

ZÉLICA E OUTROS

Flávio José Cardozo – Editora FTD

Zélica e outros é um livro com 9 contos ambientados na Ilha de Santa Catarina, em um tempo distante da atual situação do badalado pólo turístico. A paisagem praiana e os costumes locais são parte do cenário que revela sonhos, cobiça e paixões.

O bom humor do autor se revela a cada história e traz em personagens como Uliano Torres (*de curto, porém vistoso reinado*) a inocência e a satisfação em realizar um sonho. Imagine um homem vestido em uma jaqueta cheia de pompa, acolchoada, com braçadeiras e botões de metal dourado, sob um sol escaldante nas praias de Santa Catarina. Foi assim que o velho Uliano Torres realizou um grande sonho enquanto esperava a demorada chegada do inverno.

Zélica e outros traz ainda aventuras e paixões como a da viúva Camélia Nicós (*no gasto da liberdade*) pelo jovem Nelinho Serrão; de Pedrinho Menez (*vai ficar rico*) que se aventura pelo Rio Grande em busca de riquezas para se casar com sua amada e Zélica Tavares (*cuja filha, meu Deus, que malvadeza*) que enfrenta o preconceito de sua família para viver um grande amor.

Flávio José Cardozo revela em cada conto sentimentos e conflitos humanos com linguagem solta e com boa dose de humor. A sua experiência literária permite que temas polêmicos sejam revelados através de ações ingênuas e que a traição, sexo, vício, honestidade, a defesa da honra de um homem, entre outros, propiciem uma excitante viagem pela ilha, revelando a cada história algo que vai além da ficção. É a vida real apresentada com uma inocência quase perdida no tempo.

Contista premiado nacionalmente, Flávio José Cardozo, nasceu em Lauro Müller, Santa Catarina, é formado em jornalismo pela PUC-RS. Publicou *Singradura*, Porto Alegre, Globo, 1970, e uma seleção de contos intitulada *Longínquas baleias*, Florianópolis, Lunardelli, 1986, entre outras inúmeras coletâneas. Atualmente tem se dedicado à crônica e atua ativamente na imprensa de Santa Catarina.

O jagunço na leitura televisiva de *Grande Sertão: Veredas*

Maria Tereza Amodeo*

A crescente tendência de utilização de textos literários pelo meio televisivo nos remete à forma peculiar como a Rede Globo de Televisão realizou, ainda na década de 80, a transposição de *Grande sertão: veredas*. Transformada em minissérie, a obra de Guimarães Rosa ganha, seguramente, nova configuração, já que submetida a critérios de outro meio, de outra linguagem, sem, no entanto, ter descaracterizada a identidade cultural engendrada pelo original.

Sabe-se que as obras literárias constroem universos ficcionais autônomos, de forte sentido imaginativo e apelo estético, através de elementos articulados de forma coerente e altamente organizada. São grandes histórias, protagonizadas por grandes personagens, criadas através dos sentidos suscitados pelo tratamento artístico da linguagem, em que a representação/expressão de questões atinentes ao homem já está trabalhada – o que parece atrair as redes televisivas.

Além disso, os programas de televisão que recorrem a essas fontes, teoricamente teriam, no contexto da globalização, uma dupla disposição para se organizarem não só como discursos transmissores de conteúdos reveladores da identidade nacional, mas, também, como discursos “globalizados”, tendo em vista o meio em que são veiculados e a sua abrangência. São, portanto, produtos culturais potencialmente instrumentalizadas a expressar as idiosincrasias dos tempos pós-modernos.

Nas sociedades em processo de desterritorialização dos tempos que correm, o diálogo entre a literatura e a televisão, constituído num contexto que promove a propulsão de negócios e torna a arte um bem de consumo, pode suscitar formas de expressão concebidas a partir de padrões estéticos em que a relação *tecnologia e*

* Doutora em Letras/PUCRS.

necessidades induzidas é acentuada. Assim é que a apropriação da literatura pela televisão pode originar produções culturais que correspondem à diversidade do mundo globalizado, em que os conceitos de "global" e "local" exigem uma reflexão acerca da questão das identidades culturais.

A complexa tessitura da adaptação – No caso da minissérie *Grande Sertão: Veredas*, criou-se uma forma cultural¹ capaz de reconstruir aquele mundo construído por Guimarães Rosa. O vínculo² com o texto literário se apresenta como um compromisso de seus realizadores – contrato de fidelidade bastante ousado, tendo em vista o ineditismo do original.³ A extensa bibliografia sobre a obra, que procura analisar especificamente o seu discurso, salienta a importância do tema e evidencia o grande desafio de sua transposição para a televisão – veículo que utiliza um padrão de linguagem pouco variável.

É consenso que a linguagem da obra, ao fixar artística e literariamente a sociedade caboclo-sertaneja brasileira – bem como sua variante lingüística, a partir dela mesma – dá conta de um universo plural, o que, em geral, constitui-se numa dificuldade para o leitor urbano. A "a ilusão de oralidade", instituída pelo autor deve ser compreendida pelo leitor como "re-oralização da escrita, sugerindo a espontaneidade e a possibilidade de renovação a cada instante da fala" (Ward, 1984, p. 127).

A forma dramática televisiva de *Grande sertão: veredas* revive esse traço de oralidade da obra: o texto está na fala dos atores que representam as personagens. Ao mesmo tempo, as imagens literárias são traduzidas na tela através dos variados recursos de que a televisão dispõe. Ocorre, portanto, um processo de adaptação que redimensiona a riqueza lingüística da obra original e, por isso, requer uma análise mais atenta.

No que diz respeito à entonação do texto televisivo, a Rede Globo realizou um cuidadoso trabalho de prosódia,⁴ contratando uma especialista no assunto para preparar os atores. O objetivo seria reproduzir o ritmo e o tom da fala sertaneja, marcada pela experiên-

cia vivida naquele meio.⁵ Transposto para a televisão, esse é um aspecto problemático: em muitas situações, o telespectador não consegue reconhecer as palavras emitidas pelos atores que representam os jagunços – o que exige muita atenção do telespectador.

No romance, ao relatar a história da qual faz parte integrante, Riobaldo condiciona o universo narrado às suas percepções, aos seus sentimentos, às suas reflexões. Assim é que, abstraindo-se de uma postura onisciente (embora já soubesse "de tudo") só revela aquilo que reproduz o seu estado de espírito no momento em que as ações ocorrem, o que passa a ser compartilhado pelo seu interlocutor – seja o doutor, ou leitor.

É curioso observar as considerações de Roberto Schwarz sobre o foco narrativo da obra literária, pois, de certa forma, ele antecipa o que ocorre na minissérie:

O leitor de ficção está habituado a encontrar, esparsos no curso de um romance, diálogos entre personagens. A história, por um momento, dispensa o narrador, flui do simples contato verbal de suas figuras. É fácil imaginar uma situação limite, em que o encargo de relatar seja todo distribuído entre as falas de personagens; desapareceria a função narrativa, estaríamos em face de um texto dramático exclusivamente composto por interação oral. Supondo que a trama tenha permanecido a mesma, alguma coisa terá mudado; estará ausente a função mediadora do contar, a história passa a desenrolar-se na proximidade imediata do leitor. Este a vê quando se passa, em lugar de saber dela através da narração (1981, p. 35).

Descartado da série televisiva como instância narrativa, Riobaldo é ainda protagonista, mas não o narrador que tudo sabe. Mesmo que a sua focalização seja percebida em muitos momentos da adaptação, através do foco da câmara, ou de sua expressão, o relato é organizado através de uma estrutura que redimensiona o foco narrativo, sustentado por outra articulação da categoria temporal.

Na televisão, a fábula é apresentada de forma cronológica⁶ – o que determina alterações nos sentidos sugeridos pela obra literária. A falta de linearidade do romance apresenta um jogo significativo da categoria do tempo, que se perde na televisão. Há três unidades temporais, segundo Benedito Nunes: na primeira dessas unidades, o narrador e o seu interlocutor convivem, num mesmo espaço, por cerca de três dias e duas noites – é o presente. A segunda "situa-se

¹ A minissérie foi adaptação de Walter George Durst e teve direção e roteiro final de Walter Avancini.

² "do livro de mesmo nome de João Guimarães Rosa", conforme consta na apresentação.

³ As usuais oposições entre as formas poesia/prosa, escrito/oral, urbano/rural, incluindo os temas populares/cultos perdem os limites exatos na obra de Guimarães Rosa, conforme Ward (1984, p. 127).

⁴ Conforme referência do apresentador da Faixa Comentada, veiculada pela Rede Futura.

⁵ Salienta a professora responsável por esse trabalho que a postura física do jagunço, o qual permanece acorocado por muito tempo, torna a sua fala grave, baixa, soturna.

⁶ O que, embora determine mudanças de significado, considera-se uma adequada adaptação à especificidade do veículo, tendo em vista a falta de linearidade do relato original, que, se reproduzida na tela, tornaria difícil a compreensão.

num pretérito perfeito das coisas transcorridas, que o *epos* retoma" – o passado, portanto. Na terceira, há uma reatualização do "presente do passado", levando o narrador "a colocar-se como que diante dos episódios de sua aventura finda" que, "por força das expectativas, aspirações e decisões tomadas", relativas aos episódios relatados, fazem-no projetar o *futuro*, gerando o passado (1983, p. 203).

A narrativa televisiva assume outra configuração ao descartar a primeira e a terceira unidades temporais. O processo narrativo de Riobaldo, que denota a sua trajetória errante, sendo abstraído do texto televisivo, altera significativamente a carga semântica original. As idas e vindas do relato realizado por Riobaldo correspondem ao seu desesperado esforço por compreender a si mesmo. Ele, é, na televisão, um homem em busca do seu "eu", contudo, essa luta se evidencia somente pelas experiências vividas em si mesmas, o que obscurece a dimensão auto-reflexiva e indagadora da personagem.

A fim de articular os episódios, surge um enunciador, através de uma voz exterior à narrativa, com leve sotaque sertanejo, que introduz cada capítulo, procedendo a um retrospecto dos episódios mais significativos dos capítulos anteriores. A voz, bem conhecida do público de televisão, pertence a Mário Lago – ator de larga experiência na televisão brasileira, cujo estilo (que se configura como marca signíca) é resultante da compleição física esguia, austera, e da voz grave, sonora, pausada, tecnicamente trabalhada, associando-se à distinção, à elevação – típico da fala profética.

O ator não assume a representação de uma personagem, contudo, ao final, Riobaldo – assim como ocorre no romance – por indicação de Zé Bebelo, procura o compadre Quemelém, que o orienta. A cena mostra Riobaldo e compadre – representado, então, por Mário Lago – conversando frente a frente. Inicia-se com a frase do protagonista: "Essa é a minha história, seu Quemelém". Há, pelo telespectador, uma associação entre a voz que resume a história no início de cada capítulo à dessa personagem que, agora, escuta o relato de Riobaldo – o que parece sugerir que, além de ter assumido o papel de interlocutor de Riobaldo, de certa forma, o compadre incorpora o de narrador (dada a sua participação anterior) – um narrador, contudo, totalmente externo à narrativa, pois se restringe a resumi-la, sem efetivamente operar qualquer interferência no seu desenvolvimento. O expediente revela, também, que Riobaldo, embora neste momento pareça ser o verdadeiro narrador da história, igualmente não assume esse papel ao longo da narrativa – exatamente o contrário do que ocorre no romance.

Apesar de abstrair-se da mediação de Riobaldo como narrador, a minissérie sugere que ele, juntamente com Quemelém e Manuelzão,⁷ o guia de Guimarães Rosa pelo grande sertão, tem alguma forma de participação no relato. As falas de Riobaldo como narrador do original diluem-se nas imagens e sons dos episódios televisivos, bem como nas falas das personagens propriamente ditas, como forma de expressar os sentidos do texto. Rompe-se, portanto, com o que Rosenfield denomina de "setting formal" da obra que se configura como o "caráter compulsivo e interminável da narração, pelo reverter do fim do romance/da leitura em recomeço infinito e pelas dúvidas corrosivas com as quais o próprio narrador põe em suspeição sua formulações e seu relato" (1992, p. 27).

Da narrativa cronológica da série televisiva, são descartadas as estratégias utilizadas pelo narrador do romance, que estabelecem os vínculos entre as partes relatadas de forma não linear. Elas suspendem a narrativa, criando tensão e curiosidade em relação ao desenrolar dos acontecimentos.⁸ A televisão se vale de outros recursos para manter a atenção do telespectador. Os resumos iniciais de cada capítulo recapturam o interesse dissipado após o término do capítulo anterior. A escolha de atores como Toni Ramos e Bruna Lombardi, que costumam atrair as platéias, também constitui-se elemento determinante. A exploração dos recursos técnicos que possibilitam a conjunção de som – música incidental adequada à situação – e imagem – em especial as do sertão mineiro – permite a proliferação de sentidos similares aos do romance, porém de ordem mais visual, que atrai o público telespectador. Concorre para isso a escolha da música da minissérie, que contribui no sentido de criar a atmosfera dos episódios, recuperando o substrato cultural sonoro do sertão pela seleção fixa de canções executadas por instrumentos de corda – ao bom estilo do sertanejo.

A fábula narrativa de Guimarães Rosa é transposta para a televisão de forma praticamente literal – salvo algumas supressões e poucas inclusões. As experiências de Riobaldo – considerando-se

⁷ Manuelzão, segundo a *Folha de São Paulo*, em matéria de Cláudia Cavalcanti (26/07/92) foi o guia de Guimarães Rosa por ocasião de sua visita ao sertão. A minissérie apresenta-o no início: é o próprio homem, não um ator que tem uma breve aparição, segundo a versão da minissérie veiculada pela rede Futura, como forma de homenagem.

⁸ "Com que entendimento eu entendia, com que olhos era que eu olhava? Eu conto. O senhor vá ouvindo. Outras artes vieram depois" (p. 126). "Somenos sei, e conto mal certo, o que os três dias foram, no seguinte. Se soalerte o senhor, que estamos des-cambando: o senhor mesmo se prepare; que para fim terrível, terrivelmente" (p. 494).

os fatos determinantes de sua vida e mesmo alguns pequenos detalhes – são recuperadas pela minissérie com significativa fidelidade. Retirados daquele contexto narrativo, os episódios são apresentados num fluxo lógico, que cobre a infância, a adolescência e a vida adulta de Riobaldo – até o momento em que abandona a situação de jagunço e vai se aconselhar com o compadre Quemelém.

Segundo Manoel C. Proença, os heróis do romance devem ser reconhecidos como heróis aculturados do sertão. O espírito heróico típico dos heróis populares e folclóricos do sertão do norte de Minas, oeste da Bahia e Nordeste adjacente são trabalhados por Guimarães Rosa, que aliou sua força intelectual, traduzida em linguagem artística, à sua própria experiência de vida na região, recriando certas realidades do sertão do Brasil.

O próprio romancista afirmou que todos os seus "personagens existem. São criaturas de Minas, jagunços, vaqueiros, fazendeiros, pactários de Deus e do Diabo, meninos pobres, mulheres belas, moradores de Urucuia e redondezas" (Curran, 1995, p. 12). A história das experiências dessas figuras calcadas no real ganha uma dimensão muito maior no contexto ficcional, tendo em vista as questões filosóficas expressas por Riobaldo acerca da natureza da vida e da morte, do bem e do mal. "As idéias abstratas, assim como a realidade que lhes dá existência no romance, correm paralelamente às idênticas idéias e heróis que existem na cultura popular e folclórica do Brasil sertanejo" (Curran, 1995, p. 13). O caráter inovador da obra de Guimarães Rosa está, portanto, no tratamento artístico dispensado a temas freqüentes da cultura popular sertaneja.

A análise da representação da identidade do jagunço na obra de Guimarães Rosa – e a sua expressão na série de televisão – deve considerar que existe significativa aproximação entre os motivos recorrentes no romance e os das narrativas da literatura de cordel, propriamente dita, conforme aponta o estudo de Mark J. Curran. Verifica-se que a forma literária eleita por Guimarães Rosa pauta-se em elementos que constituem a representação do jagunço do sertão presentes no imaginário do povo.

O crítico identifica temáticas recorrentes no romance e na literatura de cordel, seguindo a tradição da poesia épica. Tanto a forma erudita como a popular estão centradas na figura dos heróis do sertão, os jagunços que, apesar de surgirem como sustentação ao coronelismo – poder que se institui como consequência da omissão do governo nas regiões mais distantes do país –, agem de forma distintiva e determinante.

Os heróis das narrativas de cordel e os do romance compartilham trajetórias, características, questionamentos e objetivos, tais como: costumam indagar acerca dos motivos que os impulsionam à vida de jagunço; são caracterizados por particularidades que os distinguem entre si e os notabilizam, o que determina a utilização de epítetos com os quais passam a ser nomeados; têm como princípios o respeito à valentia – premiada com a própria vida –, o desejo de justiça e a obrigação da vingança – sendo a mulher no papel de herói, associa-se a beleza –; valorizam a pontaria certa como elemento distintivo dos grandes chefes, bem como a utilização das armas descritas detalhadamente, atribuindo ao duelo a faca a prova maior de valentia; revelam resignação diante do desafio à adversidade – em especial em relação à existência dual entre o bem e o mal, este personificado pelo diabo (e o pacto com ele); expressam sentimento de compaixão pelo companheiro abatido na luta; vivem amores marcados pelas dificuldades impostas pelo meio; reconhecem a hierarquia entre os jagunços através da descrição dos grupos que se preparam para o combate; relatam as proezas e feitos heróicos (Curran, 1995, p. 14-48). Assim como na obra literária, tais temas podem ser identificados na série televisiva.

Não se trata da simples absorção da temática popular, mas da constituição de um universo ficcional que revela essa parte do Brasil, assim como o imaginário popular a constitui nas narrativas circulantes, traduzido em linguagem artística, marcada pelo estatuto literário – o que redimensiona o seu universo de recepção.

Focalizando as especificidades constitutivas de algumas personagens de Guimarães Rosa, pretende-se explicitar como elas se impõem como *personas*, reveladoras de formas de representação da identidade do jagunço – a fim de avaliar a "representação dessa representação" na televisão.

Um Riobaldo menos reflexivo – É Riobaldo quem incorpora o "ser jagunço" de Guimarães Rosa de forma mais plena. Ao mesmo tempo em que essa condição se configura como uma consequência natural imposta pelo meio, pressupõe uma disposição interior, uma opção de comportamento. Riobaldo assume o lado justo, o bem, que deve lutar contra o mal – mesmo que, para isso, chegue a recorrer ao próprio Demônio.

Na televisão, o protagonista é interpretado por Toni Ramos – opção determinante no que se refere à constituição da personagem, que vivencia essa luta interior entre o bem e o mal. Embora, nesta minissérie, o ator tenha oportunidade de explorar sua capacidade dramática muito além do convencional, sua marca, associada a

emotividade, bondade, sensibilidade, fraternidade – tão conhecida e reconhecida do público de televisão – mantém-se como uma consequência natural do contrato que o universo narrativo televisivo estabelece com o receptor.⁹

Na fase que corresponde à infância e à adolescência de Riobaldo, a imagem de “bom moço” do ator funde-se com a da personagem. Nesse período,¹⁰ mantém-se, portanto, como o “grande carente” – como forma de expressão das virtudes necessárias ao homem, signo da atuação do ator na televisão.¹¹

Por outro lado, conforme salienta Távola, “por vezes o personagem é grosso, mas o ator, bom e suave. Noutras [...] o personagem é perverso, porém o ator, por bondade natural, infiltra-lhe mecanismos seus (dele, ator). É vice-versa” (p. 383) – o que pode justificar a aparente mudança daquela imagem já conhecida do ator a partir do momento que Riobaldo aceita pactuar com o Diabo.

Toni Ramos, ao representar Riobaldo, que age sob as ordens do Diabo e toma decisões firmes, fortes, impostas pela função de chefe, imprime à personagem suas características empáticas: sua expressão facial, seus movimentos, enfim, toda a sua atuação na tela, traduzem emotividade, sensibilidade. Tais aspectos ganham destaque na medida em que incorporam aquelas inquietações e contradições do Riobaldo literário, enquanto narrador daquelas experiências. Observa-se, então, que o ator é capaz de resignificar os elementos assumidos pelo narrador literário, expressando a dimensão semântica do jagunço que luta entre o bem e o mal do texto literário.

O trabalho de figurino implementado pela emissora acompanha as transformações por que passa a personagem, reiterando a diferença que se opera entre a sua infância-juventude e a vida adulta – a de jagunço. Na primeira etapa, utiliza roupas de tons claros – branco, azul e bege claros –, o que corresponde ao período de inocência e de inexperiência. Conforme vai absorvendo a vida do sertão, Riobaldo passa a se vestir como os outros jagunços, utilizando predominantemente roupa bege, que vai escurecendo, ficando amarrotada e enxovalhada com o tempo.

⁹ É freqüente ver nas representações do ator os seus olhos marejarem-se de lágrimas.

¹⁰ Riobaldo perde a mãe e se sente estranhamente atraído pelo Menino; depois, convive com o padrinho, que julgam ser seu pai, o que o deixa transtornado, sem referências; depois fica literalmente encantado com o mistério que envolve o grupo de Joca Ramiro.

¹¹ Conforme observa Artur da Távola: “Toni Ramos é estruturalmente doce e bom e possui uma irresistível sedução: a de representar para cativar o público” (p. 383).

Também a sua aparência – em especial a do rosto – conjuga-se harmoniosamente com as experiências que vive; o que pode ser evidenciado na parte da minissérie em que começa a fazer parte do bando de Joca Ramiro e, por isso, passa a viver mais próximo de Reinaldo, que tem hábitos de higiene e de cuidado estético diferentes dos demais integrantes do grupo. Riobaldo, presenteado pelo companheiro com uma bolsinha em que guardava os utensílios para os cuidados pessoais, passa a usá-la. Ao ser criticado pelos companheiros, que relacionam tais hábitos a Reinaldo – sugerindo homossexualismo –, Riobaldo fica muito perturbado. Não consegue compreender sua atração pelo companheiro. Assim abandona os hábitos e, aos poucos, sua aparência se assemelha cada vez mais à dos outros jagunços. Esses são elementos extra-texto literário, mas que o expressam pela imagem.

A fábula que envolve a vida de Riobaldo é transposta para a narrativa televisiva, expressando, mais do que os fatos, a ambivalência da personagem original.¹² Como aponta Proença, o romance tem uma estrutura binária paralela, qual seja: “a objetiva, de combates e andanças – criadoras da personalidade do jagunço que termina chefe de bando – e a subjetiva, marchas e contramarchas de um espírito estranhamente místico, oscilando entre Deus e o Diabo” (Proença, 1959, p. 155).

Ao assumir a narrativa romanesca em primeira pessoa, Riobaldo revela sua trajetória como homem social e como indivíduo. Toda a sua existência é marcada pelo jogo entre opostos: Deus e Diabo; cultura letrada e cultura popular; o interesse sexual por mulheres e a atração por Diadorim,¹³ vida como membro da classe dominante (a da fazenda) e como membro da plebe rural¹⁴ (a da jagunçagem) – a tranqüila e a aventureira. Na televisão, embora não apareça o relato em primeira pessoa, os episódios dramatizados evidenciam a luta que se trava no interior de Riobaldo.¹⁵ O pacto que ele se propõe a realizar com o Demônio bem mostra o conflito que Riobaldo vive.¹⁶ A série televisiva apresenta esse episódio, explorando intensamente o jogo de câmara, que alterna com rapidez imagens de

¹² Aspecto tão amplamente explorado por vários críticos e que, aqui, será brevemente abordado.

¹³ “Diadorim, você não tem, não terá uma irmã, Diadorim” (p. 157): fala transposta para a minissérie.

¹⁴ Segundo Walnice Nogueira Galvão (1986, p. 12).

¹⁵ Aquela consciência em que se digladiam dois mundos, conforme Dacanal: “o de estruturas conscienciais mítico-sacrais, primitivo, e o outro, o mundo da civilização, o mundo de uma consciência reflexiva já no plano lógico-racional” (1998, p. 28).

¹⁶ Ele nunca chega a ter certeza da consumação do acordo. Ao final, em conversa com compadre Quemelém ainda pergunta: “O senhor acha que a minha alma eu vendi, pactário?” (p. 538).

Riobaldo, no meio do mato, olhando para todos os lados e chamando pelo "Cujo", com uma aparência enlouquecida, que expressa a transformação por que passa a personagem no romance. A personalidade de Riobaldo ajusta-se "a fim de operar num plano superior. [...] O pacto deixa ver de maneira mais clara o enxerto de um jagunço simbólico no jagunço comum (Candido, 1977, p. 153).

Riobaldo também não encontra justificativa para o sentimento que nutre por Diadorim.¹⁷ Racionalmente sabe-se homem viril, portanto não consegue compreender aquela ligação; atribui a uma força maior: "Por que era que eu precisava de ir por adiante, com Diadorim e os companheiros, atrás de sorte e morte, nestes Gerais meus? Destino preso. Diadorim e eu viemos, vim; de rota abatida" (p. 171).

Na série televisiva, o episódio em que Diadorim, ferido, afasta-se do bando por uns tempos – o que deixa Riobaldo desesperado¹⁸ – traduz a forte ligação que existe entre eles, para a qual Riobaldo não encontra justificativas racionais. O protagonista aparece deitado na rede: dorme agitado, delirando. Ouve som de tiros; pronuncia o nome de "Diadorim". Os outros jagunços observam a cena; acham graça de Riobaldo e vão dormir. No outro dia, Riobaldo não acorda, por isso os homens jogam água nele; então desperta, estonteado.

Embora não encontre explicações para o sentimento em relação a Diadorim (assim como para a ação de Hermógenes – associando-o ao Demônio), é o mundo racional que vence, já que, ao final, Riobaldo tem uma justificativa biológica para o amor que sente por Diadorim, abandona a jagunçagem, busca Otacília para esposa, assume sua posição de fazendeiro, enfim, abandona aquela vida errante, que se autojustifica por elementos da realidade, embora muitas vezes os associe a causas demoníacas. Na minissérie, o final é menos apaziguador, já que não há informações quanto ao destino real de Riobaldo.

A ambigüidade de Riobaldo é a da própria obra. Ele busca a si mesmo e, por isso, transita nesse campo de ambivalências, o que indica a relatividade dos conceitos maniqueístas, que ele interroga constantemente. Conforme Galvão, "o jagunço não é um assassino: ele é um soldado numa guerra; o jagunço não mata: ele guerreia; o jagunço não rouba: ele saqueia e pilha" (Galvão, 1986, p. 18).

¹⁷ "E de repente eu estava gostando dele, num descomum, gostando ainda mais do que antes, com meu coração nos pés, por pisável; e dele o tempo todo eu tinha gostado. Amor que amei – daí então acreditei" (p. 207).

¹⁸ "De sorte que tantos pensamentos tive, duma viragem, que senti foi esfriar as pontas do corpo, e me vir o peso de um sono enorme, sono de doença, de mala venturança. Que dormi. Dormi tão morto, sem estatuto, que de manhã cedo, por me acordarem, tiveram de molhar com água meus pés e minha cabeça, pensando que eu tinha pegado febre de estupor. Foi assim" (p. 198).

Riobaldo, através do seu relato, apresenta a vida de jagunço intrinsecamente, como um deles, ou seja, não a partir de um ponto de vista de quem os vê como usurpadores, como homens fora-da-lei. Considerando-se o tempo da narrativa, de maneira aproximativa, como o da República Velha, o protagonista incorpora as experiências vividas por aquela parcela do povo brasileiro que vivia praticamente de forma independente, tendo de se organizar como força diante do "feudalismo explorador e da injustiça social" (Galvão, 1986, p. 36).

Embora Riobaldo aparentemente tenha optado pela vida de jagunço e, posteriormente, pela de fazendeiro, é através do relato de suas andanças – realizado por alguém que transita entre essas duas realidades – que o leitor depreende que o caminho da jagunçagem é natural para aqueles homens que buscam se impor num meio hostil. O jagunço é um homem ligado à terra: *O sertão é o jagunço*. Mas, não sendo o dono da terra, não se firma nela, tornando-se um eterno viajante, um "desgarrado" (Cardoso, 1994, p. 148).

Riobaldo vive a ambigüidade da vida jagunça¹⁹ e, ao mesmo tempo, a da sua própria vida: de origem marginal – já que até a morte de sua mãe, era um qualquer, cujo destino certamente seria o de ser um jagunço – passa a herdeiro de latifundiário, o que leva alguns críticos a apontarem a sua sujeição aos padrões vigentes. Ao optar pela vida tranqüila e abastada de fazendeiro, Riobaldo rompe com a sua trajetória irreverente, audaciosa, que lhe garantia a imagem de herói, de lutador. Contudo, a sua opção é perfeitamente verossímil: independentemente da imagem associada à valentia, à astúcia, à irreverência diante do poder oficial – embora se submetendo a um chefe –, ser jagunço não significava necessariamente viver sem referencial; ao contrário, "é o homem que, sem abandonar o seu roçado ou o seu curral de bois de cria, participa de lutas armadas ao lado de amigos ricos ou pobres" (Lins, 1960, p. 136-141).

Servindo a um chefe por lealdade ou mediante um pagamento, é fato que esse tipo brasileiro desempenhou – e, assumindo outras configurações, continua desempenhando – papel importante na organização social da região do Médio São Francisco e do Nordeste em geral. A narrativa de Guimarães Rosa ficcionaliza, portanto, um dado do real imediato, construindo uma forma de representação que revela as relações de poder da região.

É dessa forma que também na narrativa televisiva Riobaldo desenvolve-se paralelamente no plano social e no individual, sem

¹⁹ "O jagunço é utilizado "tanto para o trabalho como para a destruição, para manter a ordem como para ameaçá-la, para impor a lei como para transgredi-la, para vingar ofensas como para praticá-las, as razões que decidem de sua atuação num ou noutro sentido independem de sua escolha" (Galvão, 1986, p. 47).

idealizações. O seu drama pessoal – relativamente a Diadorim – aparece incorporado ao drama que vive como homem político, que tem consciência das desigualdades sociais e efetivamente atua sobre o meio, usando as armas que o meio lhe oferece, mas que, acima de tudo, preza o homem como ser humano, independente de facções. No episódio do romance em que Zé Bebelo volta da luta contra os homens de Joca Ramiro e aquele faz um discurso inflamado, Riobaldo diz:

Daí, quando se estava no depois do almoço, vieram cavaleiros nossos, tangendo o troço dos presos. Senti pena daqueles pobres, cansados, azombados, quase todo sujos de sangue secos – se via que não tinham esperança nenhuma decente. Iam de leva para a cadeia de Extrema, e de olhando, me olhou, notou moleza. – “Tem dó não. São os danados de façanhosos...” (p. 114).

No episódio televisivo, o discurso de Zé Bebelo revela o tom de orgulho pelos feitos bélicos. O almoço é marcado por imagens de fartura, em oposição à expressão faminta do povo que contempla a cena. A expressão de espanto de Riobaldo diante da situação reporta-se ao sentido do texto original – no que se refere à sua preocupação com o ser humano –, embora tenha havido mudanças em relação aos fatos propriamente ditos.²⁰

O dado de realidade é muito claro na obra literária, expresso através de Riobaldo – e das outras personagens – como um misto de cavaleiro e bandido. Através do percurso de Riobaldo, desvela-se uma parte do Brasil sofrido, maltratado e malfalado pelas comunidades litorâneas, que observam extrinsecamente a formação social da jagunçagem. Riobaldo, assim como os outros chefes jagunços, assume a liderança, estabelecendo a lei onde o poder público não alcança.

Com exceção a Hermógenes, que personifica o mal, nenhum jagunço nasce bandido. Ser jagunço está diretamente ligado à realidade sem lei do sertão. A reflexão de Riobaldo acerca dos motivos que levaram seus parceiros à jagunçagem é reveladora: “Esses homens! Todos puxavam o mundo para si, para o consertar o consertado. Mas cada um só vê e entende as coisas dum seu modo” (1988, p. 328).

O jagunço é um homem que a um tempo é soldado, noutro, pode ser jagunço – ou vice-versa. Zé Bebelo é um exemplo disso: inicialmente, pretende erradicar os jagunços; depois, torna-se um deles; ao final, tendo assumido a sua fazenda, prepara-se para a vida na cidade.

²⁰ Nesse caso, percebe-se que os adaptadores reuniram episódios do original, tornando mais densa a carga dramática.

Não existe, portanto, na obra, o mal, representado por uma facção e o bem, por outra. O bem e o mal convivem, tanto que Hermógenes, associado ao mal, por muito tempo foi considerado chefe de respeito pelos mesmos jagunços de quem se torna inimigo. O espaço é o do sertão, propriamente dito, que sofre as influências e decisões dos políticos, sem que esses, no entanto, sejam focalizados e, conseqüentemente, estigmatizados como “os maus”.

A adaptação televisiva, embora focalize mais as lutas entre os soldados e os jagunços – o que garante a dinamicidade e o ritmo da narrativa –, fortalece a maldade de Hermógenes. O caráter de Riobaldo, entretanto, durante o tempo em que é o chefe, expressa a ambigüidade da vida jagunça.

O “jaguncismo” peculiar de Riobaldo, na denominação de Antonio Candido, revela-se pela constituição de sua individualidade, sua identidade de jagunço: opta pela vida jagunça, mais para seguir Diadorim do que por convicção; só consegue enfrentar Hermógenes depois de se comprometer com o Demônio, quando passa a agir de forma diferente: é cruel quando mata a sangue-frio dois homens que o rejeitam como chefe, executa o rapto da esposa de Hermógenes para atraí-lo – no que é bem sucedido; consegue, pois, interferir no rumo dos acontecimentos; derrota Hermógenes, mas perde Diadorim, o que assume um sentido muito mais amplo, pois, ao perdê-la, fica sabendo a verdade. Embora Riobaldo seja diligente, determinado, realizador, sua vida é decidida por razões que ele mesmo desconhece e que o levam a se tornar um jagunço e, depois, o chefe. Enquanto busca a si mesmo e o seu lugar – o que acontece no final da obra, mas não da minissérie – Riobaldo age sempre movido por seus impulsos.

Os episódios televisivos reproduzem essas particularidades de Riobaldo através dos expedientes demonstrados anteriormente. No entanto, o fato de Riobaldo não assumir a narração, assim como ocorre no romance, exime-o de localizá-lo como instância narrativa: não é o rico fazendeiro, idoso, casado com Otacília, que conta a sua história, depois de ter vivido tantas peripécias. Na tevê, a história simplesmente flui. Ao final, o casamento é apenas apon-tado como uma possibilidade,²¹ no romance, essa possibilidade também é anunciada, contudo é confirmada pelo narrador que, ao longo da narrativa, faz reiteradas referências à sua esposa Otacília.

²¹ Na minissérie, Otacília também vai ao seu encontro; Riobaldo, assim como no romance, informa-a da perda de um grande amor, dizendo que “carece de tempo”. Otacília, amorosamente, diz que lhe dá todo o tempo e vai embora.

A última cena da narrativa televisiva apresenta Riobaldo sozinho, no meio do sertão, lembrando-se de Diadorim, através de imagens do passado que são apresentadas na tela. Ele chama, saudoso, por "Diadorim". Enquanto o Riobaldo do romance, após ter vivido todas aquelas experiências, é premiado com uma vida abastada, com a presença amiga e reconfortante de Otacília, o da minissérie aparece sozinho, ao final, sofrendo a ausência de Diadorim.

O destino final de Riobaldo é, portanto, na minissérie, mais romântico, já que a última imagem mostra o desespero de um homem apaixonado – desfigurando-se, portanto, a reflexão possível a partir da obra literária, que associa o poder político e economicamente instituído à ação do jagunço.

O esquivo Diadorim – No romance, é através do relato de Riobaldo que o leitor "conhece" Diadorim, portanto através do seu ponto de vista. O narrador transmite ao seu interlocutor os sentimentos contraditórios e confusos que Diadorim lhe provocava, embora, ao tempo da narração, já conhecesse a justificativa para aquele jeito de ser. Contudo, ele suspende a informação a fim de expressar as suas próprias sensações diante daquela figura tão enigmática.

O narrador, porque não relata a história de forma linear, só aborda o primeiro encontro entre Riobaldo e Diadorim depois de já ter assumido o seu envolvimento amoroso. Na televisão, reconstituída a linearidade da história, a primeira aparição de Diadorim ocorre no encontro no porto do de-Janeiro.²² Mesmo assim, a fábula televisiva reproduz a maioria dos episódios do romance relativos à vida de Diadorim.

No episódio em que está ferido, arrastando-se pelo meio do mato, Riobaldo fala de Diadorim: "Concebi que vinham, me matavam. Nem fazia mal, me importei não. [...] Conforme pensei em Diadorim. Só pensava era nele. Um João-de-barro cantou. Eu queria morrer pensando em meu amigo [...] Com meu amigo Diadorim me abraçava [...]" (p. 13).

A alusão a Diadorim – nome destituído de marca de gênero – está diretamente vinculada à idéia de conforto, já que, pensar nele, naquele momento, é tão restaurador que lhe permite, até, ouvir o canto do João-de-barro. A imagem sugere um sentimento de profunda afeição – o que se associa à idéia de intimidade, cumplicidade, parceria e de carinho, numa de suas manifestações mais ínti-

²² Quando a personagem, ainda criança, é representada por um ator – ou atriz – desconhecido(a) do público de televisão: pode realmente ser um menino.

mas: o abraço. O mal-estar provocado pelo pensamento da morte como uma possibilidade iminente é neutralizado pela idéia de "morrer pensando" nele. Em seguida, Riobaldo salienta o fato de estar falando "sem ordem nenhuma". Reprime aquele pensamento, suspende a questão aberta: o sentimento que nutre por aquele amigo parece ser mais do que amizade. Essa é a idéia que permeia toda a narrativa. Diadorim é um mistério para Riobaldo e para o leitor até que se dá a grande revelação: é uma mulher.

Na minissérie, não existe essa possibilidade, uma vez que a personagem é representada por Bruna Lombardi, atriz que possui um padrão feminino de beleza reconhecido e apreciado pelo grande público de televisão. Portanto, todo o mistério que envolve a personagem extingue-se na série televisiva: já se sabe que Diadorim é uma mulher: é Bruna Lombardi.²³ A forma como Távola analisa os signos associados à atriz explica a relação que ela estabelece com as suas personagens em geral e, em especial, se confirmando em Diadorim. "Passa para a personagem as características não-arrogantes de sua beleza facial. A beleza sem arrogância traduz suavidade, dádiva e feminilidade" (1984, p. 284).

Como se pode perceber, torna-se praticamente impossível dissociar a atriz da personagem: Diadorim da televisão é exatamente como o crítico descreve Bruna Lombardi. A justificativa apresentada por Távola para explicar a simbiose que se estabelece na atriz entre beleza, suavidade e mansa, porém hábil, capacidade de impor sua posição diz respeito à identidade dela como pessoa, já que não se satisfaz com a atividade de modelo – "que vive apenas como signo, como fada, ser encantado" (p. 285).

Essa fusão entre atriz e personagem envolve o telespectador de forma peculiar nesta minissérie: ele passa a exercer uma posição de cumplicidade em relação a Diadorim, já que sabe que se trata de uma mulher travestida de homem. A personagem, então, passa a ser vista a partir de uma outra perspectiva – o que se configura como uma alteração estrutural muito significativa –, através de um outro olhar do interlocutor (o telespectador) em relação ao desenrolar da narrativa: ele tem a informação que explica o drama de Riobaldo.

A grande expectativa do telespectador se relaciona à revelação do sexo de Diadorim, por parte de Riobaldo; além de esclarecer o motivo que a leva a ocultar a sua condição feminina – questão que o telespectador também ignora. Portanto, cria-se um clima

²³ É improvável que o telespectador estabeleça outro tipo de ilação, como imaginar que a atriz esteja realmente representando um papel masculino.

de mistério na série televisiva em relação à personagem – elemento que seguramente mantém a audiência –, contudo de ordem diferente daquele que se instaura no romance.

Diadorim, assim como foi concebido no original, ao mesmo tempo em que apresenta características geralmente associadas à figura da mulher – o que se evidencia por sua condição física e por sua atitudes – mostra-se corajoso, audacioso, belicoso – atributos indispensáveis ao homem, em especial a um jagunço.

Da mesma forma, demonstra perceber as sensações e sentimentos que provoca em Riobaldo: há reciprocidade em relações aos sentimentos dele. Antes da batalha fatal, promete contar-lhe “um segredo, uma coisa”. Riobaldo afirma que Diadorim falara “com o amor no fato das palavras” (p. 450). Na minissérie, a situação aparece, embora em outro ponto da narrativa. Durante uma conversa entre os dois, Diadorim refere-se ao interesse de Riobaldo por Otacília. Riobaldo responde com uma pergunta: “Quem manda no destino?” Diadorim, então, lhe diz: “Depois de vingar Joca Ramiro, vamos pensar nisso e ver quem é que manda no coração da gente”.

Os olhos verdes de Diadorim são uma imagem recorrente na obra de Guimarães Rosa: eles dizem tudo e, ao mesmo tempo, reprimem as investidas de Riobaldo. Impedindo a aproximação física do companheiro, é através da expressão do olhar que Diadorim promete, sugere, seduz.

Na minissérie, os olhos muito verdes da atriz, aliados à sua expressão, parecem traduzir os sentidos originais. Considerando-se o fato de que dessa narrativa são excluídas as descrições e as reflexões de Riobaldo acerca dos fatos e das pessoas, cabe principalmente aos atores expressar os significados sugeridos pelo narrador. Assim a imagem televisiva explora intensamente a sedução nos olhos de Diadorim, tendo em vista a força que exercem sobre Riobaldo no romance. Exemplo disso é a cena em que Diadorim degusta um talo de cana. Os dois estão descansando e conversando amigavelmente. Riobaldo fixa o olhar na imagem do companheiro que, inadvertidamente, chupa cana. Seu olhar revela a atração sexual que Diadorim exerce nele. Em *off*, ouve a voz do padre que fala de pecado, de tentação. Fala a si mesmo: “Diadorim é tentação do Demo”. Riobaldo levanta repentinamente e diz: “tenho vontade de não sei o quê”. Ela lhe pergunta se é “vontade ruim”, ao que ele responde: “Se é o que é, eu tô perdido”. Sai correndo, desnordeado; joga-se ao chão e, imaginando ver Diadorim, a ele se abraça. Após a interrupção da cena, aparece o amigo, sentado, olhando-o. Encaminham-se de mãos dadas para o riacho, onde se banham, vestidos. Abrigam-se em uma choupana, onde está a

imagem da Nossa Senhora da Abadia. Riobaldo tenta tocar Diadorim, que o rejeita. A seqüência narrativa apresenta um expediente reiteradamente utilizado na minissérie: cenas em que os dois se aproximam e, depois, se distanciam, sempre por interferência de Diadorim, reforçando a expectativa do encontro.

Diadorim do romance tem alguns hábitos estranhos, se comparado a seus companheiros: além de se manter em total abstinência sexual, costuma tomar banho “sozinho no escuro, no sinal da madrugada”, justificando que assim age “por acostumação”. Riobaldo atribui o hábito a uma crendice. A televisão, contudo, projeta em várias cenas o problema do resguardo do corpo de Diadorim, como se pode observar no episódio em que Riobaldo o surpreende no banho – seria a revelação do seu segredo –, quando Alaripe, um dos jagunços, o impede de espreitar o companheiro, já que ele “tem o corpo fechado” e isso deve ser respeitado. Ao “jogar” com a expectativa do telespectador, cria um clima de sensualidade, que, no original, não aparece nesse caso, mas se espraia por toda a obra; concentrando-se, em algumas cenas, os sentidos presentes no romance.

A indumentária utilizada por Diadorim reforça o clima de mistério relativamente à sua feminilidade. Com exceção do episódio do banho, em que aparecem apenas seus ombros nus, não existem cenas que explorem a beleza física da atriz – expediente reiteradamente utilizado nas narrativas televisivas como forma de conquistar a audiência. Diadorim está sempre com suas vestimentas bege, escuras e amarrotadas pelo uso, largas o suficiente para esconderem seu físico. A roupa, portanto, esconde sua feminilidade.

Os episódios que tratam da morte de Diadorim e da revelação de sua sexualidade são adaptados para a televisão através de imagens e jogos sonoros que reproduzem o desespero de Riobaldo ao compreender que o sentimento que nutria pelo companheiro tinha razão de ser.

Diadorim, além de incorporar a alma jagunça, protagoniza, na obra literária e na televisiva, o tema do amor. A série televisiva explora o mistério que envolve o sentimento que ambos compartilham, já expresso no texto literário através de insinuações, jogos de sedução, acompanhados por movimentos de retraimento de ambos – fortalecendo-se o sentimento de culpa, de incerteza e de angústia próprios das narrativas modernas. Na televisão, essa significação parece intensificada pelo fato de o telespectador saber que Diadorim é uma mulher. O efeito é semelhante ao da ironia trágica clássica, porque o interlocutor sabe que a aproximação entre os dois é possível, porém pouco provável, tendo em vista o contexto em que estão inseridos.

Embora a minissérie invista na beleza e na sensualidade da atriz que representa Diadorim, bem como no caso de amor proibido – estratégias típicas das narrativas televisivas –, a personagem não perde a configuração do romance: trata-se da filha do grande chefe Joca Ramiro, que deveria ter nascido homem para viver a jagunçagem – reduto de homens fortes, corajosos, onde não há espaço para as fraquezas femininas. Embora nada disso seja dito, mas sugerido – tanto no romance, como na minissérie – o interlocutor de ambas as narrativas toma conhecimento de que Diadorim, criada como menino desde o seu nascimento, não demonstra qualquer contrariedade em relação à decisão do pai por fazê-la viver assim. Após a morte de Joca Ramiro, sua vida passa a ser impulsionada pelo desejo de vingança. Riobaldo é a promessa de viver sua feminilidade, o que se insinua em vários momentos de ambas as narrativas. A dualidade entre vingança e amor, intensificada no romance pelo “mistério Diadorim” perde-se na adaptação televisiva.

O mundo do sertão, assim como Guimarães Rosa o apresenta, é dominado pelos homens. Diadorim é respeitada justamente pelas características geralmente associadas aos homens e imprescindíveis aos jagunços: é decidida, astuta, corajosa, impetuosa, lutadora. Assim é na obra de Guimarães Rosa, assim é na série televisiva.

O demoníaco Hermógenes – Representado pelo ator Tarcísio Meira, cuja avantajada compleição física adapta-se bem à caracterização da personagem, Hermógenes é a concretização do que Távola explica como o esforço do ator em “superar os limites do protótipo” (p. 339). A representação do ator, nesta minissérie, é digna de registro, uma vez que ele rompe totalmente com a imagem estigmatizada pela televisão.

Freqüentemente convocado a representar papéis de galã, Tarcísio Meira protagnizava, à época da minissérie, papéis de homens envolvidos em grandes paixões. Geralmente imprime às suas personagens uma “nobreza altaneira e uma discrição carregada de seriedade, bondade fundamental e charme”, representando “pessoas de alto valor” (Távola, 1984, p. 340).

O ator imprime a Hermógenes uma configuração totalmente oposta à descrita pelo crítico. A personagem tem posição de chefe, contudo sua ação não é nobre; não possui alto valor no que se refere ao caráter, pois, apesar de ser chefe, age sempre fora dos padrões de humanidade; sua figura física é repugnante na tela: é mais sujo que os outros, tem dentes escurecidos, usa roupas sujas, de cores mais escuras – tons de marrom e cinza escuro –, chapéu que lhe cobre parte do rosto, o que reforça a sua aparência sinistra, ligada às forças do mal.

Riobaldo, já no primeiro encontro com Hermógenes, percebe que ele é “homem sem anjo-da-guarda” – ou “oco de alma” (p. 264) – e se pergunta: “será que a vida socorre à gente certos avisos?” (p. 98). Assim, o narrador prenuncia as ações de Hermógenes, que o levariam a se tornar elemento propulsor de toda a desarmonia que se instaura no grupo de Joca Ramiro.

Na televisão, Riobaldo expressa esse sentimento de rejeição em relação a Hermógenes também desde o início. Nas conversas com Diadorim, Riobaldo sempre tenta alertar o amigo para o caráter reprovável do chefe. Diadorim, contudo, procura dissuadi-lo, ressaltando a coragem e a audácia de Hermógenes. Segundo Candido, a natureza de Hermógenes “é a do jagunço que não se abre para qualquer transcendência, pois encontra no jaguncismo-profissão a realização integral do seu ser comprometido com a prática do mal” (1977, p. 155).

Sendo um dos chefes, Hermógenes tem o poder de decidir o rumo e as ações do grupo, agindo de forma impiedosa em relação aos inimigos, o que se verifica no episódio do julgamento de Zé Bebelo. O chefe não quer apenas a morte do outro: quer torturá-lo. A minissérie reproduz a cena, salientando a crueldade da personagem diante da posição parcimoniosa da maioria dos chefes, que não querem a morte de Zé Bebelo – opção final de Joca Ramiro, que provoca o descontentamento de Hermógenes e de seus seguidores, culminando com o assassinato do grande chefe.

Assim Hermógenes e o Demônio se aproximam: “Ele era um sujeito vindo saindo de brejos, pedras e cachoeiras, homem todo cruzado” (p. 229); “Contra ele a gente ia. Contra o demo se podia?” (p. 264); “O diabo na rua, no meio do redemunho” (p. 526). Na televisão, a personagem ganha voz e espaço, na medida em que não está condicionada à narração de Riobaldo. Assim, várias cenas mostram Hermógenes estabelecendo seus planos e estratégias contra os inimigos: seja na luta contra os “zé-bebelos”, ou contra os “joca-ramiros”. O sugerido pacto com o Diabo aparece através dos rituais demoníacos.

A esposa de Hermógenes tem a sua participação significativamente ampliada na televisão. A atriz que desempenha o papel é uma mulher madura, bonita, de expressão firme e forte. Representa uma pessoa reservada, triste e que expressa seu desprezo pelo marido. Diadorim é a única pessoa de quem se aproxima. O contato, embora exista no romance, amplia-se na minissérie – o que provoca ciúmes em Riobaldo, que chega a ensaiar um interesse

pela mulher como provocação. A inserção valorizada da personagem na televisão parece contribuir no sentido de dar sustentação às cenas finais que envolvem a revelação do segredo de Diadorim, bem como de fortalecer a imagem negativa de Hermógenes.

Ele é, na narrativa televisiva, a clara personificação do mal. Sua aparência física – soturna, escura, avantajada –, bem como a expressão facial fortalecem o caráter negativo da personagem, associado às forças do mal. A vinculação com o profano justifica seus atos no plano terreno, que o impulsionam a agir com crueldade, ambicionando sempre o poder.

Sua identidade, associada à ação jagunça bandida, destituída de qualquer princípio de ordem, respeito ou hierarquia, parece enfatizada na narrativa televisiva, já que o processo de adaptação por que passa o torna pior do que o Hermógenes de Guimarães Rosa.

A desconstrução do jagunço – A análise da adaptação televisiva da obra de Guimarães Rosa evidencia o diálogo entre linguagens, característico da pós-modernidade, através da fusão, do acréscimo ou da substituição de signos que reconfiguram a desconstrução da identidade do jagunço originalmente fixada no romance.

A conjugação entre obra literária e meios tecnológicos permitiu a difusão em massa de um novo produto cultural que possibilita a platéias nacionais e estrangeiras uma representação simbólica ainda complexa da identidade do jagunço da região de Minas, oferecendo uma reinterpretação do universo ficcional tão habilmente engendrado por Guimarães Rosa.

Embora o processo de construção da narrativa tenha sido modificado, privilegiando a linearidade, com o fim de se moldar à tipologia estrutural da narrativa televisiva, os paradoxos de sua vida traduzem-se pela forma como são apresentados visualmente os episódios vividos.

A nova obra, ajustando-se à forma do circuito comercial internacional, marca os limites e traços especificadores daquela representação local, o que contribui para a disseminação além do Brasil, conforme se pode observar no quadro que se segue, fornecido pelo Departamento de Pesquisa da Rede Globo:²⁴

País para onde foi exportado	Situação	Exibido em:
Estados Unidos	Exibido	1987, 1994 e 1995
Peru	Exibido	1989
Equador	Exibido	1992
Portugal	Exibido	1989 e 1999
França	Exibido	<i>dado não disponível</i>
Venezuela	Exibido	1989 e 1990
Polônia	Exibido	<i>dado não disponível</i>
Bolívia	Exibido	1991
Macau	Exibido	<i>dado não disponível</i>
Paraguai	Exibido	1989

É curioso observar que a representação televisiva do jagunço rosiano, um tipo tão caracteristicamente brasileiro, mas apresentado como um ser perplexo e indagativo, é apreciada por países de origens culturais tão diferentes. Os grandes temas da obra de Guimarães Rosa – tais como a busca do autoconhecimento, o livre arbítrio, a atração do mal, o impulso vertente da natureza virgem, personificados pelas personagens, embora veiculados através dos processos típicos das narrativas de televisão, não incidem nos estereótipos generalizantes convencionais.

O trabalho de adaptação realizado reconfigura a obra, redimensionando o sertão de Guimarães Rosa e permitindo que ele se revele através de um diálogo entre texto, inovações tecnológicas e capacidade artística dos atores. É dessa forma que se compõe um outro objeto estético, que apresenta diferenças quanto à fábula narrativa, à configuração da personagens e, principalmente, ao foco narrativo dos originais, mas que atribui a outros componentes suplementares a expressão de significados do novo universo semiótico que refigura a realidade cultural instituída no romance.

Na tela da televisão, aquele sertão do qual emerge a figura do jagunço através de personagens como Riobaldo, Diadorim, Hermógenes, Zé Bebelo, Joca Ramiro e os outros, é o sertão de Minas, assim como Guimarães Rosa o desconstrói. É retratado o poder que emerge daquela realidade localizada, típica daquela região do Brasil, onde a luta pela sobrevivência conjugada à falta de interferência governamental, permite o agrupamento de homens que estabelecem regras de convivência fundamentadas no respeito à hierarquia, à disciplina, à experiência dos mais velhos, estabelecendo forças paralelas de apoio mútuo.

²⁴ Dados fornecidos por Karina Prince, assessora da Diretora de Pesquisa da Rede Globo, Eneida Nogueira, pelo endereço eletrônico prince.cpd@tv.globo.com.br, em 12 de agosto de 1999.

É o universo localizado do sertão mineiro, captado através da imanência do próprio romance, que permite a ultrapassagem do puro localismo. Conforme Antônio Candido, na obra literária se "transcende o cunho particular" ao tratarem-se as contradições e aflições metafísicas do homem que busca encontrar-se num espaço inóspito, ameaçador – que é aquele específico e é também todos quantos existem no mundo: "todos nós somos Riobaldo, [...] num sertão que é também nosso espaço de vida. Se o 'sertão é o mundo', como diz ele a certa altura do livro, não é menos certo que o jagunço somos nós" (1977, p. 151).

O trabalho de adaptação, portanto, não desfigura essa dimensão de generalidade do romance, pelo contrário, reconfigura-a numa narrativa que permite a expansão a várias latitudes, sem recorrer à solução fácil do exotismo ou do sensacionalismo. Reiterando a imagem rude do jagunço, seus credos pessoais e alianças políticas, seus temores e conflitos interiores, mas preservando a desconstrução do estereótipo realizada pelo romance, fala a outras culturas, como um produto capaz de promover, num mercado de escala, como o da mídia eletrônica, uma convincente representação simbólica de um estilo de vida existente apenas no sertão brasileiro, graças à originalidade de seu *design* dentro de uma estética televisiva de domínio global.

Referências bibliográficas

- CANDIDO, Antonio. Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa. In: ———. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- CARDOSO, Maria Roneide Machado. O "destino preso" em *Grande sertão: veredas*: a escritura rosiana entre mito, história e poesia. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1994.
- CAVALCANTI, Cláudia. O fabuloso Manuelzão. *Folha de São Paulo*, São Paulo, p. 45, 9 jul. 1992.
- CURRAN, Mark J. *Grande sertão: veredas* e a literatura de cordel. *Brasil/Brazil*, Porto Alegre, n. 14, p. 9-49, 1995.
- DACANAL, José Hildebrando. *Nova narrativa épica no Brasil*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- LINS, Wilson. *O médio São Francisco*. Salvador: Progresso, 1960.

NUNES, Benedito. Literatura e filosofia: *Grande sertão: veredas*. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. v. 1.

PROENÇA, Manoel Cavalcanti. Trilhas no Grande Sertão. In: ———. *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

ROSENFELD, Kathrin Holtermayer. *Grande sertão: veredas* – o caos desordenado. *Brasil/Brazil*, Porto Alegre, n. 7, p. 5-28, 1992.

SCHWARZ, Roberto. Grande-Sertão: a fala. In: ———. *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

TÁVOLA, Artur. *O ator: televisão em leitura crítica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

WARD, Teresinha Souto. *O discurso oral em Grande sertão: veredas*. São Paulo: INL/Fundação Nacional Pró-Memória, 1984.

Minissérie de televisão

DURST, Walter George (Adapt.). *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: TV Globo, 1985.