



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Câmpus de São José do Rio Preto

Artur Ribeiro Cruz

OS PACTÁRIOS DA LINGUAGEM

representações do Brasil mediadas por *Grande Sertão: Veredas*

São José do Rio Preto

2022

Artur Ribeiro Cruz

OS PACTÁRIOS DA LINGUAGEM

representações do Brasil mediadas por *Grande Sertão: Veredas*

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

Financiadora: CNPq – Proc. 140416/2018-8

Orientador: Prof. Dr. Antonio Manoel dos Santos Silva

São José do Rio Preto

2022

C957p

Cruz, Artur Ribeiro

Os pactários da linguagem : representações do Brasil
mediadas por Grande Sertão: Veredas / Artur Ribeiro Cruz. --
São José do Rio Preto, 2022
273 p. : il.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp),
Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do
Rio Preto

Orientador: Antonio Manoel dos Santos Silva

1. Adaptações para a televisão. 2. Grande Sertão: Veredas. 3.
Romance. 4. Minissérie. 5. Literatura História e crítica. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca do
Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto. Dados
fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Artur Ribeiro Cruz

OS PACTÁRIOS DA LINGUAGEM

representações do Brasil mediadas por *Grande Sertão: Veredas*

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

Financiadora: CNPq – Proc. 140416/2018-8

Comissão Examinadora

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

Prof. Dr. Pablo Simpson Kilzer Amorim
UNESP – São José do Rio Preto

Prof. Dr. Márcio Scheel
UNESP – São José do Rio Preto

Prof. Dr. Altamir Botoso
UEMS – Campo Grande

Prof. Dr. Maximiliano Martin Vicente
UNESP – Bauru

São José do Rio Preto
30 de maio de 2022

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Lilian, minha companheira, mulher de ação e de otimismo inabalável, sem o qual esta tese não teria se concretizado. No início do curso de doutorado, em 2018, fomos surpreendidos com uma oportunidade de trabalho estável e promissor no centro-sul do Paraná, a quase 700 km de São José do Rio Preto – cidade natal da Lilian, lugar que também me adotou e onde construímos a vida. Nossa filha caçula, Anais, era um bebê de 3 meses de idade, e a Alícia tinha acabado de completar 4 anos. Durante a semana eu permanecia em Irati, e retornava a Rio Preto na sexta-feira para cursar as disciplinas. Lilian, ainda trabalhando na Secretaria de Saúde, ficava sozinha com as meninas. Diante das dificuldades que a nova rotina gerou, cogitei abandonar o curso, mas fui inapelavelmente convencido a continuar. Lilian, saiba: apesar da minha melancolia, não há nada mais convincente que o seu “Vai dar tudo certo”.

Meu agradecimento ao orientador e amigo Antonio Manoel dos Santos Silva. Foi com ele que aprendi, em inúmeras lições, a conciliar o prazer da fruição dos objetos artísticos com o rigor da análise. Também devo a ele a iniciação e o aprofundamento na instigante área de estudos comparados entre literatura e outros meios de expressão, sobretudo os audiovisuais. Nesses mais de vinte anos de relacionamento, o professor (não consigo tratá-lo com modos mais informais) me mostrou os caminhos para me tornar um dedicado profissional da educação e um pesquisador ciente de que o mais importante e bonito é o meio da travessia.

Aos meus familiares, especialmente meus pais, Marcos e Roseli, agradeço o incentivo carinhoso, mesmo a distância, nesses tempos difíceis de pandemia.

Ao professor Sérgio Vicente Motta (*in memoriam*) minha gratidão pelo encantamento das aulas sobre Guimarães Rosa e pelas conversas que tivemos sobre a obra do autor entre 2002 e 2006, durante o período em que vivi a iniciação científica e o curso de mestrado.

Ao amigo Alexandre de Oliveira Martins o agradecimento por ter debatido os pontos-chave desta tese em várias oportunidades nos últimos anos, além de ter lido cuidadosamente o texto nas várias versões que ele foi tomando. Seus questionamentos de leitor afiado, ao lado de uma recepção empolgada com os resultados da pesquisa, foram incentivos valiosos no processo de escrita.

Agradeço ao professor Pablo Simpson as orientações recebidas sobre o programa de pós-graduação e os trâmites burocráticos, assim como, especialmente, as contribuições, durante a banca de qualificação, a respeito da unidade do texto e a organização formal da tese. Também sou grato ao professor Márcio Scheel pela acuidade dos apontamentos referentes a questões conceituais e contextuais importantes para a revisão da abordagem analítica do romance rosiano.

Aos professores Altamir Botoso e Maximiliano Martin Vicente, meu muito obrigado pela leitura acurada, pelas contribuições para a revisão do texto e para o aprofundamento de reflexões a respeito das ficções televisivas e da História da Comunicação no país.

Ao Instituto Federal do Paraná agradeço a concessão do afastamento integral das atividades de ensino e extensão entre novembro de 2021 e maio de 2022, o que foi crucial para o término da tese.

Agradeço, por fim, ao CNPq a bolsa de pesquisa concedida.

Dante Guimarães Alighieri Rosa

*A senda escura em que um dia
este poeta acompanhado entrou
no ar penetra: essa morte o esfria.*

*Loba ou tigre ou selva afunilando-se
em volta escura e estreita desemboca
na boca de um cão.*

*Um cão crispado e vesgo
cujo intestino sujo imita o cérebro –
labirinto que o poeta celebrou.*

*Aqui, sim, há veredas altas e fluentes.
E se ele por acaso entrasse por atalhos delas,
veria um homem velho cujos olhos demoníacos
refutam o vário inferno e purgam a travessia
sem ter a mão que o guia, ou a luz ou a neblina
que faz do sertão o seu destino.*

Antonio Manoel dos Santos Silva
(*Máscaras, enigmas e comentários*, 2022, p.107)

RESUMO

O presente trabalho se propõe a mostrar uma possível rede de sentidos que interligam literatura, televisão e sociedade. Por meio da figura do *pacto diabólico*, como elemento de unidade interpretativa do processo e do produto de uma adaptação, analisa-se o romance *Grande Sertão: Veredas*, publicado em 1956 por João Guimarães Rosa, e sua recriação em formato televisivo na minissérie homônima, com direção-geral de Walter Avancini, exibida em 1985, reprisada em 1998 e 2017, e disponível em versão digitalizada desde 2010. A perspectiva aqui adotada sugere haver uma tensão entre noções de gêneros narrativos no concurso entre a forma romanesca e as ficções seriadas audiovisuais – especificamente a minissérie –, buscando respostas, nos limites do objeto escolhido, que integrem a apreensão estética à compreensão histórico-social dessas produções culturais. Para fins de abertura analítica, foram mobilizados trabalhos de Candido, Lukács e Frye. Quanto ao texto literário, apresenta-se a hipótese de que o universo imaginário dá forma artística à consciência geracional de um grupo de intelectuais modernistas, que, no afã de trazer o povo brasileiro para o centro da ocupação política e cultural, mediante as utopias de integração nacional, desenvolvimento e coesão social, acabam pactuando com a estrutura burocrática do poder do Estado republicano. Tal compreensão se apoia conceitualmente em Goldmann e Dewey e, de modo mais específico, nos estudos de Bolle. Nesse sentido, o *Grande Sertão* é lido como a realização literária monumental de um projeto utópico de Brasil que acaba por revelar uma cisão entre algumas propostas modernistas e sua implementação no plano da realidade material do país por conta da mediação das estruturas degradadas de poder do Estado – a serviço dos interesses mais imediatos das camadas dominantes – com as quais esse projeto faz um pacto. Para essa instância interpretativa, propõe-se um diálogo com Viana, Holanda, Fernandes e Hirano. Quanto ao texto audiovisual, para cuja abordagem foram pertinentes os estudos midiáticos de Machado e os de adaptação de Stam e Hutcheon, a minissérie resulta de uma releitura artística que, na dialética entre o formato industrial e a ruptura com os padrões discursivos dos gêneros ficcionais da televisão brasileira, transfigura problemas que permearam a abertura política e a redemocratização do país em meados da década de 1980. Assim, o objetivo de demonstrar as questões acima terá como eixo a figura do “pacto com o diabo” em várias camadas de análise. O processo de reabertura política, em cujo contexto histórico-social estão inseridas a produção e a exibição da minissérie, pode ser compreendido como *pacto demoníaco*, em outras palavras, como a reiteração de um falso contrato social, pois o retorno à democracia manteve o poder nas mãos de grupos que se reorganizam para manter o Estado como extensão de sua propriedade. Desse modo, a interpretação do pacto de Riobaldo com o diabo, associada à análise da adaptação como pacto dos realizadores com o meio institucional (a emissora) e com o público heterogêneo da tevê, visa compreender a forma com que a narrativa televisiva transforma conteúdos da realidade social em elementos estéticos da minissérie.

Palavras-chave: *Grande Sertão: Veredas*. João Guimarães Rosa. Adaptação. Romance. Minissérie. Modernismo Brasileiro. Gêneros ficcionais televisivos. Walter Avancini. Walter George Durst. Redemocratização.

ABSTRACT

The present work proposes to show a possible network of meanings that interconnect literature, television and society. Through the figure of the diabolical pact, as an element of interpretive unity of the process and of the product of an adaptation, the novel *Grande Sertão: Veredas* [The Devil to Pay in the Backlands], published in 1956 by João Guimarães Rosa, and its recreation in television format in the homonymous miniseries, is analyzed. with general direction by Walter Avancini, shown in 1985, rerun in 1998 and 2017, and available in a digitalized version since 2010. The perspective adopted here suggests that there is a tension between notions of narrative genres in the contest between the novelistic form and the audiovisual serial fictions – specifically the miniseries –, seeking answers, within the limits of the chosen object, that integrate the aesthetic apprehension to the historical-social understanding of these cultural productions. For purposes of analytical opening, works by Candido, Lukács and Frye were mobilized. As for the literary text, the hypothesis is presented that the imaginary universe gives artistic form to the generational consciousness of a group of modernist intellectuals, who, in their eagerness to bring the Brazilian people to the center of political and cultural occupation, through the utopias of national integration, development and social cohesion, end up agreeing with the bureaucratic structure of the power of the republican state. Such an understanding is conceptually supported by Goldmann and Dewey and, more specifically, by Bolle's research works. In this sense, the *Grande Sertão* constitutes the literary realization of a Utopian project of Brazil that reveals a split between some modernist proposals and their implementation in the plan of the material reality of the country due to the mediation of the degraded structures of power of the State – in the service of the interests more immediate from the dominant layers – with whom this project makes a pact. For this interpretative instance, a dialogue with Viana, Holanda, Fernandes and Hirano is proposed. As for the audiovisual text, for which Machado's media studies and Stam and Hutcheon's adaptation studies were relevant, the miniseries results from an artistic rereading that, in the dialectic between the industrial format and the rupture with the discursive patterns of the fictional genres of Brazilian television, transfigures problems that permeated the political opening and redemocratization of the country in the mid-1980s. Thus, the objective of demonstrating the questions above will have as its axis the figure of the “pact with the devil” in several layers of analysis. The process of political reopening, in whose historical-social context the production and exhibition of the miniseries are inserted, can be understood as a demonic pact, in other words, as the reiteration of a false social contract, since the return to democracy maintained power. in the hands of groups that rearrange themselves to maintain the state as an extension of their property. In this way, the interpretation of Riobaldo's pact with the devil, associated with the analysis of adaptation as a pact between the filmmakers and the institutional environment (the broadcaster) and with the heterogeneous audience of TV, aims to understand the way in which the television narrative transforms contents of the social reality in aesthetic elements of the miniseries.

Keywords: *Grande Sertão: Veredas* [The Devil to Pay in the Backlands]. João Guimarães Rosa. Adaptation. Novel. Miniseries. Brazilian Modernism. Television fictional genres. Walter Avancini. Walter George Durst. Redemocratization.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Quadro 01 Correspondência entre os versos da canção e o <i>solilóquio</i> de Riobaldo	31
Figura 01 Correspondência entre o mapa da canção e a constelação do Cão Maior (<i>Canis Major</i>)	42
Figura 02 Constelações de Órion e do Cão Maior	43
Figura 03 Páginas do romance GSV com anotações de estudo de Walter George Durst para o roteiro adaptado	132
Figura 04 Páginas do romance GSV com anotações de estudo de Walter George Durst para o roteiro adaptado	133
Figura 05 Capa e contracapa do box de DVDs da minissérie	152
Figura 06 Créditos da minissérie <i>Grande Sertão: Veredas</i>	153
Figura 07 PPP das carpideiras velando o corpo da mãe de Riobaldo	164
Figura 08 Créditos na vinheta de abertura	164
Figura 09 Rubens de Falco no papel do chefe maior Joca Ramiro	169
Figura 10 Hermógenes vivido por Tarcísio Meira	170
Figura 11 Riobaldo adolescente (Paulo Vignolo)	171
Figura 12 Riobaldo (Tony Ramos) vivendo na fazenda São Gregório, do “padrinho” Selorico Mendes, antes da fuga	171
Figura 13 Diadorim toma banho em gruta ao nascer do sol	175
Figura 14 Reinaldo-Diadorim (Bruna Lombardi) fazendo mira	176
Figura 15 Homens sob o comando de Hermógenes quando Riobaldo entra para o bando de jagunços	180
Figura 16 <i>Pary – grupo de mineiros</i> , 1885, fotografia de Marc Ferrez	181
Figura 17 Tomada interna: ordens de Titão Passos	181
Figura 18 <i>Jornaleiros cariocas</i> , 1899, fotografia de Marc Ferrez	182
Figura 19 PM do “menino de olhos verdes” com Riobaldo em contracampo	182
Figura 20 <i>Os garrafeiros</i> , RJ, 1875, fotografia de Marc Ferraz	182

Figura 21 PM do coiteiro mano Pedro	182
Figura 22 O cesteiro, RJ, 1875, fotografia de Marc Ferrez	183
Figura 23 PM de Reinaldo-Diadorim	183
Figura 24 O julgamento na Fazenda Sempre Verde	184
Figura 25 Sô Candelário (Sebastião Vasconcelos) e Hermógenes (Tarcísio Meira)	185
Figura 26 Reinaldo-Diadorim (Bruna Lombardi), em primeiro plano, e Riobaldo (Tony Ramos), em segundo plano	187
Figura 27 PMA de Riobaldo quando ainda morava na Fazenda São Gregório	188
Figura 28 Em primeiro plano, Diadorim; em segundo, o chefe Riobaldo Urutu-Branco	188
Figura 29 Os catrumenos	210
Sequência 01 Povo do Sucruiú (figurantes do norte de Minas)	211
Sequência 02 Tomadas do pacto nas Veredas-Mortas	218
Sequência 03 Montagem expressiva da Batalha do Paredão: fusões com a imagem do redemoinho	228
Sequência 04 Planos Médios e Plano Geral final da luta entre Diadorim e Hermógenes	229
Figura 30 PC inicial do capítulo 1: velho chega à Vila dos Alegres	231
Figura 31 Anúncio da tapeçaria Rozen com alusão ao filme <i>O exorcista</i>	233
Figura 32 Equipe inicial da TV Tupi em 1951	270

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CB	<i>Corpo de Baile</i>
GSV	<i>Grande Sertão: Veredas</i>
PE	<i>Primeiras Estórias</i>
PC	Plano de Conjunto
PD	Plano de Detalhe
PM	Plano Médio
PMA	Plano Médio Americano
PG	Plano Geral
PPP	Primeiríssimo Plano
VT	Videoteipe

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 O PACTO ENTRE GÊNEROS NA FORMA DO ROMANCE	21
1.1 O lírico integrado ao épico no romance: a cartografia da canção de Siruiz	24
1.1.1 <i>As instâncias da canção</i>	25
1.1.2 <i>O mapa da canção: a travessia espelhada nos astros</i>	40
1.1.3 <i>Uma escala para a canção: da transcendência à ironia</i>	47
1.2 O dramático assimilado ao épico: a dialética do trágico no Grande Sertão	50
1.2.1 <i>A situação narrativa como solilóquio monumental</i>	62
1.2.2 <i>A dialética do trágico na travessia de Riobaldo</i>	70
1.3 A nação escrita nos domínios do imaginário	78
1.4 O romance como representação de um pacto modernista	83
1.5 Uma figuração da história como fragmentos em redemoinho	87
2 O PACTO DOS MODERNISTAS MINEIROS	90
2.1 Os intelectuais mineiros transitando às margens do poder	90
2.2 A hora e a vez de João Guimarães Rosa	104
2.3 <i>Grande Sertão: Veredas</i> e os rastros da formação social brasileira	112
3 O PACTO COM A FICÇÃO TELEVISIVA: a gênese da minissérie	123
3.1 Da negação do Cujo ao pacto de análise	123
3.2 Walter Avancini: o adaptador pactário	128
3.2.1 <i>A propósito do prólogo</i>	128
3.3 Os últimos artesãos da ficção seriada na televisão brasileira	139
3.4 Se o adaptador vier ao Sertão, que venha armado	142
3.5 A questão da autoria na minissérie <i>Grande Sertão: Veredas</i>	145
3.6 A minissérie <i>Grande Sertão: Veredas</i> diz mais sobre a formação social brasileira que outras minisséries explicitamente concebidas para esse fim	153
4 O PACTO DA ADAPTAÇÃO: a encruzilhada entre o processo e o produto	155
4.1 Com quantas mãos se faz um roteiro?	155
4.2 O pacto do elenco com o diabólico Avancini	167
4.3 O corpo de Diadorim violado pelo olhar do espectador	174
4.4 A criação de figurinos: dos cortes de tecido ao sentido do texto nas formas do vestir-se	178
4.5 Sobre o produto: as versões do objeto audiovisual	189
4.6 Caminhos e motivos rumo ao pacto nas <i>Veredas-Mortas</i>	195
4.7 O Urutu-Branco, Rei do Sertão, e sua corte de pobres-diabos	218
4.8 A rua e o redemoinho: a espiral de morte do clímax narrativo	224
4.9 O pacto com o público heterogêneo da tevê	230
4.10 As camadas do tempo extradiegético sobrepostas na fruição	235
CONCLUSÃO	240

REFERÊNCIAS	246
--------------------	-----

APÊNDICE A

1 A ficção televisiva brasileira e a carreira de Walter Avancini	256
2 Os anos 80 introduzem um novo gênero da ficção seriada na TV: a minissérie	262

APÊNDICE B

Durst e Avancini ou <i>Walter vs Walter?</i>	267
--	-----

INTRODUÇÃO

Riobaldo é o grande personagem pactário da literatura brasileira. Se, ao final de sua travessia, o narrador do *Grande Sertão: Veredas* pondera que “existe é homem humano”¹ (GSV, p. 624), então o pacto foi feito não só com as forças que ele já gestava em si, porém não tivera até então coragem de assumir, mas também com a força coletiva do bando de jagunços, braços de fogo e ferro que reconhecem nele o chefe capaz de realizar o que os demais não conseguiram. Não fosse assim, seus comandados não aceitariam repetir a experiência malograda do chefe Medeiro Vaz de atravessar o labiríntico Liso do Sussuarão. A conquista do Liso, que era apenas um meio para o objetivo inicial de findar a guerra e livrar Diadorim do jugo da vingança à morte do pai, distorce o foco do amor para o poder. O ciclo de batalhas termina, o inimigo é vencido, mas às custas do sacrifício de Diadorim e à revelia do poder do pactário – como ferocidade ou capacidade de violência necessária à vitória – no momento crucial.

O pacto, todavia, se apresenta ao leitor, assim como a integralidade textual do romance, tanto em dimensão simbólica e mítica, em perspectiva universalizante que instiga a crítica a renovados exercícios de erudição literária e filosófica, quanto como figura que convida à desafiadora leitura da relação entre ficção e história, especialmente nos domínios do poder engendrado nas instituições políticas e culturais no período em que o romance foi concebido, assim como no do momento de adaptação do romance para a ficção televisiva. Convém, portanto, demarcar sucintamente o território interpretativo em que pretendo firmar um pacto com o leitor mediante os objetos estéticos e os textos de teoria e crítica mobilizados para um diálogo.

Conforme a vereda interpretativa inaugurada por Antonio Candido, ainda em 1957, no ensaio intitulado “O sertão e o mundo”, posteriormente editado como “O homem dos avessos”, a criação romanesca de Guimarães Rosa entremeia a representação do homem sertanejo e de seu espaço, fontes da concepção estética, a uma dimensão fantástica, ao modo da ação lendária, proficuamente analisada pela

1 A fim de facilitar as referências literárias da obra, será utilizada daqui em diante a forma abreviada (GSV), em sobrescrito nas citações diretas curtas, seguida pela indicação do número da página referente à seguinte edição: ROSA, J. G. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001b.

crítica desde então². Assim, no romance “há duas humanidades que se comunicam livremente, pois os jagunços são e não são reais” (CANDIDO, 1957/2002³, p. 129).

Nesse sentido, a unidade profunda da narrativa advém de uma elaboração ética e complexidade de organização do universo diegético que transcendem a jagunçagem como fenômeno histórico e social. Pela voz de Riobaldo, este homem experimentado em todos os níveis da vida jagunça e do sertão, a linguagem que atravessa a memória desloca-se, na busca de sentido da experiência vivida, à esfera do mito, mas dele retorna ao plano da realidade cotidiana, “onde se tecem os fios de nossa treva e nossa luz, no destino que nos cabe” (Ibidem, p. 139). Nesse âmbito, a recorrência do pacto na enunciação dinamiza a angústia da reelaboração dos atos e dos sentimentos de Riobaldo no esforço de destrinchar os valores implicados em sua conduta. Logo, na condição estritamente individual do narrador, o demônio retoma o valor simbólico da tentação e do mal, em diálogo com a tradição faustiana, como forma de encarnar as tensões da alma e nomear os mistérios do Sertão, que é o próprio mundo. Isso posto, o pacto diabólico dá outra face ao rito de iniciação ou compromisso de Riobaldo em assumir a chefia e realizar a tarefa de conduzir o bando rumo à vitória sobre o também pactário Hermógenes.

No retorno a uma perspectiva mais concreta, o pacto evoca um contrato assimetricamente firmado entre as partes. Ao pactante, que rege as cláusulas contratuais, interessa-lhe – em que pese a figura simbólica da compra da alma ao pactário –, o prestígio aumentado pelo sucesso da empreitada de quem fechou acordo com ele. Ao pactário, cabem os efeitos do acordo sem o qual não se viabilizaria um intento (de fundo aparentemente inextricável), ainda que esta finalidade, no processo mesmo de realização, se distorça, reconfigure, enfim, resulte em alguns efeitos contrários ao objetivo inicial.

Grandes produções culturais brasileiras do século XX, dentre as quais *Grande Sertão: Veredas*, publicado em 1956, avulta, incontestavelmente, como uma das mais representativas, se fizeram ou tornaram-se possíveis mediante pactos firmados por artistas. No caso do Modernismo, que renovou em várias frentes nossas linguagens artísticas, monumentos como o Palácio Gustavo Capanema e a cidade de

2 Outro ensaio pioneiro em sinalizar tal caminho de leitura do romance foi o de Manuel Cavalcanti Proença, *Trilhas no Grande Sertão*, publicado em 1958 e incluído, posteriormente, no livro *Augusto dos Anjos e outros ensaios*.

3 Para referir as datas de publicação das obras nos parênteses, por motivos de contextualização histórica vou apresentar a data da publicação original separada por uma barra da edição que utilizei para as citações.

Brasília não existiriam sem um pacto de seus projetistas com os poderes políticos constituídos à época; no caso do primeiro, a ditadura estado-novista, no segundo, o governo populista de JK.

Contudo, não seriam também alguns bens imateriais, como as mais celebradas poesia e prosa concebidas na época, atravessadas pelas circunstâncias históricas de um pacto, que, por um lado, lhes autoriza o exercício da liberdade criativa e, por outro, obstrui-lhes o fundo utópico de que seu conteúdo se faz? Em outras palavras, e como problema que motiva a primeira metade da tese, um romance como o *Grande Sertão: Veredas* poderia representar – ou dramatizar, ao modo dialético do sentido trágico, como será proposto –, em seu conjunto estético, o dilema vivido por artistas e intelectuais modernistas no intenso processo de transformações ocorridas no país entre as décadas de 1920 e 1960?

Da obra que já nasce clássica, como diria um crítico devido à consagração precoce do livro por parte de uma elite letrada no Brasil e no exterior, mas também romance rejeitado por muitos leitores cujo ofício é a escrita⁴, nasce o desejo de dois artistas, autodidatas formados na produção de rádio e televisão: adaptar o sertão rosiano a um meio audiovisual no sistema massificado da teledifusão brasileira. Nunciato Walter Avancini e Walter George Durst, num momento em que o formato narrativo dominante da ficção televisiva, a novela, encontrava-se consolidado, ao final da década de 1970, conseguem firmar um pacto com a emissora em que trabalhavam à época para experimentar um gênero inédito na ficção seriada da televisão brasileira: a minissérie.

Algumas adaptações de obras literárias para o novo gênero seriam lançadas entre 1982 e 1984, antes que a dupla conseguisse convencer a direção de programação da Globo a produzir a recriação de um romance considerado intraduzível para os padrões discursivos do meio. A minissérie *Grande Sertão: Veredas*, exibida ao final de 1985, analisada aqui como processo e produto de adaptação, trouxe ao massivo público que acompanhou o destino de Riobaldo nos domínios do videoteipe – e ainda traz ao espectador que frui a versão digitalizada da obra – a história de um pacto diabólico que parece representar mais um pacto social falso, ou falsa promessa de integração social, na história republicana brasileira. Por meio do sertão rosiano, a minissérie nos oferece rastros, tanto no percurso de

4 Alusão à conhecida matéria publicada na revista *Leitura*, em 1958, *Escritores que não conseguem ler Grande Sertão: Veredas*.

adaptação do texto literário para a linguagem televisiva quanto no conjunto simbólico e nas conotações sutis da narrativa audiovisual, dos sentidos do processo de redemocratização vivido na primeira metade daquele decênio.

A fim de expor as ideias até aqui introduzidas, o trabalho foi dividido em quatro capítulos.

No primeiro, o romance é analisado pela perspectiva da inserção de elementos líricos e dramáticos à prosa de ficção, a partir dos quais se buscou demonstrar a conjunção entre mito e história na obra. Pela vereda lírica da canção de Siruiz, essa proposta de leitura foi apresentada. Os versos da toada que Riobaldo ouve em seu primeiro contato com os jagunços insinuam uma mensagem cifrada, reveladora do destino do herói. Porém, as mutações do conteúdo da canção, realizadas por Riobaldo em outras três fases da travessia, sugerem que a forma da toada torna-se também um suporte da consciência do protagonista, no percurso tenso entre ação e reflexão nas esferas do amor e do poder.

O problema do destino trágico, que motiva a narração enlutada do velho Riobaldo ao interlocutor recebido em sua fazenda, abre espaço para análise de aspectos dramáticos incorporados pelo romance. Para fins de abertura conceitual, discute-se a formulação de György Lukács (1955/2011) sobre a inserção de elementos dramáticos na forma romanesca. Tal questão é interpretada em dois âmbitos, interligados. Primeiramente, interpreta-se o viés dramático da reiterada presentificação do ato comunicativo mediante a figura ficcional do senhor culto, da cidade, que ouve – e escreve – a narração, que se faz modulada, nessa presença do outro, para a esfera pública. Na sequência dessa leitura, o destino que une (e separa tragicamente) Riobaldo e Diadorim é compreendido tanto pelo sentido trágico da *dialética da eticidade*, postulada por Hegel no quarto volume dos *Cursos de Estética* (1835/2004), quanto pelo conceito de *mito irônico* criado por Northrop Frye (1957/2014) para explicar a inserção do mito no modo trágico da literatura moderna.

Para encerrar o capítulo, propõe-se uma relação formal entre a ficção romanesca e a história brasileira. Lê-se o romance como encenação monumental da falência da utopia modernista, especialmente dos ideais de integração social e modernização do nacional-desenvolvimentismo, a partir de um discurso fundado à mineira, isto é, sobre as bases da ironia. Esse discurso parece descortinar uma consciência aguda e trágica da derrocada desse projeto utópico na acidentada vida republicana brasileira, em que o autoritarismo e a violência – praticada ou latente em

ameaça reacionária – não são um estado de exceção, mas sim a regra de nossas relações sociais.

No segundo capítulo, intitulado *O pacto dos modernistas mineiros*, desenha-se um quadro contextual da experiência individual e coletiva que nutre a transfiguração literária empreendida por Guimarães Rosa. Não se trata de vincular o projeto estético rosiano a um grupo, uma vez que sua poética não tem pares, mas sim de considerar a experiência cotidiana – cujos rastros se oferecem em documentos, cartas, biografias, obras historiográficas – como geradora necessária da criação artística. Nesse sentido, e com inspiração geral na filosofia estética de John Dewey (1934/2010), o fazer artístico pode ser considerado como uma forma particular de conhecimento, como atividade de reordenação livre, não coercitiva, da experiência, que responde a problemas socialmente compartilhados. Assim, o exercício de revisitar, por meio dos documentos, alguns fragmentos da vida privada e da pública do escritor nos auxilia no exercício crítico de mediação da experiência estética da obra como um modo de reordenação da experiência que a gerou.

O terceiro capítulo inicia-se com a problematização dos estudos do repertório televisivo. As abordagens dominantes na segunda metade do século XX se limitavam – e boa parte ainda se limita –, como argumenta Arlindo Machado em *A televisão levada a sério* (2000), ao *modelo de Adorno* ou ao *modelo de McLuhan*. Ainda que opostos em seu julgamento prévio, “os adornianos atacam a televisão pelas mesmas razões que o mcluhanianos a defendem: por sua estrutura tecnológica e mercadológica ou por seu modelo abstrato genérico” (MACHADO, 2000, p. 19). Desse modo, ambas as linhas coincidem no postulado de que a televisão não ofereceria objetos que mereçam ser analisados em sua singularidade. Questionando tal postura, mas sem cair no pressuposto da inovação ingênua, defendida por alguns autores que acreditam na invenção de novas linguagens mediante a tecnologia do vídeo, o autor sugere que

é preciso (também) pensar a televisão como o conjunto dos trabalhos audiovisuais (variados, desiguais, contraditórios) que a constituem, assim como o cinema é o conjunto de todos os filmes produzidos e a literatura o conjunto de todas as obras literárias escritas ou oralizadas, mas, sobretudo, daquelas obras que a discussão pública qualificada *destacou* para fora da trivialidade. O contexto, a estrutura externa, a base tecnológica também contam, é claro, mas eles não explicam nada se não estiverem referidos àquilo que mobiliza tanto produtores quanto telespectadores: as imagens e os sons que constituem a “mensagem” televisual. (Ibidem)

A partir da proposta acima, procurei desenvolver, na continuidade do capítulo, uma explicação do processo de concepção das ficções televisivas no país, cuja elaboração formal partiu de apropriações do rádio e do teatro, primeiramente, e do cinema, em seguida, até se chegar ao formato da telenovela brasileira no final da década de 1960, que se consolidou nos anos 70. Esse processo possibilita compreender a gênese da minissérie, no início do decênio de 1980, como gênero de ficção televisiva que coloca em tensão o formato industrial consolidado e a busca de possibilidades de produção autoral na tevê, especificamente no trabalho de Walter George Durst e Walter Avancini, cuja trajetória criativa se confunde com a própria história dos meios audiovisuais brasileiros.

A tensão referida motiva, no capítulo, discutir a noção de autoria na televisão, trazendo para este meio o debate proposto pelos diretores-autores de cinema em meados do século passado, na perspectiva do chamado *filme de autor*. Articula-se a discussão da autoria com o – ou a partir do – prólogo da minissérie *Grande Sertão: Veredas*, o que já implica problemas de assinatura da adaptação, levando-se em conta o processo que vai da elaboração do roteiro, passando pelos compromissos econômicos e institucionais de produção, até chegar ao trabalho coletivo de que resultará a obra adaptada. Tendo em vista a questão do autor e o problema do sujeito da recriação no meio audiovisual, discute-se, não só no prólogo, como também em outras marcas da adaptação e rastros paratextuais, uma reivindicação de autoria por parte do diretor-geral da minissérie.

No quarto capítulo, a minissérie é analisada comparativamente com inspiração geral nos estudos dialógicos de Robert Stam (2008) em *A literatura através do cinema: Realismo, magia e a arte da adaptação* e no conceito de Linda Hutcheon (2011) sobre a adaptação como *processo e produto*. Em *Uma teoria da adaptação* a teórica canadense amplia o escopo das adaptações para além dos estudos mais comuns (entre literatura e cinema) e destaca, no fenômeno de adaptar, o prazer da *repetição com transformação*, na medida em que uma narrativa contada em outro meio implica o conforto do reconhecimento com a atração da surpresa. Nessa perspectiva, Hutcheon conclui que

uma definição dupla de adaptação como um produto (transcodificação extensiva e particular) e como um processo (reinterpretação criativa e intertextualidade palimpséstica) é uma maneira de abordar as várias dimensões do fenômeno mais amplo da adaptação. (HUTCHEON, 2011, p. 47)

A ênfase no processo nos interessa no percurso de análise, pois possibilita expandir o foco para os modos de engajamento com a adaptação, tendo em vista que esses modos se dão em vários níveis contextuais:

Os contextos de criação e recepção são tanto materiais, públicos e econômicos quanto culturais, pessoais e estéticos. Isso explica por que, mesmo no mundo globalizado de hoje, mudanças significativas no contexto – isto é, no cenário nacional ou no momento histórico, por exemplo – podem alterar radicalmente a forma como a história transposta é interpretada, ideológica e literalmente. (Ibidem, p. 55)

Assim sendo, o capítulo começa pelas considerações sobre a elaboração do roteiro adaptado, que foi escrito, em sua primeira versão, por Walter George Durst entre 1980 e 1984, mas modificado por revisões de José Antônio de Souza, e sensivelmente transformado pelas interferências de Walter Avancini, sobretudo durante as filmagens e na edição final. Essa transformação é explicada não só por contingências materiais nas circunstâncias inóspitas de gravação da minissérie, mas, principalmente, por adequações ao formato industrial e a um repertório audiovisual familiar aos telespectadores brasileiros, cuja recepção de ficções televisivas fora domesticada pelas telenovelas. Nessa adequação de linguagem revela-se o pacto com a instituição midiática, isto é, o compromisso mercadológico com a emissora, tendo em vista o retorno dos altos investimentos de produção.

Por outro lado, como se pretende demonstrar na análise da narrativa audiovisual, o diálogo de Walter George Durst e Walter Avancini com o romance de Guimarães Rosa, que é mediado, para além das restrições do formato industrial, por um domínio criativo do aparato televisivo, resultou em algumas inovações nos modos de contar e mostrar uma história na linguagem do videotape. Entre outros aspectos: 1) rompe-se com o padrão das narrativas diegeticamente ambientadas no interior do país, fundado na representação pitoresca dos coronéis e seus núcleos familiares; 2) desconstrói-se o núcleo familiar como centro motivador da trama; 3) relativiza-se a importância dos diálogos redundantes, filmados no padrão de planos médios, como modo facilitador de compreensão do enredo, em favor de maior relevância da imagem, que se destaca pela diversidade e criatividade dos movimentos de câmera; 4) rejeita-se o ambiente de estúdio, espaço cenográfico e figurantes profissionais, substituindo-os pelas locações reais e figurantes do povo do sertão mineiro, ao modo proposto pelo Neorrealismo Italiano (que é incorporado pelo Cinema Novo); 5)

concebe-se, de modo original, o som, tanto na prosódia ímpar dos diálogos quanto na criação da música, na qual o maestro Júlio Medaglia misturou linhas melódicas e harmônicas eruditas com toadas de viola, percussão executada com instrumentos de origem medieval, além de sintetizadores e efeitos sonoros eletrônicos bastante recorrentes na música *pop* dos anos 80.

Conclui-se o capítulo com a interpretação de que a encruzilhada entre o formato industrial e a inovação da linguagem televisiva, que atravessa todas as fases da adaptação, parece emular as circunstâncias históricas do processo da chamada redemocratização, ocorrido concomitantemente ao de adaptação do romance para a tevê. Desse modo, os movimentos de linguagem que envolvem os adaptadores do *Grande Sertão*, a emissora e o público, projetando-se no resultado estético da minissérie, incorporam, ou trazem para o âmbito da forma ficcional, um aspecto definidor do movimento histórico, a saber: o fundo *diabólico*, isto é, ambíguo, obscuro, insidioso, de mais um pacto entre classes que se fazia no Brasil.

Acima estão as veredas pelas quais este trabalho pretende fluir, ciente o autor das limitações da reflexão a ser proposta diante dos muitos territórios franqueados por nossa aventura modernista, bem como das ressalvas críticas a produções da cultura de massa, sobretudo na televisão, mas confiante em alguma contribuição sobre o tema, principalmente no campo dos gêneros narrativos e das leituras comparativas. No espaço da escrita com que o leitor ora pactua, portanto, encontram-se várias camadas de tempos desiguais (emprestando aqui livremente a definição de Milton Santos) que busquei reunir mediante esforços não resultantes de uma deliberação única, mas de uma série acidentada de leituras e reflexões sobre os objetos escolhidos, de idas e vindas, ataques, pausas, recuos e retomadas de análise entre 2007 e 2022. Convido, enfim, o leitor à experiência deste pacto de leitura nos domínios de linguagem da literatura e da ficção audiovisual.

1 O PACTO ENTRE GÊNEROS NA FORMA DO ROMANCE

A narração do *Grande Sertão: Veredas*, cuja rede enunciativa dos acontecimentos se entrelaça a dezenas de narrativas encaixadas e digressões, sem divisão em capítulos, sugere, na superfície, uma longa travessia linguística mediada apenas pelo fluxo de consciência, ou pelos descaminhos da memória. Riobaldo, diante das dúvidas sobre sua experiência, estabelece um diálogo com um interlocutor, o qual, porém, é silenciado e por vezes ironicamente referido.

O desnorтеio mnêmico de que emerge o discurso, entretanto, assim como em outras obras de João Guimarães Rosa, não passa de “sucessivas capas de ilusão” (ROSA, 2001a, p. 79). As camadas da representação e os fragmentos de experiência vivida escamoteiam a estrutura lógica, um cosmos narrativo, proposto ao leitor como enigma cifrado segundo o gosto onívoro do autor em apropriar-se criativamente da “matéria vertente” no conhecimento metafísico-religioso, na compilação de saberes sobre as dimensões geográfica e histórica do sertão, no amálgama linguístico que visa o mito da língua original e na consciência estética que perpassa a evolução histórica dos gêneros literários.

A construção desse jogo de unidade oculta na diversidade desnorteante já foi identificada em alguns estudos sobre a obra do escritor mineiro, dos quais destaco, pela retomada que aqui será feita em capítulo posterior, o ensaio que escrevi em coautoria com Antonio Manoel dos Santos Silva (2009) sobre as *Primeiras Estórias* e a adaptação cinematográfica *A terceira margem do rio* (1994), de Nelson Pereira dos Santos. Na pesquisa, a identificação de uma disposição simétrica das narrativas foi motivada, de um lado, por um trabalho de Heloísa Vilhena Araújo⁵ sobre a organização das sete narrativas de *Corpo de Baile* – publicadas em dois volumes na primeira edição, de 1956, em volume único na segunda, de 1960, e em três livros independentes a partir da terceira, em 1964 –, e de outro, pela sugestão de Willie

5 Tendo em vista que Rosa colocou dois índices exatamente inversos nas duas primeiras edições de *Corpo de Baile*, ou seja, em imagem espelhada, a lista vai do primeiro ao sétimo título, no índice inicial, e do sétimo ao primeiro, no final, mantendo-se o título “O recado do Morro” no meio, Araújo interpretou esta narrativa como espelhamento metonímico das demais. Assim, com base nas relações onomástico-toponímicas entre as *fazendas visitadas/companheiros de viagem* do protagonista Pedro Orósio e os sete planetas da Antiguidade e da Idade Média (reveladas pelo próprio Rosa ao seu tradutor para o italiano, Edoardo Bizarri), Araújo tece uma série de correspondências simbólicas entre as sete narrativas e os planetas astrológicos sob a ótica do místico do século XIV Ruysbroeck, a cujas obras a ensaísta teve acesso na biblioteca do autor.

Bolle (1973) a respeito de uma estrutura especular que dá coerência à posição das 21 *estórias*. Isso porque o livro se organiza em duas partes cujo marco central é o “O espelho”, o que sugere uma simetria em que a primeira narrativa dialoga com a última, a segunda com a penúltima, a terceira com a antepenúltima, e assim por diante, de modo que as dez narrativas à esquerda da central espelham-se nas dez outras à direita dela. A começar dos contos-moldura “As margens da alegria” e “Os cimos”, isto é, o primeiro e o último, verifica-se a especularidade das teias discursivas de todos os pares não obstante a diversidade de temas, de tom, de jogos morfosintáticos, de operadores mitopoéticos das *estórias*, algumas delas semelhantes a crônicas poéticas, outras configurando relatos de experiência para perquirição filosófica, memórias distendidas, e outras, ainda, compostas segundo as convenções do conto maravilhoso (a narrativa “Sequência”, por exemplo).

Tendo em vista a recorrência desse modo de composição na obra rosiana, o objetivo deste capítulo consiste em elucidar um dos enigmas arquitetados no *Grande Sertão*. Convém ressaltar, contudo, que a perspectiva de interpretação aqui adotada não coaduna com a tendência de reforçar uma aura de mistério na poética do escritor mineiro – tendência cujo início o próprio autor estimulou em entrevistas e que se desenvolveu pela crítica de cunho esotérico ou metafísico num pacto de leitura apaixonada que chega a se confundir com a veneração irracional. Tomando outra via, entendemos que a explicação dos expedientes de linguagem articulados por Rosa para compor a dialética entre o *mito* e o *logos* visa desmistificar a obra para compreender, num posterior movimento de leitura, os aspectos históricos e sociais que, mediados pela consciência do artista, transfiguram-se num modelo de representação literária da sociedade brasileira ou, pelo menos, de um período importante da história, sobretudo aquela vivida nas veredas que atravessam os grandes discursos oficiais.

Deve-se dizer que a prosa rosiana demanda uma participação que oblitera as fronteiras entre o sujeito e o objeto, como um pacto em que a identificação com a obra apaga os contornos da subjetividade e convida à voragem, tal como ocorre com os leitores sorvidos pelos valores metafísicos da obra. Essa mesma leitura, todavia, exige do leitor crítico o movimento de separação, o distanciamento que pressupõe a narrativa moderna, a fim de que a própria elaboração do mito possibilite a revelação de indícios e rastros históricos.

Da extensa fortuna crítica sobre Guimarães Rosa e, especialmente, sobre o romance, constata-se que a linha de interpretação exclusivamente metafísica e a de análise formal da inventividade linguística perderam espaço para uma crítica que lê a obra como representação complexa do Brasil, sobretudo debruçada nos questionamentos a respeito dos sentidos da formação nacional configurada no romance (CORPAS, 2008). Houve um movimento de retomada dos estudos sobre a obra a partir de meados dos anos 1990, cuja intensa publicação de resultados parciais em periódicos anunciava um profícuo lançamento de estudos críticos de fôlego sintonizados pelo mesmo tônus interpretativo, ainda que contrastando teses complementares ou concorrentes: Heloisa Starling com *Lembranças do Brasil: Teoria, Política, História e Ficção em Grande Sertão: Veredas* (1999), Willie Bolle com *grandesertão.br* (2004), Luiz Roncari com *O Brasil de Rosa: o amor e o poder* (2004) e Walnice Nogueira Galvão com *mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa* (2008), entre os livros de mais destaque às voltas com o espírito comemorativo do cinquentenário do romance e de *Corpo de Baile*.

Embora esse viés crítico não seja recente, em vista do pioneirismo da já mencionada leitura de Antonio Candido em “O homem dos avessos,” a obra permanece oferecendo novas travessias para o leitor que busca percorrer as virtualidades de sentido do sertão rosiano sem dissociar mito e história. Além disso, esse leitor pode dialogar com as várias camadas de historicidade das interpretações que seguiram o caminho sinalizado por Candido na conclusão de seu ensaio.

Enfim, segue o recorte específico de leitura. *Grande Sertão: Veredas* é um romance com pretensões à figuração da totalidade existencial humana. Mas, na constituição de sua forma, de que maneira específica essa figuração se realiza? Se, como pretendo demonstrar, o romance de Guimarães Rosa assimila e transfigura – entre outras elaborações de linguagem extensivamente estudadas – traços fundamentais dos três grandes gêneros literários clássicos, mediante o veio experimental (e utópico) da prosa de ficção modernista, a composição artística resultante é tão somente uma questão de virtuosismo e talento individual? Ou de um hibridismo que apaga ou supera fronteiras de gêneros?

Ou, sob as circunstâncias acima, trata-se de uma forma que capta o movimento de um processo histórico da realidade nacional, a saber, as contradições

do alto Modernismo e da utopia desenvolvimentista? Ademais, em que medida uma adaptação como a minissérie *Grande Sertão: Veredas*, produzida quase três décadas após o lançamento do romance, poderia, mesmo diante das mais variadas diferenças constitutivas, figurar a repetição da história em modo trágico, em outras palavras, transfigurar o processo de redemocratização como mais um pacto diabólico ou falso contrato social? Das ideias pressupostas nas duas últimas perguntas tentarei convencer o leitor.

1.1 O lírico integrado ao épico no romance: a cartografia da canção de Siruiz

Por uma vereda lírica: assim adentraremos o romance. O motivo é a canção de Siruiz, que, uma vez ouvida por Riobaldo, desperta nele o pendor da composição poética. Nas quatro versões da canção, distribuídas no enredo, há um intercâmbio intrigante entre a mensagem original do bardo-violeiro Siruiz e a reelaboração subjetiva de seu conteúdo pelo *jagunço-compositor* Riobaldo. Nos versos metamórficos da canção, um enigma cujos signos poéticos, articulados aos contextos espaço-temporais de suas quatro versões (talvez o mote e suas voltas) na diegese, não só cartografam pontos-chave da travessia de Riobaldo pelo sertão como também replicam ou espelham nesse mapa o desenho da constelação do Cão Maior, cujo ponto central é a estrela Sirius.

Cientes da obliquidade geográfica do sertão rosiano (BOLLE, 2004), em que a topografia real se mistura a espaços inventados, constatamos que o local em que Riobaldo primeiramente ouve a “cantiga estúrdia” (GSV, p. 137), bem como os três demais em que os versos dela são reelaborados pelo protagonista, além do topônimo vila do Urubu, correspondem a pontos identificáveis no centro-norte de Minas Gerais e no oeste da Bahia, que se alinham simetricamente ao desenho das estrelas da constelação referida, tendo como ponto axial a intersecção entre o São Francisco e o rio Urucuia, no mapa do sertão, e a estrela Sirius, no mapa astronômico.

Na construção do enigma, a pista mais evidente consiste nas relações anagramáticas entre o nome estranho Siruiz e Sirius, conforme aponta Kathrina Rosenfield (2006), entre outros críticos de vertente metafísica que relacionam a estrela ao par de deuses que ela representa na mitologia egípcia: Osíris e Ísis. A meu ver, porém, a decifração exige ainda atentar-se à reiteração de índices e símbolos nos espaços diegéticos em que a canção se realiza e à correspondência entre esses

espaços e as estrelas da Cão Maior. Por fim, esses dois aspectos demandam diálogo com a mutação dos versos nos respectivos tempos da travessia de Riobaldo mediados pelo discurso de idas e vindas do ex-jagunço.

1.1.1 As instâncias da canção

Riobaldo ouve pela primeira vez a canção de Siruiz quando ainda morava com o padrinho na fazenda São Gregório. “Era mês de *maio*, em má *lua*, o frio fiava” (GSV, p. 131, grifos meus) na madrugada em que Selorico Mendes abre as portas a seis homens. Ali estava o próprio chefe maior, Joca Ramiro, acompanhado dos futuros traidores, Hermógenes e Ricardão, do jagunço Alaripe e de dois irmãos fazendeiros, Alarico e Aluiz Totõe, descritos – não escapa ao leitor a ironia – como “pessoas finas, gente de bem”, que haviam pedido “auxílio amigo dos jagunços, por uma questão política”. (GSV, p. 132) Os irmãos Totõe precisavam da ajuda de Selorico para esconder o bando durante o dia, “pois que viajavam de noite, dando surpresa e desmanchando rastro”. (GSV, p. 133) O jovem Riobaldo é, então, escalado para guiar a tropa até o esconderijo no poço do Cambaùbal. Sob a estrela *d’alva* e o *orvalho* “pripingando”, o protagonista vivencia a experiência que o marcará indelevelmente: a visão dos jagunços montados em seus cavalos e a execução da “toada toda estranha” ao pedido “bonito e sem tino” de um dos cavaleiros: “– *Siruiz, cadê a moça virgem?*”. (GSV, p. 135) Cabe adiantar que as circunstâncias destacadas na descrição serão reiteradas no momento em que Riobaldo realiza a volta da canção, portanto o narrador deixa pistas, desde a rememoração da primeira experiência, de que tais elementos estão em estreita relação simbólica com o conteúdo cifrado nas estrofes: “O que eu guardo no giro da memória é aquela madrugada dobrada inteira: os cavaleiros no sombrio amontoados, feito bichos e árvores, o refinfin do orvalho, a estrela d’alva, os grilinhos do campo, o pisar dos cavalos e a canção de Siruiz. Algum significado isso tem?”. (GSV, p. 138)

O que a toada tem de estranho não se limita, porém, ao fato de o protagonista considerá-la um enigma que, decifrado, revelaria o sentido de sua experiência, ou um palimpsesto a permitir a recomposição, em versos, dos rumos do herói diante das contingências do universo diegético. A estranheza está também nas camadas de que Rosa reveste o texto em sua concepção formal e conjunto simbólico. Quer dizer: a mediação do autor culto é causa eficiente dos movimentos de sentido a partir de um

suporte de expressão popular. E essa mediação se dá em, pelo menos, três instâncias.

Na primeira, vale compreender a origem do gênero musical toada, que se irmana à gênese da moda de viola. Romildo Sant'Anna (2010) resgata, a partir de um relato do sertanista Couto de Magalhães, o caráter híbrido da toada: um misto da dança cantada indígena chamada *cateretê* e das trovas ibéricas. Nos primórdios da colonização, a fim de atrair os índios tupinambás ao cristianismo, o padre José de Anchieta introduziu o *cateretê* nas festas religiosas, em composições cujos versos em *nheengatu* eram dedicados à Virgem Maria (e aqui está uma das chaves para responder à pergunta aparentemente sem tino que motiva o canto de Siruiz). O indigenista Magalhães destaca que o canto pausado, monótono e melancólico do indígena, traço fundamental da toada, ainda se ouvia, no século XIX, pela voz de paulistas, mineiros e rio-grandenses que vagavam pelas extensas campinas do interior. A música não mudou, mas as letras foram se transformando em quadras híbridas de português e tupi. A esse hibridismo inicial, Sant'Anna acrescenta a contribuição do africano na concepção da moda de viola, que

é nostálgica, melancólica e apaixonada. Reflete o sentimento do povo, no que lhe possa excitar a imaginação. É branca nas formas e rimas, e uma tessitura de valores afros, indígenas e peninsulares no pensamento e afeto. Expressa pela viola e seus cantadores a amargura hereditária das matrizes culturais brasileiras: o lusitano exilado e melancólico, o indígena taciturno e sorumbático, e o africano desterrado, mortificado pela miséria física e moral do escravismo, e tomado de banzo. (SANT'ANNA, 2010, p. 45)

Em todo caso, esse componente melancólico e amargurado da toada, fruto da compleição sentimental de nossas matrizes étnicas diante das circunstâncias históricas, está afinado ao conteúdo esfíngico da canção de Siruiz, como um diapasão, ou *páthos*, do que Riobaldo ainda experimentará em sua travessia de homem humano.

Mário de Andrade (1976), de modo mais genérico, identifica a toada e a moda como criações populares da região central do país, isto é, o extenso universo caipira do sudeste e do centro-oeste, domínio geográfico do qual o sertão rosiano, em sua dimensão histórica, faz parte. O gênero, como é de se esperar, constitui-se expressão do meio rural nos vários exemplos recolhidos nas pesquisas do escritor e musicólogo, mas é na cidade que a toada ganha visibilidade após a década de 1910 e, especialmente, a partir de 1930, com as primeiras gravações em disco de goma-

laca e, a partir de 1948, em disco de vinil. No entanto, o intelectual paulista revela o trato não ortodoxo que o povo costuma dar à relação entre conceito e palavra: em excursão a Mogi Guaçu, anotou o uso de toada como sinônimo, simplesmente, de voz ou melodia. E esse tipo de fenômeno, que oblitera fronteiras conceituais, parece-me também pertinente ao programa estético de Guimarães Rosa.

Numa segunda instância, há indícios na canção do Siruiz de uma remissão consciente às matrizes da lírica e da épica hispano-portuguesa. Especialmente, a canção parece remeter aos dois poemas religiosos em que a poesia ibérica floresce e que metrificam as lendas da tradição marial: *Los Miraclos de Nuestra Señora*, de Gonzalo de Berceo, e as *Cantigas de Santa Maria*, de Afonso X, o rei Sábio. Em seu *Manual de Versificação Românica Medieval*, Segismundo Spina identifica os autores como trovadores da Virgem: Afonso X versificando em galego-português, e Berceo, por seu turno, em castelhano antigo. E chama a atenção o comentário de Spina a respeito da composição deste último:

Misto de épico e de lírico – épico pelo processo narrativo, por inúmeros ingredientes típicos do gênero, [...] e lírico pelas imagens com que *compara a Virgem aos prados sempre verdejantes*, por certas descrições e pelo fervor religioso da inspiração (SPINA, 2003, p. 157-158, grifo meu).

Para não ficarmos apenas com o comentário do estudioso, segue a estrofe 20 da obra de Berceo (2011, p. 27), em que a cor verde dos prados é associada à virgindade da santa (aliás, verdes também destacados na segunda estrofe de Siruiz – a canção da *moça virgem*):

*Este prado fue siempre verde em onestat,
ca nunca ovo mácula la su virginidat;
post partum et in partu fue virgin de verdat,
illesa incorrupta em su entegredat.*

Dadas as duas primeiras instâncias, é tempo de apresentar a, digamos, versão original da canção, ouvida e guardada por Riobaldo como mensagem especialmente dirigida a ele, como espelho para consciência de si e de sua trajetória. E, daqui em diante, darei lugar à terceira instância, que enfoca a leitura de aspectos rítmicos e imagéticos do texto poético articulada ao mapa cifrado, que concilia história e mito.

Urubù é vila alta,
 mais idosa do sertão:
 padroeira, minha vida —
 vim de lá, volto mais não...
 Vim de lá, volto mais não?...

Corro os dias nesses verdes,
 meu boi mocho baetão:
 buriti — água azulada,
 carnaúba — sal do chão...

Remanso de rio largo,
 viola da solidão:
 quando vou pra dar batalha,
 convido meu coração... (GSV, p. 135)

Salta aos ouvidos, primeiramente, a regularidade rítmica da trova, ou quadra popular, em cada estrofe: rimas nos versos pares, todos eles em redondilha maior, com tônica na 3^a, 5^a e 7^a sílaba ou 2^a, 5^a e 7^a, tal como prescreve a medida velha, tão enraizada na lírica luso-brasileira. Merece destaque, nesse esquema rítmico, uma alternância entre melodia ascendente (versos ímpares) e descendente (pares). Na cadência de subida e descida, há que se destacar uma correspondência entre a entonação e o conteúdo expresso, seja pela indicação toponímica contrapondo movimento para cima e para baixo, seja pela oposição entre conteúdo eufórico e disfórico. Aliás, a rima *ão*, que arremata os versos descendentes, faz ressoar, ou toar, a disforia. É de se notar, entretanto, que a réplica do último verso da primeira estrofe (*Vim de lá, volto mais não?*), ao qual se acrescenta o ponto de interrogação, quebra a dualidade melódica, instaurando uma linha ascendente, por meio da pergunta, ao verso terminado em “não”. Assim, no interior da disforia insere-se melodicamente o seu oposto de modo a negar uma simetria simples de pares contrários.

Sigamos com a análise. Na primeira estrofe, a vila do Urubu remete o leitor a um lugar que será referido na segunda metade do livro, após Riobaldo passar dois dias na Fazenda Santa Catarina e combinar casamento com Otacília, não obstante a incerteza de data. Dali, o grupo formado por Riobaldo, Diadorim, Alaripe, Jesualdo, João Vaqueiro e Fafafa segue quinze léguas pelo Chapadão, paralelamente ao rio Urucúia, para unir-se aos homens chefiados por Medeiro Vaz no lugar chamado Bom-Buriti (ver figura 1), onde a segunda versão da canção será elaborada pelo jagunço trovador.

Neste ponto da narração, ambientada no Bom-Buriti, faz-se necessário ressaltar a dinâmica entre duas camadas temporais, antes de retomarmos a vila do

Urubu: o velho Riobaldo, quase barranqueiro, do presente da enunciação, e o *jagunço-compositor* no meio do caminho. No presente da enunciação fala o Riobaldo que conhece o desfecho da história e, inclusive, já relatou ao interlocutor, entre idas e vindas, a “tristonha história de tantas caminhadas e vagos combates” (GSV, p. 324), amalgamando o conteúdo épico, centrado na vingança aos “judas”, e o lírico, cujo motivo é a evolução do amor por Diadorim. Convém lembrar que o envolvimento e a continuidade de Riobaldo na jagunçagem, a despeito de outros projetos viáveis de vida, como o de lecionar em cidade, retornar à fazenda do padrinho, ou mesmo unir-se a Otacília de imediato, também se deve a Diadorim. Pelo menos, de forma mais incisiva, na primeira metade da história.

De um lado, o sair para dar batalha a convite do coração, de outro, o “mover da mente, no mero da tragagem de guerra” (GSV, p. 602) são os traços que constituem o jagunço diferente dos outros: “[...] eu fiz um pensamento: que eu era muito diverso deles todos, que sim. Então, eu não era jagunço completo, estava ali no meio executando um erro”. (GSV, p. 373-374) Esse descompasso, não resta dúvida, constitui o herói problemático romanesco (LUKÁCS, 2000): o indivíduo Riobaldo percebe-se inadaptado ao sistema jagunço, quer dizer, à maneira de vida segundo os moldes épicos no sertão representado, devido à percepção íntima dos princípios desiguais de organização daquela comunidade: “O que me dava a qual inquietação, que era de ver: conheci que fazendeiro-mor é sujeito da terra definitivo, mas que jagunço não passa de ser homem muito provisório”. (GSV, p. 429) Acaba por compreender, sobretudo, a venalidade daquela guerra, em que a ação violenta dos jagunços – o aparente estatuto épico – resulta, enfim, em instrumento dos acordos entre os chefes dos bandos e os fazendeiros.

Riobaldo, neste ponto da narração, está ainda por contar ao interlocutor a tomada de poder pelo Urutu-Branco, após o ocorrido no incerto *Veredas-Mortas*, que inicia uma sequência em que o medo por vezes se disfarça numa coragem distorcida, enfim, o tempo da chefia do “homem dos avessos” rumo à batalha no Paredão e ao fim trágico de Diadorim. Por que, então, ele afirma que ali “podia por ponto”? (GSV, p. 324) Além disso, essa possibilidade de ponto final é acompanhada de um desafio ao ouvinte/leitor: “Para conhecer o resto que falta, o que lhe basta [...] é pôr atenção no que contei [...]. O senhor ponha enredo”. (GSV, p. 325) De fato, ali no Bom-Buriti ocorre uma antecipação do desenlace:

Diadorim tinha comprado um grande lenço preto: que era para ter luto manejável, funo⁶ guardado em sobre seu coração. (...) E a flôr de caraíba urucuiã – rôxo astrazado, um rôxo que sobe no céu. Naquele trêcho, também me lembro, Diadorim se virou pra mim – com um ar de meninozinho, em suas miúdas feições. – “Riobaldo, eu estou feliz!...” (GSV, p. 324)

Estão aí símbolos fúnebres que prenunciam o fim da história, sem dispensar a dualidade inextricável de Diadorim, que é o cerne da canção de Siruiz. Não apenas neste meio do livro encontra-se uma antecipação, mas em cena anterior, quando Riobaldo narra pela primeira vez os fatos ocorridos na Fazenda Santa Catarina, antecipa-se, de modo ainda mais assertivo, a morte da moça virgem:

Como foi que não tive um pressentimento? O senhor mesmo, o senhor pode imaginar de ver um corpo claro e virgem de moça, morto à mão, esfaqueado, tinto todo de seu sangue, e os lábios da boca descorados no branquiço, os olhos dum terminado estilo, meio abertos meio fechados? E essa moça de quem o senhor gostou, que era um destino e uma surda esperança em sua vida?! Ah, Diadorim... (GSV, p. 207)

Aqui podemos voltar à vila do Urubu. Ao referir o lugar, o narrador, como se respondesse a uma pergunta do interlocutor, desloca de súbito o *aqui* diegético, o local fictício chamado Bom-Buriti (que se concebe à margem esquerda do São Francisco), e remete a um *lá* aparentemente desconexo da sequência narrativa, mas pertinente ao objetivo discursivo:

Urubù? Um lugar, um baiano lugar, com as ruas e as igrejas, antiquíssimo – para morarem famílias de gente. Serve meus pensamentos. Serve, para o que digo: eu queria ter remorso; por isso, não tenho. Mas o demônio não existe real. Deus é que deixa se afinar à vontade o instrumento, até que chegue a hora de se dansar. Travessia, Deus no meio. Quando foi que eu tive minha culpa? *Aqui é Minas; lá já é a Bahia?* Estive nessas vilas, velhas, altas cidades... Sertão é o sozinho. (...) Sertão é dentro da gente. (GSV, p. 325, *grifo meu*)

Eis acima o início de um *solilóquio* (nomenclatura a ser retomada com a devida explanação no próximo capítulo) em que Riobaldo justapõe, em ritmo vertiginoso, quadros de experiência, inquições metafísicas, símbolos de amor e guerra, síntese da ação dos chefes jagunços, citação de plantas, animais, descrições paradoxais dos rios São Francisco e Urucúia, alternância de ciclos naturais – também de modo paradoxal –, enfim, uma fragmentação que, simultaneamente, condensa os sentidos dispersos numa epifania. Não obstante a profusão de índices concentrados no trecho ^(GSV, p. 325-29), que é o meio tanto material quanto simbólico do

6 O substantivo *funo* evoca o termo latino *funus*, isto é, funeral.

livro, recortamos segmentos que fazem diretamente paralelo com os versos de Siruiz:

Quadro 01 – Correspondência entre os versos da canção e o *solilóquio* de Riobaldo

Urubù é vila alta	Urubù? Um lugar, um baiano lugar, com as ruas e as igrejas (p. 325)
mais idosa do sertão:	antiquíssimo – para morarem famílias de gente. Serve meus pensamentos. Serve para o que digo: eu queria ter remorso; por isso não tenho. Mas o demônio não existe real. (p. 325)
padroeira, minha vida.	Mas minha padroeira é a Virgem, por orvalho. Minha vida teve meio-do-caminho? (p. 325)
Vim de lá, volto mais não...	Travessia, Deus no meio. Quando foi que eu tive minha culpa? Aqui é Minas; lá já é a Bahia? Estive nessas vilas, velhas, altas cidades... Sertão é o sozinho. (...) Sertão: é dentro da gente. (p. 325)
Vim de lá, volto mais não?...	Sai, vim, destes meus Gerais: voltei com Diadorim. Não voltei? Travessias... (p. 325)
Corro o dia nesses verdes	Diadorim, os rios verdes. A lua, o luar (p. 325)
Meu boi mocho, baetão:	vejo esses vaqueiros que viajam a boiada, mediante o madrugada, com a lua no céu, dia depois de dia. (p. 325)
burití – água azulada, carnaúba – sal do chão...	Pergunto coisas ao burití; e o que ele responde é: a coragem minha. Burití quer todo azul, e não se aparta de sua água – carece de espelho. Mestre não é quem sempre ensina, mas que de repente aprende. (...) Medeiro Vaz morreu em pedra, como o <i>touro sozinho</i> berra feio; conforme já comparei, uma vez: touro preto todo urrando no meio da tempestade. Zé Bebelo me alumiou. Zé Bebelo ia e voltava, como um vivo demais de fogo e vento, zás de raio veloz como o pensamento da idéia – mas a <i>água</i> e o <i>chão</i> não queriam saber dele. (...) Joca Ramiro, tão diverso e reinante, que, mesmo em quando ainda parava vivo, era como se já estivesse constando de falecido. (...) Ao que Joca Ramiro pousou que se desfez, enterrado lá no meio dos <i>carnaubais</i> , em <i>chão arenoso salgado</i> . (p. 325-26, <i>grifos meus</i>)
Remanso de rio largo,	Otacília sendo forte como a paz, feito aqueles largos remansos do Urucúia, mas que é rio de braveza. Ele está sempre longe. (p. 327)
viola da solidão:	Sozinho. Ouvindo uma violinha tocar, o senhor se lembra dele [do rio Urucúia]. (p. 328)
quando vou p'ra dar batalha,	Digo ao senhor: tudo é pacto. Todo caminho da gente é resvaloso. Mas; também, cair não prejudica demais – a gente levanta, a gente sobe, a gente volta! Deus resvala? Mire e veja. Tenho medo? Não. <i>Estou dando batalha</i> . É preciso negar que o “Que-Diga” existe. (p. 328, <i>grifo meu</i>)
convido meu coração	O sertão tem medo de tudo. Mas eu hoje em dia acho que Deus é alegria e coragem – que Ele é bondade adiante, quero dizer. O senhor escute o buritizal. <i>E meu coração vem comigo</i> . Agora, no que eu tive culpa e errei, o senhor vai me ouvir. (p. 328-29, <i>grifo meu</i>)

Numa leitura sobre a canção, Luiz Roncari (2004) interpreta a vila do Urubu⁷ como metáfora parodiada dos versos de abertura do Inferno da *Divina Comédia*:

Ela é, para o herói, conhecida e desconhecida, e metaforiza e parodia, pelos sentimentos que Riobaldo vive no momento em que passa por ela, o tema do início da Divina Comédia: “*Nel mezzo del cammin di nostra vita/mi ritrovai per una selva oscura,/ché la diritta via era smarita*”. O que a canção narrava era a comédia de sua própria vida, sendo a vila do Urubu a metáfora da metáfora “selva oscura”. “*La selva è figura della vita terrena*”, diz Francesco de Sanctis. A situação e a massa de lembranças e sentimentos (...) descrevem como o herói se via: “*ché la diritta via era smarita*”. (RONCARI, 2004, p. 289)

Essa relação se mostra pertinente tendo em conta o enfeixamento, no romance, de relações intertextuais e a transposição de gêneros com base em várias obras épicas e líricas, tanto as de cunho clássico, da Antiguidade e do Renascimento, quanto aquelas da baixa Idade Média, como as canções de gesta, as cantigas e os romances de cavalaria. Nesse caso, a leitura de Roncari demonstra que o nome pitoresco da vila do Urubu ecoa epítetos de universalidade.

No entanto, entendo que a análise do crítico passa ao largo de uma produtora referência geográfica de que Guimarães Rosa se apropriou para estabelecer o diálogo entre história e mito, espelhando a travessia terrena de Riobaldo num mapa astrológico cifrado, segundo a reiterada perspectiva de caráter duplo do mundo, cujas dimensões se interpenetram a ponto de superar qualquer relação bilateral opositiva.

Vamos à decifração. Quanto ao referencial geográfico, com a respectiva evolução histórica de seu nome, a Vila do Urubu diz respeito à atual cidade de

⁷ Roncari localiza diegeticamente a vila do Urubu na Guararavacã do Guaicuí, lugar idílico em que o bando repousa por dois meses, e onde Riobaldo, segundo o crítico, teria tomado consciência de si e dos significados da canção. Contudo, essa localização é improcedente. Expliquemos por quê. Na Guararavacã, Riobaldo, em dias de paz, fica “sabendo que gostava de Diadorim” (GSV, p. 305), mas o sossego, sempre precário, acaba subitamente quando chega ao bando a notícia do assassinato de Joca Ramiro, dando início a outra guerra, motivada pela perseguição aos judas. Assim, da Guararavacã o grupo ruma, por vários dias, em direção ao norte, arregimentando aliados para caçar Hermógenes, Ricardão e seus homens. Perdido o rastro dos traidores, que escapam a oeste, o bando será surpreendido por soldados do governo e foge ainda mais para o norte, só então chegando à Bahia, cuja fronteira serpenteia para defender-se dos ataques: “Em Bahia entramos e saímos, cinco vezes, sem render as armas” (GSV, p. 320). Daí, um destacamento em que estão Riobaldo e Diadorim volta para o sul, *faz a travessia da margem direita para a esquerda do São Francisco*, passa pela fazenda Santa Catarina e, finalmente, chega ao Bom-Buriti, este, sim, o espaço em que o narrador refere-se pela primeira vez à vila do Urubu e desvela sua consciência do meio do caminho. Entretanto, em nenhum momento o narrador remete à vila como *um aqui em que o herói está, mas sim um lá em que ele esteve*, sem revelar precisamente quando. (GSV, p. 325-29)

Paratinga, localizada no médio São Francisco, à margem direita do rio, no estado da Bahia. Acredita-se que o nome Urubu tenha se originado da corruptela de Orobó, que era como os jesuítas chamavam, no século XVIII, a serra a leste da chapada Diamantina e, por extensão, a região circundante: os sertões do Orobó ou Arabó (ELLIS, 1953). Em virtude da divisão da capitania da Bahia na época, em que os *sertoens de sima* abrangiam o sudoeste e o centro do estado, a vila foi batizada Urubu de Cima – grafada *Orubu de Sima* em alguns documentos. Tratava-se de um ponto de pouso de boiadas e tropeiros em direção a Minas Gerais e Goiás, e seu crescimento, representado pela construção da capela, elevou a vila à condição de freguesia em 1718, batizada Santo Antônio do Urubu de Cima. Para concluir a evolução toponímica, Urubu tornou-se município em 1897, e passou a se chamar Rio Branco entre 1912 e 1943, ano em que tem seu nome mudado novamente para o atual Paratinga, tradução de *rio branco* em tupi-guarani. A respeito do nome original há ainda uma lenda que também nos interessa pelo conteúdo místico. Ao pé de uma palmeira um vaqueiro encontrou uma imagem de Santo Antônio; logo acima, estava um Urubu, com as asas abertas, protegendo-a do sol. O homem levou o santo para casa, mas este misteriosamente retornou ao local de origem, sob a guarda da ave.

Além de toda essa densidade semântica oferecida pela história da vila do Urubu, adicionemos outra camada ao topônimo. Em primeiro lugar, o Orobó ou Orobô, do qual o Urubu se origina, é a semente da árvore conhecida por Ervilha de Pombo ou Jero, trazida pelos africanos para o Brasil. Trata-se de uma semente sagrada para o candomblé; classificada como quente, ela pode ser oferecida a Xangô ou a Oyá (Iansã), ou seja, ou a um orixá masculino ou a outro feminino, ambos divindades do fogo, dos raios e dos trovões – e acrescente-se que Oyá também domina os ventos. O urubu, por sua vez, no xamanismo, é um animal de poder ligado ao sol; configura em si os símbolos de vida e morte, bem como o serviço sagrado de purificação.

Ora, aí está a fusão de elementos místicos, tão cara a Rosa, que, sem “esperdiçar palavras”, combina símbolos religiosos vários, numa espécie de emulação (inevitavelmente mediada pela erudição do escritor) da religiosidade popular, esta que é sincretismo em estado puro. *Urubù* é o *lá* para o qual a consciência de Riobaldo se remete a fim de conceber, através do movimento de idas e vindas no sertão, a síntese, quer dizer, o núcleo movente, e insuperavelmente ambíguo, das experiências de amor e poder, reveladoras do dilema entre vida e

morte. Nesse sentido, cabe pontuar que a epifania instaurada pela vila alta do Urubu alinhava, na enunciação, várias alusões aos símbolos mobilizados pelo nome, cuja polissemia emerge da gênese histórica do lugar, por exemplo, o mito de fundação, “Eu queria formar uma cidade da religião” (GSV, p. 326), e as forças da natureza representadas por Xangô e Oyá na figura do nome primevo Orobó: “Todos os sucedidos acontecendo, o sentir forte da gente – o que produz os ventos” (GSV, p. 327); “Estes gerais enormes, em ventos, danando em raios, e fúria, o armar do trovão”. (GSV, p. 329)

Ainda em relação aos aspectos metafísicos, os estudos mais conhecidos dessa vertente sobre o romance, como os de Francis Utéza (1994), estabelecem um paralelo entre a canção de Siruiz e as atribuições mitológicas da estrela Sirius. No antigo Egito, o nascimento helíaco dessa estrela, ao fim do mês de julho, quando Sirius (*Sothis*) reaparece no céu minutos antes do nascer do sol, prenunciava o período de cheias do Nilo, portanto marcava o tempo de fertilidade e ressurreição do deserto, fenômeno associado a Ísis, a vermelha, princípio feminino da divindade. Por sua vez, Osíris, o verde, irmão-esposo de Ísis, deus da morte, mas também da ressurreição, personifica-se para os egípcios na constelação de Órion.

Sem nos determos demasiadamente na intrincada malha de associações esotéricas, repetem-se algumas circunstâncias de espaço e tempo diegéticos concebidas para apresentar a canção de Siruiz, na fazenda São Gregório, e a primeira composição de Riobaldo, no Bom-Buriti: o mês de maio, a noite e o orvalho. Entretanto destacam-se também as diferenças. O herói ouve a voz e a viola de Siruiz no meio da madrugada, em *má lua*, na companhia dos cavaleiros, com a estrela d'alva no céu⁸. No Alto Buriti, “nenhum cantava, ninguém não tinha viola nem nenhum instrumento”, mas Riobaldo queria algum divertimento de alívio, e pensa que “ia aos poucos perdendo o bem tremor daqueles versos do Siruiz”. (GSV, p. 332) Então, ao lembrar-se dos namoros passageiros com Miosótis e Rosa'uarda, e sem conseguir dormir, ele se masturba: “com dura mão sofreei meus ímpetos, minha força desperdiçada; de tudo me prostrei”. (GSV, p. 333) Na sequência, com o desejo de lavar o corpo na cachoeira branca dum riacho, o protagonista perambula durante a madrugada: “[...] a pé caminhei em redor do arrancho, antes do romper das horas

⁸ Os astrônomos ressaltam que é comum ao leigo confundir a estrela Sirius com Vênus. Não nos parece estranho que a referência de Riobaldo à estrela d'alva (Vênus), na noite em que conhece o Siruiz, sugira uma dúvida sobre a identidade do astro que lhe chama a atenção.

d'alva. Saí no grande *orvalho*. [...]. Ali se madruga com *céu esverdeado*". (GSV, p. 333, grifos meus)

Riobaldo se aproxima da vereda onde os buritis espelham-se na água e apontam o céu; ao clarear do dia, isto é, no câmbio da lua pelo sol, ele está diante de um buriti, uma "tetéia enorme" (em alusão a Tétis e à fecundidade das águas). Nesse tempo e lugar, em labor solitário, ele "completa outros versos, para ajuntar com os antigos". (GSV, p. 333)

Tanto naquela noite de maio original, quando o jovem Riobaldo, ainda não-jagunço, ouve a canção da moça virgem, quanto nesta outra, a de solidão no buritizal em que o jagunço escolado compõe os próprios versos, os índices de fertilidade se entreveem em conjunção mítica. Na primeira, entrelaçam-se os símbolos femininos de Maria, Maiestas, Boa Dea e Ísis. O orvalho é a palavra que desce dos céus e "molha a ideia" de Riobaldo (GSV, p. 137); é a umidade que fecunda as regiões de vereda no sertão, assim como Ísis o faz no deserto durante as cheias do Nilo. Na segunda, o herói, com sua *petite mort*, fecunda a terra com o próprio orvalho; aqui se evoca o complementar Osíris, em imagem insinuada pelo céu esverdeado, tendo em vista sua representação noturna ser relacionada a essa cor e à força renovadora da vegetação. Nas diferenças apontadas, além da complementaridade entre Ísis e Osíris, há, ainda, o jogo entre lua, sob a qual a canção se faz conhecer, e sol, que desponta no momento em que os novos versos são criados. Em meio à ampla aplicação simbólica desse par, sabe-se que a primeira é um princípio passivo, por refletir a luz do sol, enquanto este, evidentemente, é ativo. Assim,

considerando a luz como conhecimento, o Sol representa o conhecimento intuitivo, imediato; a lua, o conhecimento por reflexo, racional, especulativo. Consequentemente, o Sol e a Lua correspondem respectivamente ao espírito e à alma (**spiritus** e **anima**), assim como a suas sedes – o coração e o cérebro. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 837)

A recepção dos versos de Siruiz, cuja alma musical resulta de uma depuração coletiva de índices do sertão, representa inicialmente para Riobaldo um desafio de leitura a fim de compreender a primeira metade do caminho e, talvez, prever o destino de que o herói não poderia fugir. A composição individual, no entanto, elaborada ao clarear do dia, concerne à postura ativa diante dos próximos passos da travessia. Desse modo, o centro imóvel cifrado nas três primeiras estrofes, entoadas na cadência da viola, entra em movimento pela ação de criar e cantar, solitariamente,

as três novas estrofes sobre o que Riobaldo “queria e o que não queria” (GSV, p. 334). Se “o correr da vida embrulha tudo” (Idem), o herói decide, a partir da síntese concebida no Bom-Buriti, destacando-se a mediação simbólica da vila do Urubu, ao menos trocar o medo por alguma faceta de coragem e agir na perspectiva de alguns efeitos intuídos: “Só assim de repente, na horinha em que se quer, de propósito – por coragem. Será? Era o que eu às vezes achava. Ao clarear do dia”. (Idem)

Assim, sob o influxo ativo e apolíneo do sol, o *jagunço-compositor* traduz em versos o projeto de protagonista da segunda metade do livro, aquele que decifrou na consciência a mensagem de Siruiz e, diante da indefinição da guerra e do amor, fará o pacto com o diabo e será rebatizado Urutu-Branco.

Trouxe tanto este dinheiro
o quanto, no meu surrão,
p’ra comprar o fim do mundo
no meio do Chapadão.

Urucúia – rio bravo
cantando à minha feição:
é o dizer das águas claras
que turvam na perdição.

Vida é sorte perigosa
passada na obrigação:
toda noite é rio-abaixo,
todo dia é escuridão. (GSV, p. 333)

Nessa glosa, a dimensão transcendente da vila do Urubu na primeira estrofe, que sugeria a Riobaldo criar “uma cidade de religião [...] nos confins do Chapadão, nas pontas do Urucúia” (GSV, p. 326), é substituída pela intenção concreta de tornar-se proprietário e sair da condição de “homem provisório”, que é o estado de jagunço. Para tanto, o remanso de rio largo torna-se rio bravo, que reflete a nova feição do futuro chefe, decidido a concluir a tarefa de vingança, sem a qual não teria condições de se estabelecer dono de terra com relativa tranquilidade. Na duplicidade do rio Urucuia, encontra-se também a decisão amorosa: “Diadorim e Otacília. Otacília sendo forte como a paz, feito aqueles largos remansos do Urucúia, mas que é rio de braveza”. (GSV, p. 327) Ora, Otacília é amor seguro, adequado ao arrivismo do herói, amor que aguarda imóvel o desfecho da guerra – a contraparte do Urucuia. Por sua vez, Diadorim é amor que atrai e repele, amor de águas bravas que dividem o sertão como o São Francisco:

Diadorim pertencia a sina diferente. Eu vim, eu tinha escolhido para o meu amor o amor de Otacília. Otacília – quando eu pensava nela, era mesmo como estivesse escrevendo uma carta. Diadorim, esse, o senhor sabe como um rio é bravo? É, toda a vida, de longe a longe, rolando essas braças águas, de outra parte, de outra parte, de fugida, no sertão. (GSV, p. 444)

Quanto ao aprendizado para tomar a chefia – “Mestre não é quem ensina, mas quem de repente aprende” (GSV, p. 326) –, ele consolidou-se na interpretação socrática, mas a partir de elementos pré-socráticos (fogo, ar, terra e água) que Riobaldo Tatarana fez da canção original, sobretudo dos versos *burití – água azulada/carnaúba – sal do chão*. Essa leitura permite ao herói sintetizar o perfil dos chefes. Medeiro Vaz tem ideia fundadora ao abdicar da propriedade e sair pelo sertão buscando justiça, mas morre como “touro sozinho urrando no meio da tempestade” (Idem). Zé Bebelo domina as propriedades do fogo e do vento, pensamento veloz e palavra bem articulada, “mas a água e o chão não queriam saber dele” (Idem), isto é, falta-lhe a competência para esfriar a guerra e enraizar um projeto, com objetividade. Joca Ramiro é “tão diverso e reinante, que mesmo em quando ainda parava vivo, era como se já estivesse constando de falecido” (Idem). Assim, esse chefe modelar, figuração do grande pai de que todos dependem, está mais para totem, ou símbolo ancestral, do que para homem de humanos destinos. Contudo ele também “se desfez, enterrado [...] em chão arenoso salgado” (GSV, p. 326), ou seja, enterrado em solo seco, o modelo de Joca Ramiro não teria mais como fecundar.

Consciente das qualidades e fragilidades desses modelos de chefia, o jagunço de ocasião não carece mais de coragem para assumir o poder, embora os desdobramentos da ação permaneçam no presente da enunciação como dilema ético figurado nas inquições sobre Deus e o Diabo. Nesse aspecto, o pacto nas *Veredas-Mortas* representa um rito, que marca o início da ação eficiente para assumir o poder, pôr termo às batalhas entre os bandos e beneficiar-se das condições materiais resultantes dessa empreitada.

Não obstante o ódio – imediato e nutrido – de Riobaldo por Hermógenes, o novo chefe também adotará traços semelhantes à figura horrenda do inimigo. Os pactários aproximam-se pela constituição de uma figura híbrida. De um lado, o chefe dos traidores parece combinar jiboia e cavalo, de outro, Riobaldo assume o nome de serpente, Urutu-Branco, sugerido por Zé Bebelo, e comanda o bando de cima do cavalo Siruiz. Ademais, o Urutu remonta à vila do Urubu, rebatizada Rio Branco.

Nesse novo nome configura-se a ambivalência discursiva do herói: é cobra venenosa, mas com cruzeiro na cabeça; apropria-se dos símbolos do mal concentrados em Hermógenes, mas reitera a vila alta, cidade da religião, onde se encontra a virgem padroeira.

E na contradição tão bem ordenada transita toda a ação, que evolui como discurso diabólico, quer dizer, pela enunciação calcada na dúvida. Trata-se do narrador em pleno domínio dos matizes de sua história e que, escolado na arte da dissimulação, oferece ao interlocutor uma experiência linguística cifrada? Ou do narrador que, atravessando a memória, inevitavelmente acessada de modo caótico, deseja sinceramente compartilhar suas reminiscências a fim de clarear, por meio da interação, os pontos obscuros? Se considerarmos o autor implícito responsável por arquitetar essa encenação, a qual replica, no que diz respeito ao leitor do romance, a própria relação estabelecida entre Riobaldo e seu interlocutor, somos tentados a aderir à ideia de um narrador sibilino, o sertanejo semi-letrado que proseia desafiando, matreiramente, as pretensões do doutor da cidade. Mas, no exercício mesmo da criação do enigma, o dilema revela ultrapassar a dimensão do simples jogo: há também sinceridade na indagação; a dúvida sobre a condição humana congraça Riobaldo e o visitante, irmana autor e leitor.

A figura central do dilema é Diadorim: “O que não digo, o senhor verá: como é que Diadorim podia ser assim em minha vida o maior segredo?” (GSV, p. 443) Na canção de Siruiz e na vida de Riobaldo, partida em duas, a personagem concentra todos os símbolos de oposição e complementaridade. Diadorim mantém, na consciência atribulada do herói, a aporia que perpassa o resultado da conduta volitiva, a arbitrariedade dos eventos e as leis implacáveis do destino.

Embora a morte do jagunço Reinaldo, seguida da revelação do corpo branco e virgem de Maria Deodorina, seja o ápice dessa conjunção simbólica, Diadorim representa para o narrador a descoberta da complexidade da travessia em variados níveis. No verso da canção, é o herói quem corre os dias nos olhos verdes de Diadorim, ora o verde-lua de Ártemis, cuja castidade protegida pela identidade de bravo jagunço torna Riobaldo *o boi mocho baetão*, animal castrado ou sem chifres, ora o “verde dos outros verdes, como o de nenhum pasto”, belo como a imagem de “Nossa Senhora da Abadia! A santa...” (GSV, p. 511), ora os rios verdes, olhos que espelham as águas claras do Rio-de-janeiro, lugar de iniciação, mas também as turvas do São Francisco, que partiu a vida do herói em duas [“Diadorim também, que

dos claros rumos me dividia” (GSV, p. 110)]. Os olhos são os mesmos, mas o verde muda, como substância de todo e qualquer acidente na realidade do sertão rosiano:

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

Com Diadorim, Riobaldo aprende as nuances de coragem, desde a primeira lição no de-Janeiro, quando acabam entrando com a canoa “afundadeira” no corpo grande das águas barrentas do São Francisco, e o Menino de “esmerados esmertes olhos, botados verdes” acalma o rapazote amedrontado, tomando-lhe a mão e dizendo: “– Você também é animoso...” (GSV, p. 123), até as muitas lições de coragem em batalha, o que implica, nos momentos mais decisivos, um saber intuitivo e imediato, mas também um comportamento consciente de superação do medo, sintetizados no gosto pela luta corpo a corpo, na ponta da faca.

Além disso, é Diadorim quem apresenta a Riobaldo o senso estético e a fruição da beleza:

Até aquela ocasião, eu nunca tinha ouvido dizer de se parar apreciando, por prazer de enfeite, a vida mera deles pássaros, em seu começar e descomeçar dos vôos e pouso. Aquilo era para se pegar a espingarda e caçar. Mas o Reinaldo gostava: – “É formoso próprio...” – ele me ensinou. (GSV, p. 159)

Em síntese, pelos olhos de Diadorim, Riobaldo aprende tanto a apreciar a realidade exterior, em detalhes e minúcias que ele ignorava, quanto a sondar o mundo interior, de onde brotam as forças propulsoras do comportamento consciente. Logo, é com esse conhecimento mediado sobretudo por Diadorim que o protagonista, após a segunda travessia do São Francisco, na altura do rio Urucuia, decide atuar nos rumos do amor e da guerra, tendo como suporte do sentir e do pensar a canção de Siruiz.

Vale acrescentar que as escolhas de Riobaldo, somadas ao final trágico de Diadorim, deixam entrever na economia ficcional questões biopolíticas e de gênero que têm motivado análises feministas. A morte da *donzela-guerreira* (GALVÃO, 1998) e a revelação do corpo feminino escamoteiam, sim, ao fim da narrativa, o viés homoafetivo do romance, além de afirmarem os valores de uma tradição textual em que a morte da mulher serve ao deleite estético, como argumenta Tiburi (2013), ou

serve ao diálogo, na própria motivação do discurso fúnebre, com o gênero da lírica medieval chamado *Pranto*, como explica Leonardo Arroyo (1984). Em todo caso, tal desfecho não anula a experiência do duplo e dos símbolos de complementaridade, principalmente de masculino/feminino e de vida/morte, que a personagem encerra em si na construção do texto. E no desenlace concentra-se o enigma central, espelhado nos versos de Siruiz: as ações conscientes de Riobaldo, na condição de chefe, conduziram à cena da morte de Diadorim? Ou tal fato, emergindo de todos os acasos, confirmou a mensagem teleológica da canção? Ou ainda, num viés que Riobaldo quer a todo custo rechaçar, o pacto com o demo para derrotar o outro pactário, Hermógenes, teria cobrado o sangue de Diadorim? Ademais, é de se considerar que o romance conduz o leitor por uma teleologia cujo centro irradiador, ou figura integradora, é Diadorim, mas que se apresenta, tal como a própria composição textual, de modo dissimulado, disjuntivo e enigmático.

Em suma, no projeto literário e compositivo do romance, Diadorim corresponderia à “paixão estética do autor pela sua invenção ficcional”, portanto atuando como “figura constelacional por meio da qual o romancista estrutura uma quantidade enciclopédica de conhecimentos sobre a terra e o homem do sertão, que ficariam caóticos, informes, desconexos, sem essa presença” (BOLLE, 2004, p. 197), ainda que tal unidade estética configure-se no movimento em espiral, na voragem do redemoinho.

1.1.2 O mapa da canção: a travessia espelhada nos astros

Conforme foi dito, ao cartografar os locais em que a canção de Siruiz se apresenta e se transforma, vejo que é desenhado um mapa cujos pontos alinham-se às estrelas da constelação do Cão Maior (*Canis Major*). Nela encontra-se a estrela mais brilhante do céu noturno, Sirius, que está a uma distância de 8,57 anos-luz da Terra, e que pode ser vista a olho nu de qualquer ponto do planeta. Trata-se, na verdade, de uma estrela binária, Sirius A e Sirius B, que orbitam entre si numa distância equivalente à distância entre o Sol e Urano.

Tal estrela, e todas as dimensões simbólicas que ela integra, parece funcionar na composição da obra como ponto axial que espelha, no plano astronômico, o ponto geográfico da travessia do rio São Francisco, narrada no meio material do livro, que divide a vida de Riobaldo em duas partes.

O narrador rosiano deixa as pistas para essa construção especular nas circunstâncias diegéticas em que a canção de Siruiz ocorre. Como já referimos na análise, a descrição do céu noturno pelo olhar de Riobaldo conduz o olhar do leitor para essa conjugação entre o espaço/tempo da trajetória do herói e os fenômenos astronômicos. Entretanto há que se considerar no espaço diegético do Grande Sertão uma “relação ambivalente com a geografia: por um lado, apoia-se na topografia real, por outro lado, inventa o espaço de acordo com seu projeto ficcional” (BOLLE, 2004, p. 59).

Dessarte, embora os quatro pontos geográficos em que a canção se realiza sejam inventados – Fazenda São Gregório (1); Bom-Buriti (2); brejos da beira do Paracatu (3) e Cererê-Velho (4) –, todos eles são localizados ficcionalmente com base em rios que deságuam no São Francisco, bem como em algumas cidades e referências topográficas do centro-norte de Minas Gerais. São Gregório encontra-se entre as cidades de Andrequicé (distrito de Três Marias) e Corinto; a fazenda fica, portanto, na entrada mais ao sul do sertão. O Bom-Buriti está 15 léguas (aproximadamente 100 km) a noroeste da fazenda Santa Catarina: pelas referências do narrador a esses dois locais a partir da barra do rio Urucuia, o primeiro poderia ser localizado nos arredores da cidade de Buritis. O terceiro encontra-se na região em que o bando atravessa o rio Paracatu. Por fim, seguindo ao sul, e distante seis léguas do Paredão da batalha final, encontramos o Cererê-Velho, entre o Paracatu e o rio do Sono. Assim, a interação das linhas cartográficas do velho Chico, dos rios referidos e das alusões topográficas estrategicamente dispersas no enredo configura a base para o espelhamento que identificamos no mapa astronômico, conforme a figura 1.

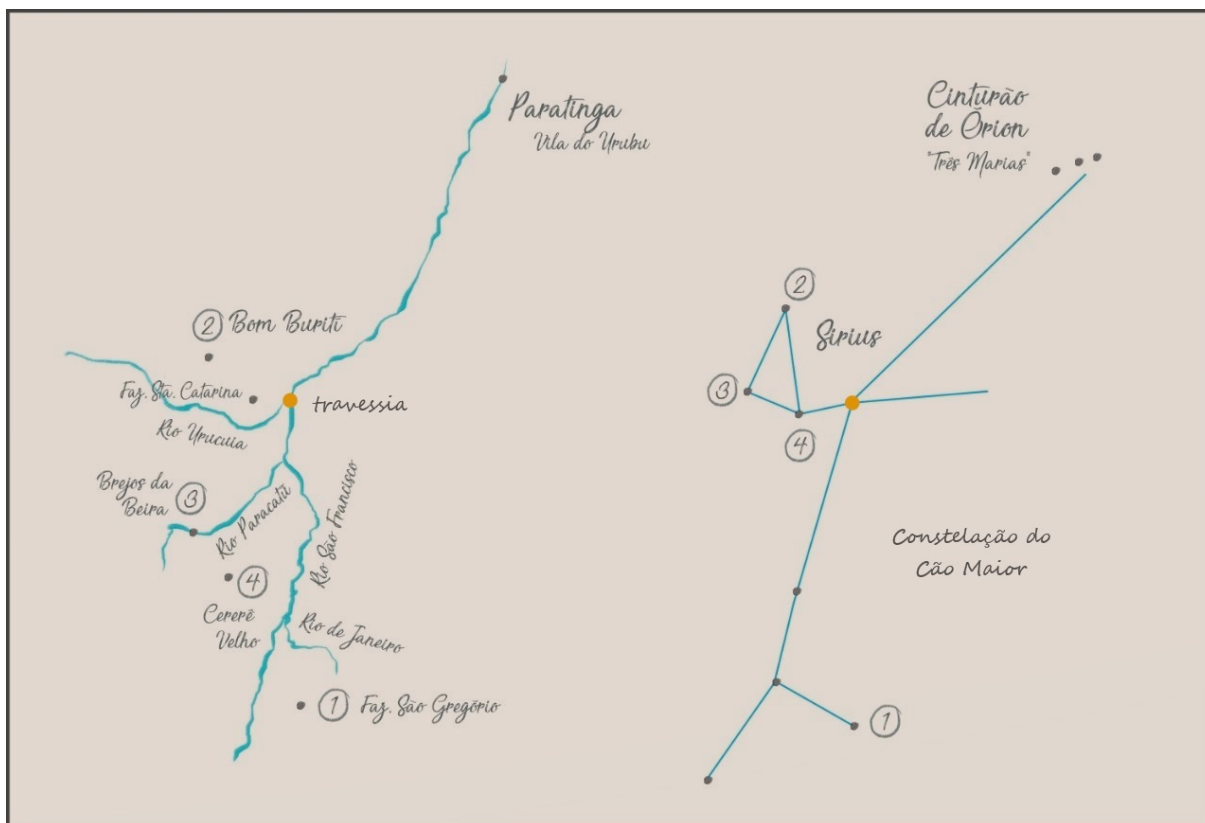
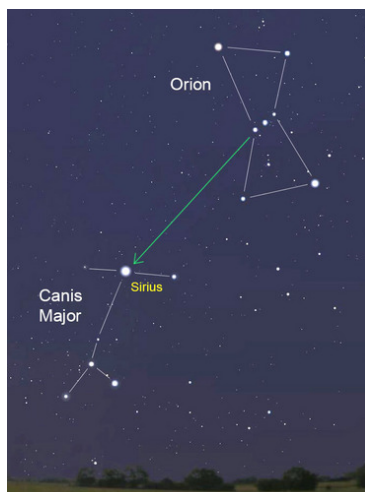


Figura 01 – Correspondência entre o mapa da canção e a constelação do Cão Maior (*Canis Major*)
Fonte: Autor

Ao observar os mapas, o leitor percebe uma outra simetria que, embora não tenha sido comentada diretamente até aqui, poderia ser inferida na análise. Seguindo o traço do rio São Francisco até a vila do Urubu, identificada com a atual Paratinga, verifica-se que o lugar é compatível com a posição das estrelas do cinturão de Órion. Para os iniciantes em astronomia, entre os quais me incluo, encontrar essas três estrelas no céu é o primeiro passo para identificar outras, inclusive Sirius, que, de acordo com a época, pode ser confundida por olhos leigos com os planetas Júpiter ou Vênus. Mais uma vez, Guimarães Rosa aproveita-se da ambivalência astrológica: o cinturão de Órion também é conhecido por Três Marias, o que reverbera a padroeira da vila do Urubu, mas essa tríade ainda se chama popularmente os Três Reis, acrescentando, assim, o complementar masculino. Além disso, para os egípcios essas estrelas de Órion constituíam a manifestação de Osíris em contraponto com Ísis, representada por Sirius.

Figura 02 – Constelações de Órion e do Cão Maior⁹



A respeito das observações astronômicas, vale destacar a viagem realizada por Guimarães Rosa em 1952, em que o autor acompanhou oito vaqueiros nos 240 km entre as cidades de Três Marias e Araçaí, ocorrida entre os dias 16 e 26 do mês de maio. Ainda que não se saiba se o escritor teve influência na definição da data (o que talvez tivesse motivação nos estudos astrológicos de que se aproveitou na composição do romance), ou se ele apenas programou-se para participar da comitiva com data já acertada, o fato é que o céu noturno de maio, no equinócio de outono entre os trópicos, configura o mapa astronômico que, observado por Rosa, transfigura-se nas duas primeiras ocorrências da canção de Siruiz.

Contudo, aproveitando-se das associações simbólicas, Rosa faz um jogo entre as circunstâncias dos dois primeiros segmentos da canção e os dois últimos. Na fazenda São Gregório e no Bom-Buriti dominam as águas, o orvalho, e os índices de fertilidade – a música se concebe sob o ritmo dos cursos d’água das veredas. Nas sequências, porém, começam os *dias de cão*: 1) entre a primeira e a segunda, quando Riobaldo acaba inserindo-se no *sistema jagunço* (BOLLE, 2004) e, em virtude do assassinato de Joca Ramiro, inicia-se a perseguição aos “judas”; 2) após a segunda versão, que abarca os eventos do pacto e da chefia do Urutu-Branco.

Vamos às conotações desse jogo. O nome Sirius em grego, Σείριος (*Seirios*), e em egípcio, *Sopdet* (*Sothis*), significa *ardente, brilhante, abrasador ou escaldante*; para os gregos e os romanos, o aumento da cintilância dessa estrela no verão era um índice de peste e morte (THEODOSSIOU *et al.*, 2011). Para os antigos, o nascer

⁹ Fonte da imagem astronômica: <http://www.stellarhousepublishing.com/star-east-three-kings.html>

helíaco de Sirius, a estrela do Cão, que correspondia ao solstício de verão no hemisfério norte, anunciava os dias mais quentes do ano. Por isso acreditavam que Sirius contribuía com o aumento do calor do sol durante os verões, daí os *dias de cão*.

No entanto, conforme explica o astrônomo José Roberto de Vasconcelos Costa (2007), “com a precessão dos equinócios, um movimento cíclico que o eixo da Terra faz, como um peão, ao longo de 26 mil anos, Sirius agora nasce nos meses de inverno do hemisfério Norte”. Logo, o nascer helíaco de Sirius atualmente ocorre nos meses de verão no hemisfério sul, portanto corresponde aos *dias de cão* no espaço físico representado na obra, qual seja, o sertão do centro-norte de Minas e oeste da Bahia. Por outro lado, os dias de Cão para Riobaldo consubstanciam-se no pacto demoníaco e na assunção do poder para conduzir as batalhas. Por isso, o chefe Urutu-Branco, ao chamar por “bizarrias” nos brejos da beira do Paracatu [“Força minha: eu estava pelo calor de tudo” (GSV, p. 479)], de cima do cavalo Siruiz começa a cantar, em seguida acompanhado por todo o bando, que, “mesmo sem [o] entender, só por bazófias” (GSV, p. 480), entoa em uníssono os versos da terceira parte da canção: *Hei-de às armas, fechei trato/nas Veredas com o Cão*. Não se trata mais de um canto solitário, concebido no ócio entre-batalhas, no fluxo lírico das veredas, mas, sim, de um canto de guerra: a voz aberta no espaço épico do grande sertão. E o ápice do poder de chefe pactário se dá com o projeto de atravessar o Liso do Sussuarão, sobre o qual Riobaldo pondera: “e eu, *em quentes me regendo*, não dei tino. Homem, sei? A vida é muito discordada. Tem partes. Tem artes. Tem as neblinas de *Siruiz*. Tem as caras todas do *Cão*, e as vertentes do viver”. (GSV, p. 520, grifo meu)

Essa associação da estrela com o ímpeto guerreiro – e com uma soberba derivada do poder – ressoa o canto XXII da *Ilíada* (2009, p. 374), quando Aquiles é avistado dirigindo-se à cidade no calor de sua ira e de suas armas, e Príamo o compara ao *Cão de Órion*, isto é, ao brilho vermelho de Sirius, sinal da destruição dos troianos:

Então voa à cidade, e os passos move
Qual vencedor ginete, que soberbo
Árdego pelo campo o coche leva.
Já nele avista Príamo essa estrela
Cão de Órion nomeada, que, nascida
No outono, os astros vence em noite bruna
Por grande e resplendente, e agoura morbos
Contra os homens calores dardejando:
Na rapidez seu peito lampejava.

Na sequência narrativa da terceira versão, Riobaldo conduz o bando para o norte, passa pelo Chapadão e, finalmente, vence o desafio da travessia do Liso do Sussuarão. Tal feito permite atacar de surpresa a fazenda do Hermógenes e executar o plano de captura da mulher dele. Dali, o Urutu-Branco guia o grupo de volta ao sul através de uma volta estratégica pelo estado de Goiás¹⁰. Já em Minas, nos campos do Tamanduá-tão, ocorre a vitória sobre o bando do Ricardão. Seguindo a leste, Riobaldo chega ao lugar em que se dá a quarta (e derradeira) parte da canção de Siruiz: um morro chamado Cererê-Velho, última parada antes da batalha no Paredão. Assim como na segunda versão, Riobaldo concebe solitário, ao longo da madrugada, os versos finais. O que se destaca nas condições de espaço e tempo, desta feita, é a enumeração das estrelas observadas pelo herói:

Arte que espiei arriba, levei os olhos. Aquelas estrelas sem cair. As Três-Marias, o Carretão, o Cruzeiro, o Rabo-de-Tatú, o Carreiro-de-São-Tiago. Aquilo me criou desejos. Eu tinha de ficar acordado firme. Depois, daí, vi o escuro tapar, de nuvens. Eu ia esperar, fazendo uma coisa ou outra, até o definitivo do amanhecer, para o sol de todos. Ao menos achei de tirar, do tpo da noite, esse de-fim, canto de cantiga. (GSV, p. 577)

Essa observação dos astros, na véspera da última batalha, não só desvela a face épica do herói romanesco como também indicia o espelhamento da trajetória pelo sertão no desenho constelacional, como busquei demonstrar até aqui. Ademais, merece ainda destaque o aproveitamento das referências populares para a composição do recorte celeste observável em latitudes tropicais: as Três-Marias, como se sabe, compõem o cinturão de Órion; Carretão é como popularmente se conhece a Ursa Maior; o Cruzeiro, menor constelação de todas, determinante na identificação do Polo Sul; o Rabo-de-Tatú (*Pamo pihkorõ*), nome dado pelos índios guarani à pequena constelação Seta (*Sagitta*).

Contudo, a última referência do céu espiado por Riobaldo não se limita a um conjunto enumerável de estrelas. O Carreiro-de-São-Tiago (ou Caminho de São Tiago) diz respeito a toda a Via Láctea, a galáxia em forma de espiral e de que o sistema solar faz parte. A gradação encontrada na enumeração astronômica é a imagem inversa do próprio título do romance: os sertões espelham a complexa e dinâmica galáxia, composta por bilhões de estrelas, ao passo que as veredas projetam-se nos quatro caminhos constelacionais mais franqueáveis (cinturão de

10 Atualmente, a região aí representada como território de Goiás, o Jalapão, compreende uma área do extremo leste do estado de Tocantins, criado em 1988.

Órion, Ursa Maior, Cruzeiro e Seta). Analogamente ao “diabo na rua, no meio do redemoinho”, há o buraco negro supermassivo que é o centro da espiral galáctica.

Tais detalhes, que podem passar despercebidos, dizem muito sobre a relação do herói com o mundo representado. Diferentemente do herói épico, para quem o “mundo do sentido é palpável e abarcável com a vista, basta encontrar nele o *locus* destinado ao individual” (LUKÁCS, 2000, p. 29), Riobaldo constata que o círculo que configurava a essência transcendente para os antigos – representado pela epifania da primeira vez que ouviu a canção de Siruiz – rompeu-se definitivamente. Entre a substância da travessia e o esforço em desvendar o sentido da jornada por meio da forma da canção, vão abrindo-se veredas de reflexão que atravessam um sertão imensurável, cuja imanência escapa a cada tentativa de recompô-la, quer dizer, de conciliar existência e essência através dos novos versos. Riobaldo só pode terminar a canção, sem realmente concluí-la (*Remanso de rio largo.../Deus ou o demo, no sertão...*), admitindo a fluidez e a largueza da substância numa estrutura de mundo em que Deus e Diabo se abstraem em seguidas inquirições no discurso do narrador.

A respeito da unidade compositiva dos contos de *Primeiras Estórias*, retomamos um comentário nosso no estudo (citado na introdução deste capítulo) sobre a duplicidade na organização especular da obra, que vale também para o mapa espelhado do *Grande Sertão*, seja o centro o par **Sirius/intersecção do São Francisco com o Urucuia** ou o par **buraco negro massivo da Via Láctea/o diabo na rua, no meio do redemoinho**:

O centro, então, não é mais apenas o ponto que marca a equidistância, o equilíbrio, o racional, mas é o centro movente. Ora, um centro em movimento impossibilita a fixação das coisas, sua disposição equilibrada e objetiva, um ir e vir, que, na verdade, não é racionalmente compreensível [...]. A síntese de partida e chegada, início e fim, não é o meio estático e racional, mas, sim, fluido e ilógico, que promove a dinâmica e diversidade da substância da realidade. É a mobilidade, a *travessia*, que instaura o real, como afirma Riobaldo: “Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia”. (SILVA; CRUZ, 2009, p. 52)

Aqui poderíamos por ponto nas explicações sobre as relações simétricas entre o mapa da travessia e seu espelhamento astronômico. Mas há detalhes que convém apontar sobre a poética dessa simetria construída a partir do aproveitamento estético de conhecimentos tanto científicos quanto metafísicos. Fiquemos com apenas um.

Esse aspecto diz respeito à descoberta de que Sirius é uma estrela binária¹¹. Em 1844 foi observada pelo astrônomo alemão Friedrich Wilhelm Bessel uma oscilação no movimento dessa estrela. Ora, sabendo que um corpo desloca-se em linha reta se não for submetido a forças externas, Bessel sugeriu a existência de uma outra estrela invisível, em torno da qual Sirius gravitaria, e, assim, apenas o centro de massas do sistema se deslocaria em linha reta. Tal teoria seria comprovada em 1862 por Alvan Grahan Clark, que fotografou a pequena, mas massiva, Sirius B no halo brilhante de Sirius A.

Essa existência em Sirius de um movimento de oscilação devido à ação de um elemento complementar não visível a olho nu, e, simultaneamente, a manutenção de um deslocamento em linha reta em função do centro de massa, é propícia à dupla realidade representada no romance. As idas e vindas pelo sertão, narradas de modo a que o leitor se desnorteie nas referências de espaço e tempo, permitem, ao mesmo tempo, encontrar indícios dos eixos simétricos que revelam pontos-chave da ação.

1.1.3 Uma escala para a canção: da transcendência à ironia

Embora a versão original da canção de Siruiz, rememorada por Riobaldo, seja oferecida ao interlocutor como um prenúncio cifrado do destino do herói, isto é, como mensagem oracular que condensa uma trajetória inexorável, tal qual o recado cantado a Pedro Orósio em *O recado do morro*, as demais estrofes (glosas ou voltas) da toada, todas elas criadas pelo próprio protagonista, sugerem a dúvida entre a confirmação da mensagem nos eventos-chave da vida do jagunço de ocasião e a ação voluntária nos rumos definidores da transformação do jovem errante em chefe de bando e, por fim, em fazendeiro guarnecido por ex-jagunços, agora vassalos, cujos braços de armas ainda estão prontos para guerra no caso de ameaça à propriedade do chefe.

Tal dilema deixa entrever a ironia ou, conforme será tratado mais adiante, uma *dialética da eticidade*.

Se o enigma se traduz em inevitabilidade do destino, traçado simetricamente por forças suprassensíveis em meio aos arabescos da travessia concreta, Riobaldo exime-se da culpa pelo final trágico de Diadorim e justifica o casamento conveniente

11 Conteúdo sobre *Massas gigantes acopladas* disponível no endereço http://www.observatorio-phoenix.org/k_ensaios/24_k08.htm

com Otacília e a seguida ascensão social segundo a *política de jagunçagem*, “uma combinação de violência e poder, no interior da qual o poder não significa outra coisa senão a força multiplicada de um que monopolizou o potencial predatório e/ou defensivo de muitos” (STARLING, 2009, p. 46). Assim, supõe-se que Riobaldo tenha tomado para si os versos originais de Siruiz como forma de linguagem eficiente para fazer emergir a consciência de suas condições de existência e lugar social, tornando-se, então, o bardo da própria história ao reelaborar o conteúdo da canção à medida que a experiência lhe foi desenhando, com traços mais nítidos, o mapa de assunção do poder – “sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias” (GSV, p. 35) – e uma concretização mais viável, talvez amesquinhada, de amor [“aquele rapaz Siruiz, que cantava cousas que a sombra delas em meu coração decerto já estava” (GSV, p. 152)].

Quando o chefe Urutu-Branco toma as rédeas do Cavalo Siruiz, o protagonista então assume o modo do herói das lendas¹² e das novelas de cavalaria (em que os prodígios do herói suspendem, ainda que de forma moderada, as leis da natureza), o que efetivamente se demonstra na travessia do Liso do Sussuarão. Na assunção desse papel, Riobaldo sublima momentaneamente o desejo por Diadorim, razão inicial de permanência no bando, e canaliza os esforços, o movimento paradoxal do herói demoníaco, num projeto consciente e para o qual se percebe formado: vencer a guerra, casar-se com a filha de um fazendeiro, assumir a herança da fazenda São Gregório e, enfim, estabelecer-se proprietário de “respeito firmado”, “anta empoçada”, que ninguém caça, com “feitos de prescrição dita”, reproduzindo o modo de vida dos homens de mando no sertão. Mas, para isso, foi preciso apartar-se de “guerras e batalhas”, que “isso é como jogo de baralho, verte, reverte” (GSV, p. 114), ainda que o velho Riobaldo afirme a conservação tácita do poder identificado com a força¹³, que é a antiga *política da jagunçagem*, como garantia de manutenção da propriedade.

12 Aqui lanço mão dos modos ficcionais segundo Northop Frye (2014). O crítico canadense se refere ao modo do herói das ações maravilhosas, superior aos demais homens e às leis da natureza, como típico do “romance” – ressalte-se que, em inglês, não se trata da narrativa em prosa chamada *novel*, que nomeamos *romance* em português, e sim das narrativas de errância cavaleiresca, na forma secular, ou das lendas de santos, na forma religiosa, enfim, trata-se das narrativas típicas da ficção europeia do período medieval. No próximo capítulo buscaremos demonstrar como Guimarães Rosa faz Riobaldo transitar circularmente entre os modos, que não são classificados por Frye do ponto de vista moral, mas sim de acordo com o *poder de ação do herói*.

13 “[...] viessem aqui com guerra em mim [...], com outras leis, ou com sobejos olhares, e eu ainda sorteio de acender esta zona” (GSV, p. 40).

Nessa perspectiva, que movimenta o olhar de volta ao *modo mimético baixo* do herói, a canção de Siruiz é menos um enigma de cunho metafísico que um suporte sincrético e simbólico da consciência individual do protagonista para tomadas de decisão e ações transformadoras dos rumos da história. A faceta arrivista resultaria, assim, da competência “comprada a todos os custos” e que “caminhou com os pés da idade” (GSV, p. 62), possibilitando a Riobaldo, por um lado, prever efeitos e responder às contingências e, por outro, combinar em ritmo e imagem as palavras que nomeiam os momentos pregnantes de sentido nas imbricadas idas e vindas pelo sertão: “Afirmo ao senhor, do que vivi: [...] dificultoso, mesmo, é um saber definido o que quer, e ter o poder de ir até no rabo da palavra”. (GSV, p. 190)

Mas há o retorno da dubiedade. Numa espiral enunciativa de caráter aporético. A consciência que reformula a travessia, clareando os pontos fulcrais da ação, é a mesma que admite a perda de nitidez ao inquirir o sentido último do trajeto. A visão resulta anuviada por Diadorim, neblina de Riobaldo, pelas dezenas de metanarrativas em que “pelejar pelo exato, dá erro contra a gente” (GSV, p. 101) e, sobretudo, pela figura alegórica do diabo, o que divide todas as coisas ou, em imagem mais adequada ao paroxismo resultante, aquele que está sempre na rua, no meio do redemoinho.

Por isso é um equívoco restringir a canção a uma leitura objetificante. Bem como equivoca-se o leitor que se perde na profusão de referências esotéricas e daí não consegue resposta além da afirmação do mistério. O espelhamento dos pontos-chave da trajetória do herói no desenho de uma constelação, ambos os espaços amalgamados num profícuo mapa simbólico, atesta um indecível projeto do autor implícito de transcender, pela palavra, a natureza física da vivência humana e envolver o leitor no mito, ao passo que a execução desse projeto, na dinâmica entre construção literária do enigma e decifração pelo leitor, pressupõe o distanciamento necessário à compreensão de seu conjunto formal, eminentemente irônico. Desse modo, a concretude do mito se perde no fundo abstrato de sua elaboração e, por conseguinte, de seu desvelamento. Em síntese, a existência simultânea, na obra, de dois regimes da relação entre sujeito e objeto implica “o dilema indissolúvel de sucumbir a um encantamento e ao mesmo tempo denunciá-lo” (PASTA JR, 1999, p. 62).

O enigma da canção de Siruiz, dessa forma, ao contrário de uma síntese peremptória da trajetória de Riobaldo, é, na verdade, mais uma voz da dúvida e da

incerteza, cujo sentido se move conforme a consciência do herói evoca e questiona os fragmentos de sua vida narrada, projetando-a no futuro da enunciação. Em suma, a canção, congemina formalmente em versos épico-líricos, reforça os meios expressivos da condição de fragmentação da experiência e disjunção entre vida e sentido representada nos grandes romances da modernidade.

1.2 O DRAMÁTICO ASSIMILADO AO ÉPICO: a dialética do trágico no *Grande Sertão*

Qual a pertinência em afirmar, para além do senso comum, que *Grande Sertão: Veredas* tem um sentido trágico? Uma aura de herói trágico não pareceria descabida se Riobaldo não escapa, na acepção de Northop Frye, enfim, à condição de herói *mimeticamente baixo*, ou *herói problemático*, tal como nomeia György Lukács (1916/2000) em sua teoria do romance? Como, ainda, estabelecer uma relação com a forma dramática se, diferentemente do drama, que desenrola o conflito como ação no presente, o romance nos dá a conhecer um conjunto de ações pretéritas?

Os questionamentos acima, se esclarecidos adiante, requerem, para começar, considerações mais gerais sobre o vínculo entre romance e drama, ou melhor, sobre a incorporação de aspectos dramáticos no romance. Inicialmente, o escopo da leitura será delimitado, em termos de abertura para interpretação, por um estudo de Lukács (1955/2011), apresentado em *O romance histórico*¹⁴, a respeito da interação entre esses gêneros. Na sequência, pretendo relacionar o conflito trágico do *Grande Sertão: Veredas* com a formulação geral do *sentido trágico como dialética da eticidade*, que se encontra no último volume dos *Cursos de Estética* de Hegel (1835/2014). Por fim, buscarei demonstrar como Guimarães Rosa promove uma combinação narrativa entre ironia e mito, tendo o processo trágico como princípio de modulação, que será explicado com inspiração na teoria dos modos de Frye, desenvolvida no primeiro ensaio de *Anatomia da crítica* (1957/2014). Sigamos às considerações.

À compreensão das motivações históricas do nexos formal entre o drama e o romance, Lukács dedica o segundo capítulo de *O Romance Histórico*. Para

¹⁴ *O romance histórico* foi escrito entre 1936 e 1937, mas teve primeira publicação em alemão em 1955. A tradução para o português, a partir do original alemão, foi feita por Rubens Enderle e publicada pela editora Boitempo em 2011.

apresentar a distinção inicial entre a grande épica (tanto a epopeia clássica quanto a epopeia burguesa, o romance) e a forma dramática¹⁵, o pensador húngaro recorre à *Estética* de Hegel – conforme sucede necessariamente aos filósofos que se debruçam, desde o século XIX, sobre o fenômeno estético literário segundo a perspectiva do materialismo histórico. Assim, na esteira da formulação hegeliana, explica-se que a épica demanda primordialmente a figuração da *totalidade do objeto*, o que o teórico do romance sintetiza como “a exigência de um retrato da sociedade humana tal como ela se produz e reproduz em seu processo de vida cotidiano” (LUKÁCS, 2011, p. 120). Por sua vez, o drama, especificamente o drama trágico, coloca o desafio de figurar a *totalidade do movimento*, entendido como um retrato concentrado, nuclear, do embate entre diferentes aspirações humanas, que justamente provocam o conflito e sua resolução.

Tendo em vista esse horizonte de semelhanças e diferenças formais, Lukács descreve e analisa algumas singularidades da manifestação desses gêneros no mundo antigo e na arte europeia a partir do Renascimento, sob a perspectiva de uma poética histórica para além do insulamento formalista.

Na Antiguidade, apesar de uma relação evidente entre a epopeia homérica e a tragédia clássica, a saber, o regime mimético que fornece um *retrato total* da vida na forma contingente e relativa da representação, esses gêneros pertencem a épocas

15 Em nota à edição alemã, publicada quase 20 anos após a edição original, em russo, Lukács pondera que esse ensaio não teve “a pretensão de fornecer uma teoria completa das formas dramáticas e épicas, tampouco apresentar ao leitor, no terreno da história, uma exposição detalhada do desenvolvimento do romance e do drama” (2011, p. 29). Essa ressalva do teórico se deve ao fato de que, como apontaram os críticos, Lukács não se debruçou nesse estudo sobre os novos problemas introduzidos pelo drama de Ibsen e sua tragédia liberal no que diz respeito, por exemplo, à dimensão histórica que se representa no alheamento completo das personagens dramáticas, a ponto de lhes frustrar qualquer desejo ou esforço de relação intersubjetiva. Evidentemente, esse drama que irrompe no final do século XIX e se desenvolve na dramaturgia de Anton Tchekhov e Arthur Miller, por exemplo, reflete o aprofundamento do individualismo e da reificação das relações humanas na sociedade burguesa, o qual terá ressonância na forma de vários romances do século XX. Um diferencial da dimensão trágica desse novo drama, como esclareceu Raymond Williams (2002), reside no fato de que ele concentra o conflito, sua *estrutura de sentimento*, na esfera privada, principalmente da vida familiar burguesa. Por sua vez, a forma da colisão trágica estudada por Lukács no drama do final do século XVI a meados do XIX, em peças de Shakespeare, Calderón de la Barca, Goethe e Hebbel, a partir das quais ele propõe o conceito de *totalidade do movimento* (tomado a Hegel), projeta o conflito para a esfera pública. Nesse sentido, tal aspecto dramático nos interessa, como conceito operatório, para compreender o conflito trágico que envolve Riobaldo, Diadorim e Hermógenes, pois ele ressoa, em última instância, a esfera pública do sistema jagunço – importante para a interpretação das relações entre o romance e a sociedade brasileira em transformação no período de concepção da obra.

distintas, com meios bem diferentes de figuração dos aspectos fundamentais de conteúdo e forma. Mais do que isso, há um elo causal entre as formas: “O drama antigo surge do mundo épico. O germinar histórico dos antagonismos sociais na vida produz a tragédia como gênero da figuração do conflito” (LUKÁCS, 2011, p. 116). Entende-se, em suma, embora o teórico não sintetize nestes termos, que o movimento de transição histórica entre a comunidade aristocrática do período homérico e a cidade-estado do período clássico espelhou-se na sucessão da epopeia pela tragédia.

A partir do Renascimento, contudo, essas relações histórico-formais se alterariam:

O florescimento do drama antecede o grande desenvolvimento do romance, apesar de Cervantes e Rabelais, apesar da influência nada insignificante da novelística italiana sobre o drama renascentista. Por outro lado, o drama moderno – inclusive o do Renascimento e mesmo o de Shakespeare – revela desde o início determinadas tendências estilísticas que o aproximam cada vez mais do romance ao longo do desenvolvimento. E inversamente: o elemento dramático no romance moderno, em especial em Scott e Balzac, origina-se, em primeiro lugar, das necessidades históricas e sociais da época, porém não deixa de sofrer influência artística do desenvolvimento anterior do drama. (LUKÁCS, 2011, p. 116)

Ainda que diante do plexo complicado entre o romance e o drama no mundo moderno, Lukács busca diferenciar as linhas gerais de suas formas a fim de, na sequência, desvelar a inserção de caracteres trágicos no tecido romanesco. Assumindo aqui o risco de resumir a extensa argumentação do teórico, diga-se que o núcleo do drama é o conflito de forças sociais em seu grau mais agudo. Logo, não é mero acaso que “o fim dos grandes períodos do florescimento da tragédia coincide com as grandes convulsões históricas mundiais da sociedade humana” (Idem, p. 125). Por exemplo, no conflito de *Antígona*, a representação do choque entre as forças que, na realidade histórica, levariam à destruição das formas sociais primitivas e ao nascimento da pólis grega; no *Rei Lear* de Shakespeare, a concentração do movimento de decadência e dissolução da família medieval a partir da relação entre Lear e suas filhas bem como entre Gloster e seus filhos. Nesse sentido vê-se também o nexo entre o florescimento dramático pré-romântico e a revolução burguesa – embora Lukács não cite *Os bandoleiros* (1781/2001) do jovem Schiller, parece-me que o conflito entre os irmãos Karl e Franz se apresenta também como caso de um drama pertinente para a ideia de que “a concentração sócio-histórica de

contradições da vida leva necessariamente a uma figuração dramática” (Idem, p. 127).

Uma característica especialmente necessária a essa figuração encontra-se na incidência de ações concentradas num período curto e conclusivo. Em vez de um acúmulo gradual de consequências, encadeadas lentamente, os dramas trágicos captam o momento em que a cadeia de acontecimentos mínimos e dispersos se traduz em ações resolutivas. Tendo em vista a representação da culminância de forças em conflito, de um tempo pregnante de transformação, a personagem capaz de figurar o caráter dramático só poderia ser, no entender de Lukács, o “indivíduo histórico-mundial”, uma vez que

o conflito social como ponto central do drama, em torno do qual tudo gira e ao qual todos os componentes da “totalidade do movimento” se referem, exige a figuração de homens que, em suas paixões pessoais, representam de imediato forças cujos choques formam o conteúdo material do conflito. Está claro que quanto mais um homem é “indivíduo histórico-mundial”, no sentido de Hegel, isto é, quanto mais suas paixões pessoais se concentram no conteúdo do conflito e se fundem com ele, mais apto ele é para ser o herói principal, a personagem central do drama. (2011, p. 132)

Isso não significa que a personagem protagonista do drama deva ser, como querem alguns teóricos neoclássicos e seus discípulos formalistas, uma grande personagem da história ou do mito. O *indivíduo histórico-mundial* não precisa pertencer a uma esfera socialmente elevada para figurar efetiva e pessoalmente uma grande força social conflituosa. Lukács refere-se à heroína Clara da tragédia burguesa *Maria Madelena* (1844/2017)¹⁶, de Friedrich Hebbel, e ao camponês Pedro Crespo de *O alcaide de Zalamea* (1651/1973), de Calderón de la Barca, como heróis trágicos cujo conflito pessoal não tem uma grandeza histórica extensa, mas que trazem em si um vínculo entre a paixão individual e o conteúdo social do conflito.

Neste ponto, façamos um salto para a forma do romance. Ao contrário do drama, o herói do romance não é o *indivíduo histórico-mundial*, tendo em vista que a narrativa se constrói a partir de um indivíduo comum, o herói médio ou medíocre que se encontra em meio a um complexo emaranhado de situações de crise. Esse indivíduo problemático não se torna líder ou figura central por meio de uma ação voluntária, concentrada e incisiva, mas ele está às voltas com a casualidade, o acaso em meio à figuração da totalidade dos objetos, em outras palavras, a complexidade

16 Há uma tradução da peça para o português publicada em 2017 por Dionei Mathias, professor do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da Universidade Federal de Santa Maria. Disponível em: <http://revistas.ufcg.edu.br/ch/index.php/RLR/article/view/803>

de suas ações desvela-se na amplitude de fundo do mundo representado. Esse viés possibilita ao herói romanesco encerrar em si as contradições de um movimento temporal, uma vez que, na figuração de suas paixões e diante da contingência, desdobram-se as várias forças sociais em conflito.

A questão conceitual que se levanta a partir daí, e que nos interessa para a leitura adiante, é a mistura dos gêneros. Por que o romance assimila aspectos dramáticos e de que modo isso ocorre, se ocorre, em *Grande Sertão: Veredas*?

De antemão, vale lembrar que a perspectiva lukacsiana é de uma estética histórica em oposição a modelos abstratos essenciais. Seu horizonte teórico não divisa os limites na poética clássica normativa, mas sim mira o diálogo, visando a superação, com a filosofia do trágico¹⁷ iniciada pelos pré-românticos (nos fragmentos críticos de Schelling e do difícil Hölderlin, por exemplo) e que atravessa todo o trabalho de poetas e filósofos alemães do período idealista e pós-idealista. No pensamento catalisador de Hegel, o filósofo húngaro encontra o território para esboçar uma teoria histórica dos gêneros literários. Trata-se, enfim, de um pensamento socialista que se esforça em construir uma ontologia da arte literária sobre as bases da dialética materialista. Em tal território estético, os gêneros não correspondem a modelos estáveis de escritura, mas decorrem de complexos atos de criação com fundamento social objetivo. E, para além de sua dimensão linguística, os gêneros existem como formas de criação que se movem dialeticamente na convergência entre as categorias e a História.

Isso posto, Lukács encontra na forma do romance (e de alguns grandes contos) uma renovação artística da concepção histórica da realidade. Contudo, enquanto epopeia burguesa moderna, a figuração da totalidade do objeto e a exposição épica dos acontecimentos não advêm do mundo em estado poético – unidade entre sujeito e objeto, mundo e sentido – do qual a epopeia antiga nasce. Nem é o romance uma forma desqualificada em relação à epopeia clássica. Ademais, o drama, por sua vez, não é uma forma estética superior e integradora, como postula Hegel, pelo fato de florescer sempre em períodos de crise.

O consórcio formal entre o dramático e o épico, cuja constatação precursora Lukács encontra nos estudos críticos de Goethe e Schiller, será identificada pelo teórico húngaro sobretudo na literatura realista do século XIX. Na obra de Balzac –

17 Sobre a concepção dos pré-românticos a respeito do Trágico, vale consultar a obra Peter Szondi *Ensaio sobre o trágico* (2004).

ao superar o romance histórico clássico de Walter Scott – o filósofo vê o auge de realização do influxo entre o trágico e o gênero romanesco. Resultante de uma distorção formal, para Lukács, o romance histórico surgiria como correspondência estética de uma fase desenvolvida da sociedade burguesa em que a forma dramática realiza-se como não dramática, isto é, em que a essência dramática emerge em forma aparente. Dessa distorção resultaria o eclipse do herói épico que enseja o herói problemático do romance. Ou seja: se na epopeia antiga o indivíduo luta contra o destino, cujo sentido, entranhado ao processo vital, tem caráter comunitário e unívoco, o romance, como epopeia moderna, figura a busca de algum sentido por um indivíduo não adaptado, que entra em choque com a realização da necessidade social (ou a instrumentalização da vida) no encadeamento de acasos aparentes da experiência individual. Assim, a inserção do elemento dramático no romance resultaria admiravelmente fecunda pois

não apenas tornou sua ação mais viva, sua caracterização mais rica e profunda [...], como também criou uma maneira adequada de espelhamento literário para o modo de vida moderno na sociedade burguesa desenvolvida: para os dramas trágicos (e tragicômicos) da vida, que são dramáticos na própria vida, mas aparecem de forma não dramática porque são incompreensíveis em seu pequeno e até mesquinho movimento para adiante e só podem ser figurados com distorções. (LUKÁCS, 2011, p. 156)

Vale, porém, destacar que essa distorção também implicaria uma diferença fundamental no caráter particular do romance. O conflito não aparece *em si*, “mas em sua conexão objetiva e social, amplamente desdobrada, como parte de um grande desenvolvimento social” (Idem, p. 179). E nesse modo de se desenvolver, projetando uma direção a partir das circunstâncias capilares da vida individual, está uma forma notável de manifestar a unidade e a oposição dos extremos nos grandes romances:

[...] assim como o drama, o romance conhece a unidade e a oposição dos extremos e, por vezes, acentua-os de maneiras semelhantes. Mas também conhece formas totalmente distintas de manifestação da unidade e da oposição dos extremos: casos em que, de sua interação, surge um desenvolvimento novo e inesperado, um novo rumo. O traço mais significativo dos romances realmente grandes consiste precisamente na figuração dessas orientações. O que é figurado não é determinado estado de coisas da sociedade, ou, pelo menos, um estado de coisas aparente. O mais importante é mostrar como a direção de uma tendência do desenvolvimento social se torna visível em movimentos pequenos, pouco ostensivos, capilares da vida individual. (Ibidem, p. 180)

O cerne do conflito ao retratar a vida, tanto no drama trágico quanto no romance, incide na dialética entre liberdade e necessidade. De modo que são representadas as circunstâncias do agir, de acordo com o fundamento social e histórico dos atos das personagens, bem como, no desenrolar dos acontecimentos, sobressai o papel da iniciativa humana individual. Contudo, esse drama concentra a dialética numa catástrofe heroica, que se desenvolve no presente diante de nós, ao passo que o romance oferece “uma imagem largamente estendida e intrincada das lutas multifacetadas dos indivíduos, que podem ser grandes ou pequenas e resultar em vitória ou em derrota” (2011, p. 183), ressaltando-se que a figuração se apresenta como acontecimentos plenamente desenvolvidos no passado.

Se consegui esboçar até aqui o quadro teórico sobre a interação entre o drama trágico e o romance, especialmente a inserção de elementos trágicos na forma romanesca, faz-se necessário contextualizar o período histórico em que essas teses do filósofo são concebidas assim como especificar o objeto literário que as motiva, condição necessária para centralizar o foco de leitura sobre o romance de Guimarães Rosa.

O romance histórico é escrito entre 1936 e 1937, durante o exílio de Lukács em Moscou, num período marcado pela expansão do nazismo, às vésperas da Guerra, bem como pela formação da frente popular antifascista. O fervor inicial quanto ao desdobramento mundial das frentes populares será matizado, ao final da década, pela desconfiança diante da burocratização estatal na União Soviética. Acima de tudo, em seu trabalho intelectual, Lukács buscava preservar um grau de autonomia, sobretudo nos estudos de teoria literária, encontrando brechas para trazer a público suas ideias em meio às restrições dogmáticas do marxismo ortodoxo e da oficialidade stalinista.

Em tal contexto, dedicando seu esforço teórico a um movimento dialético de Marx a Hegel, o filósofo vai encontrar na prosa realista europeia do século XIX uma relação entre a forma artística e a história que permite à literatura, na evolução do romance, retratar uma pré-história do presente. Para Lukács o romance histórico, da maneira como o descreve, nasce e morre no realismo – em Flaubert, em vista da fantasiosa Cartago antiga construída em *Salambô*, já se constata o ocaso do gênero, pois este caminha para representações do passado remoto sem vínculo com a realidade contemporânea ou como forma de evadir-se dela ou rejeitá-la.

Nesse ensaio sobre a literatura que “retrata a totalidade da história”, dedicado especialmente a Scott e Balzac, o autor revê o conceito de totalidade dos escritos da juventude, sobretudo n’A *teoria do romance*, tentando desmistificar um caráter abstrato e homogêneo, como essência fechada em si mesma, o que, nessa fase de estudos durante a década de 1930, apontava para a busca, ainda inconclusiva, de um método materialista-histórico mais sistemático. No esboço da nova teoria – que não abandona a antiga – a totalidade é proposta como totalidade histórica em devir. O impasse afluído na obra escrita entre 1914 e 1915 demandava, na visão do autor, a necessidade de uma demonstração dialética dessa categoria. Primordialmente, Lukács defende uma autonomia do estético que o diferencia tanto do lógico quanto do ético. Se a forma na lógica implica a semelhança interna dos sujeitos, a atividade estética, por sua vez, não oblitera a diferença, a ambiguidade e a diversidade. Quanto à questão ética, na primeira teoria do romance, a forma artística era vista como uma tentativa artificial de totalizar o mundo: tendo em vista a fratura entre a experiência e o sentido, restava a ética individual do artista como um valor autêntico sustentado mediante a obra de arte, em vista da impossibilidade de vivê-lo na realidade social concreta. Por outro lado, nessa outra fase de seu pensamento Lukács defende que a condição de isolamento do indivíduo, sua inadaptação ao mundo, só poderia ser superada na própria sociedade. Assim, não haveria como sustentar uma transcendência espiritual, uma vez que a dialética do valor ético ocorre nas próprias interações sociais, entre um indivíduo e outro.

Em seu programa teórico, que se movimentava para o materialismo histórico, Lukács provocou agudas discordâncias e afastou-se das duas grandes tendências da arte literária de seu próprio tempo. Ele rejeitou tanto o realismo socialista (que provocativamente nomeou “naturalismo agrário”) quanto os romances e dramas experimentais modernistas.

No primeiro caso, ele desafiava a oficialidade comunista e o sectarismo doutrinário das instituições a que ele mesmo estava ligado, escrevendo e publicando em Moscou e Berlim oriental; no segundo, ele se colocava em conflito com as vanguardas estéticas, com destaque para a rejeição a Joyce e Beckett. Pode-se ainda mencionar seu estudo comparado entre Kafka e Thomas Mann, julgando superior o realismo deste último em oposição aos experimentos do primeiro. A rejeição às vanguardas se devia à tese de que os escritores estavam criando um retrato fragmentado, deformado e alegórico da realidade que traduzia uma

subjetividade de imobilidade insuperável, projetando uma dissolução do objeto na forma de um niilismo transcendental.

Não seria essa avaliação – por sinal, um tanto renitente – de Lukács sobre as vanguardas o fruto da utopia de uma nova forma da épica naquelas circunstâncias inflexionais da década de 1930; portanto, uma ortodoxia que se traduziu em equivocada prescrição dos rumos do romance no século XX? Ou a assimilação dos romancistas de vanguarda aos valores sedimentados da sociedade burguesa, ainda que de maneira problemática, tornava inviável aquela forma de representação encontrada primordialmente nos romances históricos de Balzac e Tolstói? Ou a cisão entre sujeito e objeto chegara ao ponto de frustrar qualquer figuração autêntica da história?

Na possibilidade de que nenhuma das perguntas exclua as demais, pode-se ver também sob outro ângulo a rejeição categórica aos romances de vanguarda: a precedência da criação artística – em relação a sua compreensão teórica – em captar e transfigurar o movimento complexo da realidade talvez explique a dificuldade do teórico em analisar as obras contemporâneas à formulação de seu pensamento. Outro fator, mais específico, dessa rejeição encontra-se no enfoque dado pelo filósofo ao sentido do tempo histórico como ruptura, como mudança. E a perspectiva de Lukács nas circunstâncias de escrita das teorizações sobre o romance histórico, isto é, o valor autêntico subjacente à obra do pensador, era a aurora da “democracia revolucionária da frente popular”, e não o aprofundamento das relações reificadas da sociedade burguesa que se confirmavam no tempo que passava (e passa).

Aqui vale a conhecida alegoria de Hegel segundo a qual a coruja de Minerva só levanta voo ao cair do crepúsculo. Os poetas-críticos do romantismo alemão teorizaram sobre as formas dramáticas dos séculos XVI e XVII, isto é, levantaram voo sobre uma forma literária em seu ocaso. Hegel sistematizou uma filosofia do trágico, de viés idealista, que servirá de ponto de partida para a dialética materialista. Lukács, na primeira metade do século XX, em meio aos experimentos das vanguardas do Modernismo, faz um movimento de retorno, de Marx a Hegel, para teorizar o romance realista que surge em meados do século XIX, em diálogo formal com o drama trágico. Contudo, ao ler *O romance histórico* fica a tese de que as experimentações modernistas (resultantes da crescente fragmentação da

experiência) avultam como um obstáculo intransponível à utopia lukacsiana de renovação do romance rumo à epopeia do cidadão.

Assim, se as circunstâncias de homem de seu tempo podem iluminar certo pendor prescritivo do filósofo quanto ao futuro do romance, provavelmente elas convergem para a complexidade da esfera pública na década de 1930. Diante do avanço do nazifascismo, da esperança no florescimento da frente popular e de uma relação ambígua com a burocracia stalinista, Lukács, ele próprio um indivíduo problemático, no esforço por um pensamento independente, foi encontrar em grandes romances da estética realista, ou seja, num fenômeno artístico para o qual ele pôde olhar com a lente do distanciamento histórico – ou com os olhos da coruja de Minerva –, um momento ontológico em que a obra literária se apropria do presente vinculando-se a um *continuum* buscado no passado. O fato de Lukács não ter vislumbrado tal ontologia em obras modernistas contemporâneas daquele seu esforço teórico não impede que suas formulações sejam ponto de partida para suscitar novas leituras de obras cuja estética, de modo geral, ele rejeitou. A presença do filósofo, em vários graus de apropriação, revisão ou reafirmação, nos trabalhos de Adorno, Goldmann e Jameson, só para citar alguns, atesta sua projeção na crítica da segunda metade do século XX e início do XXI, bem como são sintomáticas da atualidade do pensamento lukacsiano as recentes traduções para o português das obras com as quais tento dialogar aqui.¹⁸

No mais, diga-se que os problemas enfrentados n’*O romance histórico*, longe de serem uma questão superada na crítica literária, reaparecem atualmente no influxo de romances pós-modernos que buscam, de modo paradoxal, deslocar para o âmbito da verossimilhança tanto a ficção quanto o discurso historiográfico. Para Linda Hutcheon, cujos estudos se tornaram um dos vetores de abordagem da chamada *metaficção historiográfica*, no pós-modernismo não há mais espaço para uma utopia de conciliação na concretude narrativa: “não existe dialética – apenas uma contradição irresoluta” (HUTCHEON, 1988, p. 142). Essa descrição parece ironicamente aproximar-se da análise que Lukács faz de *Salambô*.

Por sua vez, o crítico estadunidense Fredric Jameson, que busca defender integralmente os postulados de Lukács desde *Marxismo e forma* (1971/1985), é

¹⁸ *O romance histórico*, traduzido por Rubens Enderle, é uma edição de 2011 pela editora Boitempo, e *A teoria do romance*, em tradução de José Marcos Mariani de Macedo, teve a primeira edição em 2000, pela Editora 34, e já se encontra na 3ª reimpressão da 2ª edição, em 2019.

categorico em sua avaliação sobre o renascimento do gênero na literatura contemporânea. No texto *O romance histórico ainda é possível?*, versão escrita de uma conferência que Jameson apresentou no simpósio “Reconsiderando o romance histórico”, realizado na Universidade da Califórnia em 2004, ele afirma que a versão pós-moderna deriva da “multiplicação de inúmeras versões fantásticas e autocontraditórias” (2007, p. 202) motivadas por um apetite por imagens da história e do passado numa época de completa atrofia do sentido da história.

Mas não nos desviemos (muito) do problema específico aqui proposto. O romance de Guimarães Rosa, obra artística representativa do alto Modernismo Brasileiro, ou da segunda onda modernista, escrito numa prosa que testa os limites da instrumentação verbal, poderia ser lido segundo algumas das formulações lukacsianas sobre o romance histórico, ainda que o teórico tenha rechaçado as experimentações formais das vanguardas nesta concepção do gênero? Para Jameson, fiel à visão geral de Lukács, e com a vantagem de olhar para a estética modernista a partir de voos ao cair do crepúsculo, a resposta ainda seria não.

A despeito das negativas, vamos matizar a questão a partir da especificidade formal do romance *Grande Sertão: Veredas*, ainda que em concordância com a ideia de que “o subjetivismo intensificado do texto modernista torna cada vez mais difícil discernir a objetividade da dimensão histórica”. Não se trata, porém, de classificar o romance como histórico, mas sim de lê-lo a partir de algumas características apontadas pelo teórico no estudo do gênero, especialmente a incorporação de aspectos dramáticos trágicos na forma narrativa e a motivação histórica para essa combinação.

Para tanto, reitero: Lukács debruça-se sobre o romance realista europeu de Scott e Balzac e chega à ficção realista do russo Tolstói tendo como horizonte a representação ficcional da sociedade burguesa europeia do século XIX. Para o filósofo, a autenticidade narrativa desses romances deriva do fato de que os valores burgueses ali figurados dialeticamente encontram-se ainda num estado de latência revolucionária, ou seja, não chegaram ao *status quo* de reificação em todos os âmbitos da vida – causa formal da fratura entre sujeito e objeto nas sociedades industriais desenvolvidas. Aí está o cerne da impossibilidade de sobrevivência do romance histórico: a permanência e mediação imperante dos valores burgueses essencialmente dessacralizados e a-históricos. Nesse sentido, percebe-se que o problema com o qual a teoria lukacsiana esgrima é, sobretudo, o realismo na forma

romanesca. A dominante objetividade burguesa acaba se projetando numa forma de representação, denominada por ele simbolista, em que a narração é suplantada pela descrição, isto é, como uma maneira estática e contemplativa de figurar a experiência. A realidade parece se transformar numa espera perpétua ou repetição maquinal da rotina ou frustração insuperável do ideal. De modo que “onde o Modernismo resolutamente assume a sua condição, ele abandona completamente o enredo, renuncia à narração no velho sentido e procura fazer de sua fraqueza básica uma força” (JAMESON, 1985, p. 157). Em síntese, quando o modo descritivo domina completamente a representação, os objetos são concebidos como entidades autônomas, alheias à atividade humana, e, em última instância, os próprios seres humanos passam a figurar como objetos móveis, representados de fora segundo modelos abstratos, enfim, a experiência se desumaniza e rompe-se a relação vital com a ação.

Sobre essa questão é necessário levantar alguns pontos a fim de notar como, em *Grande Sertão: Veredas*, a narração não cai num solipsismo instaurado pela forma da *desilusão romântica* (a dimensão lírica e fragmentária da rememoração de Riobaldo) devido a uma conjunção com a forma épica instaurada no movimento pelo espaço, mas sem ceder a uma exotização narrativa ao modo de *idealismo abstrato*. A meu ver, a força centrípeta que possibilita dinamizar essas duas instâncias para figurar a realidade brasileira no sertão de Rosa concerne à inserção de aspectos dramáticos, especialmente o modo ficcional trágico – por isso a pertinência do panorama conceitual desenhado até aqui. Vamos propor que a narração resultante do programa estético de Rosa figura – apropriando-nos da imagem epigráfica do próprio romance – *a história como fragmentos em redemoinho*, e supera qualquer demarcação de um espaço homogêneo de constituição da identidade nacional (fundada em aspectos como território, raça e religião). Tal projeto literário do escritor mineiro parece, na síntese proposta por Heloísa Starling na obra *Lembranças do Brasil: Teoria, Política, História e Ficção em Grande Sertão: Veredas*,

ter ambicionado provocar um efeito de luz e sombra, muito próprio, sobre a imagem que o País construiu de si mesmo – uma espécie de fantasmagoria destinada a produzir uma *ilusão* de possibilidades e, ao mesmo tempo, uma *iluminação*, capaz de potencializar e/ou acrescentar conteúdos ao que está sendo suprimido nessa imagem. Assim, e de pronto, essas cenas evidenciam a preocupação [...] de evidenciar a raiz autoritária, violenta ou paternalista, e o caráter fortemente manipulatório que vem sustentando o processo de incorporação dos indivíduos ao sistema político brasileiro – sobretudo nos contextos históricos

particulares do nacional-desenvolvimentismo e da democracia populista. (STARLING, 1999, p. 20, grifos da autora)

Em concordância com a proposição acima, resulta que um olhar atento para a dialética do trágico¹⁹ na experiência rememorada de Riobaldo pode nos colocar diante de tal efeito de luz e sombra na imagem que o país construiu de si. Por sua vez, a construção em redemoinho, o qual se movimenta acidentalmente pela rua da história (mas projetando-se ao presente) não nos oferece essa imagem como pontos estáticos, mas sim como formas mutáveis e fugidias da substância tão heterogênea de que se constitui a realidade brasileira.

1.2.1 A situação narrativa como solilóquio monumental

Um diálogo cujo registro concretiza a fala de um enquanto a do outro é silenciada, embora evoque-se insistentemente a presença deste outro nas interpelações de quem monopoliza o discurso. Tal é a situação comunicativa, evidentemente um recurso ficcional importante, que instaura o discurso narrativo do romance ou, para ser mais específico, a relação entre narrador e narratário, segundo a terminologia de Genette (1979). Vários críticos se dispuseram a caracterizá-la e compreender seu fundo irônico. Roberto Schwarz a considera “um diálogo pela metade, ou diálogo visto por uma face”, o que ele, por fim, sintetiza na forma de “um monólogo *inserto* em situação dialógica” (SCHWARZ, 1991, p. 37). Willi Bolle a nomeia *pseudodiálogo*, em que a ironia da inversão dos papéis – “no fato de o sertanejo ser o dono absoluto da fala, enquanto o doutor da cidade fica reduzido ao papel de mero ouvinte (2004, p. 40)” – destacaria o desequilíbrio de falas no campo das forças sociais.

Na esteira dessas caracterizações, mobilizo aqui também a descrição feita por Eduardo Coutinho sobre a técnica híbrida do romance:

Ao lançarmos uma breve mirada sobre a maneira como se constitui a narrativa de *Grande Sertão: Veredas*, imediatamente reconhecemos uma situação dialógica em que certo narrador – Riobaldo, um sertanejo inculto – faz o relato a um interlocutor de sua vida anterior como jagunço, e o último –

19 Aqui traduzimos, talvez indevidamente, a proposta fenomenológica de Emil Staiger (1997) que compreende a criação dramática como duas modalidades do estilo de tensão: o patético e o problemático. Com base nessa caracterização, em *Grande Sertão: Veredas*, o *phatos* do herói (o querer) e a problematização (o perguntar), identificam-se.

um cidadão urbano culto – **escuta atentamente toda a história e toma notas que lhe servirão mais tarde como base para um possível livro.** Todavia, apesar da presença de um interlocutor específico, que confere *status* de oralidade ao relato, o caráter dialogal da situação acima descrita é questionado pelo leitor ao perceber que, em nenhum momento ao largo de todo romance, a narração de Riobaldo se interrompe para dar lugar à fala do interlocutor. Ao contrário, ela consiste em um único fluxo, um *continuum*, e a presença do ouvinte só se faz notar graças a certas observações do narrador: a reiteração insistente da forma “o senhor” com que sempre se dirige àquele, uma série de alusões diretas que o descrevem como homem de muita cultura e sensibilidade (...) e o uso frequente de recursos narrativos que sugerem um *feedback* de sua parte (COUTINHO, 1993, p. 62, *grifo meu*).

Antes de mais nada, vamos tomar a situação narrativa de *Grande Sertão: Veredas* como incorporação de elementos dramáticos no romance, especialmente de sentido trágico, tanto pelo aspecto dramático da instância enunciativa quanto pela dialética da eticidade que motiva o destino trágico refigurado pela voz do narrador. Assim, o primeiro vestígio dramático na superfície textual diz respeito à reiterada *presentificação* do ato comunicativo, quer dizer, a voz narrativa reconduz o leitor sistematicamente ao presente da enunciação como ato em que Riobaldo performa uma fala diante de um senhor da cidade que o visita na sede da fazenda. De modo que a repetição do vocativo que identifica o narratário, bem como as alusões a ele, podem ser lidas como um recurso estético que aproxima a narração do gênero dramático. Porém, se o herói problemático Riobaldo fala a um outro concreto, uma personagem particularizada e constantemente referida, ainda assim não há diálogo no sentido estrito do termo, visto que o outro não se manifesta verbalmente de modo explícito; exterioriza-se, com “status de oralidade”, apenas a consciência do indivíduo em conflito a um outro que faz o registro pela escrita.

Caso exercitemos a imaginação para dar concretude ao homem que ouve Riobaldo, o personagem mais evidente para atuar como o jovem doutor é o próprio Rosa, o intelectual formado no grande centro, que retorna ao sertão disposto a ouvir seus conterrâneos sertanejos e anotar proficuamente seus saberes em cadernos de viagem²⁰, numa espécie de inserção irônica do autor implícito: quem escreve o romance se representa no ato de escuta. Ou, ainda, para os mais fabulistas, e considerando a hipótese de que o romance dá forma artística às tensões dos projetos utópicos do Modernismo brasileiro, especialmente no diálogo estético entre

20 Vale lembrar aqui os conhecidos cadernos em que Rosa registrou, em escrita e ilustrações, a viagem na qual se juntou a um grupo de vaqueiros para percorrer 240 km entre Araçá e Três Marias, durante dez dias, no mês de maio de 1952.

prosadores, não é de se estranhar que o papel do senhor da cidade fosse virtualmente desempenhado por Mário de Andrade: nas mãos, um de seus lendários cadernos de anotação na fase do *turista aprendiz*, objeto este, caderno ou caderneta, referenciado algumas vezes por Riobaldo: “A vida é um vago variado. O senhor escreva no caderno: sete páginas...” (GSV, p. 516); “o senhor aí escreva: vinte páginas... nos campos do Tamanduá-tão. Foi grande batalha” (GSV, p. 562); “O senhor enche uma caderneta...” (GSV, p. 611). Mas a pertinência interpretativa dessa fabulação é assunto para daqui a algumas páginas. Antes, é preciso retomar o fio dialógico da circunstância narrativa.

Pois tornou-se mais comum identificar essa segunda pessoa como uma virtualidade do próprio leitor-receptor, o que limita sensivelmente, a meu ver, a dimensão dramática da circunstância enunciativa criada pelo romancista mineiro. Interessa, portanto, observar algumas das implicações da presentificação constante do ato narrativo no romance.

Em primeiro lugar, a *presença* do outro a quem a fala de Riobaldo se dirige não permite que a narração seja tomada simplesmente como monólogo interior ou como fluxo de consciência (técnicas que simulam uma expressão livre do pensamento), uma vez que a representação da escuta de um estranho implica algum grau de modulação da linguagem, em filtro mais ou menos consciente, segundo objetivos diversos. Em segundo lugar, o estado de coisas presentificado pelo narrador sedentário, fazendeiro estabelecido, deixa transparecer uma potência de agir a fim de conservar a condição que ele alcançou. Desse modo, o poder do chefe pactário, que emana também dos domínios da palavra, projeta-se no presente estabelecendo um conflito sutil com a motivação, não explicitada, da presença daquele homem da cidade na residência do ex-jagunço:

Mas, hoje, que raciocinei, e penso a oito, não nem por isso não dou por baixa minha competência, num fogo-e-ferro. A ver. Chegassem viessem aqui com guerra em mim, com más partes, com outras leis, ou com sobejos olhares, e eu ainda sorteio de acender esta zona, ai, se, se! É na boca do trabuco: é no té-retêretém... E sozinhozinho não estou, há-de-o. Pra não isso, hei colocadoi redor meu minha gente. (GSV, p. 40)

As informações que Riobaldo oferece sobre suas condições atuais de vida – os antigos jagunços tornaram-se meeiros nas terras do fazendeiro – mais do que deixarem à mostra as relações de trabalho servil entre o proprietário e seus ex-comandados, revelam um Riobaldo melindroso, desconfiado quanto às intenções do

visitante, “o senhor, com toda leitura e suma doutoração” (GSV, p. 30), munido de cadernos de anotação. Assim, as “artes de dizer”, um dos traços distintivos do herói pactário – e importante para a dialética da eticidade –, modulam a tensão da situação narrativa presentificada, às vezes desvelando ameaças ou, de modo insidioso, falsamente desapegado, declarando a conservação do mando e do recurso à violência, insinuada como poder de reação:

Olhe o senhor: aqui, pegado, vereda abaixo, o Paspe – meeiro meu – é meu. Mais légua, se tanto, tem o Acauã, e tem o Compadre Ciril, ele e três filhos, sei que servem. Banda desta mão, o Alaripe: soubesse o senhor o que é que se preza, em rifleio e à faca, um cearense feito esse! Depois mais: o João Nonato, o Quipes, o Pacamã-de-Presas. E o Fafafa – este deu lances altos, todo lado comigo, no combate velho do Tamanduá-tão: limpamos o vento de quem não tinha ordem de respirar, e antes esses desrodeamos... O Fafafa tem uma eguada. Ele cria cavalos bons. Até um pouco mais longe, no pé-de-serra, de bando meu foram o Sesfrêdo, Jesualdo, o Nélsion e João Concliz. Uns outros. O Triol... E não vou valendo? Deixo terra com eles, deles o que é meu é, fechamos que nem irmãos. Para que eu quero ajuntar riqueza? Estão aí, de armas areiadas. Inimigo vier, a gente cruza chamado, ajuntamos: é hora dum bom tiroteamento em paz, exp'rimentem ver. Digo isto ao senhor, de fidúcia. Também, não vá pensar em dobro. Queremos é trabalhar, propor sossego. (GSV, p. 40)

Tendo em vista a tensão estabelecida na situação dialógica presentificada na enunciação da narrativa, bem como o aproveitamento dessa tensão no conflito dramático, cabe agora voltar aos aspectos trágicos do romance.

Para começar, vale um comentário sobre a forma dramática e os meios linguísticos do diálogo e do monólogo em sua construção. Peter Szondi (2001) explica que o drama de inspiração clássica foi retomado pelo Renascimento, após a derrocada do mundo medieval, representando “a audácia espiritual do homem que voltava a si [...], partindo unicamente da reprodução das relações intersubjetivas” (SZONDI, 2001, p. 29). A partir daí, o homem entra no drama apenas como um membro da comunidade, em que as relações intersubjetivas o colocam no campo determinante de liberdade e formação, vontade e decisão. Logo, o tempo e o lugar da realização dramática era o ato de decisão. Ao se decidir pelo mundo da comunidade, “seu interior se manifestava e tornava-se presença dramática. Mas o mundo da comunidade entrava em relação com ele por sua decisão de agir e alcançava a realização dramática principalmente por isso” (Ibidem).

Como a temática do drama passou a ser construída na esfera intersubjetiva, e sendo descartado tudo o que está aquém ou além do ato de decisão, isto é, o mundo

das coisas, o meio linguístico da forma dramática só podia ser o diálogo. Desse modo, o diálogo se tornou o componente primordial da textura dramática, sendo suprimidos, a partir do Renascimento, o prólogo, o epílogo e o coro.

Quanto ao monólogo, Szondi comenta que, em vista de seu caráter episódico, ele não seria necessariamente constitutivo da forma dramática. Além disso, no drama trágico, mesmo os monólogos mais longos não se furtam à perspectiva de comunicação intersubjetiva²¹, sempre em vista do ato decisório na esfera da colisão dramática. Os monólogos pontuais, portanto, são palavras ditas em sociedade – inseridas no conjunto dialógico –, e não no isolamento. Aqui podemos lembrar um paralelo entre as formas das tragédias antigas e os dramas trágicos²² dos séculos XVI e XVII, especialmente o drama elisabetano de Shakespeare, considerando motivações históricas profundas. Num mundo cindido, em que não há mais sentido para as vozes do coro, que traziam a mensagem da ordem religiosa e se incumbiam de alertar o herói de seu desvio às leis que regem o mundo exterior (conectado ao sentido sobre-humano), o dramaturgo inglês mantém o herói acompanhado, mesmo

21 A dimensão intersubjetiva, tanto do diálogo quanto do monólogo, é apropriada para se tratar do drama moderno do século XVI ao final do XIX. A partir da tragédia liberal de Ibsen, cuja especificidade formal um estudioso como Raymond Williams (2002) compreendeu com base no conceito de “estrutura do sentimento”, o indivíduo isola-se a tal ponto que se apaga por completo o horizonte de comunicação com o outro ou oblitera-se o vínculo com a esfera pública do conflito, tal como apontamos em nota anterior. Esse alheamento total não parece ser o caso da dramatização da instância enunciativa do *Grande Sertão: Veredas*. Ainda que silenciada, a personagem do interlocutor de Riobaldo, insistentemente presentificada no ato da enunciação, além de evocar valores de civilidade que se chocam com o sertão de Riobaldo, também é referida por reações à fala do herói: “O senhor ri certas risadas...” GSV, p. 23; “O senhor escreva no caderno: sete páginas...” (GSV, p. 516).

22 Em vista de a forma dramática da tragédia ser um fenômeno estético-histórico específico da Antiguidade clássica, optamos por usar, de modo geral, a expressão *dramas trágicos* para fazer referência às peças de sentido trágico a partir do século XVI. Convém lembrar aqui a tese de Walter Benjamin, publicada originalmente em 1928, em que o autor introduz no campo teórico uma diferença fundamental entre a *tragédia* clássica e o *drama trágico* ocorrido na Alemanha no século XVII. Na tradução mais conhecida para o português, Sérgio Paulo Rouanet usou a expressão *drama barroco* para a palavra *trauerspiel*, embora ele admita o problema da adjetivação escolhida em vista da especificidade do termo, formado por *luto* (trauer) e *jogo* (spiel), em contraponto com *tragödie* (tragédia). Em tradução mais recente, publicada pela editora Autêntica em 2011, João Barrento optou por *drama trágico* a fim de demarcar a diferença em relação à tragédia. Nesse trabalho de Benjamin, muito influente nos estudos literários até hoje, o filósofo discorre sobre uma diferença fundamental entre essas formas dramáticas: a atitude dos dramaturgos antigos em relação ao desfecho trágico é de apresentar o destino como algo inflexível e inexorável, que provoca o efeito de terror e piedade, ao passo que o *drama trágico* alemão do século XVII revela uma atitude nova – a melancolia como expressão contemplativa de luto pela perda de sentido do mundo e impossibilidade de transcendência.

como figura de fundo nos monólogos, de personagens humanas que não são meros confidentes, mas sim presenças que possibilitam ao herói externar dialeticamente os desejos e questionamentos que instauram o dilema da colisão trágica. Em outras palavras, a personagem que testemunha o monólogo é parte integrante da *totalidade do movimento* dramático e de sua dialética entre liberdade e necessidade. Essa personagem – e seu alinhamento, em variado grau, aos valores da sociedade de que ela e o herói participam – acentua o caminho tortuoso tomado pelo herói em sua conduta volitiva. Sobre esse aspecto, Lukács destaca o fato de os heróis trágicos de Shakespeare terem sempre o horizonte do outro (na figura de personagem, e não apenas do público) na própria fala: “Mesmo seus heróis ‘mais solitários’ nunca estão sozinhos. Mas Horácio, para Hamlet, não é ‘um confidente’, mas uma força autônoma e necessária, uma força motriz do conjunto do enredo” (LUKÁCS, 2011, p. 124).

Contudo, nos dramas trágicos modernos, o monólogo, como forma de diálogo inessencial, acaba se convertendo em outra coisa, pois as palavras do herói trágico isolam o que elas mesmas expressam. A fala se torna, então, *solilóquio* essencial. Ela envereda para a lírica, numa forma de participação na solidão do outro. É o que ocorre na primeira cena do terceiro ato de *Hamlet* (1603/2010), no talvez mais conhecido solilóquio do drama ocidental.

Nos comentários acima encontra-se algum esclarecimento para a situação narrativa que Guimarães Rosa arquiteta em seu romance. O solilóquio se constitui como forma de absorver a solidão individual na solidão coletiva, figurada na concretude do outro silenciado. Portanto, se é plausível a inserção, no romance, de uma instância dialógica característica da textura dramática, ela se realiza obliquamente pela presença e pelos vestígios dialogais²³ de uma personagem – o senhor culto, arauto dos valores da sociedade civil e moderna – que faz as vezes de uma espécie de coro silenciado num mundo em que a substancialidade de qualquer ordem sobre-humana se dissipa em reflexão. Para arrematar essa imagem de comunhão entre solitários na persona dramática, vale retomar o ensaio de Lukács:

23 “O senhor não acha? Me declare, franco, peço. Ah, lhe agradeço. Se vê que o senhor sabe muito, em idéia firme, além de ter carta de doutor. Lhe agradeço, por tanto. Sua companhia me dá altos prazeres.” (GSV, p. 41)

“E as idéias instruídas do senhor me fornecem paz. Principalmente a confirmação, que me deu, de que o Tal não existe; pois é não?” (GSV, p. 55)

cada uma terá de nascer da solidão e, na solidão insuperável, em meio a outros solitários, precipitar-se ao derradeiro e trágico isolamento; cada palavra trágica terá de dissipar-se incompreendida, e nenhum feito trágico poderá encontrar uma ressonância que o acolha adequadamente. Mas a solidão é algo paradoxalmente dramático: ela é a verdadeira essência do trágico, pois a alma que se fez a si mesma destino pode ter irmãos nas estrelas, mas jamais parceiros. A forma de expressão dramática, porém - o diálogo -, pressupõe um alto grau de comunhão desses solitários para manter-se polifônica, verdadeiramente dialógica e dramática. (LÚKACS, 2000, p. 43)

O aprofundamento da solidão diante do embate com o destino faz a linguagem ultrapassar os limites da forma dramática, transitando para o solilóquio. Na travessia linguística de Riobaldo, o ápice de tal confronto com a própria solidão, que vem a lume em forma lírica [“Não é só no escuro que a gente percebe a luzinha dividida? Eu quero ver essas águas, a lume de lua...” (GSV, p. 325)], encontra-se no meio do romance, no episódio da noite no Bom-Buriti, em que os signos da canção de Siruiz são evocados num jorro de palavras que, simultaneamente, estilhaçam o ser e o reconciliam em epifania, conforme interpretei no capítulo anterior. Por isso vejo nesse trecho central do romance – quando Riobaldo diz que o rio São Francisco dividiu sua vida em duas – um solilóquio em que o herói percebe que seu espírito solitário fez dele próprio o destino trágico. Daí o modo lírico de externar o processo trágico:

A linguagem do homem absolutamente solitário é lírica, é monológica; no diálogo, o incógnito de sua alma vem à luz com demasiada força e inunda e oprime a univocidade e a acuidade do discurso. E essa solidão é mais profunda do que a requerida pela forma trágica, pela relação com o destino (na qual, aliás, viveram também os heróis gregos): ela própria terá de tornar-se problemática e, aprofundando e complicando o problema trágico, tomar-lhe o lugar. Essa solidão não é simplesmente a embriaguez da alma aprisionada pelo destino e convertida em canto, mas também o tormento da criatura condenada ao isolamento e que anseia pela comunidade. (LÚKACS, 2000, p. 43)

Faz-se necessário, neste ponto, lembrar a forma que dá unidade aos recursos dramáticos e líricos mobilizados na narração: a linguagem de Riobaldo é, primordialmente, fruto da experiência do indivíduo problemático do romance moderno burguês, marcada pela perda do caráter público da exposição e pela profusão de fatos desimportantes, dispersos na vida diária, sem causalidade aparente, enfim, a opacidade dos objetos no mundo moderno. Assim, lidar com acontecimentos apreendidos e representados como plenamente passados anula a imediatidade corporal e, portanto, seu caráter público e presentificado.

Por outro lado, há que se destacar na situação narrativa um componente bem específico – e modulador lírico da experimentação linguística – que concilia, ou

mistura, as dimensões do público e do privado na fala de Riobaldo: “o parar para conversar”, abrindo o coração ao outro, insere um caráter distintivo da sociabilidade brasileira. Como forma, tal modulação remonta à literatura ingênua, isto é, o modo da poesia primitiva ou popular e das narrativas medievais que o romantismo se propôs à recriação, segundo a teoria dos modos de Northop Frye²⁴. Porém, o *modo irônico* invade a forma “sentimental” do romance. Em outras palavras, o proseado, o proseio do sertanejo pactário, ao mesmo tempo em que restaura o lirismo do traço melancólico, saudoso, enfim, sentimental de nossas matrizes culturais, evoca também a cordialidade, que, primordialmente, se estabelece sob o estatuto diabólico da linguagem, nos limites nebulosos entre a despretensão sincera e a finalidade velada, por onde transitam as cumplicidades malévolas nos vários círculos de nossas relações sociais.

24 Em sua teoria dos modos, Frye (2014) arquiteta uma classificação das ficções que as difere por graus de elevação dos personagens – no que recorre à Poética de Aristóteles –, mas destacando não se tratar de uma classificação pela instância da moral, mas sim pelo modo como um indivíduo, na constituição do enredo, age, deixa de agir, consegue ou não fazer, ou, ainda, o que pode ou poderia ter feito; em suma, descreve os modos ficcionais pelo poder de ação do herói. Nos cinco níveis elencados o ensaísta identifica uma transformação histórica na ficção ocidental, do período dos mitos pré-medievais ao romance moderno do século XX, a partir do modo como o herói se coloca em relação aos outros homens e ao seu ambiente. Na primeira, que escapa às categorias literárias, encontra-se o herói superior em espécie aos homens e ao ambiente, isto é, um ser divino cuja história será um mito. Na segunda, age o herói em grau superior aos outros homens e ao ambiente em vista de que os feitos prodigiosos, num mundo de armas e seres encantados, atestam uma suspensão das leis normais da natureza; é o território da lenda, do conto folclórico e das ficções medievais. No terceiro modo o herói é um líder, superior em grau aos outros homens, mas não ao mundo natural; definido por *mimeticamente elevado*, é personagem encontrado primordialmente na maioria das epopeias e tragédias, e cuja ação se sujeita ao julgamento social e à própria ordem da natureza. O quarto modo, chamado de *mimeticamente baixo*, é aquele que não revela qualquer grau de superioridade do herói, que age como homem comum, personagem principal da comédia e da ficção realista. Por fim, o quinto modo diz respeito a um herói inferior, em inteligência ou força, ao próprio leitor, alguém que temos a “impressão de olhar de cima para baixo” devido, por exemplo, à demonstração de completa inépcia diante de situações banais ou corriqueiras – tal herói pertence ao *modo irônico*.

Em todo caso, ainda que a quarta parede²⁵ da dimensão trágica de Riobaldo inevitavelmente seja mediada pela leitura da palavra escrita, a dramatização da voz narrativa – que emula, na linguagem escrita do livro, o sentimento da tradição oral –, somada à figuração trágica dos eventos, permite equilibrar, no romance, a vivacidade da ação desencadeadora do conflito com a passividade contemplativa do herói que acumula fragmentos líricos segundo sua dispersiva e intensa disposição subjetiva. Ademais, tal dramatização reforça o caráter performático do discurso diabólico de Riobaldo, que começa pelo gesto miúdo, pelos tiros disparados sem alvo vivo, pela aparente desimportância de quem fala, e chega, no auge do empoderamento, ao tom impassível e ferino do chefe pactário, de cuja ação (e inação) resultará o destino trágico na batalha do arraial do Paredão.

1.2.2 A dialética do trágico na travessia de Riobaldo

Se o *daímon* que divide a vida de Riobaldo em duas ocupa o meio do rio das palavras, quer dizer, o cerne do solilóquio, é preciso iluminar a fisionomia ética que se manifesta através da persona que domina o centro do palco em que a linguagem é encenada.

Para tanto, vou recorrer à compreensão de Hegel sobre o processo trágico, que é tomado como *dialética da eticidade*. Na *Estética*, trabalho da juventude do filósofo, a forma do gênero trágico e a dialética coincidem, sendo entendidas segundo o espírito do cristianismo como forma de superação da lei moral ontológica. Essa primeira visão hegeliana busca confrontar, ainda numa perspectiva teológico-histórica, o espírito do judaísmo, segundo o qual haveria uma contraposição rígida entre o humano e o divino, o particular e o universal, vida e lei, impossibilitando qualquer forma de conciliação dos opostos. Como forma de romper o dualismo, o

25 No palco tradicional italiano, a imagem da quarta parede (invisível) é empregada para demarcar a separação entre o lugar da encenação e o lugar do público, ou seja, a delimitação entre o espaço diegético e o de fruição da peça encenada (delimitação que o teatro do século XX apagará a partir das experimentações metateatrais como as de Luigi Pirandello). Utilizo a expressão *quarta parede* como metáfora da separação entre a instância enunciativa do romance e o lugar de fruição do leitor. Ou seja, o leitor constrói uma imagem da situação em que Riobaldo conta sua história para a personagem do senhor culto. Mas a questão vai além: se essa situação é mediada pela palavra escrita, fica implícito o gesto de escrever o que Riobaldo diz. Nesse sentido, é possível inferir que o interlocutor anota e, posteriormente, dá forma final a essa fala, isto é, o próprio romance. Nesse percurso, fica sugerida a ficcionalização do autor implícito no processo de escrita do livro.

jovem Hegel reconhece no espírito do cristianismo a possibilidade do destino, no qual a eticidade dividir-se-ia no interior de si mesma:

O tema propriamente dito da tragédia originária é o divino; mas não o divino do modo como constitui o conteúdo da consciência religiosa como tal, e sim como penetra no mundo, no agir individual, mas que nesta efetividade não perde nem seu caráter substancial nem se vê dirigido ao que é o oposto de si mesmo. Nesta Forma, a substância espiritual do querer e do realizar é o *ético*. Pois o ético, caso o apreendamos em sua consistência imediata e não apenas do ponto de vista da reflexão subjetiva como o formalmente moral, é o divino em sua realidade mundana, o substancial, cujos lados, tanto particulares quanto essenciais, fornecem o conteúdo motor da ação verdadeiramente humana e no agir mesmo explicitam esta sua essência e a tornam efetiva. (HEGEL, 2014, p. 236)

Esse processo de concretização do divino mediante a ética do agir individual envolve as etapas de autodivisão e conciliação na passagem do ser-em-si, o *destino*, para o ser-em-si-e-para-si, o *amor*. Assim, no destino a eticidade não se encontra diante de uma lei objetiva cuja violação resulta no castigo alheio à ação individual, mas sim a eticidade encontra em si mesma a lei que foi estabelecida pela própria ação particular, o que permite a ela reconciliar-se com o destino, alcançando a unidade.

No que diz respeito ao seu conteúdo e à sua aparição individual, as potências éticas, bem como os caracteres agentes, são diferenciados por meio do princípio da particularização, ao qual está submetido tudo o que se impele para a objetividade real. Mas se estas forças particulares, tal como o exige a poesia dramática, são chamadas para a atividade fenomênica e se elas se efetivam como finalidade determinada de um *phatos* humano, que passa para a ação, então sua concordância está suprimida [*aufgehoben*], e elas aparecem em fechamento recíproco umas contra as outras. O agir individual quer então, sob circunstâncias determinadas, executar a finalidade ou o caráter, o qual, sob estes pressupostos, porque ele se isola unilateralmente em sua determinidade por si mesma abstrata, necessariamente instiga o *phatos* oposto contra si e, com isso, suscita conflitos inevitáveis. (Ibidem, p. 236-237)

Logo, o destino não diz respeito a um castigo que vem de fora, mas constitui a consciência de si mesmo, como a de um inimigo. A dialética da eticidade, que move todas as ações humanas, é a divisão do destino no interior de si mesmo, mas que retorna a si no amor, ao passo que o mundo da lei mantém inalterada a divisão rígida que implica castigo ou sanção. Para o Hegel da *Estética*, portanto, a gênese do destino é a própria gênese da dialética. E o cerne de tal concepção está no destino trágico.

Essa concepção do trágico como forma dialética, tendo o princípio ético como substância, abre-nos o caminho para analisar algumas faces do dilema central do romance, ainda que seja necessário, adiante, tornar visível a substância histórica que possivelmente lhe dá a forma artística peculiar.

A inação de Riobaldo ou as ações aparentemente desconectadas de um objetivo maior ou projeto consciente, na primeira parte da travessia, aproximam-no do amor. Como que levado pelas circunstâncias, vagando sem limites pelo sertão dentro de si, e assumindo papéis sociais que lhe parecem suceder aleatoriamente, a vida o conduz a Diadorim, do primeiro encontro no de-Janeiro, na adolescência, ao reencontro após a deserção do exército de Zé Bebelo. E ocorre que, neste percurso errante do herói, sua vida só vem a cruzar com a de Diadorim na circunstância em que ambos *estão* jagunços: de um lado, a mulher que se travestiu de bravo guerreiro para sobreviver lutando ao lado do pai, de outro, o rapaz em fuga, em caminho solitário, que entra no bando para poupar a própria vida (após a intervenção apaziguadora do amigo de olhos verdes). Logo, Riobaldo e Reinaldo tornam-se jagunços por motivos tortuosos, mas, não fosse assim – eis o contingente na travessia –, talvez não houvesse meios para o encontro e o convívio que desencadeia o amor no interstício da guerra.

É evidente que o ponto de virada do enredo, que movimenta o processo trágico, encontra-se no assassinato de Joca Ramiro, arquitetado pelos “judas” Hermógenes e Ricardão. Para eles, o chefe maior havia violado o código de conduta, ou os costumes, do sistema jagunço quando decide preservar a vida do inimigo aprisionado Zé Bebelo após o julgamento na fazenda Sempre-Verde. Neste ponto, o romance ilumina ao leitor uma faceta da *tragédia mimética elevada* no dilema de Diadorim, que a reveste tanto do arquétipo trágico de Antígona, como demonstrou Katherin Rosenfield (2006), quanto do perfil mítico da donzela-guerreira na tradição narrativa medieval, conforme os estudos de Walnice Nogueira Galvão (1998). O desfecho de Diadorim, portanto, destaca o viés aristocrático da heroína segundo a ética familiar que lhe cobra a vingança pela morte do pai, dever este que a dissuade de assumir a identidade feminina e o amor por Riobaldo:

– Diadorim dizia. – “Não posso ter alegria nenhuma, nem minha mera vida mesma, enquanto aqueles dois monstros não forem bem acabados...” E ele suspirava de ódio, como se fosse por amor; mas, no mais, não se alterava. De tão grande, o dele não podia mais ter aumento: parava sendo um ódio sossegado. Ódio com paciência; o senhor sabe?

E, aquilo forte que ele sentia, ia se pegando em mim – mas não como ódio, mais em mim virando tristeza. Enquanto os dois monstros vivessem, simples Diadorim tanto não vivia. Até que viesse a poder vingar o histórico de seu pai, ele tresvariava. (GSV, p. 45-46)

O trecho acima, colocado em paralelo com a cena do embate final no Paredão e a subsequente revelação do corpo de Maria Deodorina, nos conduz a compreender o destino de Diadorim num meio caminho entre “heroísmo divino e ironia demasiadamente humana” (FRYE, 2014, p. 150). Sentimos compaixão por Diadorim e temor de Hermógenes ao mesmo tempo em que percebemos uma “mistura curiosa entre o inevitável e o incongruente, que é peculiar à tragédia” (Idem, p. 151): a morte da donzela-guerreira expõe tanto sua posição de personagem excepcional, destinada a vencer o mal encarnado no inimigo monstruoso, quanto seu deliberado isolamento social, mantendo em suspensão sua vida enquanto a vingança não se cumpra. A luta com Hermógenes, levada a cabo no combate corpo a corpo, revela, assim, a inevitabilidade das consequências do ato heroico, tal como um rito sacrificial, assim como atesta o resultado da decisão de não viver sua “mera vida mesma” para dedicar-se ao objetivo de matar os assassinos de seu pai.

É preciso, no entanto, retornar à figura central de Riobaldo, destacando os sentimentos confusos, dúbios, que ele nos suscita. A assunção da chefia após o pacto na encruzilhada das (supostas) *Veredas-Mortas*, onde Riobaldo teve “limite certo” (GSV, p. 418), levam-no simultaneamente para a justiça e para a injustiça. Pela ação do chefe pactário, quando não há mais titubeios ou questionamento de si mesmo sobre a competência para liderar o bando, o protagonista assume a faceta épica de cumprir o destino de derrotar o Hermógenes “para impor paz inteira neste sertão e para obrar vingança pela morte atraçoada de Joca Ramiro” (GSV, p. 462).

Mas esse caráter da ação individual do herói incita o *pathos* oposto contra si. O amor de e por Diadorim conflita com o exercício do poder, mas é este mesmo amor que, a princípio, leva Riobaldo, instado pelo clamor de vingança aos *judas* e pela ameaça entrevista na chefia dúbia de Zé Bebelô, a assumir o poder de liderança que não admitia em si mesmo na primeira metade da travessia. Não fosse a *desmedida*, a *hybris* do chefe Urutu-Branco, embevecido pelo exercício do poder, o bando não atravessaria o Liso do Sussuarão, portanto não se reuniriam as condições materiais – após a invasão da fazenda de Hermógenes e o sequestro da mulher dele – para que a guerra se encaminhasse ao desfecho.

Porém, na batalha do Paredão, Riobaldo contradiz o perfil de herói mimético elevado. No momento derradeiro da batalha, quando ele observa, do sobrado, seus comandados e os jagunços de Hermógenes irem para o meio da rua a fim de combaterem a fio de faca, o chefe não apenas emudece [“Eles todos, na fúria, tão animosamente. Menos eu! Arrepele que não prestava para tramandar uma ordem, gritar um conselho.” (GSV, p. 610)], como também falha miseravelmente naquilo que era a sua habilidade distintiva de herói, o cerzidor Tatarana. Ao avistar Hermógenes e Diadorim frente a frente, no meio da rua, Riobaldo é incapaz de manejar o fuzil para dar cabo ao inimigo e salvar quem ele tinha se proposto a proteger:

Atirar eu pude? A breca torceu e lesou meus braços, estorvados. Pela espinha abaixo, eu suei em fio vertiginoso. Quem era que me desbraçava e me peava, supilando minhas forças? – *“Tua honra... Minha honra de homem valente!...”* – eu me, em mim, gemi: alma que perdeu o corpo. O fuzil caiu de minhas mãos, que nem pude segurar com o queixo e com os peitos. Eu vi minhas agarras não valerem! Até que trespassei de horror, precipício branco. (GSV, p. 610, grifo do autor)

Percebemos o herói retomar sua dimensão mimética baixa, que não diz respeito a questões morais, e sim ao poder de ação. Riobaldo, como indivíduo problemático, não pode manter-se na esfera do mimético elevado, visto que a travessia irremediavelmente se dá no mundo do “homem humano” (GSV, p. 624). O modo trágico da ficção moderna, como afirma Frye, emerge da ironia, que separa o inevitável e o incongruente em polos opostos.

A *peripécia* de Riobaldo está em acreditar que apenas uma liderança exercida de modo tão extremado quanto a do inimigo, mobilizando o mal que há nas profundezas de si, seria capaz de derrotá-lo e cumprir a promessa feita a Diadorim. Mas sua ação, em vez de colocá-lo na posição de enfrentar pessoalmente o Hermógenes, seu duplo em maldade, reverte-se num meio de Diadorim assumir essa função heroica, cujo sucesso custa a vida do bravo Reinaldo. E o corpo, ao ser lavado pela mulher de Hermógenes durante o rito fúnebre, revela o sexo da moça guerreira, primeiramente pelas palavras daquela mulher a quem Maria Deodorina confidenciara seu segredo e, por fim, na visão arrebatadora da nudez:

Eu dizendo que a Mulher ia lavar o corpo dele. Ela rezava rezas da Bahia. Mandou todo o mundo sair. Eu fiquei. E a Mulher abanou brandamente a cabeça, consoante deu um suspiro simples. Ela me mal-entendia. Não me mostrou de propósito o corpo. E disse...
Diadorim – nú de tudo. E ela disse:
– “A Deus dada. Pobrezinha...”

E disse. Eu conheci! Como em todo o tempo antes eu não contei ao senhor – e mercê peço: – mas para o senhor divulgar comigo, a par, justo o travo de tanto segredo, sabendo somente no átimo em que eu também só soube... Que Diadorim era o corpo de uma mulher, moça perfeita... Estarreci. A dôr não pode mais do que a surpresa. A côice d'arma, de coronha... (GSV, p. 615)

Eis a cena do *reconhecimento* trágico. Na fala da Mulher está a síntese do sentimento piedoso. E na relembração de Riobaldo, a reverberação da dor que motiva a narração como forma de lamento.

O destino da chefia do jagunço incidental é, portanto, inevitavelmente irônico, pois o que lhe sucede, por fim, não resulta apenas de suas ações enquanto chefe, mas sobretudo do que Riobaldo é: um homem demasiadamente humano, dividido entre arroubos de medo e coragem diante do muito perigoso de que se faz o viver. E isso ele finalmente reconhece, às custas de culpa e sofrimento, mas também reconciliando-se com sua constituição subjetiva numa unidade enquanto vida ética.

No outro polo da combinação trágica, Diadorim figura a incongruente ironia da vida humana. Qualquer tentativa de culpar a heroína por seu destino trágico acaba por aumentar a dignidade de sua inocência. Se formos atribuir a ela uma das claves da classificação arquetípica de Frye, Guimarães Rosa compõe em Diadorim um cristo²⁶, “a vítima perfeitamente inocente, excluída da sociedade humana” (FRYE, 2014, p. 156).

Esse movimento entre os modos trágicos no *Grande Sertão: Veredas* pode ser explicado, no conjunto formal, pelo que Frye considera ser

um fato desconcertante a respeito da literatura moderna. A ironia descende do mimético baixo: ela inicia no realismo e na observação desapaixonada. Mas, conforme o faz, a ironia segue firmemente em direção ao mito, e vagos contornos de rituais sacrificiais e deuses agonizantes começam a reaparecer nela. (FRYE, 2014, p. 157)

Há na fortuna crítica do romance de Rosa uma série de estudos extensivos sobre o aporte mítico da narrativa – algo que recuperei pontualmente até aqui –, porém, dando sequência à análise do sentido dialético do trágico, vamos retomar o desfecho da batalha final. A descrição do desespero estático de Riobaldo,

26 A descrição de Diadorim antes da batalha final do Paredão revela sua condição de cristo: “Diadorim – com chapéu *xíspeto*, alteado. Nele o nenhum negar: no firme do nuto, nas curvas da boca, em o rir dos olhos, na fina cintura; e em peito a *torta-cruz* das cartucheiras” (GSV, p. 588, grifos meus). Além do símbolo mais evidente da *cruz*, o adjetivo *xíspeto*, que qualifica o chapéu, alude à abreviação medieval *XPTO*, equivalente, em grego, a *Khristós*.

entremeado pela repetição tripla da frase “*O diabo na rua, no meio do redemunho*”, e o momento da morte de Diadorim, narrado como uma espécie de ascensão aos céus, seguida do desmaio de Riobaldo, transportam o evento para a dimensão mítica. O herói pactário é tomado por algo como uma possessão demoníaca que o paralisa, e então desce aos infernos para constatar o preço do pacto, ao passo que a heroína avulta como figura sagrada, agonizante, entregando-se ao sacrifício:

Como lá em baixo era fel de morte, sem perdão nenhum. Que enguli vivo. Gemidos de todo ódio. Os urros... Como, de repente, não vi mais Diadorim! **No céu, um pano de nuvens... Diadorim!** Naquilo, eu então pude, no corte da dôr: me mexi, mordi minha mão, de redoer, com ira de tudo... **Subi os abismos...** De mais longe, agora davam uns tiros, **esses tiros vinham de profundas profundezas. Trespassei.** (GSV, p. 611, *grifos meus*)

Contudo, se a leitura se ativer à dimensão plenamente mítica de um destino inexorável que se cumpriu, Riobaldo se reduz ao mero instrumento de afirmação de uma lei que se exerce como força alheia. Em tal perspectiva o herói se tornaria, de forma exclusiva, uma ferramenta diabólica empregada a conduzir Diadorim ao sacrifício, isto é, o indivíduo, alienado, limita-se a uma reificação maligna. Assim, a negação da existência do diabo (e da existência da ordem sobre-humana, enfim), ao mesmo tempo que traz o pacto para a esfera da culpabilidade humana, reconhecendo a lei moral como prerrogativa da consciência que se reconhece no objeto gerado por ela, também permite ao herói problemático afirmar-se como unidade intersubjetiva reconciliada. Aí reside o sentido dialético do destino trágico no romance, que a concepção hegeliana nos ajuda a esclarecer.

Compreende-se, desse modo, o estatuto do *mito irônico* no Grande Sertão: cabe ao herói mimético baixo ou problemático do romance a reconciliação da vida ética na superação das contradições entre o poder e o amor representadas na obra. Ambas as forças se justificam, por isso o herói se torna culpado justamente por sua eticidade.

O caráter positivo da realização amorosa, um devir com Diadorim – a promessa de viverem juntos, finda a guerra, no “meio-mundo diverso” do lugar chamado Os-Porcos ou em algum lugar do “sertão do baixio”²⁷ – só pode se afirmar quando nega e viola a eticidade da ação do chefe Urutu-Branco, aquele que se

²⁷ “Riobaldo, você prezava de ir viver n’Os-Porcos, que lá é bonito sempre – com as estrelas tão reluzidas?...” *Dei que sim.* (GSV, p. 299)

“Vamos embora daqui, juntos, Diadorim? Vamos para longe, para o porto do de-Janeiro, para o sertão do baixio, para o Curralim, São-Gregório, ou para aquele lugar nos gerais, chamado Os-Porcos, onde seu tio morava...” (GSV, p.199)

embevece com o poder e encaminha o conflito à resolução, embora falhe no objetivo maior que parecia justificar tal caráter. Portanto, o caráter operante da assunção do poder, justificado pela resolução da guerra e vitória sobre o Hermógenes (arquétipo do mal e figura em que Riobaldo também se reconhece), tão somente se realiza mediante a suspensão do amor por Diadorim. Ambos os caracteres de Riobaldo, amor e poder, quando externados na ação que faz progredir o conflito central do romance, mostram-se unilateralmente isolados em sua completa determinação, e caem igualmente em culpa.

O trágico originário consiste no fato de que no interior de tal colisão ambos os lados da oposição, tomados por si mesmos, possuem *legitimidade*, ao passo que, por outro lado, eles são capazes de impor o Conteúdo verdadeiro positivo de sua finalidade e caráter apenas como negação e *violação* da outra potência igualmente legitimada e, por isso, em sua eticidade e por meio da mesma, caem igualmente em *culpa*. (HEGEL, 2014, p. 237, *grifos do autor*)

Mas, ao rememorar Diadorim – o que demanda instaurar a colisão trágica –, no longo lamento ou fala enlutada que é a própria narração, o protagonista encontra, por conseguinte, as veredas da solução trágica por meio da qual a “justiça se exerce nos fins e nos indivíduos de modo que ela produz a substância e a unidade éticas por meio do declínio da individualidade que perturba tal repouso” (HEGEL, 2014, p. 237). A substância que se efetiva, portanto, na dialética da eticidade que emerge do percurso trágico no grande sertão, não é o conflito entre as particularidades do amor e do poder (ainda que tal conflito deva ocorrer pela ação humana nas circunstâncias degradadas do mundo objetivo), mas sim a reconciliação, “na qual a finalidade e os indivíduos determinados [...] se exercem em plena concordância” (Ibidem). De modo que, no desfecho trágico, cujo conteúdo nos provoca temor e compaixão devido a sua potência ética – a violência do que é em si e para si –, o que se suprime é a particularidade unilateral, que

na tragédia de seu agir, quando não pode abandonar a si mesma e a seu propósito, se vê entregue, segundo toda a sua totalidade, ao declínio ou pelo menos se vê forçada a resignar, quando disso é capaz, diante da realização de sua finalidade. (HEGEL, 2014, p. 237)

Se foi possível demonstrar a inserção de elementos trágicos na forma do romance mediante o modo ficcional do mito irônico, cabe-nos, daqui em diante, retomar a tarefa de buscar os indícios histórico-sociais desse conjunto estético.

Conforme já foi afirmado, o caráter público dos aspectos dramáticos mobilizados pela narração impedem que o movimento de interiorização ou subjetivação de Riobaldo caia num solipsismo obliterador da representação histórica. Porém, o meio de equilíbrio entre o caráter público e o privado da figuração arquitetada por Guimarães Rosa é a *linguagem diabólica* do herói problemático.

1.3 A nação escrita nos domínios do imaginário

Em seu estudo sobre as teorias dialéticas da literatura, Jameson, ao comentar as condições históricas que ensejaram o romance do século XIX, assim sintetiza a visão de Lukács sobre a relação entre a experiência individual dos escritores e a narração realista:

Lukács tende a explicar os momentos realistas autenticamente narrativos da literatura de dois modos: através da situação pessoal e da atitude dos próprios escritores, e através de sua situação histórica objetiva. [...] Os grandes realistas, Lukács nos diz, são aqueles que de alguma forma participaram integralmente da vida de seu tempo, que não eram meros observadores mas atores, “engajados” num sentido menos limitado e político do que no conhecido uso de Sartre. Na sua exemplificação de tal engajamento, Lukács conduz seu materialismo a uma conclusão extrema e até paradoxal: se é a infraestrutura material, a situação social, que tem precedência sobre a opinião, a ideologia, a visão subjetiva que alguém tem de si mesmo, então podemos ser logicamente forçados a concluir que, sob certas circunstâncias, um conservador, um “monarquista”, um católico praticante pode captar melhor as autênticas forças em ação na sociedade do que um escritor cujas simpatias são relativamente socialistas. (JAMESON, 1985, p. 157)

A “conclusão extrema e até paradoxal” serve para explicar a degeneração do realismo apontada pelo autor d’*A teoria do romance* na prosa naturalista de Zola. A representação não surge da experiência individual concreta do escritor, mas sim de modelos abstratos aplicáveis a uma realidade pretensamente observável. Isso significa que a estética naturalista parte do princípio de uma igualdade do sujeito traduzida em método, quer dizer, uma linguagem em que a lógica suplanta o estético. Na precedência do método (domínio do discurso científico), a forma autêntica da atividade de narração se perde, pois, no lugar do participante imaginativo – o artista enquanto indivíduo problemático – entra o observador externo.

Ainda a respeito do comentário de Jameson, dois fatores (nenhum deles ponto pacífico) incidem diretamente neste estudo: o sujeito da criação e a materialidade

histórica a que ele dá forma estética na prosa de ficção. É evidente que foge ao escopo deste trabalho uma síntese mais sistemática do intercâmbio entre a materialidade histórica e a evolução formal da prosa de ficção brasileira até o romance de Guimarães Rosa. Mas o leitor pode notar que vários dos problemas discutidos a partir da teoria do realismo de Lukács relacionam-se com as transformações do romance brasileiro, ainda que de modo assimétrico, justamente devido à condição cultural específica do país no desenvolvimento das sociedades modernas, especialmente na dialética entre localismo e cosmopolitismo desvelada na obra de Antonio Candido (2000).

Quanto ao problema do sujeito, retornarei a ele em outro ponto da análise, mas adiante-se que chamam a atenção para a “conclusão extrema e até paradoxal” de Lukács as condições materiais em que se desenvolveu a subjetividade do indivíduo João Guimarães Rosa: o intelectual nascido em família conservadora e católica de uma cidade-entrepasto na boca do sertão mineiro, Cordisburgo; o médico formado em Belo Horizonte na década de 20, com apenas meia década de exercício da profissão (1930-1934), primeiro na pequena Itaguara, onde visitava a casa das famílias sertanejas para prestar atendimento e, depois, em Barbacena, como oficial médico do 9º Batalhão de Infantaria, durante a Revolução Constitucionalista; o diplomata com passagem por Hamburgo (1938-1942), Bogotá (1942-1944), e Paris (1946-1951), quando se consolida na carreira diplomática e intensifica a atividade de escrita; o oficial do Itamaraty, de volta ao Brasil, consagrado após o lançamento de *Corpo de Baile* e *Grande Sertão: Veredas*, em 1956, e, nos últimos anos de vida, ocupando o cargo de chefe do Serviço de Demarcação de Fronteiras.

Por sua vez, quanto à forma do romance modernista no diálogo com a história, o questionamento à conclusão de Jameson não diz respeito a uma tentativa de etiquetar, classificar ou rotular o *Grande Sertão: Veredas* como um romance histórico, o que, de fato, ele não pode ser segundo as formas do realismo eurocêntrico estudado por Lukács. O problema que norteia a leitura adiante é o seguinte: qual a relação da forma artística do romance de Rosa com a sociedade e o momento histórico em que ela se concretiza? Em linhas gerais a pergunta ecoa o fundamento apresentado por Roberto Schwarz – no prefácio de seu ensaio sobre Machado de Assis – ao afirmar, a respeito de nosso desenvolvimento, que

[...] as marcas clássicas do atraso brasileiro não deviam ser consideradas como arcaísmo residual, e sim como parte integrante da reprodução da sociedade moderna, ou seja, como indicativo de uma forma perversa de progresso. Para o historiador da cultura e o crítico de arte em países como o nosso, antiga colônia, a tese tem potencial de estímulo e desprovincianização notáveis [...]. (SCHWARZ, 2000, p. 10)

Para começar a discussão, diga-se que a recepção crítica de Rosa teve um percurso incomum para um autor de país periférico. *Grande Sertão: Veredas* foi elevado a obra representativa da literatura universal logo após sua publicação, lido como romance metafísico de ressonâncias faustianas a par das experimentações linguísticas realizadas pelos grandes prosadores modernistas do século XX. Contribuíram com esse reconhecimento precoce as hercúleas traduções do romance para o inglês (1963), o alemão (1964), o francês (1965), o espanhol (1967) e o italiano (1970), cujo processo, em boa parte delas, foi criteriosamente acompanhado pelo autor poliglota em intenso diálogo com os tradutores – destaque-se a publicação da volumosa correspondência de Rosa com seu tradutor para o alemão, Curt Meyer-Clason, entre 1958 e 1967, ano da morte do escritor.

Também se pode dizer que a consagração foi acelerada pelo alcance da figura pública de Guimarães Rosa, que buscou mistificar sua atividade criativa, com metáforas e frases enigmáticas, nas entrevistas que concedeu ao jornalismo cultural no Brasil e no exterior. Acima de tudo, a tendência crítica que consagrou a universalidade do sertão rosiano – e o divulgou como “artigo de exportação” – foi primordialmente a chave de leitura metafísica, numa perspectiva a-histórica da condição humana. De modo complementar, esse universo atraiu a atenção para as virtualidades linguísticas que o autor conseguiu mobilizar em seus experimentos de linguagem, o que demandou um *tour de force* para descrever e explicar as idiossincrasias de sua apropriação, nada gratuita, do sistema linguístico. Por fim, mais recentemente, conforme vimos no capítulo anterior, vieram as linhas de leitura crítica debruçadas sobre o modo com que a obra representa a história e a sociedade brasileira, buscando a universalidade e a grandeza da estética rosiana naquilo que ela tem de mais particular na figuração de um país periférico e colonizado culturalmente.

A fala do narrador pactário Riobaldo, conforme asseverou Bolle, elabora uma retórica da legitimação e da dissimulação “em que se revela o que se pode chamar a *função diabólica da linguagem*”. (BOLLE, 2004, p. 43). Em relação à utilização do

mito como elemento estrutural do romance, o crítico defende que Guimarães o faz em seu romance “porque só assim é possível reproduzir o discurso essencialmente mitificador e dissimulador das estruturas de dominação – reproduzir, para que o comentário do narrador possa revelar como a violência institucionalizada articula o seu discurso” (BOLLE, 2004, p. 139).

Na virtualidade da situação narrativa, Riobaldo não escreve, mas *fala* profusamente, ou, como já se afirmou, estabelece uma relação dialógica com um narratário identificado como culto, civilizado, cosmopolita, com quem exerce sua capacidade diabólica de linguagem, isto é, aquela retórica que dissimula intenções e busca legitimar o efeito de ações deliberadas, excetuando-se a questão do amor – a neblina que lhe anuvia o poder da mira certa e que confere à narrativa um estatuto trágico.

No conteúdo biográfico, a vida de Riobaldo está sob o signo do movimento, da travessia, que, em termos materiais, objetivos e cronológicos, encadeia-se em: infância pobre, marcada pela bastardia – o menino “de escuro nascimento”; a condição de agregado na fazenda do padrinho, na verdade, o próprio pai que não lhe reconheceu a paternidade; a incidental, mas importante, passagem como professor substituto, seguida da função de professor e secretário de Zé Bebelô, a princípio um arregimentador de milícias pró-Estado republicano; a extensa experiência como jagunço semi-letrado, numa guerra cujo fundo guarda um processo de transição de chefia; a posição de chefe do bando, seguida, finalmente, pela ascensão a herdeiro de terras e mandatário local, condição sedentária que enseja o presente da enunciação.

Embora haja uma dispersão das ações no vaivém digressivo, no influxo metafísico e na projeção mítica, ela não é volúvel e desprovida de necessidade interna, mas sim motivada por um núcleo narrativo de transformação do herói, de homem sem posses, e submetido ao mando, a fazendeiro imbuído de potente chefia.

A representação do país para além dos centros urbanos do litoral apresenta uma virada no início do século XX, desvelando o engodo da crença irrefletida no progresso e as contradições da empreita modernizadora na dinâmica entre campo e cidade. Além da descentralização e do mergulho num Brasil desconhecido pela

cultura bacharelesca, avultava o desafio de uma representação que se desvencilhasse da visão tutelar do artista em relação ao povo, exemplares, entre os chamados pré-modernistas, na superioridade grandiloquente na forma de narrar d' *Os Sertões* (1902/2000) – romance ou obra de antropologia? – ou na separação hierárquica entre o discurso “civilizado” do narrador e as expressões aspadas da fala popular, comentadas com falsa complacência, nos contos de *Urupês* (1918/2009).

Na leitura de Wili Bolle, a obra desse período que o projeto estético de Rosa terá como horizonte a ser superado é o monumento linguístico, em seu conjunto tripartite, construído por Euclides da Cunha. Para o estudioso da obra rosiana, o cerne da diferença na representação está na forma de o artista se colocar diante tanto do território e do povo sertanejo quanto dos discursos históricos e estéticos sobre o sertão: no lugar de uma visão vertical, de cima para baixo, que seria a mirada euclidiana, Rosa desenvolveria uma horizontalidade do olhar, que nivela a mentalidade do autor à alteridade que se propõe a representar. “Enquanto Euclides escreve sobre o sertão, apesar da simpatia que sente pela ‘terra’, Guimarães Rosa escreve *como* o sertão” (BOLLE, 2004, p. 82). O crítico vê nesse *como* um método labiríntico de narrar que compõe o sertão rosiano como “o mapa de uma mente” (Idem, p. 87). Em última instância, o problema da representação do povo na ficção modernista pressupunha, sem dúvida, uma renovação de linguagem na prosa narrativa durante a primeira metade do século XX.

É válido dizer que o projeto do sertão rosiano dialoga com as figurações do homem do campo desde a prosa romântica e, principalmente, com a intensa e efervescente atividade dos intelectuais e artistas do Modernismo brasileiro, entre 1920 e 1960. Não se trata apenas, porém, de um espaço geográfico demarcado e de um perfil etnográfico específico, como costuma afirmar a ideologia do regionalismo, mas, sobretudo, de uma representação do Brasil na forma concreta da narração artística. De modo mais específico, no intercâmbio entre a produção artística e a cena político-cultural, a gênese do romance deve também fermentação às disputas entre modernistas paulistas e mineiros. Em todo caso, ela se insere numa agenda de tentativa de diálogo com o povo, entendido aqui como “país de pessoas, de carne e sangue, de mil-e-tantas misérias” (GSV, p. 31), que pode ser sintetizada, a despeito dos diferentes matizes propositivos, na tarefa de repensar o país na especificidade dessa civilização nos trópicos.

1.4 O romance como representação de um pacto modernista

Tal como pretendi demonstrar até aqui, a busca de uma figuração da totalidade da existência humana no romance de Guimarães Rosa encontra uma fissura, uma disjunção, insuperável, que é fundante do próprio romance moderno. Se o conjunto estético perseguido no *Grande Sertão: Veredas* realiza-se – mediante admirável experimentação de linguagem – na figuração imbricada do mundo exterior entre (em termos hegelianos apropriados por Lukács) a *totalidade do objeto*, no aporte épico, e a *totalidade do movimento*, na inserção de recursos dramáticos com ressonâncias trágicas, bem como na figuração do mundo interior pelo motivo lírico (que ressoa o intercâmbio entre o *daímon* e o *ethos*, como na canção de Siruiz), a voz que organiza todas as instâncias é a do herói problemático do romance. Ainda que esse herói, o narrador pactário Riobaldo, movimente-se, na enunciação, em vários níveis de relação com as personagens e com o espaço do universo diegético, transitando do *irônico* ao *mimeticamente elevado* (o herói com capacidade de agir como o da epopeia e o da tragédia), quem dá unidade ao relato dessa experiência não pode ser outro que não o herói demoníaco ou problemático – *mimeticamente baixo*, conforme a classificação de Frye. Esse indivíduo é a causa eficiente da experiência relatada no romance, e dele advêm todas referências do mundo exterior.

Considerando-se a experiência individual vivida como referência do mundo exterior, dentro dos limites individuais a realidade objetiva permanece obstinadamente alienada. Isso porque na travessia da experiência individual para a dimensão coletiva, quando as instituições humanas vão ganhando contornos mais nítidos, retornamos ao pensamento abstrato, ao que a concretude da obra artística se perde ou se descarna. Daí a questão irreconciliável que é própria do mundo moderno, conforme assevera Jameson (1985): o que se pode compreender como abstração não é possível viver concretamente na experiência individual devido à mediação degradada que se interpõe entre elas.

Essa é a condição do herói ao narrar sua travessia no grande sertão. Os motivos da narração se abstraem e o desejo de abarcar a totalidade do processo vital, o valor autêntico buscado por Riobaldo, se frustra. Na impossibilidade do “lado épico da verdade”²⁸, a projeção do tempo ritualístico do mito e a evocação dos seres

28 BENJAMIM, 1996.

sobre-humanos no sertão mágico se desencantam na inquietação interior, o “Sertão dentro da gente”.

Quanto ao escritor-criador João Guimarães Rosa, uma das facetas da busca da totalidade, da superação da cisura entre sujeito e objeto, parece ser matéria de um programa estético que se dispõe a uma apropriação singular, de caráter romântico-modernista – quer dizer, de experimentalismo formal e opacidade da representação – dos núcleos formais, da convergência, ou mesmo de aspectos tangenciais, às vezes até anedóticos ou de erudição onívora, relativos à tradição clássica dos gêneros literários e à evolução histórica da arte da palavra, cantada, falada, escrita, desde os seus primórdios. No entanto, o desejo obstinado por conciliar, na forma do romance, a experiência vivida ao sentido, perdido, do mundo objetivo deve inexoravelmente enfrentar a extinção, como explicou Benjamin, da sabedoria do *Narrador*²⁹, que emergia da fala concebida na substância viva da existência.

O romance, como forma artística resultante da evolução do mundo burguês, se constitui pela mediação dos valores seculares dessa sociedade. Assim, no próprio ato de criação e no modo de existência física da obra, o livro, ele reproduz as circunstâncias do indivíduo problemático que protagoniza o universo diegético. O romancista, que se isola (pelo menos no ato da escrita), busca superar, pela criação artística, essa fissura entre sujeito e mundo a partir de valores autênticos imersos em sua consciência, ainda que o resultado de seu esforço e liberdade criadora seja também subordinado à mediação degradada do valor de troca – o romance, a obra artística, circula segundo a venalidade do mercado editorial.

Voltando a Lukács, essa vontade subjetiva de unidade, a obstinação do romancista, se traduz no problema estético do romance, qual seja, fazer com que os valores autênticos que existem na consciência do artista enquanto conceitos abstratos, pregnantes de caráter ético, transformem-se em obra literária, em que esses conceitos só podem existir mediante uma “ausência tematizada” ou uma “presença degradada”. Não obstante o fracasso do herói romanesco em sua busca pelo valor autêntico, o escritor realizaria, ao contar esse fracasso, uma reconciliação momentânea entre matéria e espírito. A atividade criadora do romancista, portanto, teria um significado ético, cujo objetivo é a adequação utópica – unidade entre homem e mundo, o sentido e a vida inseparáveis. Em última instância, Lukács

29 Ibidem

defende não ser o pensamento abstrato, mas sim a narração concreta, na organização formal das intrigas, o lugar ideal da atividade utópica.

Que conceitos abstratos da consciência do romancista João Guimarães Rosa se traduzem em narração concreta, numa forma literária peculiar, permitindo entrever seu fundamento ético?

Para Willi Bolle, o escritor mineiro “tece uma bem calculada *rede de narração* labiríntica a fim de reproduzir adequadamente o emaranhado que é a vida do sertanejo” (2004, p. 84), narração esta que resultaria de uma visão progressista sobre a formação do país por trás do *mythos*. O crítico interpreta, no discurso cifrado do narrador pactário, uma representação dos conflitos de classe que deixa os rastros das *formas do falso* no espaço público, quer dizer, a linguagem do romance cumpriria uma *função diabólica* que acaba por revelar ao leitor a falta de entendimento entre a classe dominante e as classes populares, o que, conclui o autor, constitui uma das maiores barreiras para a emancipação do país. Soma-se à interpretação um contraponto com *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, e um diálogo com as obras fundadoras de nossa sociologia, a fim de demonstrar que a obra de Rosa instaura um retrato de *nação dilacerada*, em que o *pseudodiálogo* entre o narrador sertanejo, fazendeiro estabelecido, e um interlocutor letrado, visitante da cidade, constitui “uma encenação irônica, com papéis invertidos, da falta de diálogo entre as classes sociais” (BOLLE, 2004, p. 385). O pacto com o Diabo é lido como separação, isto é, o jagunço Riobaldo torna-se pactário não apenas para vencer o também pactário Hermógenes, mas para ascender à classe dominante mediante a assunção do poder. Bolle explica o *diabolos*, em termos etimológicos, como “entidade que se interpõe entre as pessoas, entre as classes” (Idem, p. 18). A trajetória de Riobaldo, contada mediante um componente diabólico na própria linguagem, o texto difícil, representaria, portanto, os meandros da “lei fundadora do país”, um falso contrato social que institui a ordem legal vigente e que mantém a desigualdade de bens e propriedade no Brasil.

Embora nossa leitura convirja parcialmente para a tese de Bolle, a saber, a figura do pacto diabólico como representação das formas do falso no espaço público da realidade social brasileira, há uma diferenciação fundamental que diz respeito à natureza específica desse pacto no tecido histórico. Vamos ao desdobramento desse problema.

Sem prejuízo ao escopo universalizante de *Grande Sertão: Veredas*, cuja forma atravessa a tradição dos gêneros literários e os assimila experimentalmente, não sem estranheza na superfície, mas numa coerência de fundo cifrado, tal como foi descrito anteriormente, há outra dimensão do conjunto estético, mais afeita à transfiguração de um período de inflexão da história nacional, mas não apartada do alcance universal da primeira, e sim complementar a ela. Eis a síntese: *Grande Sertão: Veredas* pode ser lido como a mais alta elaboração artística, no âmbito da prosa de ficção brasileira, do pensamento e da ação, em perspectiva dialética, do grupo formado pelos *modernistas mineiros*, cujo ápice de realização histórica foi o governo desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek, mas que operava institucionalmente desde a década de 30, inclusive com o beneplácito do Estado varguista.

Em linhas gerais, a hipótese aqui apresentada é a de que o universo imaginário do romance dá forma artística à consciência geracional de um grupo de intelectuais que, no afã de trazer o povo para o centro da ocupação política e propor formas de integração social, mediante o projeto utópico do alto Modernismo, acaba pactuando com a estrutura burocrática do poder do Estado, fundamentalmente degradado porque erguido sobre as bases do desenvolvimento desigual das periferias do capitalismo, misto aberrante de instituições coloniais e burguesas. Nesse sentido, o Grande Sertão constitui a realização literária de um projeto utópico de Brasil que, em seu processo mesmo de consecução estética, revela uma cisão insuperável entre as ideias modernistas e sua implementação no plano da realidade material do país por conta da mediação das estruturas degradadas de poder do Estado – a serviço dos interesses mais imediatos das camadas dominantes – com as quais esse projeto faz um pacto.

O pacto de Riobaldo para vencer o conflito entre os bandos, embora o torne competente para agir, custa-lhe a perda de Diadorim, com quem se vislumbrava um destino fora do sistema jagunço: *daímon* e *ethos* conciliados. No entanto, a vitória pessoal de Riobaldo na última batalha não significa o fim desse sistema, mas sim sua reafirmação, embora a violência que mantém esse sistema se desloque para o plano simbólico no presente da enunciação. Assim, além de obstar uma conjunção entre o mundo interior do herói e a realidade exterior experimentada – superação apenas possível pela vivência plena, física e espiritualmente, do amor por Diadorim e pelos efeitos dessa união –, o pacto, divisor da vida de Riobaldo, assimila-o ao

exercício de um poder do qual, na primeira metade do enredo, ele buscava resguardar-se para manter sua integridade (poder figurado de forma concentrada no pactário Hermógenes).

Na relação entre a história e a forma literária, o romance ergue-se como uma encenação monumental da falência da utopia modernista, especialmente dos ideais de integração social e modernização do nacional-desenvolvimentismo, a partir de um discurso fundado à mineira, isto é, sobre as bases da *eironeia*. Esse discurso de falsa ignorância parece descortinar gradativamente uma consciência aguda e trágica da derrocada desse projeto utópico na acidentada vida republicana brasileira, em que o autoritarismo e a violência (ora abertamente praticada, ora colocada como potência de agir) não são o estado de exceção, mas sim a regra.

1.5 Uma figuração da história como fragmentos em redemoinho

Isso posto, o maior desafio – e risco – em interpretar a figuração do Brasil no *Grande Sertão: Veredas* advém do fato de que tanto o tempo passado quanto o espaço representados não se circunscrevem a uma cronologia historiográfica e aos referentes geográficos, embora eles também ali estejam, porém figurados em duração sutil, relevo discreto ou mapeamento cifrado, enfim, poeira de significantes sob os domínios da liberdade criativa. Ou seja: o mundo objetivo do grande sertão se concretiza formalmente como fragmentos reunidos em redemoinho. E, no meio do redemoinho, o diabo, como alegoria de uma linguagem que divide, que separa, pois, quanto mais o artista luta para criar uma língua pura, reanimada, transparente entre sua experiência transfigurada em narração e o sentido dela (como poderia ter sido a do bardo narrando para sua comunidade ao modo de um rio que naturalmente flui), mais opaca, difícil, diabólica, ela se torna na busca do objeto.

Se a palavra pode fluir, ou dizer o mundo, ela não passa de veredas que cortam o grande sertão, onde “os pastos carecem de fechos” (GSV, p. 24) e onde o liso do Sussuarão, mais hora, menos hora, ocupa todo o espaço. Na impossibilidade do utópico “tempo em que tudo era falante” (GSV, p. 164) e consciente do mundo dissipado – “De inventar pouco se ganha. Regra do mundo é muito dividida” (GSV, p. 81) – Guimarães Rosa ironicamente concede a Riobaldo o *daímon* da fala, dom da palavra, para recriar o sertão como experiência de desencanto do mundo e dar forma, “numa desarma do tempo, hora de paga e perdas” (GSV, p. 317), a uma consciência aguda de

incompletude, que emerge dos fragmentos da memória individual para se tornar rememoração coletiva. Um passado na forma de conhecimento cuja substância se perde, mas que deixa os vestígios de sua estrutura vital, “o passado é ossos em redor de ninho de coruja...” (GSV, p. 538) e alimenta, ainda que pelo signo da morte, voos futuros.

Como não se trata de uma dinâmica temporal de coordenadas cartesianas, resulta inoperante ou tangencial buscar apenas os conteúdos de verificação histórica reorganizados pela imaginação e pelo talento. Isso porque no sertão rosiano o tempo se faz num torvelinho de significantes que vão do influxo estético romântico medievalizante à circularidade do tempo mítico, passando por índices da acidentada história republicana brasileira. E cada camada temporal, ou cada círculo da espiral, se faz de escolhas astuciosas: “a gente se acha de voltar aos passados, mas parece que escolhidas só as peripécias avaliáveis” (GSV, p.87).

Mas, se há uma unidade no movimento das formas em rotação, ela existe como momento angular que permite entrever, a partir da isotropia³⁰ das partes do conjunto estético, as múltiplas forças sociais disjuntivas que entram em redemoinho para figurar *uma pré-história do presente* – para retomar aqui a acepção de Lukács – na travessia rumo a uma modernidade aos avessos. Uma das substâncias espaço-temporais que Rosa figura em isotropia diz respeito evidentemente ao primeiro meio século de República, o que levou algumas leituras críticas a vincularem as personagens do grande sertão a figuras históricas da República Velha e do Estado Novo. Embora tais interpretações não sejam de todo inválidas, elas correm o risco ou de forjar correspondências entre personagens e indivíduos históricos ou de reduzir as personagens, individualidades concretas, à mera abstração de uma tipicidade estática, que deturpa a representação movente.

Mesmo diante de uma figuração do tempo passado em forma de redemoinho, entendo que o vórtice se movimenta, com deslocamentos fragmentários, investidas e recuos, para o presente. Assim, a tendência ao presente no romance do artista mineiro, isto é, a narração concreta como uma forma de conhecimento das transformações por que passa a sociedade brasileira, concerne ao vertiginoso e contraditório processo histórico de transição do mundo rural para o urbano, processo que atinge culminância na década de 1950, sob as contradições do projeto político

30 Aqui lancei mão de um conceito da Física segundo o qual um material mantém as mesmas propriedades seja qual for a direção para a qual ele se movimenta.

do desenvolvimentismo e a utopia dos intelectuais modernistas. O que há de mais inusitado, e magistral, nessa figuração que Guimarães Rosa concebe é a forma com que se reúnem as forças sociais disjuntivas de tal processo sob a causa eficiente de uma *dialética da eticidade* – que a filosofia do trágico ajuda a explicar.

No dilema entre a ação individual e o destino, quer dizer, entre a liberdade e a necessidade sócio-histórica, o escritor representa, pela formação do herói problemático Riobaldo, o conflito entre a busca de um valor autêntico, figurado como amor pelo povo brasileiro, em sentimento contraditório de atração e rejeição, na concretude de Diadorim, e a necessidade histórica representada pelo pacto diabólico como mediatização do poder capaz de dinamizar a ação, com vistas à resolução do conflito, que, paradoxalmente, acaba por sacrificar quem intencionava auxiliar e proteger. Assim, no duplo movimento – ao redor do próprio eixo e no desnorteio da travessia [“Vida, e guerra, é o que é: esses tontos movimentos, só o contrário do que assim não seja” ^(GSV, p.)] –, a ação conduz ao sacrifício do valor autêntico, o que faz o conflito retornar ao centro do redemoinho mediante o solilóquio atormentado de Riobaldo. No corpo e espírito de Diadorim encontra-se o valor perseguido por Guimarães Rosa e inevitavelmente figurado como presença degradada (pois surge de uma abstração na consciência do romancista): o destino do povo brasileiro, especialmente dos homens e das mulheres que passam pelo êxodo rural e acabam assimétrica e marginalmente integrados aos valores da sociedade industrial moderna. Aí está o meio da rua histórico para o qual o redemoinho da narração se dirige.

2 O PACTO DOS MODERNISTAS MINEIROS

2.1 Os intelectuais mineiros transitando às margens do poder

Grande Sertão: Veredas é lançado em 1956. Surge, em par com o conjunto de narrativas de *Corpo de Baile*, após o silêncio de uma década desde a estreia de *Sagarana*. Tendo em vista a carreira diplomática de João Guimarães Rosa, a escrita do romance, pelo menos de forma conclusiva, ocorre quando o autor retorna definitivamente ao Brasil em 1951, depois da conhecida passagem por Hamburgo (1938-1942), que lhe proporciona o encontro com a segunda esposa, Aracy – a quem a obra é dedicada –, por Bogotá (1942-1944) e por Paris (1948-1951). Quando atua no Palácio do Itamaraty, no Rio de Janeiro, por duas vezes Rosa ocupa a chefia de gabinete do ministro João Neves da Fontoura³¹, primeiramente em 1946, durante o retorno momentâneo, e entre 1951 e 1953, quando passa a exercer suas funções definitivamente na sede do Ministério das Relações Exteriores. Guimarães Rosa chega ao quase-topo da carreira diplomática, promovido a ministro de segunda classe, em 1951, no período que mais lhe exigiu dedicação para finalizar o romance e as novelas do CB, e, enfim, é promovido a ministro de primeira classe (Embaixador) em 1958³².

Começo este capítulo referindo a publicação do romance, momento em que o autor alcança tanto o reconhecimento definitivo nas letras brasileiras quanto a estabilidade de uma carreira bem-sucedida no funcionalismo público. Contudo, sem nos determos numa linha biográfica mais detalhada, interessa aqui a experiência formativa de Rosa, assim como a de outros intelectuais mineiros, nos bastidores dos eventos políticos entre a derrocada da República Velha e o projeto nacional-desenvolvimentista da Quarta República, passando pela Era Vargas. Como síntese

31 João Neves é figura importante nos eventos políticos desde a Revolução de 30. Atuou como intermediador entre gaúchos e mineiros para formação da Aliança Liberal. Embora tivesse trabalhado arduamente na campanha de Getúlio e, como vice-governador do Rio Grande do sul, fosse a escolha mais evidente para assumir o governo do estado, João Neves foi preterido, e Vargas passa o cargo a Oswaldo Aranha. Apesar desse evento, João Neves se reaproximou de Getúlio nas circunstâncias do golpe que instaura a ditadura do Estado Novo. A partir de 1937, Fontoura dedicou-se à diplomacia, sendo nomeado ministro das Relações Exteriores pelo presidente Eurico Gaspar Dutra. É de se destacar também que João Neves foi instado por Getúlio a se candidatar à presidência, pedido a que ele recusou para confirmar seu apoio a Dutra.

32 Para informações mais detalhadas sobre a relação entre carreira diplomática e a obra, ver FANTINI (2003).

do processo cultural vivido no período, há de se destacar a relação entre as obras que esses artistas conceberam, no conjunto heterogêneo – mas imbuído de um mesmo espírito emancipatório – das propostas estéticas modernistas, e os meandros do poder público com o qual boa parte envolveu-se, geralmente em cargos que não só ofereciam uma estabilidade material para viverem com dignidade e algum conforto, num país em que poucos conseguiram viver de sua produção artística, como também diziam respeito, em menor ou maior grau, às políticas culturais (e não só elas) que o Estado se propunha a executar.

O projeto estético rosiano não tem pares. Não faz parte de uma manifestação de grupo. Não deixa discípulos. E sua linguagem não convida à imitação, a não ser que algum desavisado se disponha ao masoquismo ou malogro criativo. Porém, tal projeto não esconde, por mais que se apresente como esfinge, a transfiguração de uma experiência compartilhada por um grupo social. Não só resulta dessa experiência como também busca resolver o maior desafio dos artistas brasileiros de sua geração: alcançar a universalidade através do conhecimento profundo do próprio país.

Se essa ideia parece genérica, extensivamente repisada, ou descartável diante do monumento literário que é o *Grande Sertão*, cabe-nos enveredar por circunstâncias mais específicas no diálogo entre a experiência vivida por Rosa para, em seguida, circularmos entre a forma do romance e a história do Modernismo no Brasil a fim de que o leitor possa também elaborar suas conclusões.

Em primeiro lugar, destaque-se o caminho que vários artistas mineiros fizeram – no caso de Joãozito, aos nove anos incompletos (GUIMARÃES, 2006, p. 47) – de suas cidades de nascimento, no interior, para a capital de Belo Horizonte a fim de estudar nos colégios que formavam a elite econômica, política e cultural do estado, especialmente o Colégio Mineiro e o Colégio Arnaldo, este dirigido pela ordem dos padres alemães do Verbo Divino. Nessa última instituição estudaram juntos, às vésperas da Primeira Guerra, Carlos Drummond de Andrade, Pedro Nava e o futuro ministro da Educação e Saúde Gustavo Capanema. Embora a passagem de Drummond pelo colégio tenha se limitado a quatro meses – a expulsão do adolescente de catorze anos foi, inclusive, mistificada nos anais da cultura brasileira –, foi tempo bastante para se estabelecer uma amizade que, além de durar por toda a vida, levou o poeta de Itabira a ocupar um cargo estratégico no gabinete de Capanema durante os governos de Vargas (essa relação de amizade e trabalho nos

interessa, sobretudo em seu fundo paradoxal, mas voltaremos a ela adiante). Quando a guerra eclodiu, o Arnaldo foi momentaneamente fechado. Recaía sobre a instituição o estigma do “colégio de alemães”, além das reclamações sobre a disciplina extremada e denúncias de castigos mais severos que os de costume para os estudantes brasileiros. Fato é que o colégio foi reaberto, e o garoto de Cordisburgo matriculado nele no início dos anos 20. Ali Rosa aprofundou os estudos de língua alemã³³ e foi apresentado aos estudos de Filosofia e Ciências Naturais. Na biblioteca do Arnaldo continuam disponíveis edições, na língua original, do *Fausto* e de boa parte da obra dos pré-românticos.

Na sequência dos estudos formais do escritor, também está registrada na biografia de Rosa a matrícula na Faculdade de Medicina da Universidade de Minas Gerais, na capital mineira, quando ele contava apenas dezesseis anos, em 1925.

O que representou Belo Horizonte para boa parte desses jovens? A capital planejada segundo a nova dinâmica da vida moderna, abriu-se ao convívio de um grupo de rapazes que, apaixonados pelas artes liberais, sobretudo pela literatura, infundiria o espírito dos novos tempos ao corpo da cidade a partir da década de 20. É preciso, então, fazer menção ao grupo de amigos que, mais tarde, foi nomeado “os intelectuais da rua da Bahia”. Isso porque os laços criados a partir dos encontros quase diários no bar Estrela ensejariam não apenas a formação modernista – com a qual muito contribuiu a intensa correspondência com Mário de Andrade³⁴ –, de Carlos Drummond de Andrade, João Alphonsus, Emílio Moura, Mário Casassanta, Abgar Renault, Gabriel Passos, Milton Campos e Gustavo Capanema, como também essas relações se estenderiam aos meios oficiais da política cultural do país, especialmente

33 Rosa interessou-se pela língua francesa antes de completar sete anos: “É exagero afirmar-se que Joãozinho com seis anos falava francês corretamente. Ele iniciou o estudo dessa língua, sozinho, aos sete anos incompletos. Ganhou de um viajante, amigo de seu pai e compadre, uma gramática e um pequeno dicionário, a fim de poder ler umas revistas francesas que chegaram às suas mãos, nem Mamãe Chiquitinha sabe mais como. Essas revistas traziam reportagens ilustradas em cores sobre animais, aves e peixes, que o encantaram e despertaram-lhe o interesse. Portando sempre as revistas, aos adultos perguntava o significado daquelas palavras que ele não sabia ler. (...) Assim foi que o compadre de seu pai, viajante comercial, procurou auxiliá-lo, proporcionando-lhe elementos para suas conquistas linguísticas” (GUIMARÃES, s.d., p. 40). O aprendizado de línguas estrangeiras se aprofundou com a chegada do frei Canísio Zoeltmulder a Cordisburgo, em março de 1917, com quem o garoto desenvolveu estudos em alemão, holandês e francês.

34 Em **A lição do Amigo** (São Paulo: Companhia das Letras, 2015) Drummond reuniu 91 cartas, bilhetes e telegramas que o amigo Mário de Andrade lhe enviou entre 1924 e 1945. Aí se encontra um dos mais importantes documentos da cultura brasileira do século XX.

no caso da amizade entre o *gauche* Drummond e o controverso conservador Gustavo Capanema, futuro ministro de Educação e Saúde e arregimentador de intelectuais durante a Era Vargas. O atestado memorialístico dessa geração encontra forma literária em *Beira-mar*³⁵, de Pedro Nava, segundo o qual, em entrevista concedida a Helena Bomeny, foi o comedido Capanema o responsável pela coesão do grupo.

Guimarães Rosa não fazia parte desse grupo. Quando Mário de Andrade e Oswald de Andrade conheceram BH³⁶ e travaram contato com os jovens da rua da Bahia, em 1924, Joãozinho era o adolescente prodígio, mas completamente alheio aos meios literários, prestes a ingressar no curso de Medicina. Aliás, o extrovertido Pedro Nava, que já esboçava versos sob a apreciação do amigo ilustre e mentor paulista Mário de Andrade, estava caminhando para a segunda metade do curso quando Rosa chegou à mesma Faculdade.

Diga-se também que não estava no horizonte de experiência do estudante João Rosa a vida boêmia nas ruas do centro da capital. Enquanto a maioria dos estudantes se afastava da família para viver no grande centro, passando a morar em pensões ou em regime de internato, Rosa tinha os avós maternos vivendo na cidade³⁷, em casa na rua Espírito Santo, 1204, portanto não experienciou

35 NAVA, Pedro. **Beira-mar**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.

36 Mário capitaneou a caravana de modernistas paulistas que visitou Minas entre 15 e 30 de abril de 1924. Faziam parte do grupo Oswald e seu filho Nonê, Tarsila do Amaral, o advogado Goffredo Telles, a fazendeira Olívia Guedes Penteado, o jornalista René Thiollier, além do poeta franco-suíço Blaise Cendrars. O objetivo do grupo era pesquisar os fundamentos históricos e artísticos da civilização brasileira no contexto das festividades da Semana Santa. Para Mário, a distância de Minas em relação aos centros litorâneos havia produzido uma brasilidade mais autêntica devido a uma menor influência da metrópole portuguesa. Interessava, portanto, estudar *in loco* o barroco mineiro e outras manifestações identitárias tradicionais. A excursão, que foi batizada por Oswald como *Viagem de descoberta do Brasil*, passa pela zona da mata mineira (Juiz de Fora e Barbacena), depois por São João del Rey, e, da Sexta Santa ao domingo de Páscoa, o grupo fica em Tiradentes. Em BH os modernistas permanecem entre os dias 22 e 25, em seguida vão para Ouro Preto, onde ficam até o dia 29, passam a tarde desse mesmo dia em Mariana e, no dia 30, seguem para Congonhas, de onde voltam para São Paulo. Sobre os detalhes da viagem consultar VENTURA (2000).

37 Em seu livro sobre a infância de Rosa, Vicente de Paulo Guimarães (2006), tio caçula de Joãozinho (como Rosa era chamado em família) e apenas dois anos mais velho que ele, conta que Luís Guimarães, o chamado Major Luís, decidiu deixar a pequena Cordisburgo para educar os sete filhos que tinha além da primogênita Francisca (dona Chiquitinha), mãe de Guimarães Rosa. Quando se mudou, Francisca Guimarães já estava casada com Florduardo Pinto Rosa (seu Fulô), dono de um daqueles típicos armazéns de cidade do interior, onde se vendia de tudo. O avô, padrinho Luís, viveu 10 meses em Barbacena e, finalmente, passou a morar na capital mineira, onde encontrou as condições de educação formal que desejava aos filhos. Em 1917, aos 8

adolescência e juventude independentes do esteio familiar. E há que se destacar: família mineira católica e conservadora. Assim, enquanto o garoto se dedicava ao estudo de várias línguas e à leitura de clássicos no colégio e na casa dos avós, a cidade de vanguarda urbanística tornava-se palco de insatisfação popular que tomava as ruas, tal como a manifestação contra o aumento da passagem dos bondes e dos ingressos de cinema, em 1920. Conforme observa Fábio Silvestre Cardoso, a efervescência urbana de Belo Horizonte “estava representada não só pela classe média, mas também por trabalhadores da construção civil, bancários e metalúrgicos” (CARDOSO, 2019, p. 48). É de se concluir, assim, que, embora Rosa não estivesse diretamente envolvido com a vivência geracional dos jovens mineiros da rua da Bahia, sua própria formação cruzou-se com a deles, bem como acabou convergindo para o espírito de profundas transformações políticas que eclodiriam com a Revolução de 30, esta, sim, de que ele participou nas fileiras dos coadjuvantes.

Em segundo lugar, seguindo a trajetória de Rosa, chama-nos a atenção, durante o período em que foi “médico de roça”, clinicando nos arredores de Itaguara entre 1931 e 1933, o alistamento do escritor nas tropas de Minas Gerais, em 1932, no desenrolar da revolução. No ano seguinte o médico seria aprovado em concurso para atuar na brigada estadual e assumiu o posto de capitão no 9º Batalhão de Infantaria, em Barbacena, e foi em serviço militar que Rosa conheceu o companheiro de profissão (e futuro vizinho, em Brasília) Juscelino Kubitschek.

Contudo, Rosa revelaria em entrevistas e cartas a falta de tino para a medicina e o gosto maior pelo estudo de línguas, assim como o desejo de viajar o mundo. Isso é declarado na carta que envia ao amigo Pedro Moreira Barbosa em 1934:

Não nasci para isso, penso. [...] Primeiramente, repugna-me qualquer trabalho material – só posso agir satisfeito no terreno das teorias, dos textos, do raciocínio puro, dos subjetivismos. Sou um jogador de xadrez – nunca pude, por exemplo, com o bilhar ou com o futebol...³⁸

Essa experiência de médico sem vocação, mas em contato direto com os desdobramentos do conflito que veio à tona com a traição de Washington Luís aos mineiros, quebrando a ordem de sucessão à presidência na República do café-com-

anos, o primeiro neto de Luís Guimarães deixou a casa dos pais para morar com os avós em Belo Horizonte.

38 In: PALMÉRIO, 1973, p. 156-7.

leite, coloca o jovem Rosa em meio a essa inflexão histórica que desestabilizaria o poder exercido pela força econômica dos grandes proprietários de terra, os quais tanto mobilizavam a base de sustentação política mediante o poder do dinheiro quanto eram os grandes beneficiários desse estado de coisas, fazendo prolongar sua influência e alijando o povo de um verdadeiro exercício dos direitos civis, políticos e sociais.

Nesse contexto mais amplo, se a chegada da República havia mantido a população bestializada, resultando numa *República que não foi*, tal como descreve José Murilo de Carvalho (2001), as três primeiras décadas do século XX frustraram os ideais republicanos e mantiveram o povo sob os conhecidos desmandos e violência institucionalizada, num Estado que reprimiu violentamente todas as revoltas populares ou, ainda, submeteu a população pobre – a partir do lastro pseudocientífico de teorias eugenistas, importadas dos centros hegemônicos – a insidiosas campanhas higienistas.

Observe-se, portanto, como explica Boris Fausto (1997), que a revolução de 1930 não significava tão somente um conflito desencadeado pela conjuntura de permanência dos paulistas no poder, associada ao contexto da crise internacional de 1929, mas sim representava a derrocada da burguesia do café, dependente dos mercados externos, e a tentativa de tomada do poder pelas classes médias identificadas com os movimentos militares. Para o historiador, o grupo que buscava o poder não era a própria burguesia nacional, e esta classe só assumiria efetivamente o poder para cumprir seus interesses durante a Era Vargas.

O fato de Guimarães Rosa alistar-se, aos vinte e três anos, na Força Pública de Minas e, em seguida, concursar-se à posição de oficial militar atesta, no mínimo, uma identificação com os valores em jogo no xadrez político daquele momento. Essa participação também diz respeito às nuances da política mineira e aos caminhos abertos para o contato com lideranças locais (que se tornariam figuras de vulto nacional, tal como o próprio escritor), levando-se em conta uma sociedade ainda com poucas oportunidades de mobilidade social, mesmo para jovens de classe média talentosos, ambiciosos e metódicos como Rosa, Capanema e outros dessa geração.

Nessas circunstâncias o jovem intelectual será aconselhado a prestar concurso para a carreira diplomática, na qual ingressa em julho de 1934, após aprovação em segundo lugar, assumindo o cargo de Cônsul de 3ª classe. Concretiza-se aí o objetivo de exercer uma profissão que lhe permitisse atender o

duplo desejo referido acima: estudar línguas e conhecer países estrangeiros. E é a partir desse momento que a atividade literária se intensifica: ainda que tivesse estreado com a publicação de quatro contos na revista *O Cruzeiro*, em 1929, e sido premiado pelos poemas de *Magma* (publicados postumamente) em concurso da Academia Brasileira de Letras, em 1936, pode-se dizer que o escritor é de fato apresentado ao meio literário a partir do concurso promovido pela *José Olympio* em 1937, do qual participou com a versão ainda não revisada e definitiva das novelas de *Sagarana*, apenas publicado nove anos depois.

Ou seja: a vida literária do escritor caminha em paralelo com a carreira no funcionalismo público, iniciada nos anos turbulentos da Era Vargas e atingindo seu ápice no período da Quarta República. Aliás, a primeira experiência internacional na diplomacia se dá no Consulado de Hamburgo, em 1938, quando o Brasil encontra-se sob a ditadura do Estado Novo. Na biografia do autor, a versão que se destacou da passagem pela Alemanha foi aquela da emissão de visto de turista, em parceria com Aracy, a mais de noventa judeus com o intuito de livrá-los da ameaça nazista. Mas há um outro lado dessa história: é preciso lembrar que Rosa estava a serviço de um governo que não escondeu inicialmente sua simpatia pelos regimes nazifascistas. Um governo que não hesitara enviar Olga Benário Prestes para a Alemanha em 1936. Assim, a ruptura de relações entre Brasil e Alemanha em 1942, que leva o vice-cônsul e toda a embaixada brasileira para a reclusão em Baden-Baden, já era um indício da influência que os Estados Unidos viriam a ter na política nacional e das circunstâncias que levariam ao fim do Estado Novo em 1945.

Da experiência de Rosa na Alemanha, destaca-se, na correspondência que manteve com pai, Florduardo Pinto Rosa, um deslumbramento quase pueril durante os primeiros meses de estada no país de Hegel, Schiller e Goethe: a paisagem e o povo são descritos em diapasão de encantamento ingênuo. Contudo, na sucessão das estações mais frias e, principalmente, no contato com o espírito que tomara conta do país, o diplomata vai mudando o tom das cartas para o incômodo com o clima, o desgosto pela comida, o desapontamento com o povo e o asco pelo líder nazista.

Ainda que estivesse fora do país, o vice-cônsul manteve-se bem informado sobre o cenário político no Brasil e o novo rumo das políticas culturais. De modo geral, o nacionalismo construído pelo regime autoritário varguista tinha como pressuposto uma unidade indissolúvel entre Estado e nação com base na figura do

chefe de governo e sua política antiestadual. E o âmbito cultural seria estratégico nesse projeto de poder.

Como explica José Murilo de Carvalho, o cerne da mudança estava no uso político da cultura. Na ausência de uma representação política efetiva, a cultura serviria de elo entre a política e o povo. No que diz respeito à visão oficial sobre a literatura, especificamente, ela

devia ser realista, refletir as ideias do País, ser o espelho da nação. A história literária foi revista (...) exaltando-se os autores que nele se enquadravam e criticando-se os que dele se desviavam. No último caso estava o maior ficcionista nacional, Machado de Assis, considerado inautêntico, sem raízes, cosmopolita, alienado. O modernismo também não escapava à crítica desta visão naturalista por seu cosmopolitismo, irreverência e visão livresca (isto é, falsa) da realidade. (CARVALHO, 1998, p. 260)

O programa oficial do governo, ao mesmo tempo em que rompia com as visões negativas sobre o povo, principalmente a ideia eugenista da mestiçagem como entrave ao progresso, a rejeição ao legado africano e a desvalorização do trabalho manual, também recuperava a visão do Brasil Império, retomando o valor das raízes portuguesas e do catolicismo, alçado à condição de religião quase oficial, bem como projetava a unidade nacional na figura paternalista e centralizadora do chefe da nação.

Entretanto, desde a Revolução de 30, os meandros do poder que culminaram no governo autoritário de Vargas assimilaram correntes opostas da intelectualidade brasileira, incluindo figuras centrais do movimento modernista. Destaca-se, inclusive como tema espinhoso ou incômodo nos estudos acadêmicos, a atuação de escritores, pensadores e artistas daquela geração no funcionalismo público – com destaque à chamada “Constelação Capanema”³⁹ – o que significou, de certo modo, uma adesão à ordem estabelecida. Evidentemente esse fato ecoa uma questão mais ampla, a saber, o papel do intelectual no século XX ou, colocada de forma mais específica e incisiva: como avaliar a inserção desses nomes importantes do Modernismo na burocracia nacional entre os anos 30 e 60?

39 A expressão foi criada pela pesquisadora Helena Bonemy para se referir ao conjunto ilustre de escritores e artistas que trabalharam sob a chefia do ministro Gustavo Capanema em algum momento entre julho de 1934 e outubro de 1945 ou ao longo de todos esses anos 11 anos em que o político mineiro esteve à frente da pasta da Educação e Saúde, como foi o caso do amigo Carlos Drummond de Andrade.

Vale reiterar que partimos da afirmação de que o romance GSV, publicado no ocaso da aventura modernista, dá forma artística à multiplicidade de forças sociais e contradições que a pergunta acima envolve. Para definir os limites da compreensão da tese, façamos o esforço de esboçar o arco histórico entre a Era Vargas e a Quarta República tendo como vetor a participação de artistas e intelectuais, principalmente os modernistas mineiros, nos governos desse período.

Cabe aqui enfatizar uma pasta estratégica do governo Vargas, o Ministério da Educação e Saúde Pública, criado em 1930, que mobilizava em sua concepção as disputas travadas desde a década anterior quanto ao encaminhamento das reformas educacionais diante do processo de urbanização e industrialização do país.

O primeiro a conduzir o ministério foi o mineiro, nascido em Dolores de Indaiá, Francisco de Campos. Ainda na década de 20, quando o Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova (1932) não havia sido publicado, Campos fez parte do grupo de jovens intelectuais responsáveis pelas reformas educacionais em alguns estados (São Paulo, Bahia, Ceará, Rio Grande do Norte e Minas Gerais), pautadas no ideário Escolanovista do filósofo e pedagogo John Dewey. De modo que Chico Ciênci, como era popularmente conhecido, tinha sido um dos líderes reformadores da educação em Minas, alinhado, neste primeiro momento, a Fernando Azevedo, mineiro de São Gonçalo do Sapucaí, assim como ao mais importante nome da Escola Nova no Brasil, o baiano Anísio Teixeira.

Contudo, a partir de 1930, Campos e Teixeira lutariam em frentes opostas. O advogado e jurista mineiro passou a atuar sob o influxo do grupo ligado à Igreja Católica no intuito de recriar a unidade entre a instituição religiosa e o Estado brasileiro. Embora a Igreja tivesse feito oposição à chegada de Vargas ao governo, uma vez que essa ruptura representou o triunfo do movimento tenentista, fundamentado em valores positivistas e liberais, a instituição encontraria em Francisco Campos e Gustavo Capanema, com a orientação mais pragmática de Alceu Amoroso Lima, o espaço necessário para exercer sua influência. No caso de Campos, sua trajetória nos bastidores das grandes decisões seria marcada pelo esforço político em restringir as liberdades individuais e manter a ordem e o poder constituído, que ele justificava como necessidade de “corrigir os vícios e os excessos do temperamento democrático”, tal como o fez decisivamente na instalação do Estado Novo, em 1937, e na autoria do Ato Institucional nº 1, em 1964, além das contribuições para o texto da Constituição de 1967; em suma, Francisco Campos

tornou-se um dos principais ideólogos do “pensamento autoritário” no Brasil (SANTOS, 2007).

O direcionamento fundamentalmente conservador na educação continuaria – a despeito de duas reformas empreendidas e do limiar de uma educação pública sistematizada – com a chegada de Gustavo Capanema, que havia sido aluno de Campos na Faculdade de Direito de Minas Gerais e considerava o professor um de seus principais mentores. Sobre essa sucessão de ministros na pasta, Fábio Silvestre (2019) conclui que

Se a Igreja Católica já exercia influência em relação às medidas que eram adotadas no período em que Campos era o ministro da Educação e Saúde, a presença ainda mais marcante a partir da chegada de Gustavo Capanema para ser o titular da pasta. Na verdade, a escolha de Capanema já se dá conforme os interesses da Igreja. (p. 95)

Em *Tempos de Capanema* (2000), Simon Schwartzman, Helena Bonemy e Vanda Costa destacam que o político provavelmente não era o mais cotado pela Igreja para ocupar aquele cargo. Ainda que fosse reconhecido como católico praticante, e os dogmas cristãos embasassem a retórica de seu elaborado discurso político, Capanema tinha a história de sua juventude ligada aos jovens intelectuais da rua da Bahia, o que o aproximava de uma corrente mais agnóstica e à esquerda. No entanto, uma derrota política, que o deixou “sobrando” (tal como se expressou em carta à esposa no início de 1934) no tabuleiro do poder em Minas, levaria Capanema ao cargo federal em que permaneceu por mais de uma década e que lhe permitiu concretizar, com sucesso, seus principais intentos à frente do Ministério, conforme já declarava em primeira entrevista à imprensa em agosto de 1934: atuar como conselheiro político, gerir a pasta de modo legalista – sinalizando aderir às emendas de fundo religioso aprovadas na Constituinte – e possivelmente construir uma nova sede para o Ministério da Educação e Saúde, feito alcançado com o Palácio Gustavo Capanema, símbolo da arquitetura moderna no Brasil.

Aliás, a construção desse edifício entre 1937 e 1945 atesta as contradições da personalidade política de Capanema no que diz respeito a conciliar seu gosto e admiração pelo trabalho criativo de artistas modernistas declaradamente de esquerda com políticas educacionais reacionárias. O projeto para a nova sede tinha sido escolhido em concurso público, do qual saiu vencedor Archimedes Memória, arquiteto de estilo neoclássico. Contrariado com a escolha do júri, Capanema agiu

para substituir os criadores do prédio que levaria seu nome: divulgou o nome do vencedor, pagou o prêmio, mas convidou Lúcio Costa, que tinha em sua equipe Oscar Niemeyer e Roberto Burle Marx, além da assessoria do grande nome da arquitetura modernista mundial, Le Corbusier, para criar o projeto que, de fato, seria realizado.

A fim de compreender um pouco melhor as forças políticas com que lidava a chefia de Gustavo Capanema, vale retomar resumidamente a motivação de sua chegada ao cargo federal. Em dezembro de 1933, apesar de intensos esforços de articulação e do apoio do grupo de Olegário Maciel, Capanema foi preterido para a interventoria de Minas Gerais. Não tendo alcançado uma posição à altura de seus intentos no estado e vivendo com um modesto salário de funcionário do governo, Capanema decide mudar-se com a esposa e o filho para o Rio de Janeiro a fim de abrir um escritório de advocacia. Os autores de *Tempos de Capanema* especulam que Getúlio Vargas tinha decidido retribuir o apoio do grupo de Olegário na vitória do governo federal contra os paulistas. Assim, o cargo num ministério seria um prêmio de consolação tanto para Capanema quanto para o grupo que ele representava. De acordo com relatos da filha Maria da Glória Capanema muitos anos após o ocorrido, seu pai hesitava em ir à posse de Getúlio ou de falar com ele pessoalmente; teria sido sua mãe, Maria Massot, reconhecida pelo tino político no aconselhamento ao marido, a responsável por convencer Capanema a encontrar-se com Getúlio.

Contudo, o apoio da Igreja para a indicação ao ministério só viria a partir de um compromisso firmado por Capanema com Alceu Amoroso Lima, que saberia cobrar do ministro, em momentos decisivos, como o da redação do texto da reforma da educação em 1942, o pacto firmado. Assim:

A relação de Gustavo Capanema junto aos interesses da Igreja Católica aconteceu na exata medida em que o futuro ministro, ainda sem saber qual cargo ocuparia (no primeiro semestre de 1934), estreita laços com Alceu Amoroso Lima, que era uma espécie de lobista da Igreja naquele momento. (SILVESTRE, 2019, p. 98).

Alceu Amoroso Lima, herdeiro de uma indústria têxtil, de sólida formação acadêmica na área jurídica, estudioso da obra dos principais poetas modernistas e crítico literário influente, responsável pela coluna em *O jornal*, onde adotou o pseudônimo Tristão de Ataíde, usou de toda a sua influência e prestígio, após sua conversão ao catolicismo em 1928, para que os preceitos da Igreja se

materializassem nas políticas públicas dentro do sistema educacional brasileiro. O pensamento conservador dos intelectuais católicos leigos poderia ser encontrado à época nos artigos da revista *A Ordem*, fundada por Jackson de Figueiredo em 1921 e mantida pelo Centro Dom Vital, no qual se concretizava o diálogo entre o cardeal Dom Sebastião Leme e os militantes do catolicismo. Entre 1930 e 1937, sob a direção de Amoroso Lima, a revista foi o principal veículo impresso do anticomunismo católico, responsável por reelaborar e dinamizar os estereótipos e arquétipos dos inimigos da Igreja, entre os quais o comunismo era pintado como maior perigo para a civilização. Na década de 40, sobretudo após a morte do Cardeal Leme, *A Ordem* passou a dar sinais de declínio e notou-se uma mudança na diretriz ideológica dos principais articulistas. Em boa parte essa mudança se deveu ao próprio Amoroso Lima, que matizou o pensamento católico com seus pregressos princípios liberais e foi influenciado pela Democracia Humanitária do filósofo Jacques Maritain (GROPPO, 2007).

Contudo, no momento em que Alceu Amoroso Lima apoiou a indicação de Capanema ao ministério, a intelectualidade católica vivia o auge de sua cruzada anticomunista; assim, a pasta da educação era estratégica para a militância. Na disputa pelos princípios de um Plano Nacional de Educação, os intelectuais da Escola Nova, liderados por Anísio Teixeira e reunidos principalmente nas trincheiras da Universidade do Distrito Federal⁴⁰ (criada por Teixeira em 1935), fizeram o contraponto para a influência conservadora de Cardeal Leme e Amoroso Lima, na defesa de uma educação pública laica, acessível e igual para todas as camadas da população, e cujo currículo fosse menos teórico e mais pragmático, com enfoque na experiência do próprio estudante.

Com essas forças o ministro Capanema teve que lidar, mas ciente de que tinha pacto firmado com a militância católica. E, ao se observar a extensa lista de medidas que Alceu Amoroso Lima esperava serem cumpridas por Capanema nos

40 A instituição tinha também em seu quadro docente um representante do pensamento conservador como Afonso Arinos de Melo Franco. Isso não impediu que Amoroso Lima a condenasse como o fez em carta enviada a Capanema, da qual destacamos o trecho: "A recente fundação de uma universidade municipal, com a nomeação de certos diretores de faculdades, que não escondem suas idéias e pregação comunistas, foi a gota d'água que fez transbordar a grande inquietação dos católicos. Para onde iremos, por este caminho? Consentirá o governo em que, à sua revelia mas sob sua proteção, se prepare uma nova geração inteiramente impregnada dos sentimentos mais contrários à verdadeira tradição do Brasil e aos verdadeiros ideais de uma sociedade sadia?" (Carta de Alceu Amoroso Lima a Gustavo Capanema, Rio de Janeiro, 15 jun.1935 *apud* SCHWARTZMAN; BONEMY; COSTA, *op. cit.*, p. 315).

documentos oficiais (SCHWARTZMAN; BONEMY; COSTA, 2000), constata-se, por um lado, o delineamento de um inimigo a ser combatido, tratado por “doutrinação marxista” ou “pregação comunista”, em itens mais explícitos como “publicação de pequenas ou grandes doutrinas antimarxistas e de documentação antissoviética” ou outros mais sutis como “atenção muito particular com o espírito dominante em certos meios pedagógicos, particularmente em São Paulo”; por outro lado, outras medidas ali esboçadas apontam para uma agenda de estruturação do sistema educacional, tanto na educação básica quanto no ensino superior, articulando faculdades e institutos isolados em universidades.

Nesse âmbito, As Leis Orgânicas do Ensino de 1942 e 1946, chamadas de Reforma Capanema, revelam, para estudiosos da História de Educação como Saviani (2011), uma dicotomia social que se traduz num ensino dual, orientado por viés centralista e burocratizado, em que o secundário, que garante a entrada no ensino superior, será destinado às elites, e o profissionalizante, incrementado pela criação do SENAI (1942) e do SENAC (1946) será voltado às classes populares, sobretudo urbanas. Ainda segundo Dermeval Saviani, a marca desse período foi o “equilíbrio entre a pedagogia tradicional, representada predominantemente pelos católicos, e a pedagogia nova”, destacando-se que, para Vargas e Capanema, “os princípios pedagógicos renovadores não tinham valor em si, mas eram vistos como instrumentos de ação política” (SAVIANI, 2011, p. 270). Nesse sentido, o braço dado a torcer para o grupo dos reformadores ligados a Anísio Teixeira visava atender os próprios interesses do poder naquele momento de expansão do capitalismo industrial. No caso da influência católica por meio de Alceu Amoroso Lima, ela se concretizou especialmente na formação do quadro de pessoal, com indicações e vetos para cargos na área da Educação.

O mesmo Capanema comprometido com a militância católica conservadora dos anos 30 e início dos 40 conseguiu reunir sob sua liderança personalidades artísticas cujas obras são um atestado da defesa do livre pensar e do inconformismo. Em termos mais pragmáticos do espectro político, algumas estrelas da constelação Capanema, inclusive, estavam filiados ao Partido Comunista do Brasil (PCB) e se manifestavam em defesa de Luis Carlos Prestes.

Silvestre (2019) afirma que, no auge da ditadura estado-novista, vários artistas e intelectuais convidados a participar – principalmente pelo ministro Gustavo Capanema – “já tinham aderido à ordem com um senso de oportunidade e de lá não

sairiam. Pode-se afirmar, inclusive, que, também com um senso de oportunidade, alguns souberam o momento de abrir mão do poder quando lhes pareceu mais conveniente” (p. 116). Porém, o biógrafo de Capanema pondera que

Escrevendo tanto tempo depois, os julgamentos definitivos costumam ser tentadores e, às vezes, irresistíveis; afinal, os mesmos escritores e artistas que ousaram na criatividade, como Carlos Drummond de Andrade, Candido Portinari, Oscar Niemeyer, Heitor Villa-Lobos, Roberto Burle-Marx, Bruno Giorgi, Lucio Costa, entre outros, no contexto político do Brasil da década de 30, estiveram ao lado de Capanema e, por extensão, ajudaram a forjar o consenso político em torno de Getúlio Vargas. Também é possível afirmar que, ainda hoje, são esses mesmos artistas e pensadores os responsáveis por certa idealização do governo Vargas. Ou, por outra, tem-se a impressão de que o governo Vargas, apesar de autoritário, manteve um ambiente cultural próprio para a manifestação da criatividade que deu tons definitivos para o modernismo no Brasil. (Ibidem, p. 116)

Evidentemente o caso mais simbólico dessa estranha conjunção na vida pública brasileira durante a Era Vargas foi a parceria entre os amigos mineiros Gustavo Capanema e Carlos Drummond de Andrade, que foi chefe do gabinete do ministro durante todo o regime estado-novista. Na verdade, Drummond foi o primeiro nome convidado pelo ministro numa carta⁴¹ cuja linguagem pode ser lida tanto como expressão de confiança na amizade e na competência do interlocutor quanto como doses adequadas de cordialidade e apelo ao ego:

Meu caro Carlos

Estou ministro da Educação. Tenho diante de mim uma obra magnífica para fazer; mas cheia de dificuldades tremendas. Para realizá-la preciso ter comigo homens eficientes. Apelei para você, quando lhe falei pelo telefone, porque não sei de outro homem de sua capacidade. Não seria minha intenção imobilizar você, com seu grande espírito por quatro anos, como meu secretário, trabalhando no meu gabinete. Você deve ir para coisa mais alta, correspondente às suas qualidades extraordinárias. (*apud* SAID, R., 2005)

O poeta aceitou o convite. E no gabinete permaneceu por bem mais de quatro anos. Sobre essa extensão da amizade entre o político católico conservador e o artista de esquerda à rotina de atividades burocráticas estatais, não há ponto pacífico entre os estudiosos do período.

Há uma tese mais radical, como a de Sérgio Miceli em *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*, publicado em 1979 e ampliado mais recentemente

41 Carta de Gustavo Capanema a Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro, 23 de jul. 1934. Arquivo Carlos Drummond de Andrade, CPDoc/FGV *apud* SAID, Roberto, 2005, p. 54.

em *Intelectuais à brasileira* (2001), ao defender que os intelectuais e artistas inseridos no Ministério da Educação e Saúde foram cooptados na medida em que puderam ampliar rendimentos em cargos de confiança, preenchendo novas carreiras criadas pela gestão burocrática.

O próprio Drummond (2011) responderia à acusação de ter sido agente político do Estado Novo ou de ter se vendido ao poder estabelecido – como acusa Miceli – em algumas entrevistas na década de 1980, após a consagração em mais de meio de século de atividade poética desde a publicação de *Alguma poesia*. Quando questionado sobre sua atuação no cargo, em linhas gerais Drummond afirmou considerar uma injustiça as acusações e que viera para a capital federal, em 1934, para servir o amigo pessoal (desde os tempos de colégio em BH) em atividades burocráticas que continuaram as mesmas depois do golpe de estado em 37. Em entrevista a Zuenir Ventura em novembro de 1980, o poeta ressaltou: “As minhas relações com o palácio eram burocráticas: eu preparava pastas para lá, recebia telefonemas e cumpria recomendações burocráticas, mas não tinha nada a ver com a política do governo” (ANDRADE, 2011, p. 108).

As respostas evasivas de Drummond no sentido de ressaltar uma atividade estritamente burocrática indiciam o incômodo a respeito do trabalho durante a ditadura estado-novista, mas não demonstram qualquer constrangimento a respeito do cargo indicado por compadrio. Pelo contrário, o poeta fazia questão de afirmar que permaneceu mais de uma década no gabinete, enquanto durou a gestão Capanema, por uma questão de fidelidade ao amigo.

2.2 A hora e a vez de João Guimarães Rosa

Na argumentação desenvolvida a fim de definir os contornos de compreensão da tese sobre o romance GSV, interessa relacionar o Modernismo Brasileiro (1920-1960) às transformações da sociedade brasileira. Nesse profícuo momento para as artes, o poder encontra-se em intensas disputas entre as decadentes oligarquias rurais, as classes médias identificadas com os militares e a burguesia nacional, que se fortalecerá no contexto da influência externa do imperialismo no pós-guerra. Ocorrem alianças momentâneas, tais como entre as camadas médias e os setores dissidentes da aristocracia rural no início dos anos 30. Um período de governo autoritário é sucedido por um esboço de experiência democrática, sem prejuízo,

porém, ao populismo como forma de governar. Sucede uma transição populacional para um país de maioria urbana. E nesse cenário de reviravoltas no poder, mantém-se a mesma dinâmica de injustiça social e alheamento das classes populares no que concerne ao protagonismo das transformações e ao exercício pleno da cidadania.

Na sequência histórica das realizações do Modernismo, viabilizando-se algumas pretensões dos modernistas mineiros nos anos 20, é preciso mirar o apogeu, bem como o ocaso, da aventura modernista nos anos 50, em que o tom dominante do paternalismo é matizado pela “mística do desenvolvimentismo de JK” (BONEMY, 2002, p. 203), do qual a construção de Brasília se tornou o maior símbolo. O pendor otimista ao redor de uma ideia de Estado democrático será dominante entre 1945 e 1960, ainda que a Constituição liberal de 46 exclua os analfabetos do direito ao voto.

Além disso, como explicam Florestan Fernandes (1976) e Caio Prado Junior (1966/2014), não se confirmará o prognóstico da esquerda revolucionária, especialmente os esquemas teóricos do Partido Comunista Brasileiro – fundados em padrões de desenvolvimento do capitalismo em nações hegemônicas – a respeito da formação de uma burguesia nacional progressista, responsável por uma modernização independente. Na desmistificação empreendida por Florestan sobre esse momento de inflexão histórica, compreende-se que a burguesia nacional não realizou os ideais igualitários e reformistas das burguesias clássicas, mas sim saltou etapas de florescimento, resultando numa contrarrevolução em que os interesses imediatos dessa classe ascendente foram tomados como anseios gerais da nação. Com efeito, a modernização e urbanização aceleradas no período não foram, nem de longe, acompanhadas por um progresso político traduzido em maior participação popular.

É nesse período que Guimarães Rosa desenvolve mais substancialmente sua atividade literária. E pode-se afirmar que o *Grande Sertão: Veredas* soma-se aos monumentos artísticos do ciclo que Helena Bonemy assim sintetiza:

Em sua utopia, Brasília faria a ponte entre o projeto moderno de Juscelino Kubitschek de Oliveira e o modernismo mineiro dos anos 1920. Foi daquela geração de intelectuais mineiros que saíram expoentes da burocracia nacional como Gustavo Capanema, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, que tiveram no Estado pós-30 oportunidade única de institucionalização da experiência vanguardista, tudo com o beneplácito do Estado varguista. Nunca é demais lembrar que é por indicação de Rodrigo Melo Franco de Andrade ao então titular da pasta da

Educação em 1931, Francisco Campos (outro mineiro), que o arquiteto Lúcio Costa entra em contato com projetos que seriam desenvolvidos pelo Estado, e que seriam por ele, Lúcio Costa, assinados. E Oscar Niemeyer deixa marcada sua presença nos projetos desenvolvidos pelo Estado através de um convite que lhe foi feito pelo então ministro da Educação, Gustavo Capanema, em uma gestão iniciada em 1934. A cidade-capital, construída nos anos 1950 com as linhas da arquitetura moderna, nos leva de volta às heranças de Minas Gerais que, traduzidas no final do século com a construção de Belo Horizonte, ganham com JK fórum nacional. O discurso dos republicanos mineiros a respeito da mudança da capital do estado no final do século passado e a mística do "economismo" que caracterizou o governo do republicano histórico João Pinheiro na primeira década do século XX têm sua atualização e dimensão nacional com a construção de Brasília, e com a consagração da mística do "desenvolvimentismo" de JK. Em outras palavras, a utopia urbana concebida no sonho de Brasília nos traz de volta a *modernidade/mineiridade* de JK. (Ibidem, p. 202-203, grifos da autora)

Conforme se relatou, a experiência geracional da maioria dos modernistas mineiros têm em comum: 1) a infância em cidade do interior; 2) a juventude na cosmopolita Belo Horizonte dos anos 20, cidade planejada segundo formas modernas de convivência, onde recebem formação sólida em instituições outrora restritas às elites oligárquicas (instituições de ensino essas que começam a receber estudantes de classe média), além de se educarem informalmente na vivência cultural da cidade grande; 3) por fim, a vida no Rio de Janeiro, capital federal, para trabalharem no serviço público ou exercerem profissões liberais, ou as duas atividades, tendo em vista, também, a contumaz participação desses escritores no jornalismo, na publicação de crônicas ou de artigos de crítica cultural.

João Guimarães Rosa não se enquadra propriamente, tanto como figura privada como pública, no perfil do grupo modernista. Não se rebelou na juventude contra a autoridade, nem paterna nem da Igreja, a cujos princípios e costumes – isto é, de família católica tradicional – se manteve fiel durante toda a vida. O menino que, aos sete anos, encenava rezar missas em latim, tendo as irmãs e vizinhas como auxiliares litúrgicos⁴², o que levava os familiares a preverem um futuro padre na

42 De acordo com a biografia de Vicente de Paulo Guimarães (2006), tio do autor (e apenas 2 anos mais velho que ele), o futuro escritor e diplomata: "Armava altar de caixotes na varanda, forrados com toalha alva-linho, da mamãe, do enxoval de casamento ainda. Servia de missal um livro grosso, o "Gofiné", que trazia metade das páginas escrita em latim e a outra traduzida em português. Da Vó Chiquinha, bisavó do Joãzito, era o livro, nunca emprestado a outras pessoas, guardado sempre com carinho e zelo. Dele ciúmes tinha a proprietária, mas arriscava a sua conservação, tão vigiada, em benefício vocacional de sacerdócio (...), o que, concreto, seria muito em honra e glória para a família. A missa era sacristada por sua irmã Maria Luísa. O "Padre Joãzito" paramentava-se como podia, com panos de cores, e lia do livro a parte em latim, esforçando-se para dar maior autenticidade ao ato (A missa ainda não se usava celebrá-la em vernáculo). Os assistentes, sempre os mesmos (...), quase só meninas: a Zezé, outra irmã sua, e as Marias Madalena, Auxiliadora, da Conceição e

família, tornou-se o escritor e diplomata que continuou, nas cartas pessoais⁴³, pedindo a benção ao “Papai” e à “Mamãe” e assinando como “o filho Joãozinho”.

Quanto à vida pública, críticos que estudaram a carreira de Rosa no Ministério das Relações Exteriores, com destaque a Heloisa Vilhena de Araújo (1996, 2007) e Marli Fantini (2004), buscam relacionar a atuação na diplomacia brasileira com a gênese da linguagem das narrativas de *Corpo de Baile* e do romance, entre outras obras publicadas após 1956. No Itamaraty, Rosa é reconhecido, entre outros feitos, pela negociação com o Paraguai para a utilização conjunta do Rio Paraná na

Conceição Maria, filhas do sr. Francisco, (...) dono do pequeno hotel local, ao lado da casa de seo Fulô. (p. 41)

- 43 Da profícua correspondência de Rosa com os pais, principalmente com o pai, Florduardo Pinto Rosa, destacamos uma carta de 1958, quando o escritor, com 50 anos completos, já estava plenamente consagrado na literatura e atuava no Itamaraty, recém-promovido a ministro de primeira classe, como chefe do Departamento de Demarcação de Fronteiras:

Rio, 8 de outubro de 1958

Papai, Mamãe

A benção. A geléia foi uma festa; muito gostosa, farta, e em boa hora chegada. Foi na terça-feira, da outra semana, dia 30 de setembro: da “Viação Cometa”, telefonaram para o Itamaraty avisando-me estar lá o volume. Fui, logo, buscar, e nessa mesma tarde provei, comi e repeti. Ainda está mais ou menos pela metade, pois vou ora avançando, ora poupando, já com pena de que um dia ela se acabe. (...)

O motivo de demorar para escrever foi que, durante a ausência do Ministro de Estado, passei 18 dias de trabalho tremendo na Chefia do Departamento Político – comparecendo de 9 da manhã às 9 da noite, sem pausas, e ainda trazendo serviço para casa. Isso, sem contar a responsabilidade aumentada enormemente, e a porção de coisas e assuntos em que tinha de me desdobrar, sempre sob tensão e urgência. Variedade danada. Inclusive, tive de presidir reuniões e almoços, fazer discursos; até condecorei (e beijei!) a Clara Cova [referência à escritora Clara Cova Ughetti] – a italianinha especialista em assuntos do Brasil, e que aqui veio a convite, como devem ter lido nos jornais...(...)

Para variar, as eleições, com tantas surpresas no recheio das urnas: a derrota do Ademar em São Paulo, a derrota do Arturzinho Bernardes aí, a do Luthero Vargas aqui no Rio. Por êstes dias, cá, só se fala política, com uma ou outra interrupção, para se comentar o estado de saúde do Papa. Ainda há pouco estive pensando: Pio X morreu em 1914, ano do começo da Primeira Grande Guerra, e Pio XI em 1939, ano da Segunda. Que Deus não deixe constituir isso regra nenhuma de agouro!

No mais, os dias vão correndo iguais. Sempre que o senhor [embora a saudação da carta seja ao pai e à mãe, Rosa costumava remeter-se ao seu Fulô na correspondência] tiver alguma coisa escrita, mande, sem reler e sem susto. Descrições de caçadas, lembranças da velha Caeté – roupas, usos, costumes, festas, tipos de pessoas. Tudo é importante.

Não sei quando, ainda, poderei ir até aí, mas as saudades qualquer dia me farão aparecer.

Muitos, muitos abraços, lembranças a todos, para os nossos e os amigos.

*Afetuosamente,
o Joãozinho*

construção da usina de Itaipu, além de ter sido o responsável pelos moldes do atual concurso⁴⁴ (exigente ou elitista?) para admissão no Instituto Rio Branco, onde se formam e aperfeiçoam os quadros da nossa diplomacia.

Para Araújo, influenciada pelas entrevistas de Guimarães Rosa, pelos documentos oficiais redigidos por ele e pela consulta à biblioteca do intelectual mineiro, o que une o diplomata ao escritor é uma concepção platônica, segundo a qual ele teria buscado livrar-se da “tirania da política” – numa atividade eminentemente política – para mirar, na realidade concreta, “os princípios eternos da justiça” a fim de restaurar o homem, tal como ele sintetiza em conhecida entrevista: “Ao contrário dos legítimos políticos, acredito no homem e lhe desejo um futuro. Sou escritor e penso em eternidades. O político pensa apenas em minutos. Eu penso na ressurreição do homem” (COUTINHO, 1983, p. 77-78). A despeito do sedutor discurso a-histórico, a pesquisadora, também diplomata, é obrigada a relativizar a idealização, incompatível com os movimentos de ataque e defesa com os quais jogou Rosa, principalmente na Divisão de Fronteiras:

O fato de a postura básica de Guimarães Rosa, até aqui assinalada, ser aquela do restaurador, do construtor, torna necessário fugir do perigo de idealizar sua atuação, isentando-a de qualquer agressividade. Ao restaurar, Guimarães Rosa destrói: uma coisa não pode ser feita sem a outra. (ARAÚJO, 2007, p. 61).

Todavia, para ser coerente com a perspectiva teórica que ela desenvolve, com notável erudição, desde *O Roteiro de Deus* (1996), Heloísa Vilhena Araújo assim conclui seu estudo sobre o diplomata:

Para um bom platônico, como João Guimarães Rosa, a alma é um *kosmos*, que integra harmoniosamente aspectos variados de níveis variados de existência. Segundo essa perspectiva, a diplomacia aparece como um dos aspectos de sua existência, harmoniosamente articulado a outros – “o trato com cavalos, vacas, religiões e idiomas”(...). Nem a diplomacia nem qualquer outra atividade dominou tiranicamente a vida de Guimarães Rosa. A literatura, que mais poderia aproximar-se de um tal domínio, também não o fez por significar para ele mais do que o estritamente literário e estético – a composição de romances e contos –, estendendo seu significado para incluir

[Carta de Guimarães Rosa aos pais publicada pela filha Vilma Guimarães Rosa em *Relembraimentos* (3ª edição, 2008)]

44 Informações detalhadas encontram-se no relatório de Rosa enviado ao Diretor do Instituto Rio Branco em 1952 sugerindo modificações, com vistas a aumentar o rigor, na prova de Cultura Geral do Concurso (Notas para o Programa do Concurso de Provas do IRBr, publicado no anexo do livro *Guimarães Rosa: Diplomata*, de Heloísa Vilhena de Araújo, 2007, p. 206-216).

uma atitude ética, uma teoria do conhecimento, uma meditação metafísica e uma conversão religiosa. (Ibidem, p. 73)

Araújo parece ter sido encantada – vale aqui a imagem, na origem da palavra encantamento, de ser vítima ou passiva de um feitiço lançado –, pelo discurso da persona pública de escritor que Rosa construiu em entrevistas. Não que faltasse sinceridade ou propósito objetivo nesse discurso em vista da poética que o autor construiu, mas, em boa parte, a elucubração metafísica em torno do processo de escrita e da atividade criativa do escritor conduziu a várias leituras de mistificação da obra, muitas das quais limitadas a uma espécie de veneração esotérica, conforme já pontuamos em estudo anterior (2009).

Marli Fantini, por sua vez, ao amalgamar diplomata e escritor, intenta levar a interpretação da obra rosiana para o domínio dos Estudos Culturais e Pós-Coloniais, vertente que conquistou admirável quinhão nas universidades brasileiras desde a década de 1990. A professora da Universidade Federal de Minas Gerais conclui que Guimarães Rosa materializou na escrita ficcional um papel de “transculturador latino-americano”, primoroso em criar uma “poética de fronteira” que contribui no “processo de modernização literária e cultural do continente” (FANTINI, 2004, p. 56). Essa contribuição seria resultante do “compromisso com a missão de transculturar, ou seja, de mediar conflitos, promover trocas culturais”, uma vez que, “situado entre duas águas, empenha-se em conciliar sistemas culturais polarizados e, frente a isso, acaba manifestando suas próprias contradições” (Ibidem, p. 55).

Ciente da impossibilidade, em sua tese, da disjunção entre a atividade do diplomata e a vulnerabilidade dos pronunciamentos políticos do escritor em entrevistas, quer dizer, aquele que fala como leitor-crítico de sua obra, Fantini consegue uma síntese para o encanto e o desencanto na visão de Rosa. No encanto está a crença do artista no poder da língua e da arte, ou melhor, da língua renovada pela arte, a única forma de também renovar o homem e o mundo; no desencanto, as “totalitárias utopias políticas, tão evidentes nos projetos de modernização política e econômica da América Latina, e o desprezo à inoperância dos políticos, com os quais, enquanto diplomata, ele se vê constantemente obrigado a confrontar-se” (Ibidem). No choque entre esses âmbitos, Fantini encontra uma síntese:

uma zona de sombra onde prevalece a indeterminação e a ambivalência e que pode ser explicada pela duplicação de lugares a partir dos quais aquele se posiciona para manifestar tanto as suas formulações estéticas quanto as

políticas. Enquanto diplomata, ele se ampara na prerrogativa de sigilo diplomático para negar-se a tomar posições políticas, chegando a revelar em não raras vezes um perfil conservador. Ao passo que, revestido do papel de “escritor”, ele se insurge em defesa da diferença cultural da América Latina, além de pleitear para a leitura produzida no continente um lugar ao sol da tradição canônica. É ainda deste *locus* de enunciação que ele pronuncia sua crença na função utópica da arte e, portanto, no papel transformador do artista. Dessa forma, ele pode, ao mesmo tempo, atacar as utopias políticas e defender as utopias libertárias da arte. (FANTINI, 2004, p. 55)

Na zona de sombra apontada acima, Fantini analisa um dos lugares de “intersecção nas fronteiras pessoais do escritor” a partir de uma declaração feita por Rosa na conhecida entrevista ao crítico alemão Günter Lorenz, na qual, repisando a máxima flaubertiana sobre Madame Bovary, o autor diz: “Provavelmente, eu seja como meu irmão Riobaldo”. Se a pesquisadora acerta o alvo ao identificar, na fala lúdica, a dramatização do homem de letras que se quer inserido numa confraria literária ou que pretende sugerir uma imagem de seus procedimentos estéticos, Fantini erra tanto no verbo que descreve a ação quanto nos efeitos dela ao espelhar personagem-autor ou criatura-criador:

revela-se, no escritor, a intenção de demonstrar que, em homologia com seu personagem principal, existe nele a preocupação em afiar “suas armas” para atacar as várias formas de injustiça social e defasagem cultural materializadas no contexto histórico de que ele provém (FANTINI, 2004, P. 56)

Se não é do feitio de Riobaldo “afiar” armas para lutar no fio da faca, pois seu lugar de combate é no tiro certo à distância, tampouco a narrativa nos apresenta um herói lutando inequivocamente “contra várias formas de injustiça social”. Pelo contrário, como procurei demonstrar em outro capítulo, Riobaldo acaba por reproduzir, após o aprendizado e o exercício da chefia – esta, sim, com base na palavra como faca de dois gumes –, o sistema de injustiça no qual, na primeira metade da travessia, ele não se via como protagonista, ou com cujas disputas internas e conflito central ele sequer se identificava, a não ser pelo amor que descobre em Reinaldo-Diadorim.

É evidente que a dialética do trágico na relação com Diadorim o diferencia dos homens de (des)mando do sertão. Apenas a neblina de Riobaldo, Diadorim, ou melhor, o longo lamento pela perda de que se faz a própria narração, pode reverter-se, como signo de ressurreição, em ataque às injustiças de que ele é cúmplice no presente da enunciação.

Constrói-se, assim, a grande obra moderna que encena no sertão imaginário – um Brasil representado em toda sua complexidade – a própria falência da utopia modernista em tentar modernizar o país e promover uma transformação social que suplantasse o poder de chefias *diabólicas*. De modo que está na própria travessia de Riobaldo, como mensagem que se renova em virtude do sucesso do autor Guimarães Rosa em buscar uma arte que transcendesse as circunstâncias de seu tempo, está aí a revelação das engrenagens do malogro social da aventura modernista, isto é, das injustiças e artimanhas do poder que a utopia modernista não conseguiu superar, e que se mantêm, tanto como substância de criação estética como desafio para a sociedade brasileira.

Por que o diplomata discreto, típico “bom moço” de família conservadora, que afirmou entediar-se com discussões sobre o intercâmbio entre política e literatura, pois sua missão era “pensar eternidades”, e cuja linha geral de leitura crítica de sua própria obra, conforme relatado acima, desdenhava as disputas políticas de seu próprio tempo, pôde criar uma narrativa ficcional que mais autenticamente mapeia as forças sociais em disputa entre as décadas de 1920 e 1960 e dialoga – pelos meios próprios da arte literária em imaginar o possível – com o esforço dos intelectuais, com premissas diversas, em compreender nosso passado, ou reorganizar seus fragmentos, no intuito de transformar o país?

Convido o leitor a relembrar a já citada conclusão de Lukács, comentada por Jameson, a esse respeito:

se é a infraestrutura material, a situação social, que tem precedência sobre a opinião, a ideologia, a visão subjetiva que alguém tem de si mesmo, então podemos ser logicamente forçados a concluir que, sob certas circunstâncias, um conservador, um “monarquista”, um católico praticante pode captar melhor as autênticas forças em ação na sociedade do que um escritor cujas simpatias são relativamente socialistas. (JAMESON, 1985, p. 157)

A par dessa afirmação paradoxal, que me parece cabível em função do movimento – tão intrincado quanto as idas e vindas de Riobaldo no sertão – entre a instância de pensamento/ação do indivíduo e a consciência transindividual de um grupo, *Grande Sertão: Veredas* pode ser lido como um dos mais brilhantes estudos,

na confluência entre mito e história na arte da ficção, sobre a especificidade da formação social brasileira. Com efeito, apenas no terreno da linguagem literária seria possível reunir, nos limites vastos da ficção, “onde os pastos carecem de fechos” (GSV, p. 24), os discursos concorrentes, díspares, complementares de compreensão de quem somos, como somos e por que assim somos enquanto sociedade que ainda não alcançou, em unidade, organização e equidade, o nível de desenvolvimento e elaboração encontrados na obra de seus grandes artistas.

2.3 Grande Sertão: Veredas e os rastros da formação social brasileira

A obra de Guimarães Rosa se apresenta no sistema literário nacional num contexto de transição da sociedade brasileira, tanto na economia quanto no âmbito das instituições políticas. Nas primeiras décadas do século XX, o incipiente pensamento social brasileiro se defronta com o problema de compreender a especificidade do nosso processo civilizatório e, a partir daí, explicar a origem das mazelas que nos impediam – e impedem – de alcançar uma realidade social mais justa. Tendo em vista esse problema central, várias obras de *interpretação do Brasil* se propõem a descrever o conjunto de características culturais e valores sociais que definiram uma fisionomia própria da sociabilidade brasileira.

Cada uma das caracterizações, delimitadas por métodos díspares, concorrentes ou complementares, busca compreender as causas profundas de nossos entraves políticos, em vista dos tropeços do sistema representativo e das incongruências políticas entre as elites dirigentes e o povo. No fundo das análises, portanto, havia o esforço de pensar em instituições políticas que superassem o descompasso com a vida das camadas populares no processo de modernização que se descortinava. Assim, o centro da preocupação desses intérpretes era uma concepção de passado que possibilitasse a compreensão do presente e oferecesse caminhos para o futuro.

A linha conservadora de Oliveira Vianna⁴⁵, que bebeu na fonte do *culturalismo sociológico* de Sílvio Romero, entendia os aspectos feudais do localismo econômico

45 A obra *Instituições Políticas Brasileiras*, publicada em 1949 (com edição do Senado Federal, 2009) reúne as principais proposições do pensamento conservador de Vianna, que ficou conhecido como “autoritarismo constitucional”. Vale lembrar que as proposições de Vianna estão na base de concepção do Estado Novo e do perfil de governo adotado por Vargas.

e político como principal entrave à construção de um Estado Nacional. Nesse viés, o problema do desenvolvimento tinha origem no Brasil rural e latifundiário, substancialmente nos laços de solidariedade do clã rural, em torno do senhor de terras. Para Vianna, contudo, a superação da natureza inclinada à fragmentação, com suas formações associativas frágeis e dispersas, estaria na concepção de um Estado tutelar, centralizador e autoritário, a fim de organizar a sociedade inorgânica. Nesse sentido, Vianna criticava a adoção de um idealismo constitucional pelo Estado brasileiro, isto é, a ideia de que uma constituição moderna reguladora dos valores democráticos, associada ao liberalismo de mercado, promoveria, paulatinamente, a organização de uma nação historicamente mal formada.

Na vertente do pensamento liberal que se desenvolveu nos anos 30, Sérgio Buarque de Holanda passou a explicar tal formação com base nos conceitos do patrimonialismo e do homem cordial. O modo particular da sociabilidade brasileira, que remonta às origens ibéricas, resultaria, no século XX, num efeito nocivo ao processo de modernização nacional em vista dos obstáculos para uma organização política verdadeiramente republicana. Se o Estado havia incorporado a cultura patrimonial e patriarcal, apenas a própria sociedade poderia reverter essa contaminação, por meio de leis modernas que propiciassem a igualdade civil, enfim remodelando a relação com a instância pública para fins de igualdade política e social.

Por sua vez, a explicação hegemônica após o golpe civil-militar de 1964 (mas gestada desde a década de 30, com intensos debates entre 1945 e 1960, enfocando o problema do chamado subdesenvolvimento) entende o passado colonial e as contradições da acelerada modernização do país na primeira metade do século passado como formas do desenvolvimento desigual do próprio capitalismo. Tal corrente tem principal representação na obra de Caio Prado Júnior (1942/1977) e no diálogo que intelectuais como Florestan Fernandes (1974/1976) desenvolveram com ela.

Mais recentemente, sociólogos como Sedi Hirano (1989) propuseram uma nova mirada sobre as teses da formação social brasileira, ao defender uma tese que concilia os traços feudais da colonização com os princípios capitalistas de acumulação primitiva do capital mercantil que estavam no centro da empreita colonizadora. Tal revisão, como se percebe, incide na síntese que visa explicar a convivência de elementos arcaicos com modernos na evolução das relações de

trabalho e da produção da riqueza. É nesse sentido que Hirano questiona: “Mas, será que a realidade histórica revelada não era mesmo ‘eufêmica’, não tão feudal e não tão capitalista, ou seja, pré-capitalista, imperceptivelmente e suavemente feudal e capitalista?” (HIRANO, 1989, p. 249). Portanto, a permanência de formas arcaicas aberrantes de organização social e a ausência de um verdadeiro gesto fundador e emancipatório da nação brasileira são compreendidas, na tese de Hirano, a partir de uma formação histórica com princípios pré-capitalistas. Assim, esse feudalismo da organização social em torno da figura do patriarca e da propriedade rural, descrito na vertente tradicional e compreendido nos conceitos do patrimonialismo e do homem cordial na linha weberiana de Sérgio Buarque, teria deixado traços em seu processo de decomposição na evolução do capitalismo na sociedade brasileira, mesmo diante do vertiginoso processo de modernização, de urbanização, e da formação de uma burguesia nacional que, como já dito, teria saltado etapas revolucionárias em função de interesses bem particulares.

Por certo, a arte literária, como instauração de um saber fundado no exercício da liberdade criadora nos domínios da ficção, que transcende as circunstâncias do tempo e do lugar da criação, não se confunde com os pressupostos lógicos e a relação estabelecida com o objeto segundo os métodos das ciências sociais e da historiografia. Um romance é um objeto artístico autônomo, em que as regras de organização formal são criadas no e pelo próprio ato criador que lhe propicia a existência.

O romance de Guimarães Rosa, contudo, em sua unidade peculiar de forma e conteúdo, parece elaborar no discurso de Riobaldo uma rede de signos que atravessa o debate *feudalismo-capitalismo*, tema importante para o pensamento social brasileiro, sobretudo a partir da década de 1930, e que se projeta até a atualidade. Na complexa travessia de compreensão dos motivos da permanência do autoritarismo – que mostra sua cara diabólica, sem disfarces, na alternância de cada pacto pretensamente democrático – articulado à manutenção de privilégios de classe por meio de violência concreta ou latente, as veredas ficcionais dessa obra rosiana revelam o mapa de nossa formação social, esboçado, desenhado e rasurado com várias camadas de tempos desiguais.

Nos limites ficcionais do grande sertão, desenha-se a intrincada rede que envolve: uma figura paternalista como Joca Ramiro (misto de cavaleiro medieval e líder carismático); a mulher travestida em homem para sobreviver, e presa a um

dever de vingança pela morte do grande pai dos jagunços; fazendeiros que inescrupulosamente exploram o trabalho de lavradores para acumular capital, como Ricardão e Seô Habão; um líder jagunço que abre mão da propriedade e pretende instaurar um novo modelo de sociabilidade, que é o caso do projeto, inconcluso porque solitário, de Medeiro Vaz; pobres camponeses, explorados tanto por fazendeiros como por jagunços, como ocorre com o povo do Pubo e do Sucruiú; a presença de uma ausência do Estado, na figura dos soldados federais a serviço dos interesses políticos de figuras falsamente republicanas como Zé Bebelo; bandos de jagunços que exercem a violência como meio de vida, na condição de homens “muito provisórios”, a serviço dos interesses dos chefes; e um herói problemático, filho bastardo de um fazendeiro com uma mulher pobre de ascendência indígena (Bigrí/bugre), que vê no exercício do poder mediante a violência, tanto a bruta quanto a simbólica, o meio para ascender socialmente, Riobaldo.

Enfim, os contornos ficcionais do grande sertão, que são mais rastros do que linhas bem demarcadas, permitem entrever as origens e o desenvolvimento de nossas relações sociais, assim como a representação do pacto diabólico nos limites da linguagem traz a lume as reiteradas artimanhas nas instâncias do poder.

Riobaldo é filho bastardo de Selorico Mendes – o fazendeiro insatisfeito com a derrocada da ordem patriarcal e quixotescamente deslumbrado com as narrativas dos feitos dos grandes chefes, embora ele mesmo seja caracterizado pela falta de coragem. Porém, vindo à luz em berço de pobreza, e assim tendo vivido com a mãe, a Bigrí, até a adolescência, entre a condição de agregados da família Guedes e de abandonados à própria sorte na Vila dos Alegres, Riobaldo não se qualifica como representante legítimo dos clãs familiares formadores da alta hierarquia, ainda que seu pai seja figura integrante da aristocracia que dá as cartas no sertão. Willi Bolle já havia decodificado no romance, como um dos aspectos do que ele nomeia *história criptografada do Brasil*, a confluência entre a condição social e a origem miscigenada de Riobaldo: quando Diadorim lhe pede para falar sobre a mãe, o protagonista diz não se envergonhar “por ser de escuro nascimento” (GSV, p. 57). Essa descrição, associada ao nome Bigrí (como corruptela ou correspondência consonantal de *bugre*), indiciam tanto a bastardia quanto o sangue mestiço do herói.

Pelos laços de hereditariedade, por um lado, Riobaldo, filho de Selorico Mendes, e Diadorim, filha de Joca Ramiro, ligam-se, ainda que obliquamente, à linhagem do clã que mantém, subjacente, o estatuto arcaico, colonial. Mas, por outro, e como traço definidor, as dimensões étnica, de gênero, bem como a econômica – “conheci que fazendeiro-mor é sujeito da terra definitivo, mas que jagunço não passa de ser homem muito provisório”^(GSV, p. 429) –, coloca-os socialmente à margem das oligarquias.

Porém, há um aspecto conflitante a ser destacado no triângulo relacional que une Joca Ramiro, Riobaldo e Diadorim. Inequivocamente esta última personagem se prende, pelos valores de sangue e honra, a uma ordem que se encontra em vias de desaparecimento. Esse fim é simbolicamente demarcado pela morte de Joca Ramiro, a personagem que representa uma forma aristocrática de poder exercido, ao longo da narrativa, de fora para dentro, uma vez que o chefe maior primordialmente envia ordens aos seus subchefes, para efeitos práticos de ataque e defesa, enquanto trata de questões de “justiça e alta política, mas só em favor de amigos perseguidos; e sempre conservava seus bons haveres”^(GSV, p. 60).

Depreende-se que Joca Ramiro move-se por um código ético senhorial que pressupõe a conservação dos bens e a defesa dos privilégios de seus iguais. Desse modo, um mundo feudal quase perdido, emulado nas relações sociais da colônia e estendido historicamente num território ainda infenso à unidade do Estado nacional pós-independência, tem representação máxima na figura do personagem José Otávio Ramiro Bettancourt Marins, que encerra em sua alta e respeitada chefia os meios tradicionais da dominação patrimonialista. Mais ainda do que uma idealização do patriarcalismo dos tempos do Império, como lê Roncari (2004), o “par de frança” Joca Ramiro reveste-se, ironicamente, da heroicização de um nobre cruzado, cujo modelo é a canção de gesta ou, ao fim e ao cabo, a *Canção de Rolando*. Na moralidade cristã católica do cavaleiro, que justifica o exercício da violência, reside a ironia da ação do colonizador, que institui o modelo patriarcal e os costumes do mandonismo local. Além disso, torna-se evidente que o personagem, por todos os atributos conferidos a ele nas mais de duzentas vezes em que seu nome é referido, evoca, para além das figuras do patriarca, do senhor de terras, e até mesmo do pai-Imperador, a imagem de líderes carismáticos populistas. Ou seja, Joca Ramiro cinge-se da aura mais brilhante do famigerado personalismo nas relações sociais.

Todavia, em seu gesto de instituir um tribunal no sertão⁴⁶, por reivindicação de Zé Bebelo, Joca Ramiro configura mais uma das inesgotáveis ambivalências que atravessam o romance. Nos costumes do mandonismo local, que é o mundo sem lei do sertão, os chefes jagunços, fazendeiros em sua maioria, defendem seus interesses com base em alianças entre os que mandam. Para exercer o mando, os chefes formam seu bando de jagunços, geralmente homens mestiços pobres, que se prestam ao serviço da violência em troca de algum pagamento, mas também num regime de troca de favores, portanto, de dependência. Nesse modo de organização social, o jagunço não é tido como criminoso. Não é um bandido independente, que roube cavalos e gado, por exemplo, em benefício próprio, embora, na ambivalência de seu papel, os jagunços também roubem para manter o grupo e, ainda, violentem outros moradores do sertão, estuprem mulheres e matem quem quer que seja, desde que sob o mando ou a autorização do chefe. Assim, no jaguncismo, há uma ordem que promove a desordem. Nesse espaço sem ordenamento jurídico, em que os que mandam, e seus subordinados, não estão sujeitos à lei aos moldes da organização do Estado moderno, o gesto de Joca Ramiro, que arremeda o valor racional do direito, será interpretado por Hermógenes e Ricardão como violação dessa des(ordem) do sertão, servindo, inclusive, de pretexto para executar uma conspiração já anteriormente decidida.

Nos meandros desse conflito, a personagem mais complexa e ambivalente, em conjunto com Riobaldo e Diadorim, provavelmente é Zé Bebelo. A princípio, ele entende que o projeto de instituir a lei e a ordem no sertão, com o respaldo financeiro do Estado republicano, só pode ser levado a cabo com a implosão do sistema jagunço. Assim, Bebelo precisa entrar no sertão, segundo sua lógica particular de violência, para tentar transformá-lo. A cada oportunidade de discursar publicamente, Zé Bebelo arroga-se ideais pretensamente republicanos, que não escondem um projeto pessoal de poder: eleger-se deputado a partir da fama de ter acabado com o jaguncismo. Após ser derrotado por Joca Ramiro, porém, em vista do julgamento que lhe foi concedido pelo grande chefe, Bebelo retornará do ostracismo temporário para lutar à frente de seus antigos inimigos, portanto a favor dos costumes do sertão, em renovado, mas tradicional, ciclo de alianças. Isso, contudo, não impede que a liderança bebelense seja ambígua, levando-se em conta o ardiloso estratagema

46 Sobre o julgamento de Zé Bebelo na fazenda Sempre Verde, vale consultar a análise minuciosa de Luiz Roncari na terceira, e última, parte ("O tribunal do sertão") do livro *O Brasil de Rosa* (2004).

durante o cerco sofrido na Fazenda dos Tucanos, em que Riobaldo o enxerga como agente duplo, que intencionaria entregar os jagunços todos, de surpresa, a um ataque dos soldados do governo. Essa chefia dúbia, por sinal, será um dos principais motivadores para Riobaldo, finalmente, tomar o poder.

No relacionamento entre Zé Bebelo e Riobaldo, portanto, encontra-se também toda a ambivalência do sertão: de aluno e mestre, a relação se desloca para a amizade entre chefe e secretário; em seguida, tornam-se inimigos, lutando em lados opostos, a despeito de admiração e respeito mútuos; os dois voltam a lutar do mesmo lado, porém, não nas tropas do governo, mas como jagunços em vingança a Joca Ramiro; dentro do mesmo bando, revertem-se em inimigos de estratégia, até um destituir a chefia do outro; por fim, reencontram-se como amigos fiéis após o conflito encerrado, e Zé Bebelo, de mudança para a cidade, onde pretende formar-se advogado, ainda faz a ponte entre Riobaldo e o compadre Quelemém de Góis, buscando ajudar o protagonista a lidar com as dúvidas que o atormentam.

Por seu turno, Riobaldo não entrou na jagunçagem por decisão prévia ou alternativa de ocupação. O acaso o conduziu inicialmente, ou melhor, o acaso (talvez não) do reencontro com Diadorim determina sua entrada no bando. Assim, o que o liga à ocupação de defesa dos valores tradicionalistas, por meio da ação violenta, é o amor encontrado em Diadorim. E desse amor derivará o compromisso de vingança aos traidores, embora o protagonista quase abandone essa campanha em várias oportunidades, conforme tratamos no primeiro capítulo. Ademais, o ponto de virada do enredo, com o assassinato de Joca Ramiro, marca um processo de desagregação do sistema tradicional. Com tal desagregação o protagonista se identificará, assumindo sua causa eficiente, apesar da negação inicial de seu papel necessário à instauração de uma nova ordem (não radicalmente oposta à anterior).

A chave da mudança está na traição de Hermógenes e Ricardão aos valores estabelecidos. Se na superfície motivadora do assassinato está a acusação de que Joca Ramiro violou o código jagunço por conta do julgamento na Fazenda Sempre Verde e da soltura de Zé Bebelo, conforme teria justificado a dupla, o fundo da ação audaciosa de matar a maior autoridade do bando na verdade guarda motivos econômicos, sociais e políticos muito mais amplos. Nesse sentido, vale retomar uma descrição dos personagens:

E aqueles outros: o Hermógenes, Ricardão? Sem Joca Ramiro, eles num átimo se desapravam, deste mundo desapareciam – valiam o que pulga pula. O Hermógenes? Certo, um bom jagunço, cabo-de-turma; mas desmerecido de situação política, sem tino nem prosápia. E o Ricardão, rico, dono de fazendas, somente vivia pensando em lucros, querendo dinheiro e ajuntando. (GSV, p. 60)

Sem a deferência de um nome tradicional e da insígnia aristocrática, Ricardão e Hermógenes não veem outra forma de cumprir seus projetos e alcançar o poder que já percebem latente sob seu comando senão desnivelando os privilégios daquela aristocracia. Para isso, no enredo, cabe o gesto radical de assassinar traiçoeiramente o símbolo desse antigo estado de coisas. Dois fatores chamam a atenção no trecho que descreve a dupla de “judas” em contraponto com a chefia de “três alturas” de Joca Ramiro: situação política e lucro. Ou seja, fica implícito que os personagens desejam angariar poder de influência nas altas esferas políticas, isto é, uma admissão na vida pública para além dos domínios das batalhas chãs no sertão, e possibilitar maior (e livre) acúmulo de capital, o que vai de encontro aos valores conservados por Joca Ramiro e pelo núcleo aristocrático de que faz parte, a partir da tradição que seu nome carrega.

A conspiração, portanto, ocorre no diapasão de um espírito burguês desses dois chefes e de homens como Seô Habão, sem implicar, contudo, qualquer horizonte de transformação radical da situação dos comandados, a não ser a de reverter a função de jagunço (que é mesmo trabalho muito provisório) em trabalho na lavoura para o lucro dos chefes proprietários. Ironicamente, a concretização de tal intento não ocorrerá para desfrute ou benefício final de Hermógenes e Ricardão (este morto por tiro de Riobaldo, mesmo após ter se rendido), mas sim pelo próprio protagonista. É ele, o herói demoníaco ou problemático do romance burguês, o responsável por cumprir o núcleo de valores almejados pelos antagonistas da história. Riobaldo toma posse de grandes propriedades e rodeia-se de ex-jagunços, agora trabalhadores meeiros que lhe trazem lucro, ao mesmo tempo em que compõem uma reserva de braços de armas para garantir a paz (ou domínio incontestado com fundamento na violência simbólica) que o chefe pactário logrou instituir. Essa constatação é, por sinal, uma das facetas da inicialmente rechaçada identificação de Riobaldo com Hermógenes, à sombra de uma irmandade de pactários.

Em termos de valores éticos transfigurados pelos símbolos, parece haver uma identificação positiva do autor implícito com o mundo ordenado segundo os valores

representados por Joca Ramiro. Essa é, por exemplo, a conclusão a que chega Luiz Roncari (2004) ao defender que o romance de Rosa parte de um pensamento conservador-harmonizador⁴⁷, fundado na restauração da autoridade perdida com a República. Em outras palavras, do encontro entre ficção, história e política, resultaria uma visão saudosista da figura conciliadora do pai tutelar do período Imperial. No entanto, as imagens mesmas ficcionais em torno de Joca Ramiro assinalam a derrocada e a impossibilidade de revivificação dessa ordem, que só pode assumir no discurso do narrador a forma da rememoração nostálgica: “Joca Ramiro, tão diverso e reinante, que, mesmo em quando ainda parava vivo, era como se já estivesse constando de falecido. (...) Ao que Joca Ramiro pousou que se desfez, enterrado lá no meio dos carnaubais, em *chão arenoso salgado*” (GSV, p. 326, grifo meu).

Assim, a necessidade interna do conflito aponta para um equilíbrio último no desfecho – Riobaldo, fazendeiro-proprietário, rodeado de homens mormente lavradores sedentários a seu serviço – a partir de uma transição de chefia que se faz, sub-repticiamente, de dentro do bando, e de baixo para cima⁴⁸, tal como o movimento sinuoso e o bote de uma serpente. Nesse sentido, a questão sutil do poder no romance está em que ele não se transfere a partir de uma força exógena e radical, ou de uma completa ruptura com o modo anterior. A diferença encontra-se, essencialmente, na origem social de quem assume o poder. Além disso, ainda que a ação dos traidores seja necessária para o movimento causal, a efetiva transferência de poder eclode da gestação do momento oportuno lado a lado daqueles que parecem defender o antigo estado de coisas, sem saber que contribuem para uma nova organização do mundo representado. Essa efetiva transformação, porém, depende também da vontade deliberada de Riobaldo. Está aí mais uma faceta do feitiço diabólico do protagonista, no sentido do caráter duplo de suas ações nas

47 Luiz Roncari, *op. cit.*, p. 19. “Por conservador, quero entender uma visão centrada mais no conflito entre civilização e costumes, ordem e desordem, no plano institucional e familiar (além do literário), levando em conta a problematidade da ordem, do que na oposição entre vencedores e vencidos, opressores e oprimidos, chefes e jagunços” (p. 29).

48 Riobaldo lida conflituosamente com o fato de ser filho bastardo de um homem rico ao lembrar-se das condições de pobreza em que viveu com a mãe, na (irônica) Vila dos Alegres, até a morte dela. Ainda que, em sua revolta, decida assumir, após fugir da fazenda São Gregório, sua condição de homem pobre, mestiço e sem nome registrado pelo pai, em duas ocasiões importantes Riobaldo faz questão de dizer que é filho de um grande fazendeiro: ao acordar casamento com Otacília, neta de um grande proprietário de terras, e ao travar diálogo com Seô Habão, ao perceber as intenções deste em relação aos jagunços, além de, mais tarde, incumbir o fazendeiro de levar a pedra de topázio de presente para a noiva Otacília, fechando, assim, um círculo importante de relações sociais, pautadas no favor, fora do bando.

instâncias do amor e do poder, da liberdade e da necessidade. De qualquer forma, o herói demoníaco parece cumprir, em seu favor, o projeto maior dos chefes Hermógenes e Ricardão. E por isso, também, deve ser lida em chave sub-reptícia a descrição que o narrador faz de sua situação no presente da enunciação:

E não vou valendo? Deixo terra com eles, deles o que é meu é, fechamos que nem irmãos. Para que eu quero juntar riqueza? Estão aí, de armas areiadas. Inimigo vier, a gente cruza chamado, ajuntamos: é hora dum bom tiroteio em paz, experimentem ver. Digo isto ao senhor, de fúria. Também, não vá pensar em dobro. Queremos é trabalhar, propor sossego. (GSV, p. 40)

Mas voltemos à neblina de Riobaldo. Nascida Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins, mesmo que filha donzela do cavaleiro “par de França”, ela só é autorizada a exercer o poder do guerreiro, fundado na violência, ao travestir-se de homem. Nessa linha de análise da personagem, abre-se um horizonte de compreensão sobre a condição feminina no sertão marcado pelo exercício do mando e da brutalidade masculina. As artes de disfarce de Diadorim evocam, inclusive, os casos de estupro relatados pelo narrador – o próprio Riobaldo admite ter estuprado duas mulheres. Nem mesmo as mulheres do clã de fazendeiros estão livres das ameaças de violência sexual, ocorrida também sob a chefia do Urutu-Branco. Nesse sentido, pode-se verificar uma relação de sororidade entre Diadorim e a “mulher do Hermógenes”, após o sequestro desta e, por fim, na revelação do corpo de Maria Deodorina ao chefe Riobaldo.

Além dos sentidos evocados pela condição de *donzela-guerreira*⁴⁹, mas também decorrente dessa condição, há uma outra camada interpretativa sobre a personagem no âmbito da dialética do sentido trágico que desenvolvi no capítulo anterior. Trata-se da leitura de Willi Bolle sobre a relação entre Riobaldo e Diadorim a partir da qual Rosa transformaria “a história do sofrimento individual e coletivo em história da paixão” (BOLLE, 2004, p. 223). A paixão aqui se compreende na

49 Lembre-se aqui o estudo detalhado de Walnice Nogueira Galvão (1998) sobre a tradição literária da *donzela-guerreira*, motivado pela personagem de Diadorim. Galvão destaca que a característica fundamental dessa personagem é guerrear disfarçada ou travestida de homem para substituir o pai, que não tem filho homem. O registro mais antigo dessa figura ocorre na China, no século V, na lenda de Mulan, mas a *donzela-guerreira* também geralmente protagoniza baladas medievais ibéricas, sagas nórdicas e lendas germânicas. Nessas narrativas, existem apenas dois destinos possíveis para essa heroína: ou morrer (destino perfeito) ou casar-se (destino imperfeito). Além disso, outro aspecto definidor dessa figura, como demonstra a autora, é o de estar associada à fundação das nacionalidades.

transformação do sentido moderno da paixão amorosa, como princípio ativo, no sentido cristão primitivo, passivo, de superação do mundo por meio do sofrimento. Para Bolle, a paixão amorosa de Riobaldo por Diadorim é “o *medium*, através do qual o romancista expressa seu amor pelo povo sertanejo” (Ibidem, p. 224). Para esclarecer o salto interpretativo que essa afirmação parece realizar, o estudioso explica:

Amor ao povo soa um pouco piegas, mas como é que um conhecimento do povo se desenvolveria sem esse amor? Na estética romântica, na peça de Friedrich Schiller, *A donzela de Orléans*, a jovem guerreira, filha de pastores, é a personificação do amor à nação. Superando o espírito geral de resignação através da fé (“Sim, ainda acontecem milagres!”), Joana d’Arc resolve libertar o seu povo “do jugo de um senhor que não ama o povo”. O amor ao povo vem a ser a quinta modalidade de amor na obra de Guimarães Rosa, completando as quatro formas de amor que Benedito Nunes já estudou e que são representadas respectivamente pelas figuras de Eva, Helena, Maria e Sofia. A personificação desse amor é Diadorim, sendo que essa figura representa também a paixão do escritor pela língua e pela invenção. Diadorim é o *medium* artístico que faz com que a história da paixão amorosa de Riobaldo por Diadorim não seja apenas um ato de memória afetiva individual, mas também um retrato da sociedade, através de um profundo mergulho na língua. (BOLLE, 2004, p. 224)

Esse movimento de superação do mundo pelo sofrimento, encontrado no sentido passivo da paixão de Riobaldo por Diadorim, como amor pelo povo que é sacrificado, e na voz narrativa que faz reviver Diadorim no extensivo lamento da enunciação, encontra-se a dialética de criação do romance, conforme interpretei até aqui. Há uma consciência do artista-criador de que a utopia da “restauração do homem” por meio de seu esforço criativo de renovação da língua não significa, de fato, uma alteração das condições materiais do povo que motiva a criação artística. A vida da coletividade é o maior desafio da invenção rosiana; é a neblina que circunda o desejo de conhecimento do homem letrado e, especialmente, dos artistas que se aventuraram na utopia modernista de transformação da realidade nacional. Mas, no resultado artístico da consciência dessa impotência, quer dizer, o sacrifício de Diadorim e o discurso de luto que revive a paixão, encontra-se a forma de retratar o povo na perspectiva utópica de superação do sofrimento coletivo. Além disso, a vida e o ser de Diadorim, em tudo o que a personagem possibilita a Riobaldo afinar em sua sensibilidade e experimentar como forma de existência, no âmbito da imaginação do possível de que é feita a arte literária, também aponta para formas plenas de experiência, alteridade e sociabilidade na realidade humana.

3 O PACTO COM A FICÇÃO TELEVISIVA: a gênese da minissérie

3.1 Da negação do Cujo ao pacto de análise

Por que diabos dedicar-se à análise de uma produção televisiva? Por que compactuar com o esforço de estudar ficções sobre cuja liberdade criadora paira a volubilidade da audiência consumidora e o auspício caprichoso de patrocinadores? Esse é o tipo de pergunta retórica que norteia boa parte dos estudiosos dos fenômenos estéticos, sobretudo apropriando-se das linhas discursivas gerais de modelos explicativos categóricos que passam ao largo de uma apreciação diligente e particularizada de produções culturais veiculadas nesse meio.

Quando não rechaçada de antemão, a tevê costuma ser abordada a partir de funcionalidades políticas e econômicas com base em números de pesquisa de intenção de voto e dinâmica do mercado consumidor, por exemplo. Um terceiro grupo, também no campo das teorias da comunicação, resume a tevê a suas qualidades técnicas gerais, pelo modo com que o estímulo audiovisual é recebido pelo aparelho sensitivo, em contraponto com outros meios, classificados entre frios e quentes. Em nenhuma dessas abordagens, que dominaram a área da comunicação na segunda metade do século passado, constata-se uma preocupação com o estudo criterioso do repertório construído nesse meio desde os anos 1940 e, no Brasil, desde 1950.

O problema esboçado acima motiva o trabalho de Arlindo Machado num de seus livros mais conhecidos, *A televisão levada a sério* (2000). Antes de definir o conceito de *programa* e analisar um conjunto destacado por ele na televisão mundial e na brasileira, em vários gêneros televisuais, do concerto filmado ao videoclipe, do programa de entrevistas ao telejornal, da telenovela às minisséries e séries, passando pela “poética da transmissão ao vivo”, Machado discute uma noção chave nas abordagens da televisão: a qualidade. Para começar, ele lembra que, para uns e outros, a noção de qualidade serve

apenas de rótulo para designar uma televisão meramente pedagógica, segundo o modelo das televisões estatais oficialmente encarregadas da educação infanto-juvenil, enquanto para as forças mais conservadoras ela pode estar servindo também de bandeira para a defesa de valores moralistas (MACHADO, 2000, p. 13).

Nesse sentido, a reivindicação de uma programação qualitativa por parte de determinados grupos, não raro apoiada em fundamentalismo religioso ou modulada por pseudocrítica, pode tão somente significar o desejo de uma “televisão asséptica, destilada dos problemas e desligada da vida real” (Ibidem).

Por outro lado, a rejeição, desacompanhada de empenho analítico, inclusive quando se trata de adaptações de obras consagradas, pode vir também dos intelectuais de formação mais tradicional que

resistem à tentação de vislumbrar um alcance estético em produtos de massa, fabricados em escala industrial. No seu modo de entender, a boa, profunda e densa tradição cultural (literatura, música, teatro, artes plásticas), lentamente filtrada ao longo dos séculos por uma crítica competente, não pode ter nada em comum com a epidérmica, superficial e descartável produção em série de objetos comerciais de nossa época, daí porque falar em qualidade ou criatividade a propósito da produção televisual só pode ser perda de tempo. Naturalmente, a argumentação fica sempre no plano genérico e nunca evolui até a comparação efetiva e desapaixonada dos dois tipos de produtos. Ainda segundo esse tipo de abordagem, a única função respeitável que se pode esperar da televisão é sua modesta contribuição no sentido de introduzir o público leigo e bárbaro dentro do campo da cultura secular e legítima, tarefa a que se dedicaram, durante várias décadas, as emissoras e redes públicas culturais, como a BBC britânica, a PBS norte-americana ou a NHK japonesa (MACHADO, 2000, p. 23).

Como resposta à generalização dos intelectuais que demonizam o meio, Arlindo Machado defende a ideia de que a “demanda comercial e o contexto industrial não inviabilizam necessariamente a criação artística” (Ibidem). Como argumento, ele afirma que a cultura, em qualquer época, é mediada pelos recursos disponíveis e pelos modelos econômicos e institucionais vigentes, de modo que

o fato de formas artísticas anteriores terem sido criadas no interior de regimes de produção bastante restritivos, condicionadas a valores religiosos, encomendadas para cerimônias aristocráticas, financiadas pelo poder instituído, não as torna necessariamente homologatórias dessas estruturas e poderes. Pelo contrário, muitas delas foram produzidas sob forte conflito intelectual e com inabalável capacidade de resistência contra as imposições do contexto institucional. (Ibidem, p. 24)

A discussão acima parece contraproducente em vista de justificar o estudo de uma minissérie que já foi consagrada pela crítica, tanto no jornalismo cultural quanto nos meios acadêmicos, em diversos artigos, dissertações e teses. Não se trata disso. A questão é que, nos anos 80, o projeto de Walter George Durst e Walter Avancini para a adaptação de Rosa ambicionava minar a resistência de setores da elite

cultural que atacavam o “padrão Globo de qualidade”, clave do acordo entre o Grupo Marinho e os militares, que havia plasmado uma visão homogeneizante do país, de diversidade aparente, mas com fundo silenciador de conflitos e vozes dissonantes.

Como homem de TV, sem o *status* de diretor de cinema – como era o caso de alguns colegas que viam no trabalho televisivo uma forma de ganhar a vida, além de contar com bons recursos de produção, e chegavam ao meio já reconhecidos por seus filmes⁵⁰ –, Avancini, especialmente, vislumbrou a oportunidade de alcançar reconhecimento, nos circuitos culturais da elite letrada, ao seu próprio trabalho criativo e ao de seus pares – profissionais vindos, majoritariamente, do rádio ou com alguma passagem pelo cinema, que aprenderam a dominar o aparato televisivo na prática diária. A minissérie, como gênero que se constituiu na ficção seriada brasileira no início dos anos 80, ancorando-se no diálogo com a literatura, cumpriu esse intento. Isso fica evidente num artigo, publicado na *Folha Ilustrada* (no dia de exibição do último capítulo de *Grande Sertão: Veredas*), por Marcos Rey, nome artístico adotado por Edmundo Donato, importante adaptador de textos literários para televisão, além de autor reconhecido pelas obras de literatura infanto-juvenil:

A minissérie talvez opere o – afinal! – congraçamento entre o intelectual de escritório e o homem de TV. Os intelectuais do passado atiraram todas as pedras disponíveis nos homens do rádio, mesmo nos Oswaldo Moles e Walter George Durst. Nem os intelectuais de esquerda perdoavam-lhes essa feia tendência de escrever para o grande público. A televisão aproximou mais os puros e os impuros. (...) A minissérie será uma grande divulgadora da literatura nacional, levará muita gente às livrarias. Vejam o *best-seller* em que se transformou *Grande Sertão: Veredas*.⁵¹

Embora caibam ressalvas para o sentido de *best-seller* atribuído ao *Grande Sertão: Veredas*, uma vez que não parece plausível, em razão do fenômeno televisivo, a efetiva formação de novos leitores do romance entre o público não iniciado em literatura (e isso importa à interpretação irônica do pacto diabólico como falso contrato social), a minissérie reavivou a crítica literária, obrigando (ou

50 Assim compreendia o diretor Carlos Manga – um dos maiores nomes das chanchadas da Atlântida da década de 50 – sua atuação na TV: “A Rede Globo é a minha nova Atlântida, só que com muito mais recursos e um padrão de qualidade forçado pela necessidade de competir internacionalmente. As minisséries são como longas-metragens, mas é claro que eu sinto uma saudade danada do cinema” (Entrevista a Sérgio Augusto. “A Globo é minha nova Atlântida”. *Folha de S. Paulo* (Ilustrada), 08.08.1995 (apud LOBO, 2000, p. 121).

51 Trecho do artigo de Marcos Rey intitulado “Tudo é melhor em pequenas doses”, publicado no caderno *Ilustrada* da *Folha de S. Paulo*, p. 21, em 30.12.1985 (apud MUNGIOI, 2006, p. 115).

animando) os mais puristas a se aventurarem em leituras comparativas. Além disso, a expectativa do lançamento e, na sequência, o comprovado sucesso nos níveis de audiência deram respaldo à publicação de novas edições pela Nova Fronteira – que comprou da José Olympio os direitos da obra de Rosa em 1984 – e fortaleceram a marca da emissora em sua comemoração de 20 anos de existência. O percurso bem-sucedido da minissérie não só provou a capacidade da emissora de reunir à frente da tela um público mais heterogêneo, como também atestou, entre outros programas, uma ascensão do poder da Globo como ator político, que assumia um controle da grade de programação fora dos domínios da censura e do acordo com os militares, vigente nesses 20 anos (1965-1985), sobretudo na década de 70. Por fim – como vou tratar adiante – a adaptação ofereceu ao grande público da TV uma representação do Brasil, em linguagem ambivalente, no contexto da reabertura política e da chamada redemocratização.

O momento de transição histórica possibilitou a um grupo de criadores de ficção televisiva, a partir do projeto de diversificação de formatos narrativos e temas na grade de programação, cumprir o objetivo de inscrever suas obras na galeria de criação de retratos do Brasil, porém, no meio até então não legitimado culturalmente da linguagem do videoteipe e do gênero minissérie em formação.

A primeira produção do projeto foi a minissérie *Lampião e Maria Bonita*, em oito capítulos exibidos entre 26/04/1982 e 05/05/1982. Com direção-geral de Paulo Grisolli, premiado diretor de teatro que vinha dirigindo programas na Globo desde 1973, o roteiro foi resultado dos estudos que Doc Comparato e Aguinaldo Silva fizeram dos padrões narrativos dos seriados e séries⁵² estadunidenses. No objetivo de contar os últimos seis meses de vida de Virgulino Ferreira da Silva, as gravações foram feitas, além das cenas filmadas em estúdio no Rio Janeiro, entre os municípios de Jeremoabo, na Bahia, e Angicos, em Sergipe, nos locais percorridos por Lampião e Maria Bonita com seu bando. A experiência com uma equipe de 100 profissionais no sertão nordestino é, sem dúvida, uma prévia, de proporções bem mais modestas, do empreendimento realizado nas gravações de *Grande Sertão: Veredas*.

52 A fim de diferenciar os gêneros *seriado* e *série*, o primeiro compreende episódios com núcleo de ação completo, isto é, com início, meio e fim, interligados pela presença dos mesmos protagonistas vivendo os diferentes conflitos, já a série compreende uma única narrativa – em que pode haver conflitos paralelos, mas há um conflito central dando-lhes unidade – que se divide em vários capítulos e, geralmente, se desdobra em temporadas (em ciclos narrativos, em geral, anuais). Na televisão brasileira a minissérie se consolidou com o formato de série sem desdobramento em temporadas, com duração média de 20 capítulos.

No mesmo ano de 1982, duas outras minisséries foram ao ar. Uma produzida por um novo núcleo carioca de teledramaturgia da Globo, o núcleo Daniel Filho, e a outra pelo núcleo paulista, nomeado núcleo Walter Avancini.

A minissérie *Quem ama não mata*, dirigida por Daniel Filho e Dênis Carvalho, com roteiro de Euclydes Marinho, adotou a narrativa policial, sem abrir mão do melodrama, para contar a história de um crime passionnal numa família de classe média urbana. O clima de mistério e a narrativa em *flashback* contribuíram com a proposta de diversificação do projeto e abriram espaço para que novelas aderissem a tramas de desvendamento de assassinato.

O núcleo paulista Walter Avancini teve vida curta, não sobreviveu aos anos 80, mas marcou profundamente a ficção televisiva. *Avenida Paulista*, minissérie em 15 capítulos, que foram ao ar às 22h30 entre os dias 10 e 28 de maio de 1982, foi a primeira produção do núcleo instalado em Santana, na Grande São Paulo⁵³. Ambientado no coração da capital paulista, a trama de disputa por poder, planos de vingança e reviravoltas envolvendo o banqueiro Frederico Scorza (Walmor Chagas) e seu ambicioso bancário Alex Torres (Antonio Fagundes) foi gravada, em boa parte, num escritório real, na própria Avenida Paulista. Também se destacou o convite de Avancini ao maestro Julio Medaglia para fazer a direção musical e compor os temas da minissérie. Medaglia voltaria a trabalhar com Avancini em outras minisséries e na marcante produção musical de *Grande Sertão: Veredas*, o que demandou ao músico ficar uma semana convivendo com a produção no ambiente do sertão mineiro.

Após essa primeira experiência com o novo formato, Avancini também foi o responsável pela direção-geral de uma sequência de minisséries, das quais metade é adaptação de textos literários: *Moinhos de Vento* (1983), em cinco capítulos, com texto original de Daniel Más e Leilah Assumpção, mas argumento e roteiro final do próprio Avancini; *Fernando da Gata* (1983), a mais curta minissérie da Globo, em apenas 2 capítulos, com texto escrito pelo diretor do Globo Repórter na época, Fernando Pacheco Jordão, inspirado na vida de um famoso assaltante de mansões em áreas nobres de São Paulo; *Anarquistas, Graças a Deus* (1984), adaptação, em 9 capítulos, do romance homônimo de Zélia Gattai; *Rabo de Saia* (1984), em 20 capítulos que adaptam a obra *Pensão Riso da Noite*, de José Condé; *Grande Sertão: Veredas* (1985), cujo roteiro foi trabalhado durante 4 anos por Walter George Durst,

⁵³ Informações obtidas no site *Memória Globo*, portal oficial da história da emissora e de suas produções (<https://memoriaglobo.globo.com>).

com assessoria de José Antônio da Souza, mas quem assina o roteiro final é Walter Avancini; *Memórias de um Gigolô* (1986), adaptada da obra de Marcos Rey, destacando-se que os 20 capítulos se apresentam como episódios independentes, com início, meio e fim, interligados pelo triângulo amoroso que envolve Mariano (Lauro Corona), personagem fonte das memórias, Esmeraldo (Ney Latorraca) e a prostituta Guadalupe (Bruna Lombardi); *Abolição* (1988) e, por fim, a minissérie *República* (1989). A respeito dessas duas últimas, que explicitamente se apresentam como representação de momentos históricos específicos no centenário de sua ocorrência, caberá um comentário posterior.

Se o leitor já percebeu que vejo em *Grande Sertão: Veredas* a maior realização no gênero minissérie nos anos 1980 e, mais do que isso, o ápice estético do trabalho artístico de Walter Avancini nas cinco décadas em que ele se dedicou à tevê, convém conhecer a gênese da minissérie na evolução da teledramaturgia brasileira em paralelo com a trajetória do diretor na televisão (para tanto, consulte-se o texto do **Apêndice A**).

De antemão, vale destacar: na extensa carreira televisiva, Avancini começou nas empresas Tupi, teve breve experiência de ator na TV Paulista – onde foi revelado escritor e diretor de teleteatro –, passou pela Record e pela Excelsior, foi para a Globo em 1972 e elevou os índices de audiência geral das novelas em que esteve à frente. Avancini, que ainda foi diretor da TV Bandeirantes, da Rede Manchete e também produziu novelas em Portugal, ao analisar toda a sua produção, “classificava o especial *Morte e Vida Severina* [1981] como trabalho que sintetizava suas experiências na tevê, *Avenida Paulista* como um grande exercício de linguagem e a perfeição atribuía a *Grande Sertão: Veredas*” (BRITTO, 2005, p. 2).

3.2 Walter Avancini: o adaptador pactário

“(...) tinha sido menos por minhas tantas palavras, do que pelo rompante brabo com que falei, acendido, exportando uma espécie de autoridade que em mim veio.” (GSV, p. 293)

3.2.1 A propósito do prólogo

Em depoimento sobre o resultado da adaptação⁵⁴, a modéstia (ou uma autodefesa calculada) que Walter Avancini articula no discurso, ao dizer-se satisfeito se tivesse alcançado quinze por cento da linguagem artística do romance, em virtude das limitações de tempo e de especificidade do veículo, contrapõe-se a um enfeixamento enunciativo mais ambicioso no prólogo da minissérie. A começar pela presença do diretor em pessoa nessa apresentação da obra ao público, adotando um tom professoral respaldado pelo estatuto de erudição tanto do ambiente em que o prólogo é filmado – o interior da Biblioteca Nacional, introduzido por uma tomada em *contra-mergulho* dos vitrais suntuosos da abóbada, seguida de uma *panorâmica vertical* até encontrar Avancini na sacada do saguão e, finalmente, enquadrá-lo em plano médio, guarnecido ao fundo pelas lombadas de livros enfileirados nas prateleiras –, quanto da montagem, em que se sucedem, em *fade out-fade in*, fotos de Carlos Drummond de Andrade, Jorge Amado e Paulo Mendes Campos, cujos trechos de elogios a Guimarães Rosa são reproduzidos pela voz do diretor de tê-lo como atestado de qualidade e importância do escritor. No ápice laudatório, reaparece uma fotografia de Rosa que, em seguida, vai se desvanecendo para dar lugar ao enquadramento, em *primeiríssimo plano*, do rosto de Avancini, também conhecido no meio por “o mago”, que continua sua aula de introdução ao universo rosiano antes da primeira cena da minissérie.

Com assertividade, Mungioli (2006) captou esse estratagema de Avancini em transferir o prestígio da obra e do próprio autor para a adaptação e para si mesmo:

O mecanismo de transferência opera em três níveis: o primeiro deles formal determinado pela própria estrutura paratextual do prólogo; o segundo, pela recepção interpretativa do conteúdo do prólogo por parte do telespectador; e o terceiro pelo tratamento estético dado ao prólogo pelo diretor, incluindo a substituição da imagem do diretor pela imagem de Guimarães que é novamente substituída pela imagem de Avancini

54 Boletim Informativo de Programação da Rede Globo, n.º 671.

enquanto este narra as falas de outros escritores (MUNGIOLI, 2006, p. 164).

Neste capítulo, proponho acrescentar à transferência descrita acima uma série de implicações, mediadas pela figura geral do pacto, que transcendem o desejo de selar a qualidade do trabalho do adaptador, antes mesmo da recepção da obra, e alcançam, na raiz, o problema da distinção artística conferida ao papel de direção-geral nos gêneros de ficção televisiva.

Para começarmos: não há registro que explicita, de uma vez por todas, de qual Walter foi a iniciativa ou a primeira sugestão, se de Durst ou de Avancini, para adaptar o romance de Rosa na Globo. Contudo, uma entrevista feita por Hélio de Seixas Guimarães (1995) – quando realizava as pesquisas para sua dissertação – dá indícios de que o desejo, de longa data, era de Durst, a partir da sugestão do amigo dramaturgo, cantor lírico, jornalista, diretor de rádio e tevê Túlio de Lemos:

Eu conhecia o livro há tempos e tinha um amigo chamado Túlio de Lemos, que era um grande leitor. Ele volta e meio me dizia: “Escuta, por que você não faz uma adaptação do *Grande Sertão: Veredas*? Você tem que fazer isso um dia.” Mas foi passando, passando, passando. Eu pensei comigo: o Brasil vai cair em cima de mim. Mas depois teve um daqueles momentos em que eu pensei: “Bom, tantos anos de televisão, o que é que eu fiz realmente de notável? Nada. Então eu vou fazer o seguinte: *Grande Sertão: Veredas*, eu vou fazer alguma coisa nascer na televisão de certa forma” (...) Evidentemente levei quatro anos propondo, estudando e fazendo, mas consegui.⁵⁵

No entanto, tal qual o chefe Medeiro Vaz, que não deu termo à travessia do Liso do Sussuarão, o que só ocorreria sob o comando do chefe Riobaldo Urutu-Branco, a minissérie só se concretizou com a direção-geral de Walter Avancini, que assim se manifestou em entrevista:

Na verdade, acho que *Grande Sertão: Veredas* (1985) foi o meu momento mais corajoso e também o mais perfeito. Isso porque para se ler Guimarães Rosa é preciso ter paixão, para fazer a transposição de Guimarães Rosa para um audiovisual, além de paixão, é preciso ter loucura. (MATTOS, 2004, p. 169)

Paixão e loucura para fazer a transposição. Em que pese a chave melodramática dos atributos que o diretor confere a si, teria sido a paixão de Durst insuficiente para convencer o diretor-geral de programação, José Bonifácio de

55 Em entrevista de Walter George Durst a Hélio de Seixas Guimarães (1995).

Oliveira Sobrinho, e a loucura de Avancini o meio efetivo de realização, como chefe pactuado com as forças necessárias para levar o projeto a cabo? O fato é que os dois trabalharam juntos desde a concepção, levaram anos para convencer Boni a realizar o projeto e, entre 1981 e 1984, Durst concentrou-se na adaptação do texto literário ao roteiro, que teve posterior revisão do escritor mineiro, nascido em Januária, cidade à beira do São Francisco, José Antônio de Souza, a convite de Avancini para, segundo Souza, dar um “segundo tratamento aos capítulos já escritos por Durst”⁵⁶.

É de se cogitar, portanto, que o desejo de adaptar o *Grande Sertão* tenha despontado ainda na década de 70, no contexto dos ótimos resultados de *Gabriela*, que instaram os dois homens de tê-lo a trazerem para seu meio um diálogo com obras literárias caras a seu gosto e visão de mundo. No mesmo período em que o texto da adaptação do romance estava em processo, Durst e Avancini fizeram duas minisséries adaptadas (mencionadas anteriormente), *Anarquistas, graças a Deus* e *Rabo de Saia*, ambas exibidas em 1984, cujo êxito provou a competência dos adaptadores no manejo de linguagem do gênero em consolidação.

A favor do reconhecimento de Durst como o maior responsável pela realização da minissérie GSV, há o relato, como se conversasse com o amigo já falecido, da jornalista Nilu Lebert, que organizou o perfil de Walter George Durst publicado pela Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, com o subtítulo de *Doce Guerreiro* (2009), na coleção *Aplausos*:

É, Walter, você sempre incentivou os pioneiros, talvez por ter sido um deles. A ousadia foi sua marca registrada, e você não se amedrontava diante dos riscos e das dificuldades na busca pela perfeição. Nunca desistiu. Lembra dos anos que você levou para persuadir a cúpula da Rede Globo a aprovar a realização da sua minissérie adaptada do *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa? Eles acreditavam que fosse uma história antipopular, que não daria audiência, e você ali, insistindo, argumentando que a televisão precisava inovar, e não continuar repetindo fórmulas dos filmes e peças de sucesso. Você escolheu andar na contramão e deixou de lado o óbvio, o previsível. (LEBERT, 2009, p. 16)

Esse crédito é ainda reforçado por Lebert, em outro trecho da biografia, destacando o desafio da elaboração do roteiro e, mais uma vez, afirmando a dificuldade de convencer a “cúpula da rede Globo”:

56 Em entrevista para o *Press Release* – Boletim de Programação da Rede Globo. Diretor-editor Luís Lara Resende. Rio de Janeiro: Rede Globo. Novembro 1985.

uma responsabilidade que o fez ler e reler o romance várias vezes, anotando em cada página observações que, aos poucos, lhe davam o mosaico necessário para criar o roteiro. Foram três anos de *gestação* até que o texto fosse formatado em 25 capítulos. Porém, antes da conclusão do roteiro, Walter lutou bravamente até obter a aprovação da Rede Globo – que relutava em concordar com esse projeto ambicioso e oneroso. A cúpula da emissora também duvidava que o público se interessasse pela história, mas a convicção de Durst finalmente venceu todos os obstáculos. (LEBERT, 2009, p. 48)

A biógrafa oferece também ao leitor a reprodução de algumas páginas do exemplar de *Grande Sertão: Veredas* que WG Durst (assim o artista se identificava por escrito) utilizou para os estudos do roteiro:

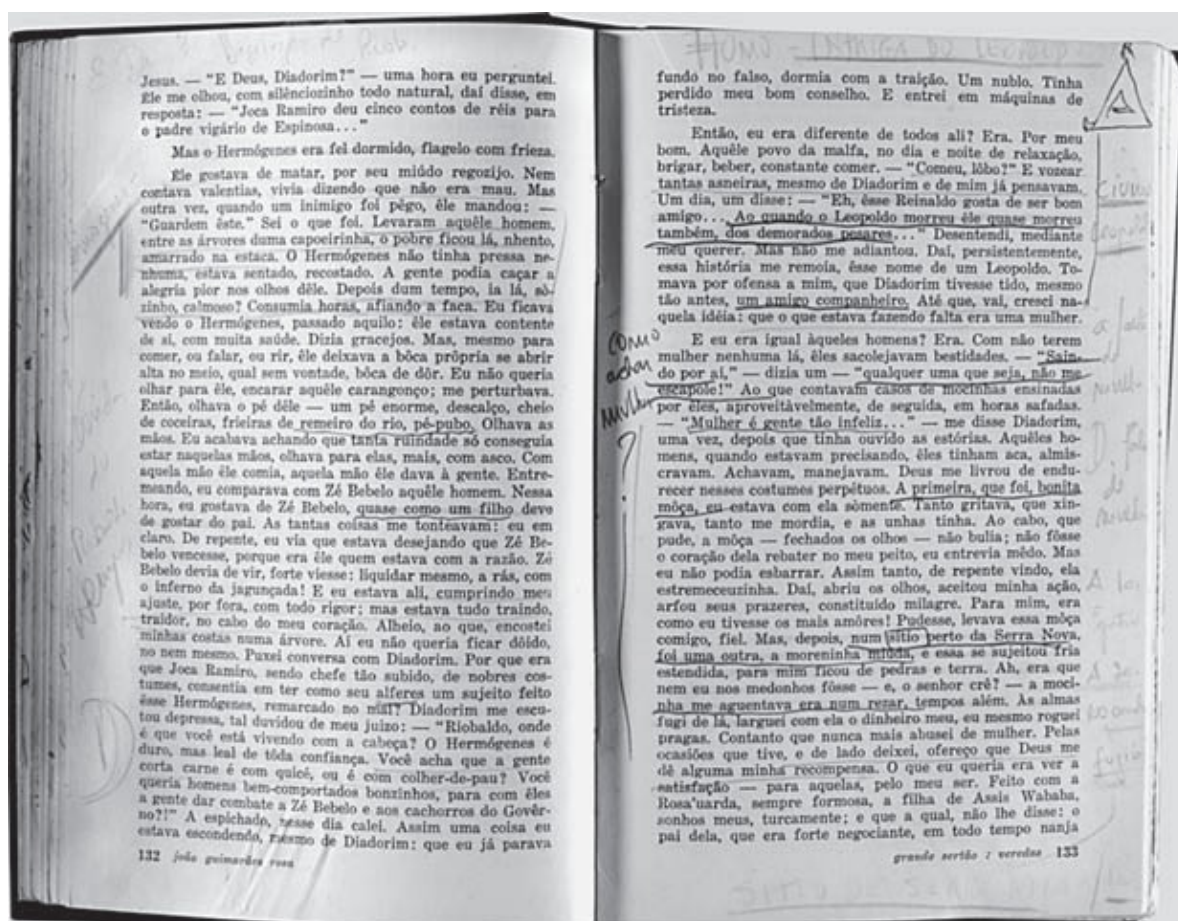


Figura 03 – Páginas do romance GSV com anotações de estudo de Walter George Durst para o roteiro adaptado

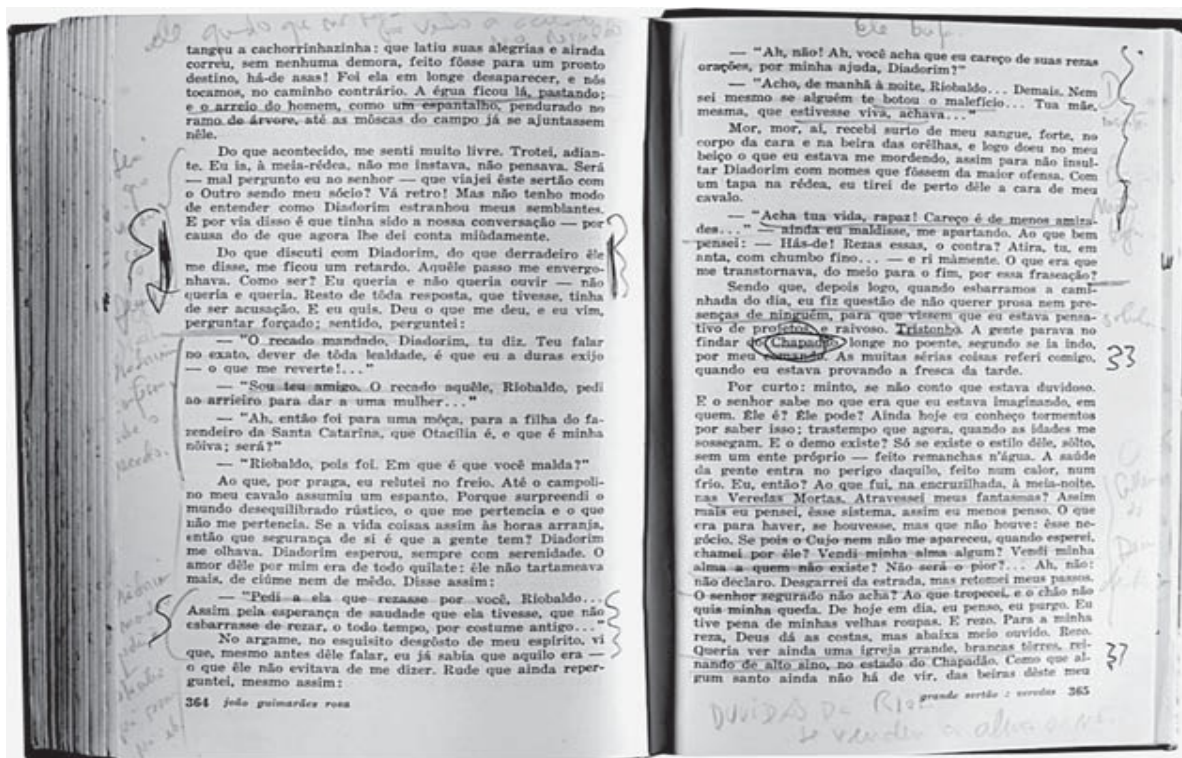


Figura 04 – Páginas do romance GSV com anotações de estudo de Walter George Durst para o roteiro adaptado

Interessante o fato de que Lebert não refira, em momento algum, o nome do diretor-geral de programação, e sim prefira empregar as expressões “cúpula da Rede Globo” e “cúpula de emissora” para tratar de um comportamento reticente ao projeto. Boni, por óbvio, também não relata seu receio de um fracasso de audiência bem possível para a adaptação de Guimarães Rosa para a tevê. Isso ele não faz no depoimento dedicado a Durst nem no Prefácio que escreveu para o livro em homenagem ao outro Walter, o Avancini, no qual destaca que as reuniões para tomada de decisão não eram tão somente de cúpula, como faz parecer o discurso mais cerimonioso e tangencial de Lebert, mas se estendiam à rotina de trabalho técnico e à informalidade, no regime de compadrio. Boni prefere pintar-se como aliado que oferecia armas, munição e norte para os ímpetus criativos de “guerreiros humanistas”:

Walter Avancini era uma dessas pessoas que sofria das dores do mundo. Ele carregava nos ombros o peso do sofrimento alheio. Não era um revoltado, mas um belicoso de plantão. Brigava contra o lugar-comum, contra o óbvio e a mesmice. Só aceitava aquilo em que ele realmente acreditasse. Tinha fé na possibilidade de melhorar o seu semelhante, coragem de denunciar a injustiça e ânimo para protestar contra a opressão. Por conta de ajustarmos nossas produções, discutíamos na minha sala, na sala de edição e de madrugada, nas mesas de bar. Sempre acabávamos

acertando os ponteiros. Isso porque o Avancini não era um sectário ou um autômato engajado. Sua visão era maior. Ele era um humanista na acepção da palavra.⁵⁷

Considerando-se que o aval de Boni para a realização de minissérie resultou do esforço conjunto de persuasão dos parceiros Durst e Avancini, interessa saber que este último foi mais incisivo em colocar-se à frente do processo de produção e chamar para si a responsabilidade de conduzir uma equipe imensa durante 90 dias no meio do sertão mineiro, desenhar todos os figurinos (inclusive com a seleção de tecidos e couros), além de dar o *final cut* nos 25 capítulos editados durante quase quatro meses.

Acredito ser pertinente, nesse sentido, considerar algumas diferenças de personalidade e comportamento profissional entre os Walter, o que nos abre uma vereda para relacionar dados biográficos (disponíveis em relato detalhado no **Apêndice B**), especialmente no que se refere ao encontro entre eles no rádio, onde iniciaram a formação de autodidatas, e posterior reencontro na televisão.

Entre idas e vindas em diversos canais de rádio e tevê, Durst e Avancini ergueram, especialmente nesta última, as bases dos gêneros de ficção – originários dos melodramas folhetinescos – que se consolidaram nos meios de comunicação eletrônica brasileiros entre meados da década de 1940 e fim da década de 1990. Em comum entre esses dois grandes profissionais, várias circunstâncias biográficas e uma formação artística bem semelhante: a origem na classe trabalhadora; a ausência prematura da figura paterna em casa; a predileção pela vida em São Paulo; a declarada posição política de esquerda; a cinefilia, que lhes proporcionou o aprendizado de autodidatas nos domínios do roteiro e do uso das câmeras; o aprendizado no rádio, em todas as instâncias de produção; e a paixão pela literatura, com a qual dialogavam enquanto criavam os modelos da ficção seriada na tevê. Porém, quando se trata de personalidade e perfil de atuação profissional, os diretores-autores eram completos opostos.

Durst era mais discreto nos bastidores, mais afeito a sugerir que exigir, menos vaidoso que seus pares na divulgação dos feitos criativos, menos reconhecido pela direção do que pela criação e adaptação dos textos. Na síntese de Alcides Nogueira, citado em depoimento do escritor Mario Teixeira, o amigo Walter era um dedicado “cavalheiro”:

57 Prefácio de José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, para o livro *Walter Avancini: o último artesão* (2005), com depoimentos organizados por Ângela Britto.

O Tide (Alcides Nogueira), me disse, por ocasião desta biografia, que o Durst foi um *gentleman*. Foi mesmo. E, sempre com muita classe, ele passou isso para o trabalho dele. A dedicação à TV foi tamanha que ele não fez mais nada, só algum teatro e cinema, mas bissexto. O que ele fez pela televisão brasileira foi um trabalho de Hércules, mas com a delicadeza de um Apolo. O Durst pavimentou o caminho que todos nós seguimos.⁵⁸

Walter George Durst também é lembrado pela ajuda a amigos artistas quando não se encontravam num bom momento na carreira ou passavam por dificuldades financeiras, muitas vezes por perseguição política ou inadequação aos padrões midiáticos, como foi o caso de Tom Zé:

Durst sempre privilegiou os amigos, e é impossível falar sobre isso sem lembrar a sua atitude em relação ao amigo Tom Zé, na década de 1970. Na época, o compositor enfrentava uma série de problemas financeiros, físicos e emocionais, que desencadearam uma grave depressão. Sentia-se humilhado ao pedir emprego aos amigos, mas Walter solucionou o principal problema oferecendo-lhe, na TV Globo, um gordo salário como *consultor* (...) na minissérie *Rabo de Saia*. (LEBERT, 2009, p. 90)

Walter Avancini, por sua vez, conhecido no meio como “o mago”, notabilizou-se pela criatividade nos enquadramentos e movimentos de câmera, além do perfeccionismo em todos os aspectos técnicos: dos ajustes do texto ao trabalho com a dimensão sonora, dos figurinos à cenografia. Para tanto, toda a equipe técnica era mantida sob rédea curta, e sujeita a rompantes coléricos do diretor. Mas, nos bastidores, a fama maior vinha de seu trabalho com atores e atrizes: quem se submetesse à direção de Avancini, o que significava aceitar um comportamento autoritário – e, não raro, ríspido sem motivo aparente – geralmente tinha a carreira transformada. Muitos desses profissionais afamados pela tevê conseguiram se livrar de personagens clichês ou moldados segundo a figura pública da estrela para, enfim, conciliarem reconhecimento de crítica e público. Isso se aplica, por exemplo, a Bruna Lombardi e Tarcísio Meira na minissérie GSV (de cuja atuação tratarei em outro capítulo).

O depoimento de alguns artistas consagrados ajuda a revelar como era o comportamento de Avancini nos *sets* de filmagem. Pedro Paulo Rangel, ator, diretor, tradutor e letrista, que trabalhou com Avancini em *Gabriela*, *Saramandaia*, *O pulo do gato* e *O cravo e a Rosa*, assim explica “as coisas” que o diretor fazia com sua equipe:

58 Carta-depoimento de Mario Teixeira (In: LEBERT, 2009, p. 89-90)

Avancini não fazia aquelas coisas porque era grosseiro, mas porque acreditava que poderia dar raízes para as pessoas. Geralmente, funcionava. (...) Em televisão, como é um ritmo corrido, os dez primeiros capítulos são sempre bem mais cuidados, depois, se não tiver alguém que vigie, você perde a mão. Isso é muito comum acontecer. Você vê a pessoa no início da novela, por exemplo, com sotaque nordestino, quando chega no capítulo oitenta já está uma coisa pra cima, exagerada. Com ele não, ele não deixava acontecer (...) Se não tem quem tome conta, você perde a noção, perde a mão, vai pelo caminho mais fácil, fica seguro e exagera. Avancini não nos deixava ficar seguros, quando via que já estávamos ficando seguros, vinha e puxava nosso tapete. Isso nos deixava vivos, não ficávamos sentados em cima dos louros, tínhamos que recomeçar todos os dias. Desconfiar foi sempre uma coisa que aprendi com ele: até que ponto estou deitado na fama, na cama da fama? Ele não deixava que acontecesse.⁵⁹

Avancini não só regulava o tom das atuações a fim de que as suas novelas de época ou as ambientadas no nordeste não se perdessem em exotismo, no pitoresco ou em dramalhão, como também colocava os artistas sob um mesmo regime disciplinar incomum aos famosos, acostumados com agrados e bajulações. Sobre essa rotina, cabe transcrever, quase na íntegra, o relato de Adriana Esteves em que relembra as gravações de *O cravo e a Rosa* (2000-2001, reprisada pela terceira vez a partir de dezembro de 2021), adaptação de *A megera domada* de Shakespeare, com ambientação na São Paulo dos anos 20 – e último trabalho completo do diretor antes da morte, em 26.09.2001:

Quando o conheci, ele me contou com aquele jeito misterioso e até meio frio, usando pouquíssimas palavras e um vocabulário nada humilde, que ficou impressionado com uma entrevista que dei dizendo que tinha vontade de trabalhar com ele. Disse que ficou ligado em mim. Me surpreendi porque a tal entrevista, que eu já nem lembrava mais, foi quando fiz a minha primeira novela, aos 19 anos.

Logo na primeira semana de gravação nós demos uma estremecida... Eu suava para chegar cedo no trabalho por causa do bebê [o filho de Esteves tinha 3 meses] e a presença dele intimidava. Botava medo. O *set* inteiro nervoso, todo mundo com medo de tomar uma bronca... Se nessa fase ainda era assim, imagina anos atrás?! Avancini chegava no mais absoluto silêncio e todo mundo se calava... Todos achavam que estavam rendendo a menos de tanto medo – não só os atores, mas toda a equipe técnica. Comecei a ficar muito nervosa com a presença dele. Ele chegava e eu ficava com lágrima nos olhos, ficava à flor da pele.

Um dia eu tinha acabado de almoçar e precisava entrar correndo no *set*, não deu tempo de escovar os dentes. Peguei um chiclete e masquei – mas não ia jamais entrar com o chiclete no estúdio. Eu estava no corredor, ele viu e ordenou:

– Joga fora este chiclete.

Eu?! Uma mulher, mãe de família, uma atriz completamente CDF, responsável, tomar uma chamada dessa? E sem razão?! Aquilo me cortou o coração, a lágrima veio aqui [apontando para os olhos] e ainda tive a situação humilhante de pegar o chiclete e jogar na lixeira. Já entrei nervosa no *set* – estava nervosa com os colegas..., meu neném tinha acabado de

59 Depoimento do ator Pedro Paulo Rangel (In: BRITTO, 2005, p. 234)

nascer..., eu não estava na minha forma física, era uma situação toda delicada... e a emoção aqui [sinal para o alto]. Avancini começou a dirigir a cena e, com poucas palavras, exigiu o que queria da gente. Aquela frieza foi me incomodando..., foi me incomodando..., foi me incomodando..., até que ele mandou fazer tal marca.

– Por quê? Tem certeza? – perguntei.

– Tenho. Faça agora.

Na hora em que ele falou isso caí aos prantos. Todo mundo parou pra me olhar. O meu pranto não era quietinho, coitadinho... Virei uma louca e comecei a gritar:

– Todo mundo tem raiva de você! Todo mundo tá morrendo de medo de você! Tá todo mundo aqui numa pressão incrível, tá todo mundo sofrendo... Será que você não vê que do jeito que você está não vai conseguir resultado com ninguém?! Ninguém consegue trabalhar sob pressão. Esse teu jeito é um jeito frio...! Parecia que eu não estava em mim, não sou assim, sou super calminha, não discuto com ninguém, não brigo com ninguém... Não entendi o que me aconteceu.

Tinha muita gente nessa cena – o Du [Moscovis], a Maria Padilha, o Ney [Latorraca]... O Sérgio Azevedo, maquiador, até hoje diz que na hora que gritei “ninguém está aguentando” e girei o olho pra apontar as pessoas, ficou todo mundo mudo, ninguém concordou de medo dele [risos]. Quando terminei, pensei: “bom, agora acabou, esse homem vai me escorraçar, vai me arrancar da novela...”. Todos gelados e ele simplesmente chegou perto de mim e falou assim baixinho:

– Por favor, você pode ir ali atrás comigo?

Sáímos da frente de todo mundo e ele continuou falando num tom baixinho.

– Queria te pedir imensas desculpas. Tudo o que você está falando eu não percebi, eu sou assim há muitos anos e não percebo. Sou quieto e não imagino que estar quieto intimida as pessoas, sou de poucas palavras e não imagino que isso possa ferir alguém. Não estou na minha melhor fase... – fiquei super emocionada ao ouvir isso.

A partir desse dia o Avancini passou a não ir às minhas cenas me dirigir, mas via tudo na televisão da sala dele. Começou a dar muito certo e, de vez em quando, passava lá e falava:

– Cadê a minha atriz? Ela está um sucesso? Está indo tudo bem?

O Avancini soube sair pra eu poder render porque não estava rendendo com ele por perto, mas, mesmo assim, estava sempre sinalizando que gostava de mim, que eu estava no caminho certo e que ele torcia. Em minuto algum largou a novela. Do princípio ao fim teve um cuidado absurdo com tudo. Nunca o ouvi gritar ou xingar ninguém – era a fama dele de antigamente.⁶⁰

A fama de antigamente⁶¹ mantinha o temor dos profissionais que trabalharam com ele durante essa novela em que Avancini já estava com o câncer contra o qual lutou por quatro anos e que o levou à morte aos 66 anos. O silêncio, as poucas palavras e a ausência das broncas no *set* não puderam ser então compreendidas como o fim da “melhor fase” e, em última instância, como a condição de um homem que quis morrer trabalhando, e com senso tremendo de responsabilidade pelos

60 Entrevista da atriz Adriana Esteves. In: BRITTO, 2005, p. 14-15.

61 No ano 2000 Avancini estava retornando à rede Globo após 10 anos de trabalho em outras emissoras. A última direção feita no canal tinha sido a da minissérie *República*, em 1989. Nesse período ele dirigiu *Brasileiras e Brasileiros* (1990-91), no SBT; *A banqueira do povo* (1993), na RTP (Rádio e Televisão de Portugal); *Tocaia Grande* (1995-96), *Xica da Silva* (1996-97), *Mandacaru* (1997-98) e *Brida* (1998), pela extinta Rede Manchete.

resultados de seu papel à frente de um trabalho coletivo. Mesmo o silêncio carregava a autoridade de anos de chefia severa e implacável com questões que comprometessem a dedicação plena de seus comandados.

Mas, em 1985, a situação era outra: o diretor da minissérie GSV, na maturidade artística de seus cinquenta anos, completados nas locações em Paredão de Minas, estava em pleno poder para fogo de batalha. Recebera do Globo, via Boni, todas as condições materiais para passar 90 dias filmando, com um bando gigantesco de profissionais escolhidos a dedo, num lugar remoto que não tinha energia elétrica nem água encanada. E fez questão de exercer todo o poder que angariou a fim de que seu projeto mais ambicioso fosse levado a termo segundo sua consciência artística lhe orientava, ainda que nos limites do formato televisivo. E também fez questão de reivindicar para si a autoria da obra, mesmo que o costume fosse, na tevê, atribuir a autoria aos escritores responsáveis pelo roteiro, incluindo o adaptado. Nesse sentido, aproveitou-se da personalidade desprendida e menos assertiva do companheiro de longa data Walter George Durst.

Ou por concluir – mirando o símbolo do infinito ao final do romance – que não poderia haver uma leitura definitiva da obra no meio audiovisual, ou, por motivo mais chão, ter levado até o fim da vida um descontentamento, nunca explicitado publicamente, pelo domínio que Avancini exerceu sobre a adaptação, Durst deixou, pouco tempo antes da morte, uma derivação do roteiro adaptado do *Grande Sertão: Veredas* aos cuidados do diretor Fernando Meirelles, segundo revela a biografia escrita por Nilu Lebert.

Se há um motivo técnico (e de fato há mais de um) para Avancini assinar um “roteiro final”, vou deixar sua explanação para o próximo capítulo. Importa agora dizer que o destaque ao nome Walter Avancini nas competências de direção-geral e de autor do roteiro final, ao fim dos créditos da abertura da minissérie, assim como sua aparição em pessoa para apresentar a adaptação, não significam outra coisa senão uma afirmação de controle e orquestração da obra acima de qualquer outro profissional ou estatuto coletivo do meio. Em suma, vejo aí uma afirmação de autoria da adaptação como o fazem também diretores de cinema em filmes adaptados de obras literárias.

O que o trabalho autoral, na medida da qualidade que ele persegue, requer de Avancini? Se muitos intelectuais de esquerda veem em Boni uma concretização de valores demoníacos na sociedade brasileira (em vista de seu papel não apenas durante o acordo com os militares nos anos 60 e 70, mas também em episódios cruciais da vida política como a eleição presidencial de 89), assim como os representantes do neoconservadorismo messiânico que tomou conta do país recentemente também o consideram a própria encarnação do demo, não vou me furtar ao comentário irônico de que o diretor Avancini teve de fazer um pacto com o diabo. Porém, vejamos esse pacto em tintas menos burlescas.

Assim como Riobaldo trata seu pacto com o diabo ao contar sua história, Avancini parece tratar seu pacto com a televisão e com, evidentemente, os financiadores e viabilizadores de sua programação, enfim, com a instituição poderosa das Organizações Globo. Feito o pacto, o diretor-autor da minissérie maneja o poder que lhe foi conferido na lida com o aparato técnico-industrial, com a orquestração das circunstâncias de potência/contingência da equipe de profissionais e atores nos locais inóspitos da gravação, com as exigências comerciais de audiência, com a reivindicação de autoria do grande feito, uma vez que precisa de companheiros de batalha também investidos de autoridade em adaptações televisivas.

Enfim, o diretor Avancini precisa lutar com o signo televisivo, procurar novas formas na reordenação dos mesmos significantes – quantos nomes tem o diabo no romance? –, investir-se da legitimidade cultural do texto literário, buscando nele veredas para explorar as virtualidades criativas de uma linguagem reconhecida pelo público da TV, em outras palavras, trata-se de um pacto que lhe permita negar a mera repetição de fórmula (ou formato) e afirmar, como “potente chefia”, a autoria da adaptação no gênero minissérie.

3.3 Os últimos artesãos da ficção seriada na televisão brasileira

As mortes de Walter George Durst, em 1997, e de Walter Avancini, em 2001 – ambos tendo trabalhado na direção de novelas até os últimos dias de vida – marcam o fim de uma era na televisão brasileira, especialmente no que se refere aos caminhos da ficção seriada na TV aberta.

A geração de nativos digitais, e não só eles, mas também todo um público que passou a infância e a adolescência na frente da telinha, sobretudo entre meados da

década de 70 e meados de 90, pautando a vida nos horários da programação de alguns poucos canais abertos, já não consomem os produtos televisivos da mesma forma. O advento das plataformas de *streaming* e vídeos sob demanda sequestrou uma audiência que define os próprios horários de fruição e, mais ansiosos, ou menos restritos a uma programação semanal, “maratonam” temporadas inteiras de uma série, geralmente estrangeira, num único final de semana.

Nem a digitalização da tevê aberta, nem a imitação de enlatados estadunidenses, como sucedeu com algumas séries policiais e de mistério lançadas nos últimos anos pela Globo, em tentativa de intercâmbio com o canal aberto a fim de alavancar a sua própria plataforma de *streaming*, a Globoplay, nem isso foi capaz de recuperar a exuberância numérica do público formado nas três últimas décadas do século passado ou a atenção de uma crítica cultural espontânea e honesta, isto é, sem o estímulo do *jabá* (matéria comprada para divulgação do produto). Vive-se hoje uma nova fase de produção e consumo de ficção em meios audiovisuais. Mas uma coisa é fato: a indústria televisiva brasileira não oferece mais os meios para a criação de obras como as de Durst e Avancini.

Sobre o trabalho de Walter George Durst, não posso fazer melhor síntese que a de Esther Hamburger, em matéria publicada quando da morte do artista:

Nostálgico da experimentação e do amadorismo que teriam marcado as duas primeiras décadas de televisão no Brasil, o adaptador de "Gabriela" se posicionava contra o domínio da lógica do mercado, a pressão dos índices de audiência, a produção de programas "alienados", as cópias da TV americana.

O pronunciamento não era meramente retórico, como sugere a insistência do mestre em adaptar obras da literatura brasileira e a ênfase na crítica ao coronelismo tradicional que se pode observar em seus roteiros, muitas vezes dirigidos por Walter Avancini.

Walter Durst faz parte de uma geração de profissionais de televisão repleta de militantes de esquerda, defensores de uma estratégia nacional e popular identificada com o Partido Comunista, nem sempre solidários entre si, mas sempre patrulhados por militantes ligados a outros grupos.

Essas conexões ainda estão para ser mais bem contadas. Mas os rótulos que podem parecer tão definitivos em alguns momentos hoje importam menos. Vale a sensibilidade do contador de histórias interessado na minúcia do que ocorre na sala de jantar.

Interessa a rara experiência empírica de quem dirigiu alguns dos teleteatros mais importantes da Tupi, passou pela Excelsior e pela linha de produção da Colgate-Palmolive com Glória Magadan, antes de se tornar um dos autores-chave na legitimação da telenovela como projeto de envergadura nacional na Globo dos anos 70, com Avancini.

Durst era discreto consumidor de literatura e cinema. Sua biblioteca-escritório forrada de estantes guarda documentação importante. Seu

trabalho e suas memórias podem sugerir novos registros para a história da TV no Brasil.⁶²

Como se percebe pela dupla menção ao nome do outro Walter, o Avancini, não há como separar a trajetória dos dois artistas e a visão que compartilhavam sobre o papel que tinham na criação de ficção para o público da televisão. Em texto para o *Observatório da Imprensa*, publicado em 2001, o escritor de novelas Walcyr Carrasco relembra o programa que, na visão do próprio Avancini, sintetizava a experiência de batalha do diretor com o meio em que almejava criar um trabalho autoral enraizado na memória e no imaginário coletivo: *Morte e vida severina*, especial exibido em 22 de dezembro de 1981. Assim Walcyr descreve essa busca, concretizada na linguagem híbrida da adaptação:

Avancini transformou *Morte e Vida* num marco de virada da televisão brasileira, a ponto de acharem que, se não foi dirigida por Guel Arraes, foi ali que o novo *darling* da direção televisiva aprendeu tudo. Tinha Elba Ramalho cantando “é uma cova grande/ para teu pouco defunto/ mas estará mais ancho/ que estavas no mundo?” – e o Brasil só não marchou para a reforma agrária no dia seguinte porque não quis. Mas assim como João Cabral recomendava que não se perfumasse a rosa, Avancini, comuna sofisticado, percebia que não se devia salgar e secar ainda mais o nordeste. “A busca da identidade nacional sempre orientou meu trabalho”, discursou na época. Mas a câmera que movimentou entre seus atores famélicos não tinha nada de denúncia. Ela desliza como cobra, rasteira como uma caatinga daquelas – mas quanto bom gosto nos planos!⁶³

Seja na adaptação de *Morte Vida Severina*, seja na minissérie *Grande Sertão: Veredas*, a câmera de Avancini predominantemente deslizou e rastejou, como bicho da terra, com os movimentos que pediam a substância telúrica transposta à tela, as personagens e os dramas humanos do Brasil representado nas obras literárias com as quais ele se identificou e decidiu adaptar.

Tal como conclui Carrasco sobre a falta de lugar para artífices como Durst e Avancini na televisão brasileira atual, “o diretor de novela hoje não assina. (...) O diretor é apenas o controlador do fluxo (...). As novelas viraram enormes e burocráticas fábricas de produções, não permitem mais uma direção autoral”. Contudo, dessa geração de diretores-autores de tevê, restou um discípulo, que, a

62 Texto publicado por Esther Hamburger no caderno *Ilustrada* da *Folha de S. Paulo* em 1 de setembro de 1997, disponível no endereço:

<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq010910.htm>

63 Texto disponível na plataforma *Observatório da Imprensa*, originalmente publicado em 27.09.2001 (<https://www.observatoriodaimprensa.com.br/primeiras-edicoes/walcyr-carrasco/>).

propósito, era o jovem assistente de direção de Avancini nas filmagens de *Grande Sertão: Veredas* – Luiz Fernando Carvalho. Entre o início dos anos 90 e o decênio de 2010, o diretor conseguiu trilhar e defender na televisão o legado autoral e a maestria nas adaptações segundo os rastros deixados pelos mestres Durst e Avancini. Novelas como *Renascer* (1993) e *Velho Chico* (2016), e minisséries como *Os maias* (2001), *Hoje é dia de Maria* (2005), *A pedra do reino* (2007) e *Capitu* (2008) são prova indiscutível disso. A demissão do diretor de *Lavoura Arcaica* pela Globo em 2017, em meio a um amplo corte de pessoal para contenção de gastos, também é prova do fim de uma era e, talvez, do estatuto da autoria na televisão brasileira.

3.4 Se o adaptador vier ao Sertão, que venha armado

Feita a identificação do território narrativo do qual brota o gênero minissérie e a adaptação *Grande Sertão: Veredas*, vou ainda demarcá-lo brevemente em linhas históricas antes de voltar ao ponto de partida: o prólogo de Avancini à minissérie.

Pois demarquemos: a experiência da Globo com as narrativas seriadas implicava não apenas a dinâmica institucional dos lucros, da influência no consumo e no comportamento das camadas populares e médias, alcançadas pela extensiva facilidade de crediário para aquisição de aparelhos de tevê e pela implementação de um sistema de transmissão via satélite nas décadas de 60 e 70, mas também de uma reivindicação de reconhecimento que mobilizou vários artistas que haviam migrado do teatro e do cinema para a televisão, ou que tentavam atuar em mais de um meio expressivo, diante das contingências tanto financeiras quanto de censura.

Como se comprova nos estudos de Kehl (1986), Lobo (2000) e Reimão (2004), no despontar da década de 80, intelectuais e artistas se polarizavam, para usar a conhecida nomenclatura de Umberto Eco, entre *apocalípticos* e *integrados*, ao avaliar os 30 anos de televisão no Brasil. Evidente que a Globo era o foco da demonização na medida em que, para os críticos mais ferrenhos, a qualidade dos profissionais e as sofisticções tecnológicas da emissora estavam submetidas ao pacto com o poder do Estado; mais do que isso, ela era a própria emissária da ditadura, sobrepujando formas tradicionais de participação social e obliterando a representação dos conflitos subjacentes à máscara do ufanismo e da harmonia social. O contraponto irrompia, também como se poderia esperar, em entrevistas de autores que trabalhavam para o veículo, como Dias Gomes e Lauro César Muniz,

que, embora admitissem o compromisso comercial e os limites da censura, ressaltavam a existência de brechas bem aproveitadas para inovação de linguagem e representação mais aguda da realidade brasileira.

Desse embate, merece destaque no jornalismo cultural a publicação de uma edição comemorativa, se é que assim poderia ser chamada, do Caderno *Folhetim* da *Folha de S. Paulo*, em 28 de setembro de 1980⁶⁴, intitulada “CLIC! Um intervalo para os nossos debates sobre os 30 da TV”. Títulos de matérias como “Assistente do Diabo”, de Vera Artaxo, e “Entidade demoníaca, sutil e manhosa”, de Gabriel Cohn, traziam os epítetos que norteavam a crítica de boa parte dos intelectuais à televisão, especialmente à Rede Globo. Por outro lado, nesse caderno-julgamento houve também espaço para a defesa, ainda que mediante a forma indireta da entrevista, nos argumentos dos autores de novela Lauro Cesar Muniz, em “O telespectador não é burro”, e do casal Dias Gomes e Janete Clair em “Novela, a única invenção da TV brasileira”.

Contudo, outros artigos desse suplemento, que preconizavam a necessidade de estudos mais sistematizados sobre o veículo de comunicação ou que se preocupavam com o papel da tevê dali em diante, no sentido de recontar histórias mal contadas e de assumir um compromisso democrático e humanista, por exemplo, no texto “As redes de (des)integração”, já indicavam – pelo modo aberto com que declararam a subserviência da mídia televisiva ao projeto autoritário de poder –, os resultados do fim do AI-5, ocorrido formalmente em decreto de 13 de outubro de 1978. Em suma, o suplemento já esboçava, para a área de comunicação de massa, o horizonte do processo de abertura política que se estenderia durante a toda a década de 80. Como se sabe, um dos efeitos desse processo foi o de alçar a Globo a um patamar de poderoso ator político na dinâmica social da Nova República.

Em ensaio de 1986 Maria Rita Kehl já identificara, nesse processo de transição histórica, a capacidade da emissora em apropriar-se dos anseios de vários setores da população a fim de criar conteúdos, tanto no jornalismo quanto na ficção, que promovessem, segundo seus interesses institucionais, de fundo tanto econômico quanto político, o apaziguamento dos setores sociais insatisfeitos e um projeto próprio de “integração harmoniosa”, libertando-se da tutela dos militares para tomar

64 Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=7448&keyword=brasileira&anchor=5400548&origem=busca&originURL=&pd=6d4c087afcb0867ea0f223e0e9317fa7>

as rédeas do debate público sobre a realidade brasileira. O tipo de conteúdo que era sumariamente suprimido pela Censura Federal nos anos 70 – como nos exemplos que demos das sinopses de novelas censuradas no período (vide o **Apêndice A**) – passou gradualmente a ser incorporado pela Globo a seu modo. Assim,

As reivindicações por “mais realismo”, “menos ilusão”, “menos fantasia”, feitas por setores minoritários (elites culturais urbanas) do público e da própria crítica, serviram como orientação à estratégia de programação da Globo, que buscou exatamente, ao nível formal, tratar da realidade brasileira, colocar o “povo” no vídeo, não omitir nem mesmo os fenômenos trazidos pela vanguarda social (como a libertação social, movimentos ecológicos, drogas etc., que constituem excelentes chamarizes para faixas do público que se sentem atrasadas e marginalizadas), ou de insatisfação popular. (KEHL, 1986, p. 209)

Conclui a ensaísta, lançando mão de postulados da teoria crítica sobre a indústria cultural, que a estratégia da Globo de construir a sua própria versão de conteúdos latentes da sociedade brasileira, sem fugir a eles ou censurá-los, era mais eficiente, como arma política, que a prática repressiva do governo ditatorial. Esse é o tipo de conclusão, tornada lugar-comum nas análises sociológicas sobre a televisão no país, que mantém confortável o crítico afeito a categorizações ou quadros explicativos que deixam escapar fenômenos estéticos dignos do mesmo esforço analítico dedicado às formas artísticas consagradas.

A questão é: *como* essas relações de poder se constroem na representação ficcional televisiva? Além disso, cabe perguntar: há ficções que colocam em tensão o formato industrial consolidado? Nesse sentido, se, por um lado, a indústria audiovisual da rede Globo cooptou (e coopta) temas revelantes mediante uma pasteurização formal que sequestra a autonomia estética às ficções seriadas, por outro, a presença, na produção televisiva, de artistas-criadores, *sujeitos problemáticos* na acepção de Goldmann (1999), enseja inevitavelmente o exercício, conflituoso por excelência, de uma liberdade criadora que, vez ou outra, coloca em tensão a fórmula mercadológica e a elaboração formal artística nesse meio audiovisual.

Walter Avancini é um desses sujeitos problemáticos. A minissérie *Grande Sertão: Veredas* é resultado dessa tensão entre o controle institucional da indústria televisiva e a consciência de um diretor que alcançou a maturidade artística. E tal fenômeno estético, resultante de um programa de trabalho artístico que requer um pacto diabólico com o veículo de comunicação, implica, entre outros fatores, as

experimentações narrativas na faixa das dez (vide o **Apêndice A**), o aparato tecnológico, a equipe de profissionais experientes e o poder econômico alcançados pela Globo na época, bem como o profundo interesse de Avancini em dialogar com a literatura brasileira e com as representações artísticas da realidade nacional. Essa tensão é importante e voltaremos a ela.

Enfim estamos municiados para retornar ao prólogo do diretor-geral na minissérie *Grande Sertão: Veredas*. Entenda-se portanto que, seja na menção a algumas novelas dirigidas na década de 70 por esse homem do audiovisual, seja na contextualização do surgimento das minisséries a partir de experimentos formais na faixa das dez, os disparos têm mira certa: a ideia de que esse prólogo revela a busca de Avancini em construir, em vista de sua maturidade na produção de narrativas audiovisuais, um reconhecimento como artista-criador na televisão, como são reconhecidos os artistas brasileiros em outras formas de produção cultural historicamente consolidadas como a literatura (mais evidente pelo caráter individual da organização discursiva e pelo domínio da cultura logofílica) ou o cinema, que logrou alçar a figura dos diretores à posição de artistas por trás de todo o dispositivo de produção, industrial e coletiva em seu modo de existir.

3.5 A questão da autoria na minissérie *Grande Sertão: Veredas*

“Quem é que é o Chefe?!” (GSV, p. 452)

A morte do Autor – declaração tão reiterada quanto inconclusiva nos estudos literários – mobilizou, de modo menos categórico que combativo, uma geração de pensadores francófonos irmanados tanto pelo espírito contestatório que culminaria no maio de 1968 quanto por um projeto teórico de revisão ao estruturalismo dominante na academia desde a segunda metade do século XX. Os companheiros de geração Roland Barthes e Michel Foucault arregimentaram uma profícua produção intelectual debruçada, também, sobre o problema da constituição da autoria. A figura do Autor era um *tópos* da modernidade que demandava questionamento filosófico, histórico e político, em decorrência da instauração do sujeito individual, cartesiano, logocêntrico, como voz soberana, unívoca, do ato criativo, especialmente na escrita literária. A presença vultosa desses pensadores na produção acadêmica contemporânea de ambientes francófilos como as

universidades brasileiras, ao lado de correntes teóricas anglo-saxônicas e latino-americanas em ascensão, em especial os estudos culturais, atesta o êxito discursivo das proposições que serão discutidas a seguir.

Porém, se recorro a eles a propósito do tema, faço-o pela tarefa limitada a destacar, pontualmente, uma diferença entre o estatuto da autoria na escrita literária, cujo questionamento implica as transformações da noção de sujeito na modernidade, e o estatuto da autoria no cinema e na televisão, como formas de comunicação resultantes do desenvolvimento das sociedades industriais e pós-industriais. Enfim, o objetivo é contrastar algumas implicações históricas e políticas decorrentes do jogo entre a autoria do romance *Grande Sertão: Veredas*, texto-fonte da adaptação, e o lugar de autoria na minissérie, texto adaptado.

Ainda na Idade Média, a identificação autoral, antes de reverter-se em direito, foi um meio de autoridades religiosas e políticas reconhecerem os responsáveis por uma transgressão e, assim, poder imputar-lhes uma culpa passível de condenação. Assim, a noção de autoria – como delineia Foucault na comunicação apresentada à Sociedade Francesa de Filosofia em 1969 – começa a se consolidar quando os textos passam a ser considerados como *ato*, passível do julgamento dualista entre o sagrado, autorizado, e o profano, condenável. Portanto o ato discursivo, seja no texto falado seja no escrito, “foi historicamente um gesto carregado de riscos antes de ser um bem extraído de um circuito de propriedades” (FOUCAULT, 1992, p. 47).

Por sua vez, as transformações decorrentes da Renascença são responsáveis pela exaltação mistificadora do indivíduo, que, nas artes, constituirá a figura do Autor. Ao chegar aos séculos XVII e XVIII, por um lado, os textos científicos começaram a ser validados com base na adesão a um conjunto sistemático de verdades demonstráveis, o método, que apagam a *função-autor*. Por outro, nos textos literários caminhou-se para a exaltação ainda maior do indivíduo por não suportarmos, como argumenta o filósofo francês, o anonimato literário, apenas aceito na forma de um enigma a ser desvendado.

A proposição de Foucault em 1969 ressoava o ensaio de Barthes *A morte do Autor*, publicado no ano anterior. O título iconoclasta, que se desenvolve num texto de caráter totalizante e abstrato, visava libertar o fenômeno literário – por extensão a crítica – da tirania de uma voz autoral, isto é, da concepção de uma consciência una a controlar a criação verbal. O apagamento do Autor ou, em outros termos, o combate a uma autoridade redutora e excludente implica para o teórico a defesa de

um lugar neutro da escrita. Quer dizer: o esvaziamento da identidade do autor como condição para o movimento de concepção ficcional, a chamada *escritura*, prevê que o “sujeito, vazio fora da enunciação que o define, basta para ‘sustentar’ a linguagem, isto é, para exauri-la” (BARTHES, 1984, p. 67). A partir desse princípio de autonomia da linguagem na materialidade da escrita literária, Barthes desloca, por fim, o lugar da unidade textual para a figura do leitor:

Assim se desvenda o ser total da escritura: um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino não pode mais ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse *alguém* que mantém reunidos em um único campo todos os traços de que é constituído o escrito. (BARTHES, 1984, p. 70)

Se o tópos *morte do Autor* encontra na literatura, especialmente na modernidade, os fragmentos identitários do corpo histórico e cultural em que se pode fazer a autópsia revisionista do discurso, no cinema e na televisão, que nascem como produção industrial, o lugar da autoria foi, no berço, suplantado pelo sistema técnico-publicitário dos grandes estúdios e dos canais de tevê – de práxis coletiva *per se* –, articulado ao estrelato de atores e atrizes (que apagaram, segundo a lógica comercial do *starsystem*, as fronteiras entre a persona privada e a personagem da ficção). De modo que a questão da autoria nesses meios se colocou, em grau relativo, de forma inversa: uma afirmação da identidade do artista à frente da produção industrial e coletiva. Nesse sentido, e diante da compreensão das relações de poder que permeiam a dinâmica entre sujeito e discurso, a afirmação de um discurso autoral no cinema foi, e na televisão também é, tão transgressora quanto a declaração de autor finado na literatura.⁶⁵

Assim, na indústria cinematográfica, a autoria reverteu-se em pauta transgressora de nascimento da autoria na *função-diretor* (como vou nomear, apropriando-me do conceito de Foucault para a escrita). O *tour de force* para a

65 Um detalhe pertinente: no mercado editorial, a logomarca da editora, a materialidade simbólica do meio econômico que viabiliza o texto ao leitor, é sempre secundária no espaço do objeto livro. A capa instaura a precedência do nome do autor no suporte material da escrita. No cinema, a marca do estúdio, e na televisão, a marca da emissora, consubstanciadas em vinhetas grandiloquentes, monumentais, precedem e suplantam os créditos do texto audiovisual no aparelho sensório do espectador.

defesa dos “filmes de autor” teve marco no ensaio de Truffaut “Uma certa tendência no cinema francês”, publicado na *Cahiers du Cinéma*, em 1954 – embora já se possa identificar essa questão, por exemplo, no contexto de produção, divulgação e polêmicas envolvendo o roteiro de *Cidadão Kane*, dirigido por Orson Welles⁶⁶.

De modo que, no espaço que André Bazin, editor-chefe da revista, concedeu aos jovens cineastas/críticos da *Nouvelle Vague*, consolidou-se a discussão teórica em torno da prática que eles mesmos realizariam para defender o diretor como autor do filme, discussão essa que lançava, ainda, um novo olhar sobre alguns filmes produzidos nos grandes estúdios de Hollywood. Esse cinema, sim, lançava mão do aparato tecnológico dos grandes estúdios bem como, sim, aproveitava o talento de estrelas da atuação, mas pressupunha, por parte do/a diretor/a, um controle estrito de todas as etapas da produção – do argumento e do roteiro (mesmo que não escrito por ele/a), da seleção e direção de atores, da *mise-en-scène*, da orquestração de todos os profissionais tanto nos *sets* de filmagem quanto nos conflituosos bastidores, e, por fim, da montagem.

Soma-se a essa condução o próprio discurso autoral durante a distribuição e divulgação do filme, isto é, as escolhas estéticas e preocupações temáticas do diretor falam mais alto que a personalidade dos atores, que se submetem à ideia do cineasta, e também superam as convenções de subgêneros (policia, drama, comédia romântica, ficção científica, etc) para dar lugar ao chamado estilo inconfundível ou assinatura do diretor. Ainda que um teórico marxista como Noël Burch (1990) tenha desmistificado o legado da *Nouvelle Vague*, apontando uma tendência ao que ele chamou de *autorismo* – tiques visuais falsamente vanguardistas, seriedade pretensiosa e, principalmente, um formalismo que desdenha a narrativa –, o cinema de autor obteve o trunfo de guindar a figura do diretor cinematográfico, inclusive na indústria estadunidense, à posição de artista que deixa ao público uma obra.

Tendo em vista que, no Brasil, o cinema de autor encontrou lugar nos filmes do Cinema Novo, sobretudo na inspiração que Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos encontraram no Neorrealismo Italiano e na *Nouvelle Vague* para proporem uma *estética da fome* ou *estética da pobreza*, haveria lugar para discutir o estatuto da autoria na ficção produzida no meio televisivo? Nesse ponto, o retorno ao

66 Como versão ficcional da polêmica que envolveu o roteirista Herman J. Mankiewicz e Orson Welles, vale citar o filme *Mank* (2020), dirigido por David Fincher.

problema de que a discussão sobre autoria acima vai se nutrir: em que circunstâncias historicamente construídas Walter Avancini poderia assumir a posição discursiva de autor da minissérie *Grande Sertão: Veredas*?

Para começar: na institucionalização do gênero telenovela creditou-se a autoria ao escritor de teledramaturgia. É compreensível o alcance desse *status* em virtude das características de obra aberta que a novela brasileira assumiu. Assim, o reconhecimento dos autores não residia apenas no fato de muitos terem-no já alcançado no rádio e no teatro, mas sim da capacidade de emplacar uma narrativa e modificá-la – a partir de um argumento apresentado nos primeiros capítulos – de acordo com resposta do público, verificada cuidadosamente por meio das variações dos índices de audiência.

O poder de conquistar um público heterogêneo, de garantir o retorno dos investimentos pela atração aos patrocinadores e, além de tudo, o poder de pautar o debate público com base nos temas mobilizados pelo melodrama, traduziu-se na assunção de que a autoria da novela pertence ao escritor do texto de teledramaturgia. Não bastasse esse reconhecimento, muitos escritores teriam, ainda, a precedência de escolher os atores e atrizes que viveriam os personagens que imaginaram ou, melhor, de criar personagens afeitos à personalidade dos atores e atrizes que sempre atuavam em suas novelas, bem como a faculdade de interferir em aspectos de produção que seriam, a princípio, competência da direção-geral. Logo, convencionou-se, tanto para o público quanto para a crítica, asseverar que *Selva de Pedra* é uma novela de Janete Clair, *O grito*, de Jorge Andrade, *Saramandaia*, de Dias Gomes, *O Rebu* e *O pulo do gato*, de Bráulio Tavares, enfim, nenhuma delas, obra de Walter Avancini, embora ele as tenha dirigido todas.

Do ponto de vista dessa atribuição de autoria, e das próprias prerrogativas que a escrita de uma obra aberta conferia, e confere ainda, aos autores de teledramaturgia, a adaptação de textos literários poderia significar que a balança pendesse mais para o reconhecimento do trabalho de direção como modulador de uma narrativa, inclusive com mais liberdade para escolhas estéticas no processo de adaptação. Parece ter sido esse viés (não exclusivamente, como já se tratou e ainda se tratará neste trabalho) que conduziu o interesse de Avancini, a partir de 1975, em dirigir adaptações de clássicos da literatura brasileira, com destaque para as minisséries exibidas entre 1982 e 1989.

No entanto, a primeira experiência de Avancini com adaptação⁶⁷ na Globo não ocorreu numa minissérie, mas sim na novela *Gabriela* (1975). Neste caso, a adaptação textual de Walter George Durst, que se tornaria o maior parceiro de roteirização de Avancini, não foi o foco, mas sim a atuação de Sônia Braga, que acabou atraindo para sua órbita todos os elementos da *mise-en-scène*.

Quem é, portanto, o autor da minissérie? Como se expôs até aqui, não se trata de um *eu* unívoco, uma identidade fixa ou uma subjetividade individual empírica que reivindique acintosamente a autoria da adaptação. O foco de visão aqui ajustado não admite categorias como essência e originalidade puramente individual, ainda mais tratando-se de uma atividade que demanda colaboração e de uma obra que explicitamente se propõe a dialogar com outra. Nessa mirada entro em acordo com Robert Stam, para quem o estudo das adaptações pode se valer de várias tendências teóricas que encontram raízes no *dialogismo* de Bakhtin, a fim de uma abordagem menos discriminatória, além da ideia foucaultiana em favor de um “anonimato difuso do discurso” (STAM, 2008, p. 21). Desse modo, o lugar da autoria como “território interindividual” não só liberta a adaptação da noção essencialista de “fidelidade”, como também abre espaço para abordagens mais discursivas no diálogo entre artes.

Portanto, o estatuto de autoria demarcado por Avancini em alguns espaços concretos do produto adaptado é, sobretudo, uma postura política de reconhecimento da orquestração dos discursos na ficção televisiva. Mas o sujeito da criação, que Bakhtin (2014) chama de *sujeito responsável*, se constitui na intersubjetividade. Especificamente, parto da hipótese de que a obra de Avancini – agora remetendo-nos aos estudos de Lucien Goldmann (1990) – é fruto da consciência geracional (ou *possível*, como nomeia Goldmann) de um grupo de artistas ligados, primeiramente, ao rádio e, em seguida, à tevê entre as décadas de 1940 e 1980, entre os quais estão Oduvaldo Vianna, Túlio de Lemos, Oduvaldo Vianna Filho (Vianninha), Walter George Durst e, evidentemente, Walter Avancini.

67 Avancini já havia adaptado clássicos literários para telenovelas na TV Excelsior com textos de Ivani Ribeiro: *A indomável* (1965, adaptada de *A Megera Domada* de Shakespeare) e *As minas de prata* (1966-67, adaptada do romance homônimo de José de Alencar).

Tal como o contar errático de Riobaldo, o sujeito de criação da minissérie *Grande Sertão: Veredas* desliza, entre idas e vindas, do outro ao mim, e do eu ao outro, no *mundo todo misturado* do sertão rosiano, em, pelo menos, três lugares de subjetividade:

Um *eu*: o Walter Avancini do prólogo, que transfere para si e para a minissérie o prestígio de Guimarães Rosa e do romance. Não é caso de uma veleidade vazia. Esse *eu* assume, em vista do debate público sobre o papel da televisão, um compromisso de caráter ilustrativo ou educacional mediante o poder que ele tem de apropriar-se do meio massivo de comunicação, como se fosse um *chefe jagunço midiático*, para construir uma representação identitária do Brasil, enfim, uma leitura de Brasil mediada por outra leitura de Brasil que é o próprio *Grande Sertão: Veredas*.

Outro *eu*: o Walter Avancini da própria ação de adaptar, desde a leitura do romance até o corte final da edição, como gesto simbólico de matar o autor Rosa e sobrepujar o chefe amigo Walter George Durst para, enfim, assumir a chefia da adaptação, passando pela experiência do pacto diabólico para enfrentar os riscos das filmagens, não só quanto ao retorno incerto dos altos investimentos, mas, principalmente, pela jornada ambiciosa de conduzir uma imensa equipe de tevê, acostumada às gravações nos estúdios do Rio de Janeiro, pelos ermos do sertão, na mesorregião do norte de Minas Gerais, além de outras paragens nos estados de Goiás e Bahia. Nesse jogo de identificações, o processo de adaptação emula o percurso do jagunço semiletrado rumo à assunção da chefia e ao desenlace da narrativa. No romance, o percurso só existe para o leitor pelo contar de Riobaldo. O eu-criador de Guimarães Rosa, cronotopicamente situado numa vereda tangencial, rege a voz desse outro que dá materialidade aos diversos conflitos do grande sertão. Na adaptação, a travessia do adaptador está fora de campo: é a ação que mobiliza e rege todo o dispositivo técnico e a equipe de profissionais que possibilitam o fenômeno audiovisual, em outras palavras, o percurso verbal do texto literário ao roteiro, a condução do olhar (e do ouvir) por trás das câmeras e na ilha de edição, assim como o registro desses bastidores em reportagens e entrevistas como paratextos para fins de divulgação. O ato autoral da adaptação atesta-se, demarcado pela diferença, no resultado dialógico que é a própria minissérie, em que a *função-autor* se cumpre como uma presença ausente de ambos, romancista e diretor de tevê. Como a figura espectral de Hamlet pai, o fantasma autoral de Guimarães Rosa paira sobre o processo de adaptação, mas é Avancini quem deve decidir como

recolher e manejar as sequências narrativas, os eixos temáticos, os símbolos, enfim, todo o espectro programático da escrita rosiana, que o assombra enquanto adaptador, a fim de refazer a trajetória de Riobaldo, assim como Hamlet faz ao dirigir a companhia teatral que encena o assassinato de seu pai.

O terceiro *eu* se constitui nas manifestações de Avancini, em diálogo com o jornalismo cultural e a crítica especializada, enquanto leitor da própria releitura que é a adaptação. Se continuarmos o jogo, é o diálogo de Riobaldo, jagunço de armas depostas, com o compadre Quelemém, um importante interlocutor, mas não o que erige a instância de interlocução da narrativa. A importância desse diálogo com o adaptador no contexto de recepção do produto da adaptação se dá na medida em que se torna mais um fragmento de manifestação da consciência artística do sujeito da criação.

Contudo, rastros de assinatura e desencontros de designação em materiais publicados após a morte (literal) dos dois principais realizadores da minissérie reforçam a ideia de uma disputa de competências e nomenclaturas, ou seja, não há ponto pacífico na questão autoral quando se trata dos meios de divulgação dos produtos da emissora.



Figura 05 – Capa e contracapa do box de DVDs da minissérie

Enquanto a caixa dos DVDs destaca na capa o nome de Avancini com os mesmos créditos finais da vinheta de abertura da minissérie, o crédito de adaptação para Durst ocupa lugar bem mais modesto, na contracapa, após referências ao elenco, participações especiais, música e produção-executiva. Pode-se concluir que

a estratégia de *marketing* para o produto lançado pela Globo Marcas em 2010 preferiu valorizar os nomes de Guimarães Rosa e Avancini em detrimento de um trabalho de “adaptação”, provavelmente compreendido no sentido estrito e deturpado de uma acomodação do texto literário a um roteiro. Por outro lado, em outro meio criado pelas Organizações Globo para servir de fonte de pesquisa e suporte para uma historiografia da instituição, o *MemóriaGlobo*, optou-se, em todas as fichas técnicas, por um viés logofilico, creditando a autoria aos escritores dos textos e roteiros de todas as ficções seriadas produzidas pela emissora:

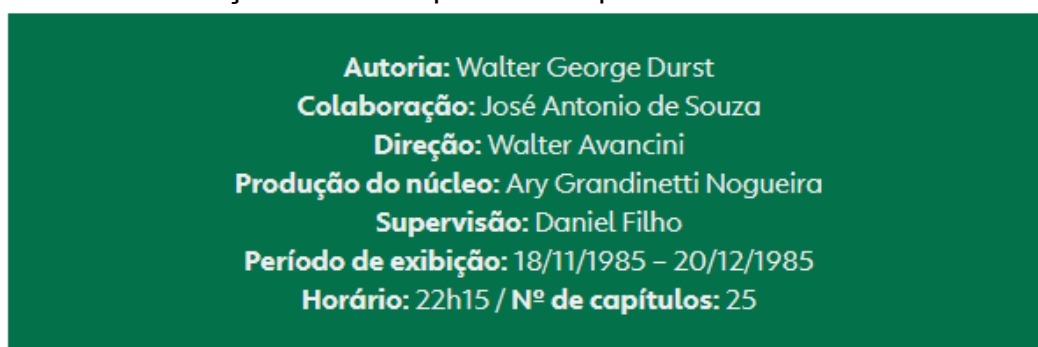


Figura 06 – Créditos da minissérie *Grande Sertão: Veredas* no site MemóriaGlobo
Fonte: Reprodução (<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/minisseries/grande-sertao-veredas/>)

As assinaturas, rasuras e deslocamentos dos créditos autorais atestam tanto os equívocos quanto ao trabalho de adaptação, que neste estudo está sendo analisado sob o viés de processo e produto de recriação artística, quanto os meandros discursivos da afirmação autoral no meio televisivo, conforme busquei discutir. Se o tema ainda pode suscitar novos trabalhos e reflexões, este capítulo pretendeu ser um ajuste de mira para mais disparos no campo das ficções seriadas produzidas para a tevê.

3.6 A minissérie *Grande Sertão: Veredas* diz mais sobre a formação social brasileira que outras minisséries explicitamente concebidas para esse fim

Para a tese defendida neste trabalho, que busca costurar relações entre a ficção e a história, as minisséries *Abolição* (1988) e *República* (1989), produzidas e dirigidas por Avancini com recursos da Lei de Incentivo à Cultura da época, poderiam parecer mais propícias a esse diálogo, tanto em virtude de seu conteúdo explicitamente historiográfico quanto pela declaração de Avancini a propósito dessas produções, a última delas exibida na semana em que o país voltava a eleger um

presidente por voto direto após 25 anos: “É quase como se o século XX estivesse repetindo o século XIX, porque historicamente, politicamente, há muitas semelhanças entre as crises, talvez porque os problemas do século passado não tenham sido resolvidos até agora”⁶⁸.

Essa consciência histórica explicitada ou o sentimento de historicidade – que, evidentemente, não é uma percepção individual de Avancini, mas sim uma visão compartilhada por grupos de intelectuais e artistas dedicados a pensar o Brasil⁶⁹ – não garantiria que esse par de minisséries fosse bem-sucedido em representar o dilema das semelhanças estruturais entre a sociedade da República instaurada em 1889 e as condições que a Nova República estabelecia no tabuleiro das relações de classe no país.

O diretor acabou enveredando por um didatismo marcado por personagens-tipo, por exemplo, Patápio (com o carisma de Grande Otelo), que representa o povo, como massa urbana e pobre, alienada pelas circunstâncias de atender a necessidades mais prementes, em último caso, a própria sobrevivência, lutando para que o filho alcance um emprego público que lhe dê alguma dignidade, ou ainda o personagem do médico dr. Gusmão, um republicano à brasileira, que retrocede em seu pendor progressista ao saber da intenção de Lucas, jornalista negro, de se casar com sua filha. Enfim, o caráter didático dos personagens – principalmente –, somado a uma concentração do conflito histórico na conspiração dos militares contra a Coroa, frustra a concepção de uma forma narrativa audiovisual mediada pelas relações classistas e pela extensão de privilégios vigentes desde a colônia aos períodos republicanos, pretensamente democráticos.

68 Entrevista ao Boletim de Divulgação da Rede Globo, n.o 879, p. 3, 11-17, nov. 1989 (*apud* LOBO, 2000).

69 Cite-se, como exemplo geracional desse viés, o ensaio de Roberto Schwarz *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*, publicado em 1990, cuja metade final e revisão foram concebidas no contexto de que estamos tratando, ou seja, na transição para a Nova República.

4. O PACTO DA ADAPTAÇÃO: a encruzilhada entre o processo e o produto

4.1 Com quantas mãos se faz um roteiro?

“O senhor sabe: sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias.”(GSV, p. 35)

A linha geral do enredo que o espectador vê e ouve na minissérie é obra de Walter George Durst. O adaptador experiente de textos literários para vários gêneros audiovisuais – radionovelas, teledramas, telenovelas e duas minisséries até então – sabia que as muitas veredas narrativas do romance demandariam a transposição para o curso de um rio que norteasse a fruição do telespectador.

Nesse fio condutor, no entanto, que se traduziu na linearidade narrativa dos eventos vividos por Riobaldo, o roteiro propiciou ao espectador água corrente em curso retilíneo, uma vez que se acompanha a vida do herói, em sequência, do encontro com Diadorim no de-Janeiro, quando era adolescente, passando por todas as circunstâncias da guerra até o desfecho trágico na batalha do Paredão, a revelação de Maria Deodorina, o período de convalescença do protagonista, e o retorno à fazenda Santa Catarina para se casar com Otacília. Mas, nesse rio, Durst acrescentou também alguma correnteza, curvas, trechos de água turva depois de chuva, largura de não se ver as margens, profundidade de não se medir, sorvedouro aqui e ali.

Isso se dá, em termos de ação, pela complexidade mesma da dimensão épica, entre idas e vindas das batalhas, dispersões e reagrupamentos do bando, trocas de chefia, além dos muitos nomes estranhos de personagens e lugares, do aproveitamento de um recorte do vocabulário rosiano (Durst elaborou um glossário) na adaptação dos diálogos, e da inserção de narrativas encaixadas, das quais destaco a de Pedro Pindó e seu filho Valtêi, a de Rudugério de Freitas e seus dois filhos, e a história de Maria Mutema e padre Ponte – histórias cuja forma de encaixe será retomada adiante. Quanto a símbolos e metáforas que dizem respeito, por exemplo, às formas do mal, à ambiguidade das personagens e a questionamentos de cunho metafísico, Durst sugeriu, no texto do roteiro original, soluções em termos de informação visual e sonora, algumas acatadas por Avancini, outras totalmente distintas na forma da *mise-en-scène* elaborada pelo diretor.

Nesse sentido, o adaptador procurou conciliar textualmente a matéria de criação que a linguagem rosiana lhe oferecia e os sintagmas narrativos mais simples, isto é, um conjunto de regras de produção discursiva com o qual o público da televisão estava familiarizado. Tal esforço, contudo, se traduziu necessariamente no achatamento de várias camadas do complexo estético literário.

No trabalho de adaptação da ordem dos acontecimentos no enredo, Durst guiou-se pela seleção de dez grandes *temas-eventos*: 1) O menino do destino; 2) A opção; 3) A atração degradante; 4) O julgamento; 5) A sucessão; 6) A vila do Diabo; 7) O pacto; 8) O Diabo põe a sela; 9) O que bem quer e mal faz; 10) A neblina se desfaz. O roteirista segmentou o romance em 650 tópicos e reorganizou-os, em ordem linear, distribuindo-os em 30 capítulos, seguindo a consecução daqueles dez temas. Cada capítulo abarca em média 21 tópicos dos 650, integrando, assim, todos os afluentes do rio narrativo.

Nesse processo, o adaptador decupou todas as falas das personagens do romance, reelaborou-as em maior ou menor grau, assim como recortou muitas frases do narrador, no caudaloso influxo digressivo, e atribuiu-as a diversas personagens da minissérie, estabelecendo proporções quantitativas segundo a importância das personagens e o equilíbrio de tempo dos capítulos. Na organização das sequências narrativas, Durst empregou a técnica de *ondas*, comum aos roteiros de ficção televisiva a fim de distribuir os pontos de tensão e distensão de acordo com a divisão dos capítulos em três blocos, além do gancho ao final de cada capítulo.

A partir de entrevistas que Durst deu para fins de divulgação da minissérie, as quais seriam lidas principalmente por críticos, Mungiolli (2006) destaca que o roteirista, aparentemente a contragosto, teve que lançar mão de vários lugares-comuns e clichês do repertório televisivo, quer dizer, foram empregadas fórmulas do melodrama e recursos folhetinescos para fisgar o grande público e mantê-lo ligado à trama durante os 25 capítulos – aliás, o roteiro final de Avancini reduziu em 5 capítulos o primeiro texto adaptado. Assim, Durst afirmou que foi necessário “jogar com signos conhecidos deste público, para levá-lo a se desprender desse mundo e entrar no meu”⁷⁰.

Interessante que o roteirista utilize o possessivo em 1ª pessoa (*meu mundo*) para se referir à leitura que ele faz do romance. E o núcleo dessa compreensão de Durst sobre a obra pode ser encontrado na seguinte fala:

70 Cf. MUNGIOLLI, 2006, p. 156.

Assim, em Guimarães Rosa há o sofrimento, colocado como tese, e tendo como antítese a sua própria contradição. A síntese disso é sempre o mistério, a dúvida. “Pode ser. Mas pode não ser”. Guimarães se mantém no mistério com uma visão rigorosamente moderna, de uma humanidade que acreditou saber tudo sobre Ciência, que tinha dominado tudo, e, de repente, foi obrigada a descrever. É uma visão poética, segundo a qual só existe o que soubermos fazer, que seja permitido pelo mistério. É uma coisa linda, sensacional. E esse é o tamanho do que, loucamente, eu e o Avancini tentamos colocar na televisão.⁷¹

Nada mais coerente para um adaptador declaradamente marxista como Durst do que explicar a poética rosiana segundo o materialismo dialético. O roteirista ainda explicita que, em seu entender, apenas a dialética poderia dar conta da multiplicidade de camadas de que se faz, simultaneamente, o destino de Riobaldo, o que implica a revelação de uma busca pela “plenitude do homem”. Isso porque, nas palavras de Durst, “o grande instrumento de análise (...) é a dialética. Antes dela talvez se intuisse os problemas do mundo, mas racionalmente, só se passou a vê-los a partir daí. E é na dialética de cada autor que está contido [sic] a sua visão de mundo” (*Press Release*, p. 13, *apud* MUNGIOLI, 2006, p. 251). Mostra-se aí, portanto, a consciência artística que guiou a concepção da primeira versão do roteiro. E, a propósito, essa análise de Durst está em consonância com textos de crítica literária, especialmente de linha histórico-sociológica, que o roteirista mesmo afirmou ter estudado no processo de adaptação textual – o leitor também perceberá algum diálogo entre essa leitura de Durst e a interpretação proposta neste trabalho sobre a dialética do trágico no romance.

Para Durst, portanto, o estudo da adaptação se concentrou na “formação do destino” de Riobaldo, não “no sentido fatalista, daquilo que estava escrito, mas o destino feito pelo tecido social e suas circunstâncias” (*Press Release*, p. 10). Logo, sendo o destino de Riobaldo o rio por onde correria a narrativa, aspectos históricos como a luta entre o provincianismo, isto é, entre a política dos coronéis e as forças de unificação federal, bem como a representação do povo absolutamente marginalizado, seriam afluentes, mas não o fluxo principal, evidentemente.

Além disso, nesse viés, uma vez que o destino seria resultante das relações sociais de poder, a representação das forças malignas se daria no intercurso de questões individuais e coletivas:

71 Entrevista de Walter George Durst para o *Press Release*, Boletim de programação da rede Globo, novembro 1985, p. 13, *apud* MUNGIOLI, 2006, p. 156.

(...) na formação do destino, existem nossas próprias limitações. Ou seja, existe o tecido social e as circunstâncias, existe o inferno oferecido pelos outros, com as oposições, os interesses, os outros amores, e existe o nosso próprio inferno, as nossas hesitações, preconceitos, a nossa pequenez. É o caso do Riobaldo. É a luta que ele trava consigo mesmo. A sua luta para ser feliz é o grande tema do livro.⁷²

Contudo, há que se considerar que o tecido social a ser representado na adaptação fugiria por completo a um padrão com que os telespectadores haviam se habituado em telenovelas da década de 70 e início dos anos 80. É o modo de representar o coronelismo que se coloca em questão. A origem desse modelo encontra-se, com efeito, na figuração do coronel nordestino da República Velha no texto de Dias Gomes. Assim, a personagem de Odorico Paraguaçu⁷³, originário da peça encenada em 1969, *Odorico, o bem amado*, tornou-se, em 1973, a figura carismática, cômica no desvelar de seu discurso demagógico, que, na televisão, permitia ao autor de teledramaturgia fazer uma paródia do anacronismo das políticas de desenvolvimento dos militares. Esse coronel do litoral reaparece em telenovelas na adaptação de *Gabriela* (1975), na figura de Ramiro Bastos, e, em 1985, no Sinhozinho Malta de *Roque Santeiro*, que estava no ar, no horário nobre, quando *Grande Sertão: Veredas* foi exibida.

Na ficção televisiva, esses coronéis nordestinos estão vinculados aos núcleos urbanos, onde se efetivam as relações clientelistas nas eleições. O espaço social predominante da dramaturgia é o núcleo familiar. Assim, predominam as cenas e os diálogos no interior das casas (montado em estúdio), na cidade ou na sede de fazenda. Nesses núcleos se representam as diferenças sociais, em vista do contraste entre a opulência dos coronéis e suas famílias – na residência exuberante animada por serviçais, no modo de vestir-se, nas várias refeições – e a vida frugal dos núcleos pobres, embora o viés cômico desses núcleos pasteurize a representação da desigualdade.

Em *Grande Sertão: Veredas*, no entanto, o telespectador perderá todos esses referenciais. Se, por um lado, alguns chefes jagunços se aproximam dos coronéis nordestinos do litoral, pois são fazendeiros que fazem acordos para manutenção do poder econômico e político, por outro, seu modo de vida se diferencia

⁷² cf. *Press Release*, p. 10.

⁷³ A personagem se tornou tão popular que motivou a criação de um seriado que foi ao ar entre 1980 e 1984, reforçando uma exotização da figura do coronel nordestino.

completamente. Para começar, como os chefes lutam ao lado dos jagunços, a vida familiar no enredo é quase nula. No espaço das batalhas, não há lugar para a representação do conforto da vida privada dos fazendeiros. Dorme-se em tendas ou ao relento; as refeições são feitas, sobretudo, a céu aberto, ao redor do fogo de chão; os banhos são tomados quando se acampa próximo a um rio. E, mesmo no caso dos proprietários não envolvidos diretamente nas pelejas, como Selorico Mendes e Seô Habão, a vida privada que se apresentará, nas locações reais, é de uma rusticidade inédita na tevê.

Além disso, causaria estranhamento ao repertório do público reconhecer fazendeiros poderosos em homens que se vestem, se comportam e falam tal como Hermógenes e Ricardão. Joca Ramiro, por sua vez, embora distinto pelos trajes e modos, iguala-se aos demais nas condições de acampamento durante a rotina guerreira, além de se anularem, como também ocorre no romance, todos os vestígios de sua vida familiar (quem teria sido a mãe de Diadorim?). Desse modo, na ausência do requinte comum ao núcleo ficcional dos coronéis e dos repisados dramas familiares que envolvem seus filhos e filhas, ganhará destaque na minissérie uma representação crua das origens, e manutenção, da violência e do poder.

Ainda sobre a questão do destino individual em choque com a coletividade representada, Durst afirma, nas entrevistas, que a homossexualidade seria um aspecto central da formação do destino de Riobaldo. No roteiro, essa instância foi organizada para alavancar vários pontos de tensão, distribuídos no decorrer dos capítulos e ao fim deles, como se faz necessário à estrutura convencional do melodrama (e do regime de intervalos comerciais), com o qual ele teve de pactuar. Porém, embora o roteirista afirme que o choque entre o amor de Riobaldo por Diadorim e as forças sociais representadas naquele universo diegético tivesse a homossexualidade como núcleo temático, não é isso que se vê na minissérie. Não é o que ocorre, tanto devido à escolha de Bruna Lombardi para o papel de Diadorim, quanto ao tratamento do tema no roteiro final, menos dialético que maniqueísta – traduzindo um moralismo receoso com a recepção do grande público – que foi dado à representação do desejo e do afeto de Riobaldo por Reinaldo, conforme apontou Osvando J. de Moraes (2000).

Sabe-se, como já sugerido até aqui, que o roteiro adaptado por Durst não foi exatamente o texto do roteiro final. Também se sabe, como se constata no roteiro original e em trabalhos como o de Moraes, citado acima, que o texto de Durst não é o

que se nomeia roteiro técnico ou roteiro decupado, isto é, aquele que tem as indicações precisas de marcação de cena, enquadramentos e movimentos de câmera, sons, ruídos e trilha sonora. Toda essa dimensão da linguagem audiovisual, que tem base nos expedientes desenvolvidos pelo cinema, ficou a cargo de Avancini.

Ademais, quanto a modificações nos diálogos, além de interferências sobretudo de cunho religioso, como a inserção de cânticos (por exemplo, o entoado no cortejo fúnebre improvisado para Medeiro Vaz) e orações não mencionadas, ou de conteúdo não explicitado por completo na obra literária (como a reza para São Sebastião ao atravessarem o povo do Sucruiú, tomado de “bexiga preta”), cabe aqui voltar ao convite feito por Avancini ao dramaturgo José Antonio de Souza para dar “segundo tratamento aos capítulos”.

Entendo esse convite a Souza como receio ou zelo do diretor Avancini quanto à representação dos valores religiosos, tão caros a Rosa, mediados pela consciência de intelectual marxista do amigo Walter Durst. Ainda que não houvesse oposição fundamental entre a visão de mundo dos dois velhos amigos, o diretor-geral preferiu agregar ao roteiro de Durst, digamos, uma mirada de fora, mais próxima dos valores que Guimarães Rosa externou como leitor-crítico de sua própria obra. Acredito num temor de Avancini de que, se filmasse sem modificações pontuais a versão do texto adaptado por Durst, a religiosidade, primordialmente o catolicismo popular, acabasse traduzindo-se numa espécie de fetiche do povo. É o que ocorreu, por exemplo, na releitura crítica da obra de Rosa empreendida por Nelson Pereira dos Santos no filme *A terceira margem do rio* (1994), conforme descrevemos em outro estudo (SILVA; CRUZ, 2009): no enredo cinematográfico, os valores religiosos do sertanejo, transpostos ao mundo moderno e urbano mediante o êxodo rural, são dessacralizados e dão vez à mercantilização da fé, resultando na alienação do homem do campo que vem para as periferias urbanas. Embora a minissérie não se proponha a qualquer atualização do tempo histórico da diegese, como fez Nelson Pereira com alguns contos de *Primeiras Estórias*, a leitura materialista de Durst, se não incorresse em crítica ao fetichismo, no mínimo daria menos importância a questões metafísicas e expressões da religiosidade popular do que desejava Avancini.

Uma entrevista de José Antônio de Souza, por ocasião do lançamento da minissérie, mostra a interpretação que o “segundo roteirista” fez do romance ao se concentrar na leitura para fins de adaptação, além de uma relação, de fundo

populista, que ele estabelece com o momento histórico vivido pelo país no contexto de concepção e exibição da minissérie:

Sempre pensei que *Grande Sertão* fosse um épico marcial, guerreiro, mas descobri que é um épico religioso, que Riobaldo, em sua travessia, procurava a paz interior, a tranquilidade. Ele tinha qualidades de guerreiro, era um excelente atirador, mas o que sobressaía nele era sua procura por Deus. Num determinado momento, ele até se afasta de Deus, mas, no fundo, o que procura é a santidade interior. Vejo isso também como uma travessia do povo brasileiro que, em sua síntese, também procura Deus. Se pensarmos que o último ídolo nosso, Tancredo Neves, era um homem profundamente religioso, e que morreu como um mártir, quase um santo, isso comprova a necessidade religiosa do nosso povo. É uma procura mística, com deuses que assumem vários nomes. Mas fundamentalmente é uma procura religiosa, de paz interior. (*Press Release 14, apud MUNGIOLI, 2006, p. 266*)

Diga-se que, na elaboração do roteiro, Durst deu primazia ao Diabo encarnado nas relações sociais, ao passo que Souza, na revisão, buscou mais espaço para referenciar Deus, tanto pontualmente nas cenas de conflito interno de Riobaldo (expresso na edição de recortes de imagens e sons, em *flashback*, que se propõem a revelar a presença de forças demoníacas na consciência do protagonista) quanto nas expressões religiosas coletivas nas vozes e gestos dos jagunços, de outras personagens secundárias e dos figurantes, moradores da região de Buritizeiro, ampliando no roteiro as alusões rosianas a santos e rezas ou inserindo cânticos que não aparecem no romance. Embora os pesquisadores não tenham acesso a uma versão de *roteiro final*, o que também não seria possível em vista das mudanças que Avancini fez durante a própria filmagem e na ilha de edição, as inserções de José Antônio de Souza são perceptíveis ao se comparar os capítulos da minissérie com o roteiro de Durst, analisado detalhadamente nos estudos de Moraes (2000).

No que diz respeito à leitura social desse colaborador, ou revisor, do roteiro escolhido por Avancini, ela se fundamenta na repisada ideia de Estado salvacionista e no personalismo, que remonta à herança ibérica, mas cujas linhas gerais ultrapassam o Brasil colonial, passando pelo período imperial e chegando à República, reiterado em várias figuras políticas. Nesse sentido, o paralelo estabelecido pelo roteirista com a figura do mártir político, beatificado pelo povo, e com a tal “necessidade religiosa” desse povo que “procura a santidade”, no contexto histórico da exibição da minissérie, atualiza os “princípios civilizatórios do nosso universo católico e barroco”, cuja ideologia Darcy Ribeiro assim descreveu:

Nenhuma liberdade se consente porque se trata com hereges a catequizar, livrando-os da perdição eterna. (...) Em consequência, cá, em nosso universo católico e barroco, (...) as classes dirigentes tendem a definir-se como agentes da civilização ocidental e cristã, que se considerando mais perfeitos, prudentes e pios, se avantajavam tanto sobre a selvageria que seu destino era impor-se a ela como domínio natural dos bons sobre os maus, dos sábios sobre os ignaros. Essa dominação se alcança pela ação da guerra, pela inteligência nos negócios, pela conscrição para o trabalho e pelo refúgio na missão. A seu ver, estavam, simplesmente, forçando aquela indianidade inativa a viver um destino mais conforme com a vontade de Deus e a natureza dos homens. O colono se enriquecia e os trabalhadores se salvavam para a vida eterna. (RIBEIRO, 2010, p. 64-65)

Desse modo, uma leitura das entrelinhas da fala de José Antônio de Souza, que alega uma “travessia do povo” à procura de Deus naquele momento de reabertura política e discussões sobre os encaminhamentos da democracia no país, nos leva a também recuperar a conclusão de Darcy Ribeiro em *O povo brasileiro*, publicado em 1995:

Tal é a força dessa ideologia que ainda hoje ela impera, sobranceira. Faz a cabeça do senhorio classista convencido de que orienta e civiliza seus serviçais, forçando-os a superar sua preguiça inata para viverem vidas mais fecundas e mais lucrativas. Faz, também, a cabeça dos oprimidos, que aprendem a ver a ordem social como sagrada e seu papel nela prescrito de criaturas de Deus em provação, a caminho da vida eterna. (RIBEIRO, 2010, p. 65)

Contudo, em vista da leitura do roteirista-revisor, é plausível afirmar na trajetória do Riobado, tanto o do romance quanto o da minissérie, a busca por uma santificação que sintetizaria um desejo intrínseco do povo brasileiro de se aproximar de Deus, especialmente o representado pelos ritos, cânticos e imagens de matriz católica? De modo algum.

Primeiramente há que se considerar que a religiosidade e muitas rezas, inclusive encomendadas, do velho Riobaldo narrador, do presente da enunciação, não é a realidade do moço Riobaldo, jagunço diferente de todos, que não encontra pertencimento ao mundo em que vive até o pacto e a seguida assunção da chefia. O ecumenismo religioso do discurso do velho Riobaldo, que mistura a “doutrina de Cardéque” do compadre Quelemém, a liturgia do amigo “crente metodista Matias”, as rezas de “virtude de poder” da preta Maria Leôncia e as “meremerências” de Izina Calanga, e toda sorte de orações, ladainhas e costumes do catolicismo popular, que agregam religiões africanas e indígenas, é resultante do conjunto sincrético das

expressões religiosas e de profundas questões teológicas, motivadas tanto pela formação católica de Rosa quanto por seu profundo interesse pelo estudo do tema. No mundo todo misturado do grande sertão, a religiosidade incorporada como importante elemento constitutivo não se traduz na voz de um homem buscando a santidade, como um santo ou coisa parecida, mas sim a fala do narrador diabólico, quer dizer, inelutavelmente dividido, com medo dos espaços demoníacos de sua própria ação pregressa, e que busca o sentido de sua experiência, sintetizada na dialética de seu destino trágico, de que tratei no segundo capítulo. Para tanto, o narrador bebe “água de todo rio”, pois uma só não lhe chega, e todas oferecem apenas refresco “muito provisório” (GSV, 2005, p. 32). Assim, as contradições entre mal e bem na dialética da eticidade da travessia de Riobaldo bebem em várias águas de símbolos religiosos, especialmente no cristianismo, mas sem redenção definitiva, em qualquer uma delas ou em sua mistura.

Sendo assim, Walter Avancini parece ter ouvido a recomendação de Riobaldo – “Muita religião, seu moço!” –, convidando Souza para incrementar o aporte religioso nas ações que se desenrolam no sertão traduzido para a tevê, especialmente porque os adaptadores optaram por não inserir a voz do narrador-protagonista em *off*, portanto a dimensão religiosa teve que se deslindar na própria dinâmica do universo diegético criado pelas imagens em movimento, falas dos personagens e música. E essa parceria, que ajudou a recompor na linguagem audiovisual um imaginário coletivo compartilhado por diferentes grupos sociais (ainda que tenham dominado as referências da vertente cristã católica, professada pela maioria do público), também reforçou na minissérie, à revelia de seus idealizadores, a ironia de um pacto que se faz com o povo, pacto diabólico, que se compreende na medida em que a narrativa televisual espelha a condição dos cidadãos pela metade que assistiam, em massa, àquele grande sertão concebido na primeira metade dos anos 80.



Figura 07 – PPP das carpideiras velando o corpo da mãe de Riobaldo, a Bigrí
Fonte: reprodução do autor

Walter Avancini assina o roteiro final nos créditos da minissérie. Não há versão disponível de tal roteiro. Isso porque, além das contribuições de José Antônio de Souza, o roteiro também teve mudanças durante as gravações – provavelmente uma lição que o diretor aprendeu com o modo de Glauber Rocha fazer cinema. Assim, na vinheta de abertura, o destaque fica com as competências do roteiro final e direção, exibidas por último, e com maior duração na tela.

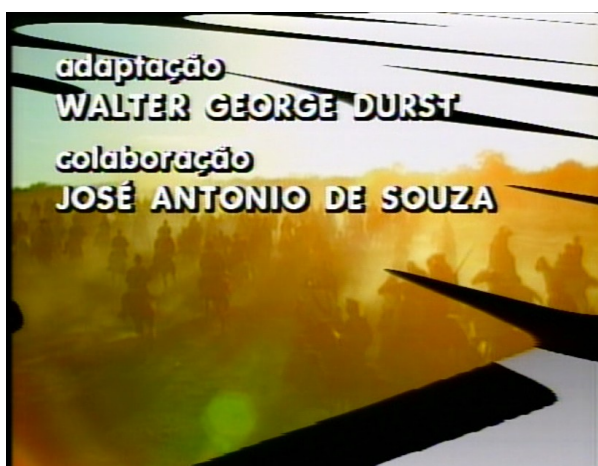


Figura 08 – Créditos na vinheta de abertura. **Fonte:** reprodução do autor

Cabe destacar interferências que, a meu ver, foram motivadas, se não definitivamente, pelo menos em parte, pela recepção de outra minissérie adaptada, exibida no primeiro semestre de 1985, *O tempo e o vento*. Em 25 capítulos, essa adaptação dirigida por Paulo José contou também com a atuação de Tarcísio Meira no personagem do capitão Rodrigo Cambará e concentrou-se na primeira parte da trilogia, o *Continente*. A minissérie foi, inclusive, premiada em 1986 com o Melhor Vídeo no Festival de Cinema e Vídeos de Havana. Contudo, durante a exibição, e depois dela, foram publicadas críticas que apontavam um excesso de histórias e um hermetismo da narrativa televisual considerando-se que a destacada alinearidade do enredo era incompatível com a fruição do grande público da tevê. Logo, tenho a hipótese de que a leitura de Avancini dessas críticas no período em que estava editando *Grande Sertão: Veredas*, entre os meses de julho e outubro, levou-o a mais duas interferências.

Na primeira, a inserção de uma *sequência recolectiva*, a partir da segunda semana de exibição, no início do capítulo da segunda-feira, com um apanhado de imagens dos capítulos da semana anterior e texto narrado em *voice-over*, em 3ª pessoa onisciente, na voz de Mario Lago. Assim, esse resumo da semana anterior é feito no início do sexto, do décimo primeiro, do décimo sexto e do vigésimo primeiro capítulo. No último capítulo, a *voice-over*, isto é, externa à diegese, transforma-se em voz *off*, uma vez que ela é corporificada por Mario Lago numa cena-epílogo em que ele assume a personagem do compadre Quelemém de Góis, com quem Riobaldo trava o diálogo da história e por quem são ditas algumas frases-chave da narração e, enfim, a palavra que encerra o romance: travessia.

A estratégia narrativa de retomada da história para facilitar a compreensão do público é um recurso bem conhecido no folhetim oitocentista⁷⁴ e foi transposto, nos meios audiovisuais, em radionovelas e cinesseriados das décadas de 1940 e 1950, por exemplo, assim como na maioria das telenovelas. Enfim, Avancini lançou mão dessa técnica a fim de que o espectador não se perdesse nos meandros das batalhas, nos deslocamentos dos bandos, e reiterasse o dilema principal de Riobaldo, o amor por Reinaldo-Diadorim.

Vejo como segunda interferência uma reiteração, bastante frequente, de *closes* de rosto, olhos e boca de Diadorim – em *flashback* da cena do primeiro

74 Sobre os expedientes folhetinescos, refira-se o consagrado estudo de Marlyse Meyer – *Folhetim: uma história* (2005).

encontro no rio de-Janeiro e, mais à frente, após a sequência da Guararavacã do Guaicuí, o acréscimo de planos de Diadorim chupando sugestivamente um gomo de cana-de-açúcar –, associados a sons metadieгéticos da oração de exorcismo e referências ao diabo (planos da possessão demoníaca do primeiro capítulo), com a finalidade de revelar a consciência de Riobaldo, acreditando-se possuído pelo demo, nas cenas em que seu desejo físico por Diadorim fica patente. Essa reiteração, com o mesmo pequeno conjunto de tomadas intercaladas em fusão e sobreposição a PPPs do rosto transtornado de Riobaldo, se faz para lembrar o espectador do dilema principal do protagonista e dar contornos melodramáticos ao conflito. A repetição promove familiaridade ao espectador e distribui alguns pontos de tensão necessários à estrutura de blocos – com gancho anterior aos intervalos comerciais e finais de capítulo.

Essa associação reiterada do desejo homossexual à possessão demoníaca resulta, como já referido, numa visão maniqueísta do desejo sexual. No final da minissérie, a demonização do desejo por outro bravo jagunço é matizada pela associação de Diadorim à figura feminina de Nossa Senhora da Abadia, no delírio de uma “visão arvoada” de Riobaldo (GSV, p. 511), tal como ocorre no romance, em cena que prevê o desfecho de sacrifício e redenção da personagem, conforme descreve e compara minuciosamente Leite (2016). Enfim, o “desejo demoníaco” concretizado num objeto fálico – a imagem de Diadorim chupando cana – se transfigura, no penúltimo capítulo da minissérie, na imagem feminina etérea e inacessível da santa. Por outro lado, o telespectador sabe que o traço maligno atribuído ao desejo pelo discurso audiovisual só existe na cabeça do protagonista, uma vez que não há dúvidas, pela escolha de Bruna Lombardi, de que Diadorim é mulher. Nesse sentido, o maniqueísmo dessa abordagem do desejo, por um lado, reproduz o preconceito à homoafetividade naquele contexto discriminatório dos anos 80⁷⁵, e, por outro, dá relevo à condição de Diadorim como mulher que se abnegou na figura de um jagunço.

As duas interferências apontadas acima dependem do trabalho na ilha de edição, mas evidentemente retroagem no roteiro. Assim, Avancini se dá o direito de

75 Vale lembrar, por exemplo, que a AIDS foi absurdamente considerada, nos anos 80, uma doença exclusiva de homens gays, numa visão delirante e insidiosa que a associava a “castigo divino”. E é preciso lembrar também que a discriminação continua evidente no país que mais mata a população LGBTQIA+, ainda que se constatem conquistas obtidas mediante a luta por direitos e a reivindicação de visibilidade.

assinar um “roteiro final” tanto por conta dos ajustes que fez no texto de Durst/Souza nas circunstâncias das filmagens quanto em função das decisões tomadas durante a edição de todo o material disponível em VT, o que implica as hipóteses que levantei acima, ancoradas em maior acomodação a padrões de teledramaturgia e, de certo modo, em discursos reacionários que circulavam (e ainda circulam) sobre a homossexualidade.

4.2 O pacto do elenco com o diabólico Avancini

O clima de gravações de *Grande Sertão: Veredas* foi tenso, como costumava ser também nos estúdios sob a direção de Walter Avancini. Porém, a empreita de filmagens no meio do cerrado intensificou a tensão, em variados aspectos, o que provavelmente fosse o intento do diretor segundo o projeto que pensara para a adaptação. Ou seja, Avancini acreditava que os atores só desempenhariam papéis de sertanejos convincentes se realmente estivessem vivendo como tais, com as câmeras ligadas ou desligadas. Essa afirmação não é exagerada tendo em vista o histórico de Avancini em colocar os profissionais em situação real de risco para conferir verossimilhança às cenas. Tarcísio Meira, por exemplo, quase sofrera um afogamento durante as gravações de *Cavalo de Aço*, em 1973 – o diretor manteve as câmeras gravando até que o ator fosse salvo na correnteza de um rio. Ademais, o diretor era conhecido por insuflar os ânimos no *set* a fim de que cenas de discussão que culminassem em tapas e socos, realmente se fizessem com as vias de fato, e não apenas com encenação e técnica. Nesse sentido, o diretor fez o máximo para que, naqueles meses de vida no sertão, a rotina tivesse vários paralelos com descrições que se encontram no romance.

Castro Gonzaga (1918-2007), que iniciou a carreira na rádio Bandeirantes em 1944 e conhecia Avancini desde que este era um ator-mirim de dez anos de idade, era o mais velho entre os atores profissionais. Gonzaga, que foi dirigido por Avancini em vários trabalhos, relatou em entrevista que o fato de já se conhecerem há muitos anos, além de ser dezessete anos mais velho que o diretor, não impediu que Avancini o “esculhambasse” diante de toda a equipe, levando o experiente ator a quase desistir do papel. Uma situação aparentemente irrelevante levou o diretor à fúria: um pequeno atraso do ator por conta de um equívoco na leitura do roteiro, pois não havia indicação no texto de que Marcelino Pampa deveria figurar, em segundo

plano, numa cena com outros jagunços, por isso Gonzaga não estava na marcação no momento da gravação. A ausência de Gonzaga numa cena em que ele nem tinha fala incomodou terrivelmente o diretor. Mas há um detalhe nessa história: Gonzaga conta que havia reclamado de cansaço, devido à idade, após as intensas gravações na noite anterior à manhã do atraso. Essa foi apenas uma de muitas situações de pé de guerra relatadas por atores durante as gravações, sem contar os vários acidentes ocorridos, como o depoimento de Gonzaga resume:

Sertão Veredas foi uma coisa terrível, só aguentei de teimosia mesmo, eu já estava com 68 anos. Nós tivemos gente com costela quebrada, braço quebrado, perdemos oito cavalos com picada de cobra, vivemos vida de cangaceiro – nós éramos cangaceiros! Gravei durante dois meses e vinte dias. Usei a mesma roupa durante dois meses e vinte dias. Eu tinha coriza e limpava o nariz na manga do paletó. Aquilo era ensebado, era uma coisa nojenta. Suávamos de dia terrivelmente, o calor era imenso, e, quando chegava a noite, a temperatura caía de 40 para 10 graus, justo na hora de tomar banho – e só tinha banho frio! Chegávamos, tirávamos aquela roupa suada e não tinha camareiro. Camareiro só atendia figurante. Os atores eram responsáveis pelas suas roupas e por tudo o que era seu. A gente carregava no corpo doze quilos – era revólver, era facão, era fuzil, era bernal, colete, chapéu, camisa, paletó... uma parafernália. Eu chegava cansado, tirava aquela roupa suada, largava ali no chão junto da cama, ia tomar banho gelado e estava todo comido de carrapato. Eu saía batendo queixo, me enxugava, enchia o corpo de leite de rosas e talco Granado em cima, empastava meu corpo todinho pra aliviar a coceira. O carrapato me comia dos pés à cabeça. Sou ímã de carrapato. E o Avancini lá, terrível, ditatorial. Aí a tensão era sempre grande.⁷⁶

Outro ator que também desentendeu-se com Avancini no meio de uma filmagem foi Rubens de Falco (1931-2008), que emprestou os olhos verdes e a voz profunda ao grande chefe Joca Ramiro. Falco desabafa:

Em *Grande Sertão* fui eu o bode expiatório dele. Nós vivíamos em um lugar terrível em Minas Gerais, era um terror e ele começou a implicar demais comigo. Houve um dia em que me levou à loucura e quase fui às favas com ele – quem me segurou foi o Tarcísio, que estava atrás de mim e no meu ouvido falou: “calma!” Aí eu desarme (risos).⁷⁷

76 Depoimento do ator Castro Gonzaga (In: BRITTO, 2005, p. 48).

77 Depoimento do ator Rubens de Falco (In: BRITTO, 2005, p. 246).



Figura 09 – Rubens de Falco no papel do chefe maior Joca Ramiro. Fotografia de Bazilio Calazans.
Fonte: *MemóriaGlobo* (reprodução)

Durante as gravações, os atores e a equipe técnica ficaram alojados em casas de taipa, alugadas dos moradores de Paredão, e foram divididos em trios. Avancini dividia quarto com Riobaldo e Hermógenes, quer dizer, com os atores Tony Ramos e Tarcísio Meira.

O galã Tarcísio Meira⁷⁸ transformou-se ao encarnar o pactário Hermógenes. Tal transformação é notável na compleição física, nas expressões faciais e na voz criadas para o personagem. Nada é caricato ou exagerado, mas o corpo do ator transformou-se em signos do mal. A boca torta, resultado de uma prótese; um dos braços retesados – o da mão que sangrava prisioneiros como porcos, por gosto; o

78 Tarcísio e Avancini eram conhecidos, mais do que isso, nutriam amizade desde as primeiras novelas da Excelsior, nos primórdios da ficção seriada na tevê. Embora o ator fosse sempre elogioso ao falar do diretor, Meira também se lembra de uma provocação de Avancini, que o levaria a buscar outros perfis de personagem. No início da década de 70, quando Tarcísio já era famoso pelos heróis de capa-e-espada, e então começava a fazer sucesso com galãs em contexto contemporâneo, Avancini teria comentado, segundo lembranças do ator para compor o livro de depoimentos organizado por Ângela Brito (2005):

Tarcísio, você é muito bom para fazer personagens urbanos. Você tem um quê de urbano na sua postura, na sua maneira de ser, na sua educação, no seu gestual, na maneira de falar... Você não pode fazer papéis rústicos. (In: BRITTO, 2005, p. 269)

O ator afirma que aquela provocação o levou a buscar papéis como o de um toureiro analfabeto em *Sangue e Areia* (dirigida por Daniel Filho) e outros homens rústicos ao longo da década. O extremo de rusticidade, digamos, foi alcançado, em 1985, com o personagem que o ator considerava o seu favorito de toda a longa carreira, o Hermógenes – há relatos de que o público só reconheceu o ator no segundo ou terceiro capítulo. E vale lembrar que, naquele mesmo ano, o ator tinha vivido o herói Rodrigo Camará de *O tempo e o vento*, portanto, o contraste entre os personagens chamou a atenção de público e crítica.

andar meio enviesado, como o do misto de cavalo e jiboia, segundo a descrição literária; a voz, grave e pausada, rescaldada em más intenções.



Figura 10 – Hermógenes vivido por Tarcísio Meira

Fonte: Reprodução.

Sobre o processo de criação dos personagens e os estudos de prosódia, Tarcísio Meira faz um comentário interessante:

Estudamos a prosódia dos personagens, foi um trabalho exaustivo e intenso para que nós falássemos da maneira mais correta possível, como os nossos personagens falavam. Então, falar como eles, para nós, era complicado porque era muito difícil ser compreendido com aquele sotaque. Nós argumentávamos isso com o Walter e ele respondia:

– Não é importante que as pessoas entendam *ipsis litteris* o que vocês estão falando, o importante é que elas se inteirem da situação que os personagens estão vivendo, e isso vai passar. As palavras são muito secundárias.

Com isso, ele repetiu Gaiarsa [José Ângelo, psiquiatra] que também dizia que as palavras não querem dizer muita coisa, não é? E foi o que aconteceu. As pessoas nem sempre compreendiam o que nós falávamos, mas entendiam o que nós queríamos dizer. Era interessante isso. Foi um trabalho muito difícil e gratificante.⁷⁹

Se a questão dos diálogos e da prosódia na minissérie será comentada mais adiante, vale agora dizer que Tarcísio Meira reconhece que as condições precárias dos locais de gravação e a total falta de conforto eram necessárias à eficácia da história que eles desejavam contar, portanto o resultado esperado demandava mesmo sacrifício. Mas é preciso destacar também que, entre os profissionais que ali estavam, o ator também assume que Avancini tinha uma relação mais “fraterna e descontraída” com ele e com o “compadre Tônico” (como o diretor tratava Tony Ramos).

79 Depoimento de Tarcísio Meira (In: BRITTO, 2005, p. 270)

Quanto ao protagonista da minissérie, Avancini escalou para fazer o jovem Riobaldo o ator (e hoje uma das maiores referências da dublagem brasileira) Paulo Vignolo, que havia estreado na tevê em 1981, com o personagem Juquinha em um episódio do *Sítio do Picapau Amarelo* e, à época das gravações da minissérie, era um adolescente de 15 anos, com duas novelas e algumas participações em seriados e especiais infantis como *Plunct Plact Zuum...* (1983) no currículo. Vignolo voltaria a trabalhar com Avancini, assim como boa parte do elenco de *Grande Sertão: Veredas*, na minissérie *Chapadão do Bugre* (1988), adaptada do romance homônimo de Mário Palmério, que pontualmente colocou a rede Bandeirantes no páreo das produções do gênero na televisão brasileira, ao lado de Globo e Manchete.

O currículo do ator mirim Paulo Vignolo interessa menos aqui do que a compleição física do garoto que corporifica Riobaldo até quase o evento do primeiro contato com os jagunços, na madrugada da canção de Siruiz.



Figura 11 - Riobaldo adolescente (Paulo Vignolo)
Fonte: reprodução do autor



Figura 12 – Riobaldo (Tony Ramos) vivendo na fazenda São Gregório, do “padrinho” Selorico Mendes, antes da fuga
Fonte: reprodução do autor

O espectador nota, no *raccord* de movimento empregado para fazer a transição do Riobaldo adolescente para o adulto, que Tony Ramos não tem o mesmo tipo físico que Vignolo. O primeiro ator cogitado para viver o Riobaldo adulto teria sido o então desconhecido José Mayer, o qual, com efeito, tinha fisionomia, tom de pele e corpo mais compatíveis com o do ator adolescente. Mayer se manifestaria, mais tarde, em entrevistas, sobre a frustração de não ter sido, enfim, elencado para

atuar na minissérie. O fato é que, em vista dos riscos de audiência, Avancini, por sugestão de Daniel Filho, decidiu convocar três estrelas do rol de atores da Globo, Tony Ramos, Bruna Lombardi e Tarcísio Meira, para atuarem como protagonistas. Ramos, também mais acostumado com o papel de galã urbano, para viver Riobaldo fez um mês de treinamento em equitação e tiro no Regimento de Polícia Montada do Rio de Janeiro, no bairro de Campo Grande, zona oeste. Sobre a preparação para o personagem e sua relação com Avancini, o ator relatou:

Para mim, ele nunca propôs os tais laboratórios, nem mesmo para o *Grande Sertão*. A única coisa que fiz foi descobrir técnicas de como se comportar em cima de um cavalo dando tiro, por exemplo, porque o cavalo se assusta. Para isso, tive aulas durante um mês na Polícia Montada, galopando sem me segurar em sela nem nos arreios – amarrando o arreio na sela, dando tiro e galopando. Isso foram técnicas e não um laboratório da alma, da psiquê de uma personagem.

Fiquei dois meses e meio no sertão. E essa coisa de não lavar o figurino, lavava-se sim, mas quando a personagem também lavava a sua roupa. Ele fazia o camarada entrar no rio com roupa e tudo exatamente como era na vida. É lógico que, depois, aquela roupa era esticada e se tivesse que o cangaceiro mergulhar no rio, mergulhava e, desse jeito, era lavado o figurino, claro!

Nunca tive briga nenhuma com o Avancini, nunca tive uma nesga de unha de problema com ele, nenhuma indelicadeza da parte dele. Tivemos uma relação de trabalho, de afeto e de respeito inesquecíveis. Avancini respeitava muito os profissionais, era muito exigente, sim, mas isso é bom, não vejo como deficiência, vejo positivamente. Prefiro a disciplina, a concentração, a dedicação porque facilitam matematicamente o meu trabalho.⁸⁰

Embora salte aos olhos o bom relacionamento – de compadres – entre Avancini e Tony Ramos, que mantém seu *status* de ator afável e diplomático, também é possível entrever, nos argumentos, os protestos que se faziam durante as filmagens, num ambiente em que, ao fim de um dia extenuante de trabalho, não era possível voltar para casa, para um quarto de hotel ou um camarim, tomar um bom banho e esfriar a cabeça. Os atores e a equipe tiveram que comer o pão que o Avancini amassou. Em outras palavras, o sofrimento relatado pelos profissionais durante as filmagens era resultado de uma motivação estética, isto é, estabelecer uma gênese realista apagando até mesmo algumas fronteiras entre atuação e experiência vivida na ilusão de realidade da linguagem audiovisual.

Quais os limites éticos das motivações estéticas na prática artística? A questão tem atualmente suscitado intenso debate após a revelação de crimes de abuso cometidos por figuras consagradas no cinema mundial. O leitor por certo

80 Depoimento do ator Tony Ramos (In: BRITTO, 2005, p. 284-285).

recorrerá na memória aos casos polêmicos de diretores que assediaram atrizes e atores (mas, sobretudo, diretores que abusaram de atrizes) durante, e após, as filmagens de obras com assinatura autoral na tela grande.⁸¹

Os casos aludidos poderiam levantar a expectativa de relatos de abuso ao elenco feminino da minissérie, em especial, à atriz Bruna Lombardi. Nos depoimentos sobre os incidentes provocados pela direção de Avancini, encontra-se um fato inusitado – mais um narrado pelo veterano Castro Gonzaga – que revela um pouco o tratamento a que foi submetida a atriz para viver Reinaldo-Diadorim:

Durante as gravações, deu muita bronca na Bruna (Lombardi), mas demais mesmo. E numa dessas quase provoca a morte dela. Ela tinha que sair numa corrida a cavalo e alcançar a tropa para dar uma notícia – os cavalos desmaiavam de cansaço, ora, se os bichos não aguentavam, imagina a gente?! O cavalo não obedecia mais no galope, estava cansado demais. Avancini gritava com ela:

– Eu estou preparando você há três anos, o que adiantou?

Aí ocorreu um fato terrível. A Bruna meteu o chicote no cavalo e um outro cavalo atravancou na frente, atrapalhando a saída dela, mas, coitada, de tão desesperada, ela gritou:

– Sai da frente, filho da p...

Quando disse isso, o cara que estava no cavalo colocou a mão no coldre e tentou sacar a arma, só que estava desarmado. Era um figurante. Acontece que aquele figurante era, na verdade, um fazendeiro, dono do cavalo e que estava participando ali por prazer. A Bruna não sabia. Foi aquela correria, segura daqui, acerta dali. O Avancini a obrigou a pedir desculpas ao sujeito. O Tony (Ramos) foi conversar com o cara, eu também:

– O senhor não liga não, isso acontece...

– Moço, ninguém diz isso pra mim, nem o meu pai! Se o meu pai me chamar de filho da p... eu dou um tiro nele. O que essa moça fez comigo não se faz com um homem! – as lágrimas corriam nele. – Moço! Deus foi pai porque eu tenho vindo todo dia armado e hoje eu pensei: “vou levar a arma para quê?”. Senão eu tinha dado um tiro na cara dela.⁸²

Se a reação do fazendeiro valentão-choramingas (talvez pintado em tons mais melodramáticos pelo discurso de Gonzaga), por um lado, é tão atordoante quanto patética, por outro, ela emula na situação real do trabalho de produção da minissérie o comportamento comum a vários homens descritos no sertão ficcional de Rosa. Por sua vez, malgrado o comportamento de Avancini, que pode, sim, ser qualificado de assédio moral, não houve até hoje da parte de Bruna Lombardi, pelo menos nos

81 Podem-se mencionar aqui os vários abusos de Hitchcock com a atriz Tippi Hedren, protagonista de *Os pássaros*, que foi submetida a um ataque real de corvos durante a gravação e teve um naco de sua bochecha arrancado por uma das aves. Ou, ainda, a tortura psicológica de Stanley Kubrick à atriz Sheeley Duval para a realização de *O iluminado*, e o execrável combinado entre o diretor Bernardo Bertolucci e Marlon Brando para a covarde “cena da manteiga” com a atriz estreante Maria Schneider em *O último tango em Paris*.

82 Depoimento do ator Castro Gonzaga (In: BRITTO, 2005, p. 51-52).

documentos pesquisados, qualquer denúncia ou mágoa externada a propósito das ações do diretor. Em seu *Diário do Sertão* (1986), que contou com o estímulo de publicação e ajuda editorial do amigo Caio Fernando Abreu, a atriz (e poeta) parece transcender poeticamente toda a experiência a partir do enfoque no contato com a natureza do sertão e da efusão lírica que os momentos de solidão e distância da “civilização” proporcionaram. Bruna calou-se, em muitos momentos, para demonstrar “mais-força, de maior-coragem” (GSV, p. 437), assim como Diadorim.

A propósito específico da personagem, se o leitor sentiu falta de algum comentário sobre a polêmica escolha de Bruna Lombardi para viver Diadorim e sobre os desdobramentos dessa atuação, a essa questão vamos dedicar o próximo tópico.

4.3 O corpo de Diadorim violado pelo olhar do espectador

Cachoeira da Bruna. Assim foi rebatizado o local de gravação da cena (ROCHA, 2019) em que Diadorim toma um banho pouco antes do sol nascer. No segundo capítulo da minissérie, o corpo nu fica inacessível aos olhos de Riobaldo, que obstinadamente procura e chama o amigo Reinaldo nas proximidades do rio, mas acessível parcialmente ao espectador que vê, em plano geral, Diadorim nadar em fuga para não ter seu segredo revelado. Nas palavras de um morador de Paredão de Minas sobre a cena protagonizada por Bruna Lombardi, a lembrança pitoresca: “Pelada, você acredita?! Com um monte de gente filmando! A gente até tentou ver, mas o povo da Globo não deixava”⁸³.

Na cena inicial da sequência, o mote para a perseguição de Riobaldo a Diadorim, quando este havia se apartado do bando antes do nascer do sol, era a explicação dada por Alaripe a Tatarana para o fato de Reinaldo nunca tomar banho acompanhado ou às vistas de outros companheiros: ele tinha o corpo fechado, portanto uma prática necessária para manter o encantamento. Riobaldo, desorientado pela atração gradativamente construída nas cenas anteriores, e inconformado com essa interdição, vai à procura do amigo que tomava o banho solitário ao raiar do dia. Entra aí a cena que deu novo nome ao lugar também conhecido por Ponte Pedra, no Rio do Sono, fato que talvez a própria atriz desconheça.

83 Relato colhido no Diário de campo da pesquisadora Amanda Alves Maciel Rocha (2019), que viveu em Paredão de Minas durante o primeiro semestre de 2018 para realizar sua pesquisa de mestrado em Geografia no Instituto de Geociências da Universidade Federal da Minas Gerais.

Ainda que essa revelação do corpo de Diadorim ao olhar da câmera tenha sido sutil – não há tomada frontal, apenas o dorso nu enquadrado –, é evidente que essa escolha de Avancini visava atrair uma audiência ávida pela beleza da jovem atriz e modelo que havia protagonizado a minissérie *Avenida Paulista* (1982), além de ter salvado, ao lado do cantor galã Fábio Jr., a audiência da novela *Louco Amor* (1983), reconhecida por Gilberto Braga como sua pior novela. No entanto, essa cena tem implicações incisivas no diálogo com o romance.



Figura 13 – Diadorim toma banho em gruta ao nascer do sol
Fonte: reprodução do autor

No texto literário a revelação do corpo de Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins é um evento-chave. Na enunciação, o segredo mantido atesta a capacidade matreira de Riobaldo ao enredar o senhor da cidade para disparar o tiro certo no momento propício, ou para dar o bote, o desfecho inelutável, como o do onheiro no conto “Meu tio, o lauaretê”. Além disso, o enredo homoafetivo entre jagunços, desenvolvido em várias camadas de complexidade afetiva – alçando, ainda, a relação à instância metafísica – se faz presente até o desenlace, ou seja, o leitor o experimenta na quase totalidade da narração. Por outro lado, a revelação não enfraquece a experiência desse dilema amoroso, mas lhe acrescenta uma outra camada: a história subjacente da mulher travestida de homem que precisa esconder, reprimir a feminilidade, e obstar a experiência amorosa, assim como o longo pranto do narrador que assinala, a despeito dos questionamentos intermitentes e da busca de uma cumplicidade minimamente apaziguadora, a consciência de que poderia ter evitado o final trágico.

Assim, o corpo nu de Bruna Lombardi – cujas curvas femininas dos quadris, em movimentos de nado elegante, não escapam ao olhar *voyeur* do espectador –, esvazia o evento-chave do romance para demandar um outro desafio na minissérie. Tal empreitada é a de conduzir o público a paulatinamente crer na figura masculina de Reinaldo a ponto de chegar a esquecer que se trata de uma atriz a interpretá-lo. O pacto consiste em atrair o público pela imagem da atriz bela, mas trabalhar a narrativa audiovisual a ponto de anular a feminilidade, ou melhor, rasurá-la com num palimpsesto, para tornar o dilema homoafetivo de Riobaldo verossímil.

Na minissérie, porém, não há como esse jogo ser tão inusitado e potente quanto no romance: o tabu do amor entre dois bravos jagunços no desenrolar da narrativa e, no desfecho, a força da personagem feminina travestida para sobreviver naquele ambiente se enfraquecem na escolha, para viver Diadorim, de uma atriz reconhecida pelo público da televisão. Por outro lado, o encantamento da figura de Diadorim na adaptação se dá, num primeiro olhar, pela competência de Bruna Lombardi em incorporar um jagunço Reinaldo que convence o espectador pelo gesto impetuoso, pela destreza na cavalaria e no manejo da faca, pela demonstração de um destemor que falta ao titubeante Riobaldo (da primeira metade da história) e pela incorporação obstinada do valor da vingança, da cobrança do sangue dos traidores, no olhar e na voz.



Figura 14 – Reinaldo-Diadorim (Bruna Lombardi) fazendo mira. Fotografia de Bazilio Calazans.
Fonte: *MemóriaGlobo* (reprodução)

Há, ainda, num olhar mais atento, uma construção visual paralelística entre as duas únicas tomadas, uma no início e a outra no fim da narrativa, em que Bruna

Lombardi aparece nua na tela. Esta, sim, uma construção que alcança e sintetiza, no meio audiovisual, a dualidade simbólica de Diadorim.

Na primeira, de que tratei acima, o corpo de Diadorim se movimenta na água límpida de uma gruta. A tomada é de cima para baixo, em plano aberto que capta as costas e os quadris de Lombardi. No movimento do nado, o corpo atravessa o quadro na diagonal, de modo ascendente, do canto inferior direito para o superior esquerdo. Em montagem alternada, Riobaldo busca Reinaldo, mas este consegue esconder-se a tempo, mantendo o corpo em segredo aos olhos do amigo, mas não aos do telespectador. A cena está encaixada numa sequência idílica que integra, na adaptação, alguns elementos líricos do romance por ocasião da passagem pela Guararavacã do Guaicuí, lugar em que a guerra está suspensa, marcado pelo signo das águas, da fertilidade, da contemplação dos pássaros e da vida abundante (conforme descrevi no capítulo 2), tempo em que Riobaldo assume para si o amor por Diadorim.

Na última, ápice trágico do último capítulo, o corpo nu da atriz revela Deodorina morta. Nesta cena, Riobaldo está presente, imóvel, em segundo plano, velando o corpo de seu amor perdido. Não se trata mais de aproximação e distanciamento, da montagem alternada ou das dezenas de cenas em campo e contracampo que perfazem o movimento de desejo/interdição entre os protagonistas. Trata-se de uma cena de luto. Antes de entregar esse corpo ao olhar do espectador, a câmera, trabalhando com a profundidade de campo, primeiramente enfoca o olhar de Riobaldo, ao fundo, e mantém, em primeiro plano, o perfil do rosto de Diadorim desfocado. Na tomada seguinte, entra em foco o perfil do rosto da morta, destacando-se os olhos verdes abertos e uma revelação parcial, sutil, dos seios da *donzela-guerreira*. Por fim, em plano médio, a imagem integral, mas furtiva, do corpo estendido sobre uma mesa coberta por lençol de linho branco, enquadrado longitudinalmente pelo flanco esquerdo, desvela o sexo da personagem. O plano se conclui com o aumento da intensidade de luz branca sobre o corpo até resultar numa espécie de sublimação da imagem antes do corte.

Essa cena sucede uma recapitulação da sequência da batalha do Paredão narrada por uma voz *over* que o espectador depois descobre tratar-se da voz de compadre Quelemém (Mário Lago). Assim, o corpo nu, neste desenlace da minissérie, consubstancia a aridez da cena final da guerra, já com a poeira do

redemoinho assentada, mas ainda sob o signo da morte, origem do pranto de Riobaldo e, mais do que isso, centro irradiador do ato narrativo.

Desenha-se, assim, entre a nudez parcialmente velada, em movimento nas águas, que deslinda ao olhar do espectador a vitalidade, a concretude do desejo amoroso, e a nudez total, mas inerte e sublimada, após o desfecho trágico, uma harmonia estética, uma síntese imagética entre vida e morte, que rechaça uma simples gratuidade da nudez de Bruna Lombardi na primeira cena, ainda que ela também seja estratégica para atrair o público televisivo. Está aí mais uma faceta do pacto de Walter Avancini com o meio audiovisual sob seu controle e consciência artística.

4.4 A criação de figurinos: dos cortes de tecido ao sentido do texto nas formas do vestir-se

Coerente com o propósito de máximo domínio sobre o espaço visível na tela, Avancini encarregou-se também da criação dos figurinos. O diretor contou com a execução dos trajes por Maria Lúcia Areal, com uma “visão gráfica” dos figurinos (de acordo com nomenclatura da ficha técnica) elaborada por Fernanda Pita e com a assistência dos figurinistas José Carlos Cursino, Walter Willis, Regina Carvalho e Elizabeth Pereira.

O trabalho, por certo, foi proporcional à quantidade imensa de roupas e adereços necessários a vestir a leva de personagens principais e secundários, cuja concepção apropriou-se de detalhes descritivos do romance. Assim, ficam evidentes nos modelitos – em padronagens, materiais e cores – as diferenças de indumentária entre as camadas sociais (fazendeiros e familiares, chefes jagunços, jagunços, soldados do governo, camponeses) e, ainda, a demarcação dos locais de origem, por exemplo, no modo peculiar de os urucuianos se vestirem e nos trajes arcaicos dos catrumanos, entre túnicas e tangas de pele de animais.

O leitor terá aqui uma pequena mostra dessas composições, concentrada nos figurinos do núcleo central de personagens, os jagunços. Primordialmente, percebe-se que Avancini fugiu ao uso exclusivo do típico gibão e chapéu meia-lua de couro (embora estes também estejam presentes), provavelmente para assinalar uma diferença entre o cangaceiro do sertão nordestino, mais conhecido do público em função dos vários filmes e até mesmo ficções televisivas que tematizaram o cangaço,

e o jagunço do sertão mineiro, quer dizer, a paisagem humana deste domínio sócio-histórico cujos limites compreendem principalmente o centro-norte de Minas, mas também sudoeste da Bahia e o leste de Goiás e Tocantins. Em linhas gerais, os jagunços vestem calças folgadas, camisas de manga longa (várias de bulgariana⁸⁴), coletes e paletós de tecido rústico, principalmente algodão e linho crus. O couro fica por conta dos acessórios: chapéus, cartucheiras, bainhas, alpargatas, botas e cintos.

No romance, os detalhes da indumentária e dos costumes no vestir, inclusive na diferenciação de *status* e origem geográficas, vão sendo pontuados por Riobaldo no decurso das ações. O protagonista vai revelando como se veste, além de referir-se a uma ou outra oportunidade de comprar roupa nova no intervalo de batalha, assim como expõe o cuidado de Diadorim a ele dedicado nesse aspecto cotidiano:

Diadorim estava me esperando. Ele tinha lavado minha roupa: duas camisas e um paletó e uma calça, e outra camisa, nova, de bulgariana. Às vezes eu lavava a roupa, nossa; mas quase mais quem fazia isso era Diadorim. (GSV, p. 51)

Na Malhada, comprei roupas. (GSV, p. 321)

E o Reinaldo, doutras viagens, me deu outros presentes: camisa de riscado fino, lenço e par de meia, essas coisas todas. (GSV, p. 161)

A diversidade de figurinos na minissérie não só se justifica numa forma de individualizar os personagens em meio àquela coletividade, como também se ampara na descrição do narrador literário, que destaca a heterogeneidade dos jagunços, inclusive alguns traços de urbanidade ao observar o bando sob a chefia de Hermógenes, assim que ingressara na jagunçagem:

Assaz toda espécie de roupa, divulguei: até sujeito com cinta larga de lã vermelha; outro com chapéu de lebre e colete preto de fino pano, cidadão; outros com coroa⁸⁵ e bedém⁸⁶, mesmo sem chuva nenhuma; só que de branco vestido não se tinha: que com terno claro não se guerreia. (GSV, p. 179)

84 Tecido grosseiro e barato, geralmente xadrez ou listrado, muito comum na primeira década do século XX.

85 Capa para proteger da chuva, feita de palha. Palavra originária do castelhano *coroza*.

86 Também usado contra chuva, o bedém é um capote feito de junco, ou de esparto, ou de palha ou até mesmo de couro. Geralmente tem o corte similar ao de uma túnica mourisca.



Figura 15 – Homens sob o comando de Hermógenes quando Riobaldo entra para o bando de jagunços

Fonte: reprodução do autor

Durante as pesquisas para este trabalho, procurei referências visuais, especialmente registros fotográficos, do vestuário de trabalhadores durante a República Velha (1889-1930). O objetivo da busca era o de encontrar similitudes entre modelos e cortes dos trajes dos jagunços, bem como de personagens sertanejos secundários na minissérie, e o vestuário cotidiano de trabalhadores do campo e da cidade no período acima referido.

A despeito da exiguidade desse material (em vista de prevalecerem as fotografias de paisagens naturais e de famílias abastadas em poses estereotipadas), foi encontrada uma fonte pertinente na obra do fotógrafo Marc Ferrez (1843-1923), disponível digitalmente no acervo do IMS – Instituto Moreira Salles. Trata-se de imagens captadas ainda no Segundo Império, a partir da década de 1870, passando pelos primeiros anos da República e chegando a registros da primeira década do século XX. Ainda que o fotógrafo tenha concentrado seu trabalho no Rio de Janeiro, ele foi o único brasileiro a fotografar outras regiões do país no século XIX. E, de fato, percebe-se uma semelhança entre as roupas (padronagem de corte e tipo de tecido) de alguns indivíduos captados pela lente do fotógrafo e os figurinos criados por Avancini e sua equipe de figurinistas.



Figura 16 – *Pary* – grupo de mineiros, 1885, fotografia de Marc Ferrez.
Fonte: acervo do Instituto Moreira Salles (reprodução)



Figura 17 – Tomada interna: ordens de Titão Passos. Da esquerda para direita, Alaripe (Walter Sanntos), Reinaldo-Diadorim (Bruna Lombardi), Riobaldo (Tony Ramos), Titão Passos (Rogério Márcico) e João Vaqueiro (Manfredo Bahia). **Fonte:** reprodução do autor



Figura 18 – *Jornaleiros cariocas*, 1899.
Fotografia de Marc Ferrez.

Fonte: Acervo do *Instituto Moreira Salles* (reprodução)



Figura 19 – PM do “menino de olhos verdes” com Riobaldo em contracampo

Fonte: reprodução do autor



Figura 20 – *Os garrafeiros*, RJ, 1875.
Fotografia de Marc Ferrez.

Fonte: acervo do *Instituto Moreira Salles* (reprodução)



Figura 21 – PM do coiteiro mano Pedro

Fonte: reprodução do autor



Figura 22 – O cesteiro, RJ, 1875.
Fotografia de Marc Ferrez.
Fonte: acervo do *Instituto Moreira Salles* (reprodução)



Figura 23 – PM de Reinaldo-Diadorim
Fonte: reprodução

Quanto ao traje dos chefes jagunços no romance, quando Riobaldo depara-se pela primeira vez com eles, na madrugada da canção de Siruiz, os homens se distinguem por capas e capotes, chapéus largos e esporas. Deve-se dizer, porém, que tal fato se deu em época fria, em noite do mês de maio, o que justifica o traje mais pesado.

eram seis, todos de chapéu-grande e trajados de capotes e capas, arrastavam esporas. Ali entraram com uma aragem que me deu susto de possível reboldosa. Admirei: tantas armas. Mas eles não eram caçadores. Ao que farejei: pé de guerra. (GSV, p. 132)

De qualquer forma, o uso do capote, das botas de cano alto (de couro lustrado) e das esporas configura um traço distintivo dos chefes. É nessa indumentária que o chefe Joca Ramiro se apresenta na minissérie, diferenciando-se também pela qualidade superior do tecido do terno completo (com lenço vermelho no lugar da gravata) e pelo chapéu de tipo fedora, com penacho, em tons mais claros que os de todos os demais, ainda que o marrom claro não destoe da tonalidade das roupas dos comandados.



Figura 24 – O julgamento na Fazenda Sempre Verde. Sentados: de costas, com uniforme azul, Zé Bebelo (José Dumont), e, de frente, Joca Ramiro (Rubens de Falco). Em pé, da esquerda para a direita, Ricardão (Marcos Macena), Hermógenes (Tarcísio Meira), Antenor (Érico Vidal), Candelário (Sebastião Vasconcelos) e Titão Passos (Rogério Márcico). Agachados: Alaripe (Walter Santos) e João Goanhá (Eduardo Abbas). Fotografia de Bazilio Calazans. **Fonte:** *MemóriaGlobo* (reprodução)

É de se notar na composição do figurino a preocupação com detalhes da descrição literária. O figurino do chefe Hermógenes mostra-se exemplar, nesse sentido, pela similaridade do chapéu raso e redondo, comparado a “uma cabaça na cabeça”, além da confecção de um casaco volumoso, de tecido grosseiro e escuro, que, somado à postura de Tarcísio Meira, concretiza aos olhos do espectador as “costas desconformes” e o pescoço curto do personagem:

O Hermógenes: ele estava de costas, mas umas costas desconformes, a cacunda amontoava, com o chapéu raso em cima, mas chapéu redondo de couro, que se que uma cabaça na cabeça. Aquele homem se arrepanhava de não ter pescoço. As calças dele como que se enrugavam demais da conta, enfolipavam em dobrados. (GSV, p. 132)



Figura 25 – Sô Candelário (Sebastião Vasconcelos) e Hermógenes (Tarcísio Meira). Fotografia de Bazilio Calazans. **Fonte:** *MemóriaGlobo* (reprodução)

A variedade de chapéus no figurino é um caso à parte, respeitando-se, assim, a exuberância de descrições desse item importante no texto de Rosa, atravessado de valores simbólicos na descrição das personagens ou na compreensão de alguns eventos narrativos. Evidentemente, o chapéu torna-se indispensável naquele ambiente, tanto por proteção às intempéries climáticas, e por exigência da atividade beligerante, quanto pelos costumes do sertão histórico transfigurado na obra, mas os adjetivos (e locuções adjetivas) que acompanham o nome, assim como os gestos que os chapéus determinam ou dos quais eles são parte integrante, atestam a funcionalidade do acessório nas caracterizações físicas e psicológicas, ações simbólicas, e conotações peculiares, como se pode verificar nos excertos abaixo:

O padre, com chapéu-de-couro prà-trasado. Só era uma procissão sensata enchendo estrada, às poeiras, com o plequeio das alpercatas, as velhas tiravam ladainha, gente cantável. Rezavam, indo da miséria para a riqueza. (GSV, p. 74)

Depois ela me deu de presente uma presa de jacaré, para transpassar no chapéu, com talento contra mordida de cobra (GSV, p. 49).

A gente tirou chapéus, em voto todos se benzendo. (GSV, p. 79)

De chapéu desabado, avantes passos, veio vindo, acompanhado de seus cinco cabras. (GSV, p. 105)

Ali estava, com um chapéu-de-couro, de sujigola baixada, e se ria para mim. (GSV, p. 118)

Joca Ramiro estava de braços cruzados, o chapéu dele se desabava muito largo. (GSV, p. 132)

A sombra do chapéu dava até em quase na boca, enegrecendo. (GSV, p. 133)

Zé Bebelo, montado num formudo ruço-pombo e com um chapéu distintíssimo na cabeça. (GSV, p. 148)

Zé Bebelo a pé, rasgado e sujo, sem chapéu nenhum, com as mãos amarradas atrás. (GSV, p. 271)

(...) e as tantas caras, como sacudiam as cabeças, com os chapéus rebuçantes (GSV, p. 277).

Medeiro Vaz, retratal, barbaça, com grande chapéu rebuçado, aquela pessoa sisuda, circunspecto com todas as velhices, sem nem velho ser. (GSV, p. 324)

(...) nesses cálculos de meditação, ele ligeiro sobrezumbia com os beiços, e balangava às esquerdas-e-direitas as abas enfunadas do chapéu. (GSV, p. 395)

(...) um, que era velhusco e estava com o chapéu-de-palha corroído nas todas beiras, apareceu com um dinheiro na palma da mão, oferecendo a Zé Bebelo, como em paga por perdimento. (GSV, p. 402).

Diadorim, o Reinaldo, me lembrei dele como menino, com a roupinha nova e o chapéu novo de couro (GSV, p. 425).

(...) e daí erguido sujeito diante de homem, e se representando, canhim, beçudo, manquinho, por cima dos pés de bode, balançando chapéu vermelho emplumado, medonho como exigia documento com sangue vivo assinado, e como se despedia, depois, no estrondo e forte enxofre. (GSV, p. 427)

Esse aquele era o do chapéu encartuchado, rapaz moço. (GSV, p. 461)

(...) os chapéus deles quase todos bem engraxados com sebo de boi e nata de leite, em ponta os canos dos rifles de guerra, a tiracol. (GSV, p. 465)

Reparei no chapéu na cabeça dele, que era de couro de veado suassú-apara, com macias abas e formato muito composto. (GSV, p. 513)

Vi: ele – o chapéu que não quebrava bem, o punhal que sobressaía muito na cintura, o monho, o mudar das caras... (GSV, p. 528)

Tinham dado a ela um chapéu-de-palha de ouricurí, por se tapar do forte sol baiano. (GSV, p. 534)

Mas o Coliorano morava num buritizal de lagoa, e fazia chapéus-de-palha fabricados; dos melhores. (GSV, p. 558)

(...) de um qualquer um chapéu simples, mas um pouco mais enfeitado ou novo, ele já demonstrava mirar de boba inveja... (GSV, p. 560)

Mesmo que uma carga de rifle se passou em meu chapéu-de-couro-de-vaca, e que outra, zoante, em meu jaleco raspou. (GSV, p. 570)

Como vinha, alto, chapéu na cabeça, até meio sorridente. (GSV, p. 573)

Diadorim – com chapéu xíspeto, alteado. Nele o nenhum negar: no firme do nuto, nas curvas da boca, em o rir dos olhos, na fina cintura; e em peito a torta-cruz das cartucheiras. (GSV, p. 588)

Chapéu na cabeça era um bandeirão redondo... Homem que se desata... (GSV, p. 609)

Merece nota, desse modo, o trabalho de pesquisa e artesanaria que envolveu a seleção e a confecção de tal acessório, tão diversificado na minissérie, ainda mais tratando-se do numeroso elenco.



Figura 26 - Reinaldo-Diadorim (Bruna Lombardi), em primeiro plano, e Riobaldo (Tony Ramos), em segundo plano. Foto de Bázilio Calazans. **Fonte:** *MemóriaGlobo* (reprodução)

Quanto ao figurino do protagonista, Riobaldo veste-se de quatro modos distintos, que acompanham as transformações de sua posição social.

No primeiro modo, o adolescente morador da Vila dos Alegres veste a roupa mais modesta possível, calça e camisa de algodão cru, pés descalços e um chapéu redondo de couro.

No segundo, o jovem Riobaldo, vivendo na fazenda São Gregório e, em seguida, no Curalinho a fim de aprender as letras com Mestre Lucas (e, inclusive, substituí-lo), usa roupas mais delicadas e finas, sobressaindo um terno completo de linho azul-claro, embora o personagem não use gravata em nenhuma situação.

Enquanto jagunço, no terceiro modo, predominam as calças e camisas folgadas, estas principalmente de bulgariana, de tons terrosos, do bege ao marrom. Em guerra, Riobaldo usa colete e paletó, ou somente o colete por cima da camisa, itens todos de tecido rústico; de couro, apenas as alpargatas, a cartucheira e acessórios como as bainhas para facão e punhal ou uma bolsa a tiracolo. Na cabeça, um chapéu mais modesto, redondo, também de couro (o mesmo dos tempos da fazenda São Gregório).

O quarto modo refere-se aos trajes do chefe Riobaldo, que passa a vestir um casaco – ou jaleco, como nomeado no texto literário – de tecido grosso marrom, que faz lembrar o do Hermógenes; além disso, pela primeira vez usa botas de montaria, de cano longo, iguais às de Joca Ramiro e Zé Bebelô. Na cabeça, um chapéu de três pontas, de couro bordado, sugerindo a conexão entre os planos ctônico, terrestre e celestial, o que reforça as virtualidades de sentido do novo epíteto assumido, que evolui do Tatarana, lagarta-de-fogo, para o Urutu-Branco, nome emprestado a uma espécie de serpente que tem o veneno mais tóxico do grupo de jararacas de que faz parte, e que se distingue pelo desenho de um cruzeiro na cabeça.



Figura 27 – PMA de Riobaldo quando ainda morava na Fazenda São Gregório

Fonte: reprodução do autor



Figura 28 – Em primeiro plano, Diadorim; em segundo, o chefe Riobaldo Urutu-Branco

Fonte: reprodução do autor

Conforme mencionado no início deste segmento, a criação de figurinos contou com uma profissional responsável pela *visão gráfica* dos trajes. A meu ver, uma das

motivações estéticas dominantes nesse quesito, a propósito das ações dos jagunços e dos deslocamentos no espaço diegético, em tomadas de conjunto e grande conjunto, foi a de uma composição visual de comunhão íntima com a terra. Em outras palavras, os tecidos e os materiais foram escolhidos para compor, entre as figuras humanas e as paisagens, uma unidade telúrica no texto audiovisual.

4.5 Sobre o produto: as versões do objeto audiovisual

Se a minissérie – assim como o conteúdo verbal do romance é publicado numa edição específica de livro – somente se dá à fruição por meio de um suporte que possibilita sua existência fenomenológica, isto é, as imagens em movimento, acompanhadas de som, cabe a pergunta: de que objeto, suporte físico ou produto estamos tratando para fins de análise? Como já sabe o leitor, não é a própria transmissão original da ficção pela rede Globo de televisão no final de 1985. E não há estudo de fôlego que se desenvolveu exclusivamente pela fruição única dos 25 capítulos entre 18 de novembro e 20 de dezembro, de segunda a sexta-feira, no horário das 22h15, embora alguns textos críticos⁸⁷ tenham sido publicados em cadernos culturais de jornais e revistas de grande circulação durante e logo após essa exibição. Por exigência do esforço analítico, contudo, o estudo da minissérie demanda um suporte que permita múltiplas reproduções, pausas, avanços e recuos no conteúdo audiovisual.

Desse modo, até fevereiro de 2010, os trabalhos acadêmicos sobre a adaptação foram realizados a partir de gravações em VHS (e seguidas cópias) da exibição original e/ou da reprise em 1998 no programa *Faixa Comentada* do Canal Futura.

No primeiro caso, é evidente a raridade do material em vista de algumas limitações: 1) o primeiro videocassete que permitiu gravar em VHS as imagens do nosso sistema PAL-M de televisão analógica foi lançado pela Sharp em 1982; assim,

⁸⁷ Pode ser citada aqui a sequência de artigos publicados por Leão Serva no caderno *Folhetim da Folha de S. Paulo* – *Em minissérie, perigos do grande sertão* (18.11.1985), *Intelectuais julgam "Sertão"* (20.11.1985), *O sertão está em toda parte* (07.12.1985), *O demo e os gerais* (30.12.1985) – além do artigo da Redação do *Jornal do Brasil* intitulado *A arte de recriar a arte* (11.12.1985), o texto de Yan Michalski para o *Pasquim*, *Grande Sertão: Veredas: um exercício de estilo* (28.11.1985), a crítica de Mario Sergio Conti publicada na *Veja* sob o título de *Vereda Linear* (20.11.1985), e a apreciação de Macksen Luiz em *Grande sertão: Veredas. Coreografia estetizante* (24.01.1986), no caderno B do *Jornal do Brasil*, entre outros.

o VCR não havia ainda se tornado um dispositivo popular em 1985, além de que as fitas de VHS, pelo regime de oferta e procura, não eram produtos tão acessíveis na época; 2) quem se dispusesse a gravar os 25 capítulos – 14 horas de conteúdo, sem contar as vinhetas e os intervalos comerciais – deveria ter não só os recursos materiais como também a disciplina para tanto durante as cinco semanas de transmissão.

No segundo caso, ainda que o aparelho e as fitas de gravação não fossem um impedimento material em 1998, outros aspectos mostraram-se relevantes: 1) a minissérie foi exibida pelo Canal Futura, criado em 1997, cujo sinal não era extensivamente disponível pelo sistema de televisão aberta, mas sim via satélite por antena parabólica ou por pacotes de tevê por assinatura; 2) o conteúdo assumiu um formato didático, com interrupções tanto para comentários socioculturais (objetos, costumes, tipos humanos, regiões geográficas, fauna e flora, formas arquitetônicas, iconografia religiosa...) quanto para um discurso de análise estética e narratológica⁸⁸. Além disso, o tal formato didático censurou cenas de sexo e de violência mais explícita a fim de adequar a minissérie a uma classificação indicativa de público.

Em relação ao primeiro caso, a fonte referida nos trabalhos publicados antes do lançamento em 4 DVDs foi primordialmente o conjunto de 8 fitas VHS gravadas por Walter George Durst. Essa foi a fonte principal dos estudos de Paulo Sampaio Xavier de Oliveira para a elaboração da tese *A televisão como “tradutora”: Veredas do Grande Sertão na Rede Globo* (1999), cujo início se deu em 1993, quando o roteirista da minissérie ainda estava vivo. Durst emprestou a Oliveira não só as fitas como também seus arquivos pessoais com o *Boletim de Programação da Globo*⁸⁹ e matérias jornalísticas sobre a adaptação. O pesquisador aponta que as gravações foram feitas com omissão parcial das vinhetas e intervalos comerciais, além da perda

88 A exemplo das interferências de cunho crítico, no meio do 18º capítulo insere-se uma entrevista com o crítico Afonso Romano de Sant’Anna na qual ele discorre sobre as diferenças entre a narrativa clássica e a “moderna”, apontando elementos como “o descentramento do ponto de vista e a multiplicidade de verdades no discurso contemporâneo”.

89 O conteúdo do *Boletim de Programação* referente à minissérie, com entrevistas dos realizadores e atores, demonstra um objetivo da emissora de pautar a própria recepção crítica da obra, como observou Oliveira (1999). Não só Durst, Avancini e Souza, como também o trio de protagonistas, Bruna Lombardi, Tony Ramos e Tarcísio Meira, manifestam-se nas entrevistas articulando voos interpretativos da linguagem do romance e fazendo menção a fragmentos de leitura tomados à fortuna crítica de Guimarães Rosa. Percebe-se, no conjunto paratextual do *Boletim*, portanto, uma estratégia de alimentar os críticos culturais e formadores de opinião no sentido de conferir legitimidade ou defender a qualidade do produto lançado pela emissora.

de uma cena, o que dificultava, na comparação minuciosa que empreendeu, a segmentação dos blocos e dos capítulos.

Assim – agora em menção a um cruzamento analítico com o segundo caso – quando houve a reprise em 1998, a despeito das interferências didáticas, Oliveira teve mais segurança para identificar os segmentos narrativos originais da minissérie no período de redação final da tese, defendida em 1999 no Curso de Linguística Aplicada do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas. Ademais, outra dificuldade com o objeto foi observada: a primeira fita VHS fora gravada (por compreensível equívoco técnico) no modo NTSC, o que resultou na perda das cores por conta do sistema PAL-M da tevê brasileira. Desse modo, além do comprometimento da fruição dos três primeiros capítulos, alguns *frames* captados pelo pesquisador para ilustrar análises comparativas tiveram que passar por tratamento de imagem a partir da cópia que ele fez em duas fitas T-160 com velocidade voltada para maior armazenamento. Em suma, Oliveira lidou com vários obstáculos técnicos para executar um trabalho que serviu de base para abordagens posteriores, especialmente na demarcação minuciosa dos blocos e capítulos televisuais.

Quanto à transmissão da *Faixa Comentada*, a comparação entre a cópia da emissão original da minissérie e a reprise em 1998 permitiu a Oliveira levantar, nas considerações finais, problemas específicos do que ele chamou de “reescritura televisiva em segundo grau” a propósito dos cortes e das interferências didáticas empreendidas pelos realizadores do programa no Canal Futura. No que diz respeito aos cortes, o crítico percebe que a segunda versão abrandou ainda mais o perfil de Riobaldo a fim de supostamente torná-lo mais adequado aos objetivos educacionais ou, de modo mais efetivo, à idade do público-alvo, principalmente estudantes da educação básica. Se na adaptação em primeiro grau Durst e Avancini já haviam abrandado o herói na questão de violência sexual – ao contrário do romance, Riobaldo não concretiza na minissérie nenhum ato sexual não consentido⁹⁰, mas sim

90 Na minissérie, uma única mulher se nega ao sexo com Riobaldo. Trata-se de uma das situações de relação acertada com pagamento; porém, no momento do ato, a mulher se nega e, para repelir o protagonista, começa a entoar, cada vez mais alto, um canto religioso. Riobaldo, assustado com o comportamento da mulher, deixa o dinheiro e vai embora. Ou seja, os adaptadores resolveram não colocar Riobaldo numa situação efetiva de estupro, de emprego de violência para levar a cabo uma relação sexual não consentida, como o próprio narrador do romance admite ter feito, pelo menos, duas vezes. Enfim, não apenas nesse aspecto, mas também no viés homossexual do comportamento do herói, os adaptadores decidiram achatar as dimensões mais

emprega estratégias lúdicas de sedução notadamente inspiradas no erotismo das pornochanchadas – na versão didática, algumas cenas de sexo sofreram cortes e outras foram completamente suprimidas. O mesmo ocorreu com cenas de violência mais explícita, tais como a de tortura infligida por Hermógenes a um prisioneiro ou quando esse mesmo chefe degola um bode amarrado e suspenso numa árvore. Quanto aos acréscimos didáticos, por sua vez, vale recuperar a conclusão de Oliveira sobre o conjunto de interferências, em que se verifica

o recurso sistemático ao nome do autor (Guimarães Rosa) e a utilização da minissérie para falar do romance, muitas vezes ignorando as diferenças na estruturação narrativa dos dois textos: a minissérie passa a “ser” o romance, e sua lógica interna é atribuída à intencionalidade autoral de Rosa. As entrevistas e reportagens inseridas no programa servem ainda como documento de leituras do livro correntes na crítica e agregam novos elementos à documentação já existente sobre a própria minissérie. (OLIVEIRA, 1999, p. 298)

Outro exemplo da questão de acesso ao objeto de pesquisa é o estudo de Maria Cristina Palma Mungioli, hoje professora da Escola de Comunicação e Artes da USP. Assim como Oliveira, a pesquisadora desenvolveu sua tese de doutorado, *Minissérie Grande Sertão: Veredas: Gêneros e temas – Construindo um sentido identitário de Nação* (2006), recorrendo ao empréstimo das fitas VHS de Durst, que foram cedidas a ela, em 2004, pela viúva do roteirista, Bárbara Fazio. Vale ressaltar que, paralelamente ao texto audiovisual, o acervo de matérias compiladas por Durst e alguns capítulos da primeira versão do roteiro tornaram-se mais acessíveis a partir da doação ao setor de Multimeios do Centro Cultural de São Paulo em 2005, os quais, desde então, podem ser consultados por pesquisadores.

E, a respeito das interferências na reprise de 1998, Mungioli dialoga com as afirmações de Oliveira, acrescentando-lhes uma camada crítica a respeito da recepção da minissérie, tendo em vista que as “interferências de um apresentador e de convidados que resumem, explicam e contextualizam as ações das personagens, situando-as ora no campo da historiografia ora nos domínios da literatura” acabam gerando um “único discurso interpretante” que não só empobrece a fruição como também impede “o prazer de descobrir outras interpretações” (MUNGIOLI, 2006, p. 20).

Não há dúvidas de que as inserções paratextuais realizadas na minissérie pela adaptação em segundo grau do programa *Faixa Comentada* sequestram a autonomia estética da adaptação empreendida por Durst e Avancini, como bem apontaram Oliveira e Mungiolli. É problemática, principalmente, a utilização da narrativa audiovisual a propósito de uma ilustração da linguagem rosiana e do conjunto estético do romance, como se houvesse um espelhamento cristalino dos significantes literários nos significantes audiovisuais, os quais, por sua vez, teriam uma significação unívoca mediada pelos especialistas.

Como não é objetivo deste trabalho descrever detalhadamente as interferências da adaptação para a reprise no Futura, resta dizer que, efetivamente, trata-se de um programa com finalidade didática, e nesse aspecto encontra-se a especificidade da primeira reexibição de *Grande Sertão: Veredas*. Assim sendo, a Faixa Comentada transformou a minissérie em objeto pedagógico, destinado principalmente a um público escolar, tal como sucede aos diversos vídeos produzidos como material didático introdutório ou complementar para o estudo de obras literárias, sobretudo de autores canônicos que fazem parte do currículo da educação básica e dos cursos de Letras.

A evolução tecnológica dos meios audiovisuais no início dos anos 2000 levantou a expectativa de que a minissérie ganhasse um formato digital para fins de exibição doméstica e, por certo, de pesquisa. Em 2002 os aparelhos de DVD (*Digital Video Disc*) chegam rapidamente aos consumidores brasileiros, substituindo o VHS (*Video Home System*). Nesse contexto, o grupo Globo passou a licenciar seus produtos no mercado de *homevideo* por meio da *Globo Marcas*, lançando telenovelas, seriados e minisséries em versões remasterizadas, inclusive com a condensação de conteúdo, principalmente das telenovelas, que originalmente podem ultrapassar os 200 capítulos.

Em 2007, quando cresceu meu interesse pela minissérie, após a conclusão de um estudo sobre a adaptação de contos de *Primeiras Estórias* para o filme *A terceira margem do rio* (1994), de Nelson Pereira dos Santos, enviei um *e-mail* para o atendimento da *Globo Marcas* a respeito da previsão de lançamento para *Grande Sertão: Veredas*, tendo em vista que, nesse mesmo ano, tinha sido inaugurada a loja exclusiva de produtos licenciados, e o ritmo de lançamentos, inclusive de minisséries dos anos 80, também tinha aumentado. Recebi uma resposta sucinta de que não havia ainda uma previsão, mas que o produto seria lançado em momento oportuno.

Como se lembrará o leitor, os gravadores de DVD tornaram-se muito comuns no final dessa primeira década dos anos 2000 e foram largamente empregados para transferir o conteúdo de VHS para disco digital. Logo, no início de 2008 acabei encontrando uma cópia, em 6 discos, da reprise exibida pelo canal Futura, oferecida numa plataforma conhecida de *e-commerce* – fato que relatei em texto publicado num *blog* pessoal em março daquele ano⁹¹.

Enfim, em fevereiro de 2010 foi lançado o conjunto de 4 DVDs com uma versão remasterizada da minissérie. Em termos concretos, não houve cortes da forma original: na contagem que Oliveira fez do conteúdo gravado durante a emissão em 1985, subtraindo os intervalos comerciais e vinhetas (exceto a de abertura), somam-se 14h03min23s – vale lembrar, como relata o pesquisador, que uma cena foi parcialmente cortada –, ao passo que os discos digitais somam 14h04min (disco 1 – 3h24min / disco 2 – 3h32min / disco 3 – 3h33min / disco 4 – 3h33min).

Foi a versão digital em 4 discos, portanto, o principal objeto de análise deste estudo. Contudo, no embate com as circunstâncias de transformação relatadas acima, no trabalho de pesquisa também recorri à cópia da reprise de 1998, ao estudo do roteiro de Durst empreendido por Osvando J. de Moraes e aos anexos da tese de Paulo Sampaio Xavier de Oliveira, em que ele apresenta uma decupagem dos capítulos (segmentação narrativa/faixa de imagem/faixa de som) da emissão original em contraponto com trechos do romance.

A reprise mais recente da minissérie (na versão remasterizada dos DVDs) foi exibida para os assinantes do *Canal Viva* entre dezembro de 2017 e janeiro de 2018, no horário das 15h30. Foi considerada um tapa-buraco, num período anual de baixa audiência, substituindo o grande sucesso de *Tieta* e ocupando o espaço até o início de mais um sucesso de público, *Bebê a bordo*.

Pois bem. Essa situação toda de alteração das tecnologias envolvendo o objeto tornou-se coisa do passado. Tanto o VHS quanto o DVD tornaram-se obsoletos, ainda que alguns, por nostalgia ou necessidade de pesquisa, preservem seus aparelhos de reprodução e coleções de DVDs, assim como tais produtos, os discos digitais, ainda se encontrem disponíveis em plataformas de comércio digital e sebos. A *Globo Marcas* encerrou suas atividades em 2018, transferindo o comércio de seus estoques para o *site* da *Som Livre*, que, por sua vez, foi vendida para a

91 Texto disponível em <http://banalidadesessenciais.blogspot.com/2008/03/jagunagem-no-mercado-proposito-da.html>

Sony Music Entertainment em abril de 2021, encerrando-se, assim, por completo, a produção de mídias físicas de ficção televisiva. Desde novembro de 2015, para adequar-se ao novo mercado dominado pela *Netflix* e disputado pela *Amazon Prime* e *Disney+*, a Globo lançou sua própria plataforma de *streaming* e vídeos sob demanda, a *Globoplay*. A minissérie *Grande Sertão: Veredas*, porém, não se encontra disponível no catálogo.

No entanto, o interesse pelo desafio de adaptar o romance para a linguagem audiovisual não se esgotou. Em entrevista para o programa *Roda Viva* em 20 de setembro de 2021, os cineastas Guel Arraes, de *O auto da compadecida* (2000), e Jorge Furtado, de *Ilha das Flores* (1989), anunciaram uma nova adaptação da obra rosiana para o cinema. Furtado ficou responsável pelo roteiro, e Arraes, pela direção. De acordo com o diretor pernambucano, o grande sertão será transposto para um contexto de periferia urbana, ambientado numa “favela quase distópica, gigantesca, cercada por um grande muro, que parte do real, mas 'desrealiza' para que caiba essa linguagem no filme e pra que essa guerra urbana seja vista como uma *Ilíada*” – nas palavras de Arraes ⁹².

Essa nova adaptação atesta a sobrevida do texto literário como fonte artística que não se esgota em possibilidade de releituras mediadas por outros sistemas textuais. Segundo matérias publicadas no primeiro trimestre de 2022, as filmagens de *Grande Sertão: Veredas* foram concluídas recentemente, e o filme encontra-se em processo de edição, com estreia prevista para novembro. Resta aguardar o resultado deste novo pacto entre artistas do audiovisual mediante o romance de Guimarães Rosa.

4.6 Caminhos e motivos rumo ao pacto nas *Veredas-Mortas*

“– como por que foi que tanto emendado se começou?” (GSV, p. 30)

– *Nonada*. A palavra com que a voz de Riobaldo se projeta aos ouvidos do senhor que o visita, ou aos olhos do leitor, é também a palavra que se inscreve na cena de abertura da minissérie. Mas, essa palavra, com sua materialidade visual e

⁹² Percebe-se que Arraes e Furtado estão afinados ao modo de Orson Welles compreender o trabalho de adaptação do romance ao filme, como se pode atestar em obras como *Dom Quixote* e *O processo*, por exemplo. A entrevista completa com os diretores brasileiros encontra-se disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=JkfrBVePDuw&t=1742s>

sonora, repercute, no romance e na adaptação, como estratégias bem distintas de introdução narrativa.

Riobaldo começa a narrar como quem preparasse o narratário para o relato das batalhas, contando causos aparentemente alheios que, na verdade, trazem o ouvinte inadvertidamente para o meio do tiroteio. Os tiros que não são nada, apenas alvejados a fim de treino no quintal, como informa o narrador para acalmar o visitante da cidade, disparam-se tal como a sequência de narrativas encaixadas, causos exemplares de maldade, mas também de redenção, além de fragmentos dispersos de memória – “bala é um pedacinhozinho de metal” (GSV, p.35) – das primeiras oitenta páginas do livro: início de narrativa que parece ainda não ter um alvo vivo que desencadeie efeito ou evento responsivo; enfim, páginas que parecem disparos no nada. Por isso mesmo, muitos leitores abandonam a leitura do livro nessa altura.

Mas, *mire e veja*. Se o leitor atravessar essa primeira sétima parte do livro e, daí em diante, for recompondo a mirada durante a narração pormenorizada das idas, voltas e reviravoltas das lutas, conseguirá ver que os temas do romance e os rastros do enredo estão todos ali, na primeira parte. E, especialmente, as narrativas encaixadas (mais esparsas no decorrer da narração, embora não menos importantes, como o caso de Maria Mutema) têm um alvo bem definido, que é o questionamento das origens incertas e manifestações contraditórias do mal.

Sucedem-se, com menos ou mais detalhes, histórias que matizam expressões do mal em variados tons, do farsesco ao testemunho de redenção cristã ou de evolução espiritualista (na recorrência ao compadre Quelemém de Góis), passando pelo discurso assemelhado ao relato psicológico clínico. Cabe aqui brevemente recordar algumas delas. A história do Aleixo, “o homem de maiores ruindades calmas que se viu”, que chegou a matar, “só por graça rústica”, um velhinho que passou pelos arredores de sua casa pedindo esmola; pois esse Aleixo, depois que os três filhos pequenos ficaram cegos devido a sequelas do sarampo, passou a esforçar-se em “ser bom e caridoso em todas suas horas da noite e do dia” (GSV, p. 28), ao que Riobaldo questiona o motivo de não ter sido o próprio pai o punido, se fosse caso de castigo divino a cegueira das crianças sem culpa. A história de Jisé Simpilício, que o povo jurava ter “um capeta em casa, miúdo satanazim, preso obrigado a ajudar em toda ganância que executa” até ficar em vias “de completar de rico” (GSV, p. 24). A história de Pedro Pindó e sua mulher: “sempre sido bons, de bem”, veem o filho Valtêi demonstrar prazer, desde a primeira infância, em provocar a dor e o sofrimento

em animais e pessoas vulneráveis, declarando, inclusive, gosto de matar; na intenção de corrigir o menino, o casal acaba pouco a pouco criando “um prazer feio de diversão” nos castigos e surras com hora marcada, deixando-o sem comer, amarrando-o nu em tronco de árvore em dias frios de junho e convidando gente dos arredores para assistirem às sovas como prova de “exemplo bom” (GSV, p. 30).

Assim, Riobaldo começa especulando ideias com o porfiar de histórias que se sucedem no tempo com o ritmo de uma arma de repetição. Em todas elas, são esboçadas variações personificadas do mal segundo as imagens da existência do Diabo na crença do povo. Nos intervalos, os comentários do narrador, lançados com pedido de confirmação ao narratário, alvejam o mundo mágico pelo escrutínio da munição forjada no mundo moderno desencantado: “o diabo vige dentro do homem, os crespos do homem – ou é o homem arruinado, ou o homem dos avessos. Solto por si, cidadão, é que não tem diabo nenhum” (GSV, p. 26).

A dispersão narrativa inicial, de que o próprio Riobaldo se diz consciente e que ele faz questão de que o narratário, num jogo irônico entre autor implícito e leitor, não compreenda como arte de disfarce [“Sei que estou contando errado, pelos altos. Desemendo. Mas não é por disfarçar, não pense” (GSV, p. 114)], essa dispersão tem um término relativo (pois a narrativa não se torna linear) a partir da narração da cena iniciática no de-Janeiro, quando Riobaldo, por volta dos catorze anos, conhece o menino Diadorim.

O leitor já sabe como a adaptação lida com esse desafio inicial de um sertão narrativo que se apresenta pelas veredas, isto é, por uma dispersão de segmentos de espaço e tempo misturados a narrativas encaixadas por onde fluem digressões: o enredo é *transposto linearmente com o encaixe das narrativas dispersas no próprio curso da ação principal*, que tem o destino de Riobaldo como fio condutor.

As narrativas encaixadas foram distendidas no discurso audiovisual quando se comparam à narração sintética dos casos por Riobaldo na materialidade linguística da obra literária. Três delas nos interessam especialmente em razão das distinções formais da adaptação e da importância delas no incremento da tensão que culmina na decisão de Riobaldo pelo pacto. Devido ao conjunto de variáveis de sentido ambivalente que essas histórias sugerem no contexto da tomada de decisão de Riobaldo, tendo como eixo o questionamento do valor ético atribuído ao núcleo de ação dessas narrativas, vou nomeá-las casos de *função polivalente*.

No romance, as histórias de Pedro Pindó (entre a metade da página 29 e a da 30), de Rudugério de Freitas (entre o primeiro terço da página 91 e a metade da 92) e de Maria Mutema (entre as páginas 238 e 243) são dispostas materialmente na primeira metade do livro. Ao passo que, na minissérie, elas ocorrem todas na segunda metade, inclusive com alteração das circunstâncias narrativas, promovendo uma aceleração das contradições e do mistério implicado no intercâmbio ético entre mal e bem, que culminará na cena das *Veredas-Mortas* ao fim de três quartos do tempo da minissérie.

Em termos mais precisos, essas três histórias foram encaixadas entre os capítulos 14 e 18 (ou ao longo do DVD 3, na versão remasterizada). Na ordem temporal da minissérie, a primeira a se apresentar é a história de Rudugério Freitas e seus filhos (entre o terceiro bloco do capítulo 14 e o primeiro bloco do 15, com aproximadamente 20 min de duração), a segunda é a de Pedro Pindó (no final do terceiro bloco do capítulo 16, com quase 2 min), e a última, que antecede o pacto, desenvolve o caso de Maria Mutema e padre Ponte – com duração de praticamente 30 min ao longo dos três blocos do capítulo 18, cujo final apresenta a cena das *Veredas-Mortas* e, em seguida, para fechar o capítulo, Riobaldo sendo presenteado por Seô Habão com o cavalo Barzabu, que será rebatizado Siruiz.

No romance, o caso dos Freitas é o único em que Riobaldo esteve diretamente envolvido no período de jagunçagem, ou seja, um fato que ele presenciou, e não ouviu contar, durante as movimentações das pelejas. Além disso, essa narrativa é encaixada na narração literária após um emaranhado de digressões de Riobaldo a propósito da narração de sua viagem como mensageiro, ao lado de Sesfrêdo, sob ordens de Medeiro Vaz.

O bando se encontrava fragilizado após a travessia frustrada do Liso e as investidas dos soldados do governo na região entre o rio Acarí e o Urucúia. Depois de fugirem para o Jalapão, em “áridas terras de Goiás” (hoje região de Tocantins, transfigurada na ficção), no extremo oeste do espaço diegético, o bando retorna para leste. Nos ermos do Chapadão, onde os medeiros vazos estacam, Riobaldo se oferece para viajar até as margens do São Francisco para procurar aliados e conseguir abastecimento para a tropa. No entanto, essa viagem duraria bem mais que o esperado. Riobaldo e Sesfrêdo encontram o chefe João Goanhá, após travessia do São Francisco, na Serra da Jaíba, mais a leste. Nessa região, nas bandas à direita do grande rio, ocorrem mais batalhas com soldados do tenente

Plínio, na cachoeira do Salto, e do tenente Rosalvo, no Jacaré Grande. Depois de fuga para o norte, nos limites da Bahia, com soldados no encalço, o bando de João Goanhá ruma para o sul, passando pela Serra do Deus-Me-Livre, Chapada do Covão e Chapada do Sumidouro, caminhos em que vários companheiros são mortos e presos. Enfim, após passagem sofrida pela Serra Escura, extremo oeste do espaço diegético, sem comida e sem munição, os goanhás sobreviventes são obrigados à separação total, cada um por sua conta. Riobaldo e Sesfrêdo permanecem juntos e arrumam “serviço reconhecido” (GSV, p. 85), como mineradores em Arassuaí, no sudeste do espaço diegético. Nesse período, Riobaldo revela que cogitou desertar da jagunçagem, voltar para a fazenda São Gregório ou ir ao encontro de Otacília na Santa Catarina, mas a saudade de Diadorim o faz, por fim, retornar, rumo a oeste, passando pelo Grão-Mogol, Brasília de Minas, atravessando novamente o São Francisco, para chegar finalmente ao rio Urucúia, rio do amor de Riobaldo. Nesse ponto, que encerra uma viagem pelos quatro pontos cardeais e um período significativo de afastamento entre Riobaldo e Diadorim, o narrador faz um corte brusco na linha temporal, e direciona a narração a descrever a “força moderna” que viu numa região erma, depois do “São Simão do Bá”, onde “não tinham recurso de cadeia, e pajear criminoso por viagens era dificultoso, tirava as pessoas de seus serviços” (GSV, p. 90-91). Aqui ocorre o encaixe da história de Rudugério de Freitas e seus filhos, que se deu quando o bando já era chefiado por Zé Bebelo. Na sequência desse caso, o narrador faz uma descrição minuciosa de Zé Bebelo e retoma a narrativa para contar a morte de Medeiro Vaz e dos eventos que culminam no retorno do ex-inimigo (ou do dúbio novo aliado).

Por sua vez, na minissérie, como o enredo é linear, a história dos Freitas se passa depois da sequência da morte de Medeiro Vaz, da titubeante e passageira chefia de Marcelino Pampa (por recusa de Riobaldo em assumi-la) e do retorno de Zé Bebelo, que diz vir “por ordem e desordem” para tomar a frente do bando e cobrar a morte de seu “amigo leal” Joca Ramiro, liquidando os “dois bandidos, que desonram o nome da Pátria e este sertão nacional”. (GSV, p. 105) Ou seja, a ordem do encaixe se inverte.

Além disso, acrescenta-se na minissérie uma nova circunstância para ligar a história dos Freitas a uma sequência melodramática que envolve Riobaldo, Diadorim e Zé Bebelo. Quando este último assume a chefia, Reinaldo se impressiona com a personalidade exuberante, a oratória e a empatia de Bebelo, acreditando que ele

seria o homem certo para vencer os Hermógenes. Um par de cenas constrói, então, uma intimidade entre Diadorim e o novo chefe, o que passa a corroer Riobaldo de ciúmes.

O jogo amoroso se inverte. Até ali, era Diadorim quem dava demonstrações de ciúme, como ocorreu quando Riobaldo frequentou casa de mulher-dama com os companheiros, quando passou a noite com Nhorinhá (cujas mãe, Ana Duzuza, Diadorim quis matar, alegando traição a Medeiro Vaz por revelar o plano de travessia do Liso) ou quando o protagonista deu mostras de moço romântico ao fazer promessa de casamento a Otacília na fazenda Santa Catarina. Agora, neste ponto da minissérie, é Riobaldo quem assume o papel de ciumento.

E um traço de ironia desponta: Riobaldo fora responsável por defender Zé Bebelo no julgamento na fazenda Sempre Verde, exaltando a qualidade de chefia e a palavra de honra daquele comandante de tropas do governo; mas, agora que o novo chefe se autodenomina Zé Bebelo Vaz Ramiro, homem leal para executar vingança, Riobaldo começa a desconfiar dos propósitos daquele chefe ambicioso, não apenas motivado pelo ciúme e pela percepção da facilidade com que ele conquistou a confiança de Diadorim e do bando, mas também pelas peças de um quebra-cabeça que o protagonista vai construindo até o evento clímax na fazenda dos Tucanos. Em suas elucubrações sobre a trajetória de Zé Bebelo, Riobaldo já havia, inclusive, concluído, em diálogo com Diadorim, que “nem Zé Bebelo foi réu no real, nem foi legítimo esse julgamento coisa nenhuma. Foi só uma doideira, estúrdia destrambelhada nesse meio de sertão”.

Nesse sentido, a história encaixada dialoga com a visão que Riobaldo vai formando dos propósitos mais profundos de Zé Bebelo à frente dos jagunços, com avanços e recuos que não concentram esforços efetivos para derrotar, por completo, os inimigos. Vamos ao encaixe.

Numa manhã, Riobaldo, ao perceber que Zé Bebelo e Diadorim não se encontram por ali, pergunta a Capixum, que lava suas roupas na beira de um riacho, “Ué, hoje não se toca guerra?”. O jagunço então dá o recado de que o chefe tinha saído para caçar, de madrugada, na única companhia de Reinaldo. Riobaldo, mal escondendo o ciúme, questiona o paradeiro dos dois a alguns companheiros, afirmando que um chefe não poderia de modo algum apartar-se de seus comandados, expondo a tropa depois de “assanhar” o inimigo. Cria-se no enredo televisivo uma situação, que não existe no romance, de temor por parte de Riobaldo

de que Zé Bebelo talvez esteja tomando o seu lugar de amizade ou, mais do que isso, concretizando fisicamente o desejo que ele não tinha sido capaz de realizar.

A próxima cena revela o real motivo do sumiço. Zé Bebelo tinha ido com Reinaldo ao arraial da Água-Alimpada, que ficava “pra lá do São Simão do Bá”, onde se encontrava um homem conhecido por conduzir o encantamento de corpo fechado, pelo qual Reinaldo passara, e o novo chefe desejava também passar. Em cena alternada, Riobaldo recebe convite de Capixum para “campear”, na ausência do chefe, as mulheres que Paspe e Fafafa tinham sondado nas redondezas, o que Riobaldo, ao contrário do que lhe era costumeiro, rejeita, cismado, dizendo que o que fazia falta para o bando naquele momento era “combate, luta”. E continua: “Nós mal começamo e o chefe já saiu em festa”.

A cena alterna-se novamente para mostrar Zé Bebelo e Diadorim chegando ao destino, onde se destaca, ao fim de uma panorâmica sinuosa da câmera que se aproxima de cima para baixo, uma forca. Encontra-se aí o elo com o caso dos Freitas, que se desenvolve em paralelo ao intento de realização do feitiço. Aparecem em cena, travando diálogo com os recém-chegados, o filho de Rudugério e o próprio pai, em segundo plano. Na breve conversa, o rapaz informa que seo Izino, o homem que fizera o feitiço de corpo fechado em Diadorim, era agora o responsável por enterrar os corpos de ladrões e assassinos levados à forca pelo povo do local e das redondezas. Sabendo que o ritual só poderia ser executado à noite, Zé Bebelo e Diadorim pedem comida e pouso na casa de seo Rudugério, que aceita mediante pagamento combinado. Alternando-se novamente a cena para o acampamento de jagunços, Riobaldo informa a Marcelino Pampa e Alaripe que vai formar uma esquadra para sair à procura da dupla sumida.

O telespectador continua então a acompanhar, em *montagem narrativa paralela* à sequência do feitiço de corpo fechado, a história do pai, Rudugério de Freitas, que pediu a um dos filhos para matar o próprio irmão mais velho porque este havia roubado o sacrário de ouro da igreja da Abadia. Ao questionar o pai se não seria melhor trazer o irmão para julgamento e, se condenado, levá-lo à forca, Rudugério responde que não queria manchar o nome da família, portanto o filho deveria cumprir a justiça matando o irmão a golpes de foice para depois picar o corpo e jogá-lo numa gruta a fim que os urubus se encarregassem do resto. Ocorre que o rapaz, ao confrontar o irmão, de foice em punho, ouve o argumento, externado friamente, sem desespero, de que o pai, Rudugério, mandara matá-lo por cobiça e

avareza, porque ele havia reivindicado algum pagamento pelos serviços de plantar e colher, que revertiam renda e gado comprado só para o pai, sem nada se dividir com os filhos, ainda mais sabendo-se que o mais velho, cuja morte tinha sido encomendada, estava de casamento marcado para iniciar família fora da casa paterna. No fim das contas, os irmãos decidem, por sugestão daquele que tinha a morte encomendada, matar Rudugério naquela mesma noite, usando como instrumento a foice, mas ornamentada de ramos e flores para pedir, adiantado, perdão a Nossa Senhora da Abadia pelo pecado que cometeriam:

Filho mais novo: Cadê o sacrário de ouro?

Filho mais velho: Vendi.

Filho mais novo: Ladrão.

Filho mais velho: Ladrão é o pai. Plantei e colhi. E ele? “É meu”. Sempre tudo é dele.

Filho mais novo: Mas ele é o dono.

Filho mais velho: Não do meu. É meio a meio com os outro, e com os filho, não?

Filho mais novo: Pai é pai.

Filho mais velho: Quero casar, mano. Comprei coisa pra montar minha casa. Ajudei no enxoval da noiva. E entro na colheita e na venda do gado. E aí?... É do pai. É do dono.

Filho mais novo: Por que que cê não roubou dele antão?

Filho mais velho: Não sei. Dele eu não tive coragem.

Filho mais novo: Mas teve coragem pra roubar Nossa Senhora da Abadia.

Filho mais velho: Fraqueza, mano. Fraqueza que a Virgem há de perdoar.

Filho mais novo: Pai não perdoa, não. Mandou matar ocê.

Filho mais velho: Antão, mata.

Filho mais novo: Eu não quero ir pra forca.

Filho mais velho: Nem eu.

Filho mais novo: Antão como é que nós faz, mano?

Filho mais velho: Olha, mano... Vamo enfeitar essa foice, encher de ramo e flor. E vamo inté lá fazer um presente pro pai.

Filho mais novo: Matar ele?

Filho mais velho: Que que ocê acha?

Filho mais novo: Nossa Senhora da Abadia

Filho mais velho: Intenção dela. Se paga o sacrário com a vida daquele cão.

Filho mais novo: Mas é nosso pai...

Filho mais velho: O cão!⁹³

O assassinato de Rudugério ocorre na porta de sua casa, à noite, e é testemunhado por Diadorim, que estava na janela de um dos quartos pelos quais tinham pagado para pernoitar, enquanto Zé Bebelo estava com seo Izino providenciando o caborje (o feitiço de “corpo fechado”), que não chegou ao termo porque Izino fugiu no meio do ritual, talvez por não ter mais seus “poderes de caborjudo”. Por fim, os irmãos são detidos por Diadorim e pelo chefe, que se

93 Transcrição minha.

apresenta como “Zé Bebelo Vaz Ramiro, justiça e lei do sertão”, ao que o irmão mais velho retruca: “mas não aqui nos Gerais”; no que ouve de pronto a resposta: “nos Gerais e no geral!”. Nesse momento Riobaldo e os outros companheiros de esquadra chegam ao arraial, onde vão presenciar o desfecho da história, que teve a imagem da força reiterada durante toda a sequência narrativa.

Sabendo que a arma enfeitada tinha sido um pedido de remissão adiantada para a santa, Zé Bebelo, que chamou para si a responsabilidade do julgamento, dá a sentença: “Pois, se ela perdoa ou não, eu não sei. Mas eu perdoo em nome dela. A puríssima nossa mãe. O pai não queria matar? Pois então, morreu – dá na mesma, sô. Absolvo”.

Zé Bebelo, no romance e na minissérie, afirma que “perdoar é sempre o justo e certo”, mas, como castigo, requisita a “gorda boiada” inteira do finado Freitas, da qual nada se dividia com os filhos. No romance, o gado foi prontamente vendido e o dinheiro embolsado pelos jagunços. E Riobaldo afirma que nesse caso foi diferente, pois, de costume, o chefe “cobrava só imposto de uma ou duas reses” (GSV, p. 92). Na adaptação, o chefe requisita “a gorda boiada que virá nos fundos” e ordena “imediato jantar de galinhas e frangos” para seus recém-chegados. Durante o jantar à beira do fogo (que é uma adição do roteiro, fechando a sequência narrativa de ciúme), Bebelo satiriza o comportamento de Riobaldo: “– Quem é que trata o chefe como se esse não pudesse se desgarrar da barra da saia da mãe? Ou todo esse cuidado é com ocê, Reinaldo? O homem de ouro de Zé Bebelo Vaz Ramiro”.

Esse caso revela, tanto no romance quanto na adaptação, as contradições entre o discurso de Zé Bebelo, que a todo momento fala em trazer civilidade e progresso ao sertão, e as ações descabidas que fazem um arremedo de justiça segundo o interesse e a arbitrariedade de quem tem a voz de mando. Como se trata também de um julgamento, a história dos Freitas evoca a absolvição do homem que combatia à frente de soldados do governo e agora comandava jagunços. Mas, assim como a encenação na Sempre Verde, o veredicto configuraria mais um exemplo de “doideira acontecida sem senso”, concebido pelos arroubos da liderança personalista que se arroga, entre outros caprichos, o poder de uma clemência arbitrária.

Por um lado, se esse fato atesta a Riobaldo, mais uma vez, o poder dos chefes jagunços de decidirem pela morte ou pela vida dos moradores do sertão, ou de quem quer que ali estivesse, como se justiça fosse cumprida, por outro, a causalidade do evento sugere, ao telespectador, nuances de mistério e uma série de

questionamentos que fazem pano de fundo para o pacto de Riobaldo. Seguem algumas questões desse caso de função polivalente.

Rudugério de Freitas usou a justificativa do sacrilégio (o roubo do sacrário) para reivindicar o assassinato do filho, mas sua intenção maior era manter todo o patrimônio consigo. Aliás, a ordem para que um filho matasse o outro também pode ser entendida como parte do plano de avareza: o assassino poderia ser a qualquer momento delatado pelo pai e levado à forca, ou seja, Rudugério teria o poder da ameaça caso o filho mais novo fizesse também alguma reivindicação. Entretanto, a morte volta-se ao mandante primeiro do homicídio. E qual o papel do chefe Zé Bebelo no desenrolar dos fatos? Seria apenas um acaso a presença dele ali para absolver os dois homens? Ou o pedido de perdão – materializado ironicamente pela foice enfeitada de ramos e flores – por um crime de morte que os filhos ainda cometeriam, foi atendido, livrando-os da condenação à forca, mediante intervenção do chefe jagunço? E a posse da boiada, motivo inicial de toda a intriga, transferida para as mãos dos jagunços, era mera questão de oportunismo de Zé Bebelo ou era um castigo que se cumpria por forças invisíveis? Enfim, a maldade do pai, que usou um motivo religioso (o roubo do sacrário) em vão para fazer cumprir seus intentos, teria sido punida com o ato cabal dos filhos, cuja ação violenta não recebeu também punição de morte, pois o rito religioso de que lançaram mão (a arma dedicada a N. Sra. da Abadia) teria sido sincero?

No romance, assim como nas expressões faciais sutis de José Dumont na minissérie, não se esconde o sarcasmo pela pretensa atitude pia dos filhos assassinos ao explicarem a foice enfeitada: ‘Tudo que Zé Bebelo se entesou sério, em pufo, empolo, mas sem rugas em testa, eu prestes vi que ele estava se rindo por de dentro. Tal, tal, disse: – “Santíssima Virgem...”’ (GSV, p. 91).

Tal narrativa encaixada constitui mais um passo para Riobaldo reverter sua decisão inicial de não assumir a chefia do bando – chefia que havia sido delegada por Medeiro Vaz, no leito de morte, e Tatarana tinha assertivamente rejeitado. Além disso, há maior incidência, a partir dessa sequência, de diálogos que remetem ao pacto diabólico de Hermógenes, o inimigo aparentemente inalcançável. Desse modo, a narrativa televisiva vai construindo a motivação do protagonista em fazer também o pacto: acessar as forças malignas, e encomendar a própria alma ao demo, como único meio de vencer o maligno Hermógenes e alcançar “o bem” da vingança executada e da guerra finda.

Ao fim de duas sequências, na minissérie, envolvendo o comando dúbio e traiçoeiro de Zé Bebelo, será encaixado o próximo caso de função polivalente. O bando dá fogo na região do rio do Soninho, Riobaldo é ferido de raspão no braço, mas consegue matar os cinco judas que ali estavam, nas margens do rio. Na adaptação, há uma elipse do combate: o chefe, acompanhado de Alaripe e mais três jagunços ouvem tiros atrás de si, e vão na direção do tiroteio. Na próxima cena já aparece Riobaldo sendo amparado por Diadorim.

Em seguida, a tropa chega à Fazenda dos Tucanos, vazia, e se instala na casa-sede, onde Zé Bebelo diz que eles devem permanecer por dois dias. O chefe recebe informações, dadas por um boiadeiro de passagem, de que havia tropas do governo nas redondezas, o que Riobaldo também ouve do quarto em que está se restabelecendo do ferimento.

No dia seguinte, a fazenda é cercada por uma tropa grande dos Hermógenes – provavelmente seguindo os rastros do último combate –, e atacam de surpresa. Muitos homens de Zé Bebelo são mortos pelos inimigos, e os corpos precisam ser empilhados num dos cômodos. Em meio ao intenso tiroteio, num cômodo mais protegido no interior da casa, o chefe ordena que Riobaldo escreva uma carta dirigida ao “Senhor comandante das forças militares”, convocando o exército republicano para surpreender toda a jagunçada na fazenda dos Tucanos. Manda, ainda, que o escrevente assim conclua: “Ordem e Progresso, viva a Paz e a Constituição! Assinado: José Rebelo Adro Antunes, cidadão e candidato”.

Riobaldo, inconformado com aquela prova de traição, questiona, de forma sutil e ardilosa, as intenções malévolas do chefe. A tensão aumenta, parece que o diálogo resultará em desfecho violento, com prontidão em sacar armas (em tomadas de campo e contracampo), mas Zé Bebelo e Riobaldo são interrompidos por Alaripe, que entra subitamente no ambiente, trazendo más notícias de baixas e instando o chefe a tomar sua posição de comando no combate.

A batalha terá um período de suspensão, durante a qual, num momento de refeição e descanso, Zé Bebelo busca reatar a amizade com Riobaldo. Tece-lhe elogios em meio aos demais jagunços e sugere ao ex-secretário o novo epíteto de Urutu-Branco (que o protagonista adotará por ocasião de sua tomada definitiva da chefia).

Mas logo os judas retomam o fogo. Parece que a estratégia é minar, aos poucos, com ataques intensos e pontuais, a resistência do bando de Bebelo.

Decidem, então, terrivelmente atirar para ferir todos os cavalos que estavam no curral. À noite ocorre mais uma suspensão do tiroteio e, enquanto o bando amarga sofrimento pelo sacrifício dos cavalos, pela perda de vários companheiros e pelo ar empestado pelos corpos em putrefação, Zé Bebelo envia um mensageiro com a carta.

Enfim, em mais um dia de cerco dos judas, os soldados do governo surpreendem os homens de Hermógenes pelos flancos e pela retaguarda. Os poucos sobreviventes ao ataque fogem em direção à casa e pedem trégua a Zé Bebelo, a qual é concedida por três dias. E os sobreviventes sob chefia bebelense também batem em retirada antes que os soldados federais chegassem até ali.

Zé Bebelo justifica a Riobaldo a carta traiçoeira afirmando que a intenção inicial era aquela que, de fato, sucedeu: providenciar um ataque surpresa aos Hermógenes para poder fugir da fazenda dos Tucanos. Mas Riobaldo conclui que todo o deslocamento errante do novo chefe, sem rumo certo para combater o inimigo, era provável estratégia para completar o intuito de enfraquecer e entregar os jagunços, e usar o feito para alcançar suas ambições políticas nas eleições para deputado. Na dúvida, ainda que toda a experiência de sacrifício nos Tucanos não fosse resultado de ação deliberada de Bebelo, no mínimo, era uma decorrência de sua chefia errante ou do espaço obscuro que se criava entre seu palavrório e sua ação efetiva.

Após a retirada a pé da fazenda, sob a proteção da escuridão noturna, mas com o mau agouro de imagens reiteradas de urubus (ao som de timbres graves e soturnos da música de Medaglia), o bando segue para o poente e consegue o reabastecimento com cavalos no lugar chamado Currais-do-Padre. Ali, numa cena em que Lacrau, desertor do bando dos Hermógenes, informa a Zé Bebelo e a Riobaldo que os inimigos estavam reunindo mais de cem homens para um novo ataque em meio à suposta trégua, o jagunço João Peludo entra no quadro, em segundo plano, anunciando: “O diabo! O diabo! Logo lá adiante, logo lá adiante, o diabo! Ligeiro, ligeiro, vem ver a cara dele”. Na próxima cena, encaixa-se a história de Pedro Pindó, sua mulher e o filho Valtêi.

No romance, conforme já referido, o caso de Pedro Pindó e sua mulher, que espancavam o filho Valtêi em público, com hora marcada, no começo para dar “exemplo de correção” e, depois, por criarem prazer no costume, é mencionado como fato contemporâneo ao presente da enunciação:

se me digo, tem um sujeito Pedro Pindó, vizinho daqui mais seis léguas, homem de bem por tudo em tudo, ele e a mulher dele, sempre sido bons, de bem. Eles têm um filho duns dez anos, chamado Valtêi – nome moderno, é o que o povo daqui agora aprecêia (GSV, p. 29).

Na minissérie, porém, a narrativa se encaixa num momento de incerteza sobre os próximos passos do conflito e de enfraquecimento da autoridade de Zé Bebelo, embora ele continue com sua verborragia. Depois desse caso encaixado, ocorrerá o encontro com os catrumanos do Pubo e com os moradores do Sucruiú, lugar tomado pela varíola (bexiga preta) e que sintetiza o “país de mil-e-tantas misérias”. Inclusive, no choque de diálogo com os catrumanos, que tentam, com seus rudimentos linguísticos, desviar a rota do bando, a fim de que os jagunços não tenham contato com a doença no Sucruiú, a fala de Zé Bebelo revela-se aos jagunços, afinal, como forma enganosa, ludíbrio, “faz-de-conta”, confirmando as desconfianças de Riobaldo quanto ao fundo falso das declarações do chefe desde que assumira os caminhos de vingança aos judas.

Portanto, no limiar do desmascaramento de Zé Bebelo insere-se, na minissérie, a narrativa de Pedro Pindó. Assim, se no romance o fato é contemporâneo à narração, isto é, o núcleo de ações ocorre nos tempos do Riobaldo que narra, e se dá num lugar vizinho à fazenda do narrador, na adaptação, por seu turno, a história se coloca como ação presenciada no percurso desnortado, pouco antes do encontro com os catrumanos.

Voltando à cena, após o chamado de João Peludo, há o corte, e a próxima tomada mostra um menino, que aparenta ter por volta de 10 anos, nu e acorrentado a uma árvore seca, sem dar resistência. A câmera se movimenta para abrir o quadro (*zoom out*) e revelar ao lado dele, postados, a mãe e o pai, este brandindo ritmadamente um flagelo ao vento (os adaptadores optaram por não simular a surra ou qualquer golpe do pai na criança, mas a orquestração da cena já impacta o telespectador pela violência evidenciada – o menino nu acorrentado –, e a sugerida pelo açoite em movimento). Enquanto a câmera mostra o hábito de correção que se desenvolveu nos pais, segundo a narração de Riobaldo no romance, um “prazer feio de diversão – como regulam as sovas em horas confortáveis, até chamam gente para ver o exemplo bom” (GSV, p. 30), o jagunço João Peludo narra, na adaptação, os motivos da cena bizarra:

João Peludo: Dês pequeninim já mostrava o que era, só fazia judiar dos bicho e criaçãozinha pequena, babeja vendo sangrar galinha e esfaquear porco, e, nos fim, encontrou uma crioula bêbada, drumindo, arrumou um caco de vrido e lanhou a coxa da perna dela em três ponto. É o diabo que ele tem no couro...⁹⁴

Riobaldo então questiona, meneando a cabeça em direção ao casal, “o pai e a mãe?”; a câmera enquadra Pedro Pindó e a mulher (figurantes escolhidos na própria região de Buritizeiro, incluindo o menino e os vizinhos que assistem à cena), e o diálogo assim continua:

João Peludo: É... Pê Pindó, homi bom, de bem em tudo por tudo. Ele e a muié dele sempre sido bom, de bem.

Riobaldo: E essa gente toda? *(a câmera se movimenta para enquadrar, ao lado, meia dúzia de figurantes, adultos e crianças)*

João Peludo: Eles deixa o menino sem comer e regula a sova de hora certa. Inté convida a gente pra ver o exemplo.

Riobaldo: Oxi... E adondé que tá o diabo?

João Peludo: Arre! Ixi! Drento do madrastinho, ué!

Riobaldo: Num sei não se esse já num passou pro pai e pra mãe... A gente vê que eles criaram nisso um feio prazer de diversão.⁹⁵

Ao fim da cena, com Diadorim chegando ao fundo, Zé Bebelo ordena: “Desamarra o menino e dê comida pra ele”. Vale pontuar que a música de fundo – notas alongadas do som de órgão – e a contenção dos atores, sem qualquer inflexão exagerada, dão o tom pesado da narrativa, mas sem resvalar em dramalhão.

Assim como no outro caso de função polivalente, a relação de causalidade e motivação dos envolvidos é atravessada por questões religiosas e mistério. No romance, Riobaldo relata, também colocando-a em dúvida, a explicação kardecista de Quelemém, segundo a qual o menino tinha sido um homem mau em outra vida, e agora estava pagando um “pecado de crime, no corpo” (GSV, p. 29). Mas Riobaldo se incomoda em ver que Valtêi, ao ser torturado pelos pais, “sofre igual que fosse um menino bonzinho” (GSV, p. 30). Logo, na relação entre o menino e os pais, a dúvida. Pedro Pindó e a mulher, pessoas de suposta boa índole, na intenção de corrigir a má tendência do filho, ao praticar a violência tinham também se tornado más, e com requinte de prazer na maldade? Ou a chamada “correção” tinha revelado quem os

94 Transcrição minha. No romance, o trecho adaptado é o seguinte: “*Pois essezinho, essezim, desde que algum entendimento alumiou nele, feito mostrou o que é: pedido madrasto, azedo queimador, gostoso de ruim de dentro do fundo das espécies de sua natureza. Em qual que judia, ao devagar, de todo bicho ou criaçãozinha pequena que pega; uma vez, encontrou uma crioula benta-bêbada dormindo, arranjou um caco de garrafa, lanhou em três pontos a popa da perna dela. O que esse menino babeja vendo, é sangrarem galinha ou esfaquear porco.*” (GSV, p. 29)

95 Transcrição minha.

pais realmente eram; portanto, a designação “pessoas de bem” era apenas uma aparência que as circunstâncias de criação do filho acabaram desmascarando? Nesse sentido, Valtêi teria prazer na crueldade, desde muito pequeno, por herança da verdadeira índole dos pais? Teria a possessão demoníaca (o mal) sido passada dos pais para o filho, ou o inverso? A purgação da maldade de Valtêi, a fim de desviá-lo do caminho da crueldade, cobrava, como mal necessário, tornar os pais cruéis? Enfim, essas questões do mal tão bem ordenado, na linearidade do enredo da adaptação, avolumam o processo gradual de transformação de Riobaldo, acrescentando camadas de complexidade à decisão de fazer o pacto e, finalmente, assumir a chefia do bando.

Na cena seguinte, quando Diadorim lava a sós alguma roupa na beira do Urucúia, Riobaldo tenta presentear o amigo com a pedra de topázio que havia comprado nos tempos de mineração em Arassuaí. Diadorim rejeita o presente, dizendo poder aceitá-lo apenas depois de cumprida a vingança. Riobaldo sugere, então, mais uma vez, que eles abandonem a jagunçagem, esqueçam a vingança, e argumenta:

Isso já é o depois da véspera. Os vivo também têm que viver por si só. Vingança não é promessa a Deus nem sermão de sacramento. Já não chega os nossos que morremo, os juda que matamo pra documento do fim de Joca Ramiro?⁹⁶

Diadorim, por sua vez, pergunta, com voz mansa, desviando-se do núcleo do questionamento anterior, “Ei, mano, ocê teme?”, e ouve de Riobaldo, “Tenho que temerei. Ocê faça o que no seu querer teja”⁹⁷. No desenlace do diálogo, entre outras frases de persuasão, Diadorim diz: “Fica. Fica pra ocupar o seu certo lugar. Lugar de chefia, de comando”.

Essa cena consiste na penúltima demonstração do intento do protagonista em retroceder ou desviar-se do pacto que vem sendo gestado em sua consciência e cujos indícios vão sendo distribuídos no caminho, tanto em elementos da natureza quanto nas relações sociais representadas no enredo, sobretudo nos casos encaixados, além do surto de “maleita sezonática” que contagia vários jagunços. Sua última pergunta ao destino antes do pacto, para desanuviar dúvida a partir de uma

96 Transcrição minha.

97 Transcrição minha.

simpatia ensinada por Fafafa, ocorrerá no Valado, já em propriedades do Seô Habão, a meia légua das *Veredas-Mortas*.

Na sequência, ainda em terras do Chapadão do Urucúia, o bando vai à busca de munição escondida num lugar chamado Virgem-Mãe, mas Zé Bebelo demonstra não saber o caminho, ainda que teime em fingir que não está perdido e sinalizar a direção em que devem prosseguir. No romance, Riobaldo conta que o bando seguia cada vez mais sem referências de espaço, e os nomes dos lugares vão se confundindo (Virgem-Mãe ou Virgem-da-Lage?), criando-se a sensação de labirinto. Na adaptação, porém, tal sensação não foi explorada. Há o corte e, na próxima cena, noturna, o bando é surpreendido pelos catrumanos, homens encurvados, quase nus, com peles de animais e couro cobrindo o sexo, e armados com lanças rudimentares.

Avancini, em entrevista, afirmou ter criado esses figurinos como os de homens-da-caverna a fim de transportar o telespectador a um ambiente ausente de traços civilizados; ali, naquela região, os moradores do Pubo e do Sucruiú estão completamente abandonados à própria sorte. O líder dos catrumanos, um ancião que carrega um cajado ornamentado, ao topo, com o crânio de um animal e um sinete de cabaça, dá a mensagem, com palavras quase incompreensíveis, de que ali eles não podem passar por conta da doença no povoado do Sucruiú.



Figura 29 – Os catrumanos

Fonte: reprodução do autor

Como o leitor já sabe, Zé Bebelo não dá ouvidos, nem aos catrumanos nem ao alerta de Riobaldo, e insiste em passar pela rua de casas rudimentares, em cujas janelas e interiores a câmera registra os pobres camponeses sofrendo o flagelo da bexiga preta. Arrependido, mas sem meios de retornar, Zé Bebelo pede que Fafafa e Sesfrêdo puxem a oração de São Sebastião (explicitada na adaptação) e de São Camilo de Lélis, seguidas de um Pai Nosso, enquanto eles cruzam a rua iluminada e enfumaçada por fogueiras onde se queimam camadas empilhadas de esterco bovino.

A súbita pressa do chefe, que mais uma vez arriscou todo o bando, se deu pelo intento de chegar o mais rápido possível às terras do fazendeiro Seô Habão. A percepção dos desmandos de Zé Bebelo, cuja ambição política e bajulação a fazendeiros não poderia se tornar mais evidente, além da observação dos catrumanos e dos moradores do Sucruiú, cuja condição Riobaldo compreende, ao fim e ao cabo, similar à dos jagunços, atinge a culminância quando o protagonista constata que o latifundiário Seô Habão não só explorava os moradores do Pubo e do Sucruiú (cujas mortes ele conta com desdém: “só morreram dezoito”), como também o fazendeiro viu nos próprios jagunços bons braços, não para armas, mas sim para trabalho escravo na lavoura e na produção de rapadura.



Sequência 01 – Povo do Sucruiú (figurantes do norte de Minas). **Fonte:** reprodução do autor

Encontra-se aí o passo final para o pacto com o diabo. Mas, antes, na adaptação foi encaixada a terceira história de função polivalente: o caso de Maria Mutema.

No texto literário, a história de Mutema é narrada por Jõe Bexiguento, jagunço já avançado em idade e que sofria de insônia, além de ter saúde frágil (“erisipelava e asmava” GSV, p. 236). Bexiguento estava remexendo as brasas da fogueira na madrugada em que foi interpelado pelo também insone Riobaldo. O caso é narrado na noite seguinte à primeira batalha de Riobaldo ao lado de Hermógenes, quando os companheiros Garanço e Montesclarenses tinham morrido devido às escolhas do protagonista; Jõe identifica os motivos da falta de sono do companheiro e decide contar o caso de Mutema, ocorrido no arraial de São João Leão, nas proximidades do lugar em que Jõe Bexiguento tinha crescido.

Na minissérie, por sua vez, a história foi encaixada numa sequência imediatamente anterior ao pacto nas *Veredas-Mortas*, quando o bando ainda se encontrava nas terras de Seô Habão, no lugar chamado Coruja. O narrador, em vez de Jõe Bexiguento, é Lacrau, o jagunço que havia desertado do bando dos Hermógenes para se juntar aos “medeiro vaz-ramiros” – sob o comando de Zé Bebelô – por ocasião da trégua na Fazenda dos Tucanos. Ao personagem Lacrau se atribui a mesma característica da insônia, e repetem-se também as circunstâncias de desassossego noturno de Riobaldo e da conversa ao redor das brasas da fogueira.

Vale ressaltar que a narrativa encaixada de Maria Mutema, seguida da cena do pacto de Riobaldo com o diabo, ocupou três quartos do capítulo 18. Para os padrões da ficção televisiva, é incomum dedicar tanto tempo de um capítulo a uma história em que os protagonistas não têm participação. Mas o espectador terá a importância desse evento na medida em que ele antecede a tomada de decisão de Riobaldo. E, a partir desse capítulo, o ritmo audiovisual se intensifica, com a assunção da chefia pelo protagonista, e a série de eventos, não sem antes algumas exibições assoberbadas e caprichosas do novo chefe – um verdadeiro estudo sobre as raízes da violência –, rumo ao clímax da Batalha do Paredão. Das três histórias que destaquei, as quais, no texto audiovisual, espelham as questões mobilizadoras da consciência, da decisão e da formação de chefia de Riobaldo, a de Mutema e Padre Ponte constitui, portanto, a narrativa mais longa, o que se justifica, também, pelo maior espaço que ela ocupa no romance. Porém, a interferência dos

adaptadores na sequência narrativa do romance move os desdobramentos interpretativos deste caso para a ação do pacto nas *Veredas-Mortas*.

Tanto Paulo Oliveira (1999), em sua descrição da tradução realizada pela tevê, quanto Tamiris Leite (2016), em seu estudo sobre o tempo na minissérie, fazem uma descrição minuciosa, ponto a ponto, da adaptação dessa narrativa que costuma ser mais lembrada pelos leitores do romance. Em vista disso, vou me concentrar numa síntese da história nas questões subjacentes a esse caso de função polivalente.

O nome Mutema evoca o palíndromo latino *mutum*, isto é, muda ou mudo. O sobrenome (talvez epíteto) também apresenta similitude sonora com Madalena, a Maria que teria se arrependido da “vida de pecados” para seguir Jesus Cristo. A mudez – neste caso, silêncio malévolo ou também poder de calar – se relaciona com a história do crime acobertado e do seguido sadismo de Maria Mutema, que enfraquece o padre Ponte, obrigando-o, pelo sigilo do confessional, a calar-se até a morte. Por sua vez, a alusão a Madalena refere-se à posterior redenção de Maria, que, a despeito do duplo homicídio, “pela arrependida humildade que ela principiou, em tão pronunciado sofrer, alguns diziam que (...) estava ficando santa” (GSV, p. 243).

A mulher havia assassinado o marido à noite, sem motivo algum, enquanto ele dormia. O recurso empregado no crime mantivera desconhecida a causa da morte, tida como mal súbito, o que permitiu a Mutema safar-se, sem desconfiança do povo, ainda mais por seus costumes, supostamente pios, de cristã praticante. A partir daí, Maria passa a confessar-se regularmente com o padre Ponte, que, fiel ao sigilo confessional, dia a dia, “emagrecia, amofinava o modo, tinha dôres, e em fim encaveirou, duma cor amarela de palha de milho velho” (GSV, p. 239).

Após a morte do padre, Maria Mutema não retorna mais à igreja. E só o fará anos depois, quando estavam passando pelo arraial, em missão, dois padres estrangeiros. “A religião deles era alimpada e enérgica, com tanta saúde como virtude; e com eles não se brincava, pois tinham de Deus algum encoberto poder” (GSV, p. 240). Maria Mutema, sem motivo conhecido, resolve voltar ao templo. O padre estrangeiro estava rezando uma salve-rainha e interrompe a oração, em rompante de ira, para apontar a mulher de “maus segredos” e cobrar dela uma confissão, que deveria ser feita na porta do cemitério. Mutema cai em desespero e, pedindo perdão, revela seus crimes: matara o marido com chumbo derretido despejado no ouvido e confessara o crime reiteradamente ao padre Ponte – de forma sádica, pois a

motivação alegada era mentira que lhe aumentava o prazer quanto mais debilitado o padre ficava. Ela dizia que havia assassinado o marido inocente porque do padre “gostava em fogo de amores, e queria ser concubina amásia” (GSV, p. 242); o segredo guardado entre os dois, devido à obrigação sacerdotal, viera a ser o motivo do definhamento e morte de Ponte.

Com destaque para a atuação primorosa de Yoná Magalhães, no papel de Mutema, e de Ney Latorraca (padre Pontes – na minissérie foi acrescentado o s ao nome), a adaptação trouxe ao meio audiovisual, mas de modo sutil, um aspecto do perfil do personagem Ponte, que desencadeia uma série de questões envolvendo um regulamento do sacerdócio católico, a moral cristã e as contradições do encadeamento causal da história.

A descrição de Padre Ponte no romance se faz com uma estrutura concessiva, implícita nos costumes do tempo e do lugar – o padre era um bom sacerdote *apesar de* ter mulher e filhos:

O padre, Padre Ponte, era um sacerdote bom-homem, de meia-idade, meio gordo, muito descansado nos modos e de todos bem estimado. Sem desrespeito, só por verdade no dizer, uma pecha ele tinha: ele relaxava. Gerara três filhos, com uma mulher, simplória e sacudida, que governava a casa e cozinava para ele, e também acudia pelo nome de Maria, dita por aceita alcunha a *Maria do Padre*. Mas não vá maldar o senhor maior escândalo nessa situação – com a ignorância dos tempos, antigamente, essas coisas podiam, todo o mundo achava trivial. Os filhos, bem-criados e bonitinhos, eram “os meninos da Maria do Padre”. E em tudo mais o Padre Ponte era um vigário de mão-cheia, cumpridor e caridoso, pregando com muita virtude seu sermão e atendendo em qualquer hora do dia ou da noite, para levar aos roceiros o conforto da santa hóstia do Senhor ou dos santos óleos. (GSV, p. 238-239)

No entanto, o desenrolar da história dá indícios ao leitor de que o caso mobiliza não uma relação concessiva, mas sim opositiva: Ponte era um bom padre no serviço religioso, mas não cumpria o celibato. Nesse sentido, o mesmo nome Maria para as duas mulheres, a Maria do Padre e a Maria Mutema, indicam a motivação central do conflito: a mentira prazerosa da homicida (desejar Ponte) revela a verdade que “todo mundo achava trivial”, isto é, o padre incorria em “pecado da carne”. O fundo moralizante fica evidente no desfecho: “o povo perdoou, vinham dar a ela palavras de consolo, e juntos rezarem. Trouxeram a Maria do Padre, e os meninos da Maria do Padre, para perdoarem também, tantos surtos produziam bem-estar e edificação” (GSV, p. 243). Além disso, há que se notar também, nesse mesmo

fundo, o contraste que Rosa criou, com essa história, entre uma frouxidão de costumes na vida clerical brasileira e a conduta rígida de religiosos ao modo dos “padres missionários estrangeiros” criados no romance.

Ocorre que, assim como nos casos dos Freitas, e de Pedro Pindó e o filho Valtêi, se dissecada a causalidade das ações, evocando-se uma dialética do destino trágico, a história de Maria Mutema levanta suposições atravessadas de mistério. Em termos estritamente materiais, a personagem decidiu assassinar o marido por motivo torpe; não satisfeita, e crendo na impunidade, aproveitou-se, em prazer sádico, do sofrimento de outro homem, que não a denunciou em função da obediência ao regulamento da instituição em que trabalhava; foi desmascarada (aqui não há como fugir a uma causalidade misteriosa da elucidação); enfim, confessou os crimes, ficou reclusa por um tempo e, finalmente, foi perdoada pelo povo do arraial.

No âmbito do mistério, atravessado pela moral cristã, a história suscita, entretanto, outros questionamentos: a ação malévola e deliberada de Mutema serviu, como força expiatória, para purgar o pecado da carne de Padre Ponte? O sofrimento calado do padre, como obediência ao sacramento, foi um fator de expiação de sua culpa ou o tornou ainda mais culpado devido a acobertar um crime? Teria o padre percebido a ironia entre sua própria vida conjugal e a confissão de Mutema? O marido de Mutema teria sido um ser sacrificial necessário à redenção de todos os envolvidos, ou uma vítima de causas banais, ou ele também pagara por algum mal cometido e não revelado? A maldade de Mutema tinha sido apenas incidental a fim de cumprir desígnios que ela desconhecia? Ou ela escolheu negar, refrear, seu prazer com a maldade a partir do momento que esse seu caráter tinha se tornado público? Enfim, nota-se aí a dialética entre liberdade e necessidade discutida em várias camadas de análise do romance e, neste capítulo, da adaptação.

Voltando ao detalhe da adaptação, a vida conjugal do padre Ponte é apresentada de modo muito sutil ao telespectador. As cenas no casarão em que o padre mora podem sugerir que a mulher que limpa a casa e faz a comida (a atriz Maria Gladys) seja alguém que presta serviços à paróquia. Nos momentos em que eles contracenam, não há gesto que indique explicitamente tratar-se de marido e mulher, a não ser por um diálogo em que ela tenta encontrar algum meio de ajudar o homem, que sofre calado, e ouve do padre “Nada não, minha Maria. Nem ninguém nem você pode nada aqui na Terra”. Além disso, inseriu-se uma cena em que o padre aparece sentado à mesa do almoço, acompanhado de três meninos pequenos,

mas, ainda assim, não ocorre, nos diálogos, qualquer menção à paternidade; os meninos poderiam ser filhos de Maria com outro homem, apenas de visita na residência do padre, ou, até mesmo, sobrinhos de Ponte. Enfim, quem desconhece o texto literário não tem, no audiovisual, referência explícita da vida sexual do padre com a mulher.

Da construção dos diálogos entre Maria do Padre e Ponte, vale destacar um conteúdo que sintetiza a dimensão trágica do personagem e projeta-se, ao fim do encaixe, no contexto da sequência narrativa em que Riobaldo se dirige às *Veredas-Mortas*. Numa cena em que o padre está em sua cama e rejeita um prato de sopa, já bem debilitado, a mulher se aproxima e pergunta, “Ocê quer ficar gastando pensamento em Deus?”, ao que ele responde, quase num sussurro: “Não, não é isso... Agora já entendi que Deus escritura só os livros-mestres”. A sensação de abandono atinge o ápice na última confissão sádica de Mutema antes da morte do padre, quando ele diz: “Maria Mutema, veja, mulher, tenha piedade de mim. Eu não tenho poder de me defender”.

Assim, tornam-se evidentes os efeitos de sentido do encaixe dessa história de função polivalente no enredo da adaptação, antes da cena do pacto com o diabo. Riobaldo constata que o poder nas mãos para executar o mal, justificado por efeitos de um bem velado, necessário, era a única maneira de livrar a si mesmo do mal que alguém quisesse lhe impor ou do mal recebido à revelia. Isso se deu com os filhos de Rudugério Freitas, com Pedro Pindó e com Maria Mutema.

Na sequência audiovisual do pacto, a locação escolhida para a filmagem reflete a ideia de ruptura com o extrato mítico celestial, ou a ausência de quem “escreve só os livros-mestres”, como conclui padre Ponte. Isso se dá, na tela, pela presença de quatro buritis sem folhas ou copas, quer dizer, os enquadramentos da cena cortam o topo do quarteto de buritis ou, em outras tomadas, a iluminação tênue que incide sobre eles impede que suas folhagens sejam vistas. Sobram, na tela, as quatro linhas verticais, como totens, em contraste com a densa escuridão noturna. Como se trata do espaço das *Veredas-Mortas*, esfera infernal, domínio ctônico ou telúrico, os quatro buritis secos, singularmente iluminados, sugerem a presença dos quatro príncipes demoníacos (Samael, Azazel, Azael e Mahazael) ou outros daimones ctônicos. Enfim, a transfiguração dos buritis no espaço televisual sugere símbolos demoníacos que, no rito executado por Riobaldo, momentaneamente cegado, traduzem o acesso do protagonista a

uma iluminação superior às normas habituais, permitindo ver mais longe e com mais segurança, de modo irredutível aos argumentos. [Essa iluminação demoníaca] autoriza, mesmo, a violar as regras da razão em nome de uma luz transcendente, que é não só da ordem do conhecimento, mas também da ordem do destino.⁹⁸

No roteiro original, o espaço tinha sido assim indicado por Durst:

Cena 27/ Veredas-Mortas/ Exterior/ Noite

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

Riobaldo — Nem o setestrêlo, nem as três-marias! A hora é boa!⁹⁹

Ainda que não se vejam na tela “cipós pendurados em árvores, lembrando enforcados”, a escolha dos buritis e a iluminação de cena noturna por Avancini superaram as virtualidades de sentido da indicação, no roteiro, das “árvores mal vestidas”, sintagma nominal que, no romance, encontra-se no singular, e não no plural (“A vulto, quase encostada em mim, uma árvore mal vestida; o surro dos ramos” GSV, p. 436).



98 Acepção de demônio no Dicionário de Símbolos (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 329)

99 Transcrição do roteiro original. In: MORAIS, O. J., 2001, p. 167, *grifo meu*.



Sequência 02 – Tomadas do pacto nas *Veredas-Mortas*
Fonte: reprodução do autor

Tendo em vista que outros estudos foram profícuos em descrever a montagem completa da sequência do pacto, especialmente o estudo de Tamiris Leite (2016), concluo este segmento com a implicação geral do evento narrativo, tendo como panorama, no enredo televisivo, o encaixe das três narrativas aqui analisadas. O exercício do poder de que Riobaldo se imbui no pacto, concentrado nas forças que o transformam de jagunço/mandado em chefe/mandante, ainda que tenha revertido os efeitos do conflito em benefício próprio (o Hermógenes foi vencido, Riobaldo sobreviveu e herdou propriedades ao fim do conflito), não garantiu que sua primeira boa intenção – preservar a vida de Diadorim – prevalecesse.

4.7 O Urutu-Branco, Rei do Sertão, e sua corte de pobres-diabos

A primeira grande ação do novo chefe será a de convocar os catrumanos e os homens do povoado do Sucruiú, além do menino Guirigó e do cego Borromeu, para engrossarem as forças do bando do Urutu-Branco. Os pobres lavradores, menos meeiros que escravizados por Seô Habão, tornam-se mão-de-obra jagunça a serviço do querer e do mandar de Riobaldo, que assim argumenta:

Vamos sair pelo mundo, tomando dinheiro dos que têm, e objetos e vantagens de toda valia. E só vamos sossegar quando cada um já estiver farto, e já tiver recebido umas duas ou três mulheres, moças sacudidas, p'ra o renovame de sua cama rede! (GSV, p. 462)

A princípio, pode parecer que Riobaldo, em seu modo enviesado de boas intenções, levando em conta uma identificação de suas origens com as condições de

vida daqueles homens, esteja promovendo uma ascensão social daquele grupo. Mais um engodo. Tanto no romance quanto na minissérie, a convocação de Riobaldo, rebatizado com nome de serpente, atesta os domínios telúricos e as intenções que vão além da vingança a Joca Ramiro e do término do conflito. Na vigência da chefia, cujo *status* incide, embora em regime sedentário, no presente da enunciação romanesca e no desfecho da narrativa televisiva, não há espaço interpretativo para idealização da liderança conquistada e mantida sob o signo da violência – assim como exercida nos moldes do personalismo – ao fazer-se acompanhar daqueles camponeses.

Com efeito, entre o grupo de catrumanos, a escolha do “muito amarelo, escreiento” cego Borromeu e do menino negro, de olhos arregalados, chamado Guirigó, para acompanhar o chefe da banda da mão direita e da esquerda, respectivamente, evoca os opostos arquetípicos da sabedoria do velho cego e da impulsividade e instinto da criança. Esse equilíbrio entre opostos figura, no plano das personagens, o processo que, subjetivamente, em Riobaldo, torna a sua violência primordial após o pacto, fúria desencadeada, brutalidade sem objeto definido, em violência simbólica¹⁰⁰ – o poder que acaba por congregar o bando, agora aumentado, em torno de toda e qualquer decisão tomada pelo chefe.

Nesse ponto importa lembrar o episódio em que Riobaldo, já pactário, sentindo a brutalidade tomar conta de si, não encontra pretexto suficiente para o desejo de matar Constâncio Alves, um homem de posses, a cavalo, com quem o bando topou no Chapéu-do-Boi. Após liberar o viajante, sem saciar seu desejo de violência, o chefe promete matar o primeiro que surgir em sua frente. Começará, então, a série desatinada de substituições da vítima, quando surge, na estrada, um homem montado numa égua e acompanhado por uma cachorrinha. Com pena do pobre coitado, mas diante do problema da manutenção de sua palavra, o alvo será transferido, a partir de argumentos despropositados, do homem à cachorra, e desta à

¹⁰⁰Em *A violência e o sagrado* (1992), René Girard explica que a violência brutal está na origem do sagrado. Ainda fora da esfera do contrato social, o sacrifício que uma comunidade realiza de uma vítima predestinada expressa o *desejo mimético*, isto é, de tornar-se igual à figura que se admira. Desse desejo de possuir tudo do outro, que acaba por aniquilar o ser desejado, nasce o ato de sacralização. Então, a morte da vítima, pela vontade unânime da comunidade, funda a epifania da divindade. Assim, o ato de violência está implícito no próprio núcleo da *religião*, que religa os homens por meio da sacralização do sacrifício. A violência simbólica, por meio do *bode expiatório* ou dos símbolos que substituem a vítima real, permanece no rito que une a comunidade dos fiéis, ligados pela crença nos valores de comunhão de que se reveste o culto.

égua, para, enfim, decidir por não matar ninguém e ainda oferecer algum dinheiro ao sujeito. Essa cena de arbítrio diabólico, todavia, é vista pelo bando como demonstração de justiça, argúcia e benevolência do chefe.

Em estudo esclarecedor sobre o tema de *violência e poder* no romance, Finazzi-Agrò (1998) discorre sobre a representação do mecanismo de substituição nesse episódio que resulta, afinal, na coesão do grupo em torno da chefia do Urutu-Branco:

Temos aqui (...) a exemplificação clara daquela cadeia sacrificial, descendo do alto até o ínfimo, que apaga, aos poucos, a violência brutal e sem objeto, tornando-a puramente simbólica ou até nula, mas – não obstante ou graças a isso – fundadora de uma comunidade. Apesar da não realização do sacrifício, de fato, a atitude de Riobaldo determina a coesão do grupo e é confirmada pela adesão de todos à sua decisão de não decidir. Aquilo que interessa, porém, é que o verdadeiro interlocutor do chefe não é, no fundo, o conjunto dos jagunços, mas o Outro diabólico com quem ele instaura uma espécie de jogo dialético que o leva primeiro a aceitar a violência, como manifestação da divindade maléfica dentro dele, e depois a eludir essa mesma obrigação através de um deslocamento progressivo do alvo daquela força maligna. A brutalidade fica, desse modo, relegada a um estado virtual que, na mudança sucessiva das vítimas, acaba por se exaurir em si mesma. (FINAZZI-AGRÒ, 1998, p. 83-84)

Tal percurso de transformação da brutalidade disforme em *pré-potência*, isto é, em modos de submeter o outro, tendo como eixo a dialética do pacto, foi transposto com acuidade para o texto audiovisual.

No caso de Constâncio Alves, o dilema entre o “ruim-querer” de matar e uma voz que pondera a decisão se apresenta no romance como conflito interno de Riobaldo. Enquanto o prisioneiro, tomando um café com o bando, inadvertidamente ficava mais à vontade no interrogatório, alongando as respostas, o jogo dialético de substituição da violência movimenta-se na consciência do chefe:

Mas, aquilo de ruim-querer carecia de dividimento – e não tinha; o demo então era eu mesmo? Desordenei quase, de minhas idéias. Eu matava um tiquinho, só? Em nome de mim, eu não matava? Só forcejei por sobrenadar alto em mente o mando daquela vozinha. Ru, eh, masquei meus beíços, eu arrebetasse. Vi que acabava tendo de matar, e era o que eu mesmo queria. Como que tivessem espalhado, ombro com ombro, pelos inteiros cabíveis do Chapadão, os diabinhos, mil e mil, tocando lindas violas – para acabar com o que eu mesmo me falasse, e de mim quisesse por valia me entender, contra o que o demônio-mestre tinha determinado... Sendo que mal resisti, nas últimas, saiba o senhor. (GSV, p. 487)

Na minissérie, como se optou por não empregar a *voz off*, Riobaldo externaliza ao grupo o intento de fuzilar o homem. Mas, de um lado, ele é advertido humildemente pelo cego Borromeu, que assume na fala uma voz que irrompe na

cabeça do protagonista no livro (“Que isto era o que a vizinha dizia: ‘– Tonto, cautela, toma tonto Riobaldo: que o diabo fincou pé de governar tua decisão’” GSV, p. 487); de outro, Diadorim questiona rigorosamente as intenções do amigo, asseverando sua mudança de comportamento, o que possibilitou também adaptar para o plano dos diálogos e da movimentação de cena vários trechos do fluxo de consciência do narrador.

O esforço de Constâncio para tentar salvar a vida, qual seja, conquistar a simpatia dos jagunços por meio da contação de causos da Vila dos Alegres, o lugar de origem em comum com Riobaldo, é um acréscimo do texto audiovisual ao enredo. No romance, Riobaldo apenas afirma não ter “desgostado de prostrar com um compatriota” (GSV, p. 486). Por fim, tanto no texto literário quanto na minissérie o destino do prisioneiro é decidido pelo chefe a partir de um critério puramente arbitrário. Se Constâncio confirmasse que tinha conhecido, na terra deles, um tal de Gramacêdo¹⁰¹, ou tivesse com ele algum parentesco, seria morto imediatamente. A resposta negativa do homem, entregue à sorte lançada, livrou-o da execução.

A cena seguinte, que arremata, enfim, o processo de substituição da violência, faz uma transposição com alto grau de aderência ao texto literário. Isso é compreensível devido ao predomínio dos diálogos na narração do episódio no romance. E merece destaque, na adaptação, o jogo de tensão que se estabelece entre as voltas de decisão de Riobaldo e as reações do bando, cuja expressão de concordância, exceto por parte de Diadorim, precisa mudar conforme a volubilidade do chefe.

O alvo da palavra dada – matar o primeiro que aparecesse no caminho – muda, seguidamente, com base em argumentos falaciosos, concebidos em pretensa lógica, e reveladores, no fundo, do puro capricho e retórica da voz de comando. Na minissérie, a sequência de substituições provoca, inclusive, um efeito cômico pelas reações dos jagunços a cada nova decisão, que os obriga, no vai-e-vem, a repetir o coro aquiescente às seguidas diferentes sentenças. O veredito final, de não matar ninguém após todo o clima de tensão, recebe a mais celebrada aprovação do bando. Um jagunço afirma que a artimanha do chefe era maior, até mesmo, que a de Zé Bebelo; outro, mais “aduloso”, iguala a capacidade do Urutu-Branco de exercer justiça com a de Medeiro Vaz.

101 Gramacêdo pertencia à família Guedes, da qual Riobaldo e sua mãe tinham sido agregados e pela qual, posteriormente, foram abandonados.

Embora Riobaldo encontre momentaneamente algum sossego para a perturbação que o acompanha desde o pacto, fica patente que o ato de negar a violência não deixa de afirmar o núcleo diabólico de suas ações. Assim, nessa sequência, o texto audiovisual também revela nas ações do chefe, ao contrário de uma negação do mal, a inconstância do Demo, o movimento da força malévola, que afirma a presença da violência mesmo quando ela está ausente:

Não é difícil entrever, por um lado, nessa capacidade dialética de Riobaldo, diante da cegueira da violência diabólica, a sua marca faustiana; mas é, por outro, difícil não ver como o próprio movimento de uma força esgotando-se em si mesma evoca, apesar de tudo, a presença-ausente do Demo, representado de fato – como todos sabem – em Grande sertão, como aquilo que está “na rua, no meio do redemunho”. Ou seja, eludindo a obrigação à violência que vem do seu pacto hipotético com o Diabo, Riobaldo, no fundo, no próprio ato de eludi-la, secunda essa violência que se dispõe, também ela como o seu inspirador, em volta ou em volutas, girando sobre si mesma e em si mesma exaurindo-se. Apresentando-se, nesse sentido, como uma derrota do Mal, o comportamento do Urutu Branco reproduz, na verdade, a inconstância do Demo, a sua capacidade de adaptação às circunstâncias, o seu ser naquilo que não é, o seu existir na forma que o vento dá às coisas e às pessoas e no movimento circular que esse vento assume para levar consigo as coisas e as pessoas. Não por acaso, o fato de não ter cumprido o seu dever maléfico não tranquiliza nem o protagonista sobre a inexistência do pacto, nem sobretudo Diadorim, que enxerga, justamente, na atitude do amigo a manifestação de uma malvadez divina (FINAZZI-AGRÔ, 1998, p. 84-85).

A chefia do pactário funda uma nova comunidade, gestada e movida pela violência. Muda-se a composição do bando. Enxadeiros, jagunços e indivíduos marginalizados (por conta de idade, deficiência física ou mental) igualam-se nessa etapa final das batalhas. Todos são “gado barbatão” – bois bravos, por terem sido criados no mato. Riobaldo desidealiza o estatuto guerreiro dos jagunços, que os diferenciava, ainda que ligeiramente, do restante dos sertanejos subalternos na primeira metade da história, confirmando aquela percepção que ele teve, ainda em tempos de iniciação no bando, de que o jagunço é *homem muito provisório*. Em última análise, o que a chefia do Urutu-Branco faz é criar uma *corte de pobres-diabos*, igualados, ironicamente, por baixo, sob a tutela autoritária.

Logo, nessa comunidade, o *Rei do Sertão* envolverá a todos, guerreiros, lavradores, excluídos – já marcados pela brutalidade alheia –, indistintamente, na violência sem mediação expiatória, brutalidade primordial, de matar ou morrer, segundo desígnios imprevistos no código jagunço, de separação de papéis, dominante até então. Nesse sentido, a terceira versão da canção de Siruiz revela, no

romance, a precariedade do contrato social que separava esses papéis no exercício da violência. Daí em diante avultará, no Sertão, a face animalesca da violência irracional:

Hei-de às armas, fechei trato
nas Veredas com o Cão.
Hei-de amor em seus destinos
conforme o sim pelo não

Em tempo de vaquejada
todo gado é barbatão:
deu doideira na boiada
soltaram o Rei do Sertão...

Travessia dos Gerais
tudo com armas na mão...
O Sertão é a sombra minha
e o rei dele é Capitão!... (GSV, p. 479-480)

Riobaldo tem medo de reconhecer, mas aflige-se em buscar compreender, essa força maléfica ou como brutalidade própria de si mesmo ou como influxo exógeno; então a projeta no Outro, em quem pode exercer essa violência, retroalimentando-a, em movimento circular. No texto audiovisual, a representação dessa natureza caótica e selvagem que move o ser de Riobaldo se dá pela *montagem expressiva* de planos que estabelecem uma identidade visual entre o protagonista e animais, touro e cobra, remetendo à descrição de Hermógenes, cuja imagem também é inserida na composição. Entre as cenas de arrebatamento animalesco, penetradas por sons dissonantes e efeitos percussivos da trilha, Riobaldo procura algum esclarecimento em conversas desesperadas com o cego Borromeu, que só lhe devolve o mistério nas respostas.

O reinado do Urutu-Branco será, enfim, encerrado após as batalhas do Tamanduá-tão e do arraial do Paredão, com a derrota final de Hermógenes. Entre o pacto das *Veredas Mortas* e a vitória (também ambígua), a violência, em toda sua minudência e variação, encontrará síntese na forma movente do redemunho. Após o clímax, o bando se desfaz, e os catrumanos sobreviventes retornarão às mesmas condições de miséria, devolvidos ao lugar de origem, como bem descreve Willi Bolle:

uma viagem da miséria à jagunçagem e de volta da jagunçagem à miséria. (...) Em vez de “altas artes de jagunços”, o romance narra “muitos fatos miúdos” de violências e sofrimentos. As ações de Riobaldo mostram o quanto ele próprio já interiorizou a brutalidade: na Fazenda Barbaranha, cogita tomar à força uma das moças da família; nos chapadões do Urucúia,

ele se exhibe diante de seus homens ameaçando de morte vários transeuntes; no Liso do Sussuarão, degola um dos cabras que procura se revoltar. No ataque de surpresa à fazenda do Hermógenes, não se fazem prisioneiros, como outrora sob Zé Bebelo, mas “o mal regeu”. (BOLLE, 2004, p. 115-116)

Durante o percurso, o bando do Urutu-Branco também não deixou de praticar, conforme mais uma face da violência, o “sistema jagunço”, isto é, o costume de extorquir dinheiro em troca de uma suposta proteção. Portanto, é sob essa moral que Riobaldo constrói a condição do homem que narra no presente da enunciação romanesca.

Um aspecto importante da violência e do poder não encontrou, contudo, uma transposição no enredo da minissérie. No romance, em vez de se concluir que os tempos de violência sejam algo passado e superado, Riobaldo reafirma sua forma latente, portanto viva e operante, em caso de ameaça ao lugar social que ele alcançou, e mantém, ao contar astutamente sua história ao estranho que visita seus domínios. Afinal, o pacto diabólico ainda vigora, como signo da violência.

4.8 A rua e o redemoinho: a espiral de morte do clímax narrativo

O clímax da narrativa, a batalha do Paredão, ao contrário das demais pelejas, não ocorre no mato, nos campos ou nos limites de uma propriedade rural. A rua é o espaço do final trágico. Na rua, o redemoinho se mostra em toda sua potência simbólica.

A rua única do arraial do Paredão torna-se um palco na diegese. Na produção televisiva, tal espaço foi a única locação estruturalmente modificada – foram erguidas algumas construções cenográficas ou foi modificado o casario que já havia ali. Movimentado-se nessa rua, o redemoinho implica luta corporal, concentrada no giro dos corpos à dança dos punhais. O movimento ordenado gera a desordem da violência: “O diabo na rua, no meio do redemoinho...”. Da janela do sobrado, que “marcava o meio quase da rua” ^{GSV, p. 589}, Riobaldo, paralisado, assiste ao desfecho trágico como um espectador do alto de um camarote. Não há passividade, porém, na posição. No redemoinho, Riobaldo é o princípio de conservação do momento angular que faz girar a espiral. Ele está no centro da rotação, que transcende aquele espaço-tempo, pois o redemoinho incorpora todos os fragmentos da travessia.

– “Vocês têm paciência, meus filhos. O mundo é meu, mas é demorado...” A arte que prometi: que, mais baque, mais retumbo, a gente ganhava... a gente ganhava! Antes bati uma palma firme, no liso de minha coroa. A vitória! Ah – a vitória – eu no meio dela, que com os ventos arrastado... (GSV, p. 606)

Mas, ali, no momento definidor, Riobaldo só tem a companhia – em vista de que a calada mulher do Hermógenes está trancada noutra quarto – das personagens que corporificam e alegorizam as forças contraditórias de sua consciência, o menino Guirigó e o velho cego Borromeu:

Surgindo o fim, eu restava desandado ao para trás, sozinho só, com os dois. O menino Guirigó – uma mão apertando as costas da outra, seguidos esses estremecimentos, repuxava a cara, mas com os beijos abertos em dôr. Tudo uma careta. Ele era um menino. E o cego Borromeu fechava os olhos. (Ibidem)

Os dois, aterrorizados num canto, respondem como podem às perguntas, aparentemente sem tino, e aos desvarios do chefe, de modo a expressar, também na forma do diálogo, alguma faceta do tumulto interno do protagonista:

– “Você é o Sertão?!”
– “Ossenhôr perfeitamém, ossenhôr perfeitamém... Que sou é o cego Borromeu... Ossenhôr meussenhôr...” – ele retorquiu (GSV, p. 607)

Na continuidade da cena, a ambivalência dessa interação entre Borromeu e Riobaldo sugeriu um acréscimo audiovisual pertinente à narrativa literária: o velho cego emitirá, no momento de maior tensão, uma risadinha aguda, desarrazada, diabólica, que contrasta com a voz de sabedoria iniludível peculiar à personagem. Na verdade, a narração coloca em movimento circular a batalha interna de Riobaldo, que enuncia fragmentos simbólicos do passado, metamorfoses sucedidas até ali e sensações que vão tomando conta de seu corpo. Esse movimento interno segue integrado ao desenrolar do combate na rua que, em momento derradeiro, com os bandos do Urutu-Branco e do Hermógenes frente a frente, torna-se um desafio terrível de luta corpo a corpo, com armas brancas:

Conheci o que estava para ser: que os dele e os meus tinham cruzado grande e doido desafio, conforme para cumprir se arrumavam, uns e outros, nas duas pontas da rua, debaixo de forma; e a frio desembainhavam. O que vendo, vi Diadorim – movimentos dele. Querer mil gritar, e não pude, desmim de mim-mesmo, me tonteava, numas ânsias. E tinha o inferno daquela rua, para encurralar comprido... Tiraram minha voz. (GSV, p. 610)

Irremediavelmente, Diadorim e Hermógenes se encontrarão no vórtice, empenhando a vida nos diabólicos movimentos circulares de seus corpos: “Trecheio, aquilo rodou, encarniçados, roldão de tal, dobravam para fora e para dentro, com braços e pernas rodejando” ^{GSV, p. 611}. Não por vontade sua, mas pela possessão, apogeu do medo ou princípio de um ataque epilético que lhe tira a firmeza dos braços de atirador e, por fim, faz-lhe perder a consciência, só resta a Riobaldo o terror e a piedade diante do sacrifício do herói trágico ou, no devir terrível da revelação, heroína trágica, Maria Deodorina.

Hermógenes e Diadorim entrematam-se. A comunidade fundada por Riobaldo encontra, enfim, seu ser sacrificial, o bode expiatório para o torvelinho de violência.

Para a adaptação audiovisual dessa sequência do Paredão, o texto literário já acena para a técnica cinematográfica da *montagem narrativa alternada*, ou seja, de modo que se alternassem planos do combate na rua e planos do interior do cômodo no piso superior do sobrado. E, nessa alternância de espaços, a câmera também poderia assumir alternadamente a visão objetiva, como olhar de fora, e a visão subjetiva, em que fizesse as vezes do olhar de Riobaldo, além das visões de Hermógenes e Diadorim, durante o embate final, a partir da técnica do *campo e contracampo*. O problema, evidentemente, encontra-se na representação das figuras da consciência de Riobaldo, que se expressam na especificidade rítmica e simbólica da linguagem verbal.

No roteiro original, Durst propôs, em longa rubrica, uma rua tomada por *neblina* (imagem-síntese de Diadorim), sugerindo uma atmosfera sobrenatural para a cena. Por conta da névoa, os combatentes se confundiriam na visão de Riobaldo. Haveria um jogo entre mostrar e ocultar as figuras humanas: nos movimentos da luta, ora se veriam apenas vultos ora os corpos se revelariam no momento de um golpe certo desferido ou de um rosto agonizante. O mesmo sucederia no duelo entre Hermógenes e Diadorim, com destaque para sugestões visuais de *planos de detalhe* e *primeiríssimo plano*. Contudo, o texto de Durst não faz indicações de cena ao modo padrão do roteiro técnico; na verdade, o texto adaptado, em muitos trechos, ganha ares de narrativa literária e apropria-se, pontualmente, do léxico rosiano. Entrevê-se, também, nesse roteiro, uma espécie de discurso didático ou explicativo, destinado, provavelmente, a facilitar o trabalho de Avancini e dos atores.

Riobaldo – Diadorim!

Reinaldo, na verdade – e no meio do ruído das facas que se entrecrocavam, não deve ter ouvido. Porque o grito – mistura de aviso, lamento e despedida foi sobretudo irreal, sobrenatural, forte mas articulado com dificuldade pela emoção de Riobaldo. Mas, seja por ter ouvido, seja por outra coisa qualquer, Reinaldo derruba o inimigo e se volta a tempo. E, agora, no meio do nevoeiro se veem os dois adversários implacáveis se defrontando, ambos armados de seus punhais. E inicia-se um combate também sobrenatural. Em que os golpes se sucedem de parte a parte. As duas figuras se juntam se atraindo, se negaceiam evitando-se, depois volta de novo a se juntar, para novo golpe. E sempre o que quase enlouquece Riobaldo – com as duas figuras, ora surgindo, ora desaparecendo do seu ponto de vista.

O Hermógenes, nas vezes em que aparece, entre um e outro golpe; drônho, desumano, a própria encarnação humana do diabo; Reinaldo, os olhos claros fuzilantes, uma figura até angélica, mas também rápido, ágil e feroz como um cobra jararacussú, emendando os seus sete botes. E, de repente, se vê que Hermógenes vem pra cima dele, agora para o último golpe; Reinaldo negaceia, com uma quebra de corpo gambeteia e eles sanham e se embaralham. Terçando as armas e sumindo de sopetão. Ainda um último detalhe. Seja por um reflexo, seja realisticamente, Riobaldo vê, claramente, Diadorim cravar a faca e sangrar o Hermógenes. O rosto do Drônho se contrai. Sua negrura fica ainda maior. O seu espasmo é espantoso e ele cai, numa verdadeira mancha de fagulha avermelhada. E Diadorim ainda se debruça e, porfiadamente, quer dizer, por diversas vezes, acaba de matar o matador de seu pai, o seu inimigo mortal, cravando-lhe o punhal ainda mais vezes.¹⁰²

As escolhas efetivas de Avancini para compor a cena final da batalha do Paredão não seguiram as indicações do roteiro de Durst. É compreensível que produzir e controlar um nevoeiro, com a particularidade de revelação/ocultação parcial dos corpos em cena, não seria tarefa técnica simples com os recursos disponíveis à época. Hoje, com a tecnologia digital, tais efeitos não ofereceriam maiores dificuldades. Em todo caso, na minissérie, a sequência toda transcorre a sol pleno.

Todavia, Avancini empregou um recurso eficiente de *montagem expressiva*: planos de um redemoinho real, com efeito sonoro de ventania, são entremeados à *montagem narrativa* da cena-clímax (do combate com facas). Tal redemoinho foi captado numa paisagem queimada, cujas cinzas em movimento formam a espiral. Na montagem, Avancini fez algumas fusões entre a imagem do pé de vento, planos dos jagunços desferindo, ou recebendo, golpes mortais e *closes* das lâminas ensanguentadas. Na tela, o espaço agreste e desolado do redemoinho se funde ao espaço da rua onde se trava a peleja. A forma circular do redemoinho, bem como os movimentos ascendentes e descendentes do pó que a ele se junta, se percebe reproduzida, no ritmo audiovisual, tanto nos movimentos corporais dos atores quanto

102 Cf. *Roteiro original*, episódio 29, cena 23, *apud* MORAIS, 2000, p. 226.

na movimentação de câmera, que intercala imagens dos jagunços em combate e do tormento solitário de Riobaldo, na janela do sobrado.



Sequência 03 – Montagem expressiva da Batalha do Paredão: fusões com a imagem do redemoinho
Fonte: reprodução do autor

A coreografia do embate entre Diadorim e Hermógenes sugerida por Durst também foi modificada, principalmente no momento decisivo. Nos movimentos iniciais, em conformidade com o roteiro original, os inimigos rodeiam-se, “se juntam se atraindo, se negaceiam evitando-se”. A diferença de tamanho entre eles é notável, ainda mais com as tomadas de Hermógenes em *contra-mergulho*, mas suas expressões igualam-se em ódio e ferocidade. A continuidade da luta, porém, é completamente distinta da descrita pelo roteiro. Reinaldo traz uma faca em cada mão, mas é ferido no braço e continua o combate apenas com o punhal menor, mais ágil, transferido à mão direita. Então se afasta ligeiramente de Hermógenes e toma posição no alto dos degraus de entrada de uma casa. Quando o Drônho se aproxima, Reinaldo, após esquivas cruciais, e num rompante de fúria, consegue montar nas costas do assassino de seu pai. Hermógenes recebe terríveis punhaladas no peito e nos ombros, enquanto gira como um touro bravo, ao som de ventania e gritos coléricos de Reinaldo. Hermógenes, contudo, consegue arremessar com todo restante de suas forças o corpo leve de Reinaldo-Diadorim, que cai desacordado. Hermógenes, então, desaba. Alternam-se imagens do redemoinho. No alto do sobrado, Riobaldo, transtornado, fora de si, repete, seguidas vezes, “o diabo na rua, no meio do redemoinho”, antes de um desmaio que o impedirá de ver a cena trágica final.

Ambos caídos, Hermógenes e Diadorim, mas o terrível pactário consegue ainda ficar de joelhos e arrastar-se para desferir, deixando cair o peso do corpo, o golpe mortal na *donzela guerreira*. Os corpos, no chão, desenharam uma cruz, que, no movimento da câmera para trás, de abertura do quadro, replica a cruz dos caibros de

madeira que sustentam a casa de taipa no plano de fundo. A cena é concluída com a imagem do redemoinho e o aumento da intensidade do som de ventania.



Sequência 04 – Planos Médios e Plano Geral final da luta entre Diadorim e Hermógenes
Fonte: reprodução do autor

Pelas escolhas visuais e sonoras de Avancini, a cena da morte de Diadorim a eleva à dimensão de ser sacrificial, em consonância com o aspecto trágico da heroína que foi destacado no segundo capítulo. O diretor não só conseguiu articular a imagem (e o som) do redemoinho ao clima crescente de tensão, como elaborou, na *mise-en-scène*, símbolos religiosos pertinentes à linguagem rosiana, que serão, ainda, reforçados na cena de revelação do corpo de Maria Deodorina. O aporte mítico da personagem nos leva a compreendê-la segundo o conceito de *bode expiatório* de René Girard (1998), isto é, uma vítima cujo sacrifício é capaz de saciar a violência e regular a homeostase do corpo social, ainda que momentaneamente.

4.9 O pacto com o público heterogêneo da tevê

Na televisão, sabe-se que o primeiro capítulo de uma ficção seriada é determinante tanto para manter o público que assiste à estreia quanto para captar uma outra leva curiosa pela repercussão. Numa adaptação como a de *Grande Sertão: Veredas*, aquele primeiro público divide-se em dois: um que desconhece o livro e é atraído pelas chamadas e materiais de divulgação da emissora; outro que já o conhece, entre os quais estão os especialistas, críticos, leitores diletantes, bem como os que não fizeram uma leitura efetiva e integral do romance, mas, pelo menos, acessaram-no de modo fragmentado ou indireto em materiais didáticos, aulas e textos da crítica. A segunda leva de telespectadores será alcançada pela mediação daquele primeiro público, seja pela indicação boca a boca, seja pelas primeiras impressões da crítica especializada no espaço chamado de jornalismo cultural.

No primeiro capítulo, portanto, havia um duplo risco, tanto o de não conquistar um contingente significativo do público acostumado às novelas quanto o de provocar uma rejeição imediata de uma elite letrada a quem a adaptação se propunha também alcançar. Havia, portanto, a necessidade de dosar familiaridade e estranhamento, pontuar elementos caros ao leitor de Rosa, mas também costurá-los numa sequência que promovesse identificação entre o grande público e o enredo apresentado.

É findo o prólogo cuidadoso, estratégico, de Avancini, com o respaldo de uma ambiência de alta cultura, que reforça o discurso de teor civilizatório. Em seguida, na abertura de Ricardo Nauenberg, a materialidade visual dos signos da primeira parte do título do romance – GRANDE SERTÃO – é preenchida com cenas em movimento do espaço diegético e personagens da minissérie. O letreiro se movimenta em várias direções ao ritmo da trilha híbrida do maestro Julio Medaglia, que apaga fronteiras entre a música erudita e a moda de viola. As letras, então maiores que o quadro, giram e ocupam espaços da tela em diferentes ângulos, enquanto algumas tomadas do enredo – cenas de batalha, *closes* de Diadorim, planos de conjunto dos campos gerais atravessados por tropa numerosa – continuam a ocupar o fundo dos significantes. Ao fim dos créditos, o “Grande Sertão” se estabiliza em diagonal na tela, o fundo em movimento fusiona-se para um tom degradê de verde, deixando um vão no centro, no qual aparecem as letras de “veredas”, em branco, enquanto se ouvem as notas dissonantes de uma viola que encerra a trilha.

Então vem a primeira cena. Em plano geral, uma paisagem que lembra, pelo enquadramento, formas e cores, o *Campo de trigo com corvos*, última tela de Van Gogh. Mas a paisagem, ao contrário do famoso óleo, é diurna, e a vegetação, rasteira dos gerais. No fundo do quadro, na linha do horizonte, surge uma figura humana. Três cortes seguidos aceleram a aproximação do velho de longa barba, apoiando o difícil caminhar num cajado. Inscreve-se o travessão e a palavra (ocupando o primeiro terço horizontal do quadro) que abre a narrativa do romance: – Nonada.



Figura 30 – PC inicial do capítulo 1: velho chega à Vila dos Alegres, onde vive o garoto Riobaldo
Fonte: reprodução do autor

Para os estudiosos de Rosa, em seguida virá a surpresa no plano médio que revela o busto do velho: trata-se de Manuelzão em pessoa, o ex-vaqueiro Manuel Nardi (1904-1997), homem que inspirou o personagem da narrativa *Uma estória de amor* (*Festa de Manuelzão*), e que acabou incorporando o personagem a sua própria persona¹⁰³. A cena continua com a andança do velho, ao cair da tarde, até topar com

¹⁰³ Nos últimos vinte anos de vida, passados em Andrequicé, MG, o velho Nardi recebia leitores de Guimarães para contar causos e fabular sua relação com o escritor que o

um garoto que recolhe gravetos secos para fogo – é o adolescente Riobaldo, logo o telespectador descobrirá. O velho pergunta, “Isso aqui ainda chama Vila dos Alegre?”; ao ouvir a confirmação, “sim, sor”, ele pede, “me arranja o que beber?”.

Na continuação da sequência, ao adentrar a vila, o velho e o garoto ouvem gritos, que vêm de uma casa de taipa. O velho assevera que “o capiroto pegou alguém”. No interior da residência, Jisé Simpilício rola ao chão, se debate, grita sílabas desencontradas. Alternam-se primeiríssimos planos (*big close-ups*) do rosto de uma personagem, um figurante estrábico, que anuncia em todo o vilarejo, “é Jisé Simpilício¹⁰⁴! Tá com o Cujo!”. Os moradores se reúnem para ver o “possuído” e, em seguida, chega o vigário, sisudo, montado a cavalo, e seguido por beatas. Riobaldo e sua mãe, a Bigrí, acompanham, aturdidos, Simpilício rodear um cavalo. O animal relincha, salta, repele ferozmente o endemoniado. Antes que Jisé cumprisse o intento de atirar-se no rio, para “pagar o fogaréu”, vários homens o cercam, detendo-o a todo custo, enquanto o padre veste, por cima da batina negra, uma bata branca, uma estola violeta, e, munido de um livro, reza em latim uma oração de exorcismo. Ao som da voz grave (equalizada com eco na edição) Simpilício vai acalmando a convulsão e muda de feições – foi exorcizado. Tal cena inicial, destacando-se a oração em latim e PPPs do estrábico que anuncia o Cujo, será reiterada ao longo de toda a minissérie nos momentos em que Riobaldo deseja repelir o desejo por Diadorim, tal como já se analisou anteriormente.

Se o convite a Manuelzão buscou cativar o leitor da obra rosiana, a cena de exorcismo foi concebida para, além de sintetizar os casos narrados por Riobaldo nas primeiras páginas do romance, fisgar o grande público. Desde 1973, quando o clássico de horror *O exorcista* tinha sido lançado nos EUA, o tema suscitava matérias em jornais brasileiros¹⁰⁵, e até mesmo campanhas publicitárias. Mesmo antes do

tornou famoso.

104 Conforme já citado, o caso de Jisé Simpilício é mencionado no segundo parágrafo do romance. Trata-se de um vizinho ganancioso do Riobaldo no presente da enunciação: “qualquer daqui jura ele tem um capeta em casa, miúdo satanazim, preso obrigado a ajudar em toda ganância que executa” (GSV, p. 24).

105 Às vésperas do lançamento no Brasil, os jornais anunciavam, com evidente teor sensacionalista, que o filme poderia ganhar o prêmio principal do Oscar, e destacavam os números de bilheteria, que já tinham superado os de *O poderoso chefão* (1972) e de *O último tango em Paris* (1972). O romance homônimo de William Peter Blatty, do qual o filme foi adaptado, teve tradução lançada pela Nova Fronteira – antes da estreia cinematográfica –, que permaneceu por meses no topo de vendas, inclusive tendo uma 7ª edição pirateada por um livreiro carioca. Em julho de 74 a imprensa anunciou que o filme passaria pela censura, mas seria, enfim, liberado sem cortes após o suposto crivo de um padre ligado ao Arcebispo de Brasília. *O exorcista* foi lançado em novembro daquele ano e

lançamento do filme no país, uma tapeçaria carioca lançava no *Jornal do Brasil*, em 9 de maio de 1974, o seguinte anúncio:



Figura 31 – Anúncio da tapeçaria Rozen com alusão ao filme *O exorcista*

Fonte: Reprodução (www.aescotilha.com.br/cinema-tv/espanto/expectativa-o-exorcista-imaginario-demoniaco-no-brasil/)

Em termos de alcance do referido filme, e da mistificação que ele suscitou em ampla camada da população, é preciso lembrar que o videocassete foi lançado no Brasil em 1981 e, com o advento das videolocadoras, a versão em VHS de *O Exorcista* (e toda uma leva de filmes com temática de possessão demoníaca) tornou-se notavelmente popular durante toda a década de 80.

Em suma, a presença ilustre de Manuelzão, em cena bem arquitetada, com destaque para a palavra estranha projetada na tela, e a sequência de exorcismo, que se apropria não só da máquina publicitária de um filme estrangeiro como também da tradição popular de causos de possessão demoníaca, foram as estratégias de Avancini para que tanto uma elite letrada quanto o chamado grande público fizessem um pacto de audiência com a minissérie.

Tendo em vista que o expediente empregado no primeiro capítulo é apenas um exemplo da confluência entre fórmula e estranhamento ou novidade que ocorre ao longo de toda a minissérie, mostra-se pertinente o comentário de Lobo (2000) sobre a recomposição sincrética observada nos gêneros ficcionais televisivos:

Lançando mão de formas/fórmulas já codificadas, ou matrizes culturais, a serialidade combina gêneros, faz mixagens, misturando o novo e o tradicional para audiências cada vez mais amplas e globalizadas. Num cenário em que, contraditoriamente, acontece a segmentação de públicos. (LOBO, 2000, p. 45)

causou alvoroço nas filas e saídas de cinema. Na esteira do sucesso do filme estrangeiro e do interesse pelo tema ocultista, alguns cineastas brasileiros lançaram suas versões tupiniquins do demônio encarnado: *O Exorcismo Negro* (1974), de José Mogica Martins, e *Enigma para Demônios* (1974), de Carlos Hugo Christensen.

Nesse sentido de recomposição sincrética, não há como escapar ao fenômeno linguístico dos diálogos na adaptação, principalmente no que se refere à prosódia dos atores. É evidente que o conteúdo dos diálogos e a modulação rítmica da voz poderiam encaminhar-se para uma expressão tão inautêntica que resultaria em quebra do poder encantatório da ficção. Ou seja, havia o risco de que as falas na adaptação provocassem uma debandada do público. Em vista do desafio, Avancini convidara, no período de preparação dos atores, a professora Íris Gomes da Costa para trabalhar a prosódia com o elenco. A especialista ressaltou que não era questão apenas de treino num sotaque específico, mas sim de levar os atores a pensarem e agirem no ritmo do sertanejo (MUNGIOLI, 2006). Se tal técnica parece vaga ou mero floreio da profissional contratada, o resultado, por sua vez, que também incidiu em ajustes no roteiro, atomizando um pouco mais o léxico e a sintaxe do romance, foi o de diálogos enxutos, vincados de pausas expressivas e silêncios, e marcados por uma prosódia inédita na televisão. As pausas e silêncios, inconcebíveis no ritmo das telenovelas, chamam o olhar do espectador para os detalhes do espaço, nuances gestuais da atuação e dramaticidade da música criada por Julio Medaglia.

Em entrevista para o *Press Release* da minissérie, o diretor Daniel Filho conta que, durante as gravações, ficara encarregado de receber semanalmente o copião das filmagens. Ao assistir aos primeiros resultados, fez uma ligação via rádio para Avancini (não havia telefone em Paredão de Minas) para dizer que não entendia nada do que as personagens estavam falando. Avancini teria pedido então para ele se acalmar, pois até a equipe toda de gravação já estava se entendendo e se comunicando naquela língua.

De fato, a prosódia na minissérie não tem semelhança com o sotaque pitoresco das várias novelas ambientadas no nordeste. Mas, os moradores de Paredão, Buritizeiro, Pirapora, Curvelo, Carmo de Paranaíba, Várzea da Palma, Coração de Jesus e Porteirinha, convidados para figuração, também estranharam aquela melodia e alguns fonemas na fala dos atores. Aquilo não era o jeito de falar do sertanejo de Minas. Outros críticos se incomodaram, ainda, com interferências da fala caipira paulista nas personagens do sertão rosiano, sobretudo com a pronúncia de Riobardo e Reinardo. Enfim, o que se ouve na boca dos atores não é a emulação pitoresca do sotaque nordestino, não é a fala dos sertanejos do centro-norte mineiro com os quais a equipe conviveu por três meses, não é também a fala do caipira de São Paulo ou de qualquer outra paragem do centro-oeste do país. É outra coisa que

se criou no enfeixamento de todas essas vertentes, concebida exclusivamente no processo gradual de adaptação da linguagem rosiana para os diálogos da minissérie.

É de se imaginar que a fala criada na adaptação levantasse um obstáculo ao interesse e fruição do público, sobretudo das populações urbanas. Não foi o que ocorreu. Os números do Ibope registraram que, apenas nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, a audiência manteve-se superior aos 5 milhões de espectadores durante toda a exibição dos vinte e cinco capítulos naquele final de 1985 (cf. *Isto É*, 18/12/85), o que indicou um público massivo para um produto de potencial comercial arriscado.

A adaptação de Guimarães Rosa ao meio televisivo, num gênero, a minissérie, que ainda estava situando suas regras de produção discursiva, parece ter amalgamado, reciclado ou traduzido várias matrizes culturais em cultura de massa. Nesse sentido, a adaptação foi bem-sucedida naquilo que, segundo compreende Sílvia Borelli (1994), constitui o gênero ficcional nos meios audiovisuais, a saber, uma recomposição de matrizes (falas, velhas histórias, contos, lendas) que se encontram na memória compartilhada por vários grupos sociais e que

aparecem como os elementos de constituição do imaginário contemporâneo e de construção de uma mitologia moderna: reposição arquetípica, aclimação do padrão originário a uma nova ordem e instrumento de mediação de projeções e identificações na relação com o público receptor (BORELLI, 1994, p. 132).

Se o pacto firmado com o público heterogêneo encontra força na competência textual que, por meio da obra literária, evoca mecanismos de recomposição da memória coletiva, não haveria também, na especificidade da narrativa, outro aspecto de identificação? Quer dizer, os brasileiros que assistiram à minissérie não estavam fruindo a representação do dilema de seu próprio destino social – a tragédia de um povo não emancipado, mais uma vez à mercê de um *pacto diabólico* firmado entre chefes, entre os quais a própria rede Globo, que se destacava em tal contexto de “abertura política”? Naquele final de 1985, a história do pacto de Riobaldo, vista por milhões de brasileiros, ironicamente espelhava a história de mais um contrato social disfarçado de processo de redemocratização.

4.10 As camadas do tempo extradiegético sobrepostas na fruição

O espectador que vê a minissérie remasterizada digitalmente em DVD (2010), ou, ainda, em fragmentos esparsos na plataforma de compartilhamento de vídeos *YouTube*, depara-se com a estética do videoteipe que marcou a década de 80 (estética essa que, no adentrar da terceira década do século XXI, retroalimenta a indústria cultural nas tendências retrô de videocliques e séries, como estratégia de *marketing* da nostalgia, sobretudo mirando a geração de consumidores que cresceu vendo TV nessa época). É a imagem eletrônica que não tem uma gama tão extensa de contrastes como a imagem do cinema em película; nem tem a alta definição, medida em *pixels*, da imagem digital com que os espectadores se acostumaram nos últimos anos, tanto no cinema quanto na tevê.

Esse espectador contemporâneo que não experimentou a exibição original – em cujas circunstâncias históricas me insiro, embora traga entre vagas memórias da infância o tema de abertura, visto e ouvido nas chamadas de divulgação da minissérie – é lançado a uma imagem datada pelo contexto cultural do produto televisivo, ao mesmo tempo em que também é transportado a uma encenação que dialoga com o sertão rosiano, concebido sob as experimentações literárias do alto Modernismo, o qual, por sua vez evoca também tanto o tempo histórico de inícios do século XX quanto a circularidade do tempo mítico.

Enfim, nos movimentos de linguagem entre o romance e a minissérie, a sobreposição de espaços, do enredo literário, da *mise-en-scène* e da diegese televisiva acumula tempos desiguais, concernentes não só ao intervalo histórico entre o contexto de recepção do livro e o de recepção da adaptação, como também ao distanciamento temporal desta minha leitura comparada.

Por sua vez, o espectador que viu a minissérie em 1985 provavelmente se orgulhava de sua TV em cores, de 20 polegadas, geralmente de alguma marca que não está mais no mercado ou que foi incorporada por outra, como a *Sanyo*, a *Hitachi* e a *Telefunken*. Para esse espectador, havia um contraste entre a percepção de tecnologia avançada da imagem e do som emitidos pelo aparelho e o conteúdo diegético daquela representação, quer dizer, o lugar daquela encenação como camadas desiguais de tempo: sim, aquele espaço geográfico projetado na tela existia, era o distrito de Paredão de Minas, em Buritizeiro, além de outras áreas rurais em Curvelo, Pirapora, Coração de Jesus, Carmo de Paranaíba, Várzea da

Palma e Porteirinha, no centro-norte mineiro, assim como algumas outras paragens em Goiás, Tocantins e Bahia; aqueles mais de 2000 figurantes, muitos de rosto esquelético e expressões marcadas pela vida dura, não eram atores, mas sim moradores locais. As estrelas Tarcísio Meira, Tony Ramos e Bruna Lombardi estavam lá, mas desfigurados, recompostos nos significantes dos corpos emprestados às personagens rosianas, destituídos da aura das novelas, mas sacralizados por uma imagem de estranhamento, que se adensava nas transformações físicas de um capítulo a outro. Que tempo era aquele da história? Ou que tempos desiguais se acumulavam naquele espaço da imagem na tela?

No tempo da fruição, a minissérie proporcionou ao público brasileiro, irmanado pela falsa integração social promovida pelo sistema de teledifusão, um encontro com as contradições do desenvolvimento desigual por meio da obra recriada na adaptação. Dramatizava-se ali, e continua a ser dramatizado para o espectador contemporâneo, nosso dilema no processo de globalização. Assim, o espaço como acumulação desigual de tempos, tal como define Milton Santos (1994), se revela, na diegese, pela permanência de uma realidade, a vida dos moradores de Paredão de Minas e de outros moradores de cidadezinhas e áreas rurais do centro-norte mineiro, que não era tão somente encenação para as câmeras de tevê a fim de recriar um espaço-tempo ficcional, mas sim o próprio espaço social do interior do país e (por que não?) das periferias urbanas, no que se refere a condições precárias de moradia e alimentação, falta de saneamento e assistência de saúde, exploração do trabalho e violência exercida por grupos que disputam, com toda sorte de violência, o controle desses espaços na inexistência de um Estado efetivamente democrático.

Dessa forma, o grande sertão de Rosa adaptado para a tevê opera, na materialidade audiovisual, uma representação verossímil das camadas de que é formado o espaço geográfico brasileiro contemporâneo, o qual, segundo nosso maior geógrafo, pode ser compreendido “como a extensão do acontecer homogêneo ou do acontecer solidário e que se caracteriza por dois gêneros de constituição: uma é a própria configuração territorial, outra é a norma, a organização, os regimes de regulação” (SANTOS, 1994, p. 34). Enfim, o Brasil de Guimarães Rosa pelas lentes de Avancini se constitui na interseção de várias camadas temporais que se evidenciam no espaço transposto à tela, bem como o conflito que move a narrativa se faz com a substância de nossa organização política, isto é, o conteúdo diabólico

dos estratégias para manutenção do poder e das configurações sociais assimétricas e hierarquizadas.

A cena do “banquete político” oferecido a Zé Bebelo pelos mandatários locais de uma vila a que ele chega, como comandante das forças pagas pelo governo, merece atenção pelo jogo de representação que envolve o espaço ficcional, o espaço social do local de filmagens e o espaço do espectador da minissérie em 1985. À mesa, repleta de comida, fartam-se Zé Bebelo, Riobaldo e os chefes locais; ao redor, como que limitados por uma cerca invisível, encontram-se as pessoas do povo, que vão sendo enquadradas em plano de detalhe: idosos sem dentes, de pele vincada, uma criança de olhar faminto. Esses figurantes não são atores, mas sim os moradores de Paredão de Minas, locação escolhida por Avancini para sediar a equipe e onde se deu a filmagem da maioria das cenas. Esses figurantes não conheciam televisão, portanto não tinham conhecimento do resultado de uma encenação num *set* de filmagem. Mas, instruídos, orientados, conduzidos pelo diretor Avancini, lançaram-se à tarefa lúdica que aquela gente estranha, da cidade grande, do litoral, com suas máquinas estranhas, estava propondo, a tal ponto que suas próprias residências, casebres de pau a pique, se tornarem também espaço cênico, lugar de ficção. Toda a encenação, contudo, era advinda da própria experiência: a não participação no banquete, a expressão de penúria, não era estranha a esses figurantes, mas sim traços de sua própria identidade.

A passagem da equipe por Paredão de Minas implicava uma promessa de modernidade. Começou pela instalação da primeira linha telefônica, de geradores para alimentar os equipamentos, de uma pista de pouso numa fazenda próxima, e, finalmente, pela chegada da rede elétrica três anos após o fim das filmagens. Entretanto, para além das benfeitorias pontuais necessárias à equipe de televisão, dos cachês para os figurantes, do aluguel temporário das residências e da compra de alimentos produzidos por agricultores e criadores de animais da região, a rede Globo havia se comprometido a transformar a infraestrutura local, tal como as instalações hidrossanitárias e a construção de casario em alvenaria. Falso contrato. As reformas foram superficiais, cosméticas, e, como demonstraram reportagens posteriores, o povo local voltou às mesmas condições anteriores à vinda da produção de TV, ou

condições pioradas, por exemplo, com os milhares de copos plásticos descartáveis jogados nos ambientes pelos quais a equipe passou.

Nesse sentido, a cena do banquete é representativa das *formas do falso* que articulam a adaptação vista na tela e a realidade social do *set* de filmagem. Mesmo que os figurantes tenham participado do banquete cenográfico após o “corta” na voz do diretor, a condição real a que eles continuariam submetidos era aquela que eles haviam simulado na gravação da cena. A fome e penúria encenadas eram a realidade, ao passo que a barriga cheia de lauta comida depois da câmera desligada era o fingimento.

Não se trata tão somente de uma representação óbvia “das diferenças entre ricos e pobres; entre fazendeiros e agregados; entre fazendeiros e jagunços, entre jagunços e população geral”, tal como Mungioli (2006, p. 261) sugere. Essa cena e seus bastidores, que cabem como síntese da relação que se estabeleceu entre a rede Globo e a população de Paredão de Minas, representam e antevêm, naquele ano de inflexão histórica que foi 1985, mais um falso contrato social na vida política brasileira: o processo de redemocratização.

O espectador da ficção de fato estava inadvertidamente *se vendo por ali*, pela tela de tevê, ainda que não fosse o tipo de integração social pretendido pela Globo e seus clichês de harmonização. Na situação dos moradores da região de Buritizeiro – brasileiros abandonados nos ermos do sertão, eventualmente visibilizados pela figuração na minissérie, espelhava-se, ainda que num espelho convexo, a própria figuração política da massa de telespectadores, menos cidadãos que consumidores, no advento da Nova República. Mais uma vez, os mandatários do poder rearranjarão as engrenagens para que, malgrado o avanço da Constituição Cidadã de 1988, o povo continuasse alijado da efetiva participação política e do atendimento pleno aos direitos civis, políticos e sociais. Nesse sentido, é simbólico, no processo de adaptação, o caso dos moradores de Paredão de Minas, que, a despeito das promessas de investimento da Globo em infraestrutura e modernização para a localidade, ao final das gravações herdaram apenas as fachadas falsas da rua cenográfica e as lembranças de um pessoal estranho que passou por ali com sua parafernália eletrônica.

CONCLUSÃO

No meio de seu último discurso presidencial, em 31 de dezembro de 1960, o mineiro Juscelino Kubitschek asseverou:

A luta contra o subdesenvolvimento teve como um dos seus alvos a consolidação de nosso regime democrático. Não seria possível travar-se uma batalha séria contra o atraso e a estagnação num país em que a ordem pudesse ser alterada de um momento para outro, num país sujeito constantemente à instabilidade e reviravoltas (...). A nenhum povo sujeito a crises periódicas, atentatórias do regime e da segurança, é dado bater-se eficazmente contra o atraso e a estagnação. Compreende-se, pois, que eu me sinta tranqüilo ao verificar que no Brasil foram superadas as dificuldades para a sua estabilidade política, sem violação da lei, sem emprêgo da força, e mantida inalterável a liberdade do pensamento e de ação de todos os cidadãos. (BRASIL, 2009, p. 55-56)

Os desdobramentos históricos, com um regime ditatorial logo à frente, provariam a fatuidade dessas afirmações. Aliás, os anos de aparente estabilidade política desde 1945, após o conturbado (e contraditório) período da ditadura estado-novista, não poderiam apagar o fato de que até mesmo a posse de JK, no início de 1956, somente havia sido possível mediante o contragolpe do general Henrique Lott, em novembro do ano anterior. Ademais, a “Capital da Esperança do Brasil” – em alusão à descrição de André Malraux – orgulho do governo nacional-desenvolvimentista, se revelaria menos o símbolo de um novo Brasil, civilizado, democrático e pujante, limiar de novas formas integradoras de sociabilidade, do que um engodo grandiloquente diante dos fragmentos de nação no redemoinho de todas as formas de violência e exclusão que marcaram a história do país.

De todo modo, uma transformação, sem sobressaltos ou rupturas na estrutura do poder, ocorreu. A burguesia nacional, de origem majoritariamente rural, ao assumir a primazia econômica e política, nessa primeira metade do século XX, não confrontou as formas políticas do mandonismo oligárquico, mas sim absorveu-as para seu próprio benefício. Dessa forma, essa classe colocou o Estado a serviço de seus interesses emulando os valores da oligarquia numa recomposição conservadora das estruturas do poder, tal como compreende Florestan Fernandes (1976).

Assim, se por um lado, houve uma relativa modernização do âmbito produtivo e das atividades econômicas, em regime de dependência do capital estrangeiro, por

outro, a burguesia emergente fez um pacto conciliador com a classe oligárquica, o que resultou na permanência da autocracia e dos mecanismos de repressão oligárquicos para fins de conservação de privilégios. Dessarte, o Estado brasileiro, nessa específica forma ambivalente, isto é, *diabólica*, de democracia burguesa, negou – e ainda nega –, sob a égide do autoritarismo, as possibilidades de ampla e efetiva participação política nas disputas dos espaços de poder.

Grande Sertão: Veredas é (também) o Brasil em linguagem de redemoinho, e com a irradiadora figura do *demo* em seu núcleo de significação. Nos domínios da literatura, lugar de exercício da liberdade criadora propiciado pela arte, o grande sertão representa a ambivalência, com seu fundo trágico, de nosso processo de modernização. E, para além disso, como movimento que se repete ao redor do próprio eixo, a linguagem do romance deixa entrever as formas mutantes do poder que obstruem o caminho para a verdadeira emancipação política e a igualdade de direitos.

Nesse enfoque de leitura, ao atravessar o romance com a mira no diálogo com a minissérie, o cerne da questão é a *linguagem diabólica*: “O diabo na rua no meio do redemoinho...”. A obra encena a linguagem em seu modo de tornar-se violência simbólica, isto é, o *como* surge o poder de submeter o Outro, ainda que numa ausência presente da brutalidade (violência primordial) a partir da sacralização das hierarquias sociais e dos privilégios de classe, subjacente aos espúrios e reincidentes contratos diabólicos de nossa história. Nesse sentido, a obra desvela, nas *formas do falso* no discurso riobaldiano, a conjunção obscura entre a violência e as artimanhas do poder político, ao modo como ele se constituiu na história republicana, a saber, como autoritarismo por baixo de uma frágil pele democrática.

Com efeito, Rosa também se lança ao redemoinho dos mistérios da criação artística para buscar na linguagem uma aproximação possível com “a percepção obscura e intolerável daquela Violência absoluta e irrepresentável remoinhando nas entranhas do nosso ser” (FINAZZI-AGRÒ, 1998, p. 90). É impensável não relacionar, nesse viés, a representação da violência com a história do país, assim como a sua permanência insidiosa e catastrófica no cotidiano atual. Isso porque o pacto social na forma da violência simbólica não se sustenta de modo perene e por si só, na medida em que seus efeitos necessariamente trazem à tona a precariedade dos nossos modos desiguais de convivência, que permanecem como “estatuto de misérias”. Fatalmente, na reação ferina a quaisquer lampejos de mudança, “o diabo põe sela” e

a brutalidade pura rege: os massacres em revoltas populares, do Império à República; a tortura nos porões da ditadura; o genocídio do povo negro e dos povos indígenas; o assassinato de camponeses que reivindicam a reforma agrária; o extermínio de pessoas que vivem nas comunidades pobres. É preciso reiterar, como movimento de atualização da leitura proposta: o pacto diabólico vigora, como signo da violência. Logo, o redemoinho é a própria imagem de nação que nos cabe.

Nesse retorno às imagens de síntese, com vistas a concluir o percurso que busquei conduzir neste trabalho, que tempo e lugar cabem à adaptação do romance para a linguagem da tevê?

Primeiramente vamos lembrar que a minissérie ocorre num contexto audiovisual brasileiro em que o formato das telenovelas alcançara a fórmula de alcance massificado de público perseguido nos anos 60 e 70, em paralelo com a expansão da rede de transmissão para o interior do país e a maior acessibilidade aos aparelhos televisores. Daí a constatação que se tornou lugar-comum: em termos políticos, ou de pacto com o poder constituído, a rede Globo, entre 1965 e início dos anos 1980, havia implementado, com destaque à grade de ficção, um projeto de integração nacional amparado institucionalmente pelo regime militar, segundo as premissas de padronização linguística e representação atenuada, diabolicamente conciliadora, das desigualdades socioeconômicas. Ou seja, a imagem da realidade brasileira que se forjou na tela, em discurso harmonizador, é uma das faces da violência simbólica, sensivelmente poderosa.

O arrefecimento da vigilância censora aos conteúdos televisivos, a partir de 1979, somado aos intentos de diversificação dos gêneros ficcionais na grade da emissora, visando alcançar outros segmentos de público interno, além de um filão do mercado globalizado, animou Walter George Durst e Walter Avancini a buscarem um reconhecimento de autoria – reconhecimento conflituoso, em vista das funções de roteirista e diretor – na linguagem da tevê. A minissérie, como obra fechada, exibida fora do chamado “horário nobre” e produzida com recursos financeiros e técnicos concentrados em poucos capítulos – diferentemente das telenovelas – parecia oferecer as condições para uma liberdade de criação audiovisual similar ao do *cinema de autor*. Além disso, a adaptação de narrativas literárias consagradas significou, para esses profissionais, tanto um meio de reivindicar legitimação junto a uma elite letrada quanto a oportunidade de recriar obras de sua predileção na literatura brasileira.

O projeto de adaptação de *Grande Sertão: Veredas* levou quatro anos para ser viabilizado, mediante altas expectativas, cobranças e interferências dos dirigentes da emissora, tal como costuma suceder à produção nos meios de comunicação de massa. No enfrentamento da linguagem rosiana e no desafio de transposição desse universo à linguagem audiovisual, os adaptadores atravessaram um processo de tensão entre a observância aos padrões de inteligibilidade do público da tevê, acostumado ao formato industrial das telenovelas, e os experimentos de renovação da ficção televisiva, com inspiração no Neorrealismo Italiano e no Cinema Novo.

De um lado, a adaptação ancorou-se no padrão de *ondas*, isto é, tensão e distensão, comum aos roteiros de séries e seriados, assim como linearizou o enredo do romance, rendeu-se a um fio condutor narrativo melodramático e abordou de modo maniqueísta o tema homoerótico. De outro, o diretor-geral Walter Avancini, amparado pela mediação textual de Durst, não transigiu com os estereótipos discursivos das telenovelas, em vários níveis.

Para começar, na estrutura da dramaturgia não se empregou a redundância de diálogos (herança da radionovela), que parafraseiam o desenrolar de um conflito em vários núcleos de personagens a fim de facilitar a compreensão do público, cujo nível de atenção é flutuante; pelo contrário, os diálogos são sucintos, atravessados, ainda que em sintaxe simplificada, pelo léxico rosiano, assim como são performados numa prosódia criada no próprio processo de adaptação. Ao desviar-se da prevalência ou da dominância dos diálogos, a linguagem da minissérie destacou a imagem e os ritmos visuais, com experimentos variados de movimentação de câmera, por exemplo, no uso criativo de guias para os planos que captam a natureza do cerrado.

No plano sonoro, além da inserção dramática de sons naturais captados isoladamente e equalizados em estúdio, a música original criada pelo maestro Júlio Medaglia torna-se, ela mesma, uma personagem complexa da narrativa, em suas variações de tons, timbres e ritmos a partir de um tema central. O princípio de composição é da música erudita, mas ela se amalgamou aos ritmos da viola caipira e às bases percussivas executadas com instrumentos medievais, descobertos e experimentados no trabalho de pesquisa empreendido por músicos mineiros que auxiliaram o maestro. Foge-se, portanto, na trilha sonora, ao apelo a canções da indústria fonográfica para alavancar um vínculo afetivo com o público e estimular o consumo de ambos os produtos.

Além disso, a narrativa rompe com a organização do conflito em torno dos núcleos familiares, que são a base da teledramaturgia. E, no que diz respeito às atuações, há de se destacar que as estrelas da emissora, a despeito das críticas à seleção dos protagonistas – sobretudo à de Bruna Lombardi –, despojaram-se da aura do estrelato e dos clichês de suas personagens nas novelas para se oferecerem como signos artísticos da linguagem rosiana. Nessa composição de personagem não se deve relevar a experiência de filmagem no interior de Minas Gerais e estados vizinhos, em condições de rusticidade que esses profissionais desconheciam, e sob a condução autoritária de Avancini, marcada por vários episódios de violência moral.

É no processo mencionado acima que se encontra a chave da ambivalência da adaptação, que propus compreender às voltas com a figura do pacto diabólico. Walter Avancini, como diretor que concretizou a adaptação, é um realizador irrecorrivelmente *dividido*. Em seu ambicioso objetivo, declarado, de trazer Guimarães Rosa, na linguagem da televisão, aos letrados e, especialmente, aos iletrados do país, Avancini tinha compromisso firmado com 1) o estatuto mercadológico da emissora, 2) o valor cultural do romance e seu contexto de canonização, 3) os padrões de inteligibilidade – forjados pela própria emissora – na comunicação com o público massificado, e 4) a afirmação da autonomia de um trabalho autoral.

Nesse sentido, a empreitada de filmar no cerrado, no espaço geográfico transfigurado pelo sertão rosiano, constitui o centro da travessia de adaptação. Ao se distanciar do centro de controle institucional, embrenhando-se em locais até então inexplorados pela ficção televisiva, o diretor defrontou-se com uma geografia humana que negava radicalmente os discursos de integração propalados pela rede Globo.

Mais do que isso, em suas elevadas intenções de criar uma obra em que o telespectador se re-conhecesse brasileiro no diálogo audiovisual com uma literatura acessível a poucos letrados, Avancini emulou, no processo de adaptação, a ambivalência do pacto de Riobaldo. Isso se dá não só na condução de sua equipe durante os 90 dias de filmagens, como também, essencialmente, no falso contrato que firmou, como emissário da Globo, com a comunidade de Paredão de Minas, cujos moradores empenharam seus casebres e seus próprios corpos, como figurantes e auxiliares de produção, mediante a promessa de investimentos na infraestrutura local, o que não se cumpriu.

Paradoxalmente, e à revelia de seus realizadores, a adaptação desvelou, em seu processo de consecução e no resultado do tratamento estético, o engodo do pacto midiático-político que mobilizou milhões de brasileiros durante as Diretas Já. As promessas de autêntica participação política, divisando o horizonte de uma cidadania plena de direitos, dissimulavam o pacto firmado nas encruzilhadas obscuras do poder, em mais um rearranjo dos mandatários que ocupam os espaços de decisão no Estado. Assim, a minissérie, no diálogo com o sertão rosiano e nas condições materiais objetivas de sua produção e exibição, encenou os conflitos sociais em forma de conflitos entre discursos, evidenciados nas disputas de poder entre os chefes jagunços. Ademais, *Grande Sertão: Veredas* desafinou o tom do discurso de unidade nacional sob a retórica dissimulada da teledramaturgia que se consolidou entre os anos 1960 e 1980, pelos motivos que busquei demonstrar no quarto capítulo.

Enfim está explicitado o centro do redemoinho que movimenta os diversos fragmentos de tempos desiguais (do romance, da adaptação e desta minha interpretação) num mesmo espaço de reconhecimento de um país empenhado em pactos diabólicos, quais sejam, falsos contratos sociais que tentam ocultar a verdadeira face autoritária dos que estão no centro do poder, executando a violência, seja simbólica, nos meandros sorrateiros do discurso, seja às brutas, nos braços armados do Estado ou dos jagunços contemporâneos, entre milicianos, capangas e matadores de aluguel.

No meio, e não fora, aquém ou além, do grande sertão também se encontra o artista, mas fazendo veredas entre o ordinário da vida e os ideais de transformação da realidade. *Apois*, o pacto com a linguagem artística, em seus modos autônomos de revelação do inaudito sobre os “crespos do homem” e suas formas de convívio, permanece, nos vários meios de se criar e recriar, como fonte inesgotável de atração e mistério.

REFERÊNCIAS

- ALBERGARIA, C. **Bruxo da linguagem no Grande Sertão**: leitura dos elementos esotéricos presentes na obra de Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.
- ANDRADE, C. D. **A lição do amigo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ANDRADE, C. D. **O observador no escritório**. Rio de Janeiro: Record, 1985.
- ANDRADE, M. **Música, doce música**. 2. ed. São Paulo: Martins, 1976.
- ANDRADE, M. **O turista aprendiz**. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez, Tatiana Longo Figueiredo; Leandro Raniero Fernandes, colaborador. Brasília, DF: Iphan, 2015.
- ARAÚJO, H. V. **O roteiro de Deus: dois estudos sobre Guimarães Rosa**. São Paulo: Mandarim, 1996.
- ARAÚJO, H. V. **Guimarães Rosa: Diplomata**. 2.ed. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2007.
- ARRIGUCCI JR., D. O Mundo Misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. In: **Novos Estudos / CEBRAP**. São Paulo (40):07-29, novembro 1994.
- ARROYO, L. **A cultura popular em Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.
- AUMONT, J. *et al.* **A estética do filme**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995.
- AUMONT, J. **A imagem**. Campinas: Papirus, 2001.
- BAKHTIN, M. **Questões de literatura e estética** (a teoria do romance). 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2014.
- BARTHES, R. A Morte do Autor. In: **O Rumor da Língua**. Lisboa: Edições 70, 1984.
- BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, W. **Origem do drama trágico alemão**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- BERCEO, G. **Los milagros de Nuestra Señora**. Universidad de la Rioja: Servicio de Publicaciones, 2011.
- BOLLE, W. **Fórmula e fábula**: (Teste de uma gramática aplicada aos contos de Guimarães Rosa). São Paulo: Perspectiva, 1973.

BOLLE, W. **Grande sertão: cidades**. Revista USP. São Paulo, nº 24, p. 80-93, Dez./ Jan./ Fev. 1994/ 1995.

BOLLE, W. **grandesertão.br.:** o romance de formação do Brasil. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2004.

BOMENY, H. Utopias de cidade: as capitais do modernismo. In: GOMES, A. M. de Castro. (Org.). **O Brasil de JK**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002. p. 201-223.

BOMENY, H. Infidelidades eletivas: intelectuais e política. In: BOMENY, H. (Org.) **Constelação Capanema**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001. p. 11-36.

BOMENY, H. A estratégia de conciliação: Minas Gerais e a abertura política dos anos trinta. In: GOMES, A. M. de (org.). **Regionalismo e centralização política:** partidos e constituinte nos anos 30. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BORELLI, S. (org.) **Gêneros ficcionais, produção e cotidiano na cultura popular da massa**. São Paulo: Intercom, 1994.

BRANIGAN, E. **Narrative Comprehension and Film**. London and New York: Routledge, 1992.

BRASIL. Presidente (1956-1961). **Discursos selecionados do Presidente Juscelino Kubitschek**. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2009.

BRITTO, A. **O último artesão**. Walter Avancini. Rio de Janeiro: Gryphus, 2005.

BURCH, N. **Life to those shadows**. California University Press, 1990.

CALDERÓN DE LA BARCA, P. **A vida é sonho: o Alcaide de Zalamea**. Tradução de Orlando Neves. Lisboa: Círculo de Leitores, 1973.

CANDIDO, A. **Literatura e sociedade:** estudos de teoria e história literária. 7. ed. São Paulo: Nacional, 1985.

CANDIDO, A. **Formação da Literatura Brasileira**. 9. ed. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 2000.

CANDIDO, A. Grande Sertão: Veredas. Suplemento Literário de O Estado de S. Paulo. 6/10/1956. Reimpresso sob o título **No Grande Sertão**. In: Textos de Intervenção. 2002, p. 190-192.

CANDIDO, A. O homem dos avessos. In: **Tese e antítese:** ensaios. 4.ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2002, p. 121-139.

CARDOSO, F. S. **Capanema:** a história do ministro que atraiu intelectuais, tentou controlar o poder e sobreviveu à Era Vargas. Rio de Janeiro: Record, 2019.

CARMO, L. (org). **Oduvaldo Vianna, Herança de Ódio**. Rio de Janeiro: Edições Casa Rui Barbosa, 2007.

CARVALHO, J. M. **Os bestializados**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CARVALHO, J. M. Brasil, nações imaginadas. In: **Pontos e Bordados**: escritos de história e política. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

CAVALCANTI, L. **Moderno e brasileiro**: a história de uma nova linguagem na arquitetura. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

CAVALCANTI, L. (org.). **Modernistas na repartição**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de Símbolos**. 23.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CORPAS, D. **Grande sertão: Veredas e formação brasileira**. *Revista da ANPOLL*. 1908- Machado de Assis e Guimarães Rosa: aspectos lingüísticos e literários, v. 1, n. 24, p. 261-288, jan./jul. 2008. Disponível em <<http://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/download/28/15>>. Acesso em: 9 abr 2019.

COSTA, J. R. V. **Sírius, a Miss Universo**. Tribuna de Santos, Santos, 11 jun 2007. Caderno de Ciência e Meio Ambiente, p. D-2. Disponível em: <<http://www.zenite.nu/sirius-miss-universo/>>. Acesso em: 04 jun. 2019.

COUTINHO, E. Monólogo diálogo: a técnica híbrida do Grande sertão: veredas. In: _____. **Em busca da terceira margem**: ensaios sobre o Grande sertão: Veredas. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993, p.61-70.

CUNHA, E. da. **Os sertões**. 39. ed. São Paulo: Publifolha, 2000.

ECO, U. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

ELLIS, M. A. **Capitania da Bahia nos Meados do Século XVIII**: A propósito da publicação recente de uma obra de grande valor documental. *Revista de História*, Brasil, v. 6, n. 13, p. 197-209, mar. 1953. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/35230>>. Acesso em: 08 set. 2019.

DEWEY, J. **Arte como Experiência**. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FANTINI, M. **Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens**. Cotia, SP: Ateliê Editorial; São Paulo: Editora SENAC, 2003.

FAUSTO, B. **A Revolução de 1930**. Historiografia e História. 16. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

FERNANDES, F. **A Revolução Burguesa no Brasil**: ensaio de Interpretação Sociológica. 2.ed. Rio de Janeiro. Zahar Editores, 1976.

FINAZZI-AGRÒ, E. A força e o abandono. Violência e marginalidade na obra de Guimarães Rosa. In: HARDMAN, F. F. **Morte e progresso**: cultura brasileira como apagamento de rastros (pp. 83-84). São Paulo: SciELO - Editora UNESP, 1998.

FRIEDMAN, N. **O Ponto de Vista na Ficção**: o desenvolvimento de um conceito crítico. In: *Revista USP*. São Paulo, CCS-USP, n. 53, março/maio 2002, trad. Fábio Fonseca de Melo, p. 166 a 182.

FRYE, N. **Anatomia da crítica**: quatro ensaios. Tradução de Marcus de Martini. São Paulo: É Realizações, 2014.

FOUCAULT, M. **O que é um autor?** Lisboa: Vegas, 1992.

GALVÃO, W. N. **As formas do falso**: um estudo sobre a ambigüidade no Grande Sertão: Veredas. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

GALVÃO, W. N. **A donzela-guerreira**: um estudo de gênero. São Paulo: SENAC, 1998.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**: ensaio de método. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1979.

GUIMARÃES, H. de S. **A presença da literatura na televisão**. Revista da USP, São Paulo, n. 32, p. 190-198, 1997.

GUIMARÃES, H. de S. **Literatura em televisão**: uma história das adaptações de textos literários para programas de TV. Campinas: 1995. Dissertação (Mestrado). Departamento de Teoria Literária do Instituto dos Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 1995.

GIRARD, R. **A violência e o sagrado**. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra. São Paulo: Umesp, 1998.

GOLDMANN, L. **Crítica e dogmatismo na cultura moderna**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.

GOLDMANN, L. **A sociologia do romance**. Tradução Álvaro Cabral. 3.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

GROPPO, C. M. **Ordem no céu, ordem na terra**: A revista *A Ordem* e o ideário anticomunista das elites católicas (1930-1937). 2007. 184 f. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

HAMBURGER, E. **O Brasil antenado**: A sociedade da telenovela. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

HAMBURGER, E. Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano. In: SCHWARCZ, L. M. (org.). **História da vida privada no Brasil**: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

HEGEL, G. W. F. **Cursos de estética IV**. Tradução de Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle. São Paulo: EDUSP, 2002.

HIRANO, S. A Face Pré-capitalista. In: **História e Ideal**. Ensaios sobre Caio Prado Júnior. Org. Maria Ângela D'Incão. São Paulo: Editora Unesp; Secretaria de Estado e Cultura; Editora Brasiliense, 1989.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Manuel Odorico Mendes. eBooksBrasil, 2009. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/iliadap.pdf>>

HOLANDA, S. B. de. **Raízes do Brasil**. 26.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

HUTCHEON, L. **Teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. 2.ed. Florianópolis: EdUFSC, 2013.

LUKÁCS, G. **A poética do Pós-Modernismo**. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

JENKINS, H. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2009.

KEHL, M. R. Eu vi um Brasil na TV. In: COSTA, A. H.; et al. (Coord.). **Um país no ar**: história da TV brasileira em três canais. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 167-277.

KUBITSCHECK, J. **Por que construí Brasília**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2000.

LAURENT, J.; MARIE, M. **Lendo as imagens do cinema**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora Senac, 2009.

LEBERT, N. **Walter George Durst**: doce guerreiro. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009. (Coleção Aplauso. Série Perfil).

LEITE, T. **Grande sertão: Veredas e sua adaptação para a televisão**: uma análise das estruturas temporais. 2016. 229 f. Tese (doutorado em Letras) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas de São José do Rio Preto. 2016.

LOBATO, M. **Urupês**. 2. ed. São Paulo: Globo, 2009.

LOBO, N. **Ficção e política**: o Brasil nas minisséries. Manaus: Valer, 2000.

LOMBARDI, B. **Diário do Grande sertão**. 3. ed. Rio de Janeiro: Rio Gráfica, 1986.

LUKÁCS, G. **Teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. São Paulo: Ed. 34, 2000.

LUKÁCS, G. **O romance histórico**. Tradução Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

MACHADO, A. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 1997.

MACHADO, A. **O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges**. São Paulo: Contra Capa, 2001.

MACHADO, A. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Senac, 2014.

MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

MATTELART, A.; MATTELART, M. **O carnaval das imagens: a ficção na TV**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MATTOS, D. J. (org.). **Pioneiros do rádio e da TV no Brasil: depoimentos a Pró-TV**. São Paulo: Códex, 2004.

MEMÓRIA GLOBO. **Dicionário da TV Globo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

METZ, C. **Linguagem e cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MEYER, M. **Folhetim: uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MICELI, S. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MORAIS, O. J. de. **Grande Sertão: Veredas: o romance transformado: o processo e a técnica de Walter George Durst na construção do roteiro televisivo**. São Paulo: EDUSP, 2000.

MOTTER, M. L. Mecanismos de renovação do gênero telenovela: empréstimos e doações. In: LOPES, M. I. V. (org.). **Telenovela: internacionalização e interculturalidade**. São Paulo, Loyola, 2004.

MOTTER, M. L. **Telenovela: reflexo e refração na arte do cotidiano**. Disponível em: www.intercom.org.br/papers/xxi-ci/gt21/GT2109.PDF, p. 51-66, 2002. Acesso em: 13 jan. 2020.

MUNGIOLI, M. C. P. **Minissérie Grande Sertão: Veredas: gêneros e temas construindo um sentido identitário de nação**. 2006. 290 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, São Paulo. 2006.

NAVA, P. **Beira-mar**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.

OLIVEIRA, P. S. X. **A televisão como “tradutora”: veredas do grande sertão na Rede Globo**. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas – IEL: Campinas. 1999.

PALMÉRIO, M. de A. Errância através do mundo rosiano. In: PROENÇA, I. C. (Org.). **Mário Palmério**: seleta. Rio de Janeiro: José Olympio/Brasília: INL, 1973.

PALOTTINI, R. **Dramaturgia de televisão**. São Paulo: Editora Moderna, 1998.

PASTA JR, J. A. **O Romance de Rosa**: temas do Grande Sertão e do Brasil. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, v. 55, n.55, p. 61-70, 1999. Disponível em: <<http://docplayer.com.br/14818486-O-romance-de-rosa-temas-do-grande-sertao-e-do-brasil-1.html>> Acesso em: 09 abr. 2019.

POUILLON, J. **O tempo no romance**. São Paulo: Cultrix, 1974.

PRADO JUNIOR, C. **A Revolução Brasileira; A questão agrária no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

PRADO JUNIOR, C. **Formação do Brasil contemporâneo**. 23.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

REIMÃO, S. **Livros e Televisão**: correlações. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004

RIBEIRO, D. **O povo brasileiro**. A formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ROCHA, A. A. M. da. **Sertão-fronteira**: a travessia dos homens provisórios. 2019. 134 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade Federal de Minas Gerais, Instituto de Geociências, Belo Horizonte. 2019.

RONCARI, L. **O Brasil de Rosa**: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

ROSA, J. G. **Primeiras histórias**. 15.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001a.

ROSA, J. G. **Grande Sertão: Veredas**. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001b.

ROSA, J. G. **Manuelzão e Miguilim**. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001c.

ROSA, J. G. **No Urubuquaquá, no Pinhém**. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001d.

ROSENFELD, K. **Os descaminhos do demo**: tradição e ruptura em *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: EDUSP, 1993.

SADEK, J. R. **Telenovela**: um olhar do cinema. São Paulo: Summus, 2008.

SAID, R. **A angústia em ação**: poesia e política em Drummond. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

SANT'ANNA, R. **Moda caipira**: dicções do cantador. *Revista USP*, São Paulo, n. 87, p. 40-55, 1 nov. 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/download/13829/15647/>>. Acesso em: 01 jun. 2019.

SANTOS, M. **Técnica, espaço, tempo**: globalização e meio técnico-científico-informacional. São Paulo: Hucitec, 1994.

SANTOS, M. **Pensando o espaço do homem**. 4.ed. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

SANTOS, M. A. C. Francisco Campos: um ideólogo para o Estado Novo. **Locus: Revista de História**, [S. l.], v. 13, n. 2, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/locus/article/view/20163>. Acesso em: 14 jan. 2022.

SAVIANI, D. **História das ideias pedagógicas no Brasil**. 3. ed. Campinas: Autores Associados, 2011.

SCHILLER, F. Von. **Os Bandoleiros**. Porto Alegre: LPM Editores, 2001. (Coleção LPM Pocket, v. 236).

SCHULER, D. O épico em *Grande Sertão: Veredas*. In: **Guimarães Rosa**. Porto Alegre: Edições da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1969, p. 47-75.

SCHWARZ, R. **Um mestre na periferia do capitalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SCHWARZ, R. Grande sertão: estudos. In COUTINHO, E. (Org.) **Guimarães Rosa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 378-389.

SCHWARTZMAN S.; BONEMY H.; V. COSTA. **Tempos de Capanema**. Rio de Janeiro: Paz e Terra/FGV, 2000.

SHAKESPEARE, W. **Hamlet, Rei Lear, Macbeth**. Tradução de Barbara Heliodora e Anna Amélia de Queiroz Carneiro Mendonça. São Paulo: Editora Abril, 2010.

SILVA, A. M. S.; CRUZ, A. R. **O cineasta e a margem do rio imaginário**. São Paulo: Arte & Ciência, 2009.

SILVA, A. M. S. **Máscaras, enigmas e comentários**. São José do Rio Preto: Vitrine Literária, 2022.

SPERBER, S. F. **Caos e cosmos**: leituras de Guimarães Rosa. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976.

SPERBER, S. F. **Guimarães Rosa: signo e sentimento**. São Paulo: Ática, 1982.

SPINA, S. **Manual de Versificação Românica Medieval**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.

STAIGER, E. **Conceitos fundamentais de poética**. Tradução Aída Celeste Galeão. 3.ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

STAM, R. **A literatura através do cinema**. Realismo, magia e a arte da adaptação. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

STAM, R. **Teoria e prática da adaptação**: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*, n. 51, p. 19-53, jul./dez. 2006.

STAM, R. **Introdução à Teoria do Cinema**. Campinas. São Paulo: Papyrus, 2003.

STARLING, H. **Lembranças do Brasil**. Teoria, política, história e ficção em *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Revan/Ucam/Iuperj, 1999.

SZONDI, P. **Teoria do drama moderno**. São Paulo: Cosacnaify, 2001.

SZONDI, P. **Ensaio sobre o trágico**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

TÁVOLA, A. **A telenovela brasileira**: história, análise e conteúdo. São Paulo: Globo, 1996.

THEODOSSIOU, E. et al. **Sirius in Ancient Greek and Roman Literature: From the Orphic Argonautics to the Astronomical Tables of Georgios Chrysococca**. *Journal of Astronomical History and Heritage*, Queensland, v. 14, n. 3, p. 180-189, nov. 2011. Disponível em: <<http://adsabs.harvard.edu/abs/2011JAHH...14..180T>>.=S0104026X201300010 Acesso em: 05 jun. 2019.

TIBURI, M. **Diadorim**: biopolítica e gênero na metafísica do Sertão. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 21, n. 1, p. 191-207, abr. 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.phpscript=sci_arttext&pid0010&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 31 maio 2019.

UTÉZA, F. **JGR: Metafísica do Grande Sertão**. Tradução de José C. Garbuglio. São Paulo: Edusp, 1994).

VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre análise fílmica**. Campinas: Papyrus, 1994.

VENTURA, A. de O. **A viagem de descoberta do Brasil**: um exercício do Moderno em Minas Gerais. 2000. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2000.

VIANA, O. **Instituições Políticas Brasileiras**. Brasília: Edições do Senado Federal, 2019.

WILLIAMS, R. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico**. A opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

Referências audiovisuais básicas

GRANDE SERTÃO: VEREDAS. Direção: Walter Avancini. Produção: Vitória Produções Cinematográficas Ltda. Brasil: Globo Filmes, 2010. 4 DVDs. 14h04min.

A TERCEIRA MARGEM DO RIO. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Regina Filmes Ltda. Rio de Janeiro: Riofilme, 1994. 96 min.

APÊNDICE A

1 A ficção televisiva brasileira e a carreira de Walter Avancini

A trajetória profissional de Nunciato Walter Avancini se confunde com a própria história da televisão brasileira, especialmente a história da ficção seriada nesse meio. Tendo debutado no rádio aos nove anos de idade, Avancini migrou para o novo veículo aos quinze, ainda como ator, no lendário programa humorístico de Manoel da Nóbrega, e justamente no dia de estreia das transmissões televisivas no Brasil, em 18 de setembro de 1950. Avancini conduziria seu trabalho para tornar-se talvez o maior (no mínimo, o mais profícuo) diretor-geral da teledramaturgia nacional. Entre 1964, quando estreia com *Melodia Fatal* na TV Excelsior, e 1985, ano de exibição de *Grande Sertão: Veredas*, ele já havia alcançado a impressionante marca de ter dirigido mais de 40 produções, entre telenovelas, seriados e minisséries, em quatro emissoras (LOBO, 2000).

Foi ele quem, na TV Tupi, no horário das 20 horas, em 327 capítulos exibidos entre 4 novembro de 1968 e 30 de novembro de 1969, experimentou uma forma de teledramaturgia em *Beto Rockefeller* que de fato alcançaria o gosto do público em crescimento. Esse sucesso levou a Globo – já líder de audiência e com a programação sob a responsabilidade de José Bonifácio de Oliveira Sobrinho –, a testar outras formas além do consolidado folhetim de capa-espada, o que enfim ocorreu em *Irmãos Coragem* (1970-71), com texto de Janete Clair (TÁVOLA, 1996).

Depreende-se que *Beto Rockefeller* não apenas contribuiu para consolidar o gênero no Brasil, que superaria a radionovela e o teleteatro nessa virada de década, como também deu início ao processo de autonomia da telenovela brasileira (SADEK, 2008), descolando-se, em medida relativa, das telenovelas latino-americanas, sobretudo das produções pioneiras de Cuba, México e Argentina, e das *soap operas* estadunidenses. Mantém-se a narrativa folhetinesca como princípio de modulação dramática e, de inovador, insere-se tudo o que hoje é tido como traço estilístico comum ao gênero: atuações que se afastaram da até então corriqueira dramaticidade, no gesto e na voz – herdada do teatro e da radionovela e reproduzida no teleteatro –, e se aproximaram da contenção dos atores de cinema; uma trama simples, mas que introduz na telenovela a figura do anti-herói, principalmente aquele com ganas de ascensão social; diálogos coloquiais, com abertura para gírias e

improvisações; e trilha sonora com canções contemporâneas, populares, no lugar da trilha com orquestra, destacando-se, ainda, o aproveitamento de sucessos internacionais como *Here, There and Everywhere*, dos Beatles, e a balada *I started a joke*, dos Beeges, como tema para uma personagem específica e para um par romântico.

Cabe ressaltar aqui que Walter Avancini já havia trabalhado com J. B. de Oliveira Sobrinho na TV Excelsior em 1964. E na chefia de programação da Globo, cargo que assumiu em 1967 a convite do controverso diretor-geral Walter Clark, Boni estava recrutando os profissionais para consolidar o chamado padrão de qualidade do horário nobre, a saber, três novelas com o *Jornal Nacional* entre a segunda e a terceira. Em 1969, ano em que a Embratel inaugura o sistema de micro-ondas que possibilita uma programação em rede nacional, a produção de telenovelas da emissora contava com Dias Gomes, Janete Clair e Daniel Filho. É nesse período, com o fim do consórcio da emissora com o grupo *Time-Life*, que a Globo assume, especialmente no governo Médici (1969-1974), um papel ideológico de destaque no programa de integração nacional concebido pelos militares.

Nesse contexto, Walter Avancini dirige ainda seis novelas na Tupi antes de ingressar na Globo em 1972, assumindo a direção de *Selva de Pedra*, de Janete Clair, por volta do trigésimo capítulo, no lugar de Daniel Filho¹⁰⁶. Considerando-se que Avancini conduziu com segurança essa telenovela que viria a ser o maior sucesso proporcional de público da história da televisão brasileira, poder-se-ia esperar dele, à primeira vista, nos próximos trabalhos, uma conformação aos moldes de uma linguagem que pasteurizasse qualquer aspecto de fermentação político-social e não ferisse o gosto médio da classe média, que, ao fim e ao cabo, era o diapasão da qualidade que a emissora se propôs a construir, com sucesso, durante a década de 1970, na grade de programação em que a telenovela tornou-se o principal produto.

No entanto, o inquieto Avancini, durante essa década definidora da teledramaturgia, caminhou numa corda bamba, equilibrando-se na emissora entre sucessos de público que haviam sido concebidos às pressas para substituir novelas completamente censuradas pelo regime, ou ajustando os rumos da trama de outras, em parceria com os escritores, para lidar com o corte de cenas pelos censores.

106 Informações sobre trabalhos de Walter Avancini na Rede Globo disponíveis em <https://memoriaglobo.globo.com/perfil/walter-avancini/perfil-completo/>

Exemplo da primeira situação foi *O Semideus*, de 1973, cuja trama escrita de última hora por Janete Clair apoiou-se no carisma de dois galãs, Tarcísio Meira e Francisco Cuoco, para preencher o horário, devido ao fato de que *Fogo sobre Terra*, da mesma autora, havia sido vetada pela censura. A narrativa da obra proibida era ambientada numa cidadezinha fictícia do sertão do Mato Grosso chamada Divineia, que é palco da rivalidade entre dois irmãos, Pedro e Diogo, separados na infância após a morte dos pais num desastre de avião. Diogo cresce no Rio de Janeiro, forma-se em engenharia, e retorna a Divineia para defender o projeto de construção de uma barragem no rio Jurapori, o que provocaria a inundação da cidadezinha, obrigando os moradores a se realocarem numa nova cidade, planejada pela empresa de engenharia, a quilômetros dali. Pedro, o irmão que havia permanecido em Divineia e se tornado um boiadeiro carismático, busca insurgir o povo contra as promessas de progresso e modernização. Compreende-se, enfim, o motivo da censura: não interessava aos militares a representação de um conflito que amplificasse questionamentos sobre impactos socioambientais no momento em que a hidrelétrica de Sobradinho estava no início das obras e os projetos de Tucuruí e Itaipu, prestes a saírem do papel. Em suma, o pacto do governo federal com a emissora, mediado pela concessão do canal e significativa receita com publicidade, cobrava a não admissão de conteúdos ficcionais que representassem o contraditório do “milagre econômico” (1969-73) ou revisassem, de modo crítico e acessível ao público, a propaganda do “Brasil Potência” e “Pra frente Brasil”.

Da segunda situação, pode-se citar *Cavalo de Aço*, com texto de Walther Negrão, exibida no horário das oito. O argumento da narrativa era uma revolta popular liderada pelo protagonista Rodrigo Soares, ao lado dos personagens Santo, Sabé, Brucutu e o Professor, contra o madeireiro Max, que explorava trabalhadores de uma cidade fictícia no interior do Paraná. Após cortes significativos da Censura Federal, essa novela acomodou-se às convenções de uma trama policial pautada no desvendamento da identidade do assassino do vilão.

Os recorrentes problemas com a censura não impediram que Avancini, mesmo diante das contingências apontadas, encontrasse brechas para inovação narrativa na televisão. Em *O Rebu* (1974), de Bráulio Pedroso, – telenovela que foi refilmada em 2014, em 36 capítulos, no horário incidental das 23h¹⁰⁷ –, a narrativa

107 Entre 2011 e 2018 a Globo resolveu retomar uma quarta faixa de novelas no horário das onze da noite. Foram exibidas principalmente refilmagens, algumas com roteiro condensado, em 24 fps, com destaque para o refinamento de cenários, figurinos e

policial dos 134 capítulos limitava-se diegeticamente ao tempo de uma noite e uma manhã seguinte no espaço da mansão de uma rica empresária onde ocorre uma festa e o corpo de um dos convidados é encontrado na piscina. Por sua vez, a novela que substituiu *Rebu*, indo ao ar entre abril e outubro de 1975, marcou o veio de Avancini para a adaptação de clássicos da literatura brasileira, numa parceria, que se tornou recorrente, com o escritor, roteirista, diretor e, sobretudo, homem de tevê, Walter George Durst, hábil em adaptar textos literários para roteiros de ficção televisiva. *Gabriela* (refilmada em 2012) conseguiu trazer para a televisão os meandros do coronelismo que rege as relações sociais nas cidades do interior, aproveitando-se do talento de Sônia Braga em envolver a trama numa sensualidade brejeira, que ela reproduziria, nos anos seguintes, em *Dona Flor e seus dois maridos* (1976) e *A dama do lotação* (1978), adaptações que estão entre as maiores bilheterias do cinema nacional. Um telespectador que talvez não admitisse explicitamente um gosto pela tendência da pornochanchada (que refletiu movimentos de liberação dos costumes e que pautou, durante a década, o cinema nacional) acabou fisdado pelo hibridismo cômico-erótico de que a adaptação se apropriou, ao mesmo tempo em que acompanhava a disputa de poder entre Mundinho Falcão e a figura do típico mandatário das cidades interioranas, Coronel Ramiro Bastos. Diante da popularidade de Jorge Amado nos anos 70, traduzido para mais de 40 línguas e bem-sucedido como artigo de exportação, nem os censores ousaram fazer ressalvas à adaptação da obra de um autor outrora militante do Partido Comunista Brasileiro.

Mas a forma mais bem-sucedida de dar uma volta nos censores foi encontrada no realismo mágico de *Saramandaia* (1976, refilmada em 2013), em cuja dramaturgia o autor Dias Gomes apropria-se, em certo grau, de territórios narrativos do *boom* literário latino-americano. A cidadezinha em questão é Bole-Bole, nome de que o prefeito Lua Viana e sua família se envergonham devido a ser fruto de uma aventura que D. Pedro I teria tido por ali, na região canavieira de Pernambuco. Arma-se, então, o conflito principal a partir de um plebiscito para decidir o futuro do nome da cidade: se continua Bole-Bole ou muda para Saramandaia. Mudancistas, liderados pelo Coronel Tenório Tavares, de quem o prefeito, de fato, é um subordinado, entram em embate com os tradicionalistas, tendo o Coronel Zico Rosado à frente. Não escapa ao leitor atento, como não escapa ao espectador da

edição. Três das produções dirigidas originalmente por Avancini na década de 70, e referidas aqui, fizeram parte desse projeto de *remakes*: *Gabriela*, *Saramandaia* e *O Rebu*.

novela, a ironia da disputa: o plebiscito faz simulacro do processo democrático, pois sua motivação não faz diferença efetiva para o bem-estar do povo da cidade, embora o envolva de modo apaixonado. O processo apenas replica a mesmice do poder local: a disputa entre os coronéis, que vai revelando também uma causa econômica – Zico Rosado é distribuidor da cachaça *Bole-Bole* ao passo que Tenório Tavares pretende lançar no mercado a concorrente *Saramandaia*, cujo nome ele registrou antes mesmo do plebiscito. Ainda que a sátira política fosse o bastante para uma identificação do público, o que mais se destacou foi a atribuição de elementos maravilhosos a alguns moradores da cidadezinha: Marcina torna-se brasa ao ficar excitada, botando fogo em tudo ao redor; o vereador de boas intenções João Gibão, irmão do prefeito, esconde um par de asas sob a aparente corcunda; Dona Redonda explode de tanto comer e tem sempre os pedaços recolhidos pelo marido a fim de voltar à rotina; o professor de português Aristóbulo não dorme há uma década e vira lobisomem em sexta-feira de lua cheia... A comicidade das situações absurdas conquistou o público e a crítica especializada, a qual laureou Dias Gomes (com pontuais denúncias de plágio, advindas de uma incompreendida – para aquele momento – intertextualidade com *O coronel e o Lobisomem*, de José Cândido Carvalho) pela capacidade de articular a fórmula do melodrama ao estrato maravilhoso revelador de recalques, paixões reprimidas e, sobretudo, de uma diversidade identitária submetida ao controle. E isso não era pouco num veículo de comunicação vigiado, como todos os outros, e no contexto de realidade social marcada pelo autoritarismo.

Cabe aqui pontuar – e com relevo para o propósito da menção às novelas acima, bem como o esboço de um resumo para cada uma delas – que *Gabriela*, *O Rebu* e *Saramandaia* fizeram parte de uma nova faixa¹⁰⁸ de telenovelas, exibidas às dez e quinze da noite, entre 1971 e 1979. Para esse horário foram convidados a escrever autores que já haviam alcançado grande reconhecimento em obras teatrais ou mesmo na televisão. Dias Gomes (de *O pagador de promessas*), Bráulio Pedroso (de *O Fardão*), Jorge Andrade (de *Os ossos do Barão*) e Walter George Durst (este

108 Entre 1965 e 2000 a faixa das 8 ainda começava antes das 21h, logo após o JN, mas, devido a problemas com a lei de classificação etária durante a exibição de *Laços de Família*, classificada como imprópria para menores de 14 anos, a faixa das oito passou a ser exibida obrigatoriamente após as nove da noite. Em 2011 a própria emissora mudou a nomenclatura para *novela das 9*. Quanto à faixa das 23h – que começava às 22h15 e mudou para as 22h30, o espaço que fora ocupado pelas minisséries entre 1982 e 2011 deu lugar a uma faixa *remakes* e novelas curtas nomeadas, desde 2016, *superséries*, em razão de estratégias de mercado da emissora.

mais conhecido, na época, por ter adaptado clássicos do teatro para o programa *TV de Vanguarda*, na Tupi) vislumbraram, no trabalho para a nova faixa, um espaço de inquietação tanto na forma da teledramaturgia quanto na ‘preocupação de revelar o Brasil “real” em contraposição ao “Brasil Grande” dos militares’ (LOBO, 2000, p. 86).

Diga-se, sem receio de exagero, que essa faixa das dez foi experimental em, pelo menos, quatro graus:

1. Experimentou os limites da censura fora do chamado horário nobre.

2. Experimentou algum nível de *desagregação* do gênero que já estava primordialmente consolidado nos horários das seis e das oito, levando-se em conta os menores riscos econômicos do horário tardio. E qual seria, na telenovela brasileira, a fórmula compositiva de *agregação* – lembrando aqui a divisão ampla proposta por Candido (1985)? Pois era, e continua sendo em boa medida, o folhetim melodramático com uma trama principal que redundava sistematicamente em subtramas, a partir da reiteração temática nos diálogos entre os personagens de núcleos secundários – facultando ao espectador a atenção ininterrupta no dispersivo ambiente doméstico –, sendo a narrativa dividida em capítulos que deixam pontos de tensão (ganchos) entre os blocos, separados por intervalos comerciais, e entre um capítulo e outro. Tal fórmula está atrelada à regra do risco mínimo em razão dos altos custos de produção e do compromisso com os anunciantes. De específico, a novela das seis tornou-se o espaço para adaptações literárias, principalmente de romances românticos, em tom leve ou ingenuamente jocoso, com a respectiva releitura de ambientação de época e/ou regional; a das oito, que alcançava o auge de audiência, primava por uma trama de mistério, integrada à receita dos dramas familiares que, por sua vez, abriam espaço para a inserção de temas contemporâneos representados em tom trágico no núcleo rico, e cômico, no núcleo pobre. Tendo em vista esse modelo, e com licença para uma analogia mais ousada, as telenovelas da faixa das dez estariam para as consolidadas faixas das seis e das oito assim como o romance realista está para o folhetim romântico.

3. Este terceiro grau de experimentação – que merece um estudo mais profundo – refere-se à incorporação, como operador concreto dos dois anteriores, de elementos inovadores de linguagem emprestados, além da literatura, a movimentos de

vanguarda do teatro (*Teatro Brasileiro de Comédia* e *Teatro de Arena*) e do cinema (*Cinema Novo*), de cujos expedientes profissionais e recursos estilísticos a produção televisiva se valeu.

4. Por fim, a faixa de novelas das dez experimentou a viabilidade de implementação de um novo gênero na televisão brasileira: a minissérie. Tal intento se valeu da experiência de produção e audiência com seriados que tematizavam o cotidiano brasileiro contemporâneo entre 1979 e 1981 – projeto que foi batizado *Séries Brasileiras*. Então foi criada a primeira minissérie, *Lampião e Maria Bonita* (1982), que teve seus oito capítulos escritos por Aguinaldo Silva e Doc Comparato, autores revelados pelo sucesso do seriado *Plantão de polícia*. Embora a minissérie não representasse, como a telenovela, um gênero específico da indústria televisiva nacional, como explica Narciso Lobo (2000) a partir de uma profícua explanação sobre as paisagens ficcionais nas televisões anglo-saxônica e latino-americana, esse gênero emergiu na Globo, seguida por outras emissoras, com enfoque na representação crítica da realidade do país e na diversificação da grade de ficção, buscando atender, inicialmente, à demanda de um público que, com base na experiência das novelas das dez, tinha expectativas estéticas mais sofisticadas. Havia aí uma aparente contradição do ponto de vista econômico, tendo em vista que o custo de produção de um capítulo de minissérie era, em média, o triplo de um capítulo de telenovela, e esta, muito mais lucrativa. Contudo, é preciso considerar que “as séries brasileiras emergiram do interior da maquinaria mercadológica e de criação de uma rede de televisão já experiente” (LOBO, 2000, p. 79), cujos profissionais almejavam produzir um acervo que minasse a resistência impassível de setores da elite letrada.

2 Os anos 80 introduzem um novo gênero da ficção seriada na TV: a minissérie

A experimentação na linguagem das novelas das dez foi um ensaio, mas o formato da minissérie, como narrativa fechada e produto que alcançou outros segmentos de público, exigia outros recursos. Para Lobo, o hibridismo foi o caminho encontrado na busca de compor “quadros mais complexos da História e da vida contemporânea brasileiras” (2000, p. 121). Nesse esforço, foi ampliado o diálogo com outras linguagens artísticas a fim de lhes emprestar o prestígio cultural pretendido.

Nesse sentido, livre das circunstâncias da narrativa aberta da novela, formato refém das flutuações de audiência e da velocidade frenética de produção (que resulta na predominância da filmagem padronizada e segura de diálogos em planos médios americanos), os criadores das minisséries puderam lançar de expedientes estéticos que aproximaram mais o videoteipe de outras linguagens artísticas, tanto nos aspectos técnicos quanto na sofisticação de abordagem dos temas. Assim se desenvolveu o novo formato, “incorporando todos os recursos disponíveis: não apenas da telenovela e do cinema, mas também (...) da literatura, do teatro e, no caso específico brasileiro, dos fatos emergentes (LOBO, 2000, p. 121).

Conforme relata Narciso Lobo, responsável por detalhada pesquisa sobre as ficções seriadas na televisão brasileira, a diversificação de formatos narrativos começou em 1979. Prova disso foi o convite a dois novos escritores, Aguinaldo Silva e Doc Comparato, para criarem o primeiro seriado policial brasileiro, estreando o projeto *Séries Brasileiras* (1979-1981). No caso de Silva (hoje com dois prêmios *Emmy* no currículo), sua experiência como repórter policial ensejou o convite feito por Boni para trabalhar em parceria com Doc Comparato, nome artístico de Luiz Felipe Loureiro Comparato, que tinha sido revelado na tevê ao escrever um único episódio para o programa *Caso Especial*, em 1977, a convite do diretor Ziembinski. Para tanto, os novatos na teledramaturgia, desafiados a escreverem um seriado policial (não ambientado numa delegacia, como era de se esperar, mas sim na redação de um jornal), tiveram que recorrer ao estudo diligente de séries estadunidenses. Como descreve Aguinaldo Silva:

Eu e o Doc assistimos às séries americanas, passávamos horas decupando-as, tentamos alterar suas estruturas e descobrimos que, à exceção de muito poucas, são inteiramente padronizadas. Isto significa que fomos nos preparando para escrever os seriados, fomos desvendando seus mistérios. (LOBO, 2000, p. 110)

Ainda que o formato padrão dos seriados estrangeiros fosse a base do aprendizado, os escritores tiveram que criar textos que não perdessem no horizonte o consolidado público espectador de novelas. Assim surgiu o *Plantão de Polícia*, seriado que, a cada novo episódio, entre 1979 e 1981, trazia os embates entre o romântico, boêmio e opinativo repórter policial Waldomiro Pena (Hugo Carvana) e o jovem editor Serra (Marcos Paulo), formado nos EUA e contratado para modernizar o fictício jornal carioca *Folha Popular*. Também chegaram ao público outros seriados

marcantes como *Malu Mulher*, estrelado pela então “namoradinha do Brasil”, Regina Duarte, e que tinha sido inicialmente divulgado pela emissora com o título *A desquitada*, além do seriado *Carga Pesada*, apresentando as aventuras dos caminhoneiros Pedro (Antonio Fagundes) e Bino (Stênio Garcia) pelas estradas brasileiras. Resultado: os três anos de produção intensa de seriados geraram mais de 200 episódios, que caíram nas graças do público e animaram os diretores de programação a continuarem investindo em novos projetos de diversificação da grade de ficção, não só consolidando a hegemonia nacional, mas agora também com a mira apontada para mercados internacionais com produtos além das telenovelas.

Enfim veio a ideia de se criar uma série curta sobre o cangaço, de cujo texto foram incumbidos os já tarimbados Doc Comparato e Aguinaldo Silva, o que resultou, conforme citado anteriormente, na primeira minissérie brasileira: *Lampião e Maria Bonita* (1982). Esse primeiro período de produção de minisséries chegaria ao clímax com a exibição, ao longo de 1985, das três superproduções, todas adaptadas de obras literárias: *O tempo e o Vento*, *Tenda dos Milagres* e *Grande Sertão: Veredas*, a primeira delas, inclusive, com o primeiro capítulo exibido um dia após a morte de Tancredo Neves, em 21 de abril, momento este em que Walter Avancini gravava sua minissérie na longínqua locação de Paredão de Minas.

Entendo que Walter Avancini, diretor do Núcleo Paulista de teledramaturgia da Globo naquele início de anos 80, viu no intento institucional de diversificação da grade de ficção seriada, bem como na influência que seu “companheiro de batalha”, Walter George Durst, tinha sobre o diretor-geral de programação, Boni, um momento propício para experimentações e exercício de liberdade criativa. Vale lembrar que Boni trouxera Avancini para a Globo em 1972, após a sequência de sucessos na Tupi e, por fim, convocara Durst para a missão de adaptar *Gabriela* (1975). Um depoimento – que vale citar quase na íntegra – do próprio José Bonifácio de Oliveira Sobrinho sobre Walter George Durst, de quem foi assistente ainda nos tempos de rádio, deixa patente a admiração que tinha pelo mestre e o reconhecimento de seu legado na tevê brasileira:

O rádio brasileiro, em seus primeiros anos de vida, foi um grande veículo de cultura. No Rio e em São Paulo vários intelectuais passaram pelo rádio, mesmo por tempo limitado. Duas das expressões mais duradouras do rádio inteligente foram Túlio de Lemos e Walter George Durst. Os dois tinham semelhanças: eram politicamente ativos e tinham uma paixão pelo ser humano como a principal fonte de emoções. Eu, ainda engatinhando no rádio, tinha uma paixão especial pelo Durst. Como aprendiz tentava entender como ele conseguia passar para os ouvintes coisas tão sofisticadas de uma maneira tão simples. Só depois, quando o conheci pessoalmente é que fui desvendar o mistério. Durst que, a distância, parecia ser um ser humano frio e analítico tinha uma alma romântica e o que menos ele queria fazer era analisar. Durst só procurava entender. (...) Com seus olhos azuis e olhar inquietos Durst perguntava mais do que respondia. Daí talvez a sua grande sensibilidade. Seu trabalho no rádio, seu conhecimento de cinema e sua capacidade de penetrar fundo no mundo dos sentimentos fizeram dele um mestre para todos nós que amamos televisão de qualidade. Eu babava com as transposições que o Durst fazia do cinema, da literatura e do teatro para o novo veículo, a televisão. E naquele tempo era tudo feito ao vivo. Uma ousadia do grupo da PRF-3 Tupi-Difusora, a pioneira do Brasil.(...) Em 1963, com a ida de Edson Leite para a Excelsior, o Walter George Durst foi dos primeiros a ir para o Canal 9 de São Paulo. Lá havia um piloto de programa, desenvolvido pelo Durst, Túlio e Álvaro Moya, ainda sem título. Eu era assistente do Edson e mergulhei no projeto que viria a se chamar Teatro 63. Foi o meu primeiro contato de envolvimento direto com o Durst. E o que era admiração passou a ser fascínio. A preocupação por qualidade, na Excelsior, não durou muito. Durst foi para a Bandeirantes e depois para a TV Cultura. Em 1975 fui buscá-lo, junto com o Walter Avancini, para fazer, na Globo, a adaptação de *Gabriela* para a televisão. A obra de Jorge Amado já havia sido feita, em preto e branco na Tupi do Rio de Janeiro. O Durst, com o seu jeito preocupado e cuidadoso, me fez inúmeras ponderações. Achava importante ter um salvo-conduto do Jorge Amado para dar conta dos capítulos que nos propúnhamos a fazer. Queria opinar na montagem do elenco, locações, e achava que a trilha sonora teria que ser cem por cento original. Temia pela Gabriela. Quando Daniel Filho e eu optamos por Sônia Braga, o Durst, sempre ético, queria o aval de Jorge Amado, que foi dado com entusiasmo. Foi um trabalho brilhante. Graças ao texto do Walter George Durst, o clima da produção era de entusiasmo total. Todos queriam ver os capítulos antes mesmo das gravações para curtir os saborosos textos do Durst, que de tão precisos e românticos pareciam metrificadas como poesia. Na Globo o Durst esteve envolvido em inúmeros projetos, como *Carga Pesada*, *Grande Sertão: Veredas*, *Anarquistas Graças a Deus*, *Rabo de Saia*, *Romeu e Julieta* e por aí a fora. Mas a sua contribuição não ficou nisso: descobriu novos autores, novos atores e, no dia-a-dia, trazia observações fundamentais para melhorar a produção da empresa inteira. Não sei o que seria a televisão brasileira sem o Walter George Durst. Mas sei que ele foi uma das causas de termos atingido um padrão respeitado no mundo inteiro.¹⁰⁹

Além dos créditos do sucesso de *Gabriela* ao texto adaptado por Durst, bem como a suas contribuições técnicas, o que não poderia ser diferente, tendo em vista tratar-se de um depoimento em homenagem a ele, chamam a atenção dois detalhes. Em primeiro lugar, não se faz menção ao nome de Avancini como diretor-geral da novela; em segundo, Boni credita a escolha de Sônia Braga a ele próprio e a Daniel

109 Carta-depoimento escrita por José Bonifácio de Oliveira Sobrinho para compor a biografia de Walter George Durst (In: LEBERT, 2009, p. 128-131).

Filho, ao passo que outros depoimentos (BRITTO, 2005) afirmam ter partido de Avancini o inusitado convite a uma baixinha de um metro e meio – que naquele momento estava mais próxima do público infantil por sua atuação como a Ana Maria da *Vila Sésamo* –, para encarnar a mulher sensual que sobe no telhado para resgatar uma pipa (cena, inclusive, que não se encontra no romance). Em todo caso, Avancini é conhecido no meio como um dos principais reveladores¹¹⁰ de atores e atrizes, ainda que seus métodos de direção e comportamento nos *sets* de filmagem tenham lhe valido, nos bastidores e nos depoimentos de alguns (referindo-se a protestos de terceiros), adjetivos como despótico, sádico, grosso, ofensivo, antipático. Oficialmente, ficaram nos registros biográficos os termos mais amenos de “rígido”, “exigente”, “perfeccionista”. Em todo caso, o detalhe da fala de Boni revela algumas facetas do reconhecimento e dos louros quando o trabalho de direção na tevê fica sob o véu do sistema de estrelato, isto é, a cópia tupiniquim do *star system* hollywoodiano, no qual os produtores (quer dizer, os responsáveis pela liberação das verbas) também gostam de divulgar o poder de decisão e interferência na área de criação.

110 Em alguns casos a relação diretor-ator se converteu em desafeto, mas a maioria dos grandes nomes com que trabalhou reconhece em Avancini o responsável pelo início promissor ou por um ponto de virada essencial na carreira.

APÊNDICE B

Durst e Avancini ou Walter vs Walter?¹¹¹

Quando o jovem Walter George Durst (1922-1997) começou no rádio em 1946, debutando na rádio Cultura, convidado a fazer o programa *Universidade no Ar* e, em seguida, transferindo-se para a rádio Bandeirantes, onde criou o *Programa História Universal*, Nunciato Walter Avancini (1935-2001) era o menino prodígio da radiodifusão, revelado como declamador no *Clube Papai Noel*, famoso programa de auditório de Homero Silva, que ia ao ar nas manhãs domingo na Difusora de São Paulo, e no qual foram também descobertos talentos com o de Hebe Camargo e de Cely Campello.

Waltinho Avancini passou a compor, no início de 1945, com 10 anos de idade incompletos, o time de atores e atrizes do recém-chegado Oduvaldo Vianna¹¹², maior

111 Esta minibiografia foi escrita a partir de informações disponíveis em dois livros dedicados, individualmente, a Walter George Durst (*Doce guerreiro*/Coleção Aplausos, 2009) e a Walter Avancini (*O último artesão*, 2005), além de consulta a matérias jornalísticas, a fim de traçar um paralelo entre a carreira dos dois artistas.

112 Embora o filho Vianninha seja mais celebrado em trabalhos acadêmicos, Oduvaldo Vianna tem sido reconhecido, nos últimos anos, como grande artista do teatro brasileiro, tanto no movimento de nacionalização da dramaturgia com a experiência do Teatro Trianon, na década de 20, quanto com a introdução da linguagem *pirandelliana* no início dos anos 30, com os experimentos do metateatro em peças como *O Vendedor de Ilusões*, *Sorriso de Mulher*, *Mascote*, e, no auge da experimentação, a peça *Amor*, denominada pelo autor comédia-filme, na qual a cenografia se dividia em 16 ambientes montados em 5 palcos, e as cenas transcorriam, simultaneamente, com uma fragmentação narrativa emprestada à linguagem cinematográfica. Em 1936 Vianna estreou no cinema com a roteirização, produção e direção de *Bonequinha de Seda*, rodado nos estúdios da Cinédia. Entre 1935 e 1939, o dramaturgo dirigiu a Escola de Arte Dramática Municipal (a conhecida Escola Martins Pena), contudo, devido às condições de trabalho desde a instauração do Estado Novo, o militante do Partido Comunista decide mudar-se com a esposa para a Argentina, o que de fato ocorreu em novembro de 1939. De volta ao Brasil no ano seguinte, buscando emprego, Oduvaldo Vianna procurou várias emissoras com *scripts* do que viria a ser um novo gênero: a radionovela. Em vista das recusas, Vianna só conseguiu produzir a primeira radionovela, *Predestinada*, no segundo semestre de 1941, depois de assumir a função de diretor da rádio São Paulo. A carreira do experiente diretor se cruza com a do menino Walter Avancini quando aquele passa a trabalhar na Rádio Difusora, no início de 1945. Vianna trouxe para o novo emprego toda a equipe que fazia com ele as radionovelas, incluindo Janete Clair, Lima Duarte, Laura Cardoso, Vida Alves, Dionísio Azevedo, Paulo Goulart, Lia de Aguiar, César Monteclaro, Gessy Fonseca, entre outros. Nas eleições de 1946, Oduvaldo Vianna concorreu ao cargo de deputado federal por São Paulo, pelo PCB, alcançando a primeira suplência. Porém, quando o partido foi colocado na ilegalidade em 1947, a carreira do diretor na rádio começou a ficar comprometida. Neste mesmo ano, a Difusora foi comprada pela Tupi, empresa dos Diários Associados de Assis Chateaubriand. Na Tupi-Difusora conseguiu permanecer até 1953, quando foi demitido. Logo após a saída do diretor, o jovem Avancini também seria demitido por ter se manifestado contra as mudanças no setor de criação da rádio.

radionovelistas brasileiro, com quem também começou a exercitar funções técnicas de contrarregista e sonoplasta. Mais do que isso, Avancini, que viveu a infância e a adolescência nos estúdios de rádio, considerava Vianna o maior responsável por sua formação intelectual e artística – inclusive não é demais afirmar que projetou no diretor a figura de pai, visto que o seu biológico era um pedreiro avesso às artes, que não aceitava as atividades do menino artista no rádio, e que morreu em acidente, no retorno do trabalho, aos 45 anos. Acima de tudo, Avancini espelhou-se em Oduvaldo Vianna como profissional rigoroso e diligente.

Avancini e Durst tornaram-se colegas de empresa, a rádio Tupi-Difusora, em 1948. Mas vale destacar que, antes deste último conseguir emprego no rádio, os dois já se conheciam, desde 1946, em ocasião de Durst filiar-se ao Partido Comunista Brasileiro, do qual os diretores Oduvaldo Vianna e Túlio de Lemos eram personalidades influentes, e de cujas reuniões o precoce Walter Avancini também participava.

A militância política de Durst tinha fundamento em sua história de vida anterior à chegada aos meios de comunicação, tendo sido operário nas indústrias Matarazzo no final da década de 30 e, em seguida, bancário, nos primeiros anos de 1940.

Walter era filho de um suíço-alemão, Nicolau Durst, e de uma descendente de portugueses, Theodolinda Gonçalves Dias. De família rica, Nicolau viera ao Brasil para administrar a produção e comercialização de leite da Fazenda Val de Palmas, propriedade de outro suíço emigrado, na região de Bauru, no interior de São Paulo. Ali conheceu a professora primária com quem se casou e teve dois filhos, Walter George (15.06.1922) e Ângela Salomé (17.01.1924). É da própria filha Ângela o relato em carta – disponível no livro organizado por Lebert – de como o pai abandonou a família:

Nicolau foi um pai cruel, pouco afeito ao trabalho e, justificando o abandono da família com o que ele chamava de *rusticidade do país*, voltou para a sua terra natal deixando para Tula (o apelido de Theodolinda) a tarefa de nos educar e sustentar a casa. Ele se foi, para nunca mais voltar, quando Walter tinha 8 anos de idade.¹¹³

Antes de deixar mulher e filhos, Nicolau Durst tinha se mudado para Brotas, onde pretendia montar uma fábrica de laticínios, que não vingou. Após o abandono, Tula, com dificuldades para cuidar dos dois filhos sozinha, numa época em que

Sobre a trajetória do artista, vale consultar o livro, organizado por Laura Carmo, *Oduvaldo Vianna, Herança de Ódio* (2007).

mulheres separadas amargavam vários preconceitos, mudou-se para uma chácara alugada entre as cidades de Santos e São Paulo e, em seguida, foi com Walter e Ângela para Santo André, onde esperava empregar-se professora novamente. No ABC paulista tiveram vários endereços antes de se mudarem para o bairro da Penha, na capital. Foi então que Walter, como conta Lebert,

conseguiu (...) seu primeiro emprego nas Indústrias Matarazzo, que ficava no bairro da Água Branca. Ia trabalhar de bonde, aproveitando o longo percurso para ler. E foi assim até que Tula conseguiu (por meio de um parente) um emprego melhor para o filho no Banco do Estado, mas em Campinas. Lá se foi o Walter novamente para o interior, deixando em São Paulo a mãe, a irmã (...). Durante certo tempo morou numa república estudantil e, nas horas livres, ia ao cinema e lia incansavelmente tudo o que lhe caía nas mãos. Em Campinas, cursou a Escola Técnica de Comércio São Luiz. Para compensar a árida rotina de seu trabalho no banco, Walter matriculou-se na Faculdade de Filosofia. Passava as noites lendo, maravilhado. Ou melhor, acordava antes do dia amanhecer e, para não perturbar os companheiros de quarto, ia ler na praça iluminada que ficava ao lado da república de estudantes. Mas o inesperado alterou sua rotina quando ele foi transferido para outra agência do Banco, agora em São Paulo. Bastaram alguns meses na capital para que ele se desligasse do emprego e começasse a trabalhar como repórter e crítico de cinema no *Jornal de Notícias* e, posteriormente, em *O Tempo*. Nessa época, sua inclinação pelas ideias esquerdistas o fez filiar-se ao Partido Comunista, do qual já participavam, como militantes ou simpatizantes, Oduvaldo Vianna, Túlio de Lemos e o adolescente Walter Avancini.

Formado técnico de contabilidade em 1944 e insatisfeito com a vida de bancário, Walter Durst converteu a bagagem de leitor voraz e cinéfilo, além da experiência do período cursado na faculdade de Filosofia e dos contatos que fez na imprensa paulistana, em oportunidade de um contrato temporário para fazer o *Universidade no ar*, na Rádio Cultura. Após breve passagem pela rádio Bandeirantes, Durst criou, na Tupi-Difusora, o programa *Cinema em Casa*, que foi um aprendizado de adaptação e treino de ouvido para criação de diálogos. O radialista transcrevia as falas de filmes assistidos na sala de cinema e as adaptava para diálogos interpretados pelos atores e atrizes do rádio. Quem o auxiliava na transcrição das falas, com a técnica da taquigrafia, entre 1948 e 1950, era a atriz Bárbara Fazio, com quem Durst se casaria e que seria sua “musa-mulher” até a morte. Assim, quando foi efetivado na Tupi-Difusora, com salário fixo, Durst pôde se casar. Mas, antes, Walter George teve que vencer as resistências da família Fazio:

113 Carta de Ângela Salomé Durst enviada à cunhada Barbara Fazio em 2009 para compor o livro em homenagem a WG Durst (In: LEBERT, 2009, p. 59)

No início, o romance entre Bárbara e Durst foi conturbado, difícil mesmo. Ele era ateu e comunista, tinha ideias que se opunham ao modelo baseado na inflexibilidade moral e política adotada pelos Fazio – orgulhosos por se manterem fechados em seus princípios. E, pior: ele era *artista* (leia-se aqui marginal, sonhador), a antítese do marido que sonhavam para a filha. Alguns anos se passaram em meio a discussões e muitas lágrimas até que chegou o dia do sonhado casamento, o dia 17 de fevereiro de 1950. Foi uma cerimônia simples, no cartório, bem diferente do que a família dela planejava e que incluía igreja, véu e grinalda, missa cantada, damas de honra e benção de alianças. (LEBERT, 2009, p. 38-39)

Com a chegada da televisão, o já experiente profissional de rádio revolucionou o novo meio ao criar, em 1951, no Canal 3 – a Tupi das Emissoras Associadas –, o programa *TV de Vanguarda*, que foi ao ar até 1963. As descobertas e desafios proporcionados por esse programa, que era apresentado quinzenalmente aos domingos, o próprio Durst assim resume:

não tínhamos noção nenhuma de linguagem de TV, ficamos livres e sem modelos. Pra nós foi um campo maravilhoso de experiências. E me lembro da frase de Orson Welles: 'Mas pra que serve a TV? Para experiências'. Então começamos a experimentar. Com que sentido e com que critérios? Tudo de cinema que tínhamos na cabeça. Eu era metido a fazer roteiro de cinema. Já tinha feito para a Vera Cruz e Multifilmes. Então a gente acreditava que a transposição de filmes para a TV ou de um romance como *Calunga*, por exemplo, de Jorge de Lima, seria possível. Às vezes tinha uma hora e meia ou duas de duração, ao vivo, de 15 em 15 dias. Nós tivemos que movimentar as câmeras, e de que forma essas câmeras iriam registrar isso e passar pro ar um filme que estávamos imaginando? Então descobrimos a beleza de uma câmera em movimento, e surgiu o primeiro esquema de colocar a câmera para não pular o eixo, porque o pulo do eixo é fatal. Tínhamos que aprender tudo isso. Mas houve tempo. O *TV de Vanguarda* ficou 12 anos sob minha direção. Nos meus *scripts* eu fazia todas as indicações de direção.¹¹⁴

Para fazer um programa ao vivo a cada quinze dias, o ritmo era acelerado: na primeira semana Durst trabalhava na adaptação do texto; na segunda, ensaiava e dirigia os atores. Bárbara Fazio conta que ele levava móveis, tapetes, colchas e quadros da própria casa para ajudar na composição da cenografia. Fazia questão também de alugar pessoalmente os figurinos quando era história de época e de selecionar as roupas que os próprios atores traziam, quando se tratava de enredo contemporâneo. Além disso, o diretor também cuidava da trilha sonora e fazia a seleção do elenco, a maioria vinda das radionovelas, como Lima Duarte – ex-sonoplasta da Tupi-Difusora –, Dionísio Azevedo, Jayme Barcellos, Francisco Negrão, Lia de Aguiar, Márcia Real, Marly Bueno, Wilma Bentivegna e a própria esposa, Bárbara Fazio. Durst tinha liberdade para escolher os textos literários a

114 Depoimento de Walter George Durst (In: LEBERT, 2009, p. 29-30)

serem adaptados, e aproveitou para trazer ao público telespectador, ainda pequeno e elitizado na época, contos russos, peças espanholas, inglesas e italianas, romances brasileiros, franceses, estadunidenses... Por exemplo, foram ao ar adaptações de *A Casa de Bernarda Alba*, de Federico Garcia Lorca, *A Herdeira*, de Henry James, *Sinfonia Pastoral*, de Andre Gide, e o citado *Calunga*, de Jorge de Lima.



Equipe inicial do Canal 3, TV Tupi - Difusora: de camisa branca, Túlio de Lemos; atrás dele, Homero Silva; ao lado dele, Lia de Aguiar. De vestido branco, Márcia Real e Durst está atrás dela. Encostado no corrimão, Dionísio Azevedo. De vestido estampado, Janete Clair, com Dias Gomes logo atrás dela.

Figura 32 – Equipe inicial da TV Tupi em 1951
Fonte: LEBERT, 2009, p. 155

Ainda que a *TV de Vanguarda* exigisse plena dedicação de Durst, ele conseguiu os meios para estrear no cinema, com o filme *O Sobrado*, que roteirizou e dirigiu em 1958, e, no ano seguinte, filmou *Paixão de Gaúcho*. Na TV Tupi, também criou e dirigiu uma série de outros programas: *História do Teatro* e *O contador de histórias* (posteriormente chamado *Stadium 4*) em 1955; *Teatro Walita* e *O pequeno mundo de Don Camilo*, em 1958; *O céu é o limite*, *Os grandes erros judiciários*, *O*

grande juri e *Casa dos outros*, em 1959; *Não posso ver mulher*, *Sandarino de Bourbon*, em 1960; e *Os grandes condenados fora das grades* e *A volta de Don Camilo*, em 1961.

Enquanto Durst fazia carreira na Tupi, Avancini, depois da demissão, e numa de suas várias mudanças de empresa, conseguiu emprego como radioator e contrarregista na Rádio Bandeirantes. No ano seguinte, 1954, iniciou carreira na TV Paulista, contratado como ator; porém, em vista da exiguidade de papéis para um jovem como ele, e sentindo-se preparado pela experiência no rádio, estreou na carreira de escritor de teleteatro no programa *Teledrama Três Leões*. Em 1959 ganhou o prêmio Revelação de Autor de Televisão, e daí em diante passou também a dirigir: o primeiro programa que conduziu foi o teleteatro *Lampião*, adaptado da obra de Raquel de Queiroz.

Da TV Paulista Avancini foi para a Excelsior, onde também começara a trabalhar Walter George Durst, que criou, em parceria com Túlio de Lemos e Roberto Palmari, o inovador *Teatro 63*. Tratava-se de roteiros originais escritos por Durst a partir de depoimentos de pessoas comuns, tematizando a vida de trabalho em diferentes profissões no Brasil. Mas o programa não resistiu às primeiras perseguições da ditadura civil-militar que acabara de se instalar; Durst foi desligado da Excelsior em 1965, o que o levou de volta à TV Tupi. Avancini, por sua vez, continuou na Excelsior a fim de dirigir sua primeira telenovela, *Melodia Fatal* (1964), que foi seguida de outras dez dirigidas por ele até 1968. Juntos, nos anos 60, os dois artistas também participaram da criação do Sindicato dos Profissionais de Rádio e Televisão.

Como o leitor já sabe, Walter Avancini também voltaria à Tupi em 1968 para dirigir o marco da teledramaturgia brasileira, *Beto Rockfeller*. Também sabe que o aprendiz de Durst no rádio J. B. de Oliveira Sobrinho, depois de alçado à direção de programação geral da rede Globo de televisão, traria para o seu rol de profissionais primeiramente Avancini, para dirigir *Selva de Pedra* (1972), e depois Durst, para escrever a adaptação de *Gabriela*, em 1975.

É preciso frisar, nesse contexto, a importância de uma evolução tecnológica que possibilitou à ficção televisiva um descolamento do teatro e maior aproximação com o cinema. A invenção do videoteipe (VT), com sua respectiva chegada à televisão brasileira em 1960, introduziu a gravação de imagem e som em fitas eletromagnéticas. A partir do momento em que os criadores da programação não se

viram mais limitados às transmissões ao vivo, alterou-se a dinâmica de produção, acelerando-a, levando as gravações para outros espaços cenográficos, incluindo as locações externas, e possibilitando a montagem (ou edição) do material gravado. Além disso, os padrões de atuação também tiveram que ser transformados, uma vez que não cabia mais, nessa nova linguagem, a voz empostada do teatro e do rádio.

O videoteipe foi usado pela primeira vez na inauguração de Brasília, em gravações da TV Record. Mas o primeiro uso criativo da edição de imagens ocorreu em 1961, no *Chico Anysio Show*, em que o artista pôde contracenar consigo mesmo, fazendo dialogar alguns dos vários personagens que ele criou. A partir daí, a experiência estava aberta para a consolidação da linguagem das telenovelas, que surgiram na década de 1960 e se tornaram o gênero de ficção mais consumido no país na década seguinte, com a expansão dos sistemas de transmissão e preço mais acessível dos aparelhos televisores.