

Paulo Sampaio Xavier de Oliveira

A TELEVISÃO COMO “TRADUTORA”: VEREDAS DO GRANDE SERTÃO NA REDE GLOBO

Tese apresentada ao Curso de Lingüística Aplicada do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Lingüística Aplicada na Área de Tradução

Orientadora: Profa. Dra. Rosemary Arrojo

UNICAMP
Instituto de Estudos da Linguagem
1999

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA IEL - UNICAMP

OL4t Oliveira, Paulo Sampaio Xavier de
A televisão como “tradutora”: veredas do grande sertão na Rede Globo / Paulo Sampaio Xavier de. - - Campinas, SP: [s.n.], 1999.

Orientador: Rosemary Arrojo
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Tradução e interpretação. 2. Rosa, João Guimarães, 1908-1967. Grande sertão: veredas. 3. Televisão. 4. Cinema e literatura. I. Arrojo, Rosemary. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Prof. Dra. Rosemary Arrojo – Orientadora

Prof. Dra. Leila Darin

Prof. Dr. Márcio Orlando Seligman-Silva

Prof. Dra. Suzi Frankl Sperber

Prof. Dra. Veronika Dorothea Berta Benn-Ibler

AGRADECIMENTOS

À Professora Doutora Rosemary Arrojo, pela orientação rigorosa e segura.

Aos Professores Doutores John Milton e Willi Bolle, pelas valiosas sugestões quando do Exame de Qualificação.

Aos docentes dos programas de Pós-Graduação do IEL, pelo incentivo ao desenvolvimento da pesquisa, com destaque para os Professores Doutores Kanavillil Rajagopalan, Paulo Ottoni e Suzi Frankl Sperber.

Aos colegas do CEL e do IEL, pela colaboração em todos os momentos, e em especial à Professora Doutora Susana Kampf Lages, pelas inúmeras indicações bibliográficas.

A Haroldo Batista da Silva, pela ajuda na sistematização das referências bibliográficas.

Ao roteirista Walter George Durst (*in memoriam*), pela disposição ao diálogo e pela generosidade em facultar-me o acesso a seus arquivos pessoais.

Ao roteirista Aimar Labaki, pelas indicações sobre a reapresentação da minissérie, inclusive com gravação parcial do programa.

Ao Centro de Documentação da Rede Globo, pelo fornecimento de boa parte do acervo jornalístico consultado.

A Maria Cecília Santos Fraga, João Carlos Bacellar e Antonio Carlos Galdino, pelo apoio na obtenção de cópias operacionais da minissérie.

À Soraya e ao André, pela paciência e compreensão.

SUMÁRIO

SUMÁRIO	5
RESUMO	7
Apresentação	8
Primeira parte:	O texto televisivo nos estudos da tradução	14
Capítulo 1	A tradução como transformação apropriadora	15
Capítulo 2	A voz da tradição: adaptação e tradução intersemiótica.....	35
Capítulo 3	A adaptação literária no espaço e escopo dos estudos da tradução	49
Capítulo 4	Adaptação como reescritura: o contexto brasileiro	57
Capítulo 5	Signo, cultura e interpretação	72
Segunda Parte:	Do projeto tradutório da Rede Globo como perspectiva de leitura	84
Capítulo 6	Uma fundamentação anti-essencialista do significado	85
6.1	Stanley Fish e as “comunidades interpretativas”	87
6.2	Michel Foucault e a “função-autor”	92
Capítulo 7	Os paratextos como “bula” de leitura	97
7.1	Pompa e circunstância	101
7.2	A fidelidade mutante.....	103
7.3	Imagens de Rosa	107
7.3.1	O Grande sertão: veredas na crítica especializada.....	108
7.3.2	O Grande sertão: veredas na mídia	113
7.3.2.1	O texto-fonte	115
7.3.2.2	O processo tradutório.....	119
7.3.2.3	O texto-alvo	122
7.4	Dominar a recepção: o “padrão Globo”	127
Capítulo 8	O formato <i>minissérie</i> na Rede Globo	134
8.1	A dimensão empresarial	135
8.2	A dimensão histórica	137
8.3	A questão da “linguagem”	141
8.4	As imposições do formato	148

Terceira parte:	A sedução das imagens	155
Capítulo 9	Traduzindo a perspectiva, ou como narrar o narrador.....	158
9.1	Narração e tempo em <i>Grande sertão: veredas</i>	162
9.2	O narrador sem voz na minissérie: linhas gerais	170
9.3	O padrão narrativo da minissérie: Zé Bebelo e a força	180
Capítulo 10	A explicitação como estratégia tradutória	189
10.1	Diadorim e a questão do elenco	190
10.2	A construção dos personagens à luz das estratégias empresariais da Rede Globo	193
10.3	Deslocamento e explicitação no desenvolvimento do enredo	201
10.3.1	O amor proibido.....	202
10.3.2	Outros tipos de deslocamento e explicitação	213
Capítulo 11	As formas do mal.....	225
11.1	A venda da alma para “um-que-não-existe”	227
11.2	O mal em imagens e sons	230
11.3	O diabo puxando os fios do destino.....	241
Capítulo 12	A angústia da traição	254
12.1	Construindo e suprimindo a dubiedade: o caso do mandiocal	258
12.2	Maria Mutema na TV: a “traição” consentida	268
Considerações finais	293
Anexo 1:	Protocolo: apresentação na Biblioteca Nacional e quadro inicial	299
Anexo 2:	Entropia vs. hierarquia: organização dos elementos visuais no quadro	302
Anexo 3:	Fluxo narrativo no romance <i>Grande sertão: veredas</i>	303
Anexo 4:	Protocolo interpretativo da minissérie <i>Grande sertão: veredas</i>	308
Anexo 5:	Diálogos do episódio da força	325
Anexo 6	Resumo do episódio do Aristide	326
Anexo 7	Notas sobre a gravação da minissérie	328
Abstract	329
Bibliografia	330
Filmografia	357

RESUMO

A presente tese examina a minissérie *Grande sertão: veredas*, da Rede Globo de televisão, realizada em 1985 com base no livro homônimo de João Guimarães Rosa (1956/1986). Minha hipótese é de que o formato escolhido e sua função de prestígio na grade de programação da emissora foram os principais parâmetros utilizados na transformação do romance em ficção televisiva. Tradicionalmente, trabalhos com temas análogos tendem a privilegiar as diferenças de linguagem, pressupondo um original estável e potencialmente apreensível em sua “essência”. Não foi esse o caminho trilhado em minha pesquisa, cujas principais referências teóricas são as noções de “reescritura” (LEFEVERE, 1992a-b), “transformação regulada” (DERRIDA 1972/1975) e “apropriação” (ARROJO, 1993e). De forma complementar, utilizei ainda as noções de “comunidade interpretativa” (FISH, 1980) e “função-autor” (FOUCAULT, 1969/1983). Como suporte empírico, recorri a um estudo da recepção do romance e da minissérie na crítica especializada e jornalística, aliado a uma análise de ambos os textos. No caso da produção televisiva, houve recurso à sinopse, ao roteiro e à edição final do programa. O fio condutor dessa “dupla leitura” (do romance e da minissérie) foi a aspiração de “fidelidade ao livro” propalada pela Globo e amplamente repercutida na mídia. Os elementos arrolados na pesquisa permitem a conclusão de que tal “fidelidade” diz antes respeito a determinadas tradições críticas e sobretudo aos próprios desígnios da televisão. De todo modo, o contato do enorme público televisivo com o *Grande sertão: veredas* representa uma significativa “sobrevida” do romance, no sentido de BENJAMIN (1923/1972), não em outra língua ou cultura, mas em outro sistema textual, de crescente interesse para os estudos da tradução.

PALAVRAS-CHAVE

1. Tradução e interpretação. 2. Rosa, João Guimarães, 1908-1967. *Grande sertão: veredas*. 3. Televisão. 4. Cinema e literatura.

APRESENTAÇÃO

No meio acadêmico, as chamadas adaptações de obras literárias para cinema e televisão têm sido tradicionalmente discutidas nos departamentos de literatura e/ou de cinema e TV, com uma tendência clara e compreensível a privilegiar o referencial teórico da área de vinculação institucional de cada pesquisa. Nesses trabalhos, costuma-se reservar ao termo “adaptação” a função de designar um processo de transformações no qual as diferenças entre o texto de partida e o de chegada são atribuídas quase exclusivamente à passagem da obra de um sistema semiótico a outro, pressupondo assim um “original” estável, cujos sentido e propriedades estéticas lhe seriam inerentes e, ao mesmo tempo, objetivamente acessíveis ao analista que dispuser da aparelhagem conceitual adequada. Tal pressuposto, subjacente a grande parte das análises acadêmicas sobre o tema hoje existentes, como pude verificar através de um *corpus* composto por dezoito publicações brasileiras recentes, aponta para um equacionamento da noção de “tradução” à crença na possibilidade de uma equivalência objetiva entre dois textos, manifesta, por exemplo, na dicotomia forma vs. sentido. De maneira semelhante, as noções de “tradução intersemiótica” e/ou “transmutação”, as quais remontam a um estudo já clássico de Roman JAKOBSON (1959/1971),¹ também se fundamentam, em seu uso mais corrente, numa concepção essencialista de linguagem, na medida em que propõem uma “equivalência na diferença”, i.e., a possibilidade de se reconstruírem, na obra traduzida, a significação ou as qualidades formais tidas como inerentes ao texto de partida. Ao insistirem numa dicotomia imanentista, que abstrai da

¹ Na medida do possível, no caso de reedições e de traduções, indico entre parênteses primeiramente o ano da publicação original do texto, separado por uma barra do ano da edição citada, a qual serve de parâmetro tanto para a indicação de páginas como para a organização da bibliografia. À exceção das edições listadas na bibliografia já em português e salvo observação adicional em contrário, são de minha responsabilidade as traduções de textos em língua estrangeira utilizadas nas citações. Mantive os grifos e as expressões em outras línguas enxertadas nos trechos citados, assinalando minhas próprias intervenções através de observações entre colchetes. De modo geral, a formatação utilizada se atém às recomendações para padronização de textos do IEL/Unicamp. Os títulos citados foram grafados uniformemente com apenas a primeira letra em maiúscula, de acordo com as normas da ABNT. Desmembrei a bibliografia em vários subitens, segundo a natureza do material consultado. A organização das matérias jornalísticas obedece aos princípios de ordem alfabética e cronológica, com a seguinte hierarquia: (1) ordem alfabética por órgão publicador; (2) cronologia das publicações; (3) ordem alfabética por autor. Com isso, o leitor poderá ter uma visão mais global da cobertura dada pela mídia tanto ao programa de televisão aqui discutido quanto a tópicos correlatos. Pelo mesmo motivo, o material jornalístico não foi desmembrado entre textos citados ou apenas consultados. Para facilitar a identificação das referências, as referências a nomes próprias como fontes foram grafadas em CAIXA ALTA e as citações indiretas em texto sem destaque. Nas citações de material jornalístico, forneço o órgão e a data da publicação, indicando o autor da matéria só quando relevante, e com grafia sem destaque.

participação do intérprete tanto na construção do sentido como na própria definição da forma que delimita um signo, texto ou objeto estético, as diferentes vertentes teóricas de cunho essencialista que têm feito da tradução seu objeto de estudo acabam por apenas dar uma nova roupagem à velha oposição “fidelidade à forma” vs. “fidelidade ao sentido”, sendo “fidelidade” compreendida como “equivalência”.

Apesar da posição hegemônica dos paradigmas essencialistas tradicionais, algumas definições não-restritivas de tradução apresentadas nas duas últimas décadas por diversos autores como, para citar apenas dois exemplos, Gideon TOURY (1985) e André LEFEVERE (1992a), têm levado a uma ampliação do escopo reservado à pesquisa sobre a tradução e à exigência do estabelecimento de uma área acadêmica independente, voltada especificamente para a tradução, sem subordiná-la a disciplinas como a lingüística, a teoria da literatura ou a semiótica. A partir do alargamento da noção de “traduzir”, sobretudo dentro de uma tendência que Susan BASSNETT e André LEFEVERE (1990) descrevem como a “virada cultural nos estudos da tradução” (p.4),² têm sido propostos parâmetros de análise que levam em conta fatores como o objetivo da tradução, o público ao qual ela se destina, a relação entre as culturas envolvidas, etc., fugindo, dessa forma, da tradicional preocupação exclusiva com um cotejo direto entre o texto de partida e o de chegada. Dentro dessa tendência geral podem ser encontradas contribuições com foco específico na transformação de obras literárias em filmes, dentre as quais destaco aqui um artigo de Patrick CATRYSSSE (1992) e a tese de doutorado de Thaís Flores DINIZ (1994), trabalhos que apresentam alguns pontos em comum com minha própria pesquisa, a saber, sobretudo a preocupação com o contexto de chegada e com a função do texto traduzido. No entanto, apesar do deslocamento efetuado em relação a estudos mais tradicionais e da utilidade de alguns dos parâmetros propostos dentro da chamada “virada cultural” para a presente pesquisa, tal vertente teórica não

² As referências aos “estudos da tradução” feitas nesta tese remetem, em primeira linha, a uma disciplina emergente que procura estabelecer seu próprio espaço institucional; por outro lado, os mesmos termos se aplicam também a trabalhos acadêmicos que, embora realizados sob a égide de outras disciplinas, apresentam foco especificamente tradutório (cf. ARROJO, 1994, p.46-47). Tal designação tem aqui, portanto, uma abrangência maior do que aquela encontrada em parte da literatura de pesquisa, como nos trabalhos de Edwin GENTZLER (1993) e Cristina RODRIGUES (1998), que se reportam aos “estudos da tradução” (*Translation Studies*) como referência ao grupo representado por Susan Bassnett, André Lefevere e outros pesquisadores radicados sobretudo nos Países Baixos e na Grã-Bretanha.

abandona claramente a visão essencialista de linguagem, motivo pelo qual cumpre também delimitar os pontos de divergência com minha abordagem.

As noções de signo, linguagem e tradução aqui utilizadas têm por base um tipo de pensamento que ficou conhecido como “pós-moderno”, rótulo criado para designar diferentes formas de reflexão não-essencialista, como o pós-estruturalismo de Jacques Derrida e Michel Foucault; o neo-pragmatismo de Jean-François Lyotard, Stanley Fish e Richard Rorty; o marxismo contemporâneo de Fredric Jameson, Terry Eagleton e Edward Said (cf. MCGOWAN, 1991). Dentre as diversas contribuições do pensamento pós-moderno, são relevantes para a análise que apresento nesta tese sobretudo a desconstrução dos princípios fundamentais da tradição metafísica ocidental proposta por Jacques Derrida e a reflexão desenvolvida por Rosemary Arrojo no campo específico dos estudos da tradução. Identificando a concepção tradicional de tradução com a idéia de repetição do mesmo, DERRIDA (1972/1975) propõe sua substituição pela noção de transformação, “transformação regulada de uma língua por uma outra, de um texto pelo outro” (p.31). Quando fala de texto, Derrida se reporta não apenas a uma entidade empírica, material, mas antes a amplas formações discursivas, como o “texto da filosofia”, “da psicanálise” ou “da lingüística”. É nesse sentido que me refiro nesta tese à adaptação como uma forma de tradução, ou transformação regulada do texto “da literatura” pelo texto “da televisão”. Complementa essa definição de tradução como “transformação regulada” a noção de apropriação, no sentido proposto por ARROJO (1993e):

No início de todo intercâmbio lingüístico – em qualquer língua, entre duas línguas, ou entre dois ou mais sistemas de signos – há um leitor, ou um “receptor”, que inevitavelmente se apropria do significado do outro e o traduz para seu próprio “idioma”, para aquilo que o constitui enquanto linguagem. (p.59)

Nos termos dessa dupla definição via Arrojo e Derrida, o ponto de partida para a análise desenvolvida nesta tese é a convicção de que a transformação do texto da literatura pelo texto da televisão é também, e inexoravelmente, uma apropriação da obra literária para aquilo que constitui o discurso televisivo enquanto linguagem e mecanismo sociocultural com amplas repercussões no mundo em que vivemos.

É a partir desse referencial teórico que abordo meu objeto de estudos, a minissérie *Grande sertão: veredas* (doravante *GS:V*), realizada em 1985 pela Rede Globo de Televisão, com base no livro homônimo de João Guimarães ROSA (1956). Na época da difusão do programa, a Rede Globo comemorava os vinte anos de sua criação e a minissérie *GS:V* foi o ponto alto de tal

comemoração. Levando em conta as repercussões do programa, pode-se afirmar que o mesmo passou a constituir um marco importante naquilo que Walter BENJAMIN (1923/1972), em seu clássico ensaio sobre *A tarefa do tradutor*, designou por “sobrevida do original” em outra língua – noção que podemos expandir, no caso, a outro sistema textual. Os números relativos ao programa são superlativos. Em reportagem para o *Jornal da Tarde* ([JT], 04/06/85), Pedro Costa chega a afirmar que a minissérie da Globo foi a maior produção televisiva jamais realizada mundialmente até então, tanto em termos de custos como das demais dimensões operacionais envolvidas. Nas cinco semanas em que foi ao ar, o programa atingiu mais de cinco milhões de espectadores só nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo (cf. *Isto É*, 18/12/85). A adaptação televisiva do *GS:V* não só tornou esse texto acessível a um outro tipo de público, não-letrado ou não-afeito à leitura de obras literárias, como também renovou o interesse pelo contato direto com o livro, considerado, em levantamento recente, o mais importante romance brasileiro de todos os tempos (cf. *Folha de São Paulo* [FSP], 03/01/99). Ao passo que as dezessete edições do *GS:V* publicadas nos trinta anos de sua existência somavam até então uma tiragem de cento e cinquenta mil livros, a 18ª edição, lançada de forma paralela ao programa da Globo, esgotou seus dezoito mil exemplares em poucos meses (cf. *Isto É*, 18/12/85; *Jornal do Brasil* [JB], 10/11/85; *FSP*, 18/11 e 30/12/85).

Na divulgação da minissérie, a Rede Globo deu grande ênfase à procura pela “fidelidade ao original”, tanto em seu *press release* como nas entrevistas da equipe de produção, e mesmo na apresentação que precedeu o capítulo inicial do programa, a qual foi encerrada com o seguinte comentário do diretor Walter Avancini: “Trabalhamos muito, muito mesmo, em busca da fidelidade que a obra merece. Porque um pouco de Guimarães Rosa nos aproximará a todos da realidade brasileira” (cf. Anexo 1, p.299). Tal procura pela “fidelidade” propalada pela Globo encontrou grande eco na mídia e na crítica especializada, o que por si já aponta para a pertinência de uma análise da adaptação televisiva no âmbito dos estudos da tradução. No mais, a recepção do programa foi condizente com as dimensões de sua produção e a importância do romance na história da literatura brasileira, tendo levado à publicação de um grande número de matérias jornalísticas e à realização de debates dos quais participaram destacados expoentes da crítica literária nacional. No entanto, passados hoje mais de treze anos desde a exibição original do programa da Globo, a percepção de sua realização enquanto fato relevante na vida cultural do país tende a esvanecer, devido principalmente à própria efemeridade dos produtos televisivos,

que é agravada, nesse caso específico, pelo fato de que o acesso oficial à minissérie é vedado tanto ao público mais genérico quanto aos próprios pesquisadores da área, por questões que envolvem sobretudo os direitos autorais da obra e a indisponibilidade de cópias em formato não-profissional, que fossem acessíveis àqueles que não tenham porventura gravado o programa quando de sua exibição na TV.

Dentro desse quadro geral, creio que a minissérie *GS:V* configura-se como um objeto privilegiado para averiguar o processo de apropriação do texto literário pelo televisivo. A hipótese central da tese é de que os principais fatores reguladores nessa transformação de um texto pelo outro são: (1) a linguagem utilizada pela televisão comercial, cujo desenvolvimento passa por um longo itinerário, que vai do cinema chamado de “primitivo” ao estabelecimento da difusão de TV em largo espectro (*broadcasting*); (2) a função da minissérie dentro da grade de programação da Rede Globo, a qual leva em conta um público-alvo diferenciado e um momento especial vivido pela empresa, que procurava então agregar à sua condição de líder incontestado de audiência o prestígio de produtora de bens culturais de alto nível. Nesse contexto, o discurso de “fidelidade ao livro” propalado pela Globo e amplamente repercutido pela mídia se oferece como um fio condutor no exame de questões normalmente consideradas de grande relevância para os estudos da tradução, como o estatuto do “original” e a própria noção de “fidelidade”. A análise desenvolvida na presente pesquisa indica que a alegada “fidelidade ao romance” é, antes de tudo, uma fidelidade aos desígnios da Rede Globo, enquanto emissora de TV com interesses comerciais e culturais próprios.

Nos cinco capítulos que compõem a primeira parte da tese, denominada *O texto televisivo nos estudos da tradução*, discuto as concepções de signo, linguagem e tradução/adaptação correntes na literatura especializada. Na segunda parte da tese, *Do projeto tradutório da Rede Globo como perspectiva de leitura*, com três capítulos bastante distintos, aprofundo alguns tópicos específicos da discussão teórica anterior, mas centro minha atenção sobretudo no contexto histórico da produção e recepção do programa da Globo. Para isso, compilei um amplo acervo jornalístico, constituído de mais de cem matérias coletadas em arquivos especializados ou coligidas ao longo da pesquisa, dentre as quais cerca de quarenta títulos tratam diretamente da minissérie *GS:V*. A terceira parte da tese, composta de quatro capítulos sob o título genérico de *A sedução das imagens*, é dedicada à exposição de minhas leituras do romance e da minissérie, assim como do processo de construção do texto televisivo, no itinerário que conduz de sua

sinopse à versão levada ao ar, passando por roteiro, filmagens e edição final. A principal base empírica para a análise é fornecida pelo roteiro do programa e sobretudo por fitas gravadas diretamente da emissão televisiva original. Esse material, fornecido pelo roteirista Walter George Durst, foi posteriormente complementado com gravações das emissões levadas ao ar pelo Canal Futura, no final de 1998, quando a presente tese já estava em processo de redação definitiva. A função dos capítulos que compõem a terceira parte da tese é explicitar as diferentes formas de funcionamento dos textos televisivo e literário, assim como examinar as transformações que ocorrem no *GS:V*, na passagem de um texto para o outro.

Como a tese se dirige a um público não necessariamente familiarizado com a terminologia de todas as diferentes áreas de conhecimento envolvidas, houve uma preocupação em apresentar o repertório conceitual utilizado de uma forma acessível ao leitor não-especializado. O objetivo, que certamente traz em si algumas dificuldades, foi atingir um estilo ao mesmo tempo legível e tecnicamente adequado. Com base na premissa de que o leitor talvez não conheça o romance e tampouco a minissérie, procurei também contextualizar ao máximo os exemplos apresentados. Ainda que a conjunção desses procedimentos acabe por levar a um certo dilatamento do texto, essa opção provavelmente ainda é mais vantajosa do que o hermetismo que poderia derivar de um tratamento mais conciso. Dentro do mesmo espírito, complemento a tese com uma série de anexos, cuja numeração foi feita por ordem de sua primeira citação no corpo do texto, à exceção das fitas com a gravação do programa, que receberam o último número.

O objetivo dos primeiros cinco capítulos é apresentar os fundamentos teóricos que permitem tratar como tradução programas televisivos realizados no formato das minisséries baseadas em textos literários, de modo a delimitar a perspectiva e os critérios para a análise da minissérie *GS:V*, objeto concreto da pesquisa. No Capítulo 1, discuto as concepções logocêntricas de linguagem e tradução que norteiam grande parte dos trabalhos desenvolvidos nos estudos da tradução, contrapondo-as às implicações da reflexão pós-estruturalista para essa área de conhecimento, com recurso sobretudo a Jacques Derrida e Rosemary Arrojo. Dessa forma, chego a uma definição de tradução como transformação apropriadora, a qual engloba também textos audiovisuais. Será essa noção de tradução o principal parâmetro para a análise feita nas duas últimas partes da tese, envolvendo sobretudo a questão da “fidelidade” em tradução. No Capítulo 2, discuto as noções subjacentes aos termos “adaptação” e “tradução” em trabalhos recentes realizados nas áreas de teoria da literatura ou comunicação e artes, com o intuito de mostrar que na base desses trabalhos está a mesma concepção logocêntrica de linguagem e tradução examinada anteriormente. No Capítulo 3, aponto para diferentes abordagens de textos audiovisuais já propriamente nos estudos da tradução, e as delimito em relação à minha própria perspectiva. No Capítulo 4, discuto com algum detalhe a teoria da reescritura de André Lefevere, a qual fornece algumas das categorias operacionais utilizadas na tese e permite uma breve caracterização da relação entre literatura e televisão na cultura brasileira contemporânea. No Capítulo 5, fechando a primeira parte da tese, aponto para a inevitabilidade da interpretação como decorrência de uma concepção não-essencialista do signo, inclusive no domínio dos signos (audio)visuais, sobre o qual versa a presente pesquisa.

1) A tradução como transformação apropriadora

Análises sobre a transformação de obras literárias em peças teatrais ou filmes para o cinema e a televisão são comuns sobretudo em áreas como teoria da literatura ou comunicação e artes, de modo geral sob a égide do termo “adaptação”. Apesar de por vezes aparentarem algumas divergências, a serem abordadas no próximo capítulo, tais análises costumam partilhar de uma mesma concepção essencialista de linguagem, a qual também rege grande parte da pesquisa realizada nos estudos da tradução. O essencialismo a que me refiro consiste, primeiramente, em ver no texto “original” o depositário de significado e qualidades estéticas que lhe seriam inerentes, independentes de um intérprete ou leitor e, por extensão, em compreender a tradução como um processo de “transporte” desses atributos do texto de partida para outra língua ou sistema expressivo, onde caberia criar um texto de chegada equivalente ao original. Richard RORTY (1982) lembra que um dos pilares dessa visão essencialista é “a idéia da Verdade como algo a ser perseguido como valor em si, não porque será bom para alguém, ou para sua comunidade real ou imaginária” (*apud* ARROJO 1993e, p.64). Tal Verdade absoluta, com letra maiúscula, depende da crença na possibilidade da existência de uma origem estável, imutável – lugar reservado pela tradição filosófica ao *logos*, conceito definido no *Novo dicionário Aurélio* com as seguintes acepções:

[Gr.] **S. m. Filos. 1.** O princípio de inteligibilidade; a razão. **2.** Segundo Heráclito [v. *heraclitismo*], o princípio supremo de unificação, portador do ritmo, da justiça e da harmonia que regem o Universo. **3.** Segundo Platão [v. *platonismo*], o princípio de ordem, mediador entre o mundo sensível e o inteligível.

Jacques DERRIDA (1967/1973; 1972/1975; 1972/1991a-b) associa tal posição privilegiada ocupada pelo *logos* na metafísica ocidental à visão de que o signo (fonético) seria presente a si mesmo, cunhando para tanto o termo *fonocentrismo*, sendo o *fonologocentrismo* a decorrência da ligação aparentemente indissolúvel entre esses dois princípios (*phoné* e *logos*). No *Glossário de Derrida* organizado por Silvano Santiago, encontra-se a seguinte definição de *fonocentrismo*:

Prioridade da voz e da fala, da voz presente a si, (pré-) conceito da metafísica ocidental, onde a *phoné* – fala – é inseparável da instância do *logos*, onde a fala se confunde com o ser como presença. Na leitura desconstrutora da metafísica, Derrida chama de fonocentrismo ao sistema do “ouvir-se falar” – *s’entendre parler* – privilegiado por todo discurso filosófico posterior a Sócrates e ao método dialético, em que a *phoné* – substância fônica – se dá como não contingente. (p.42)

Mais adiante, lemos como definição de *logocentrismo*:

Centramento da metafísica ocidental no significado, que tem o privilégio da proximidade com o *logos*, com a determinação metafísica da verdade – *eidós* – com o ente como presença – *ousia*. Um

dos elementos básicos sobre o qual se construiu o pensamento ocidental. A metafísica atribui ao *logos* a origem da verdade do ser, inseparável da *phoné* – substância fônica – que se confunde com o ser como presença. (p.56)

Segundo ARROJO (1992c, p.67), ARROJO E RAJAGOPALAN (1992a, p.47-48; 1992b, p.58) e RAJAGOPALAN (1992a, p.28; 1992b), é a partir do *logos* enquanto princípio central que se articula toda uma série de dicotomias, tais como compreensão vs. interpretação, denotação vs. conotação, linguagem ordinária vs. linguagem poética, etc., assim como a possibilidade de se localizar o sentido e todas as propriedades do texto nele próprio. Jacques DERRIDA (1972/1991c) lembra ainda que “uma oposição de conceitos metafísicos (por exemplo: fala/escrita, presença/ausência, etc.) nunca é um face-a-face de dois termos, mas uma hierarquia e a ordem de uma subordinação” (p.36). Desse modo, haverá sempre uma hierarquia subjacente a pares organizados em oposição: original sobre tradução, sentido sobre forma, denotação sobre conotação, etc. Esse princípio pode ser ilustrado através de um breve exame da noção tradicional de interpretação e de suas implicações para a concepção logocêntrica de tradução. Em obras de lingüística que versam sobre questões de leitura há, de acordo com RAJAGOPALAN (1992b, p.64-65), duas maneiras de se conceber a interpretação, ambas fundamentadas no pressuposto de que o significado é imanente ao texto. Na primeira delas, o ato interpretativo seria uma espécie de explicitação de algo já contido no próprio objeto de interpretação, mas nem sempre acessível ao leitor não experiente (p.63). A segunda divide o processo em duas etapas, tendo início com a “compreensão ou apreensão do significado do texto”, que seria então alargada, através da interpretação enquanto ampliação do significado apreendido, ou seja, enquanto acréscimo de “novos matizes de significação” (p.64). Rajagopalan explica que os simpatizantes dessa abordagem só admitiriam, no segundo caso, “acréscimos que estivessem consistentes ou congruentes com a intenção do autor ao escrever o texto”, de forma que a interpretação teria por meta, em última análise, “recuperar a ‘intenção original’ do autor” (*ib.*). Podemos então concluir que, dentro dessa perspectiva essencialista, a tarefa da tradução consistiria, por extensão, em reproduzir em outro texto tais qualidades tidas como inerentes ao “original”, criando para tanto um “equivalente” no novo sistema lingüístico e atingindo dessa forma a “fidelidade” à obra e ao autor. Como tais qualidades estariam articuladas em dicotomias, variantes da divisão básica forma/sentido, colocasse para a tradição logocêntrica a questão de se ser mais “fiel” a um pólo do que a outro, de se privilegiar o sentido sobre a forma, ou a forma sobre o sentido – que, no entanto, seriam objetivamente determináveis e estáveis, tanto em um texto quanto no outro.

Para a presente tese interessa sobretudo averiguar que implicações as concepções logocêntricas de linguagem e tradução podem ter para a análise de textos audiovisuais realizados a partir de obras tidas por literárias. Essa questão pode ser abordada a partir da maneira como diferentes teóricos tentam equacionar a exigência de “equivalência” tradutória com as diferenças percebidas no modo de funcionamento de textos verbais, por um lado, e audiovisuais, por outro. Uma primeira tendência, encontrada principalmente em trabalhos filiados à lingüística, é excluir do foco de análise tudo aquilo que possa escapar ao domínio do “estritamente verbal”. Em artigo onde procura sistematizar a importância do conceito de equivalência para a tradução, Werner KOLLER (1995) resume:

Traduções têm que ser identificadas e descritas de forma específica como os resultados de uma atividade de processamento de texto. Na perspectiva orientada pela lingüística e pela teoria do texto, esse objetivo é preenchido pelo conceito de equivalência; a tradução é definida como um texto secundário que mantém uma relação de equivalência com um texto primário. (p.191)

Um pouco mais adiante, ao discutir uma definição de “tradução” proposta por Gideon TOURY (1985, p.20) e a possibilidade de a mesma englobar também as chamadas pseudotraduções, i.e., textos originais que se apresentam como traduções, KOLLER (1995) explicita a exclusão do não-verbal de sua definição:

De um ponto de vista terminológico, a escolha do termo *pseudotradução* parece infeliz, porque abrange (segundo RADÓ, 1979, p.192-193) também toda uma gama de “adaptações” translatórias, i.e., por exemplo “traduções” que transpõem o texto simultaneamente para outro gênero (novela → versão para o palco). (*ib.*, p.195; nota 11, p.213)

Note-se que a exclusão do não-verbal não é simples consequência da definição apresentada anteriormente, sendo antes um dos elementos que compõem o domínio de seus pressupostos: para Koller, não se pode falar de “pseudotradução” porque isso implicaria aceitar a “adaptação” como uma forma de “tradução”. Tal premissa entraria em choque frontal com a noção de tradução enquanto reformulação do mesmo, posto que “adaptar” pressupõe necessariamente mudança e diferença, atenuando a exigência de “mesmo valor” implicada na própria etimologia do termo “equivalência”. Para conferir maior peso à sua definição restritiva de tradução, Koller busca o aval de outros teóricos filiados à lingüística e generaliza sua posição como uma tendência majoritária:

Definições de tradução de modo geral não abraçam esse tipo de transferência intersemiótica; a minha própria, apresentada acima [...] não o faz; tampouco o fazem a de COSERIU [1977, p.21], nem a de WILSS (1977, p.72), que fixa a tradução como “processo de processamento e reverbalização textual”. (KOLLER, 1995, p.209)

Julgo ser sintomático que Anthony Pym (1997) valorize na contribuição de Koller exatamente a tentativa de estabelecer uma definição restritiva de tradução, em seção da revista *The translator* denominada “Revisitando os clássicos”. Segundo Pym, o maior mérito de Koller seria frisar que “há uma diferença entre a tradução e a não-tradução”, de modo que saber “se tal distinção necessita ou não ser descrita em termos de equivalência é de menor importância do que a busca da diferença em si” (p.77). A argumentação apresentada é uma crítica clara a definições mais amplas de tradução:

O problema é que as teorias que procuram passar ao largo da equivalência o fazem através de definições não-restritivas de tradução e, dessa forma, pouco contribuem para evitar que o termo “tradução” seja aplicado a qualquer texto que tenha sido produzido a partir de um texto anterior [...]. O problema não é que faltem descrições de tradução; aquilo de que precisamos é uma boa definição operacional da *não*-tradução. (*ib.*)

Ora, no domínio das relações tradicionalmente denominadas “intersemióticas”, o termo “adaptação” tem ocupado precisamente o lugar de tal definição operacional da não-tradução, no sentido de uma não-equivalência que poderia ser explicada com base nas diferenças dos substratos expressivos envolvidos, exatamente como faz Koller via Radó (*supra*, p. 17). Nesse sentido, o raciocínio apresentado por Pym (1995) corrobora *ex negativo* que, em sua ótica, traduzir pressupõe equivalência, posto que o abandono desse conceito – apesar de todas as restrições que o próprio Pym lhe faz – implicaria abrir mão de uma definição restritiva da área de pesquisa, possibilidade essa que o autor aparentemente descarta por completo: “somente através de uma definição restritiva de tradução podemos adequadamente propor alternativas para a tradução” (p.78).

A compatibilidade da definição de Koller com as perspectivas mais evidentes em estudos de lingüística e literatura fica clara nas conclusões a que chega, em sua tese de doutorado, Cristina Carneiro RODRIGUES (1998), que analisa obras significativas nesses dois campos de pesquisa e critica os pressupostos subjacentes às tendências dominantes. Cotejando as contribuições de Catford e Nida para os estudos da tradução, Rodrigues explica que seu “ponto comum corresponde à tentativa de criação de uma proposta para se estabelecer precisamente o que é o ‘equivalente em tradução’, ou seja, para predeterminar o que se pode considerar equivalente” (p.92). Segundo Rodrigues, essa noção de “equivalência”, seria, por sua vez, indissociável de uma concepção de linguagem que define o sentido como imanente ao texto e a tradução como “transporte” ou “reprodução”:

Nas teorias propostas, a equivalência é um conjunto de requisitos básicos, que não tem fundamento nos textos ou nas culturas em que se baseia a proposta. A relação de significação postulada é estática e a-histórica, pois a tentativa de formulação de métodos para atingir a exata significação dos textos por meio da análise lingüística pretende ser válida universalmente. Isso vincula a concepção de equivalência a uma noção de tradução como transporte ou substituição de significados pretensamente neutros, que não sofreriam a influência alguma do meio para que se dirigem. Relaciona também a equivalência à concepção de leitura como resgate ou descoberta de relações estáveis no texto de partida. (p.95-96)

Se a equivalência é de fato um conceito central para trabalhos sobre a tradução realizados no âmbito da lingüística, a definição restritiva de Koller é não só paradigmática para essa disciplina como também passível da crítica formulada por Rodrigues. Fica claro que, para Koller e os teóricos a que recorre nos trechos supracitados, o não-verbal deve ser excluído dos estudos tradutórios exatamente porque não se deixa predeterminar como equivalente ao verbal. A tentativa logocêntrica de excluir de sua análise tudo aquilo que for considerado não sistematizável, ou não previsível, está na base de outras dicotomias tradicionais, adotadas tanto na lingüística como na teoria da literatura. Tratam-se, nesses casos, de distinções como a oposição denotativo vs. conotativo, pragmático vs. expressivo, conteúdo vs. forma, etc. No trabalho já citado acima, Cristina Carneiro RODRIGUES (1998) explica que

[h]á autores, como CATFORD (1965/1980), que pensam sobre a possibilidade de inserir o estudo da tradução literária em um modelo de análise quantitativo. Outros, como Jean DELISLE (1980), delimitam seus estudos com a exclusão dos textos literários porque sua recriação estaria fundada em aspectos “estéticos” e “artísticos”, não ao “conteúdo nocional das mensagens” (p.23). (RODRIGUES, 1998, p.97)

Com recurso a Rosemary Arrojo, Rodrigues lembra ainda que essa exclusão do “literário” dos estudos sobre tradução realizados pela lingüística encontra sua correspondência na teoria literária, cujos estudiosos excluem de suas preocupações a tradução, por “considera[rem] que traduzir é destruir, é descaracterizar, é trivializar”, ou que traduzir é “teórica e praticamente impossível” (RODRIGUES, 1998, p.97; ARROJO, 1986, p.25-26). Em outros textos, Rosemary ARROJO (1992h, p.430-436; 1993b) retoma a discussão desse aparente conflito entre a concepção logocêntrica de linguagem e tradução e as qualidades que essa mesma tradição atribui ao “literário”, apontando para a clássica divisão de tarefas entre teoria da literatura e filosofia:

Em termos gerais, poderíamos dizer que aquilo que a filosofia rejeita é precisamente o que a literatura pretende cercar como sendo de sua competência. Ao literário e ao poético se reservam, assim, as conotações, as ambigüidades, os sentimentos, a subjetividade, enquanto que ao filosófico e ao científico, por exemplo, se reservam as precisões, as denotações e a transparência entre coisa e signo. (ARROJO, 1992h, p.431)

É nesse movimento que procura resgatar a especificidade do “literário” ou “poético” que se insere a já clássica taxonomia de Roman JAKOBSON (1959/1971), para quem há basicamente três maneiras de se interpretar o signo verbal, todas designadas por “tradução”:

(1) A tradução intralingual ou *reformulação* (*rewording*) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos de uma mesma língua. (2) A tradução interlingual ou *tradução propriamente dita* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua. (3) A tradução inter-semiótica ou *transmutação* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais. (p.64-65)

A tipologia proposta por Jakobson não escapa à tendência da metafísica ocidental à hierarquização, conforme já apontado via Jacques DERRIDA (1972/1991c, p.36 – supra, p. 16). Em *Des tours de Babel*, DERRIDA (1985b) argumenta que Jakobson privilegia a segunda de suas três categorias, ao nos oferecer uma interpretação definicional no primeiro e no terceiro caso, enquanto que a “tradução interlingual” é definida por uma repetição de seus próprios termos, pressupondo, segundo Derrida, que “todos compreendem o que isso quer dizer porque todos já tiveram essa experiência”, não havendo, portanto, necessidade de uma definição (p.173-174). Partindo dessa análise de Derrida, ARROJO (1993e) conclui que a definição de Jakobson “contamina o figurado com o literal, o intersemiótico com o intra e o interlingual” (p.57).¹ Essa contaminação entre as três categorias jakobsonianas não significa, no entanto, um abandono de seu caráter hierárquico, ou da “ordem da subordinação”. A argumentação desenvolvida no texto de JAKOBSON (1959/1971) distingue não só entre as três classes tradutórias, como também entre os termos das dicotomias tradicionais: conceitual vs. expressivo, pragmático vs. artístico, etc. Aos primeiros termos dessas dicotomias está reservada a idéia de tradução como equivalência. Para dar conta dos segundos termos das oposições, são introduzidas noções como “transmutação” (p.65) e “transposição criativa” (p.72), claramente secundárias em relação ao parâmetro ou ideal da “equivalência”, posto que, para Jakobson, “a equivalência na diferença é o problema principal da linguagem e a principal preocupação da Lingüística” (p.65). Ou seja, ao passo que Koller e outros teóricos ligados à lingüística simplesmente excluem tanto o não-verbal quanto o literário de seu foco de interesse, JAKOBSON (1959/1971) contempla também essas últimas dimensões, embora atribua a elas um estatuto diferente daquele reservado ao termo hegemônico nas diversas dicotomias: o verbal, o conceitual, etc. Para tanto, Jakobson centra sua atenção nas dificuldades

¹ Sobre o mesmo tópico, vide ainda DERRIDA (1985a, p.99-100) e RAJAGOPALAN (1997, p.46).

que ocorrem na “passagem” de certos enunciados de uma língua para outra, desvinculando os significados da experiência do sujeito no mundo e vinculando-os ao sistema lingüístico, dentro do qual seriam praticamente os mesmos para todos os falantes da “mesma língua” (p.63-64). É em função dessa noção de um *código* lingüístico supostamente objetivo que Jakobson procede às várias distinções que o levam a conclusões já clássicas dentro da tradição logocêntrica, como aquelas segundo as quais a “informação conceitual” é, por definição, “perfeitamente traduzível”, ao passo que a poesia seria “intraduzível”, na medida em que articula certo “conteúdo semântico” a determinada “forma” com significação [estética] própria. Transcrevo aqui os trechos mais significativos:

A ausência de certos processos gramaticais na linguagem para a qual se traduz nunca impossibilita uma tradução literal da totalidade da informação conceitual contida no original. (p.67)

Em poesia, as equações verbais são elevadas à categoria de princípio constitutivo do texto. [...] A semelhança fonológica é sentida como um parentesco semântico. O trocadilho, ou, para empregar um termo mais erudito e talvez mais preciso, a paranomásia, reina na arte poética; quer esta denominação seja absoluta ou limitada, a poesia, por definição, é intraduzível. Só é possível a transposição criativa: transposição intralingual – de uma forma poética a outra –, transposição interlingual, ou, finalmente, transposição inter-semiótica – de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura. (p.72)

O primeiro trecho citado corresponde à noção logocêntrica de equivalência na tradução de “textos pragmáticos”, privilegiada por teóricos que partilham, de alguma forma, de definições como a de Koller (supra, p. 17). No segundo trecho se condensam os princípios que regem grande parte dos trabalhos tradicionais sobre a tradução de literatura, ou ainda aqueles que têm por tema as chamadas “adaptações de textos literários para cinema e TV”, a serem discutidos no próximo capítulo. Em ambos os casos fica evidente a concepção de sentido e qualidades estéticas imanentes ao texto, tido como origem estável e objetivamente determinável.

A essa concepção logocêntrica de linguagem, a desconstrução derridiana opõe a noção de *jogo*, descrita no já citado *Glossário* organizado por Silviano Santiago como a “possibilidade de destruição de um significado transcendental”, com base na negação radical de uma “origem absoluta do sentido” (p.53). Para desconstruir a crença nessa origem fixa, objetivamente determinável, recorro aqui à leitura derridiana de alguns aspectos do método de interpretação do sonho desenvolvido por Sigmund Freud. O interesse dessa análise para o presente trabalho advém da própria natureza do “material do sonho” – imagens e sons que não obedecem à lógica da linguagem consciente, para a qual são posteriormente traduzidos via interpretação:

Freud [...] freqüentemente fala de tradução como a passagem de um sistema semiótico para outro. Quando se fala de histeria, de tradução onírica ou histérica, está se falando de tradução no terceiro sentido de Jakobson, a passagem de um sistema semiótico para outro: palavras-gestos, palavras-imagens, acústico-visual, etc. (DERRIDA, 1985a, p.108)

Em “Freud e a cena da escritura”, DERRIDA (1967/1972) mostra que, ao buscar alternativas para o tradicional “método simbólico” de interpretação do sonho, no qual “uma totalidade indecomponível e inarticulada” é substituída por “outra totalidade inteligível e eventualmente premonitória”, Freud esteve perto de aceitar um outro método, analítico:

Poder-se-ia defini-lo como o ‘método da decifração’ (*Chiffriermethode*) pois trata o sonho como uma espécie de escrita secreta (*Geheimschrift*) na qual cada signo é traduzido graças a uma chave (*Schlüssel*) fixa, por um outro signo cuja significação é bem conhecida [...]. Retenhamos aqui a alusão ao código permanente: é a fraqueza de um método ao qual Freud reconhece pelo menos o mérito de ser analítico e de soletrar um a um os elementos de significação. (DERRIDA, 1967/1972, p.194)²

No decorrer de seu texto, Derrida se utiliza freqüentemente do termo “tradução”, ligado sempre à noção de “escritura”. Em certo ponto, o leitor é advertido do perigo de uma compreensão por demais esquemática dessa “escritura” em Freud:

É certo que Freud pensa que o sonho se desloca como uma escritura original, pondo as palavras em cena sem se submeter a elas; é certo que pensa aqui um modelo de escritura irreduzível à palavra e ao comportamento, como os hieróglifos, elementos pictográficos, ideogramáticos e fonéticos. Mas faz da escritura psíquica uma produção tão originária que a escritura tal como julgamos poder ouvi-la em seu sentido próprio, escritura codada e visível “no mundo” não passaria de uma metáfora. A psíquica, por exemplo, a do sonho “que segue explorações antigas”, simples momento para a “escritura primária”, não se deixa ler a partir de nenhum código. (p.196)

A correspondência de tal noção esquemática de escritura com o conceito logocêntrico de tradução, vinculado à crença na existência de um *código* lingüístico permanente, fica ainda mais evidente pelo uso repetido do termo “tradução” por Derrida, num movimento discursivo que procura revelar exatamente a inadequação da idéia de tradução como transporte ou substituição (cf. p.194, 199, 202, 203, 209-210), havendo uma passagem praticamente definitiva:

Não há tradução nem sistema de tradução, a não ser que um código permanente permita substituir ou transformar os significantes conservando o mesmo significado, sempre presente apesar da ausência deste ou daquele significante determinado. A possibilidade radical da substituição estaria assim implicada pelo par de conceitos significado/significante, portanto pelo próprio conceito de signo. (p.197-198)

² No trecho citado, Derrida se refere à *Interpretação do sonho* (FREUD, 1913/1976b, p.102). Tanto as referências bibliográficas como as traduções do alemão aqui utilizadas têm por base a edição brasileira do texto de Derrida. Recorri adicionalmente aos títulos de FREUD (1900/1976a; 1913/1976b) mais citados pelo pensador francês.

À idéia de tradução como transporte Derrida opõe “aquilo que da psicanálise se deixa dificilmente conter no fechamento logocêntrico” (p.182), ou seja, a noção de “retardamento”, ou do “só depois” (*Nachträglichkeit*), como negação da origem fundamentada numa “presença plena”:

Que o presente em geral não seja originário mas reconstituído, que não seja a forma absoluta, plenamente viva e constituinte da experiência, que não haja presente vivo, é o tema, formidável para a história da metafísica, que Freud nos leva a pensar através de uma conceptualidade desigual à própria coisa. Este pensamento é sem dúvida o único que não se esgota na metafísica ou na ciência. (p.201)³

Não estando presente em algum “lugar” passível de ser definido, o texto não poderia ser transportado a um outro “lugar”. Como o tecido da memória é constituído de “traços puros, de diferenças em que se unem o sentido e a força”, o texto não poderá estar “em parte alguma presente”, sendo formado por “arquivos que são *sempre* já transcrições” (p.200). À metáfora topológica sobrepõe-se a idéia de um “investimento de energia” (*Energiebesetzung*) que será fornecido ou retirado das diferentes instâncias, que, por sua vez, compõem, enquanto escritura, “um único sistema energético [...] que cobre todo o aparelho psíquico” (p.202), não podendo, portanto, haver tradução no sentido de deslocamento:

A distinção entre a força e o sentido é derivada em relação ao arquiteço, pertence à metafísica da consciência e da presença, ou melhor, da presença no verbo [...]. A força produz o sentido (e o espaço) apenas com o poder da “repetição” que o habita originalmente como a sua morte. Este poder, isto é, este impoder que abre e limita o trabalho da força, inaugura a traduzibilidade, torna possível o que denominamos “a linguagem”, transforma o idioma absoluto em limite sempre já transgredido; [...] um idioma puro não é linguagem, só passa a sê-lo repetindo-se; a repetição desdobra sempre já a ponta da primeira vez. (p.203)

É nesse espaço de tensão entre o “traduzível” e o “intraduzível”, “poder” e “impoder”, “abertura” e “limitação”, que se inscreve a desconstrução derridiana do conceito tradicional de tradução. Para Derrida, a tradução não pode ser vista como transporte de significados, sendo antes uma *repetição fundante da forma*, enquanto possibilidade de linguagem – repetição esta já articulada na origem ou primeira vez. Vem daí a conclusão derridiana de que a traduzibilidade seria a passagem do “idioma puro” para a “linguagem”. Ao fundamentar a impossibilidade de uma origem estável, presente a si mesma, o princípio do *só depois* fornece a chave para o funcionamento da memória, a partir da inscrição do traço: “A escrita substitui a percepção antes

³ Vide também *A diferença* (DERRIDA, 1972/1991d, p.50-55) para outra discussão do mesmo tópico.

mesmo desta aparecer a si própria. [...] O ‘percebido’ só se dá a ler no passado, abaixo da percepção e depois dela” (p.218-219). Nesse sentido, a própria percepção já é leitura, e o significado “original” só pode ser estabelecido pela intervenção do leitor.

Para o presente trabalho, são – no mínimo – duas as implicações dessa desconstrução de Freud por Derrida. Primeiramente, é necessário abandonar a expectativa de um transporte ou de uma equivalência entre escrita, por um lado, e as imagens e sons, por outro, em prol de um entendimento que leve em conta os diferentes investimentos de energia na construção de um texto qualquer. Conseqüentemente, devemos considerar também os efeitos do *só depois* para a formação do “original”. Tal operação é levada a cabo por Rosemary ARROJO (1993e), em trabalho onde passa em revista diversos autores ligados sobretudo à filosofia da linguagem, mostrando de que forma contribuíram para colocar em cheque a noção logocêntrica de linguagem e tradução. Arrojo argumenta que

[n]o início de todo intercâmbio lingüístico – em qualquer língua, entre duas línguas, ou entre dois ou mais sistemas de signos – há um leitor, ou um “receptor”, que inevitavelmente se apropria do significado do outro e o traduz para seu próprio “idioma”, para aquilo que o constitui enquanto linguagem. [...] A tradução que se esconde por trás de toda leitura e de todo diálogo mostra que não há gesto lingüístico que possa escapar ao “jogo e à ordem do signo” (DERRIDA, 1978, p.292), à rede de *différance* que, por não contar com um centro absoluto, com uma essência imortal, depende necessariamente de relações, de parceiros dispostos e disponíveis para o jogo. (p.59)

Nessa citação de Arrojo, que discute no âmbito explicitamente intersubjetivo o processo inter ou intra-subjetivo que apresentei acima, com base na interpretação do sonho, destaco duas implicações importantes para o presente trabalho: por um lado, considera-se que a tradução está na base de “todo intercâmbio lingüístico”, englobando tanto diferentes “línguas” como “sistemas de signos”, podendo, portanto, ser considerada paradigmática; além disso, a tradução passa inevitavelmente por um processo de apropriação que é constitutivo, indissolúvel daquilo que se designa de modo geral por compreensão/interpretação – oposição desconstruída tanto por RAJAGOPALAN (1992b) como por ARROJO (1992c), a partir, respectivamente, das noções de leitura e de tradução correntes na lingüística. Por basear-se numa apropriação constitutiva, compreender/interpretar já é traduzir, não no sentido de uma substituição realizada a partir de *código* universal e estável, como na tipologia de JAKOBSON (1959/1971) discutida acima, mas no sentido de apoderar-se do “outro” para torná-lo “próprio”, dissolvendo os limites entre sujeito e objeto. Conseqüentemente, o chamado “original” nada mais será que o resultado do esforço interpretativo do leitor, ou, nos termos dos parágrafos anteriores, produto de um investimento de

energia. Uma noção de tradução assim definida afasta-se necessariamente da idéia de “transporte” neutro de significados e desconstrói não só a distinção tradução/adaptação das acepções tradicionais, como também a idéia de “fidelidade” (ou “infidelidade”) enquanto ato deliberado ou cálculo estratégico.

No Brasil, a questão da “fidelidade” deliberada “ao conteúdo”, “à forma” ou a outras características atribuídas aos “originais” perpassa a disputa entre diversas “escolas” de críticos e tradutores, notadamente entre intelectuais vinculados à tradição da poesia concreta, por um lado, e pesquisadores com outros focos de interesse, por outro. Um exemplo desse tipo de polêmica diz respeito à recepção de John Donne no país, seja via tradução ou interpretação, conforme discutido, respectivamente, por ARROJO (1993b) e GHIRARDI (1997). Para esta tese, interessa examinar a noção de “fidelidade à forma”, ou “tradução da forma”, principalmente em virtude de sua repercussão em trabalhos voltados para a transformação de textos literários ou dramáticos em obras para tela de TV ou cinema (cf. BALOGH, 1991, 1996; DINIZ 1994, 1996). Nessa recepção, sobressaem as referências aos escritos teóricos de Haroldo de Campos, um dos maiores expoentes da poesia concreta no Brasil. Uma discussão mais geral das concepções tradutórias de Campos extrapolaria os objetivos e o escopo da presente pesquisa, mas tem certamente pertinência um comentário daquilo que o mesmo entende por “intracódigo” do original, com o intuito de mostrar a filiação logocêntrica desse conceito e das distinções dele derivadas (vide, por exemplo, CAMPOS, 1981, p.181; 1987b, p.275; 1994, p.181). É relevante, sobretudo, uma demarcação da diferença entre, por um lado, a concepção de tradução como “transformação” que adoto a partir da leitura de Walter BENJAMIN (1923/1972) por DERRIDA (1985b), e, por outro, a proposta de “tradução da forma” propugnada por Haroldo de CAMPOS (1970) e adotada também por Júlio PLAZA (1987).

No texto em que apresenta sua taxonomia das traduções, JAKOBSON (1959/1971) afirma que a “transposição criativa” seria a única alternativa face à “intraduzibilidade” da poesia, i.e., de textos regidos pela “função poética”, ou seja, textos artísticos (p.72 – supra, p. 21). Em que consistiria, no entanto, essa “transposição criativa”? Tratar-se-ia, como quer Osvando de MORAIS (1997), de “adaptações livres [...], sem que qualquer elemento [cultural, social, sócio-lingüístico, etc.] seja considerado” (p.31)? Ou haveria a preocupação do tradutor/recriador em observar algum outro tipo de “fidelidade”? Os escritos de Haroldo de Campos apontam claramente na segunda direção, na medida em que defendem não uma “fidelidade ao sentido” (a qual seria

característica da “tradução servil”), mas sim uma “fidelidade à essência” do original, sua forma, suas qualidades estéticas intrínsecas – ou seja, uma “hiperfidelidade”, uma “fidelidade à re-doação da forma” (cf. CAMPOS, 1981, p.179-184). Na intersecção daquilo que denomina a “metafísica da tradução” de Walter Benjamin e a “física da tradução” de Roman Jakobson, Haroldo de CAMPOS (1981) define a “transposição criativa” de maneira altamente reveladora:

Traduzir a forma, ou seja, o “modo de intencionalidade” (*Art des Meinens*) de uma obra – uma forma significativa, portanto intracódigo semiótico – quer dizer, em termos operacionais, de uma pragmática do traduzir, re-correr o percurso configurador da função poética, reconhecendo-o no texto de partida e reinscrevendo-o, enquanto dispositivo de engendramento textual, na língua do tradutor, para chegar ao poema transcrito como re-projeto isomórfico do poema originário. (p.181)⁴

Os termos da citação praticamente dispensam comentários. Se há um “intracódigo” que pode ser “reconhecido no original”, de forma independente daquele que o interpreta, e se é possível criar uma “isomorfia” no texto de chegada, a proposta de “traduzir a forma” nada mais é do que uma busca por equivalências nos moldes do pensamento logocêntrico, apenas invertendo a hierarquia forma/sentido, sem abrir mão da dicotomia tradicional, e desconsiderando a inevitável interferência do leitor/tradutor ao compreender/interpretar o “original”. Mais ainda: fidelidade ao “sentido” ou à “forma” seria, nos termos do texto citado, uma escolha deliberada do tradutor, que optaria conscientemente por ser “servil” ou “criativo”. Para efeito da presente pesquisa, importa-me sobretudo ressaltar a aspiração a algum tipo de “equivalência” embutida na proposta de “traduzir a forma”, e apontar para o fato de que operação semelhante é realizada nas análises que tratam as adaptações de textos literários para cinema e TV sob o prisma da “transcrição”, “transcodificação”, “recriação”, etc. (vide 2)). Nesse sentido, considero significativo que Julio PLAZA (1987) retome a teorização de Haroldo de Campos para aplicá-la à “tradução intersemiótica”, explicitando um gesto comum – ainda que nem sempre muito nítido – em outros autores que tratam do mesmo assunto. Como Haroldo de Campos, PLAZA (1987) também distingue entre “tradução fiel” [ao sentido] e “tradução criativa” (p.30), baseando-se em oposições como aquela entre o “signo autônomo, autoreferente e a linguagem funcional de uso

⁴ Roman Jakobson e Walter Benjamin são duas referências constantes na vasta obra teórica de Haroldo de Campos. Em *Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora* (CAMPOS, 1987a, p.61-65), encontra-se uma discussão mais alongada sobre a “física” e a “metafísica da tradução”, tópicos retomados em grande parte dos trabalhos consultados para a presente pesquisa. Embora certamente não exaustiva, essa amostragem não deixa de ser significativa: cf. CAMPOS (1970, 1981, 1984, 1985, 1987a-b, 1994, 1997); vide ainda NÓBREGA e GIANI (1988), ARROJO (1992h, p.432-434), VIEIRA (1992, p.41-47), MILTON (1993, p.162-168) e SELIGMANN-SILVA (1997).

comunicativo” (p.23). De modo semelhante a Campos, PLAZA (1987) postula a existência de um “intracódigo” (p.67) no objeto ou “signo estético” (p.31), derivando daí seu projeto de “traduzir a forma” ou “transcriar” (p.29). Não surpreende, portanto, que Julio Plaza siga o roteiro traçado por Haroldo de Campos para tentar recuperar a “traduzibilidade” em termos de equivalência (ou “isomorfia”) no campo do “intraduzível”, i.e., da “função poética” (cf. PLAZA, 1987, p.27-29; CAMPOS, 1970, p.22-24).

Sobre esse texto específico de CAMPOS (1970), é esclarecedor o comentário de ARROJO (1992h), centrado na tipologia de “informações” que Campos toma de empréstimo a Max Bense. A primeira categoria de Bense é a “informação documentária”, definida como “algo observável, uma sentença empírica, uma sentença registro”; a segunda constitui-se da “informação semântica”, que “vai além do horizonte do observado, acrescentando algo que em si mesmo não é observável, um elemento novo, como, por exemplo, o conceito de falso ou verdadeiro”; já a terceira e última categoria é formada pela “informação estética”, a qual “transcende a semântica no que concerne à imprevisibilidade, à surpresa, à improbabilidade da ordenação dos signos” (cf. ARROJO, 1992h, p.432-433; CAMPOS, 1970, p.22). Após analisar os exemplos fornecidos por Campos e sua opção pela “recriação” como maneira de lidar com a “intraduzibilidade” dos textos poéticos, Arrojo chega à seguinte conclusão:

Os pressupostos e os argumentos defendidos por Haroldo de Campos para justificar tanto a traduzibilidade das informações “semântica” e “documentária” como a intraduzibilidade da informação “estética” são exemplares do que tenho chamado aqui – via Derrida – a “metafísica da presença”. A distinção que propõe (através de Max Bense) entre o semântico, o documentário e o estético não passa de mais uma das muitas versões da velha e recorrente distinção entre conteúdo e forma. Assim, Campos necessariamente localiza no texto a presença plena da informação, qualquer que seja sua “tipologia”. (ARROJO, 1992h, p.433-434)

Julgo que, ao compartilharem desses pressupostos tradutórios de Haroldo de Campos, as diferentes análises sobre as “traduções intersemióticas” que o tomam por referência se inserem necessariamente na mesma metafísica da presença⁵ apontada por Arrojo, até quando essas análises se consideram liberadas das exigências de “fidelidade” [ao sentido] de abordagens mais “ortodoxas”. A título de síntese, transcrevo a seguir um trecho que considero exemplar para o

⁵ A metafísica da presença fundamenta a crença em um significado transcendental, independente do sujeito interpretante, estando, portanto, intimamente ligada aos conceitos de *phoné* e *logos* apresentados no início deste trabalho (p. 15). Sobre esse tópico, cf. também o supracitado *Glossário* organizado por Silviano Santiago (p.71).

modo como os teóricos da “tradução intersemiótica” – sobretudo Julio Plaza (1987) – encamparam a proposta de Campos:

Referindo-se à tradução poética e partindo da condição *sine qua non* estabelecida por Bense de que toda tradução requer uma outra informação estética, Haroldo de Campos propõe que, embora o original e a tradução sejam diferentes enquanto linguagem, suas informações estéticas “estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia, isto é, como corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema”. (PLAZA, 1987, p.28; CAMPOS, 1970, p.22)

Logo em seguida, Plaza lembra que essa proposta de “tradução da forma”, enquanto “relação de isomorfia”, remonta ao Walter Benjamin de *A tarefa do tradutor*, argumentando que, para Benjamin, “a tradução é em primeiro lugar uma forma” (BENJAMIN, 1923/1972; *apud* PLAZA, 1987, p.28). Percebo na passagem da citação de Benjamin ao desdobramento sugerido por Campos – e incorporado por Plaza – um deslocamento sutil, mas fundamental. Dentro do referencial teórico adotado nesta tese, a tradução, enquanto produto, certamente é uma *forma*, uma leitura específica do original que o cristaliza de maneira diferente, seja na “mesma” ou em “outra” língua, ou em “outro sistema” de signos. Talvez esteja aí o elemento distintivo mais evidente entre a leitura e a tradução. Ainda que a primeira redefina, reinvente o “original” a cada novo contato, permanece intocada a materialidade do texto, alimentando a ilusão essencialista que nele vê o depositário estável das intenções de um autor soberano e compreende a própria leitura como “resgate” dessas intenções autorais pelo leitor. Já a tradução, pelo contrário, marca na materialidade do texto as diferentes leituras do “original”, à medida em que lhe atribui diversas formas, cujas divergências nem sempre são redutíveis às diferenças de “língua” ou “linguagem” – o que ajuda a explicar a desconfiança do logocentrismo face à tradução. Nesse sentido, a citação de Benjamin apresentada por Plaza configura claramente uma definição: a tradução é uma forma. Já Campos e Plaza induzem que essa definição de tradução como forma implica *traduzir* a forma *via isomorfia*.⁶ Ou seja, para eles, traduzir – “sob o signo estético” – é criar uma forma (ou organização interna – “intracódigo”) equivalente, apesar de todas as

⁶ Para a metáfora proposta por Campos, o *Novo dicionário Aurélio* fornece apenas duas acepções, tomadas respectivamente dos campos da matemática e da química: “isomorfismo. 1. *Álg. Mod.* Correspondência biunívoca entre os elementos de dois grupos que preserva as operações de ambos. 2. *Quím.* Fenômeno apresentado por substâncias diferentes que cristalizam no mesmo sistema com a mesma disposição e orientação dos átomos, das moléculas ou dos íons”. Nos estudos sobre a relação palavra/imagem, uma noção semelhante à proposta por Campos é a de “homologia”, utilizada por Aguinaldo J. GONÇALVES (1994) em trabalho no qual retoma um célebre tratado de Gotthold E. LESSING (1766/1957).

diferenças que porventura existam entre o “conteúdo semântico” e mesmo a “linguagem” dos textos de partida e de chegada.

Sintomaticamente, o deslocamento operado por Campos e Plaza (traduzir a forma vs. tradução = forma) reitera um dos gestos fundamentais de uma orientação literária à qual se convencionou chamar genericamente de “poesia concreta”, tanto no Brasil como em outros países, e cuja principal característica reside no foco sobre o próprio material expressivo (cf. MENEZES, 1991, 1996). Nesse sentido, entendo que a leitura de Walter Benjamin feita por Campos e Plaza é uma apropriação do pensador alemão em benefício das premissas defendidas por alguns autores ligados ao concretismo no Brasil, tendência essa em que se inserem tanto Haroldo de Campos quanto Julio Plaza, ainda que com lugar e destaque distintos. Argumentei mais acima – via Arrojo – que essa apropriação é inevitável, por ser constitutiva de todo e qualquer processo de compreensão/tradução, de modo que minha própria leitura de Campos e Plaza, ou de Walter Benjamin, não escapará desse princípio, que também se aplica à leitura desta tese pela banca examinadora ou qualquer outro leitor.

O ensaio de Walter BENJAMIN (1923/1972), ao qual remetem Haroldo de Campos e Julio Plaza, ocupa com certeza um lugar de destaque na reflexão contemporânea sobre a tradução, tendo sido objeto de inúmeras leituras, muitas vezes conflitantes, das quais uma das mais marcantes é provavelmente a realizada por Jacques Derrida, sobretudo em *Des tours de Babel* (DERRIDA, 1985b).⁷ Sintetizo a seguir o texto de Benjamin e sua desconstrução por Derrida no tocante aos aspectos de interesse específico da tese, tangenciando-os, portanto, apenas nas questões da forma e da relação entre original e tradução, passando ao largo de outros pontos que também considero importantes nos dois textos.

⁷ Derrida discute a teoria de tradução de Walter Benjamin tanto em *The ear of the other* (DERRIDA, 1985a) quanto em *Des tours de Babel* (DERRIDA, 1985b). Listo a seguir alguns trabalhos que ilustram o destaque dado na reflexão contemporânea ao ensaio *A tarefa do tradutor* (BENJAMIN, 1923/1972) e/ou à sua leitura por Derrida: Lori CHAMBERLAIN (1988, p.468-469); Paul DE MAN (1989, p.102-125); Shoshana FELMAN (1989, p.737-744); Dennis PORTER (1989); Andrew BENJAMIN (1989, p.86-108); Stephen D. ROSS (1990); John STURROCK (1990, p.1013); Horst TURK (1990, 1997); Susan A. HANDELMAN (1991, p.25-33); Tejaswini NIRANJANA (1992, p.110-162); Else VIEIRA (1992, p.28-34); Edwin GENTZLER (1993, p.163-169, 173-180); John MILTON (1993, p.129-134); Mauri FURLAN (1996); Susana K. LAGES (1996, p.169-250); Josalva R. VIEIRA (1996); Lúcia VILELA (1996); Carol JACOBS (1975/1997); Márcio SELIGMANN-SILVA (1997, p.164-167) e Cristina C. RODRIGUES (1998, p.208-209), assim como em Haroldo de Campos, nos trabalhos arrolado na nota 4. Uma discussão da contribuição tanto de Derrida como de Benjamin para os estudos da tradução, em termos um pouco mais amplos, é feita Márcio SELIGMANN-SILVA (1996, p.77-106).

No início de seu ensaio, BENJAMIN (1923/1972) descarta a relevância de considerações sobre o público-alvo ou “receptor” na apreciação de obras de arte: “Nenhum poema diz respeito ao leitor, nenhum quadro ao observador, nenhuma sinfonia à audiência” (p.9). Logo em seguida, reutiliza a mesma premissa em relação à “tradução inferior”, feita “para servir o leitor”, a qual poderia ser definida como “transmissão não acurada de um conteúdo (*Mitteilung*) não essencial” (*ib.*). É nesse contexto que Benjamin introduz sua definição: “A tradução é uma forma. Para compreendê-la como uma forma, é preciso voltar ao original, porque esse contém a lei que governa a tradução: sua traduzibilidade” (*ib.*). Postulando dois possíveis sentidos para “traduzibilidade”, sendo o primeiro vinculado à eventual existência do “tradutor adequado”, e o segundo definido em termos do próprio original, Benjamin prioriza a segunda alternativa, colocada como pergunta: “a natureza [da obra literária] permite e – de acordo com a significação (*Bedeutung*) dessa forma – exige a tradução?” (p.10). Nessa disposição intrínseca da obra literária a se deixar traduzir, i.e., sua traduzibilidade, residiria o próprio vínculo entre original e tradução – um vínculo “íntimo”, ainda que “sem importância para o original” (*ib.*). Como esse vínculo original/tradução pressupõe necessariamente a posterioridade do segundo em relação ao primeiro, cujo contexto de “nascimento” não raro já teria deixado de existir quando o mesmo vem a ser traduzido (Benjamin fala de obras que alcançaram a celebridade), a tradução representaria a “sobrevida” ou “existência continuada” (*Weiterleben*) do original. Desse modo, argumenta Benjamin, as traduções [de obras célebres]

menos servem à obra [original], como gostam de reivindicar para si os maus tradutores, do que devem a ela sua existência. Nas traduções, a vida do original alcança, de modo sempre renovado, seu último e mais pleno desdobramento. (p.11)

DERRIDA (1985b) inverte a “relação de débito” proposta por Benjamin, recorrendo para isso à própria noção de traduzibilidade inscrita no original:

todo tradutor está numa posição para falar *sobre* a tradução, num lugar que, mais do que qualquer outro, não é segundo nem secundário. Pois, se a estrutura do original é marcada pela solicitação de ser traduzido, o original, ao estabelecer a lei, começa se endividando também em relação ao tradutor. O original é o primeiro devedor, o primeiro pleiteador. Ele começa pela falta e por requerer a tradução. (p.184)

Para Derrida não importa, pois, se a obra não é “intencionada” para o leitor. No momento em que se instaura a traduzibilidade, está estabelecido o débito, a dependência para com um leitor/tradutor. Essa dependência adquire um aspecto vital no tocante à “existência continuada do original”, numa relação entre “vida” e “sobrevida” face à qual Benjamin propusera uma postura

de “objetividade absolutamente não metafórica” (BENJAMIN, 1923/1972, p.11). Derrida argumenta que, se é a traduzibilidade que permite a “afinidade entre as línguas” (*Verwandschaft der Sprachen*), através da qual se revela aquilo que Benjamin chama de “língua pura” (*reine Sprache*), a sobrevivência do original depende de um contrato tradutório vital, de “um hímen ou contrato conjugal com a promessa de produzir a criança cujo gérmen fará surgir a história e o crescimento” (DERRIDA, 1985b, p.191).⁸ Tal crescimento é a *transformação* do original, a re-*doação* (*Widergabe*) de uma forma sempre nova nos diferentes momentos da sobrevivência do original. A forma, por sua vez, não é “restauração” nem “cópia” do original, como evidencia a metáfora da ânfora quebrada sugerida por Benjamin:

Do mesmo modo que, para que possam ser colados uns aos outros, os cacos de uma ânfora quebrada precisam se corresponder nos mínimos detalhes, sem que para isso necessitem ser idênticos, a tradução, ao contrário de reconstituir o sentido (*Sinn*) do original, precisa incorporar amorosamente o modo de significar (*Art des Meinens*) do original, fazendo com que ambos – como cacos – sejam reconhecidos enquanto fragmentos de uma ânfora, fragmentos de uma língua maior. (BENJAMIN, 1923/1972, p.18)

Se, por sua traduzibilidade, o original exige a tradução, ele ao mesmo tempo também a proíbe, pois não se deixa traduzir: o original não é reconstituído, e os fragmentos que se correspondem não precisam ser iguais. De modo semelhante à desconstrução do mito babilônico, Derrida vê nessa metáfora da ânfora quebrada sugerida por Benjamin uma impossibilidade de se completar, de se chegar a uma totalidade: “A ânfora é uma consigo mesma através de sua abertura para o exterior – e essa condição de abertura abre a unidade, torna-a possível e proíbe sua totalidade. Sua condição de abertura permite dar e receber” (DERRIDA, 1985b, p.190). É no fluir entre a abertura e o fechamento, entre a unidade e a expansão que DERRIDA (1985b) localiza a transformação do original:

Se o tradutor nem restitui nem copia um original, é porque o original continua a viver e se transforma. A tradução será verdadeiramente um momento no crescimento do original, que se completará ao se expandir. (p.188)

Nesse sentido, nunca haverá a tradução perfeita, eterna e unanimemente aceitável, pois ela nada mais representa do que esse estágio de um crescimento sempre aberto a novas formas e desdobramentos. Nessa abertura se manifesta uma vez mais a impossibilidade da “tradução fiel”,

⁸ Em outro texto, Derrida desenvolve a idéia do contrato em relação à obra de Nietzsche, que em *Ecce homo* afirmou: “vivo com meu próprio crédito” (*apud* DERRIDA, 1985a, p.8). Se esse crédito não for saldado por seus contemporâneos, caberá à posterioridade resgatá-lo. Nesse texto de Derrida, vide sobretudo p.8-9, 22-23, 35.

pois será o próprio original que quebrará tal “fidelidade”, ao buscar sempre novas formas e parceiros, de modo a perpetuar sua existência continuada.

Se é verdade que a noção derridiana de tradução como *transformação* parece ter um débito com a metáfora vital de Benjamin, também é verdade que podemos encontrá-la articulada de outra maneira em diferentes momentos da desconstrução derridiana. Um desses momentos é a discussão do próprio conceito de signo, que permite retomar de maneira concisa a noção de equivalência, já discutida sob diferentes prismas ao longo deste capítulo. Contrariamente às concepções logocêntricas de tradução e adaptação, nas quais se busca preservar a idéia de um transporte de sentidos ou qualidades formais, postulando uma “equivalência na diferença”, a noção de tradução como transformação propugnada por Derrida não se limita a excluir a idéia da “cópia” ou da “restituição do original” na tradução, de maneira semelhante – embora não idêntica – à proposta de Benjamin. Derrida localiza a transformação também em outro patamar, apontando para sua inscrição no próprio funcionamento do signo:

Dentro do limites em que é possível, em que pelo menos *parece* possível, a tradução pratica a diferença entre o significado e o significante. Mas, se esta diferença nunca é pura, a tradução também não o é, e temos de substituir a noção de tradução por uma outra, de *transformação*: transformação regulada de uma língua por uma outra, de um texto pelo outro. De facto nunca temos nem teremos contacto com qualquer “transporte” de significados que o instrumento – ou o “veículo” – significante tivesse deixado virgem e intacto, de uma língua para a outra, ou no interior de uma mesma língua (DERRIDA, 1972/1975, p.31).

Se o significante não deixa intacto o significado, a tradução nos limites do “verbal”, adotada pelos teóricos das adaptações de textos literários como modelo e parâmetro para a possibilidade da “equivalência”, não escapa a essa regra, quer aconteça “de uma língua para outra”, ou mesmo dentro dos limites de “uma mesma língua”. Por outro lado, isso não significa que sentido e a qualidade estética sejam inerentes ao signo, pois os mesmos dependem do leitor/tradutor, só se instauram através dessa força, desse investimento de energia. Ou seja, retomando os termos utilizados por Rosemary Arrojo para designar a tradução como paradigma: o significado do “original” habita naquilo “que constitui [o leitor/tradutor] enquanto linguagem” (cf. ARROJO 1993e, p.59 – supra, p. 24).

Como a noção de “texto” em Derrida não se deixa circunscrever a uma entidade concreta, empírica, i.e., ao texto “existente no mundo”, tendo antes a amplitude de toda uma produção

discursiva, como no caso do “texto da filosofia”, “da lingüística” ou “da psicanálise”, podemos entender a tradução como *transformação* de um discurso pelo outro.⁹ Para efeito da presente tese, isso implica analisar a transformação do “texto da literatura” pelo “texto da televisão”, não restringindo a análise à materialidade de suas manifestações concretas, como livros e programas de TV, mas considerando também o modo de funcionamento que leva à cristalização dessas formas. Isto é: não se trata de cotejar a minissérie *GS:V* com o livro que lhe serviu de base em busca de equivalências e discrepâncias, de “fidelidades” e “infidelidades”, mas sim de procurar entender os processos que fizeram com que as transformações da TV em relação ao livro adquirissem os contornos a que chegaram. É certo que, para falar dessas transformações, torna-se também necessário explicitar determinadas leituras tanto de um texto como do outro. Tal explicitação, no entanto, não significa “resgatar a essência” desses textos, nem tampouco atribuir-lhes sentido de maneira aleatória. Examinamos essa questão em maior detalhe mais abaixo, no 5).

De todo modo, creio que a aspiração à “fidelidade”, tal como enunciada pela Rede Globo no tocante à minissérie *GS:V* e repercutida pela mídia na época da apresentação original do programa, é um elemento constitutivo de tais processos de transformação, na medida em que faz parte das estratégias de legitimação da empresa para alcançar prestígio junto ao público diferenciado ao qual se destina o formato *minissérie*, a ser discutido no 8) desta tese. Quais poderiam ser, no entanto, os parâmetros utilizados por aqueles que participaram ou participam desse jogo (emissora, crítica, público, etc.), se considerarmos que não há fidelidade possível ao “original”, posto que o mesmo só se estabelece pela interferência do leitor? Para responder a essa pergunta, recorro aqui mais uma vez a Rosemary ARROJO (1993b), em texto onde contrapõe uma noção redefinida de “fidelidade” – a ser adotada no desenvolvimento da tese – àquilo que venho chamando, via diversos autores, de concepção logocêntrica de traduzir/adaptar. Comentando uma polêmica que se estabelecera entre Nelson Ascher e Paulo Vizioli, a autora argumenta:

nenhuma tradução pode ser exatamente fiel ao texto “original” porque o “original” não existe como um objeto estável, guardião implacável das intenções originais do autor. Se apenas podemos contar com interpretações de um determinado texto, leituras produzidas pela ideologia, pela localização temporal, geográfica e política de um leitor, por sua psicologia, por suas circunstâncias, toda tradução somente poderá ser fiel a essa produção. De maneira semelhante, ao avaliarmos uma

⁹ Alguns trabalhos de DERRIDA são exemplares nesse sentido. Dentre outros, *Freud e a cena da escritura* (1967/1972), a *Gramatologia* (1973) e *A farmácia de Platão* (1991a) desconstruem, respectivamente, o texto “da psicanálise”, “da lingüística” e “da filosofia”.

tradução, ao compararmos o texto traduzido ao “original”, estaremos apenas e tão-somente comparando a tradução à nossa interpretação do “original” que, por sua vez, jamais poderá ser a “mesma” do tradutor. (ARROJO, 1993b, p.19-20)

Assim sendo, a única “fidelidade” possível é aquela que diz respeito à própria leitura/apropriação de um texto pelo leitor/tradutor, “fidelidade” ao “original” que esse produz a partir de seu estar-no-mundo. Ou, retomando outra formulação de Arrojo no mesmo trabalho: “a tradução de um poema, ou de qualquer outro texto, inevitavelmente, será fiel à visão que o tradutor tem desse poema e, também, aos objetivos de sua tradução” (p.24). No caso do *GS:V* realizado pela Rede Globo, esses objetivos podem ser definidos a partir do papel que a minissérie desempenha na estratégia geral da emissora. Já a visão que tanto tradutor/adaptador quanto leitor/telespectador têm do “original” depende de suas respectivas inserções naquilo que Stanley FISH (1980) chamou de “comunidades interpretativas”, onde se cristalizam as diferentes leituras de um texto. Na segunda parte da tese, discuto a aspiração à “fidelidade” ao livro propagada pela Rede Globo, no bojo de uma análise tanto dos objetivos da minissérie *GS:V* quanto do contexto de sua recepção, considerando também a história de leitura do livro em que se baseia. Antes disso, porém, cumpre aprofundar alguns outros tópicos relevantes para a presente pesquisa, a começar por uma síntese de como as chamadas “adaptações de textos literários” vêm sendo abordadas em análises vinculadas aos estudos da literatura ou comunicação e artes, apresentada no próximo capítulo. Na sequência, apontarei ainda para alguns pontos de contato – e de atrito – entre minha própria abordagem do assunto e outras análises feitas já dentro dos estudos da tradução.

2) A voz da tradição: adaptação e tradução intersemiótica

Utilizado de maneira recorrente dentro de uma ampla gama de abordagens e distintos focos de interesse nos estudos tradicionais das relações entre literatura, cinema e televisão, realizados sobretudo nas áreas de teoria da literatura ou comunicação e artes, o termo “adaptação” tende a guardar uma acepção genérica, como a fornecida pelo *Novo dicionário Aurélio*: “3. Transformação de uma obra literária em representação teatral, cinematográfica, radiofônica ou televisivada”. Em menor escala encontram-se na literatura de pesquisa também as designações “tradução intersemiótica” e/ou “transmutação”, oriundas da classificação tripartite de Roman Jakobson (1959/1971, p.64-65), já discutida acima. Como variante de “adaptação”, sem referências à classificação jakobsoniana, há ainda diversas construções com o prefixo “trans-”: “transposição”, “transcodificação”, “transcrição”, etc., não raro remetendo de forma direta ou indireta à teorização de Haroldo de Campos.

A tradição logocêntrica tende a associar “adaptação” a uma necessidade de modificações no texto original para acomodá-lo a um novo meio, veículo ou linguagem, pressupondo, por outro lado, a ausência de tal necessidade de modificações (sobretudo do sentido) na tradução (subentendida em sua forma interlingual), para a qual essa mesma tradição postula a possibilidade de “fidelidade ao original”, como discuti no capítulo anterior. Já a noção de tradução intersemiótica, ou transmutação, é utilizada de acordo com pelo menos duas tendências na literatura tradicional: por vezes, designa a referida impossibilidade de manutenção do sentido numa linguagem diferente; por outras, refere-se à propalada possibilidade da construção de um equivalente formal nessa nova linguagem. Essas tendências puderam ser verificadas através de um *corpus* construído através dos acervos bibliográficos disponíveis na USP e na Unicamp, além de pesquisa paralela, reunindo trabalhos de quatorze autores diferentes, com dezoito títulos relativamente recentes, e compreendendo não só adaptações para cinema e TV, como também para teatro e ópera, de forma condizente com a definição do *Aurélio*.¹ Embora trate-se de um *corpus* provavelmente

¹ Dissertações de mestrado: CANELLAS (1990), GUIMARÃES (1995) e MORAIS (1997); teses de doutorado: ALVES (1992), ADAMI (1994), MIRANDA (1997) e PASSOS (1997a); tese de livre docência: BALOGH (1991); artigos em periódicos: BALOGH (1992), SANTOS (1994), GUIMARÃES (1997), MORAES (1997), PASSOS (1997b) e XAVIER (1997); trabalhos apresentados em eventos: FARIA (1987) e SOUSA (1987); livros: FERRARA (1981) e BALOGH (1996).

representativo, não há aqui nenhuma pretensão à exaustividade, mesmo porque a literatura sobre o tópico é extremamente vasta e está em constante expansão.

A ascendência logocêntrica dos estudos tradicionais sobre as ditas adaptações de obras literárias pôde ser verificada a partir de três grandes tópicos que permeiam o *corpus*. O primeiro deles é a ênfase dada nessas pesquisas às diferenças de linguagens ou códigos, a saber, de um lado o literário, e de outro o cinematográfico, televisivo, teatral ou operístico – dependendo do foco em questão. O segundo fator é a distinção, mais evidente em alguns trabalhos do que em outros, entre um uso “poético” ou “literário” da linguagem, contraposto a seu uso “pragmático” ou “comunicativo” – distinção essa comparável à divisão clássica entre “ficção” e “documentário” no cinema (cf. CAVALCANTI, 1953). Permeando os dois primeiros tópicos, surge a questão da “fidelidade”, definida em termos de possibilidade de “equivalência” a um “original” aparentemente pleno e estável, ou “plurissignificativo” apenas em função do “uso poético” da linguagem (cf. sobretudo BALOGH, 1982; Adami, 1994). Centrarei a discussão no primeiro tópico, elemento comum mais evidente no *corpus* como um todo, e abordarei os outros dois de forma integrada, como desdobramentos do primeiro.

Em sua dissertação de mestrado, intitulada *O amor nos tempos do cólera: uma alternativa fílmica*, Maria Elena CANELLAS (1990) lembra que “grande parte” da discussão sobre as adaptações de textos literários para o cinema “centra-se nas diferenças entre as duas linguagens artísticas como formas de expressão e de significação que constituem estruturas narrativas e discursivas diversas” (p.5). Osvando de MORAIS (1997), também em dissertação de mestrado, com o título de *Grande sertão veredas: o romance transformado*, coloca a questão em termos mais explícitos, quando sintetiza a discussão do “problema da adaptação de obras literárias para semióticas visuais” argumentando que, em sua maior parte, os teóricos

pressupõem as conceituações de Peirce e Saussure sobre a linearidade e o caráter discreto do signo lingüístico, para contrapô-lo à simultaneidade e ao caráter analógico do signo visual, enquanto reconhecem a dificuldade e mesmo a impossibilidade de transmissão dos mesmos conteúdos por meio de códigos diversos. Enquanto estruturas semióticas, o discurso e a imagem são irredutíveis um ao outro e, por isso, os autores que discutem suas relações costumam examinar as diferenças básicas entre os textos literários e suas adaptações específicas para cinema e TV. (p.10)

Ao reconhecerem a “irredutibilidade entre discurso e imagem”, assim como a “dificuldade e mesmo a impossibilidade de transmissão dos mesmos conteúdos por meio de códigos diversos”, os teóricos a que se refere MORAIS (1997) aparentemente abandonam a crença na equivalência intersistêmica (diferentes códigos ou linguagens), sem necessariamente descartá-la no âmbito

intrassistêmico (mesmo tipo de código ou linguagem), que simplesmente não fará parte de suas considerações. A própria terminologia usada por Morais aponta para a idéia de equivalência como algo desejável e potencialmente não só possível como inerente à organização do sistema (lingüístico). Ou seja, a irredutibilidade entre os sistemas é sugerida como uma correção de rota de um projeto de ciência que procurou equivalências fixas nesse e em outros lugares, como salienta o *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, em sua crítica enfática a um tipo de análise semiótica que “não conseguiu se liberar das categorias da análise lingüística”, transpostas freqüentemente “de maneira mecânica” para o domínio do visual, à parte “exceções notáveis” como os trabalhos de Roland Barthes sobre a fotografia e a reflexão de Christian Metz sobre o cinema (DUCROT e SCHAEFFER, 1995, p.187-188). Não surpreende, portanto, que eventuais referências ao signo lingüístico sirvam também para reiterar a distinção tradicional entre “textos artísticos” e “textos pragmáticos” – o segundo dos tópicos em evidência no *corpus*:

as mensagens artísticas [são] ambíguas por natureza, vale dizer, reinterpretáveis de receptor para receptor, de época para época. Na literatura, esta multiplicidade de sentidos de cada texto é obtida através do uso poético de uma única materialidade: a palavra. No filme, a plurissignificação se constrói a partir da interação de materialidades diversas: a palavra, o ruído, a música e a imagem com os subsistemas que ela abarca, tais como a gestualidade, a expressão corporal, a moda, a prosênica, além dos recursos próprios da fotografia e da montagem que nela interferem. (Ana Maria Balogh, *apud* CANELLAS, 1990, p.5)

Caracterização semelhante é feita na tese de doutorado de Antonio ADAMI (1994), *Semiótica das adaptações literárias no cinema e na televisão: análise de Carmem de Carlos Saura*. O autor sugere que “[o] texto literário é plurissignificativo [sic], pode possibilitar inúmeras leituras e assim, atrair vários tipos de público específico, depende sempre, portanto, da leitura do adaptador [...]” (p.115). Subentende-se aí que o texto “não-literário” seria unívoco, não permitindo tal multiplicidade de leituras, por pertencer antes ao domínio do “denotativo”, “comunicativo” ou “pragmático” – premissa sobre a qual se sustenta a divisão de tarefas entre literatura, por um lado, e lingüística ou filosofia, por outro, conforme já argumentei mais acima, via ARROJO (1992h, p.431; supra, p. 19). Jacques DERRIDA (1972/1991c), por sua vez, chama nossa atenção para a impossibilidade de uma univocidade do sentido mesmo em textos tidos como “pragmáticos” ou “comunicativos”, quando desconstrói o conceito de polissemia implicado em “plurissignificação”:

O horizonte semântico que comanda habitualmente a noção de comunicação é excedido ou rompido pela intervenção da escrita, quer dizer, de uma *disseminação* que se não reduz a uma *polissemia*. A escrita se lê, não dá lugar, “em última instância”, a uma decifração hermenêutica, a uma descryptografia de um sentido ou de uma verdade. (DERRIDA 1972/1991c, p.36)

As diferenças nos modos de funcionamento entre os sistemas literários e fílmicos/televisivos, merecedoras de enorme destaque nos trabalhos consultados,² são certamente um importante fator a ser levado em conta nas chamadas adaptações de textos literários, e terão sua devida atenção mais adiante nesta tese. Por outro lado, reduzir as transformações inevitáveis a qualquer processo de adaptação a essa diferença de sistemas significa permanecer na tradição logocêntrica que cultiva a crença na estabilidade dos sentidos dentro de cada um desses sistemas, notadamente no da linguagem verbal, alimentando a ilusão da “fidelidade” enquanto “repetição do mesmo” ou “equivalência na diferença” – possibilidade essa que venho questionando no presente trabalho, com recurso principalmente a Arrojo e Derrida.

Apesar das eventuais referências à “plurissignificação” nos textos tidos como “literários”, não deixa de ser relevante que os trabalhos consultados apresentem suas aparentes divergências exatamente no tocante à possibilidade de se atingir a fidelidade – o terceiro dos tópicos em evidência no *corpus*. Enquanto alguns pesquisadores sublinham a necessidade de se manter a fidelidade ao original na medida do possível, i.e., *apesar e no exato limite* das diferenças de linguagens, outros pleitearão por uma maior liberdade em função dessas mesmas diferenças, ao passo que uma terceira tendência será advogar um outro tipo de fidelidade, não ao sentido ou conteúdo, e sim à forma do texto de partida. Uma análise desse *corpus* à luz da discussão feita no Capítulo 1 mostrará que, se nos dois primeiros casos os pressupostos teóricos são compatíveis com a tradição que divide as competências da lingüística e da teoria da literatura, conforme implícito na definição de tradução proposta por KOLLER (1995) e explicitado via RODRIGUES (1998) e ARROJO (1986; 1992h; 1993b), a terceira tendência reflete o legado de JAKOBSON (1959/1971), em sua leitura pela vertente representada por teóricos como Haroldo de CAMPOS (1970) e Julio PLAZA (1987). Destaco, a seguir, alguns trechos que ilustram essas aparentes divergências e dão sustentação à hipótese de que, a despeito de diferenças menores, tais variantes comungam de algum modo com os pressupostos logocêntricos sobre o sentido e/ou as propriedades estéticas considerados como inerentes ao original.

² Cf. ainda FARIA (1987, p.650-651); SOUSA (1987, p.209); ALVES (1992, p.17, 23); ADAMI (1994, p.38, 44, 115); GUIMARÃES (1995, p.10-11); BALOGH (1996, p.35-37, 42-44); MORAIS (1997, p.10-13), MORAES (1997, p.165) e XAVIER (1997, p.131).

Um primeiro exemplo é fornecido por Maria Elena CANELLAS (1990), que, no texto já citado anteriormente, resume da seguinte maneira a relação entre o roteiro adaptado e a fonte literária: “procuramos manter a coerência com as *intenções criativas da obra original*, sem no entanto reproduzi-las em toda a sua complexidade, dada a *inevitável necessidade de condensação dos elementos da narrativa*” (p.21 [grifos meus]). Nessa afirmação se encontram a equação tradicional entre o significado e a intenção autoral (considerada resgatável em sua essência), por um lado, e a necessidade de transformações como imposição da nova linguagem, por outro. Na mesma linha argumenta Maria Marcelita P. ALVES (1992), em sua tese de doutorado sobre a adaptação teatral, *Do épico ao dramático: uma transposição de códigos*:

O “Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa”, de Caldas Aulete, registra, entre as acepções do vocábulo “adaptar”, o significado de “ajustar uma coisa à outra”, “por em harmonia, em conformação”. Tomando como referência essa conceitualização, orientei a pesquisa de transformação de textos literários em peças teatrais no sentido de *transposição harmônica, ajustada a uma nova linguagem, mas em conformação com o texto original quanto ao conteúdo das idéias, sem desfigurá-lo no que diz respeito à visão de mundo, concepção e caracterização dos personagens, do narrador, enfim, respeitando o universo literário dos textos originais*. (p.24 [ênfase minha])

Nessa definição operacional de adaptação se encontram não só a idéia de “ajuste a uma nova linguagem”, como também o pressuposto da acessibilidade ao “universo literário dos textos originais”, enquanto conjunto ao qual caberia ser fiel, i.e., que não deveria ser “desfigurado” na tradução/adaptação. Ou seja, as modificações efetuadas são atribuídas em primeira linha – se não exclusivamente – às diferenças de linguagem (literária vs. teatral), implicando a possibilidade de equivalência quando da manutenção da linguagem (verbal) na tradução interlingual. Mais adiante, Alves recorre à própria noção de traduzir enquanto busca de equivalências, aumentando ainda mais a ênfase nas diferenças de código: “a adaptação deverá traduzir, [sic] o original em outro código, que é por natureza, múltiplo e poliforme, sem contudo descaracterizar o primeiro enquanto modo de organização, isto é, enquanto discurso” (p.27).

Tal preocupação com a “descaracterização do original” é uma constante nos estudos mais tradicionais das adaptações de textos literários para cinema e televisão. Para ilustrá-la com exemplos tematicamente mais próximos do objeto desta tese, podemos recorrer a análises sobre duas adaptações de contos de Guimarães Rosa para a TV Cultura, na década de 70, publicadas por FERRARA (1981), em livro denominado *Da literatura à TV. Sobre o teleteatro Sorôco, sua mãe, sua filha*, lê-se a seguinte avaliação: “transfigurou-se a estrutura básica do texto original, adaptou-se não a linguagem de um veículo para outro, mas os procedimentos de construção do

texto de Guimarães Rosa” (p.45). Mais adiante, vem a conclusão: “a transposição inconsciente e inconsistente da obra literária para outro veículo (a televisão, no caso) não consegue atingir a consciência de linguagem original e mais, atenta contra o texto literário que lhe serve de suporte” (p.56). Já o teleteatro *Corpo fechado* recebeu avaliação bem mais positiva, por não introduzir modificações além daquelas consideradas “inevitáveis” para a adaptação da fonte literária ao veículo televisão, tornando explícito que o parâmetro desse tipo de crítica é sua própria leitura da obra literária, definindo dessa forma a “essência do original”, cuja manutenção será exigida no texto televisivo.

Análises como essas não representam apenas casos ou momentos específicos da reflexão sobre as adaptações de textos literários, tendo antes caráter exemplar dentro da visão logocêntrica amplamente hegemônica na literatura de pesquisa. Tal tendência pode ser verificada também em artigo recente de Magnólia da Costa Santos (1994) para a revista *Imagens*, abordando duas versões cinematográficas de *As relações perigosas*, de Chardlos de Laclos. Em seu trabalho, Santos faz uma análise centrada exclusivamente na idéia de “fidelidade”, objetivo que teria sido alcançado por Stephen Frears em *Ligações perigosas* (1988), ao passo que Milos Forman teria fracassado em sua tentativa de contar a mesma história do ponto de vista masculino, com seu *Valmont: uma história de seduções* (1989). Permeando toda a crítica, a pretensão de SANTOS (1994) em ter acesso à “essência do original” torna-se evidente quando fala da primeira adaptação: “A fidelidade do filme de Frears se deve, em primeiro lugar, ao fato de *captar plenamente o espírito do romance*, o que se manifesta na maneira rigorosa com a qual observa os princípios da racionalidade cortesã do século XVIII” (p.79 [grifo meu]). Pouco mais adiante, lê-se sobre a segunda adaptação: “Em lugar do essencial, Forman opta pelo supérfluo. [...] Em *Valmont*, os únicos vestígios que se reconhecem são os nomes dos personagens, pois estes nada possuem da sutileza cortesã” (*ib.*). É evidente que, para concordarmos com Santos, torna-se necessário aceitar pelo menos as premissas de que: (1) o mais importante na fonte literária francesa seria de fato sua percepção da racionalidade cortesã; (2) tanto Santos quanto Frears veriam a sociedade francesa da época da mesma forma que Laclos; (3) Forman teria passado ao largo das características intrínsecas mais relevantes do original. Embora não se possa descartar a possibilidade de leituras que contrariem as premissas de Santos, não se trata aqui de desenvolver esse tópico, mas apenas de apontar para o vínculo estreito entre tais discussões centradas na “fidelidade ao original” e concepções essencialistas de texto e leitura, das quais a crítica citada é

mais um exemplo cabal. Tal essencialismo está na base da distinção tradicional entre “traduzir” e “adaptar”, levando em certos casos até à exigência de algum tipo de “fidelidade” mesmo nas adaptações, ou até quando se rejeita o próprio termo “adaptação” em prol de outros considerados “mais adequados”.

É exatamente isso o que ocorre em artigo onde Fernando PASSOS (1997b) descreve uma nova linha de pesquisa no programa de pós-graduação do Instituto de Artes da Unicamp, voltada para a análise das relações entre o literário e o audiovisual, e tendo por foco privilegiado justamente a obra de Guimarães Rosa:

O termo *transcrição* exclui dessa área de trabalho acadêmico processos de *adaptações* de obras literárias para cine e tv. Não se trata de promover a adequação entre o literário e o audiovisual, mas de se aceitar como princípio, os desafios de uma tarefa mais ambiciosa: trabalhar a expressão cinematográfica procurando-se uma equivalência estética a [sic] encontrada no texto escolhido. (p.21)

[...] a transcrição do texto de Guimarães Rosa para o cinema ou a televisão tem que ser, antes de mais nada, uma recusa a essa tarefa. Uma consciência de sua quase impossibilidade. Os fracassos das inúmeras tentativas de passar suas obras para cinema e televisão atestam essa dificuldade. (p.24)

Ao se propor a legislar entre o adequado e o não adequado na “transcrição” dos textos de Rosa para cinema e TV, de forma semelhante a Magnólia SANTOS (1994) em relação à obra de Laclos, ou como FERRARA (1981) face a algumas adaptações televisivas de Rosa, PASSOS (1997b) traz à tona sua preocupação com a “equivalência estética” em expressões como “assegurar a fidelidade artística ao original” (p.21), “pseudofidelidade ao autor, o que não deixa de indicar uma leitura canhestra de sua obra” (p.26), “fazer crescer o acessório e impossibilitar o alcance ao principal” (*ib.*), “recriação de um clima estético mais próximo possível do original” (p.27), “revelando o sentido oculto” (*ib.*), etc. Cumpre retomar aqui a observação que fiz a respeito do artigo de Santos, no sentido de que minha breve resenha tem por objetivo apenas mostrar o essencialismo inerente à proposta de Passos, não se propondo a discutir sua definição para a “essência” da obra rosiana – uma questão que, de qualquer forma, não se coloca no referencial teórico adotado na presente pesquisa. Ademais, se aceita como válida, tal tarefa seria certamente complicada pelo simples fato de que Passos pouco desenvolve o tema, para além de situar a obra de Rosa no domínio de uma “prosa poética” onde “uma vírgula ou palavra fora de lugar altera exatamente o núcleo do que se está contando” (*ib.*, p.24), pressupondo-se aparentemente de posse dos instrumentos necessários para chegar a esse “núcleo” precioso que outros intérpretes e, sobretudo, as adaptações para cinema e TV, teriam deixado de perceber. Pela amplitude de sua

ambição, o projeto de Passos configura um essencialismo ainda mais exacerbado do que o encontrado em outros trabalhos do *corpus* analisado, posto que busca resgatar a “essência” da obra do escritor mineiro como um todo e criar um “equivalente audiovisual” enquanto uma nova proposta de prática do cinema e da televisão. Mais ainda: como não se trata de uma análise isolada, e sim de uma nova linha de pesquisa institucionalizada, a proposta apresentada por Passos é *per se* paradigmática de uma forma de pensar já estabelecida nos meios acadêmicos brasileiros.

No extremo aparentemente oposto a essa tradição representada por FERRARA (1981), CANNELLAS (1990), ALVES (1992), SANTOS (1994) e PASSOS (1997b), estão considerações como as apresentadas, no *Simpósio de literatura comparada*, por Wilton Cardoso de SOUSA (1987), tendo por tema a telenovela dita literária. Isso porque as produções que merecem os elogios do autor são aquelas que “se afastam” dos originais, ao passo que as mais “fiéis” são alvo de sua crítica (cf. p.218-228). Um escrutínio mais detalhado da argumentação desenvolvida revela, no entanto, que Sousa apenas radicaliza a ênfase na mudança de linguagens, sublinhando dessa forma a autonomia do produto audiovisual e negando-lhe implicitamente o estatuto de tradução da fonte literária. Um indício dessa estratégia é a distinção entre, por um lado, textos audiovisuais que apenas se “inspiram” em narrativas literárias, os quais Sousa denomina “reelaborações”, e, por outro, as “reproduções ou transposições”:

A adaptação ou reprodução a que me refiro (e, talvez, por isso, conviesse chamar-lhe *transposição*) caracteriza-se por transportar determinada obra de um primitivo sistema de expressão (por exemplo, a linguagem da literatura) para outro sistema significativo (digamos, a linguagem do cinema ou da televisão [...]). Parece fora de dúvida que, nesse caso, a reprodução poderá guardar maior ou menor fidelidade com a matriz e até dela afastar-se em maior grau *por determinação do novo instrumento expressivo*. (p.218 [grifo meu])

Tomando a “fidelidade ao original” como parâmetro e discutindo as diferenças de linguagem, Sousa invariavelmente considera melhores as adaptações mais “livres”, i.e., mais acomodadas ao novo sistema de expressão, ao mesmo tempo em que desvincula o texto de chegada das qualidades atribuídas ao texto de partida, como evidencia seu comentário sobre o filme *Capitu*, de Paulo César Sarraceni:

o filme perdeu todo o contorno machadiano, convertendo-se na narrativa de uma aventura vulgar. [...] *Capitu* é, no entanto, uma produção altamente estimada pelos críticos e analistas da arte cinematográfica. São evidentes as qualidades técnicas em que a fidelidade ao texto cede ao condicionamento de novo instrumento de expressão. (p.221)

Uma pergunta que fica em aberto nesse tipo de colocação é se, para o espectador do filme, ele continua a representar de alguma forma a obra literária, apesar de ter “perdido o contorno machadiano”. Discuto a lógica dessa questão mais abaixo, com recurso à teoria da reescrita de André Lefevere, no Capítulo 4. De qualquer forma, da aparente contradição entre as exigências articuladas nos trabalhos citados anteriormente, por um lado, e Wilton SOUSA (1987), por outro, sobressai a preocupação com a preservação de um original tido como acessível em sua essência. No primeiro caso, isso se dá através de uma restrição do que “pode” ser modificado às “imposições do meio”, exigindo-se, para uma avaliação positiva do texto adaptado, a manutenção daquilo que seria a “essência do original”. Já no segundo caso, essa preservação é procurada através da desvinculação do texto de partida de sua tradução no novo meio, a qual poderia ser “livre” *qua* “adaptação” – que, portanto, passaria a ser uma forma menos evidente de representação do texto de partida. Assim sendo, creio que atribuir à “adaptação” a possibilidade ou mesmo necessidade de maior “liberdade” face ao “original” é apenas uma outra maneira de sublinhar a exigência – e por conseguinte a crença na possibilidade – de “fidelidade” na tradução dita interlingual. Nesse sentido, julgo ser significativo que, na mesma publicação que contém o texto de Wilton SOUSA (1987), Gentil Luiz de FARIA (1987) também saia em defesa de uma maior tolerância em relação às adaptações de textos literários para cinema e TV, baseando sua argumentação uma vez mais nas diferenças de linguagem:

Talvez o traço mais distintivo entre literatura e cinema seja o uso da linguagem. A literatura se serve basicamente dos processos lingüísticos verbais, enquanto que o cinema se utiliza dos meios visuais. [...] Portanto, detalhes de enredo são perdidos invariavelmente na adaptação, sem que isso implique na “destruição” do texto literário, por vezes ingenuamente santificado pelos críticos. (p.652)

Logo em seguida, Faria explica a diferença que vê entre “adaptação” e “tradução”: “Também, *a adaptação cinematográfica não pode ser considerada uma ‘tradução’ do original, buscando a todo custo a fidelidade*” (p.653 [grifo meu]). Aqui fica finalmente explícito o modelo logocêntrico de tradução (interlingual) apenas implícito nos outros trabalhos citados, a saber, tradução como reprodução essencialista do “mesmo”, reconstituição em outra língua de um “original” pleno ao qual cabe ser “fiel”. Confirma-se assim minha hipótese de que o uso tradicional do termo “adaptação” está vinculado à crença de que as modificações pelas quais passa o texto literário ao se transformar em filme para cinema ou TV são decorrentes sobretudo – se não exclusivamente – das diferenças entre os sistemas expressivos envolvidos. Tal crença implica supor que, em traduções feitas no âmbito estrito do verbal, a “fidelidade” enquanto

“equivalência” seria não só desejável como também perfeitamente possível. Dessa forma, evidencia-se que a tradicional distinção traduzir vs. adaptar reedita a ordem hierárquica subjacente a outras dicotomias logocêntricas, nas quais se toma o termo hegemônico como “padrão” e o termo subordinado como “desvio” contingente. Ou seja, ao mesmo tempo em que se reconhecem “perdas” inevitáveis no processo de “adaptação”, afirma-se que tais conseqüências negativas não devem ser supervalorizadas, pois – na perspectiva logocêntrica dos exemplos aqui discutidos – isso não chegaria a interferir no “original”, que continuaria a ser acessível em sua “essência”.

Os padrões argumentativos encontrados no restante do *corpus* analisado correspondem, de modo geral, ao descrito acima. Em sua tese de doutorado, Antonio ADAMI (1994) sublinha diversas vezes a necessidade de se adequar o texto de chegada à nova linguagem (cf. p.25, 29, 30, 38, 41, 47, 48, 102, 108, etc.), propondo também uma escala para distinguir as adaptações de acordo com o grau de proximidade com o texto “original” (p.51-60). Curiosamente, Adami chega a utilizar o termo “transmutação” para designar uma hipotética manutenção dos significados sem a necessária acomodação à nova linguagem (p.97), invertendo a acepção jakobsoniana utilizada duas páginas antes: “O processo de transmutação, portanto, e sua trajetória, não é uma mera translação mecânica ou metalingüística (de uns significantes a outros) mas metassemiótica” (p.95-96). No entanto, por detrás desse rebuscado aparelho terminológico, disseminam-se ao longo do texto inúmeras referências aos diferentes tipos de “infidelidade ao original”, revelando de forma inequívoca o logocentrismo do projeto de Adami, explícito em expressões como: “verdadeiros assassinatos de obras” (p.23, 26); “‘estupro’ a esse texto” (p.29); “destruição” (p.43, 44); “criminoso” (p.44); “matar o original” (p.47); “demolição” (p.68); “desrespeito total do autor e de sua obra”, “verdadeiras catástrofes” (p.76), etc.

De modo semelhante ao trabalho de ADAMI (1994), a dissertação de mestrado de Osvando de MORAIS (1997) segue um programa logocêntrico – ao qual não faltam contradições internas – quando define as diferentes modalidades de adaptação que norteiam a confecção de roteiros para cinema e TV. Embora se refira à adaptação de forma sistemática como “tradução intersemiótica” (cf. p.3, 4, 10, 13, etc.) e assevere ter feito um levantamento “exaustivo” de trabalhos em diversas áreas, incluindo a da tradução (p.4), Morais simplesmente divide os adaptadores/roteiristas entre, por um lado, os que “trabalham por afinidade estética e preocupam-se com a ‘fidelidade’ à obra”, e, por outro, aqueles que fazem “adaptações livres” para uma leitura apropriadora, “sem que qual-

quer elemento [cultural, social, sócio-lingüístico, etc.] seja considerado” (p.31). Tal simplificação extremada parece pouco condizente com um levantamento que se quer “exaustivo”, sobretudo à luz dos atuais desdobramentos da reflexão contemporânea sobre o ato de traduzir, como atestam os tópicos que discuti no item anterior. Os termos que Morais utiliza para descrever as “adaptações livres” sugerem que as mesmas são consideradas o patamar mais baixo a que poderia chegar uma adaptação de texto literário, numa escala de valores cujo ponto ideal seria provavelmente a “fidelidade” total à obra e ao autor. Fica claro que toda a simpatia de Morais vai para o grupo que trabalha por “afinidade estética”, reservando para as “adaptações livres” o papel de um “bandido” propenso aos “crimes” a que alude ADAMI (1994). A descrição de MORAIS (1997) pode ainda ser lida como um verdadeiro catálogo de crenças tradicionais sobre o ato de traduzir. Nela, confere-se ao tradutor ou adaptador a capacidade de serem fiéis ou de se apropriarem livremente do original enquanto atos absolutamente conscientes e soberanos, como se essa “fidelidade” ou “liberdade” dependesse apenas – ou sobretudo – de uma decisão deliberada face a um objeto estável e independente daquele que o interpreta.

Dessa forma, ao mesmo tempo em que enfatiza a diferença entre os códigos expressivos do cinema e da televisão (p.10-13), Morais também não abandona a idéia de tradução/adaptação como transporte de qualidades estéticas e conteúdos intrínsecos ao original (p.31). Nesse contexto, a “fidelidade” corresponderia à busca pela equivalência, respeitados os limites impostos pelas diferenças de meios ou veículos, ao passo que ser “livre” significaria exatamente não procurar por essas “equivalências”. Ao apontar, no mesmo trecho, para a semelhança da adaptação com o processo de “tradução interlingual”, Morais deixa ainda subentendido que deverá haver *algum tipo* de equivalência na “tradução intersemiótica” – termo talvez menos adequado para o tipo de análise em questão, visto que, em seu estudo da minissérie *GS:V*, Morais privilegia o cotejo entre o romance de Guimarães Rosa e o roteiro escrito por George Walter Durst para a Rede Globo, ou seja, entre dois textos cujas estruturas expressivas permanecem no mesmo campo estrito do verbal. Apesar dessa aparente incongruência, o método utilizado tem o mérito de chamar a atenção para elementos que vão além da estrutura superficial do texto, a saber, o modo de funcionamento do texto televisivo, do qual o roteiro é apenas uma instância preliminar, como discuto mais abaixo, no Cap. 7.2.

No *corpus* consultado, é Ronaldo C. MIRANDA (1997), em sua tese de doutorado intitulada *Dom Casmurro, uma ópera*, quem melhor explicita o que poderia ser a “fidelidade na diferença”,

tal como implicada em trabalhos como os de ADAMI (1994) e MORAIS (1997), variante da “equivalência na diferença” apontada por JAKOBSON (1959/1971) como sendo “o problema principal da linguagem e a principal preocupação da Lingüística” (p.65 – supra, p. 20). Visando defender sua adaptação operística do *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, face a eventuais comparações depreciativas com o texto machadiano, MIRANDA (1997) recorre a um questionamento do fatídico dito popular “tradutor, traidor”, argumentando que, em termos de valor, uma adaptação pode ser não só inferior, como também equivalente ou mesmo superior ao original (p.9). Mais adiante, Miranda retoma a questão das modificações impostas pelas diferenças de linguagem, através de uma citação de David HAMILTON (1996):

Comparar libretos de ópera, retirados de obras-primas da literatura ou do teatro, com suas fontes (ressaltando freqüentemente o desnível dessas adaptações) é um exercício amado por críticos e acadêmicos. [...] Essas comparações, contudo, implicam, [sic] que as fontes literárias (como voz narrativa e desenvolvimento) são transferíveis para o palco musical, enquanto ignoram o potencial da música para criar, entre outras coisas, modos alternativos de expressividade ou poderosas conexões entre elementos da narrativa. (HAMILTON, 1996, p.42; *apud* MIRANDA, 1997, p.18).

A ênfase aqui parece estar menos na impossibilidade de uma fidelidade ao original, e sim em seu deslocamento para um outro plano, o formal. A crítica deveria perceber as diferenças de linguagem e procurar as correspondências entre original e adaptação não somente no que há de comum entre suas linguagens, mas sobretudo naquilo que as distingue, como explicitado na última parte da citação. Não será por acaso que Miranda recorre a “um modismo contemporâneo” para argumentar que “musicar um texto é realmente *transcriá-lo*, ou seja, recriá-lo dentro de um código completamente diferente” (*ib.*). Note-se que Miranda realiza a um movimento retórico semelhante ao de Fernando PASSOS (1997b), quando fala das diferenças de linguagens ou formas expressivas, chegando, também como Passos, à noção de “recriar”, em detrimento de “adaptar” (cf. p. 41 e seguintes, acima). Quando fala em “transcriar” (e “recriar”) como “modismo contemporâneo”, a provável referência de Miranda é a poesia concreta brasileira, cujos desdobramentos teóricos são de alguma forma responsáveis pela disseminação desses termos, guardando vínculos explícitos com a conceitualização de Roman JAKOBSON (1959/1971) sobre os diferentes tipos de tradução, como discuti no primeiro capítulo. De modo análogo, Ana Maria BALOGH (1996), na publicação em livro de sua tese de livre docência (*Conjunções – disjunções – transmutações: da literatura ao cinema e à TV*), recorre precisamente a essa confluência dos conceitos de Jakobson com as teorias tradutórias do concretismo, ou mais especificamente de Haroldo de Campos, para fundamentar sua utilização alternada dos termos “tradução interse-

miótica”, “transmutação” e “adaptação”, como meras variantes terminológicas da mesma noção (p.37-38). Em artigo para a revista *Glotta*, BALOGH (1992) chegou mesmo a sugerir que “‘adaptação’ pressupõe uma excessiva aderência do texto de chegada ao texto de partida”, razão pela qual daria preferência ao termo “transmutação” (cf. p.36).

Já no *corpus* em discussão, vimos que, de fato, alguns autores tendem a associar a idéia de adaptação à de fidelidade. Por outro lado, o mesmo termo é também utilizado para descomprometer a noção de adaptação da necessidade de ser “fiel” – exigência essa reservada para a “tradução” (cf. SOUSA, 1987; FARIA, 1987). Levando isso em conta, prefiro ver em “adaptação” uma designação de uso genérico, apropriada de diferentes maneiras pelos diversos autores, guardando de modo geral um vínculo com a tradição logocêntrica. Por outro lado, os termos “transmutação” e “tradução intersemiótica” revelam uma filiação teórica mais precisa, remetendo à conceitualização de Roman Jakobson (1959/1971), de forma direta ou via autores como Haroldo de CAMPOS (1970, 1981, 1987a, dentre outros) ou Julio PLAZA (1987). Nesse sentido, compreendo a restrição de Ana Maria BALOGH (1992) ao termo “adaptação” menos como uma generalização indevida face a uma avaliação heterogênea dessa noção na literatura, e mais como um sinal de sua adesão à terminologia de Haroldo de Campos, regida pelos prefixos “re-” e “trans-”:

Campos fez uma síntese dos conhecimentos sobre o tema e propôs uma série de termos instigantes para caracterizar a tradução do texto regido pela função poética, tais como “transcrição”, “reimaginação”, “transtextualização” e o mais surpreendente: “transluciferação”. (BALOGH, 1996, p.42)

Com base sobretudo no tripé formado pelos escritos de Haroldo de Campos, Otávio Paz e Roman Jakobson, BALOGH (1996, p.39-42) reafirma que a condição artística de textos “regidos pela função poética” os torna “intraduzíveis” – convicção essa já manifesta no trecho citado mais acima via CANELLAS (1990, p.5 – supra, p. 36). Segundo BALOGH (1996), “quase todos os críticos que se debruçaram sobre o tema acabaram por desembocar numa conclusão similar à de Jakobson: ‘a poesia é intraduzível’” (p.40). Ao falar da adaptação literária em termos de “função poética” e tomar a tradução de poesia como principal referência, Balogh estende a aplicação desse conceito a todos os objetos tidos como literários ou artísticos, não o restringindo à poesia. Tal explicitação, que basicamente retoma a formulação do próprio JAKOBSON (1959/1971, p.72 – supra, p. 21), ajuda a explicar as diferentes tipologias de adaptação propostas por outros autores aqui discutidos, assim como a tendência de uma parte desses autores a defender uma maior

“liberdade” na “adaptação” e reservar para a “tradução” – sobretudo interlingual, pragmática, etc. – a exigência de “fidelidade”.

O principal quadro teórico para o desenvolvimento da tese de BALOGH (1991; 1996) é, no entanto, a semiologia greimasiana, à qual também recorre ADAMI (1994). Considero que não há aqui necessidade nem espaço para uma discussão da filiação logocêntrica das teorias de Greimas, posto que isso certamente extrapolaria os objetivos da tese e a função do presente capítulo. De qualquer forma, creio que os exemplos retirados do *corpus* analisado ilustram suficientemente a concepção nitidamente logocêntrica de linguagem e tradução subjacente a esses trabalhos (aí inclusas as contribuições de Balogh e Adami), todos oriundos de áreas como teoria da literatura ou comunicações e artes. No próximo capítulo, discuto as duas únicas aparentes exceções a essa tendência majoritária encontrada no *corpus* e delimito a perspectiva de minha análise face a um outro tipo de literatura de pesquisa, a qual não apenas trata das adaptações de textos literários, como também considera a possibilidade da inserção dessa temática especificamente nos estudos da tradução.

3) A adaptação literária no espaço e escopo dos estudos da tradução

O trabalho de Ismail XAVIER (1997) constitui uma primeira exceção no *corpus* descrito acima, embora se filie de forma clara à tradição da teoria cinematográfica caracterizada via CANELLAS (1990) e MORAIS (1997), ou seja, àquela que estava interessada em apontar para os pontos de convergência e, sobretudo, de divergência entre os sistemas do filme e da literatura, excluindo de suas preocupações o que chamei de “âmbito intrassistêmico”, principalmente em relação à linguagem verbal. A adaptação literária surge no trabalho de Xavier de forma subsidiária a uma reflexão sobre a (in)compatibilidade entre sistemas de narração distintos, tendo como tópico central o procedimento de narração “em primeira pessoa” no cinema em contraponto à literatura – discussão relevante para esta tese, visto ser esse um procedimento adotado no romance de Guimarães Rosa e descartado na minissérie da Rede Globo.

O objeto em questão é a adaptação do romance *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, pelo cineasta cinema-novista Leon Hirsman. Ismail Xavier demonstra o estatuto desigual do “mesmo” procedimento em dois sistemas desiguais, partindo de uma tese de David Alan BLACK (1986), segundo a qual haveria no filme “pelo menos uma dupla instância [nos] segmentos onde se manifesta uma *voz-over* autodiegética – no limite, esta nunca estaria só, pela natureza do meio (cinema), sempre havendo outra fonte a determinar o princípio organizador das imagens” (XAVIER, 1997, p.138).¹ No caso de *São Bernardo*, esse duplo instanciamento estaria manifesto, dentre outros, no entrelaço entre dois estilos narrativos: por um lado um desenvolvimento cadenciado, acompanhando o ritmo da *voz-over* autodiegética em quase todo o filme e seguindo dessa forma o ponto de vista (ideológico) do narrador; por outro lado, uma seqüência final onde prevalece um “estilo documentário” (p.137), introduzindo “imagens que não se estruturam para manter a ilusão própria à diegese” (*ib.*), alterando a relação entre imagem e voz mantida anteriormente e “produzindo uma interação que joga o intervalo 1930-70 para dentro do filme” (p.138). Xavier argumenta que com isso se evidenciam no filme as inexoráveis marcas de Hirsman enquanto leitor/adaptador do romance, i.e., sua inserção temporal e ideológica (anos 70, engajamento social), possibilitando também a percepção de uma continuidade desse filme com o

¹ Por “*voz-over* auto-diegética” se entende a voz de um narrador, que não aparece no quadro (som em *off*), organizando a partir de sua perspectiva o fluxo das imagens, de modo geral retrospectivamente.

restante da obra desse cineasta (cf. p.136). Em outras palavras, o filme seria claramente o *São Bernardo* de Leon Hirsman, ainda que a partir do livro de Graciliano Ramos. Tal constatação se torna ainda mais importante se levarmos em conta que o mesmo filme é considerado por parte significativa da crítica demasiadamente “fiel ao livro”, sobretudo por fazer um uso muito tímido daqueles que seriam os recursos expressivos específicos da “linguagem do cinema” (cf. SOUSA, 1987, p.221; vide ainda BALOGH, 1991, Vol. de Anexos, p.20).

Avaliando a argumentação utilizada e os resultados a que chega Ismail Xavier em seu trabalho, podemos concluir que análises como essa indicam que a exclusão do âmbito intrassistêmico não leva *necessariamente* a uma filiação *automática e evidente* ao logocentrismo – ainda que isso aconteça em larga escala, como sugere a tendência majoritária no *corpus* pesquisado, descrita no capítulo anterior (cf. nota 1, p. 35). No entanto, o que também está em jogo na ênfase sobre a diferença ou irredutibilidade dos sistemas é o que essa ênfase exclui, a saber, um questionamento mais rigoroso do “mesmo” na aparente igualdade. Nesse sentido, análises como a de Xavier não atingem os pilares do logocentrismo, e sim apenas uma de suas manifestações. Ou seja: se o “mesmo” procedimento – no caso, a “narração em primeira pessoa” – tivesse igual estatuto nos dois sistemas, estaria garantida a possibilidade de equivalência na adaptação, nesse aspecto específico? Tomando como referência o *corpus* que discuti no Capítulo 2, fica evidente que a tradição logocêntrica tenderia a responder que sim, pois equaciona a própria distinção entre traduzir e adaptar à idéia de que a tradução pressupõe uma equivalência que a adaptação nem sempre pode conseguir, devido à diversidade dos meios. Já dentro de uma perspectiva orientada pela desconstrução do logocentrismo, a resposta à mesma pergunta seria certamente negativa, pois, como argumentei no Capítulo 1, a equivalência não está garantida nem mesmo nas chamadas traduções inter ou intralinguais, posto que o sentido dependerá sempre de um intérprete, com sua ideologia, suas idiossincrasias, seu estar-no-mundo.²

Embora amplamente difundidas e ainda de certa forma hegemônicas, concepções tradicionais do ato tradutório como as que discuti até o momento, a saber, aquelas que reduzem a tradução à procura por equivalências, nos moldes propostos por KOLLER (1995), ou que

² Em seu célebre conto *Pierre Menard, autor del “Quijote”*, Jorge Luis BORGES (1981) sugere que, até quando dois textos são materialmente idênticos, nem por isso serão “equivalentes”, pois sua respectiva interpretação dependerá sempre de um leitor que necessariamente os situará num contexto histórico e social. Sobre as implicações

consideram como “desvio contingente” os termos subordinados das dicotomias tradicionais, i.e., a “conotação”, o “literário”, o “não-verbal”, etc., não são mais o único modelo teórico em evidência nos estudos da tradução. Partindo de uma inserção geográfica semelhante à de Koller, Mary SNELL-HORNBY (1990) se propõe a fazer uma síntese das mudanças em curso na área, ao falar de uma “nova orientação” nos estudos da tradução, sugerindo que novas tendências na Alemanha ampliam esse campo de estudos, indo “em direção a uma transferência antes cultural que lingüística”, substituindo a noção de “transcodificação” pela de “comunicação”, abandonando as preocupações com as “prescrições do texto fonte” em prol da “função do texto alvo” e vendo o texto “como uma parte integrante do mundo, e não como um espécime individual de linguagem” (p.81-82). Como exemplos dessa “nova orientação”, SNELL-HORNBY (1990) cita HÖNIG e KUSSMAUL (1982), REISS e VERMEER (1984), HOLZ-MÄNTTÄRI (1984) e os trabalhos reunidos por ela mesma em coletânea (SNELL-HORNBY, 1986). Em introdução à coletânea onde foi publicado o artigo de Snell-Hornby, BASSNETT e LEFEVERE (1990) consideram que tal diagnóstico se aplica a um contexto ainda mais amplo, abrangendo pesquisas realizadas em diferentes países, e cunham a expressão “virada cultural (*cultural turn*) nos estudos da tradução” (p.4).³

Essa ampliação do foco de interesse da área levou diferentes pesquisadores a abordarem também as adaptações de textos literários para cinema e televisão já claramente dentro do referencial teórico e do espaço institucional dos estudos da tradução, guardando não raro vínculos estreitos com os pressupostos da “virada cultural”. Desse modo, creio ser pertinente delimitar a especificidade de minha própria pesquisa face a essas abordagens, apontando para eventuais pontos de contato e outros de divergência. Dentre os trabalhos voltados para a adaptação de textos literários realizados sob essa nova égide nos estudos da tradução, merece destaque a contribuição de Patrick CATTRYSSÉ (1992), cuja proposta é estudar o filme (e a adaptação literária) enquanto formas de tradução. Tomando por base a teoria dos polissistemas, Cattrysse cita como suas principais referências a obra de TOURY (1980), HERMANS (1985) e EVEN-ZOHAR (1990). À parte uma confluência parcial expressa pelo distanciamento ou questionamento do

desse *insight* borgiano para os estudos da tradução, vide ARROJO (1986, p.13-24; 1993f).

³ Sobre o lugar ocupado pela “virada cultural” na reflexão contemporânea sobre a tradução, vide ainda John MILTON (1990, 1993, 1996), Else P. VIEIRA (1992), Edwin GENTZLER (1993), Thaís F. DINIZ (1994), Rosemary

paradigma tradicional, há também alguns pontos de contato bastante específicos entre a proposta de Cattrysse e a presente tese. Desses, os mais evidentes talvez sejam os diferentes aspectos a serem considerados na análise, tais como a *função* preenchida pela adaptação fílmica/televisiva no contexto de sua produção, a *recepção* do texto audiovisual pelo público e pela crítica, e o papel das *atividades parafílmicas* nessa recepção. Por outro lado, ao passo que centro minha atenção num estudo de caso, a abordagem preconizada por Cattrysse prevê a análise de um *corpus* amplo, de forma condizente com o caráter sistêmico de seu principal referencial teórico. Fundamental é a distinção que diz respeito à noção de “fidelidade ao original”: Cattrysse simplesmente “constata” que adaptações podem ser “fiéis” ou “infieis” ao texto fonte, sem perderem seu elo referencial, de modo que tal questão deixa de ser relevante em seu paradigma; nesta tese, a noção de “fidelidade” é analisada enquanto estratégia discursiva com uma finalidade específica para a recepção do texto na TV, continuando a ser um ponto central na reflexão desenvolvida, porém com um estatuto absolutamente diverso do encontrado nas abordagens tradicionais.

No tocante a seu caráter sistêmico e à perspectiva histórica adotada, o trabalho de Cattrysse se aproxima ainda da segunda exceção encontrada no conjunto de trabalhos analisado no capítulo anterior, a saber, a pesquisa de Hélio S. GUIMARÃES (1995, 1997) sobre a história das adaptações de textos literários para programas de TV no Brasil. De certa forma, Guimarães põe em prática um programa semelhante ao proposto por Cattrysse, independentemente da inexistência de qualquer relação direta ou explícita entre eles. Nesse sentido, o estudo de Guimarães não só se afasta das preocupações mais evidentes no grosso do *corpus* discutido anteriormente,⁴ como também configura importante subsídio para a presente pesquisa, a ser explorado em seus devidos momentos, como na apresentação de dados concretos sobre a participação das adaptações de textos literários na programação da televisão brasileira (Cap. 8.2) e também na discussão do

ARROJO (1994a, 1998), Dilek DIZDAR (1997) e Cristina C. RODRIGUES (1998), dentre outros.

⁴ O trabalho de Guimarães não fornece maiores indicações sobre seu conceito implícito de “tradução”. Nele, o termo “adaptação” é utilizado sobretudo numa acepção genérica, tal como definida pelo *Novo dicionário Aurélio*, ainda que haja pontualmente referência a “tradução” ou “transmutação” – via Frederic Jameson (GUIMARÃES 1995, p.11). No entanto, questões como a fidelidade ao original e a equivalência não merecem maior atenção, provavelmente em função do foco histórico do trabalho.

formato dominante nessas produções (Cap. 8.4), ou seja, daquilo que CATTRYSSÉ (1992) chamaria de “convenções do gênero” cinematográfico/televisivo (p.58-59).

Uma outra vertente teórica que procura se afastar de concepções mais tradicionais e que nos últimos anos vem ganhando espaço na pesquisa feita no Brasil é a semiótica de extração peirceana. Atestam essa tendência nos estudos da imagem trabalhos como os de Lucia SANTAELLA (1992-93), Arlindo MACHADO (1992-93), Fernão RAMOS (1994) e Etienne SAMAIN (1994), ou ainda Julio PINTO (1995) e, mais recentemente, Lucia SANTAELLA e Winfried NÖTH (1998). Em contribuições com foco tradutório mais específico, autores como Haroldo de CAMPOS (1987a), Júlio PLAZA (1987) e Else VIEIRA (1992) argumentam no sentido de que a incorporação do legado de Peirce aos estudos da área contribuiria para a construção de uma noção modificada de tradução, substituindo a tradicional “teoria da cópia” por um conceito de “semiose infinita”. No tocante ao tema em discussão em minha pesquisa, a larga amplitude de um conceito de tradução calcado em Peirce, como em suas variações atualmente utilizadas no país, traz em seu bojo uma dupla pretensão: suspender a distinção tradicional entre “traduzir” e “adaptar” e por em xeque a exigência de “fidelidade ao original” – compreendida como “fidelidade ao sentido”, conforme já exposto Capítulo 1, a partir de Haroldo de CAMPOS (1970, 1981) e Julio PLAZA (1987).

Julio PINTO (1990b) abordou esse assunto de modo direto, ao propor uma reavaliação da “tradução intersemiótica” implicada nas chamadas “adaptações de textos literários”. Segundo esse autor, seria necessário abandonar a noção essencialista de mimese, para substituí-la por uma outra, a saber, uma relação mediada por um “ícone algébrico”, ou “interpretante”, o qual representaria “tanto a organização do discurso verbal do romance quanto a do discurso imagístico do filme”, preservando, ao mesmo tempo, “[...] as diferenças intrínsecas das duas linguagens” (p.198). No entanto, tal “ícone algébrico” ou “signo ideal” é elevado por Julio Pinto à condição de um *tertius comparationes* extremamente abstrato, onde se substitui uma fórmula do tipo “Maria ama José” pela equação “x ama y” (*ib.*). Abstrai-se dos actantes concretos, mantendo-se a relação entre eles. Tal procedimento não deixa de evocar – a despeito de todas as assertivas em contrário – a antiga e difusa noção tradicional de uma “essência” que não se reduz à “letra” (tanto no texto-fonte quanto no texto-alvo). De que outra maneira poderíamos interpretar a capacidade do “ícone algébrico” em “mostra[r] intersubjetivamente as relações intra-subjetivas *encontráveis em um e outro*” (*ib.* – ênfase minha), i.e., no romance e no filme? Note-se que, na exposição de Julio Pinto, os “sujeitos” em questão são os textos de partida e de chegada, tendo o signo como

mediador. Nesse sentido, “intra-subjetivo” deve ser lido como “inerente, interno ao texto”, ao passo que “intersubjetivo” se refere à relação entre esses textos. Mais do que uma quebra com a tradição, o que aqui parece estar em jogo é antes uma outra variação da “fidelidade na diferença” já discutida anteriormente, dentre outros em relação à noção de “intracódigo” semiótico proposta por Haroldo de CAMPOS (1981, 1987b, 1994) e às diferentes “escalas de fidelidade” sugeridas por autores como Wilton SANTOS (1987) e Antonio ADAMI (1994).

Restrições como as feitas acima não se circunscrevem ao modelo específico proposto para a análise das “adaptações de textos literários”, tendo sua origem no próprio arcabouço teórico utilizado, o qual apresenta pelo menos dois focos de tensão significativos para a discussão ora em curso. No universo conceitual de Peirce, um elemento que certamente não se afasta do paradigma tradicional é sua forte tendência à taxonomia, como reconhece Else VIEIRA (1992), em sua proposta de uma “teoria pós-moderna da tradução”:

Aloyisius van Kesteren relaciona Peirce ao tradutólogo Popovic e utiliza as diversas classes de signos de Peirce (qualisigno, sinsigno, legisigno, etc.) para deduzir uma tipologia das relações de equivalência entre o texto-fonte e o texto-alvo nas traduções interlinguais. Embora seja um trabalho consistente e bem fundamentado, lamenta-se que van Kesteren tenha priorizado a tendência à taxonomia da semiótica peirceana em detrimento da abertura de perspectivas que alguns conceitos peirceanos, potencialmente, emprestam à metafísica da tradução e a uma visão da tradução na pós-modernidade. (p.56-57)

A citação deixa evidente que, se alguns conceitos peirceanos têm “potencial” para uma “abertura de perspectivas”, outras características dessa linha de pensamento a aproximam de preocupações tradicionais, como a procura de uma “tipologia das relações de equivalência entre o texto-fonte e o texto-alvo”. A questão fundamental é saber se é possível dissociar o “potencial de abertura” desse quadro teórico da contrapartida que também o constitui, fechando as relações tradutórias em taxonomias fixas e, portanto, determináveis *a priori*. Uma dificuldade ainda maior reside no caráter teleológico do “signo ideal”, conforme explicitado em outro texto de Julio PINTO (1990a) e retomado por VIEIRA (1992):

Tradução é um *esse* paradoxal, é perda e ganho. Tradução, então, é tudo isso, é semiose, é ação dos signos, e, como tal, é teleológica. O objeto determina um signo como um meio de gerar um interpretante futuro que gerará um signo e assim sucessivamente. Dessa forma, esclarece Julio Pinto, há uma tendência de o objeto se revelar através de seus signos; a semiose, então, é a “busca (...) da futura restauração desse objeto”, até se chegar ao último interpretante que corresponderia à “verdade, definida semioticamente como a coincidência perfeita entre signo, objeto e interpretante” (J. PINTO, 1990a, p.7), ou seja, [à] tradução fiel. (VIEIRA, 1992, p.86)

Segundo Edwin GENTZLER (1993), é justamente o conceito de “interpretante lógico final” de Peirce que permite mediar entre uma abordagem semiótica de extração peirceana e modelos

tradutórios voltados para o texto-alvo, englobando também a tradução dita intersemiótica (p.186). Ora, se aceitássemos que o “interpretante final” *revela* ou *restaura* o objeto, teríamos de concluir que a chamada “tradução fiel” seria não só possível e desejável, como também inevitável, posto que, segundo tal raciocínio, o próprio processo de semiose levaria forçosamente a esse resultado. No entanto, como argumentei no Capítulo 1, com recurso sobretudo a textos de Jacques Derrida e Rosemary Arrojo, todo ato de compreensão/interpretação, toda leitura ou tradução estará sempre e necessariamente sob a influência das contingências do leitor/tradutor, escapando, portanto, a qualquer determinação teleológica. Em função dessa incompatibilidade com o referencial teórico adotado na tese, principalmente em relação aos dois aspectos que acabo de criticar, as eventuais contribuições da semiótica peirceana para os estudos da tradução – e mais especificamente para a análise das relações palavra-imagem – deixarão de ser levadas em conta no presente trabalho.⁵

Nesse sentido, cumpre ainda estabelecer os limites e os pontos de contato entre minha perspectiva e trabalhos como a pesquisa desenvolvida por Thaís Flores N. DINIZ (1994, 1996), que representa um excelente exemplo da confluência sugerida por GENTZLER (1993) entre abordagens voltadas para o texto-alvo e a semiótica peirceana (supra). Nos dois trabalhos mencionados acima, Diniz discute quatro traduções fílmicas da peça *King Lear*, de Shakespeare, operando com um referencial peirceano associado a modelos compatíveis com a chamada “virada cultural”, como as propostas de Tony BENNETT (1982), André LEFEVERE (1982, 1992a-c) e Patrick CATTRYSSSE (1992). Suporte adicional é fornecido a Diniz pela teorização de Haroldo de CAMPOS (1981, 1992) e Julio PLAZA (1987). Como esses autores, DINIZ (1994) também aborda a oposição “liberdade” vs. “fidelidade” em termos de uma opção deliberada do tradutor, com base na dicotomia sentido/forma (p.32-35). Conforme expus no Capítulo 1, embora Campos e Plaza falem de “transformação”, sua proposta de “traduzir a forma” se afasta de minha definição de tradução como “transformação apropriadora”, calcada sobretudo na desconstrução derridiana e nos escritos de Rosemary Arrojo. Assim sendo, a noção de “fidelidade” certamente diferencia a abordagem adotada por Diniz daquela que desenvolvo nesta tese. Outro fator de diferenciação

⁵ Opção diferente é feita por Else VIEIRA (1992), que, comentando a citação de Julio Pinto transcrita acima, reconhece que “essa verdade ou essa tradução fiel são [obviamente] inatingíveis” (p.87) mas, mesmo assim, não descarta a semiótica de extração peirceana como um dos principais componentes de seu quadro teórico. Para minha leitura crítica da semiótica peirceana e da tese de Vieira, foi fundamental o artigo de Raffaella de FILIPPIS (1994), com o qual concordo em quase todos os termos (cf. p.60-61).

está na escolha do *corpus* e dos tópicos analisados. Diferentemente de minha própria pesquisa, que focaliza um tipo específico de “tradução intracultural”, nos termos de BASSNETT e LEFEVERE (1990, p.9), a ênfase do trabalho de Diniz recai claramente sobre a interculturalidade, considerando a cultura como o mais importante fator modulador das transformações operadas pelos filmes que examina. Apesar de adotar um referencial peirceano, Diniz aparentemente descarta seu aspecto teleológico no tocante a uma “restauração do objeto”, como proposto por Julio PINTO (1990a), vendo esse objeto antes como resultado de leituras condicionadas por contingências históricas e sociais. Retomando um argumento de Tony BENNETT (1982), DINIZ (1994) lembra que “o texto sozinho, como algo independente dos diversos contextos que definem a história real de seu consumo produtivo, é inconcebível e inexistente” (p.4) e conclui que “não existe um texto, mas a história essencial de sua leitura” (*ib.*). Esse reconhecimento dos condicionantes históricos, sociais e ideológicos que subjazem à leitura e tradução de um texto representam uma clara interface do trabalho de Diniz com a presente tese, de forma manifesta sobretudo nas categorias propostas por André Lefevere, as quais passo a discutir na seqüência, sem a pretensão de fazer um apanhado geral do pensamento desse teórico, sobretudo no tocante a eventuais discrepâncias entre trabalhos mais recentes e outras posições defendidas em momentos anteriores de seu percurso acadêmico.

4) Adaptação como reescritura: o contexto brasileiro

No início da década de 90, André Lefevere propôs algumas novas noções e categorias para os estudos da tradução, com o intuito de ampliar e modificar o escopo e foco de interesse dessa disciplina (cf. BASSNETT e LEFEVERE, 1990; LEFEVERE, 1990, 1992a; 1992b, p.1-10). Para ilustrar a proposta de Lefevere, sobretudo no tocante à sua produção mais tardia,¹ retomo aqui o que seria para esse autor a própria gênese da tradução no ocidente, a saber, a história da *Septuaginta* – versão em grego do Velho Testamento, encomendada a Eleazar, Sumo Pontífice de Jerusalém, por Filadelfo, soberano do Egito, e destinada às comunidades judaicas não mais capazes de ler em hebraico (LEFEVERE, 1990, p.14-15). Conta a lenda que os setenta tradutores enviados a Alexandria, mesmo trabalhando em cubículos isolados, teriam todos traduzido o original por completo e de forma absolutamente idêntica, atestando não só a competência dos tradutores como também a força da palavra de Deus.

Segundo LEFEVERE (1990), nesse relato estariam manifestas praticamente todas as condicionantes ou categorias básicas da tradução. Uma delas seria a *competência* dos especialistas, checada e avalizada através de algum evento externo – no caso, a produção de versões idênticas. Há ainda o *comissionamento*, feito por uma pessoa ou instituição investida de *autoridade* para tanto: o soberano do Egito e o Sumo Pontífice de Jerusalém. Além disso, a tradução atende a uma *necessidade*, ou *demanda (need)* – aqui, a leitura de um texto sagrado por um *público* que não (mais) tem acesso ao original. Finalmente, a tradução pressupõe *confiança* por parte do público – para quem o original, em tese, não é acessível – face aos especialistas e à *imagem* do texto fonte projetada por estes no texto alvo. No tocante a esses últimos elementos, Lefevere lembra que, mesmo quando a confiança depositada nos especialistas talvez se revele indevida, o público continuará a se ater à imagem do original criada pelos mesmos, até que novos especialistas venham a abalar essa antiga relação de confiança. A *Septuaginta* seria também nesse aspecto um caso exemplar, pois teriam sido encontradas grandes discrepâncias entre as várias versões em grego do Velho Testamento – apregoadas como “idênticas” entre si. Com o tempo, versões posteriores teriam se cristianizado a tal ponto que não mais foram usadas pelas comuni-

¹ Uma visão mais geral da obra de Lefevere, abrangendo também sua produção anterior, pode ser obtida nos trabalhos de VIEIRA (1992, p.130-142), MILTON (1993, p.146-161), GENTZLER (1993, p.74-78; 90-99; 140-143) e RODRIGUES (1998, p.100-129).

dades judaicas. No entanto, apesar de todas as possíveis infidelidades apontadas pelos novos especialistas, a reputação da *Septuaginta* como boa tradução continua até hoje intocada junto a certos públicos, como a Igreja Ortodoxa Grega, que ainda a utiliza como padrão (p.14-15). É com base nesses fatores condicionantes do processo tradutório, tal como ilustrado a partir da lenda da *Septuaginta*, que Lefevere propõe um novo conjunto de categorias – ou parâmetros – para os estudos da tradução:

autoridade (a autoridade da pessoa ou instituição que comissiona, ou mais tarde publica a tradução: o patrono; a autoridade do texto a ser traduzido [...]; a autoridade do escritor do original [...] e a autoridade da cultura que recebe a tradução); *competência*, que é garantida e verificada, *confiança*, que sobrevive às más traduções, e *imagem*, a imagem que uma tradução cria de um original, de seu autor, de sua literatura, de sua cultura. (p.15 [grifos meus])

No mesmo texto, Lefevere ressalta ainda que as traduções não são o único mecanismo de criação da imagem de um texto. Se a *Septuaginta* foi a primeira tradução dos chamados “textos centrais” na história do Ocidente,² tratamento semelhante não foi dado ao Alcorão, livro sagrado do islamismo, cuja tradução era e continua a ser proibida – o que exige dos fiéis o aprendizado da língua original e/ou a confiança nos especialistas encarregados de sua exegese. Nesse caso específico, o acesso ao texto, e por conseguinte os próprios parâmetros da fé, estão em dependência direta da imagem criada pela exegese dos especialistas. Para designar os diferentes tipos de texto destinados a interpretar ou representar um outro, Lefevere introduz a noção de *reescritura* (*rewriting*), abolindo algumas distinções tradicionais e ampliando radicalmente o escopo da disciplina estudos da tradução:

As traduções são, portanto, apenas um tipo de texto que cria a “imagem” de um outro texto. Outros tipos seriam a crítica, a historiografia, o comentário e a antologia, que serão desconsiderados neste espaço, mas não deveriam ser desconsiderados nos estudos da tradução. (*ib.*)

Embora não tenha desenvolvido nenhuma análise mais detalhada sobre adaptações para cinema e/ou TV, LEFEVERE (1992a) deixa claro em vários momentos que sua definição de reescritura engloba ainda outros domínios textuais, além dos citados anteriormente, nela incluindo também o audiovisual:

O mesmo processo básico de reescritura está em ação na tradução, na historiografia, nas antologias, na crítica e na editoração, e obviamente também em outras formas de reescritura, tais como

² Por “texto central” se entendem aqueles que “dão corpo às crenças fundamentais de uma cultura (a Bíblia, o Alcorão)”, adquirindo dessa forma o *status* de “metanarrativa”, nos termos de Lyotard (cf. BASSNETT e LEFEVERE, 1990, p.7; LYOTARD 1985, p. xxxiv).

adaptações para filme e televisão, mas essas fogem à minha área de competência e por isso não serão tratadas aqui. (p.9)

Nesse quadro, o termo “adaptação” deixa de ser sinônimo de “modificação decorrente da mudança de meios”, como nos trabalhos discutidos no Capítulo 2, que situam a “adaptação” num patamar diferente daquele de “tradução”. Aqui, as duas designações indicam apenas variações do mesmo processo: “o termo reescritura nos absolve da necessidade de traçar linhas divisórias entre as várias formas de reescritura, tais como ‘tradução’, ‘adaptação’, ‘emulação’” (*ib.*, p.47). Além de tornar irrelevantes as distinções entre as diferentes formas de reescritura, a abordagem preconizada por André Lefevere tende a abolir a hierarquia entre “original” e reescritura, levando conseqüentemente a um deslocamento do lugar destinado à adaptação literária para cinema e TV, que sai da marginalidade para ocupar uma posição-chave nos estudos da tradução, como se lê na introdução à coletânea organizada em conjunto com Susan Bassnett, onde é sugerida a existência de uma nova “realidade cultural” a refletir o *modus operandi* da literatura na atualidade:

Já que “nossa cultura comum, por mais que desejemos o contrário, é cada vez menos uma cultura do livro e cada vez mais uma cultura do cinema, da televisão e da música popular” (HILLIS MILLER, 1987, p.285), a literatura chega àqueles que não são estudantes profissionais menos por meio dos chamados “originais” [...] e muito mais por meio de suas “imagens”, construídas via tradução, porém mais ainda em antologias, comentários, histórias e, ocasionalmente, publicações críticas [...]. O que tem maior impacto nos membros de uma cultura, sugerimos, é a “imagem” de uma obra literária, não sua “realidade”, não o texto que permanece sacrossanto apenas nos departamentos de literatura. Por isso, é extremamente importante que a “imagem” de uma literatura e os trabalhos que a constituem sejam estudados paralelamente à sua realidade. Propomos que é aí que reside o futuro dos “estudos da tradução”. (BASSNETT e LEFEVERE, 1990, p.9-10)

No mesmo texto, um exemplo da importância das adaptações cinematográficas é fornecido em relação à obra de Marcel Proust: da mesma forma que, “para leitores que não podem comparar a tradução com o original, a tradução simplesmente é o original” (LEFEVERE 1992a, p.109-110), “o homem ou a mulher comum” tenderá a associar o nome de Proust mais fortemente ao filme *Um amor de Swan*, protagonizado pelo ator Jeremy Irons, do que propriamente aos escritos do autor francês, os quais esse público provavelmente desconhece (cf. BASSNETT e LEFEVERE 1990, p.9). Se concordarmos com o quadro traçado por Bassnett e Lefevere, deixarão de fazer sentido taxonomias baseadas em distinções do tipo “transposição fílmica” vs. filme apenas “inspirado” numa obra literária, como as existentes no *corpus* analisado no Capítulo 2 desta tese. É irrelevante, por exemplo, se o filme *Capitu* de Paulo César Sarraceni “perdeu todo seu contorno machadiano”, como sugere Wilton C. de SOUSA (1987, p.221 – supra, p. 36). Para o público, principalmente aquele que não tiver lido o romance de Machado de Assis, o filme

representa o livro. Sintetizando a proposta de Bassnett e Lefevere, pode-se dizer que traduzir, adaptar, enfim, reescrever é criar a imagem de um texto para um público que não o conhece, ou que o conhece (apenas) de outra forma.

Na medida em que tem por objeto uma adaptação literária para a TV e leva em conta também outras formas de reescritura, como a crítica jornalística à própria minissérie *GS:V*, a presente pesquisa se insere na perspectiva apresentada no trecho transcrito acima como “o futuro dos estudos da tradução”. Portanto, no referencial de Bassnett e Lefevere, meu trabalho constitui uma análise daquilo que esses autores denominam – de forma reconhecidamente precária – por “tradução intracultural”, em oposição à clássica “tradução intercultural” (*ib.*). À parte a ausência de uma clara definição de “cultura” na introdução dessas categorias, a dificuldade maior da distinção entre tais formas de tradução está provavelmente no estabelecimento dos limites entre os campos “intra-” e “inter-” da cultura. Afinal, críticas, antologias e coletâneas podem ter por objeto textos oriundos de outras culturas, e adaptações audiovisuais circulam com grande facilidade entre uma cultura e outra, mesmo que tenham sido produzidas originalmente para consumo interno. Um outro problema diz respeito à descrição desse espaço interno da cultura, cuja configuração dificilmente será homogênea ou monolítica. Apesar das dificuldades intrínsecas da noção de “tradução intracultural”, essa definição tem o mérito de apontar para uma diferença em relação à “tradução intercultural”, sobretudo no que diz respeito ao papel dos especialistas. Se no último caso o número de especialistas tende a ser reduzido, dificultando ao público o cotejo com outras imagens de certa obra, nas traduções “intraculturais” o leque de opções será necessariamente maior, pelo próprio acesso do leitor às referências utilizadas pelos especialistas, e pela inserção de ambos no “mesmo” espaço cultural.

No tocante a uma definição de “cultura”, a lacuna existente nos trabalhos discutidos até aqui no presente capítulo pode ser suprida via Thaís F. DINIZ (1994), cuja pesquisa se insere na tendência à “virada cultural” caracterizada por BASSNETT e LEFEVERE (1990, p.4) a partir de Mary SNELL-HORNBY (1990). Diniz retoma a argumentação desses autores no sentido de que o principal parâmetro – ou a “unidade translatória” – dos novos estudos tradução já não seria a palavra, a sentença, ou mesmo o texto, e sim a cultura, recorrendo em seguida a SEBEOK (1986) para definir cultura como

um todo complexo que inclui conhecimento, crenças, arte, leis, moral, costumes, e quaisquer outras capacidades e hábitos adquiridos pelo homem na sociedade, (...) a totalidade de sistemas

significativos através dos quais a humanidade, ou um grupo humano, mantém sua coesão (seus valores e identidade, e sua interação com o mundo). (SEBEOK, 1986, p.165; *apud* DINIZ, 1994, p.4)

Diniz fornece ainda uma outra definição de cultura, complementar à primeira, na medida em que leva em conta também o aspecto diacrônico, ou a historicidade dos sistemas de valores. Para LOTMAN e UPENSKY (1986), a cultura é

um sistema de signos que organiza estruturalmente a vida social do homem, em termos de uma memória hereditária da comunidade e que se expressa num sistema de restrições e prescrições. (LOTMAN e UPENSKY, 1986, p.410; *apud* DINIZ, 1994, p.4)

Se tomarmos essas definições como parâmetros, poderemos interpretar a “tradução intracultural” como um mecanismo interno através do qual uma determinada comunidade forja uma imagem de si mesma, criando signos que influenciarão hábitos e valores, etc., ao passo que na “tradução intercultural” estaria em jogo a formação da imagem de uma outra comunidade, cujos signos e valores poderão ser outros. Levando em consideração a nova “realidade cultural” apontada mais acima via HILLIS MILLER (1987), teremos provavelmente de diferenciar entre os diversos estratos e grupos sociais dentro de uma “mesma cultura”, de forma a compreender a “tradução intracultural” como um processo de mediação entre, por exemplo, a “cultura do livro” e a “cultura do cinema, da televisão e da música popular”, ou entre os “leitores profissionais” e os “leitores não-profissionais”, nos termos de Lefevere.

É precisamente a conjunção de uma realidade cultural específica com a formação da imagem de textos literários que está em jogo quando uma televisão comercial do porte da Rede Globo baseia grande parte de sua produção ficcional em obras da literatura nacional, num país com elevadas taxas de analfabetismo e pouquíssima tradição de leitura. Hélio GUIMARÃES (1995) fornece dados significativos a esse respeito:

Estimativas do Fundo das Nações Unidas para a População (FNUAP) para o ano de 1990 indicam que 17% dos homens e 20% das mulheres brasileiras são analfabetos. A partir de 1950, os sucessivos projetos governamentais de alfabetização em massa fracassavam, o processo de urbanização se realizava rapidamente. Em 1950, 36% da população vivia em zonas urbanas; em 1990, 76% dos brasileiros estavam nas cidades. A instalação, no Brasil, de uma das maiores indústrias de televisão de todo o mundo ocorreu em paralelo ao processo de urbanização. [...] Em meados dos anos 70, uma empresa de televisão era capaz de se comunicar simultaneamente com metade da população brasileira, o que nenhum outro veículo de comunicação conseguira até então e ainda hoje não conseguiu. A televisão tornava-se o primeiro e único veículo de massa de alcance efetivamente nacional. (p.2)³

³ Dados recentes sobre a questão do analfabetismo podem ser obtidos no caderno *Evolução da educação básica no*

Sobre o hábito de leitura, são significativos os dados do *Relatório sociocultural* da edição 1998 do Exame Nacional de Cursos (conhecido como “provão”):

O graduando brasileiro lê pouco. A maioria, durante todo o seu curso, leu anualmente, no máximo, três livros não escolares. Provavelmente devido às especificidades do próprio curso, a leitura de livros não escolares só é mais freqüente entre os graduandos de Letras e Jornalismo.” (*ib.*, p.6; cf. também *FSP*, 06/12/98 e 17/12/98).

Definido por Alfredo Bosi como o maior romance brasileiro contemporâneo (*apud* VASCONCELOS, 1997, p.79), ou ainda como o melhor romance brasileiro de todos os tempos, segundo vários outros críticos e escritores (cf. *FSP*, 03/01/99), o *GS:V* é um livro talvez menos lido do que comentado, devido à sua extensão e complexidade.⁴ Nesse sentido, o romance e sua adaptação televisiva representam um caso que se enquadra perfeitamente na lógica que BASSNETT e LEFEVERE (1990) sugerem estar subjacente à formação da “imagem de um texto”. Os dados fornecidos acima atestam a concretude dessa realidade cultural, que podemos detalhar através de alguns indicadores sobre a repercussão do programa da Globo no contexto cultural brasileiro no momento de sua exibição. A documentação jornalística contemporânea à minissérie *GS:V* traz números reveladores a esse respeito, como atesta o cotejo entre o público leitor e o televisivo, feito, dentre outros, pela revista *Isto É* (18/12/85). Nessa reportagem, José Castello informa que a minissérie alcançou uma média de 46,3 pontos no IBOPE no Rio, o que equivale a 2 milhões e 205 mil espectadores, ou 80% dos aparelhos ligados; em São Paulo, o público atingido foi de 31,1 pontos no IBOPE, ou seja, 2 milhões e 822 mil espectadores, ou 50% dos aparelhos ligados. As dezessete edições do romance publicadas em trinta anos haviam sido responsáveis até então por uma venda de cerca de 150 mil exemplares do livro. A 18ª edição, colocada no mercado pa-

Brasil: 1991-1997, publicado pelo MEC/INEP (1997). Sergio MICELI (1984) apresenta números que corroboram a rápida expansão da televisão no Brasil, assim como o papel preponderante exercido pela Rede Globo. Em 1970, havia aparelhos de televisão em 4.259.000 domicílios brasileiros. Em 1982, esse número já era quase quatro vezes maior, subindo para 15.855.000. Desses domicílios com televisão, 15.732.000 (ou 99%) eram cobertos pela Rede Globo (cf. p.31-32). Outros dados interessantes dizem respeito ao poderio econômico da Globo. Em 1982, as Organizações Globo tiveram um faturamento de Cr\$ 60.668 milhões, o que corresponde a 23,1% do total auferido pelas maiores empresas de comunicações no país (cf. p.40). Nesse mesmo ano, 51,2% de toda verba publicitária nacional foram destinados ao veículo televisão (cf. p.33). Em 1997, as Organizações Globo tiveram um faturamento de R\$ 6,8 bilhões, tendo recebido 73% das verbas publicitárias destinadas à televisão (cf. CARVALHO e LOBATO, *FSP*, 05/04/1998).

⁴ Segundo Rosemary Arrojo, o *GS:V* é “um dos maiores temas de nossa crítica e provavelmente o romance brasileiro mais citado nos meios acadêmicos do exterior” (*FSP*, 02/07/85). De forma indireta, Leyla Perrone Moisés confirma tal avaliação, ao afirmar que Clarice Lispector tem, “*neste final de século* [grifo meu], maior repercussão internacional do que o autor de ‘Grande Sertão: Veredas’ e ‘Sagarana’” (*FSP*, 03/01/99).

rareamente à produção e à exibição da minissérie, esgotou sua tiragem de 18 mil exemplares em poucos meses (cf. também: *JB*, 10/11/85; *FSP*, 18/11 e 30/12/85). Tais números não deixam dúvidas quanto ao enorme impacto causado pela minissérie quando de sua exibição, o qual se reflete também no grande espaço que lhe destinou a mídia escrita – tópico que discutirei com certo detalhamento no Cap. 7.3.2. Mais ainda, os dados fornecidos por Castello mostram que a minissérie ampliou o universo do público em contato com a obra de Guimarães Rosa não somente através de sua imagem televisiva, como também por meio de uma renovação do interesse pela leitura do livro.

Uma pesquisa realizada pela *Folha de São Paulo* menos de dois meses após o término da exibição da minissérie confirma o quadro traçado por Guimarães e confere validade à hipótese de HILLIS MILLER (1987) sobre a “cultura da televisão” também no tocante a nosso país, tendo em conta o lugar que esse meio de comunicação e lazer ocupa no tempo livre dos brasileiros – tomando a cidade de São Paulo como parâmetro:

Ela é a maior amiga – ou o maior vício – dos paulistanos: 95% dos moradores de São Paulo assistem televisão durante a semana, 89% aos sábados e 90% aos domingos. Em média as imagens da telinha iluminam as residências de uma a três horas por dia, sendo que aos domingos 26% dos moradores da cidade permanecem mais de seis horas à frente de um aparelho de TV. (Marcos Augusto Gonçalves, *FSP*, 3/02/1986)

A pesquisa informa ainda que a novela é o tipo de programa mais assistido, com 30% de audiência geral e índices parciais de 51% entre as mulheres e 16% entre os homens. No segundo posto, encontra-se outra forma de ficção, os filmes, com 29% de audiência geral e parciais de 37% para os homens e 22% para as mulheres. Se lembrarmos que uma parcela substancial tanto da ficção televisiva como dos filmes produzidos originalmente para o cinema tem uma relação direta ou indireta com a literatura, pode-se ter uma idéia razoável das implicações da tese de Bassnett e Lefevere sobre a formação da “imagem de um texto”, sobretudo em um contexto como o brasileiro. Vejamos alguns dados, extraídos da literatura de pesquisa. Antonio ADAMI (1994) cita um estudo de BLUESTONE (1973), segundo o qual nas décadas de 30 e 40 a média de filmes adaptados da literatura ficava entre 30 e 40% da produção. Esse índice teria subido para 80% nas décadas de 50 e 60, tanto na Europa quanto nos EUA, ao passo que no Brasil um processo semelhante levava a uma situação em que 70% da produção “de qualidade” (i.e., excluindo mercados como o da pornochanchada), nas décadas de 70 e 80, eram adaptações de textos literários (cf. ADAMI, 1994, p.71-73). Em seu apanhado sobre a presença da literatura na história da televisão brasileira, Hélio GUIMARÃES (1997) sugere que a literatura desempenhou um “papel

peculiar” nos programas de ficção veiculados pela TV, sendo que “desde a instalação da televisão no Brasil, os programas de maior prestígio e/ou audiência das diversas emissoras regularmente realizam adaptações de textos literários”. Nos anos 50, o formato padrão era o do teleteatro baseado em obras da literatura internacional, seguido pela novela, que se tornaria “fenômeno de audiência” nos anos 60. Na década de 70, criou-se um horário específico para a exibição de novelas baseadas em textos literários exclusivamente brasileiros, função essa deslocada para o formato minissérie a partir da década de 80 (cf. GUIMARÃES, 1997, p.192). Resumindo e quantificando, Guimarães afirma que

[a] recorrência à literatura, portanto, atravessa a história da TV brasileira em adaptações de textos literários realizados para diversos tipos de programas. De 1952 a 1994, foram 223 novelas adaptadas de textos literários, o que corresponde a mais de um terço de todas as novelas produzidas nesse período. (*ib.*)

Cumprido ressaltar que, quando a televisão adapta literatura, ela se insere automaticamente no rol dos formadores da imagem de um texto e passa a concorrer com outros formadores de opinião – estudiosos da literatura, crítica jornalística e literária, resenhistas, etc. A disputa assim estabelecida ajuda a explicar o estado de expectativa e mesmo ansiedade dos leitores apaixonados de *GS:V* face à eminência de sua exibição como minissérie na TV. Enquanto alguns amantes do livro simplesmente se abstiveram de assistir ao programa, como forma de não ver revidada sua própria imagem do texto rosiano, outros acompanharam a transmissão de forma esporádica ou mesmo sistemática. Quando falo dos leitores que evitaram deliberadamente a minissérie, refiro-me a contatos informais com profissionais da área considerados especialistas em Guimarães Rosa. Já a discussão ativa está parcialmente documentada pela imprensa. Corrobora a tese da importância das adaptações na criação da imagem de um texto o simples fato de ter havido um debate público, assim como a preocupação da mídia em documentar a recepção da produção televisiva pela crítica especializada na obra rosiana. A expectativa do leitor do livro quanto às repercussões do texto televisivo para a compreensão de *GS:V* talvez possa ser melhor evidenciada através de algumas opiniões de especialistas publicadas na mídia. No já mencionado texto da *Folha de São Paulo*, Rosemary Arrojo pondera: “Antes que as imagens ‘Globais’ imponham a face conhecida de Bruna Lombardi à ambigüidade indecifrável de Diadorim, é necessário que se reconsidere a obra-prima de Rosa como o maior romance brasileiro da palavra” (*FSP*, 02/7/85). José Lino Grunewald vai mais longe, e exagera: “Como o que se define como cultura vive de seu veículo, a TV é o grande veículo do século. Ninguém mais lerá Rosa; verá Avancini e o pincelar

de sua câmara” (*FSP*, 01/12/85). Dez anos mais tarde, em ensaio onde discute a noção de “aura” subjacente ao célebre estudo sobre *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* (BENJAMIN, 1936/1985), Elvis César BONASSA (1995) parece confirmar algumas dessas expectativas, ao comentar que, relendo o *GS:V*, “não conseguia afastar da cabeça a imagem de Bruna Lombardi, a/o Diadorim da minissérie adaptada pela Rede Globo”, o que teria “contaminado” o texto de Guimarães Rosa e “estragado” completamente a leitura (p.101).

Se a experiência de Bonassa confirma a “contaminação” do livro pela minissérie, que passa a fazer parte do universo que define a imagem do texto rosiano, seu comentário condensa alguns preconceitos paradigmáticos de uma postura bastante difundida sobre as adaptações de textos literários, motivo pelo qual o tomarei à guisa de roteiro para uma breve discussão de nossa “realidade cultural” à luz do paradigma proposto por BASSNETT e LEFEVERE (1990), levando em conta fatos de domínio público e informações colhidas na mídia ou em publicações acadêmicas. O primeiro problema que vejo na argumentação de Bonassa é o desejo de atribuir exclusivamente à “força da imagem” – visual – a capacidade de “contaminação” de um texto por outro, posto que tal influência mútua pode se dar também por outros canais. Tomemos como exemplo a música popular, tida como componente fundamental da nova “realidade cultural” na citação de HILLIS MILLER (1987) mais acima. No LP *Sentinela*, Milton Nascimento gravou uma adaptação da *Bachiana brasileira n.4*, de Villa Lobos, que ganhou letra composta por Teca Calazans. Considerando o papel privilegiado da música popular na cultura brasileira, em oposição ao menor espaço ocupado pela música erudita, é quase certo que a melodia de Villa Lobos seja mais conhecida do grande público através da versão de Milton Nascimento do que por interpretações eruditas.⁵ No mesmo sentido, a imagem da *Gabriela* de Jorge Amado estará, no mínimo, duplamente “contaminada” pela novela homônima da Rede Globo (roteirizada por Walter George Durst e dirigida por Walter Avancini, mesma dupla responsável pela minissérie *GS:V*): visualmente, pela figura da protagonista Sônia Braga, transformada desde então em símbolo sexual; musicalmente, pelo tema musical de Dorival Caymmi, interpretado na voz de Gal Costa.⁶

⁵ Cf. *Bachiana brasileira n.4*, gravação da Orquestra de Radiodifusão da França (1936), sobretudo 3º movimento (Ária – Cantiga). LP *Sentinela* (1980), gravadora Ariola. Lado B: Cantiga (caicó) tema folclórico. Música: Villa Lobos; letra: Teca Calazans; adaptação: Milton Nascimento.

⁶ Cf. LP *Gabriela* (1975), gravadora Som Livre. Letra e música: Dorival Caymmi; interpretação: Gal Costa. Sobre

Exemplos semelhantes podem ser procurados em outros domínios da cultura, dos quais mencionarei apenas o teatro, para não estender por demais a discussão. Orna LEVIN (1996) sugere que a montagem de *O rei da vela* feita por José Celso Martinez Corrêa no Teatro Oficina na década de 60 foi tão marcante para a história do teatro brasileiro que hoje é difícil ou quase impossível dissociar a peça de Oswald de Andrade do nome do diretor José Celso (cf. p.60). Sintomaticamente, *O rei da vela* deixou de ser encenado desde então, mas foi alvo de outras reescrituras, em filme (1971-1982) e vídeo (1983), pelo próprio José Celso, que passou a exercer uma espécie de “monopólio” sobre a imagem da peça – posição que ganhou ainda mais força com a reedição do filme em 1998, com montagem do mesmo José Celso, em colaboração com Noilton Nunes (cf. *FSP*, 10/04/98). Se aceitarmos a tese de que uma obra “não sobrevive por muitos anos ou mesmo meses após a data de sua publicação”, caso não seja “reescrita de uma maneira ou outra” (BASSNETT e LEFEVERE 1990, p.10), teremos de concluir que é a reescritura que garante não só essa sobrevivência quanto também os contornos que ela adquire. Se a reescritura é feita a partir de uma única perspectiva, como no caso de *O rei da vela*, será essa a imagem dominante, praticamente indissociável do original. Se, por outro lado, há diferentes reescrituras, elas concorrerão umas com as outras, contaminado-se mutuamente e não raro pleiteando maior proximidade ou “fidelidade” face ao “original”, como atesta a recepção da minissérie *GS:V*, a ser discutida em maiores detalhes mais abaixo (Cap. 7.3).

Um outro problema que vejo no texto de Bonassa é considerar que a tendência dos roteiristas a “buscar suas histórias na literatura” é recente (*ib.*). Os dados apresentados acima sobre as adaptações de textos literários para cinema e televisão atestam o contrário, e um escrutínio mais detalhado do que hoje se denomina a “linguagem do cinema” mostrará que essa “linguagem” está inexoravelmente ligada a convenções advindas da narrativa literária – tema a ser desenvolvido também na segunda parte desta tese (Cap. 8.3). A terceira e última ressalva que faço à argumentação de Bonassa diz respeito à “solução” sugerida para o problema anterior, a saber, “nunca mais ver nenhuma adaptação de livro nenhum para cinema ou TV” (*ib.*). Ora, a reação do público às adaptações de textos literários vai no sentido exatamente contrário, de modo

Sônia Braga, a revista *Veja* escreve em sua edição especial de trinta anos: “1983: SONIA GABRIELA. Nunca mais o país aceitaria outro rosto e outra silhueta na encarnação da mulata de Ilhéus. Aos 32 anos, Sônia Braga é Gabriela em carne e osso” (21/10/98). Em reportagem contemporânea à edição especial da *Veja*, o jornal *FSP* caracteriza Sônia Braga como “a atriz que paralisou o país vivendo personagens como Dona Flor e Gabriela (16/11/98).

tal que o aumento das vendas do livro *GS:V* provocado pela realização da minissérie apenas confirma uma tendência já detectada há muito tempo e que tem levado recentemente à estratégia conhecida por *tie-in*, a qual constitui-se do lançamento concomitante de livro, vídeo, filme, etc., visando aumento nas vendas dos respectivos segmentos (cf. *FSP*, 21/07/93). Antonio ADAMI (1994) comenta a esse respeito: “Segundo dados das editoras que publicavam e publicam obras durante a apresentação desta ou daquela minissérie, deste ou daquele escritor, a variação da venda das obras literárias aumenta entre 30 e 50% neste período” (p.50). De acordo com Adami, esse fenômeno não é novo, já tendo sido constatado por André Bazin, que o usava como o argumento para defender o cinema das críticas sobre suas “infidelidades” face à literatura: “todas as estatísticas editoriais [...] acusam uma subida vertiginosa na venda de obras literárias após sua adaptação para o cinema” (BAZIN, 1966, sem indicação de página; *apud* ADAMI, 1994, p.54).

A favor de Bonassa, deve-se reconhecer que há realmente situações em que outras leituras ou tipos de textos parecem “substituir” o livro. Um exemplo é a preparação para o vestibular, quando muitos estudantes lançam mão de filmes, vídeos e histórias em cassette, além dos mal afamados resumos, para dar conta das listas de leitura (cf. *FSP*: 19/7/96, 13/11/97 e 15/10/98). Tal opção, porém, não decorre da intenção de preservar um prazer estético só possível com a leitura do “original”, como parece sugerir a postura preconizada por Bonassa, tratando-se antes de uma estratégia adotada por aqueles que se vêem na condição de “leitores profissionais” e acreditam não ter outra forma de dar conta de todas as leituras necessárias, “naquelas negras noites da alma precedendo os exames finais” (BASSNETT e LEFEVERE 1990, p.9). Mais do que universos separados ou separáveis, literatura e meios de comunicação audiovisuais chegaram em nosso país a um grau tal de integração que ganhou até reconhecimento oficial: na edição de 1994 da feira internacional de livros de Frankfurt, uma das maiores do mundo, o Ministério da Cultura brasileiro – MinC – exibiu em seu *stand* trechos de novelas e minisséries adaptadas, com o intuito de “mostrar a relação da literatura com os meios de comunicação de massa no Brasil” (*FSP*, 22/9/94). Mais recentemente, o desenvolvimento vertiginoso da informática e a expansão da *internet* tornam realistas prognósticos que sugerem a necessidade de ampliar nossa definição de cultura, de modo a incluir igualmente o elemento cibernético. Um indício nessa direção são os inúmeros *sites* dedicados à literatura na rede mundial de comunicações, os quais certamente também contribuem para a formação da imagem de determinadas obras (vide, por exemplo, lista publicada na *FSP*, 25/02/98).

De todo modo, as restrições articuladas por Bonassa nos levam indiretamente de volta às categorias de André Lefevere apresentadas mais acima (p. 57). Se a noção da *imagem* é central para minha pesquisa e ocupa, portanto, o maior espaço na exposição, são também relevantes algumas outras noções ou categorias, às quais cumpre comentar de forma breve, antes de encerrar o presente capítulo. Uma dessas categorias é a *autoridade*: do escritor Guimarães Rosa, do texto *GS:V* e do patrono Rede Globo. A autoridade dos dois primeiros, e sua inserção num universo considerado por muitos como incompatível com a televisão, faz com que se desconfie do último, cuja autoridade – ou poder – invoca a suspeita de manipulação do original em função de seus próprios interesses. No caso, a minissérie *GS:V* teria, por exemplo, “pecado” na utilização de uma atriz conhecida – Bruna Lombardi – para representar o papel ambíguo do protagonista Diadorim, dando prioridade a um cálculo relativo aos índices de audiência em detrimento de uma característica fundamental do original. Essa crítica, já presente nos trechos supracitados de Arrojo (*FSP*, 02/7/85) e BONASSA (1995), foi um dos principais tópicos discutidos na mídia e reflete não só características expressivas do veículo (uso da imagem) como também a dinâmica que movimenta sua economia. A importância da escolha de atores conhecidos para os principais papéis no teatro, no cinema e na televisão fundamenta a própria existência do *star system* – é a estrela quem carrega o espetáculo. No Brasil, as estrelas da Globo se tornaram talvez a principal referência para o grande público, e sua presença em grande parte das produções do finalmente revitalizado cinema nacional, assim como as casas cheias nas peças de teatro das quais participam, principalmente em turnês fora dos grandes centros, indicam que a escolha de “grandes nomes” ou “caras conhecidas” não é uma estratégia exclusiva da televisão.⁷

É inegável que a televisão manipula, e que usa de seu poder na manutenção de seus próprios interesses, e nesse sentido as críticas à escolha de Bruna Lombardi para interpretar Diadorim são pertinentes, do ponto de vista daqueles que querem preservar sua própria leitura ou “imagem” do livro. Resta saber se é possível produzir sem de alguma forma manipular, no sentido estrito de interferir, agir sobre. Numa pesquisa como esta tese, interessa menos apontar para a manipulação, em qualquer sentido, sendo mais importante procurar entender a natureza

⁷ Julgo não haver necessidade de apresentar aqui dados concretos corroborando essa tendência geral, em parte pela dificuldade de obtê-los de forma sistematizada, em parte por sua divulgação constante, difusa e indireta em matérias da mídia escrita, falada e audiovisual, assim como pelas próprias estratégias adotadas pelos produtores para veicular

desse processo. Nos escritos de Lefevere, até mesmo o termo *manipulação* foge aparentemente às associações de “necessariamente negativo” e “deliberado”, às quais talvez estejam propensos leitores menos familiarizados com esse teórico. Um bom exemplo apontado por LEFEVERE (1992a) sobre a atuação positiva do poder manipulatório está no resgate da obra *A morte de Danton*, do jovem escritor oitocentista alemão Georg Büchner, a qual de outra forma talvez nem chegasse a ser publicada ou encenada. Em capítulo dedicado a esse tema, LEFEVERE (1992a, p.150-160) lembra que a publicação de *A morte de Danton* só foi possível graças aos cortes e ajustes feitos por seu primeiro editor em trechos com crítica política ou referências sexuais demasiadamente explícitas, ou seja, graças à manipulação no domínio da ideologia. Mais tarde, a mesma peça só passou a fazer parte do repertório das companhias de teatro depois de uma adaptação ao tipo de dramaturgia então hegemônica na Alemanha, i.e., após uma manipulação nos termos da poética dominante. Ou seja, foi somente através de uma dupla manipulação que se garantiu a “sobrevida” da peça de Büchner, ou até mesmo seu “nascimento”, respectivamente enquanto texto acessível ao leitor e representação diante de um público de teatro.

Tal valoração positiva da noção de manipulação, que de certa forma tira o chamado “original” do pedestal em que o coloca a tradição logocêntrica, tem sido saudada por alguns estudiosos da tradução como um grande avanço. Thaís Flores DINIZ (1994), por exemplo, fala de uma mudança de enfoque onde a noção de produção mimética é substituída pela de transformação: “A tradicional condenação, ‘O Tradutor é um traidor’, recebe agora o *status* de uma exigência: André Lefevere afirma que o tradutor *tem* de ser um traidor, um manipulador” (DINIZ, 1994, p.16). Else Pires VIEIRA (1992, p.130) já recorrera à mesma fonte e ao mesmo argumento, visando dar suporte à sua teoria da bidirecionalidade do processo tradutório, a qual por sua vez é também retomada por DINIZ (1994, p.37). De fato, LEFEVERE (1992a) realmente lança mão da manipulação constitutiva do processo tradutório para questionar – ou inverter – o velho adágio da traição, quando afirma que, na maioria dos casos, os especialistas não têm a intenção de “trair” as obras que estejam reescrevendo, pelo contrário:

Eles apenas vêem aquilo que estão fazendo como óbvio, a única maneira, mesmo se essa maneira mudou historicamente ao longo dos séculos. Tradutores, para enterrar o velho adágio de uma vez por todas, têm que ser traidores, mas *na maior parte do tempo eles não sabem disso* [ênfase minha], e quase sempre eles não têm outra escolha, pelo menos enquanto se mantiverem nos limites da

cultura que for sua por nascença ou opção – pelo menos enquanto tentarem influenciar a evolução dessa cultura, o que é algo extremamente lógico que queiram fazer. (p.13)

Por outro lado, há diversas passagens nos escritos de Lefevere, inclusive nesse mesmo livro, onde fica a impressão de que tal “manipulação” ou “traição” seria, sim, um ato plenamente consciente e deliberado, ou seja: *os tradutores saberiam disso*. É esse o caso da discussão de diferentes traduções da *Lisistrata* de Aristófanes, sobretudo nos trechos onde Lefevere comenta alusões eróticas no texto grego, cujo tratamento por parte de alguns tradutores que se pretendiam “fiéis” levou a eufemismos que em alguns casos beiram as raias do *nonsense* (p.49-54). Me abstenho aqui de aprofundar uma discussão sobre os pressupostos logocêntricos que subjazem à conceitualização de Lefevere sobre “fidelidade” e “manipulação”, apesar do deslocamento que o mesmo sugere com suas categorias operacionais resenhadas no presente capítulo. Análises com essa finalidade já foram feitas por Rosemary ARROJO (1998, p.27) e Cristina Carneiro RODRIGUES (1998, p.100-129), com maior profundidade do que permitiria o lugar destinado a esse tema específico nesta tese. De qualquer forma, uma boa idéia da natureza e do alcance de tais problemas de coerência interna na obra de Lefevere pode ser obtida através das conclusões de RODRIGUES (1998), onde se lê que,

apesar de [o trabalho de Lefevere] aparentemente romper com o “pensamento tradicional sobre a tradução”, há pontos de confluência entre essas duas abordagens. O maior contato evidencia-se em relação às concepções de linguagem e leitura subjacentes a elas [...]. Lefevere, no entanto, aparta-se do tradicional, ao ampliar o campo de interesse dos estudos da tradução e, em um mesmo movimento, ao evidenciar que história, sociedade e poder são fatores indissociáveis da tradução. Por outro lado, atenua-se a idéia de transformação pelo modo como trata a equivalência e como evita avaliar as traduções. (p.129)

Julgo ser possível trabalhar com as categorias operacionais propostas por Lefevere sem partilhar dos pressupostos logocêntricos que por vezes emergem de sua teorização. Na verdade, essa apropriação crítica a que me proponho impõe-se praticamente como uma necessidade, devido às contradições para as quais aponta Rodrigues em sua análise: ou transportamos para nossa leitura da obra de Lefevere suas contradições internas, como num cavalo de Tróia, ou pendemos para um ou outro dos pólos que compõem esse conflito. É nesse sentido que lançarei mão dos parâmetros propostos por Lefevere em minha análise da minissérie *GS:V*, mantendo ao mesmo tempo uma concepção de linguagem não essencialista, sobre a qual se fundamenta minha definição de tradução como transformação apropriadora, apresentada no Capítulo 1.

Do amálgama entre, por um lado, a dimensão histórica, política e social apontada por Lefevere como constitutiva do processo tradutório, e, por outro, a concepção de linguagem e

tradução que emerge da reflexão pós-estruturalista, surgem algumas das perguntas de trabalho que procurarei responder ao longo dos próximos capítulos. Quem é o *comissionador* da adaptação? A que *necessidade* ou demanda atende a minissérie? Quem são os *especialistas* e qual é a relação hierárquica entre eles? Qual é o grau de *confiança* que têm esses especialistas por parte do público e de outros especialistas – i.e., da crítica literária ou jornalística? Qual é a estratégia do comissionador para garantir a *confiança* por parte do público? E, finalmente, de que forma a tradução da TV alterará a *imagem* do texto existente até então?

As respostas que poderei eventualmente avançar para responder a essas questões dependem certamente de minha inserção em determinado contexto histórico, cultural e institucional. Tal inserção tem dum duplo significado: por um lado, minhas respostas não se pretendem, nem podem ser neutras ou objetivas; por outro, elas tampouco são idiossincráticas.

5) Signo, cultura e interpretação

Na discussão contemporânea, o caráter não imanente do sentido, tal como propugnado por teóricos ligados a diferentes vertentes da reflexão pós-moderna, é freqüentemente equacionado à crença de que, nesse caso, “tudo pode”. Uma boa descrição dessa postura é fornecida por Maria Paula FROTA (1996), quando essa autora relata que,

[c]om muita freqüência, os alunos iniciantes de tradução, ao começarem a questionar as posturas tradicionais, vinculadas ao positivismo, a uma visão realista do mundo, passam da crença de uma objetividade total para um subjetivismo radical. Antes situados no primeiro pólo, escravos do significado-em-si e da intenção *do* autor, passam a situar-se no segundo extremo, sentindo-se completamente livres. (p.88-89)

Concordo com Frota no sentido de que tais oscilações entre pólos extremos refletem leituras menos atentas das posições anti-essencialistas, reduzindo-as justamente àquelas dicotomias tradicionais que são alvo de seu questionamento. Na interpretação de signos visuais, julgo que muitas vezes predomina ainda uma tendência a crer que os mesmos seriam “objetivos”, sobretudo se baseados em processos fotográficos, como é o caso do cinema e da televisão. Portanto, para o leitor que opera dentro da ótica dicotômica descrita por Frota, a adaptação de obras literárias para os discursos audiovisuais poderia estar fadada à oposição entre uma pretensa subjetividade total do literário e uma aparente objetividade da imagem de base fotográfica.¹ Por esse motivo, apresento a seguir alguns argumentos que deverão permitir compreender que, tanto no campo da palavra como naquele da imagem, vale a conclusão de Frota para as atividades do autor e do tradutor, no sentido de que os processos de criação e interpretação não são nem “apenas e totalmente livres”, nem tampouco “apenas e totalmente regidos: são livres e regidos” (*ib.*).

Em trabalho recente, Rosemary ARROJO (1997) lembra que, se a “morte do autor”, anunciada, dentre outros, por Roland Barthes, abre espaço para que se reconheça o leitor como produtor de significados, ela não o transforma na “origem até certo ponto estável do sentido”, i.e., em alguém que “pode fazer o que quiser com o autor” (cf. p.23). Segundo Arrojo, atribuir tal poder autoral ao leitor seria apenas dar uma nova roupagem para a “concepção tradicional de autoria que vem sendo questionada pelas teorias pós-estruturalistas de linguagem” (*ib.*). Ou seja,

¹ A crença na objetividade do processo fotográfico é caracterizada por Philippe DUBOIS (1990/1994) como o “primeiro discurso (e primário) sobre a fotografia” (p.27). Segundo esse autor, o discurso acadêmico tem descrito a fotografia como “espelho do real” (p.27-36), “transformação do real” (p.36-45) ou, mais recentemente, “traço de um real” (45-52).

seria exatamente permanecer nos pólos da velha dicotomia objetivismo vs. relativismo/solip-ticismo criticada por Stanley FISH (1980), a cuja argumentação voltarei para uma discussão em maior detalhe mais abaixo (Cap. 6.1). Do ponto de vista anti-essencialista, aceitar a “morte” do autor onisciente é abandonar a *concepção tradicional de autoria*, motivo pelo qual não se pode pensar no nascimento de um leitor onisciente. ARROJO (1997) argumenta que,

para ser coerente, o leitor pós-moderno tem de ser um intérprete, cuja produção está necessariamente inscrita no mesmo processo de *différance* que desconstrói a possibilidade de qualquer origem estável, definitiva, e que nos permite *aceitar e explorar a inevitável transgressão representada por qualquer ato de interpretação* [grifo meu]. (p.23-24)

Quando falamos da tradução como transformação, entra em jogo um duplo processo de interpretação, pois pressupomos necessariamente que “algo” está sendo transformado em “algo diferente”. Como a diferencialidade implica a existência de termos não-coincidentes, para *explicitar* a forma como se dão certas mudanças é preciso delinear esses termos, i.e., os pólos entre os quais tais mudanças ocorrem, mesmo sabendo-se que esse ato de delineamento ou nomeação não alcançará a “essência” nem de um termo nem do outro, sendo antes o “congelamento” do(s) texto(s) em questão em determinados pontos de uma cadeia interpretativa infinita. Mas a diferença pressupõe também alguma forma de identidade, enquanto parâmetro ou base comum a partir da qual os termos possam ser relacionados um ao outro. Essa questão é abordada por Jacques DERRIDA (1971/1991) na conferência *Assinatura, acontecimento, contexto*, na qual discute o caráter de iterabilidade do signo face à inexistência de um significado nele “presente”, dentro de uma polêmica com o filósofo norte-americano John R. Searle.² DERRIDA (1971/1991) argumenta que, para que um elemento de linguagem funcione, “uma certa identidade consigo desse elemento (marca, signo, etc.) deve permitir seu reconhecimento e repetição” (p.22). Para Derrida, é essa identidade, que também “é paradoxalmente a divisão ou dissociação consigo” (*ib.*), que faz do signo fônico um grafema. Isso porque

essa unidade da forma significativa só se constitui pela sua iterabilidade, pela possibilidade de ser repetida na ausência, não apenas de seu “referente”, o que é evidente, mas na ausência de um significado determinado ou da intenção de significação atual, como de qualquer intenção de comunicação presente. Essa possibilidade estrutural de ser cortada do referente ou do significado

² Sobre a polemica Searle–Derrida, vide a apresentação de Elisabeth Weber e o prefácio do editor Gerald Graff ao livro *Limited Inc.* (DERRIDA, 1977/1991e), no qual estão reunidos os textos de Derrida nesse debate, aos quais se agregam um resumo de um texto de Searle e uma entrevista de Graff com Derrida. No Brasil, essa polêmica repercutiu em trabalhos como os de ARROJO e RAJAGOPALAN (1992a-c).

[...] parece-me fazer de toda marca [...] a *restância* não-presente de uma marca diferencial cortada de sua pretensa “produção” ou origem. (*ib.*)³

Como Derrida ainda estende sua lei “a qualquer ‘experiência’ em geral, se for assente que não existe experiência de *pura* presença mas apenas cadeias de marcas diferenciais” (p.22-23), compreendo que tal lei se aplica também à “experiência” em foco na presente pesquisa, ou seja, aos signos literários e televisivos, e à transformação de uns pelo outros. Em sua contribuição ao seminário que ficou conhecido como “O Encontro Gadamer–Derrida” (cf. FORGET, 1984; MICHELFELDER e PALMER, 1989), o filósofo alemão Manfred FRANK (1984) retoma a polêmica Searle–Derrida, lembrando que, para o filósofo francês, “o sentido de um signo ou enunciado é separado de si a cada novo uso, ele é des-locado (*déplacé*)”, pois nada garante que o mesmo realizará a mesma síntese com seu substrato expressivo *após* ter passado pelo hiato da iteração (cf. p.207).⁴ Se o sentido do signo é deslocado a cada novo uso, cada ato de interpretar constituir-se-á da atribuição de um novo sentido à mesma “marca diferencial” do signo (ou do texto) que permanece, ou resta, ainda que “cortada de sua pretensa ‘produção’ ou origem” (DERRIDA, 1971/1991, p.22). Segundo Frank, é por isso que Derrida fala de uma “*re-marque*”, ou seja, “da possibilidade constante que tem o falante/autor/leitor/ouvinte/intérprete de marcar novamente o significado de uma palavra, de um texto, de uma cultura” (*ib.*). Em trabalho mais extenso sobre o pós-estruturalismo, FRANK (1983) lembra que a inexistência de um significado *no* signo já fora reconhecida por Schleiermacher, para quem seria possível *motivar*, mas não *mecanizar* a interpretação, razão pela qual deveríamos abandonar a idéia do sentido de um texto idêntico a si mesmo: “não é a interpretação que eventualmente não alcança o sentido original do enunciado, e sim o próprio enunciado que somente possui sentido *dià hypóthesin*, só de forma hipotética”

³ No trecho em questão, há várias divergências entre as duas versões de *Assinatura, acontecimento, contexto* publicadas pela editora Papirus. Note-se que a revisora técnica de *Margens da filosofia* (DERRIDA, 1972/1991b), Constança Marcondes Cesar, responde pela tradução publicada em *Limited Inc.* Cito a partir da tradução incluída nesse último livro, por considerar sua redação mais apurada que a do anterior, do qual também difere em aspectos terminológicos. Por exemplo, o neologismo *restance* do texto em francês, publicado em *Marges de la philosophie* (p.378), é traduzido pelo neologismo “restância” em *Limited Inc.* (DERRIDA, 1977/1991e, p.22). Na edição brasileira de *Margens da filosofia*, o mesmo termo foi traduzido por “permanência”.

⁴ Frank faz suas citações a partir de um texto em francês corrigido à mão por Derrida e remete à tradução em inglês publicada em *Glyph 2, Limited Inc. a, b, c, ...* (1977, p.162-254), assim como a uma versão em francês publicada pela John Hopkins University Press – sobre a qual não fornece maiores detalhamentos. Cf. FRANK (1984, p.206). Cf. também o trecho correspondente na versão condensada do trabalho de Frank publicada em inglês por MICHELFELDER e PALMER (1989, p.159-160).

(p.563). Para Frank, essa seria a base do “ato divinatório” ao qual se refere Schleiermacher quando trata da interpretação (*ib.*). Segundo o autor, a supracitada “restância/permanência não presente de uma marca diferencial”, nos termos de DERRIDA (1971/1991), caracterizaria a autoconsciência, no sentido pré-diferencial e pré-semiótico de Schleiermacher (FRANK, 1983, p.359).⁵

Se aceitarmos a definição de interpretação *motivada* mas não *mecanizada* proposta por Frank via Schleiermacher e Derrida, e sobretudo se procurarmos entendê-la à luz da noção de “comunidade interpretativa” sugerida por FISH (1980; cf. Cap. 6.1, abaixo), poderemos concluir que uma interpretação será considerada válida se for possível identificá-la como não arbitrária, se for possível nela reconhecer aquela marca que “resta” ou “permanece”, ainda que “cortada de sua pretensa ‘produção’ ou origem” (Derrida, *supra*). Se há um aspecto *iter*-ativo na noção de *re*-marca proposta por Derrida, há nela também um outro aspecto, *inter*-ativo. O significado atribuído a um “mesmo” signo muda, porque o intérprete já não é o mesmo a cada atualização do signo, posto que terá agregado ao contexto onde se dá a interpretação novos elementos em relação à interpretação anterior. Ao passar pelo hiato da iteração, o contexto já é outro. Como bem lembra Jonathan CULLER (1983), “[o] sentido é determinado pelo contexto, mas o contexto é in(de)terminável” (*apud* RAJAGOPALAN, 1992b, p.66). Quando se trata da atribuição de sentido a um “mesmo” signo por um *outro* intérprete, aumenta a importância do aspecto *inter*-ativo, pois cada intérprete só poderá construir o sentido com base em seu próprio recorte do contexto, i.e., com base em sua própria experiência de vida.

Adentramos aqui o domínio da inter-relação entre o intuível e o cognoscível, da qual podem-se encontrar ecos no romance de Rosa – por exemplo, quando o narrador/protagonista Riobaldo discorre sobre as dificuldades do narrar: “Se o senhor souber, sabe; não sabendo, não me entenderá” (*GS:V*, p.132). “Mas, como vou contar ao senhor? Ao que narro, assim refrio, e esvaziado, luz-e-silva. O senhor não sabe, o senhor não vê” (p.524). Em seu livro com o significativo título original de *How to read a film* (Como ler um filme), James MONACO (1977/1980) comenta uma já célebre ilustração que considero bastante elucidativa quanto às

⁵ Em pesquisa sobre os limites entre a hermenêutica e a desconstrução, procuro situar a posição de Frank nesse debate (cf. OLIVEIRA, 1997b). Para maiores detalhes, vide FRANK (1983, p.38, 511, 552; 1992, p.30; 1989/1993, p.491-560).

implicações do conhecimento prévio para a construção do sentido, no domínio dos signos visuais. Reproduzo aqui essa imagem (Figura 5.1), para que o leitor possa avaliar o argumento através de sua própria experiência interpretativa.⁶

“Se o senhor souber,
sabe; não sabendo,
não me entenderá”
(GS:V, p.132).

“O senhor não sabe,
o senhor não vê”
(GS:V, p.524).



Figura 5.1

In MONACO (1977/1980,
p.139)

Caso o leitor ainda não conheça esse desenho, provavelmente estará vendo uma mulher. Essa mulher será jovem ou velha, dependendo da maneira como o leitor intuitivamente abordar a imagem. Caso o leitor já conheça o desenho, será capaz de ver alternadamente a mulher jovem ou a velha, mas muito dificilmente será capaz de visualizar as duas ao mesmo tempo. Ou seja, o sentido global que poderá construir para a ilustração estará na dependência do valor atribuído a cada um de seus traços, que passam a ter, *naquele momento*, uma significação específica. O título dessa imagem do caricaturista W. E. Hill, publicada pela primeira vez em 1915, na revista *Puck*, é *Minha mulher e minha sogra*. O queixo da mulher é o nariz da sogra. O queixo da sogra é o decote da mulher. Cada traço é, dependendo da perspectiva de leitura, uma parte do corpo. Isso não significa, no entanto, que o sentido esteja no traço, pois só pode ser construído pelo observador. Nos termos da desconstrução de Freud por Derrida, apresentada mais acima (p. 21), poderíamos dizer que cada traço é algo para o observador, porque este realizou determinado

⁶ A incorporação dessa figura à reflexão contemporânea que leva em conta a interculturalidade no ensino de línguas estrangeiras, e mais especificamente no ensino do alemão como língua estrangeira (DaF), pode ser verificada tanto em materiais destinados à formação de professores (cf. ZIEBEL-OPTENHÖGEL e GROSSMANN, 1993, p.4) quanto

investimento de energia (*Energiebesetzung*) exatamente para criar sentido a partir desse traço específico. Por outro lado, só será possível ao observador convencer outrem da pertinência de qualquer leitura apontando para determinados traços como fundamentos válidos para a interpretação, ou seja, determinando que certo traço “é” um queixo, um decote, ou outro elemento qualquer do sentido que se queira construir. Na falha da apresentação desses argumentos, ou no caso de seu descarte pelo destinatário da argumentação, não haverá compatibilidade entre as diferentes leituras. É sintomático que haja pessoas com grandes dificuldades em visualizar uma das imagens, apesar de reiteradas indicações sobre uma possibilidade de leitura diferente, e que outras pessoas, por sua vez, comentem que estavam vendo “errado”, após conseguir ver o que não viam antes. No primeiro caso, evidenciam-se a importância e a força das disposições psicológicas do intérprete na atribuição de sentido. No segundo caso, evidencia-se a resistência a aceitar que o sentido pode não estar “ali”, no texto, tendência essa que se expressa na procura pelo “certo” e o “errado”. Cumpre lembrar que, se até mesmo na interpretação de um signo visual relativamente simples, composto de apenas uma imagem, já se manifestam as múltiplas possibilidades abertas ao leitor, tais possibilidades aumentarão de maneira exponencial no caso de textos complexos, como é o caso tanto do romance quanto da minissérie *GS:V*.

As duas leituras propostas pelo título da ilustração de Hill, embora talvez sejam as mais óbvias dentro de determinados contextos culturais, certamente não esgotam suas possibilidades interpretativas. Nas diversas ocasiões em que trabalhei com essa figura, foram recorrentes construções como “uma bruxa” (para a velha) ou “uma negra” (para a jovem), ou outras variantes. Os elementos gráficos que concorrem para a atribuição do sentido têm fundamentação sociocultural e serão instanciados (ou não) de acordo com a maneira como o observador *aprendeu* a ver.⁷ É isso o que explica, por exemplo, nossa propensão a ver três dimensões numa fotografia, i.e., a procurar a trimendissionalidade num substrato sabidamente bidimensional. A própria construção técnica do aparelho fotográfico visa levar para o negativo, e depois para o papel, regras de perspectiva que foram desenvolvidas no ocidente a partir do século XV. No

naqueles voltados para o uso direto em sala de aula (cf. BACHMANN et al., 1995, p.40).

⁷ Sobre a questão do aprendizado, cf., por exemplo, Anton EHRENZWEIG (1967/1977), sobretudo no capítulo em que o autor discute as diferentes fases da percepção infantil (“Como a criança vê o mundo”, p.19-34).

primeiro capítulo de seu longo estudo sobre *A imagem*, Jacques AUMONT (1990/1993, p.17-76) traz dados reveladores a esse respeito. Sobre a dupla percepção da imagem no suporte bidimensional, o autor observa que “a imagem como uma superfície plana é um objeto que pode ser tocado, deslocado e visto, enquanto que a imagem como porção de mundo em três dimensões existe *unicamente* pela vista” (p.63). Um pouco mais adiante, lê-se:

no que se refere às bordas visuais, a máquina fotográfica, como a *camera obscura*, seguem [sic] as regras de Leonardo [da Vinci]. A essas regras foram acrescentadas, na história da pintura, algumas regras com o mesmo objetivo, como a “regra” das cores induzidas, que visa imitar o efeito produzido na visão natural pela proximidade de duas cores diferentes e a “contaminação” mútua que delas resulta. (p.64)

Vale lembrar que, no tocante especificamente à questão da perspectiva, a história da pintura ocidental conhece diferentes sistemas de regras, que atendem a projetos culturais diversos e mobilizam provavelmente estratégias interpretativas distintas. Na Itália renascentista, por exemplo, a perspectiva visava a construção de um espaço arquitetônico, ao passo que nos países baixos sua finalidade era representar a realidade de forma “exata” (cf. ALPERS, 1984; PANOFKY, 1993). Nesse sentido, creio que o observador mais familiarizado com a pintura italiana ou flamenga tenderia a interpretar o espaço constituído por tais sistemas de perspectiva de acordo com aquele que lhe fosse mais próximo.

Se voltarmos nossa atenção para o cinema, veremos que algo semelhante ocorre com sua linguagem, que não raro é considerada universal, como na argumentação apresentada no clássico estudo de Edgar MORIN (1958/1970):

O cinema respeita as chamadas formas objectivas: por isso é inteligível; se as palavras são convenções arbitrárias [...], o cinema, quanto a si, não se fundamenta em convenções arbitrárias: por isso é universalmente inteligível. Se há linguagens das palavras, não há senão *uma* linguagem do cinema. (p.227)

Para dar mais peso à singularidade do cinema enquanto “linguagem universal”, Morin lembra, em nota, que mesmo a música não escapa à arbitrariedade das convenções: ‘Ch. Lalo mostrou que os ritmos rápidos e agudos tinham significado de luto da Grécia Antiga, enquanto para nós significam alegria: os ritmos lentos e graves, que significavam alegria, significam atualmente luto’ (*ib.*). Creio que podemos admitir que a base fotográfica do cinema, enquanto processo que busca reproduzir a percepção humana do real, certamente contribui para uma universalização relativa dessa linguagem. Por outro lado, mesmo assim haverá sempre um componente cultural inalienável do processo interpretativo. Para ficarmos com o exemplo da perspectiva, vejamos que tipos de interpretações são mobilizadas através da posição da câmera em relação seu eixo vertical

(câmera alta vs. baixa, ou *plongée* vs. *contreplongée*) em universos culturais muito distintos. Considero que esse aspecto da construção da imagem já fornece indicações no sentido de que o cinema também não escapa ao argumento apresentado por Morin, via Lalo, no tocante à música. No ocidente, a câmera baixa indica freqüentemente uma situação de perigo face a uma ameaça iminente. No cinema japonês, e em especial na obra de Yasujiro Ozu, a mesma posição tem não raro um valor neutro, pois corresponde à posição de um observador sentado no tatame, situação considerada “normal” em cenas de interior (cf. MONACO, 1977/1980, p.188).⁸ No ocidente, o valor-padrão corresponde à posição de um observador em pé, tanto em tomadas externas como internas. Note-se que a posição “neutra” decorre do aprendizado pelo qual passou o espectador diante do conjunto de obras que formam seu repertório, e que tanto tal posição “neutra” como as extremas, denominadas “perspectiva do pássaro” (câmera muito alta) ou “do sapo” (câmera muito baixa) não têm significado fixo, representando antes tendências de uso/interpretação subjacentes a determinadas cinematografias. É parcialmente em função do aprendizado que constitui o repertório de cada espectador que surge a crença de que a chamada “linguagem cinematográfica” seria algo “natural” ou “universal”, nos supracitados termos de Morin. Voltarei a esse tema mais abaixo (Cap. 8.3), para uma discussão em maior detalhe via Arlindo MACHADO (1994; 1997) e Noël BURCH (1978; 1979).⁹

A dificuldade que às vezes temos em apreender o caráter cultural de regras como as da perspectiva advém talvez do fato de que a cultura é envolvente, sendo geralmente percebida como algo “natural”, ainda que não o seja. No mesmo capítulo onde apresenta o desenho de Hill

⁸ Sobre os ângulos de filmagem, vide ainda, dentre outros, Thomas KUCHEMBUCH (1978, p.25-29), Marcel MARTIN (1985/1990, p.40-44), Edgar MORIN (1958/1970, p.238) e Paulo Antônio PEREIRA (1980, p.48-50). Um bom exemplo de como a verticalidade tem sido interpretada no cinema é a análise que BALOGH (1996, p.67-75) faz do filme *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos, adaptação do romance homônimo de Graciliano Ramos. Tomando por base um esquema de categorização binária do espaço proposto por Edward LOPES (1976), a autora associa a direcionalidade vertical apontada para o alto seja à aproximação do humano ao divino ou ao mítico, seja a diferentes formas de autoritarismo; já a direcionalidade para baixo seria ou uma aproximação “ao animalesco, ao profano degradado”, ou “ao término de tudo, ao descanso, à morte” (*ib.*, p.73).

⁹ Um outro possível paralelo entre a pintura e as formas expressivas baseadas no processo fotográfico diz respeito à organização do espaço que comporá o quadro a ser captado pela câmera, ou seja, à noção de *mise en scène* (cf. MONACO, 1977/1980, p.164-169). Em artigo recente, no qual discorre sobre “A arte de ler retratos”, Peter Burke conclui que, “quando Ticiano pintou o imperador Carlos 5º, ele não estava pintando o ‘Carlos real’, mas sua imagem de Carlos, ou a imagem de Carlos de si mesmo, ou mais provavelmente a imagem do pintor da auto-imagem do imperador. [...] Como no caso dos livros, é preciso ler os retratos nas entrelinhas” (*FSP*, 29/11/98, p.5/3). Creio que tal “ler nas entrelinhas” não significa “resgatar” nem o “Carlos real” nem quaisquer das “imagens” a que alude

que discuti acima, James MONACO (1977/1980) relata que o antropólogo William Hudson fez, na década de 20, uma série de experiências com culturas que desconheciam as regras ocidentais da perspectiva, chegando à conclusão de que seus membros abordam as imagens produzidas segundo tais regras de maneira predominantemente diversa da nossa (cf. p.134). São, no mínimo, duas as implicações de experiências como as de Hudson. Por um lado, há certamente um componente biológico na percepção, o que permitiu que alguns sujeitos pesquisados interpretassem as imagens ocidentais (que procuram reproduzir a percepção natural) de forma “adequada”, apesar de não terem sido expostos explicitamente às regras de sua construção. Por outro lado, se a maior parte dos sujeitos pesquisados teve uma interpretação divergente ou “inadequada” dessas imagens, isso significa que o fator cultural também é constitutivo da percepção. AUMONT (1990/1993) coloca a questão nos seguintes termos:

não há imagem sem percepção de uma imagem, e o estudo, mesmo rápido, das grandes características da segunda, evita muitos erros – alguns transformados em verdadeiros chavões – na compreensão da primeira. Pois, se *a imagem é arbitrária, inventada, plenamente cultural* [grifo meu], sua visão é quase imediata. O estudo intercultural da percepção visual demonstrou fartamente que pessoas que nunca passaram por esse processo têm capacidade inata de perceber tanto os objetos figurados em uma imagem, quanto sua organização de conjunto – conquanto que se lhes dêem os meios para empregarem essa capacidade, ao explicar-lhes o que é uma imagem. (p.73-74)

Aumont reconhece que muitos estudos sobre a percepção das imagens são considerados etnocêntricos, “por tirarem conclusões de alcance universal a partir de experiências feitas em laboratório de países industriais” (p.74). O autor reconhece também a dificuldade de se separar a *percepção* das imagens de sua *interpretação*, mas insiste que tal separação seria importante, para que não se subestime “a parte do olho, que é igual para todos” (*ib.*).

Não é difícil notar o paralelo entre a dicotomia percepção vs. interpretação sugerida por Aumont para a imagem e a tradicional diferenciação logocêntrica compreender vs. interpretar, discutida no início do Capítulo 1 (p. 16 e seguintes). Dentro do referencial teórico adotado nesta tese, a percepção e a interpretação são processos absolutamente indissociáveis um do outro, motivo pelo qual cumpre fazer uma advertência complementar, ou inversa em relação àquela de Aumont, no sentido de não se subestimar a parte cultural, que também existe para todos e marca as diferenças na percepção/interpretação. No trecho supracitado, o próprio autor postula que a capacidade natural da percepção depende da explicitação de determinadas regras: o indivíduo

Burke, no sentido de representação, mas antes construir uma outra, uma imagem da imagem da imagem.

compreenderá uma imagem de forma “natural”, desde que se lhe explique o que é uma imagem. Creio que, no momento da explicação, a percepção já deixa de ser “natural”. Ou melhor, ela será “natural” na mesma medida em que a percepção anterior o era, ou seja, a percepção é natural e cultural *ao mesmo tempo*.

Por trabalhar com um registro mais elaborado em termos das referências implícitas, a caricatura ilustra bem o caráter cultural da interpretação dos signos visuais. Em conferência sobre os limites impostos à inteligência artificial, Kanavillil RAJAGOPALAN (1998) cita dois exemplos que considero bastante elucidativos a esse respeito. O primeiro deles diz respeito ao *impeachment* do então presidente Fernando Collor de Mello, cuja caricatura na revista *Veja* foi gradativamente se reduzindo a apenas um nariz, ao longo do processo e de sua superexposição na mídia. Mais recentemente, o presidente norte-americano Bill Clinton chegou a ser apresentado em uma charge da revista *Times* através de um *zíper*, referência clara aos escândalos de natureza sexual em que se envolveu. Em ambos os casos, a notoriedade dos fatos permite a economia dos meios. O recorte da realidade externa utilizado como base para a construção de um filme ou programa de televisão trabalha de forma semelhante, na medida que qualquer objeto ou personagem mostrado é não apenas o objeto em si, mas antes um elemento inserido em toda uma rede de significações, a qual o espectador terá aprendido a interpretar de certa forma, a partir de critérios disponibilizados de maneira sociocultural. Tais critérios serão certamente mais implícitos que aqueles que podem ser fornecidos por antropólogos como Hudson às populações que pesquisam, mas nem por isso deixarão de ser critérios aprendidos, não “naturais”, no sentido exclusivamente biológico.

Feitas essas considerações de fundo, vejamos agora que implicações elas têm para a análise que desenvolvo na presente pesquisa. Minhas leituras do romance *GS:V* e de sua transformação em um programa televisivo pela Rede Globo, apresentadas na terceira parte desta tese, não escapam às implicações do caráter *iter-* e *inter-*ativo do signo que acabo de situar, ainda que de forma muito abreviada, no contexto de discussões teóricas mais amplas. Nas inúmeras retomadas que fiz tanto do texto do romance como daquele da minissérie, ficou evidente que minha percepção de cada um deles se alterava gradativamente, como num jogo de espelhos, no qual cada texto lança sempre uma nova luz sobre o outro. A necessidade de se determinar um *foco* para a análise foi certamente um fator crucial para a perspectiva de leitura que passei a adotar. Como ponto de partida, procurei levantar as questões consideradas mais relevantes pela crítica no

tocante à sobrevida do romance na TV, tendo por base as repercussões da minissérie na mídia, as quais apresento de forma sintética mais abaixo (Cap. 7.3.2). Foi dessa forma que cheguei, por exemplo, à questão da temporalidade no romance e na minissérie, sintetizada pela expressão “linearização do enredo”, freqüentemente utilizada pela crítica jornalística, e decidi dedicar-lhe uma análise mais detalhada (Cap. 9.1 e 9.2). Foi também com base nos tópicos em maior evidência na mídia que resolvi examinar as implicações da ambigüidade sexual do personagem Diadorim (Cap. 10.1 e 10.2), optando ainda por discutir a estratégia de desenvolvimento temático utilizada na minissérie a partir da questão da dualidade bem/mal subjacente ao *GS:V* (11)).

No mais, cumpre lembrar que o próprio caráter intralingual, intracultural e intersemiótico da tradução televisiva já coloca em foco certas questões em detrimento de outras, consideradas talvez até mais relevantes pela crítica que se ocupa apenas do romance. Tomemos como exemplo as interpretações desenvolvidas a partir de aspectos lingüísticos, de modo geral, ou mais particularmente com base na etimologia dos nomes próprios e de lugares utilizados por Rosa. Ora, na televisão mantêm-se os nomes próprios, de modo que a ampla reflexão já existente na crítica especializada sobre aquilo que ROSENFELD (1993) chama de “jogos fonossemânticos” no *GS:V* pode, em grande parte, ser estendida sem maiores problemas à minissérie. Na TV mantêm-se também a toponímia, cuja reconstrução em outro idioma pode levar a estratégias tradutórias muito diversas, o que aumenta o interesse desse tópico na análise de traduções interlinguais, ao mesmo tempo em que o torna menos relevante no caso de traduções intralinguais. Por outro lado, ganham importância na televisão questões como a supracitada cronologia do relato, cuja não-linearidade no romance é um dado ao mesmo tempo não questionado e menos enfatizado na recepção do *GS:V* pela crítica especializada. Desse modo, a importância de tal tópico na TV advém tanto da opção da Rede Globo por linearizar o enredo quanto do próprio substrato expressivo, cuja manifestação depende de forma direta da passagem do tempo e não permite retomadas diretas por parte do espectador, em franco contraste com a condição do leitor do livro.

Resumindo, podemos dizer que a análise do romance apresentada na terceira parte desta tese está inexoravelmente comprometida com minha leitura da minissérie – sua sobrevida em outro sistema textual. No caso do tópico “tempo”, por exemplo, aceitar como válidas as referências à “linearização” na minissérie implica aceitar o pressuposto de que o romance, enquanto ponto de partida para a televisão, não é linear, e que essa característica é, por algum motivo, importante. É a partir dessa premissa que passo a ler o romance e a crítica especializada,

procurando dar sentido a uma discussão tida *a priori* como relevante. De certa forma, trata-se em minha análise de “rastrear uma idéia por fundo de todos os matos”, como Riobaldo se propõe a fazer no *GS:V* (cf. p.8).¹⁰ As idéias a rastrear são aquelas levantadas pela crítica em relação à minissérie. O mato é o próprio texto do programa televisivo, examinado à luz dos pressupostos gerais da presente pesquisa, com o auxílio das pistas do *GS:V* apontadas pela crítica especializada. Nesse processo, as hipóteses a serem apresentadas e as evidências que julgo ter para sustentá-las representam um momento específico em que “congelou” a visão dos dois textos criada no jogo de espelhos ao qual os submeto. No momento do “congelamento” do processo, determinados aspectos do livro ou da minissérie *são* evidências para as hipóteses levantadas, da mesma forma que um traço *é* um queixo, ou um nariz, ou um decote, na ilustração de Hill apresentada acima (p. 76). Assumir esse verbo *ser* – no presente do indicativo – significa assumir o “risco de interpretar” a que alude Benedito NUNES (1975/1983, p.191), pois tal *ser* nada mais será do que um *estar*, quando “descongelado” o movimento interpretativo. Trata-se, portanto, de assumir o *direito* e a *responsabilidade* de interpretar, ou a própria *inevitabilidade* da interpretação – que não se quer definitiva, nem equivalente à “essência” do original, mas apenas *motivada* pelo mesmo, com a mediação de outros intérpretes desse texto. Negar-se o direito e a responsabilidade de interpretar, como acabam fazendo os leitores que vêm como corolário do caráter não-imanente do sentido uma espécie de “vale tudo” interpretativo, o qual acaba por excluir a possibilidade de crítica à interpretação de outrem, seria procurar colocar-se à margem, ou fora do processo, como se fosse possível abordar um texto sem lhe atribuir sentido, ou como se a possibilidade de um sentido ser superado por outro lhe negasse qualquer legitimidade.

¹⁰ ROSENFELD (1993) lembra que, nesse trecho, “o narrador faz sua a grande qualidade atribuída a Sócrates: ‘à maneira dos cães da Lacônia (...) tu rastreias e segues os rastros de tudo o que é dito’ – elogia Zenão no *Parmênides*” (p.30).

O objetivo geral dos três capítulos que compõem esta segunda parte da tese é analisar o contexto da produção e recepção da minissérie *GS:V* à luz dos fundamentos teóricos apresentados anteriormente, de modo a mediar entre essa discussão mais ampla e abstrata e o objeto concreto da pesquisa. Objetivos complementares são a determinação dos tópicos mais relevantes e da abordagem mais adequada para uma análise em maior profundidade nos capítulos subsequentes. No 6), discuto duas noções propostas por, respectivamente, Stanley Fish e Michel Foucault, que definem o significado como resultante de operações interpretativas situadas social e historicamente. Para esses autores, é a inserção sociocultural de um texto que estabelece os parâmetros considerados válidos para sua recepção em determinados contextos. Ainda que tratadas no plano teórico, as duas noções aqui resenhadas prestam-se a um direcionamento da discussão para o *corpus* empírico específico a ser discutido na seqüência, o que justifica sua utilização como ponte entre uma parte da tese e outra. No 7), mais longo e heterogêneo, procuro mostrar como a Rede Globo se insere na história de leitura do *GS:V*, ao mobilizar a noção de “fidelidade à obra” para legitimar seu próprio projeto tradutório. A base empírica para tal discussão é fornecida sobretudo pelos diferentes materiais que serviram à veiculação da minissérie na mídia. A maior subdivisão desse capítulo específico reflete a heterogeneidade dos materiais analisados e a função de cada item para o desenvolvimento da pesquisa, não havendo aqui, nem tampouco no restante da tese, uma preocupação em destinar o mesmo espaço para os diferentes aspectos tratados. No 8), discuto a necessidade, que se coloca para a Rede Globo, de adequar o romance a um formato televisivo preestabelecido, resultante da conjunção do modelo clássico do cinema narrativo com particularidades da grade de programação da emissora. Nesse processo, a aspiração a uma “fidelidade ao livro”, tal como difundida na mídia, atenderá às exigências da função “de prestígio” da minissérie enquanto formato ou “linguagem televisiva”, confirmando as definições de tradução como “apropriação constitutiva” (ARROJO, 1993e) e “transformação regulada de um texto pelo outro” (DERRIDA, 1972/1975).

6) Uma fundamentação anti-essencialista do significado

Se aceitarmos como válida a lógica das reescrituras que formam a *imagem* de um texto, como sugeriu André LEFEVERE em sua produção mais recente (1990, 1992a-b), apresentada no 4), poderemos inferir que a Rede Globo, ao incluir a produção de *GS:V* nas comemorações de seus vinte anos de existência, se candidata automaticamente a entrar no rol dos leitores influentes do texto rosiano. Calcada na grande penetração do veículo televisão e no lugar privilegiado ocupado pelas organizações Globo na mídia brasileira, tal hipótese parece se confirmar tanto pelos altos índices de audiência alcançados pelo programa televisivo como por sua repercussão direta nas vendas do livro (cf. p. 62, acima). No entanto, para se tornar um leitor influente não basta apenas deter o poder econômico e a melhor posição em termos de mercado, sendo também necessário dialogar com toda uma tradição, principalmente em se tratando de um texto já canônico. Esse diálogo aconteceu em relação à minissérie *GS:V* e está documentado em um grande número de paratextos, sobretudo na mídia impressa.¹ Na análise de tais paratextos, o referencial teórico sugerido por André Lefevere apresenta certamente alguns instrumentos de grande utilidade, como as noções de reescritura, manipulação e patronagem. Segundo Rosemary ARROJO (1998), tais noções constituem o componente inovador (ou “revolucionário”) da proposta de Lefevere e apresentam grande débito em relação a “conceitos anti-essencialistas bem conhecidos”, tais como a noção de “comunidades interpretativas”, “geralmente associada à teorização de Stanley FISH [1980] sobre a interpretação como um processo de produção de sentido determinado por circunstâncias socioculturais” (ARROJO, 1998, p.27). O anti-essencialismo é uma das características comuns que possibilitam agrupar sob um único rótulo de “pós-modernidade” diversas vertentes teóricas que questionam de alguma forma a tradição logocêntrica. Cristina Carneiro RODRIGUES (1998) recorre a John MCGOWAN (1991) para lembrar que “as vertentes mais importantes da pós-modernidade são o pós-estruturalismo (Jacques Derrida e Michel Foucault), o marxismo contemporâneo (Fredric Jameson, Terry Eagleton e Edward Said), o neo-pragmatismo (Jean-François Lyotard, Stanley Fish e Richard Rorty)” [MCGOWAN 1991, p. ix-x; RODRIGUES 1998, p.164], sendo que, dessas vertentes, “a

¹ Por “paratexto” entendo todo e qualquer texto escrito, falado ou audiovisual que tenha por finalidade expressa comentar um outro, normalmente de maneira mais concisa, com sentido semelhante ao proposto por Gérard GENETTE (1987) em *Paratextes*.

desconstrução do pensamento tradicional promovida por Derrida é a que mais frequentemente se associa à reflexão sobre a tradução” (RODRIGUES, *ib.*). Em *Was ist Neostrukturalismus?* (O que é neo-estruturalismo?), Manfred FRANK (1983) refere-se ao anti-essencialismo em termos historicamente um pouco mais amplos, quando fala de uma “filosofia [pós-hegeliana] da finitude”, segundo a qual já não seria possível interpretar o mundo a partir de um ponto arquimediano – de uma “consciência infinita” (p.116-117). Para Frank, tal “filosofia de finitude” abala a tradição ocidental que confere plenitude ao *logos*, submetido agora, com esses autores, a diferentes leituras não-fundamentalistas:

com Marx, enquanto dependência da consciência em relação ao ser (social); com Darwin e Nietzsche, enquanto descendência de nossa consciência do fenômeno da pulsão vital; com os historicistas, enquanto intransponibilidade da história; com Freud, enquanto [...] incapacidade da consciência de vir a apreender por completo o inconsciente; ou, com Heidegger e Gadamer, enquanto excesso do ser face a qualquer interpretação que dele fizermos. (p.117)

Dentre essas vertentes teóricas e seus desdobramentos recentes, cujas particularidades e pontos de atrito – certamente existentes – não cabe aqui discutir,² destaco duas contribuições como especialmente produtivas para a presente tese, na medida em que permitem trabalhar com as categorias de Lefevere sem partilhar dos pressupostos essencialistas que por vezes emergem de sua teorização, tais como os apontados por ARROJO (1998, p.27) e RODRIGUES (1998, p.100-129), conforme já comentei mais acima (p. 69). Dessas contribuições, a primeira é a noção de “comunidade interpretativa”, proposta por Stanley FISH (1980), através da qual é possível questionar a oposição objetivismo vs. relativismo/solipticismo; a segunda é o conceito de “função-autor”, de Michel FOUCAULT (1969/1983, 1971/1996), para quem a idéia de autoria opera como instrumento regulador do discurso, de modo a coibir a proliferação dos significados. Na análise dos paratextos que acompanharam a produção e exibição da minissérie *GS:V*, uma vinculação explícita e direta à teorização de Fish, quando da utilização dos parâmetros propostos no bojo da “virada cultural nos estudos da tradução”, se prestará a uma necessária retificação do essencialismo latente em Lefevere. Uma utilização dos parâmetros da “virada cultural” sem questionar sua visão latentemente essencialista iria contra os principais pressupostos teóricos

² Um desses pontos de contato – e atrito – é a relação entre a hermenêutica e a desconstrução. Apresento a posição de Manfred Frank nesse debate, desenvolvida em parte substancial de sua vasta obra, em OLIVEIRA (1997b). Uma síntese da visão de texto, autor e interpretação na hermenêutica é fornecida por Benedito NUNES (1998), em resenha da tradução da obra maior de Hans-Georg Gadamer, *Verdade e método*.

adotados na presente pesquisa, que, nesse caso hipotético, passaria a partilhar das mesmas contradições em que incorre Lefevere. A noção foucaultina da “função-autor”, por sua vez, se prestará a uma explicitação do papel exercido pelo nome de Guimarães Rosa na recepção tanto do romance quanto da minissérie, servindo para suplementar e refinar a concepção derridiana de tradução como transformação regulada, conforme sugerido por Rosemary ARROJO (1997, p.29-31) em outro texto recente.

6.1 Stanley Fish e as “comunidades interpretativas”

A reflexão desenvolvida por FISH (1980) em seu livro sobre as “comunidades interpretativas” é claramente uma resposta a acusações de que o pensamento pós-moderno estaria promovendo um “vale tudo” teórico quando questiona a “objetividade” de um sentido “imane” ao texto, i.e., quando aponta para a responsabilidade do intérprete na construção do sentido. Longe de ser uma discussão datada, a polêmica contra o pensamento anti-essencialista manifestase hoje também nos estudos da tradução, como atestam, no Brasil, as críticas formuladas por PYM (1995) e MENDES (1995) às supostas implicações desagregadoras da desconstrução para essa área de estudos.³ O pressuposto geral em que se baseia a desconfiança do pensamento logocêntrico face ao anti-essencialismo é a crença na necessidade de parâmetros estáveis e universais para validar qualquer julgamento ou interpretação. O corolário imediato dessa premissa é decretar que, na ausência de tais parâmetros objetivos e universais, não haveria como distinguir entre interpretações mais ou menos adequadas, ficando cada intérprete (ou tradutor) completamente livre para estabelecer seus próprios critérios. O que FISH (1980) procura fazer em seu livro é mostrar que não há interpretação que aconteça fora de um contexto no qual o intérprete estará *desde sempre* inserido, e que essa inserção social tem duas implicações claras: por um lado, não haverá nunca “liberdade total” por parte do intérprete; por outro, as interpretações consideradas válidas em determinado contexto não refletirão necessariamente a “verdade” do texto, i.e., uma

³ Tais críticas são contestadas de maneira direta por, respectivamente, ARROJO (1996a) e MORENO (1998). Uma discussão mais ampla é feita por ARROJO (1998) em sua análise das implicações do anti-essencialismo para a teoria e a prática da tradução, no contexto de novas tendências internacionais em evidência na área. Vide também RODRIGUES (1998, p.178-184) para outra análise específica – e um pouco mais detalhada – do pensamento de Stanley Fish e de sua contribuição para uma teoria anti-essencialista da tradução.

“essência estável e objetiva”, ainda que para determinado grupo ou “comunidade interpretativa” os parâmetros utilizados pareçam óbvios ou mesmo inquestionáveis.

No ensaio que dá o título ao livro, *Is there a text in this class?* (Há um texto nesta classe?), FISH (1980) desenvolve essa questão a partir de um incidente ocorrido com um colega seu, professor de literatura, no início de um semestre letivo (p.303-321). Respondendo à pergunta de uma aluna sobre a existência de um texto naquela classe, o colega de Fish reagiu imediatamente com um “sim”, dando o nome do livro-texto a ser adotado no curso. No entanto, o referencial da aluna não eram os materiais do curso (preocupação pertinente no primeiro dia de aula), mas sim a concepção global de texto e leitura que orientaria o trabalho durante o semestre. Diante de uma resposta que considerou inadequada, a aluna refez sua pergunta: “Quero dizer, acreditamos nesta classe em poemas e coisas [assim], ou somos apenas nós [que formamos o sentido]?” (p.305). Com esse novo dado, o professor pôde então (re-)identificar o referencial utilizado como sendo a discussão contemporânea nos estudos literários, associando a pergunta ao embate entre as posições mais tradicionais e o anti-essencialismo defendido por Fish, de quem, na perspectiva do professor, a aluna em questão teria sido mais uma “vítima”.

Vejamos, de forma breve, quais são os principais argumentos utilizados por Fish ao longo de seu ensaio. Em primeiro lugar, as duas interpretações que o professor deu à pergunta da aluna não representam um caso de indecidabilidade, mas sim de “determinabilidade” (*determinacy*) do sentido, posto que, uma vez estabelecido o contexto em que a pergunta se insere, essas interpretações emergem de forma bastante “natural”, apontando para um sentido “único” e bastante claro (cf. p.306). Por outro lado, embora no caso específico as duas interpretações tenham vindo na seqüência uma da outra, a delimitação do contexto não é “anterior” nem “posterior” à interpretação, mas sim concomitante com ela. Ou seja, não há uma fase de determinação das premissas, “sem interpretação”, seguida da “aplicação” dessas premissas para se chegar a uma interpretação: ao se determinarem as premissas, *já ocorre* a interpretação, os dois processos são concomitantes e indissociáveis um do outro (cf. p.313, 318). Se a pergunta é de ordem organizacional, se diz respeito à estrutura do curso, a resposta óbvia é citar o nome do livro-texto, caso haja algum. Se a pergunta opera no nível teórico, a associação que ocorre é com um debate – sobre a origem do significado – no qual o professor já está inserido, enquanto especialista em teoria da literatura, sabendo, portanto, discernir entre as várias posições disponíveis naquele momento. Em ambos os casos, no entanto, a “obviedade” das respostas só é

acessível para quem conhece o contexto institucional onde se dá o diálogo, ou seja, para quem sabe como funciona um curso universitário numa instituição norte-americana, e para quem conhece as premissas em discussão na área específica (cf. p.307, 314). Se feita para outro professor universitário da mesma instituição, porém de outra área, a pergunta da aluna dificilmente levaria à segunda interpretação, pois esse outro professor não estaria em condições de criar o contexto adequado, i.e., não estaria *já inserido* nesse contexto (cf. p.314-317). Fish argumenta, com muita propriedade, que a interpretação dada pelo especialista não pode, portanto, ser *sua* interpretação “livre”, absolutamente “individual”, pois ela se dá a partir de premissas aceitas tacitamente pela comunidade em questão, ou seja, a partir de uma compreensão partilhada (*shared understanding*) que define os próprios contornos da área de especialização (cf. p.320-321). Esse seria o motivo pelo qual é tão difícil para um especialista explicar a um leigo algo que em sua área é considerado evidente, conhecimento comum no qual se sustentam as atividades essenciais dessa área (*ib.*). Por outro lado, o conhecimento dos especialistas não representa um “resgate” de uma “verdade objetiva”, de alguma forma acessível via metodologia adequada, sendo antes a *construção* de uma verdade legitimada socialmente. Para ilustrar esse argumento, Fish relata no mesmo livro outro incidente (p.322-337), que resumo a seguir.

O autor explica que tinha, no verão de 1971, dois grupos de estudantes, sendo que o primeiro estava interessado em questões de estilística e estudava sua abordagem tanto pela lingüística como pela teoria literária. O segundo grupo interessava-se exclusivamente por literatura, tendo por foco específico a poesia religiosa do século XVII. Após uma aula com os alunos do primeiro grupo, Fish deixou na lousa uma tarefa que lhes havia passado, na forma de uma lista de autores cuja pesquisa girava em torno da utilização de categorias da lingüística para a análise literária. A essa lista foram acrescentadas, no intervalo, uma moldura e uma “indicação de página”, de modo que os alunos da segunda turma encontraram na lousa, no início da aula, o seguinte texto:

<i>p.43</i>
<i>Jacobs-Rosenbaum</i>
<i>Levin</i>
<i>Thorne</i>
<i>Hayes</i>
<i>Ohman (?)</i>

(cf. p.322-323)

Além de especificar em seu ensaio qual seria a contribuição de cada um dos autores listados para o tópico estudado pela primeira turma, Fish comenta também que a disposição gráfica da lista nada mais refletiria que uma “certa compulsividade” sua, e explica que o ponto de interrogação junto ao nome de Ohman(n) devia-se simplesmente a uma dúvida quanto à grafia correta (*ib.*). Aos alunos da segunda turma, Fish disse que a lista da lousa era um poema religioso do tipo que estavam estudando, e pediu-lhes que interpretassem esse poema. O autor relata que os alunos da segunda turma mobilizaram então as mais diferentes estratégias para a interpretação do “poema”, desde sua disposição gráfica até a contagem de ocorrência de certas letras, passando por uma análise dos nomes e seu cotejo com a tradição bíblica, assim como pelo papel desempenhado pelo ponto de interrogação no final (cf. p.324-325). Segundo Fish, as interpretações apresentadas por seus alunos foram absolutamente convincentes e coerentes com os parâmetros utilizados na análise de poemas “reais”, o que o leva a concluir que essas interpretações não tiveram por base nenhuma “propriedade distintiva” inerente ao texto literário:

Meus alunos não partiram da percepção de características distintivas para a constatação de que estavam diante de um poema. Pelo contrário, foi o ato de reconhecimento que veio antes – eles sabiam de antemão que estavam lidando com um poema – e as características distintivas que vieram na seqüência. (p.236)

Dessa forma, ao “reconhecerem” o poema e fazerem sua exegese, os alunos de Fish não simplesmente o “decodificaram”, a partir de uma “chave secreta” à qual têm acesso os especialistas, sendo antes responsáveis por sua *construção*: “Intérpretes não decodificam poemas, eles os constroem” (p.327). Prevendo as objeções que poderiam ser feitas à sua argumentação, no sentido de que o caso em questão poderia ser apenas uma “coincidência feliz” em relação aos nomes utilizados, e no sentido de que teria havido um excesso de direcionamento de sua parte, enquanto professor, o autor apresenta uma série de argumentos que lhe permitem fazer generalizações a partir desse exemplo específico. No tocante ao “excesso de direcionamento”, Fish relata que repetiu essa experiência em diversos outros cursos, com resultados semelhantes, até mesmo quando as turmas sabiam que a lista apresentada era, na verdade, uma tarefa extra-classe (cf. p.327-328). Quanto à “coincidência feliz”, o autor lembra que a visão de literatura segundo a qual em um poema tudo é significativo, até mesmo a ausência de certos elementos, levaria os intérpretes a achar sempre alguma “significação oculta”, que poderia ser partilhada pelo simples fato de serem os *critérios* propriedade comunitária (*ib.*). Assim sendo, pode-se afirmar que não é só a compreensão de um poema que pressupõe conhecimento partilhado.

Também noções corriqueiras sobre, por exemplo, o que vem a ser uma “tarefa extra-classe”, ou o que significa o simples gesto de levantar a mão numa sala de aula (da universidade), pressupõem, para sua interpretação adequada, toda uma série de conhecimentos prévios e partilhados, sem os quais tais noções ou gestos não farão sentido – ou farão *outro* sentido – para um observador externo (cf. p.329-333). É por isso que, segundo Fish, os

significados não são nem objetivos nem subjetivos [...]: eles não são objetivos porque serão sempre o produto de um ponto de vista e não uma “recuperação factual”; e não serão subjetivos porque esse ponto de vista será sempre social ou institucional. (p.335)

É tal ponto de vista comum, delimitado de forma social ou institucional, que marcará os limites das “comunidades interpretativas” a que se refere Stanley Fish. Para esta tese, importa constatar, com Fish, que a recepção de qualquer texto, seja via leitura ou tradução, seja de forma escrita, oral ou audiovisual, se dará dentro de uma tal “comunidade interpretativa”, ou seja, dentro de um universo discursivo que disponibiliza regras e rótulos de identificação, levando os potenciais interlocutores à troca de argumentos e contra-argumentos, à disputa de evidências, ao estabelecimento de eventuais pontos de acordo e/ou disputa, etc., gerando análises e classificações coerentes com uma prática institucional específica. Para Fish, toda comunicação ocorre necessariamente “*dentro* de um tal sistema (ou contexto, ou comunidade interpretativa)”, sendo “a compreensão alcançada por duas ou mais pessoas específica desse sistema e determinada somente dentro de seus limites” (p.304).

Os paratextos analisados no próximo capítulo são, dentro dessa perspectiva, expressão dos parâmetros considerados válidos pela crítica em relação à obra de Guimarães Rosa, e, mais especificamente, ao livro *GS:V* – e à sua reescritura pela TV. Na medida em que condensam as diferentes leituras do romance existentes na literatura especializada, ou seja, na medida em que refletem a visão das diferentes “comunidades interpretativas” então em evidência, as matérias jornalísticas sobre o livro e a minissérie adiantam ao público leitor ou telespectador critérios para a recepção tanto do romance como do programa de televisão. Da mesma forma que Fish, pelo simples fato de afirmar ser a lista colocada na lousa um poema religioso, dirigiu a atenção de seus alunos para certas características supostamente “inerentes” a esse “poema”, tanto a crítica jornalística como a própria a Rede Globo também direcionam a recepção da minissérie, ao apontarem para certas qualidades pretensamente “inerentes” ao romance de Rosa: sua linguagem, seu universo social, a trama, os protagonistas, o modo de narrar, etc.

Nesse sentido, quando discutirmos a questão da “fidelidade” da minissérie em relação ao livro, não estará em jogo a “reprodução” pela TV de uma suposta “essência” do livro, mas antes sua capacidade de apresentar às diversas “comunidades interpretativas” elementos que lhe permitam reconhecer (ou não) o livro na televisão, i.e., elementos que possibilitem uma convergência (ou divergência) de leituras.⁴ Como a capacidade ou disponibilidade do telespectador da minissérie para reconhecer tais convergências ou divergências dependerá necessariamente de sua (pré-)disposição face ao livro e à TV, a estratégia da Rede Globo em aventar para si algum tipo de “fidelidade” é uma tentativa de ressaltar os aspectos que aparentemente facilitariam essa leitura convergente, propiciando à minissérie um contexto mais favorável ao exercício da função destinada a esse formato na grade de programação da emissora, a saber, angariar prestígio junto à faixa mais intelectualizada do público televisivo, como tentarei demonstrar mais adiante.

6.2 Michel Foucault e a “função-autor”

Negociar ou aceitar parâmetros, no sentido descrito acima, a partir de Stanley FISH (1980), significa distinguir entre o aceitável e o inaceitável, entre o pertinente e o não pertinente, entre incluir e excluir. Em *A ordem do discurso*, Michel FOUCAULT (1971/1996) discute os três grandes sistemas de exclusão que moldam os discursos sociais no ocidente: “a palavra proibida, a segregação da loucura e a vontade de verdade”, sendo que os dois primeiros estariam em vias de se tornarem a cada dia mais frágeis, ao passo que o último “não cessa de se reforçar, de se tornar mais profundo e mais incontornável” (p.19). Foucault localiza o surgimento da *vontade de verdade* na Grécia antiga, quando da passagem do discurso centrado no ritual e na autoridade para o discurso voltado para o enunciado em si, “seu sentido, sua forma, seu objeto, sua relação com a sua referência”, ou seja, na passagem da filosofia de Hesíodo para aquela de Platão (p.15). Estamos aqui dentro da tradição ocidental de matriz logocêntrica, aquela que se orienta, como expus no Capítulo 1, pela “idéia da Verdade como algo a ser perseguido como valor em si, não porque será bom para alguém, ou para sua comunidade real ou imaginária” (Rorty, *apud* ARROJO

⁴ Na literatura de pesquisa, fala-se, respectivamente, em “conjunções” e “disjunções”. Vide BALOGH (1991; 1992; 1996), ADAMI (1994) e XAVIER (1997).

1992e, p.64). Tal como os outros sistemas de exclusão, a vontade de verdade é calcada num suporte institucional, nesse caso constituído não só pela pedagogia, pelo sistema de livros, de edição, de bibliotecas, mas também e cada vez mais pelo “modo como o saber é aplicado em uma sociedade, como é valorizado, distribuído, repartido e de certo modo atribuído” (FOUCAULT 1971/1996, p.17). Além dos sistemas de exclusão *externos*, Foucault aponta para a existência dos procedimentos *internos* da vontade de verdade, “procedimentos que funcionam, sobretudo, a título de princípios de classificação, de ordenação, de distribuição” (p.21), sendo um deles o comentário, e outro, complementar ao primeiro, a idéia de autoria, que Foucault designa por “*função-autor*” – cujo potencial para o estudo da tradução e para a discussão da noção de “fidelidade” me parece extremamente promissor (cf. p.23-31).⁵ Segundo Foucault, a função-autor atua como um “princípio de agrupamento do discurso, como unidade e origem de suas significações, como foco de sua coerência” (p.26).

Em *Qu'est-ce qu'un auteur?* (O que é um autor?), conferência dedicada exclusivamente a esse tema, FOUCAULT (1969/1983) argumenta que é a noção de autoria que permite delimitar os contornos de uma obra, a partir da atribuição de uma “unidade primeira, sólida e fundamental, que é aquela entre o autor e a obra” (p.6). Enquanto operador discursivo,

[o nome do autor] garante uma função classificatória; um tal nome permite o reagrupamento de um certo número de textos, sua delimitação, a exclusão de uns e a oposição a outros; [...] o estabelecimento entre eles de uma relação de homogeneidade ou de filiação, ou de autenticação de uns pelos outros, ou de explicação recíproca, ou de utilização concomitante. (p.11)

⁵ A categoria da *função-autor* proposta por Foucault permanece atual no campo da teoria literária (vide HANSEN, 1992, p.32-37), e tem sido rediscutida por estudiosos do cinema, onde a concepção de “autoria” tem estatuto diferenciado, vinculado de modo geral à proposta do “filme de autor” propugnada por movimentos como a *nouvelle vague* francesa e o cinema novo brasileiro (cf., por exemplo, COLLET et alii, 1980, p.29-36; CAUGHIE, 1981/1996; RAMOS, 1993; ANDREW, 1994; BERNADET, 1994; COELHO, 1994; MENDES, 1994). Para uma utilização recente nos estudos da tradução, vide VOLLET (1998). O termo *função-autor* foi traduzido por Laura F. A. Sampaio na edição brasileira de *A ordem do discurso* por “função do autor” (p.27), provavelmente porque não há hífen nesse texto específico em francês. Em *Que'est-ce qu'un auteur?* (FOUCAULT, 1969/1983), essa noção é grafada às vezes como *fonction* “*auteur*” (p.12) ou “*fonction auteur*” (p.15), de modo que a grafia com o hífen (*fonction-auteur*) só se consolida ao longo da discussão do estatuto teórico da expressão (cf. p.13, 14, 17, 22, 23). Foucault chega a falar de uma hipotética *fonction-sujet*, ao explicar o caráter operacional dessas noções (cf. 29). Optei por usar a tradução de Sampaio como base para citações, por considerar que esse texto estará mais facilmente acessível ao leitor brasileiro do que o original em francês. No entanto, para sublinhar o estatuto de noção claramente delineada do termo, alinhme aqui à maior parte dos trabalhos publicados no Brasil sobre o assunto e utilizo a grafia hifenizada de forma sistemática.

Dessa forma, a noção de autoria, ou “função-autor”, seria característica de “um modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (p.12). Alguns discursos seriam, em determinados contextos históricos, mais propensos à utilização da função-autor do que outros. Foucault lembra que, se por muito tempo a autoria de um texto literário foi considerada fator irrelevante, em certos contextos científicos ela era muito valorizada, como na Idade Média, quando uma referência a Plínio ou a Hipócrato carregava consigo a marca de validação de um discurso “destinado a ser recebido como verdadeiro” (p.13). Por outro lado, se na era contemporânea a função-autor esvaneceu-se no domínio da ciência, na poética sua presença é evidente:

os discursos “literários” já não podem ser recebidos senão dotados da função-autor: a todo texto de poesia ou de ficção se perguntará de onde ele vem, quem o escreveu, em que data, em que circunstâncias, ou partir de qual projeto. Os significados que lhes são atribuídos, o estatuto ou o valor que lhe são reconhecidos dependem da maneira pela qual se responde a estas questões. (p.13)

É importante frisar que Foucault fala do autor enquanto *função*, i.e., operador discursivo, não como individualidade real, sujeito existente no mundo. Assim sendo, devemos entender a função-autor como um daqueles parâmetros utilizados pelas comunidades interpretativas, na acepção de FISH (1980). Note-se que, no trecho citado, os significados são *atribuídos*, o estatuto ou valor são *reconhecidos*, não se tratando, portanto, nem de uma “descoberta”, nem de um “resgate” de qualidade intrínsecas, “inerentes ao texto”. O que a reflexão foucaultiana evidencia é que não se trata de um acaso quando o nome do autor – essa “relação de homogeneidade, filiação ou autentificação” – vem à baila em discussões sobre a “fidelidade” em tradução, sobretudo no caso dos textos considerados “literários”. A função-autor aponta, *ao mesmo tempo*, para a ausência de uma essência latente “nas coisas”, “nos textos”, e para a procura tradicional dessa mesma “essência”, como um elemento característico do discurso moderno sobre o “literário”.⁶ Da mesma forma pela qual vê na leitura uma busca do “resgate” de um “sentido latente no texto original” (cf. p. 16 e seguintes, acima), a tradição reserva para a “tradução fiel” a tarefa de satisfazer os mesmos critérios de filiação que definiriam, já na leitura, a “essência” da obra de um autor.

⁶ O termo “moderno” é aqui duplamente marcado: por um lado, historicamente, em oposição a períodos onde a idéia de “autoria” em literatura era secundária; por outro, enquanto discurso ligado à tradição logocêntrica, em

Tomemos como exemplo a polêmica sobre “a melhor tradução” brasileira da obra de John Donne, já mencionada anteriormente nesta tese (cf. p. 25 e seguintes; também p. 33). Nessa discussão, trata-se apenas na superfície de um embate para a determinação da “tradução mais adequada” do escritor inglês, posto que, para se definir essa “adequação”, tornar-se-ia necessário decidir se Donne fora o poeta “do *wit*”, como quer Nelson Ascher, na esteira de Augusto de Campos, ou do “dualismo”, como advoga Paulo Vizioli (cf. ARROJO, 1986/1993b). Nos termos das noções de FISH (1980) e FOUCAULT (1971/1996; 1969/1983) resenhadas no presente capítulo, a operação feita por Rosemary ARROJO (*ib.*) em sua análise é demonstrar que tanto Nelson Ascher como Paulo Vizioli são fiéis às comunidades interpretativas às quais se filiam, operando ambos com a função-autor, havendo discordância apenas quanto aos contornos e as qualidades que delimitam “a obra”, e não sobre sua validade como parâmetro crítico. Nesse sentido, é sintomático que José Garcez GHIRARDI (1997) desenvolva uma discussão semelhante sobre “a essência da obra” de John Donne, focalizando a forma como o poeta inglês é visto no Brasil, embora sem versar sobre a tradução de maneira específica. Com isso, Ghirardi retoma um embate que tem de um lado a comunidade interpretativa representada pela tradição concretista (principalmente através de Augusto de Campos) e, de outro, a comunidade interpretativa formada por alguns pesquisadores da USP, à qual se vinculam tanto Paulo Vizioli quanto o próprio Ghirardi.

O itinerário desta tese, embora levando em conta um tipo diferente de tradução e distinguindo entre as várias instâncias envolvidas no processo tradutório (comissionador, especialistas, público, etc.), não deixa de apresentar semelhanças com o descrito acima: veremos que tanto a crítica jornalística quanto a própria Rede Globo são “fiéis” a determinadas tradições, e não a um “original” fixo e imutável, delimitável em sua “essência”. O exame dos paratextos existentes sobre a minissérie *GS:V* deverá permitir um primeiro levantamento dos parâmetros utilizados pelas diferentes vertentes da crítica na análise da obra de Rosa e sobretudo de seu romance maior, ou seja, permitirá uma definição do que seria a “essência” do texto rosiano para essas comunidades interpretativas. É a partir desses parâmetros, e de ponderações sobre quais

oposição àquilo que se convencionou chamar de “pós-moderno”. Sobre as noção de “moderno” e “pós-moderno”, assim como de suas implicações para os estudos da tradução, vide trabalho de Rosemary ARROJO (1996b).

seriam as possibilidades e os limites do veículo televisão, que se pauta o julgamento da crítica sobre a qualidade da tradução em imagens e sons.

A depender da estratégia de leitura utilizada no processo tradutório, a conformidade com tais parâmetros terá maior ou menor importância. No caso da Rede Globo, que optou por dar ênfase à “fidelidade ao original de Rosa”, a passagem por um crivo dessa natureza adquire um estatuto privilegiado, apesar das repetidas referências às limitações impostas ao projeto, ou mesmo em função dessas mesmas restrições, articuladas visando um horizonte específico de recepção. Isso porque as restrições expressas pela Globo face aos limites da adaptação televisiva visam aparentemente apontar no sentido de que a TV teria conseguido a “fidelidade possível”, explicitando dessa forma a inserção de seu discurso no mesmo paradigma a que pertencem análises onde se postulam diferentes “escalas de fidelidade” para traduções/adaptações audiovisuais de textos literários, conforme já discutido no Capítulo 2 (cf. sobretudo FARIA, 1987; SOUSA, 1987; ADAMI, 1994; MORAIS, 1997).

No entanto, assim como no caso do poeta inglês em disputa pelos tradutores e literatos brasileiros, o uso da função-autor por diferentes correntes dentro das várias comunidades interpretativas não esgotará a leitura de Rosa, nem do *Grande Sertão*. O que poderá talvez ser detectado são certas convergências do texto televisivo com esta ou aquela vertente crítica, i.e., com esta ou aquela comunidade interpretativa, e a ampliação do texto rosiano em dimensões e público dantes não atingidos: à palavra escrita se somará sua prosódia numa determinada realização, acrescida de música, de um visual concreto, etc.; além dos letrados, e mais especificamente dos iniciados, o texto chegará também a um público não-leitor, e eventualmente não-letrado. A “fidelidade” será definida de acordo com a leitura do livro favorecida pela minissérie, i.e., de acordo com sua convergência ou divergência face às expectativas criadas a partir de cada leitura individual do livro, e da minissérie, feitas pelo espectador e crítico.

7) Os paratextos como “bula” de leitura

São inúmeros os paratextos que acompanharam a produção e a exibição da minissérie *GS:V*, sendo que parte deles esteve acessível ao público através de uma ampla cobertura da mídia escrita. A importância dos paratextos, como a orelha do livro, o prefácio, a resenha e o comentário crítico, já foi estudada no âmbito da teoria literária (cf. GENETTE, 1987) e vem sendo realçada em trabalhos vinculados à “virada cultural” nos estudos da tradução, como as já citadas teses de VIEIRA (1992) e DINIZ (1994), tornando-se também objeto de análises realizadas sob a égide da desconstrução (cf. SANTOS, 1998). Dentro da perspectiva adotada na presente pesquisa, a distinção nítida e asséptica entre “texto” e “paratexto” torna-se problemática, posto que o sentido é visto como resultado da interação entre texto “empírico”, indivíduo interpretante e seu contexto, enquanto instâncias interdependentes e indissociáveis uma da outra. Isso posto, cumpre ressaltar que, no caso de paratextos voltados para divulgação ou comentário de produtos televisivos, em geral produzidos na forma de séries, os recursos disponíveis são parcialmente distintos daqueles utilizados em relação ao livro, configurando por vezes instrumentos de alcance sem paralelo na indústria editorial. Em *Conjunções, disjunções, transmutações*, Ana Maria BALOGH (1996) recorre a Lorenzo VILCHES (1984) para falar dos mecanismos de “paraseriabilidade” [sic] ou “paratextualidade” na TV, como

todas aquelas notas à margem da série: títulos, subtítulos, frontispício, abertura e “leitmotiv” musical, a publicidade em torno de sua emissão (...), a informação sobre mudança e ajuste de horário, os comentários na imprensa, etc. São todos elementos marginais que, sem pertencer à série, atuam por ela, de forma mascarada, [...] colocando-se, cômoda e impunemente, fora da norma do gênero. (VILCHES, 1984, p.68; *apud* BALOGH, 1996, p.138)

Comentando a citação de Vilches, Balogh lembra que, “a cada lançamento, há um grande número de chamadas para o programa, que funcionam como uma ‘bula’, dando as principais instruções ao espectador” (*ib.*). Balogh aponta ainda para a auto-referencialidade como uma das características básicas da televisão, posto que esse veículo mobiliza um “processo delirante de auto-remissão”: além das chamadas para os programas, haverá normalmente um sem-número de comentários em “*programas container*”, como o *Fantástico*, ou mais especializados, como o *Video Show*. Nas emissões de formato tipo *container* ou explicitamente paraseriais, são feitas entrevistas com os atores, revelam-se detalhes de direção da série, apresentam-se alguns dos truques utilizados em sua realização e fornecem-se ainda outras informações que possam vir a interessar o telespectador. Para Balogh, em decorrência dessa auto-referencialidade da televisão,

“as informações da mídia impressa constituem mero reforço [já que] as informações essenciais são dadas pela própria TV” (*ib.*).

Levando em conta a relação entre, por um lado, os altos índices de analfabetismo – real e funcional – no Brasil, e, por outro, a grande penetração do veículo televisão no país, conforme cotejo apresentado mais acima (p. 61), a hipótese de Balogh sobre a função secundária da mídia impressa na parasserialidade televisiva parece não só plausível como também praticamente incontestável. Some-se a isso o fato de que tanto a leitura de jornais e revistas quanto a audiência televisiva refletem determinados hábitos individuais e sociais, e poderíamos concluir que a mídia impressa tem, de fato, poucas chances de influenciar as taxas de audiência de um programa de TV. Nem todo leitor da mídia impressa assiste televisão de forma regular ou se orienta pelo jornal/revista na escolha dos programas a que vai assistir. Nem todo telespectador direciona seus hábitos televisivos via crítica jornalística, pelo contrário: dados os índices de analfabetismo funcional no país, o mais provável é que grande parte do público televisivo esteja “imune” às críticas publicadas na mídia impressa.¹

Por outro lado, há dois argumentos que falam fortemente em prol de uma análise dos paratextos da mídia impressa na presente tese. O primeiro deles é a inacessibilidade dos paratextos televisivos, que, de modo geral, não são arquivados ou colocados à disposição da comunidade acadêmica pelas emissoras de TV. Nesse sentido, o primeiro argumento não se

¹ Um cotejo direto entre os índices de audiência da TV e as tiragens dos principais jornais e revistas seria questionável, já em função dessas incertezas quanto ao comportamento individualizado. Uma dificuldade adicional diz respeito à natureza dos dados disponíveis. As estatísticas editoriais refletem as tiragens globais de jornais e revistas. Tais tiragens são da ordem de 300 a 500 mil exemplares/dia para os maiores jornais do país, durante a semana (*O Dia*, *O Globo*, *Folha de São Paulo*). Nos domingos, esses números chegam a uma média de 560 a 800 mil exemplares. A revista *Veja*, semanário de maior circulação no país, teve uma média de pouco mais de 1,1 milhões de exemplares em 1997. A aferição da audiência televisiva, embora utilizada para determinar os custos da publicidade em cada veículo, do mesmo modo que as pesquisas de opinião servem às campanhas políticas em períodos eleitorais, são um instrumento muito menos preciso. O IBOPE trabalha com 600 postos de medição na grande São Paulo, correspondendo cada um deles a 39.790 domicílios, havendo dependência da colaboração da famílias envolvidas para fornecer dados sobre o número de pessoas assistindo o programa naquele momento, sua faixa etária e condição social, etc. Um ponto no IBOPE corresponde a 80.000 telespectadores, na grande São Paulo. Nessa região, os programas de maior audiência da Globo (novelas, nos horários das 7 e 8 horas da noite, e *Jornal Nacional*) alcançam, em média, cerca de 60 pontos no IBOPE, ou seja, 4 milhões e 800 mil telespectadores. Em outras regiões do país, a audiência relativa da Globo é maior, alcançando a faixa de 78% da preferência de público. Vide diferentes levantamentos publicados pela *FSP* (03/02/1986; 23/04/1995; 05/04/1998; 26/04/98; 24/10/98; 15/11/98). Em estudo elaborado para a UNESCO, José Marques de MELO (1988) estima a audiência total da Rede Globo em 80 milhões de telespectadores (p.19). Sobre o alcance de público da minissérie *GS:V*, vide *Isto É* (18/12/85), *JB* (10/11/85) e *FSP* (18/11/85; 30/12/85), já citados anteriormente (p. 62).

aplica somente à minissérie *GS:V*, sendo também válido para a análise de qualquer outro programa televisivo que queira levar em conta os paratextos que o acompanharam. O segundo argumento diz respeito ao estatuto diferenciado que essa minissérie específica teve para a Rede Globo, e às repercussões alcançadas na mídia. Posto que o formato minissérie se dirige a um público específico, formado pela faixa mais intelectualizada da audiência, por motivos a serem expostos no 8), a probabilidade de que tal público se oriente pela crítica jornalística é muito maior. Mais ainda, se aceitarmos a hipótese de que esse público é parcialmente avesso à televisão, a qual procura exatamente conquistar sua atenção com as minisséries, deveremos concluir que a mídia impressa é, por excelência, o veículo ideal para atingir o objetivo proposto, de modo complementar a eventuais chamadas nos intervalos de programas televisivos – vistos talvez de forma mais esporádica, em relação ao “telespectador padrão” caracterizado por M. A. Gonçalves, em reportagem intitulada *Paulistanos são viciados em televisão (FSP, 03/02/86)*.² Por considerar válida a hipótese da importância da crítica jornalística para as minisséries, sobretudo no caso específico de *GS:V*, e por ser esse o principal tipo de paratexto disponível para uma análise acadêmica, procedo na seqüência à discussão de um *corpus* formado predominantemente por matérias veiculadas pela mídia impressa, mas abrangendo também dois outros paratextos altamente significativos, a saber: (1) a introdução à minissérie feita imediatamente antes do início de sua exibição; (2) o *press release* distribuído pela Rede Globo para divulgação do programa.

A coleta dos materiais a serem analisados se deu a partir de diferentes fontes, sendo uma delas o Arquivo Globo, do Rio de Janeiro, que me forneceu o *press release*, ou *Boletim de programação da Rede Globo* (doravante apenas *Boletim*), e uma parte significativa do material jornalístico. Outra fonte importante foi a Biblioteca Jenny Segall, do Museu Lasar Segall, em São Paulo. Também foi consultado o arquivo do Centro de Documentação Alexandre Eulálio (CEDAE), no IEL/Unicamp. Tanto o material obtido na Biblioteca Jenny Segall quanto aquele oriundo do CEDAE permitem a identificação parcial ou total da origem de praticamente todos os artigos coletados. O mesmo já não é possível em relação a parte dos títulos fornecidos pelo Arquivo Globo. Nos casos pertinentes, anotei na bibliografia a identificação do documento nesse

² O distanciamento do público mais intelectualizado face à TV pode ser percebido em parte da documentação jornalística analisada, e é evidente em dois comentários jornalísticos colhidos no Arquivo do CEDAE (*FSP*, s.d./1994; *JB*, s.d./1994), parcialmente transcritos abaixo (p. 130, nota 27).

arquivo, onde o material de imprensa sobre a minissérie *GS:V* parece estar organizado em duas pastas, de números 14071 e 0014351. Há também as matérias relacionadas à temática geral abordada, coletadas por mim de forma mais aleatória, ao longo do desenvolvimento da pesquisa, sem que no entanto remetam necessariamente de forma direta à minissérie.

O acervo assim constituído conta com mais de cem títulos, dos quais cerca de quarenta remetem diretamente à minissérie *GS:V*, contabilizando matérias assinadas e de redação. O material pode ser agrupado em diferentes tipos: (a) reportagens anteriores ou concomitantes com o lançamento da minissérie, com caráter de informação para o grande público, fortemente calcadas no *Boletim* da Rede Globo, e complementadas parcialmente por pesquisa paralela; (b) matérias destinadas a aferir a recepção da minissérie, sobretudo junto a um público especializado, realizadas em sua maior parte logo após a exibição dos primeiros capítulos do programa; (c) matérias envolvendo interpretações da obra de Guimarães Rosa, e especificamente do *GS:V*, freqüentemente assinadas por especialistas; (d) artigos esparsos envolvendo diferentes aspectos da produção de seriados para a televisão, assim como relações entre cinema, televisão e literatura, e tópicos correlatos.³ No tocante às matérias sobre a obra de Guimarães Rosa, considerei apenas aquelas concomitantes ou posteriores à produção e exibição da minissérie, a partir do pressuposto de que representariam interpretações em evidência nesse período na vida – e “sobrevida” – do romance. O arquivo do CEDAE dispõe de material jornalístico sobre Rosa e *GS:V* que justificaria uma investigação à parte, sobre como esse tipo de reescritura do livro mudou com o passar do tempo, espelhando, de certa forma, os caminhos trilhados pela crítica especializada ao longo dos anos. A esse respeito, vide também a coletânea editada por Eduardo F. COUTINHO (1983) na série *Fortuna crítica* (N.6), onde há inúmeros trabalhos publicados originalmente em órgãos de imprensa.

³ Em função da amplitude do material coletado, da necessidade de se fazerem referências múltiplas e da existência de inúmeras matérias não-assinadas, optei por tomar o órgão publicador como principal critério na organização desse acervo, conforme já mencionado na apresentação da tese (p. 8, nota 1). Referências aos autores das matérias são feitas apenas quando se trata de uma discussão mais detalhada. Lembre-se uma vez mais que, nesses casos, o nome do autor é apenas o terceiro critério na organização da bibliografia (após órgão publicador e data da publicação).

7.1 Pompa e circunstância

A introdução à minissérie *GS:V*, apresentada pelo diretor Walter Avancini imediatamente antes da exibição do primeiro capítulo do programa, pode ser considerada uma declaração programática, o que de certa forma compensa a inacessibilidade de outros paratextos televisivos para a presente análise. Creio que podemos ler o comentário de Avancini como uma espécie de “orelha” ou “contracapa” da minissérie, na medida em que se destina a preparar o telespectador para aquilo que o espera, ou seja, visa sobretudo despertar interesse pelo programa. Gravada na Biblioteca Nacional (fato insólito, senão único para esse tipo de emissão televisiva), a fala de Avancini traz consigo toda uma série de indícios sobre a função da minissérie para a Rede Globo, a começar pelo local e tom solenes, apontando para as aspirações do programa a um valor “literário” diferenciado, que trouxesse à emissora o prestígio conferido a um produtor de bens culturais de alto nível, adicionalmente a seu estatuto privilegiado de líder incontestado de audiência.

A seqüência tem início com a voz do diretor em *off*, a câmera focando a abóbada do saguão, em plano relativamente aberto (vide Anexo 1, p.299). Aos poucos vamos nos aproximando do orador, de pé numa sacada diante de várias estantes, dando a entender que ali se encontram provavelmente os livros do escritor mineiro: a televisão entra no espaço da literatura e afirma seu lugar nesse mundo. As palavras iniciais de Avancini traçam um paralelo entre o sertão e a Biblioteca Nacional, sugerindo que Guimarães Rosa fizera a ponte entre esses dois universos. Nas imagens que seguem, dá-se destaque para a entrada de Rosa na Academia, e à foto com o fardão sobrepõe-se o comentário de sua morte poucos dias depois. São citadas as opiniões de alguns escritores de renome, sobre Guimarães Rosa e o *GS:V*, ressaltando algumas das características freqüentemente atribuídas à obra: a descoberta de uma Minas mágica (Carlos Drummond de Andrade); a modernidade do romance, e sua brasilidade, no paralelo com as fábricas paulistas (Jorge Amado) e na referência à “nossa” saída “do lusco-fusco do mato” (Paulo Mendes Campos); a condição de obra canônica alcançada pelo livro (*idem*).

A música-tema da minissérie, sobreposta aos comentários em *off* e à profusão de recursos de imagem, com fusões e movimentos de câmera por sobre material de arquivo, adiciona uma pitada de lirismo ao tom solene do comentário. Trilhando o caminho inverso da passagem entre

os planos (P) 1 e 2 da seqüência,⁴ a ligação de P8 com P9 sugere sutilmente uma linha de continuidade entre livro e minissérie, i.e., entre um autor, da obra literária, e outro, da sua “extensão” na TV: após um *close* de Guimarães Rosa, em uma de suas fotos clássicas, de chapéu de vaqueiro, um ligeiro *zoom* para frente desfoca a imagem. Segue-se uma fusão levando de volta a Avancini, falando *de*, mas também, de forma induzida, *por* Guimarães Rosa: o autor sai de foco, e à sua imagem se sobrepõe a do diretor (cf. Anexo 1, p.299). Avancini enuncia dois objetivos básicos para a minissérie, postulando assim o programa televisivo como uma espécie de extensão do livro, ou de produto posto a seu serviço: aumentar o número de leitores e levar a obra aos analfabetos, de modo a “conhecermos melhor o Brasil”. Tal idéia é reforçada pela afirmação de busca à “fidelidade” e pela referência aos esforços feitos para atingir esse objetivo, praticamente *fechando a seqüência dentro dessa perspectiva*.

Permeando os pouco mais de dois minutos da seqüência de apresentação, a função-autor não se reveste aqui da aparência de “discurso verdadeiro”, como na filosofia, servindo antes para postular a condição – semelhante – de “autêntico” e “culturalmente relevante”. Ao mesmo tempo em que pleiteia o estatuto de leitora autorizada e fiel de Guimarães Rosa, a Rede Globo ressalta, na voz de Avancini, o prestígio e a importância da obra máxima do escritor mineiro, desvendando assim o véu de seu próprio projeto.⁵ Veremos, a seguir, que o duplo gesto de exaltar a fonte literária e asseverar-lhe fidelidade constituiu, de fato, um dos principais tópicos nas estratégias de divulgação do programa, confirmando assim a hipótese de complementaridade entre paratextos jornalísticos e televisivos.

⁴ Do ponto de vista da produção, o *plano* é definido pela continuidade da filmagem, sem interrupções entre o ligar e o desligar da câmera. Enquanto produto, o plano é uma imagem contínua, sem cortes perceptíveis (ainda que esses tenham eventualmente existido). Sobre tipos de planos e seqüências, vide p.124, nota 20; p.146, nota 9.

⁵ Treze anos mais tarde, o mesmo diretor Walter Avancini, agora na Manchete, repete gesto semelhante de se colocar ao lado do escritor, desta feita com uma novela norteada pela esperança de galgar índices de audiência, através da adaptação do *best-seller Brida*, de Paulo Coelho (cf. Anexo 1, p.300). Por ironia do destino, o programa se transformou em grande fracasso de público (e crítica), em meio à crise econômica da Rede Manchete.

7.2 A fidelidade mutante

“O senhor... Mire veja: o mais importante e bonito, no mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. (GS:V, p.15)

No material divulgado na imprensa, o anseio à “fidelidade” é matizado e, em alguns momentos, até questionado por membros da equipe de produção da Rede Globo (cf. *Visão*, 20/11/85). O diretor Walter Avancini chega a propor uma “escala de fidelidade”, em dependência do tempo disponível para adequar a dinâmica da TV à fonte literária:

Se conseguir 15% da obra de Guimarães Rosa, acho que já é um percentual excelente, dentro desse processo industrial. Com mais tempo talvez eu chegasse a uns 30%. Com o tempo ideal, quiçá 40% do que essa obra pede, o que seria uma margem maravilhosa para quem conhece o gabarito de Guimarães Rosa. (*Boletim*, p.8)

Por outro lado, a recorrência do tópico “fidelidade” no material jornalístico não deixa dúvidas quanto a seu lugar privilegiado nas estratégias de divulgação do programa. O trecho do *Boletim* supracitado, por exemplo, foi reproduzido total ou parcialmente em várias publicações, como *FSP* (18 e 20/11/85), *Isto É* (20/11/85), *JB* (10 e 18/11/85), *O Globo* (17/11/85), *O Estado de São Paulo* ([*OESP*] 16/11/85) e *Visão* (20/11/85). Em função da evidente relevância do tópico, faço agora uma análise de tal aspiração à “fidelidade” levantada pela emissora e discutida na mídia. Começarei essa discussão apresentando algumas peculiaridades do “processo industrial” a que se refere Avancini.

Embora a minissérie *GS:V* só tenha vindo a se concretizar em 1985, o projeto remonta a 1981, com um tratamento inicial em cinco grandes capítulos, previstos para ir ao ar em 1982.⁶ Após o adiamento do projeto, um novo tratamento passou por várias versões intermediárias, até se chegar ao *roteiro* definitivo que serviria de base para os trabalhos de filmagem. Nesse itinerário, o roteiro foi submetido ainda a outro tratamento, a cargo de José Antonio de Souza, cuja principal tarefa teria sido adequar os diálogos escritos pelo roteirista Walter George Durst a uma “fala mineira” (*Boletim*, p.14-15). Só então o diretor Walter Avancini concluiu esse roteiro

⁶ Apesar da ausência de qualquer indicação concreta e esse respeito, a sinopse do programa apresentada em volume de anexos à dissertação de mestrado de Osvando José de MORAIS (1997, vol. II, p.4-27) parece refletir esse primeiro tratamento, posto que a estrutura da mesma difere em vários pontos do roteiro “definitivo” e do programa efetivamente levado ao ar. Contra essa hipótese, há o fato de que o primeiro tratamento previa cinco capítulos, ao passo que a sinopse apresentada por Moraes é dividida em dez passos.

“definitivo” em trinta capítulos. Paralelamente à escrita do roteiro, dava-se andamento, nos trabalhos de pré-produção, a uma série de procedimentos e tomadas de decisão, passando da escolha do elenco e da equipe técnica à criação do figurino e à definição da partitura musical.⁷ No âmbito da pré-produção se inserem ainda a elaboração dos figurinos, a escolha das locações e a preparação dos atores, da qual fez parte, além de aulas de tiro, equitação e postura corpórea, um trabalho de prosódia, a cargo da professora Íris Gomes da Costa, de modo a adequar a fala dos atores à forma de falar sertaneja (*O Globo*, 13/11/95; *Isto É*, 18/12/85).⁸ Finalmente, após a gravação do material bruto para a montagem dos trinta capítulos previstos no roteiro definitivo, a minissérie foi reduzida para vinte e cinco capítulos. Uma parte menor das modificações necessárias foi adicionada ao roteiro, na forma de anexos, porém o maior trabalho parece ter sido feito *in loco*, durante as rodagens, ou *a posteriori*, na ilha de edição.

As alterações efetuadas na minissérie, começando pelo primeiro tratamento, a partir do livro, até a montagem final, trazem à tona focos de tensão, ou, no mínimo, divergências entre os diferentes leitores que compõem o universo daqueles *especialistas* a quem foi atribuída, pela *comissionadora* Rede Globo, a tarefa de produzir a tradução do livro em imagens e sons. Trata-se, portanto, de diferentes leituras do texto rosiano já dentro da própria televisão, configurando a interferência dos diferentes agentes da reescrita televisiva, nos termos dos parâmetros propostos por Lefevere, conforme resenhado acima (4)). Tomemos como exemplo o trato da palavra no desenvolvimento do texto televisivo, nas diferentes fases que acabo de esboçar. O roteirista Walter George Durst fala da tradução que fez do universo vocabular de Guimarães Rosa para uma linguagem que fosse “mais acessível ao telespectador”, mas que não deixasse de causar um certo estranhamento, tendo para isso consultado publicações especializadas e construído seu próprio glossário.⁹ Depois dessa tradução do léxico e da transformação do relato do narrador

⁷ Nesse último item, a escolha inicial de Milton Nascimento acabou sendo bloqueada, por resistências internas e problemas de contrato com gravadoras (cf. *FSP*, 1985, s.d.; *JB*, 10/11/85). Na versão final, a música ficou a cargo do maestro Júlio Medaglia, que contou com a colaboração dos músicos e pesquisadores Paulo Freire e João de Buçó, responsáveis por um levantamento das tradições musicais do interior de Minas Gerais. O processo de criação da trilha sonora passa, de certa forma, por um itinerário semelhante à criação verbal de Rosa, na medida em que reelabora tradições locais num registro culto.

⁸ Em entrevista para a *Faixa comentada* (Cap.22, 15/12/98), Costa explica que foi procurada pelo diretor Walter Avancini quando esse soube de sua pesquisa para dissertação de mestrado sobre a prosódia no *GS:V*.

⁹ Há, no *Boletim* (p.12), uma referência ao livro *A cultura popular em Guimarães Rosa*, de Leonardo ARROYO

Riobaldo em diálogos, esse novo universo vocabular foi retraduzido “para Minas Gerais” por José Antonio de Souza, através da inserção de “climas e silêncios”, e de nuances características do “mineiro do rio” e do “mineiro da mata”. Note-se que o texto de Souza não tem por base o livro *GS:V* mas, sim, o roteiro escrito por Durst. Estaríamos aqui diante de uma primeira fase de algo que poderíamos caracterizar como um processo de “mineirização”: a procura por Minas, pelo autêntico e original, i.e., pela “mineiridade”, seguindo as trilhas do processo criativo de Rosa.¹⁰ Para além da divisão técnica das competências dos dois adaptadores, sublinhada pela seqüência cronológica de suas tarefas, e envolvendo diretamente o uso do léxico, há também diferentes leituras do “original”. Enquanto Durst, a despeito de estar ciente da diversidade temática e da complexidade da obra, enfatiza seus aspectos sociais, procurando ilustrar o “homem do sertão”, inclusive através da inclusão de episódios ou cenas não existentes no livro (*Boletim*, p.12-13), Souza dá destaque à dimensão religiosa e à busca da paz interior por Riobaldo (*Boletim*, p.14-15). Mesmo a nível lexical, é improvável que as diferentes leituras de Durst e Souza não estejam de alguma forma presentes no texto final do programa. Por ser também destinado a conferir à minissérie uma maior verossimilhança em relação ao sertão mineiro, o trabalho de Íris Gomes da Costa pode ser considerado uma segunda fase da “mineirização” do texto televisivo. De acordo com essa especialista na prosódia de Guimarães Rosa, professora de literatura que teria lido o livro “mais do que 30 vezes”, para se atingir o modo mais adequado de falar na minissérie *GS:V* “não bastou fazer exercícios de língua – foi preciso ensinar os atores a pensar como sertanejos” (cf. *Isto É*, 12/12/85). Visando alcançar esse resultado, nas suas preparações “os atores sentavam de cócoras, jogavam truco, usavam gírias do sertão e fumavam cigarro de palha” (cf. *O Globo*, 13/11/85).

Como o roteiro final em trinta capítulos foi elaborado por Avancini posteriormente ao trabalho de Durst e de Souza, não é possível precisar quais foram as escolhas lexicais adotadas – se de Rosa, de Durst, de Souza, ou do próprio Avancini. Já as alterações na fala concreta dos atores na minissérie, em relação ao texto do roteiro, podem ser parcialmente atribuídas ao

(1984). A construção do glossário de *GS:V* por Durst foi mencionada em meu encontro inicial com o roteirista, do qual disponho apenas de notas de campo.

¹⁰ Sobre o efeito atingido, a filha do escritor, Vilma Guimarães Rosa, declarou: “Eles captaram a essência roseana de uma mineiridade intensa. [...] Acho que eles captaram o jeito mineiro, lento e desconfiado. Captaram também seu jeito de falar” (*O Globo*, 23/11/85).

processo de adaptação da prosódia iniciado por Costa, e manifestam-se na inclusão de expressões como “antão”, “ôcê”, “ a cumo?”, “a pois”, etc., além do tratamento de pronúncia e prosódia propriamente ditos. A isso pode-se acrescentar a improvisação do ator *in loco*. Nota-se, por exemplo, que Tarcísio Meira (Hermógenes) fala seu texto de forma mais próxima ao roteiro do que outros atores, como Tony Ramos (Riobaldo) e Bruna Lombardi (Diadorim).

Apesar de todo esse esforço de autenticidade, a fala da minissérie foi considerada imprópria por muitos, refletindo uma resistência à aceitação de uma maneira de falar “não adequada ao *GS:V*” – segundo os parâmetros desses críticos. Vejamos alguns exemplos. Em depoimento dado a *O Globo* (23/11/85), a pesquisadora Maria Célia M. Leonel considera “um deslize” a utilização de “um sotaque tipicamente caipira-paulista, caracterizado pela pronúncia ‘Riobardo’”, para a qual não haveria nenhuma indicação no livro. Em *Isto É* (12/12/85), Autran Dourado afirma que “não sobrou nada de Guimarães Rosa nesse seriado. [...] As personagens falam caipira paulista ao invés da língua de Rosa, as roupas são de cangaceiro nordestino e não de capanga do sertão”.¹¹ Na própria Cordisburgo, cidade natal de Rosa, o público parece ter ficado dividido entre aqueles que chegavam a se sentir “ofendidos” pela forma de falar não condizente com a região, e outros que afirmavam ser essa a pronúncia “para o lado do sertão mineiro do São Francisco” (cf. *Afinal*, 24/12/85). Bem mais tarde, Antonio F. C. PASSOS (1997a) descreveu como “caricata” a fala utilizada na minissérie *GS:V* e em outras versões audiovisuais da obra de Guimarães Rosa:

Quem viu as *adaptações* feitas para TV e cinema de *Grande sertão: veredas* sentiu o impacto caricatural das falas de Riobaldo, Diadorim, Joca Ramiro e outros. Ser fiel ao texto dos diálogos, ou procurar fórmulas para que os atores cheguem ao que está escrito, é um equívoco. (p.171)¹²

Fica evidente que, além dos diferentes “originais” existentes na leitura de cada membro da equipe de produção, há em cada telespectador, em cada leitor do livro, em cada crítico, um outro “original”, a clamar por uma “outra fidelidade”, ou pela maneira “mais adequada” de ser traduzido para o audiovisual. De todo modo, creio que, a cada novo tratamento dado à linguagem, o responsável por esse trabalho tentou realizar aquilo que seria, no seu entender, se não o

¹¹ Quanto à questão dos figurinos, os mesmos foram elogiados por muitos devido à sua originalidade, e pela preocupação em se “evitar o couro”, marcando dessa forma uma nítida diferença entre “jagunço mineiro” e “cangaceiro nordestino” (cf. *Afinal*, 19/11/85; *Isto É*, 20/11/85 e 18/12/85; *JB*, 10/11/85). Tais comentários vão em direção diametralmente oposta à leitura proposta por Autran Dourado.

¹² Termos como “falso” e “caricato” ressurgem em matéria jornalística sobre os sotaques regionais dos atores da Rede Globo, ainda sob a orientação de Íris Gomes da Costa (cf. *Veja*, 11/11/98).

“original” de Rosa, a maneira “mais adequada” de apresentá-lo ao público televisivo. A “fidelidade ao livro” mudou, portanto, várias vezes, e enquanto tradução se cristalizou a cada novo momento numa *forma* diferente. Essas formas assim provisoriamente fixadas, refletindo as diferentes etapas a cargo de cada um dos especialistas que compõem a equipe responsável pela “produção artística”, ou pelo “trato da palavra”, constituem algo semelhante a uma exibição em câmera lenta da tradução enquanto *transformação*, no sentido discutido mais acima (p. 32), a partir de DERRIDA (1972/1975; 1985b). Como as pessoas na epígrafe de Rosa, a leitura, o texto nunca está terminado – ele vai sempre mudando, sempre se transformando.

7.3 Imagens de Rosa

*Enfim, cada um o que quer aprova, o senhor sabe:
pão ou pães, é questão de opiniões... (GS:V, p.1)*

Se já no tocante à palavra, ou mais especificamente à prosódia “adequada” ao romance de Rosa, não há consenso entre os especialistas, tal dificuldade se estenderá certamente a outros aspectos do livro, solapando a base logocêntrica sobre a qual se apoia a discussão da “fidelidade” da minissérie *GS:V* face a sua referência literária, cuja condição de romance canônico já é por si só indício de legibilidade infinita. Uma evidência nesse sentido é certamente a enorme bibliografia de pesquisa já existente sobre a obra do escritor mineiro, à qual se agregam a cada dia novos títulos, dentre os quais destacam-se diversas edições temáticas de periódicos acadêmicos, como as recentes *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* n.41, o primeiro número de *Nonada: Letras em Revista* e o “Dossiê 30 anos sem Guimarães Rosa” (*Revista USP* n.36), títulos publicados, respectivamente, em 1996, 1997 e 1997-98. Há também encontros acadêmicos dedicados exclusivamente à obra do escritor mineiro, como o recente *Seminário internacional Guimarães Rosa*, realizado Universidade Católica de Minas Gerais, em agosto de 1998. Dentre as compilações mais antigas, tem grande relevância para a presente pesquisa o já citado volume organizado por Eduardo F. COUTINHO (1983) para a coleção *Fortuna crítica* (n.6), por três motivos: (1) a função dessa publicação enquanto espelho da crítica, com o objetivo explícito de arrolar os trabalhos de maior repercussão sobre o tema (transcritos na íntegra ou em parte, como capítulos de livros); (2) a co-edição do Instituto Nacional do Livro, garantindo sua inclusão no acervo de bibliotecas públicas em todo o território nacional, de forma condizente com

os mecanismos de atribuição, valorização e distribuição do saber a que se refere FOUCAULT (1971/1996, p.20-21); (3) a data de seu lançamento, concomitante com a preparação do programa televisivo.¹³

A multiplicidade de leituras que caracteriza a discussão da obra de Rosa não significa, no entanto, que sua recepção seja aleatória, pois tais leituras se organizam em torno das diferentes tradições que formam as comunidades interpretativas, nos termos de FISH (1980), espelhando os próprios itinerários da reflexão contemporânea no Brasil e guardando relações com algumas das polêmicas mais evidentes acerca do que viria a ser o “literário”, o “poético”, ou mesmo a “essência” do *GS:V*. Faço, a seguir, uma síntese de como esse romance vem sendo discutido pela crítica, de modo a delinear os parâmetros utilizados pelas várias tendências e em distintos níveis de especialização. Espero, com isso, apontar para os tópicos mais propensos a serem considerados relevantes nas discussões sobre a “fidelidade” em tradução, sobretudo no tocante às transformações decorrentes da adaptação televisiva.

7.3.1 *O Grande sertão: veredas na crítica especializada*

Para efeito de economia, recorro aqui à própria literatura de pesquisa como forma sintética de abordar a recepção mais evidente da obra de Rosa. Em trabalho contemporâneo à elaboração da minissérie, mas que não deixa de refletir horizontes de certa forma ainda vigentes, João Adolfo HANSEN (1983) passa em revista as mais diversas vertentes críticas, que vêm em Guimarães Rosa desde um “revolucionário” até um “reacionário” da língua (p.9-18). Um dos “leitores ideais” apontados por Hansen seria aquele que vê no escritor mineiro um “reacionário” e “formalista” (p.12). No pólo oposto estaria um outro tipo de leitor, qual seja, aquele que consagra Rosa como “revolucionário”, proclamando “sua ‘metalinguagem’, sua ‘novidade’, sua ‘alta taxa de informação estética’, seus efeitos de ‘ostranênie’, sua ‘ruptura’ como padrões de excelência” (p.13). Julgo que nesse segundo grupo é maior a probabilidade de serem feitas exigências

¹³ Um maior detalhamento da bibliografia de pesquisa pode ser obtido através dos vários levantamentos já feitos sobre a obra rosiana. UTÉZA (1994) faz referências a seleções que contemplam de 250 a 350 títulos sobre *GS:V*, considerando-se apenas os mais significativos. Uma atualização recente dessas listas mais antigas é fornecida por COVIZZI e VERLANGIERI (1996). Já a pesquisa para a dissertação de mestrado de André Luís de Campos, no Departamento de Teoria Literária do IEL/Unicamp, contabilizava no início de 1998 aproximadamente 2.500 trabalhos sobre a obra de Rosa, dos quais cerca de 1.300 tratam especificamente de *GS:V*.

relativas a uma “fidelidade ao original”, em decorrência de sua própria avaliação positiva da obra do escritor mineiro. Dentro dessa tendência geral, Hansen aponta para “três orientações críticas dominantes”. Uma delas seria a que procura abordar os textos de Rosa “a partir daquilo que eles não devem ser: o texto linear, suposto existente”, submetido a um “interpretante ideal, apriorístico, crivo: a ruptura” (*ib.*). Nessa linha estariam tentativas de se explicarem “desvios” lexicais e rupturas sintático-semânticas, como os diferentes “vocabulários” de *GS:V*, e análises semióticas que levam à inserção de Rosa no mesmo paradigma de Joyce e Mallarmé (p.12-13). Outra vertente seria aquela que procura no texto arquétipos para explicar o “Espírito humano”, atribuindo uma causação mítica para personagens e seqüências narrativas, sendo o mito hipostasiado como verdade, vinda de uma “fonte original, início absoluto *in illo tempore* revelado no texto e que uma profunda anamnese hermenêutica reinstaura para a ascese do leitor instantâneo” (p.15). Segundo Hansen, esse tipo de crítica, que “se faz como *parti-pris* contra o formalismo semiótico”, acaba por postular os jagunços de Rosa como natureza, presumindo o mito como substancialidade (p.16). A terceira modalidade do grupo “revolucionário” seria a crítica preocupada com a “libertação através da palavra”, que cobra do autor uma “representação testemunhal” que desvende os valores contraditórios da sociedade de classes, ou seja, uma crítica politizada e cienticista, assentada no pressuposto de “uma representação objetivamente verdadeira do já constituído”, reduzindo a literatura à dicotomia conservador vs. progressista (p.16-17).

Um tal conjunto de “orientações críticas dominantes”, como definido por Hansen ou em eventual discordância com ele, constitui certamente um fator significativo na formação das diferentes comunidades interpretativas com a qual a Rede Globo entra em diálogo para levar a cabo seu projeto de “tradutora fiel de Guimarães Rosa”. Para efeito do presente trabalho, julgo não ser necessário entrar em maiores detalhes sobre o mérito da classificação proposta (falível, provisória *qua* classificação), sendo o essencial apenas a constatação da existência de certas vertentes críticas na recepção do *GS:V*, as quais serão mais ou menos evidentes em determinados momentos e/ou contextos. Na verdade, a filiação do crítico a esta ou àquela tradição será determinante até mesmo no estabelecimento dos próprios parâmetros que delimitam os contornos de cada grupo, i.e., dos elementos utilizados para distinguir uma tradição da outra.

Francis UTÉZA (1994), por exemplo, também se aventura a uma classificação da literatura de pesquisa existente, e aponta para um grande número de trabalhos centrados na questão da

linguagem, dividindo-os em dois subgrupos: por um lado, aqueles cujas respostas “não permitem ver a criação de Rosa numa estratégia outra que não a de um puro ‘jogo literário’”, limitando-se frequentemente à “exegese dos neologismos, os quais [...] constituem apenas a parte visível de um *iceberg* de outra dimensão” (p.20); por outro lado, “os críticos que além da análise formal se preocupam em perseguir a *sobre-coisa*”, i.e., o substrato filosófico da obra (*ib.*). Um segundo grupo seria aquele dos estudiosos preocupados em “explora[r] o regionalismo e o substrato folclórico presente, sem dúvida, em toda a obra do escritor mineiro” (*ib.*). Dentre eles, Utéza considera a contribuição de Leonardo ARROYO (1984) tão significativa a ponto de “se pode[r] considerar a questão praticamente elucidada, salvo raros detalhes que este [sic] analista teria eventualmente deixado na penumbra e que poderia ser objeto de futuras retomadas” (*ib.*). Uma terceira vertente citada por Utéza é a dos estudos voltados para a análise da dimensão épica no *GS:V*, assunto que esse autor considera já inteiramente “apurado” (*ib.*). Restaria então o estudo do “fundamento metafísico propriamente dito”, o qual, apesar de ter sido abordado por “um número restrito de pesquisadores”, constituiria ainda um campo onde “os dados decisivos que permitiriam compreender a criação de Rosa [...] são ainda precários” (p.20-21).

Mais recentemente, Willi BOLLE (1997-98) chegou à conclusão de que “o que se constata como sendo a característica mais marcante da recepção do *Grande sertão: veredas* é a oposição entre as interpretações histórico-sociológicas e as esotérico-metafísicas” (p.28).¹⁴ Para Bolle, poucos teriam sido os pesquisadores que “souberam decifrar no romance a dimensão da história a partir de categorias estéticas”, ao passo que grupo maior consistiriam os trabalhos que “proporcionaram informações lingüísticas, estilísticas e estruturais [...] básicas para investigações futuras”. Nos anos 90, haveria “um claro predomínio das interpretações esotéricas e metafísicas”, nas quais “a história, via de regra, é eclipsada” (*ib.*). Bolle cita Kathrin ROSENFELD (1993) e Francis UTÉZA (1994) como representantes dessa última vertente, e alinha sua própria contribuição na mesma tradição de trabalhos como o de Walnice Nogueira GALVÃO (1972), com foco privilegiado sobre a dimensão sócio-histórica do romance.

Se chamados a opinar sobre a minissérie *GS:V*, sobretudo no tocante a uma eventual “fidelidade” face ao livro, e pressupondo-se que aceitassem como válida a pergunta, os

representantes dessas várias vertentes críticas – agrupadas de maneira parcialmente diferente pelos autores supracitados – tenderiam provavelmente a procurar no texto televisivo as mesmas qualidades e características que vêm na base literária, salvo uma ou outra “concessão” às “limitações do meio” ou “da linguagem”, de forma condizente com a tradicional dicotomia traduzir vs. adaptar que discuti no Capítulo 2 desta tese. Veremos no próximo item que é isso o que de fato ocorre nas diversas ocasiões em que essa crítica especializada é consultada pela mídia impressa, quando da preparação de matérias sobre a minissérie *GS:V*. Posto que o público telespectador é composto não só dos iletrados a que se refere Avancini na apresentação do programa, mas também dos que sabem ler e talvez até mesmo já conheçam o livro e se movimentem num universo culturalmente diferenciado, sem no entanto se constituírem em “especialistas” em teoria literária ou Guimarães Rosa, tais paratextos publicados na mídia ganham uma dimensão privilegiada na recepção da minissérie, pois são eles que estarão concorrendo de forma direta com a televisão na formação da imagem do texto, nesse novo momento de seu crescimento.

Contribui para a importância dos paratextos jornalísticos na discussão da minissérie o número geralmente reduzido de estudos acadêmicos sobre programas televisivos, fato esse que pode ser explicado através de vários fatores, sendo os principais deles a voracidade da TV e a efemeridade de seus produtos. Ana Maria BALOGH (1996) considera tal efemeridade uma das maiores dificuldades a serem enfrentadas pela crítica acadêmica na análise de produtos televisivos, argumentando que “o ritmo temporal de reflexão na universidade exige uma maturação intelectual que, em geral, é demorada e entra em choque com a celeridade caracterizadora do ritmo de produção industrial da TV” (p.139). Quanto à questão da voracidade televisiva, é ilustrativa a informação apresentada por essa mesma autora via Omar CALABRESE (1984), através do registro de que as emissoras privadas de televisão na Itália consumiram, em cinco anos de existência, o patrimônio de noventa anos do cinema de ficção, fazendo com que se passasse muito rapidamente “do consumo televisivo de produtos novos à releitura cada vez maior de produtos velhos” (cf. CALABRESE 1984, p.88; *apud* BALOGH, 1996, p.133).

¹⁴ Em nota, o autor remete a seu “estudo *Sobre a Recepção de ‘Grande Sertão: Veredas’*, concluído em março de 1996, a ser publicado na edição crítica do romance, org. por Walnice N. Galvão, na coleção Archives, Paris” (*ib.*).

À parte esses dois fatores, há ainda o fato de que a televisão, diferentemente do cinema, costuma ser vista pela crítica como um veículo menos nobre, em virtude de aspectos como o contexto “doméstico” de sua recepção, a baixa definição de sua imagem, sua comercialidade explícita e o caráter eminentemente serial de sua produção (cf. BALOGH, 1996, p.35). Além disso, nem sempre será possível ao pesquisador obter o material empírico para sua análise, e as dimensões do objeto de estudo por si só já representam uma dificuldade à parte. Produto típico da televisão brasileira, uma telenovela tem em média 150 capítulos, o que implica cerca de 90 horas de gravação (fora os comerciais) e algo como 3.000 páginas de roteiro. Embora menores, com médias de duração que variam entre 25 e 10 capítulos, respectivamente nas décadas de 80 e 90, as minisséries só estão acessíveis ao público, nos acervos das emissoras, através de cópias condensadas para comercialização em fitas VHS.¹⁵ No caso específico de *GS:V*, nem mesmo uma versão condensada está disponível aos pesquisadores, posto que a cessão dos direitos autorais previa apenas uma única exibição no Brasil, segundo informações fornecidas pelo Arquivo Globo, no Rio de Janeiro. No entanto, treze anos após sua emissão original, a minissérie *GS:V* foi finalmente reapresentada no final de 1998, desta feita no programa didático *Faixa Comentada Especial*, do canal Futura, TV educacional por assinatura da Fundação Roberto Marinho (sistema Net). Para o pesquisador que porventura estivesse informado *a priori* sobre essa programação e tivesse acesso a uma assinatura, a *Faixa Comentada Especial* representou, nesse sentido, uma rara oportunidade de gravar o programa.

Dado tal contexto, chega a surpreender o número de trabalhos acadêmicos já realizados sobre a minissérie *GS:V*, ainda que uma comparação com a exuberância da literatura de pesquisa sobre o romance seja absolutamente impensável (cf. BALOGH, 1991; 1992; 1996; MORAIS 1997; OLIVEIRA 1997a).¹⁶ Por outro lado, esses trabalhos só vieram a público muito tempo após a

¹⁵ Para esse dimensionamento, tomo por base os números citados por BALOGH (1996, p.135) e as notas de campo de meu primeiro encontro com o roteirista Walter George Durst. Mais recentemente, foi criado pela Globo o formato “microsérie”, de apenas quatro capítulos (cf. *FSP*, 05 e 07/08/98; 03 e 07/01/99). Cada capítulo do roteiro da minissérie *GS:V* tem cerca de 20 páginas. Cf também citação de Durst em BALOGH (1991): “O livro tem de 200 a 300 páginas, uma novela, especialmente a das seis, que recorreu muito à adaptação, tem 5.000 páginas em média” (p.250). Vera ainda Renata PALLOTINI (1998), que em sua recém-lançada *Dramaturgia de televisão* discute como se interrelacionam a macro e a microestrutura na ficção televisiva (cf. p.61-64).

¹⁶ Nas pesquisas que subjazem aos títulos arrolados, o acesso aos materiais empíricos foi viabilizado antes por circunstâncias fortuitas do que pela disponibilidade institucional dos mesmos. Ana Maria Balogh já vinha realizando estudo sistemático sobre as minisséries e pôde programar uma gravação de *GS:V* através de sua emissão televisiva,

emissão do programa, confirmando a difícil relação entre reflexão acadêmica e prática televisiva caracterizada acima via BALOGH (1996). Levando isso em conta, centrarei minha atenção, por ora, nos principais tópicos apontados pela mídia impressa como constitutivos do *GS:V*, de modo a contemplar sua evidência no momento da recepção do texto televisivo e seu papel formador junto ao público não-especialista. Já o papel da crítica especializada será observado de forma mais localizada, quando da análise de alguns tópicos específicos nos próximos capítulos da tese.

7.3.2 O Grande sertão: veredas na mídia

O exame dos materiais publicados na imprensa, sejam eles sobre a minissérie, sobre o romance ou sobre a obra de Guimarães Rosa como um todo, evidencia dois grandes fatores constitutivos do debate público sobre o *GS:V* e sua releitura televisiva. Por um lado, as diferentes vertentes interpretativas então em evidência, as quais tendem a destacar este ou aquele aspecto do livro e apontar, quando for o caso, para sua presença (ou ausência) na televisão. Por outro, a atuação da Rede Globo, através de seu *Boletim de programação* e de outras interferências na mídia impressa e televisiva – aí inclusa a apresentação de Avancini antes do início do programa (cf. p. 101, acima). Posto que exerce uma função de mediadora entre as diversas comunidades interpretativas que constituem o universo dos especialistas em Guimarães Rosa e um público mais amplo, a crítica jornalística presta-se também à detecção dos diferentes parâmetros subjacentes à controvérsia sobre a “fidelidade” da minissérie da TV face a sua referência literária. Tendo isso em vista, os tópicos interpretativos em destaque na mídia impressa serão constitutivos para a análise desenvolvida nos próximos capítulos desta tese. Isso não significa que a ótica adotada seja a única possível. Outros caminhos seriam certamente viáveis, mas, sobretudo se colocada a questão da “fidelidade”, eles provavelmente se subordinariam à mesma lógica que cria

tendo contado também com a colaboração do roteirista Walter George Durst para obtenção do texto do roteiro. Já Osvaldo de Moraes e eu mesmo só chegamos ao roteiro e ao programa (gravado em fitas VHS) através do arquivo pessoal de Durst, sem cuja colaboração nenhuma dessas duas pesquisas teria sido viável. Indicações a esse respeito foram-me fornecidas nos contatos pessoais com o roteirista e podem ser confirmadas via referências nos trabalhos citados (cf. BALOGH, 1992, p.16, 36, 244-245; 1996, p.140, 143, 146; MORAIS, 1997, p. v, 19, 26, 27, 171, 172, *passim*). Atualmente, a comunidade acadêmica pode ter acesso ao roteiro “definitivo” em trinta capítulos através de anexos à dissertação de MORAIS (1997). Nesse sentido, compreendo que a versão do programa que acompanha esta tese (Anexo 7) é um instrumento que torna a minissérie acessível para pesquisas futuras também no formato final de imagens e sons, apesar de toda a precariedade advinda do processo de reprodução necessariamente não profissional (cópias de terceira geração, em gravação econômica, a partir de matrizes com alguns problemas técnicos, etc.).

a posteriori dois originais: por um lado, o livro, o sistema literário, visto dentro de uma determinada tradição de leitura; por outro lado, a minissérie, o sistema televisivo, avaliado segundo uma ótica que confronta as qualidades atribuídas ao livro, e à literatura, com as expectativas face à sua tradução em imagens e sons.

Isolar temas e tópicos em *GS:V* não é tarefa fácil ou mesmo exequível, posto que eles se disseminam por praticamente todo o texto, nos mais diversos níveis. O que podemos fazer é apontar para motivos que se entrelaçam, de modo a formar certos padrões mais evidentes no intrincado tecido textual que, por sua vez, só se cristalizam em função da ótica segundo a qual o texto for abordado. Para possibilitar uma exposição ordenada, recorrerei aqui a uma diferenciação sugerida por Sonja TIRKKONEN-CONDIT (1993). Para essa autora, haveria na literatura de pesquisa sobre tradução duas tendências básicas, sendo a primeira dividida em duas variantes. De um lado, encontraríamos trabalhos cujo foco de interesse recai sobretudo no texto-fonte (*source-oriented*), com uma variante voltada para o processo de “transferência” (*transfer-oriented*); do outro lado, encontraríamos análises voltadas para o sistema de chegada (*target oriented*), sendo sua principal referência a função do texto-alvo nesse sistema (cf. p.6). Para efeito da presente pesquisa, tratarei as duas variantes do primeiro grupo como tendências à parte, o que nos levará a três categorias distintas. Considerarei como compatíveis com a variante básica do primeiro grupo descrito por Tirkkonen-Condit as matérias em que há um tratamento direto do tópico “fidelidade da minissérie” em relação ao livro (*FSP*, 20/11/85; *O Globo*, 23/11/85), assim como os comentários voltados exclusivamente para o romance (*FSP*, 05/09/85; *OESP*, 12/06/94; *JB*, 19/11/97). Ainda que nesse último caso certamente não se possa falar *strictu senso* de “tradução”, tais comentários não deixam de espelhar uma *imagem* corrente do livro, e são, nesse sentido, relevantes para a discussão de sua transformação pela TV. É nessa primeira tendência, voltada para o texto-fonte, que se fazem notar mais claramente as diferentes vertentes críticas detectadas por HANSEN (1983), UTÉZA (1994) e BOLLE (1997-98) na recepção de Rosa pelos especialistas. Além dessa variante básica, encontram-se ainda, dentre aqueles que se pronunciaram na mídia, analistas que discutem as operações textuais da minissérie do ponto de vista das transformações, i.e., das soluções encontradas para traduzir o romance ao veículo televisão, podendo, portanto, ser agrupados sob o rótulo de “orientação para o processo”. Um terceiro grupo é formado pelas matérias que versam também sobre o sistema textual televisivo e as eventuais diferenças entre o texto da minissérie e a tradição dominante na TV, ao qual atribuirei o rótulo de “voltado para o

texto-alvo”. Em muitos casos, a discussão não se restringe a apenas um dos aspectos citados, sobretudo nos dois últimos grupos.

Levando em conta esse quadro geral, saliento que minha exposição não visa “classificar” a crítica jornalística de forma rígida, de modo a impor-lhe a camisa de força de categorias claramente distintas e estanques, sendo meu objetivo principal delinear os tópicos mais evidentes, de modo a possibilitar uma seleção de temas relevantes para posterior análise. Não obstante essas restrições, creio que a utilização dessas três categorias levará a uma síntese adequada do amplo acervo jornalístico coletado para a presente pesquisa, sobretudo porque elas permitem incorporar desde já a minissérie à discussão, estabelecendo um elo plausível entre análises que versam sobre sistemas textuais bastante distintos. Tal procedimento permite também a detecção de eventuais liames entre diferentes aspectos do “original” abordados numa só crítica, assim como o escrutínio da maior ou menor ênfase dada nas diversas matérias aos aspectos eminentemente “tradutológicos” envolvendo o livro e a minissérie.

7.3.2.1 *O texto-fonte*

Começemos nossa resenha pelos textos publicados no Caderno Especial de *OESP* (12/7/94). De modo geral, os articulistas que ali escrevem têm vínculo com instituições de ensino superior, pertencendo, portanto, ao grupo dos “especialistas” descritos por André LEFEVERE (1990, p.14-15; supra, p. 57). Suas matérias, por sua vez, publicadas em veículo não-especializado, configuram o tipo de reescritura destinada a um leitor que não é “estudante profissional”, no sentido proposto por BASSNETT e LEFEVERE (1990, p.9-10; supra, p. 59). Em praticamente todas as matérias, os articulistas levam em conta mais do que um aspecto específico do livro, embora haja sempre algum tópico em maior evidência. Flávio Aguiar, por exemplo, tece considerações sobre a construção da narrativa, argumentando que o relato é desordenado apenas na aparência, pois se desdobraria, “como uma carta geográfica”, nos temas sucessivos “da chefia, do amor, do acesso à palavra, da execução da vingança e do reconhecimento final” (*OESP*, 12/7/94, p. D4). Em sua análise do princípio articulador dessa sucessão de temas, Aguiar privilegia o aspecto social de uma “mudança de tempos”, da era jagunça à moderna. Um segundo elemento destacado por Aguiar é a questão do desejo, da dificuldade enfrentada pelo narrador Riobaldo em distinguir, “em seu mundo interior”, o universo masculino do feminino, fazendo do

relato “a construção e o reconhecimento de uma identidade e sua reafirmação” (*ib.*). Francisco Alambert também sublinha o procedimento narrativo descontínuo, não linear, e caracteriza o romance como modernista, não só por ser “uma enciclopédia onde podem ser localizados quase todos os gêneros literários conhecidos”, mas também por “ficcionaliza[r], suspendendo o contexto e a época, a passagem da narrativa antiga para a moderna, no corpo do mesmo livro” (p.D3). João Adolfo Hansen, por sua vez, retoma pontos que ele mesmo discute de forma mais aprofundada em publicações acadêmicas (cf. HANSEN, 1983; 1996), e trata, dentre outros tópicos, do suposto neoplatonismo em Rosa, ou da dimensão filosófica de *GS:V*, onde o “questionamento da lógica racional” se daria através da recorrência positiva dos paradoxos (*OESP*, 12/7/94, p.D3). Já o comentário de Kathrin H. Rosenfield na mesma página permite agrupar alguns dos diferentes “leitores ideais de Rosa” sugeridos por HANSEN (1983). Além de ressaltar “a musicalidade insólita do português sertanejo”, a autora compara a obra rosiana àquela de Joyce e Proust, aludindo também à erudição subjacente ao regionalismo aparente, a qual suscitaria questões de fundo ético. Rosenfield também comenta os “jogos fonossemânticos” que mereceram especial destaque em seus trabalhos mais extensos e que formam a base de uma interpretação onde a abordagem mítico-psicanalítica (cf. ROSENFELD, 1992a: 198-209; 1993) se alterna com preocupações estilísticas (1997).

Dentre as diversas matérias publicadas no *Caderno B do Jornal do Brasil* por ocasião do trigésimo aniversário da morte de Guimarães Rosa (*JB*, 19/11/97), merece destaque a síntese que Bruno Liberati se propõe a fazer do *GS:V* e de sua recepção pela crítica (p.B4). No espaço de uma única página de jornal, Liberati cita a opinião de nada menos do que dezessete comentaristas, procurando contemplar o largo espectro que caracteriza a recepção da obra rosiana pela crítica especializada. Nesse mosaico da crítica, Liberati aborda basicamente os mesmos tópicos tratados pelos articulistas de *OESP* três anos antes, a saber: o substrato oral do relato, e suas características regionalistas; o caráter não-realista desse regionalismo, e a dimensão metafórica dos acidentes geográficos, ligada à dualidade entre o bem e o mal, entre a ordem e o conflito, entre Deus e o demo; a universalidade desse mesmo regionalismo, e suas implicações filosóficas. Além disso, Liberati procura isolar os tópicos centrais no desenvolvimento da narrativa, apresentada como o itinerário do protagonista Riobaldo da condição jagunça à chefia do bando, deixando de ter como arma apenas a pontaria certa e assumindo então a palavra como principal instrumento de persuasão. Por fim, Liberati destaca também o papel de Diadorim

enquanto ícone da contradição, em diversos níveis: ódio/amor, vontade/destino, cegueira/visão, masculino/feminino, etc. Alguns dos críticos citados por Liberati admitem a importância do leitor na construção do sentido, embora continuem a atribuir ao autor onisciência sobre seu processo criativo, como evidencia o trecho transcrito a seguir:

Não é possível entender tudo o que está na obra de Rosa. Afonso Casais Monteiro afirma: “Evidentemente, há coisas que só entenderá em *Grande sertão: veredas* o sertanejo, precisamente o menos provável de seus leitores”. E Paulo Ronai [sic]: “Acrescentaria que há outras coisas que só o dialetologista, outras que só o filósofo, outras ainda que só o psicanalista entenderá – o que equivale a dizer que nenhum leitor entenderá a obra na íntegra”. O único detentor de todas as chaves da obra seria o próprio autor. E cita Afonso Arinos: “Rosa não entrega nem a pau o mapa da mina”. (*ib.*)

Se por “entender a obra” compreendermos a construção de um sentido compatível com a experiência e o referencial de mundo do leitor, tal como preconizado pelos referenciais teóricos da presente pesquisa, as duas primeiras afirmações citadas no trecho transcrito são perfeitamente plausíveis. É certo que o sentido construído por um sertanejo será diferente daquele acessível ao dialetologista, ao psicanalista, ao filósofo, etc. – com a ressalva de que essa diversidade na construção do sentido não tem por base apenas “coisas” diferentes, mas sim percepções diferentes da mesma “coisa”, ou palavra, ou trecho, etc. Já a afirmação de que o autor seria o “detentor de todas as chaves da obra” é mais problemática, pois tal premissa equivale a dizer que a compreensão “na íntegra” seria uma somatória de todas as “compreensões parciais” – as quais, por sua vez, podem ser, e são, não raro, mutuamente exclusivas. Qual seria, por exemplo, a “compreensão psicanalítica” de Guimarães Rosa sobre o *GS:V*? Seria ela uma leitura freudiana? Jungiana? Lacaniana? A principal dificuldade teórica de grande parte das discussões em torno da “fidelidade” em tradução parece residir exatamente na determinação dos contornos do “original”, da apreensão de sua “essência”, como bem ilustra a inviabilidade de se reduzir a “fortuna crítica” de *GS:V* a um único denominador comum, aceitável por todos os intérpretes, independentemente de sua inserção sócio-histórica.

Nas demais matérias jornalísticas, contemporâneas à preparação e exibição da minissérie, as referências ao texto fonte vêm quase sempre acompanhadas de comentários sobre a viabilidade de sua “representação” no sistema televisivo, o que de certa forma reflete o paradigma teórico mais evidente nas análises sobre adaptações de textos literários para cinema e televisão, conforme já discutido mais acima, no Capítulo 2. De modo geral, tais referências ao texto-fonte retomam os mesmos tópicos apontados por HANSEN (1983), UTÉZA (1994) e BOLLE (1997-98) e/ou discutidos nas matérias de *OESP* (12/7/94) e do *JB* (19/11/97), ainda que por vezes sejam propostas ênfases

distintas. Leão Serva (*FSP*, 19/11/85), por exemplo, descreve o romance de maneira sucinta, salientando tanto a forma narrativa quanto a dimensão sócio-histórica, sendo essa última vista como pano de fundo para os planos do amor e da metafísica. Um dia mais tarde, o mesmo articulista faz uma síntese das opiniões de vários intelectuais consultados sobre a questão da “fidelidade” na minissérie (*FSP*, 20/11/85). No tocante ao livro, têm destaque nessa reportagem: (1) a narração não-linear, que organiza o relato em forma de diálogo/monólogo; (2) a ambigüidade do personagem Diadorim; (3) a dimensão metafísica, ligada ao tema do bem e do mal; e, finalmente (4), os elementos épicos da história – grandes combates e grandes territórios.¹⁷ Leão Serva voltaria mais duas vezes ao mesmo tema no mês seguinte, primeiro para salientar as definições dadas por Rosa ao sertão e as inúmeras denominações do demônio em *GS:V* (*FSP*, 01/12/85), e depois para discutir a importância do tema “sertão” na produção literária e cinematográfica brasileira (*FSP*, 07/12/85). Praticamente todos esses tópicos estão também em evidência em matéria contemporânea de *O Globo* (23/11/85), com especial atenção para: (1) o caráter oral e regionalista do relato; (2) a narrativa em primeira pessoa; (3) a ambigüidade intrínseca dos personagens; (4) a importância da cena do pacto com o diabo, com sua dimensão metafísica, e (5) o conflito interior de Riobaldo, ligado à questão do homossexualismo. As demais matérias seguem padrões temáticos semelhantes, de modo que, a partir dos cerca de quarenta títulos coletados com relação direta ao livro ou à minissérie (alguns englobando vários pronunciamentos, e excluindo-se entrevistas sobre a preparação dos atores), é possível estabelecer a seguinte lista de recorrência: em primeiro lugar vem o tópico da linguagem, presente em dezessete matérias; seguem, por número de ocorrências, a forma narrativa (doze), a sexualidade (nove), a metafísica (oito) e o sertão (seis), havendo ainda inúmeros pontos com destaque diferenciado por um ou outro autor, como a questão do poder, discutida ora em relação à palavra/retórica, ora do ponto de vista sociológico, ora segundo um viés mítico, etc. É certo que tal apanhado “estatístico” é insuficiente para dar conta das nuances e diferenciações existentes nas comunidades interpretativas face à recepção da obra rosiana, como evidencia a possibilidade de múltiplas abordagens a cada tópico citado, ou até mesmo porque os tópicos “em destaque” são produtos de minha leitura pessoal dos materiais coletados, de modo que a própria contabilidade

¹⁷ Esses aspectos, acrescidos de uma discussão sobre a questão da linguagem, estão também presentes em matéria

das recorrências não passa de uma aproximação. Por outro lado, a recorrência de certos temas não deixa de apontar para questões em torno das quais parecem girar as interpretações mais evidentes, mais propensas a influenciar o leitor/telespectador, abrindo desta forma uma porta para a seleção de tópicos específicos a serem aprofundados nesta tese – possibilidade essa que norteará a discussão dos pontos a seguir.

7.3.2.2 *O processo tradutório*

As matérias voltadas para o debate sobre a “fidelidade” da minissérie (*FSP*, 20/11/85; *O Globo*, 23/11/85) fornecem um bom ponto de partida para a averiguação das questões mais salientes na discussão do processo tradutório, a saber: (1) o procedimento de linearização do enredo na televisão; (2) a redução da ambigüidade atribuída ao livro, sobretudo em relação a *Diadorim*; (3) o desdobramento dos grandes temas do romance; (4) os aspectos lingüísticos, já abordados no Cap. 7.2, sob o título de *A fidelidade mutante*. Na medida em que as transformações que englobam esse último ponto não transcendem o aspecto “verbal”, i.e., ocorrem dentro de uma “mesma língua” e não implicam as mudanças de “meio” ou “veículo” em foco no presente trabalho, não darei maior aprofundamento à temática, centrando minha atenção em alguns aspectos específicos dos três primeiros tópicos.

Vejamos, primeiramente, a questão da eliminação do narrador, com a conseqüente linearização do enredo, procedimento “admitido” por todos os especialistas consultados por Leão Serva (*FSP*, 20/11/85) e mesmo elogiado por alguns, como Paulo Rónai (*ib.*). Embora considerem a narração “não-linear” constitutiva do romance, como evidenciam diversos comentários resumidos no ponto anterior, os especialistas parecem ver nessa “linearização” uma concessão inevitável ao processo televisivo. Cecília de Lara coloca a questão nos seguintes termos: “Um elemento essencial de ‘Grande Sertão’, enquanto obra literária, é a narrativa em primeira pessoa, que o diretor, na televisão, foi obrigado a suprimir em favor da compreensão do espectador. Essa linearidade emprestada à versão para a TV sem dúvida empobrece um pouco a obra, mas era indispensável” (*O Globo*, 23/11/85). Na mesma fonte, Consuelo Albegaria afirma que “foi sensacional a disseminação da fala de Riobaldo, de seu discurso, pelos outros

assinada por Nelson Ascher no mesmo jornal, dois anos mais tarde (*FSP*, 05/09/87).

personagens. Não podia ser de outra forma”. A nota crítica fica por conta da tentativa de se argumentar em termos de “fidelidade”, ao mesmo tempo em que se operam transformações tão radicais, como argumenta Dirce Cortes Riedel: “Somente uma narrativa que tenha os vaivéns do tempo, das vacilações existenciais do jagunço aposentado [...] é que pode ser fiel ao livro. Se o caso é ser fiel...” (*ib.*). Essa dúvida sobre a “fidelidade narrativa” paira como uma sombra sobre a noção de linearização do enredo, na medida em que (1) está implícita quando a crítica enfatiza o papel do narrador no romance; (2) aparece de forma explícita em várias colocações no material jornalístico, com sete ocorrências; e (3) chega a ser título de uma matéria: *Vereda linear* (*Veja*, 20/11/95). Por ser uma operação realizada em um nível básico, com implicações para toda a construção da minissérie, e por envolver questões centrais para a compreensão que temos do “cinematográfico” ou “televisivo” face ao “literário”, tal processo de linearização do enredo é objeto de um estudo com certo nível de detalhe, levando em conta tanto a construção do livro quanto a da minissérie (9): *Traduzindo a perspectiva, ou como narrar o narrador*). As questões em pauta não se restringem ao aspecto puramente cronológico do relato, mas envolvem também o papel do diálogo e da ação no cinema e na TV, em sua forma mais evidente. É talvez por isso que os comentaristas opinam no sentido da “inevitabilidade” de uma estrutura narrativa linear no seriado – característica que discuto no 8) (*O formato minissérie na Rede Globo*).

Menos formais que o tópico da linearização do enredo, as questões da ambigüidade e do desenvolvimento temático se entrelaçam de tal modo que é difícil tratá-las de maneira isolada, sem referências mútuas. Afinal, são os conflitos internos de Riobaldo que estabelecem a relação entre a metafísica e o amor (proibido/diabólico), são suas indecisões que o levam pelo tortuoso itinerário jagunço, como já se percebe em algumas das interpretações apresentadas anteriormente. Em alguns casos, os próprios comentários sobre a minissérie publicados na mídia deixam clara essa relação. Cecília Lara, na avaliação já parcialmente citada acima, resume: “A ambigüidade intrínseca dos personagens permanece, é certo – a ambigüidade homem/mulher de Diadorim, a ambigüidade bem/mal de toda a obra e do próprio Diadorim, que é ao mesmo tempo angélico e demoníaco – na transposição para a TV, mas empobrecida: o suspense diminui, na TV, em relação ao livro” (*O Globo*, 23/11/85; cf. também *Veja*, 20/11/85; *Isto É*, 20/11/85; *JB*, 29/11/85). No entanto, talvez por ser mais evidente à primeira vista, é em torno da atribuição do papel de

Diadorim a uma atriz conhecida, em evidência também por sua condição de modelo, que se organiza a discussão mais recorrente na mídia, com nada menos do que dezoito citações.¹⁸ Diante de um processo mais genérico de *explicitação* que caracteriza a minissérie *GS:V*, creio que a crítica jornalística tende a supervalorizar a ambigüidade homem/mulher face às outras dimensões mencionadas por Cecília Lara (*ib.*), e por isso dedico a essa questão um estudo em maior profundidade (10): *A explicitação como estratégia tradutória*. Menos redutoras são as observações feitas a respeito do desenvolvimento temático, havendo em treze matérias comentários sobre as soluções adotadas na minissérie, algumas das quais também deverão ser averiguadas em maior detalhe mais adiante, pela sua importância para a ampla aceitação do programa como uma tradução bem sucedida do romance – apesar das eventuais críticas e restrições apresentadas na mídia. Transcrevo a seguir dois trechos de artigos publicados no *Jornal do Brasil* que ilustram bem, e de modo sintético, essa postura geral da crítica jornalística:

Avancini preferiu explicitar, utilizando para o papel [de Diadorim] uma mulher que, embora camuflada, correspondesse à descrição. No caso, Bruna Lombardi. O resultado que chega no vídeo não poderia ter sido melhor. A atmosfera, carregada de tons marrons, encharcada de sol, às vezes áspera e difícil, foi fielmente copiada por Avancini. Mas ele ainda foi mais longe: ao invés de buscar apenas a forma, Avancini aprofundou na essência, no conflito das relações, transportando com imagens a estética rosiana. (Walter Contrêra, *JB*, 29/11/85)

O enredo se tornou linear, o monólogo de Riobaldo foi substituído pela narração de um seu compadre, o velho Quelemém. Perdeu-se em poesia, na construção dos diálogos e sequer a prosódia é equivalente à que se insinua no livro. [...] Em compensação, ficou-se com o ritmo nervoso, alerta, fugiu-se dos diálogos redundantes em relação à imagem [...]. É um visual de prender o olho, num tom de terra, onde não se economizam fusões, longas tomadas sem corte, câmaras rastejantes em horas de perigo, enfim, produz-se no vídeo uma narrativa inquieta, onde a câmara não se limita a descrever, mas também comenta a ação [...], tenta traduzir na TV as ambigüidades e vacilações do texto, nos primorosos jogos de claro-escuro quase cena a cena, na tensão dos diálogos em trânsito, no suor constante dos jagunços, na excelente mistura de sons estranhos (de instrumentos da região) e cantigas populares e principalmente no exercício de contenção dos atores. (Redação, *JB*, 11/12/85)

Os dois comentários têm estruturas semelhantes, começando com características do livro em evidência na crítica e descrevendo, na seqüência, alguns aspectos da minissérie que, ao “traduzir bem” outros elementos considerados fundamentais no romance, acabam por

¹⁸ Vide *FSP*, 2/7/85, 13/11/85, 20/11/85, 01/12/85, s.d. (Arquivo Globo 14071); *FT*, 4/6/85; *O Globo*, 23/11/85, s.d. (Arquivo Globo 14071); *Isto É*, 20/11/85, 18/12/85; *JB*, 10/11/85, 29/11/85, 01/12/85; *JT*, s.d. (Arquivo Globo 014071); *Leia*, Nov./85; *Pasquim*, 28/11/85; *Veja*, 20/11/85; *Visão*, 20/11/85. Ver também BALOGH (1991, p.276-280; 1996, p.160-165) e MORAIS (1997, p.15).

contrabalançar as “perdas” em relação aos primeiros tópicos. Quando sublinham elementos peculiares à narrativa audiovisual, como ritmo, composição da imagem, procedimentos de edição, música e ruídos, etc., esses comentários não só abandonam a preocupação exclusiva com o “original”, mas também deixam implícita a estética dominante na TV, tratada de forma aberta nas matérias resenhadas no próximo ponto, a seguir. Não havendo nesta tese espaço para desenvolver todos os temas apontados na mídia, darei prioridade à dualidade bem/mal, ligada à questão do demoníaco – tópico que subjaz a tantas falas e situações e é personificado na figura do chefe jagunço Hermógenes – e abordarei outros temas de forma menos sistemática, complementar à análise desse tópico central (11): *As formas do mal*). Creio que, com isso, estarei focalizando um aspecto menos óbvio para uma narrativa na tela pequena. O caráter folhetinesco da relação Riobaldo/Diadorim e a dimensão épica, inerente ao desenvolvimento das guerras jagunças, encontram-se mais próximos dos padrões narrativos da televisão, estando de certa forma implicados no processo de linearização do enredo.

7.3.2.3 O texto-alvo

A atenção dada ao “sistema de chegada”, em torno do qual se aglutina o segundo tipo de literatura de pesquisa sobre tradução de acordo com a classificação de Sonja TIRKKONEN-CONDIT (1993), constitui a última das três categorias que adotei para abordar o material de imprensa na presente pesquisa. Subjazem a essa tendência preocupações semelhantes às de Patrick CAT-TRYSSÉ (1992) em sua proposta de um programa para o estudo de textos literários adaptados para cinema (e/ou televisão), conforme já exposto no Capítulo 3 desta tese (p.51). No material de imprensa consultado, a tendência a se discutir o texto traduzido se faz presente já no Caderno Especial de *OESP* (12/7/94), onde há um breve comentário de Leo Gilson Ribeiro sobre as traduções de *GS:V* para outros idiomas, além de uma nota de Luiz Zanin Oricchio sobre as “adaptações cinematográficas” da obra de Rosa.¹⁹ Foco semelhante no texto audiovisual faz-se

¹⁹ Oricchio menciona todos os títulos realizados originalmente em 35mm que constam da filmografia desta tese, à exceção de *Cabaret Mineiro*. A minissérie da Globo não merece nenhum comentário, além da foto que acompanha o texto de Flávio Aguiar na mesma publicação. De qualquer forma, a inclusão desses elementos no Caderno Especial de *OESP* (12/7/94) não deixa de dar suporte à hipótese de BASSNETT e LEFEVERE (1990) sobre seu papel na

notar em não poucos comentários da crítica jornalística sobre a minissérie *GS:V*, os quais sublinham sobretudo aqueles pontos em que o programa se afasta das produções mais convencionais da TV. Tomando esse “sistema” como um todo, várias matérias tratam do lugar da minissérie na televisão e do papel ocupado por Avancini na evolução desse “gênero” ou “formato” no Brasil, tópico que aprofundarei no último item do presente capítulo.

Quando comparam a minissérie com a estética televisiva dominante, os comentários da crítica são invariavelmente favoráveis à primeira, vista de modo geral como liberta de vários “vícios” da TV. Tomemos como exemplo a questão da montagem, caracterizada por José Castello como “ágil, o oposto dos longos planos que fazem a cadência modorrenta das telenovelas” (*Isto É*, 18/12/85, p.44). Note-se que, ao falar de “longos planos” e de “cadência modorrenta” na televisão, Castello se refere a quadros sem grandes variações de conteúdo ou movimentos de câmera, editados em alternância para sugerir uma maior dinâmica. É esclarecedora a comparação de duas seqüências com os mesmos quinze segundos de duração, onde ocorre alternância de apenas dois planos na novela *Roque Santeiro*, contra quatro planos diferentes na minissérie *GS:V*. Espécie de paradigma do “ritmo externo” da minissérie, descrito por Avancini como “ágil” (*Boletim*, p.5; *JB*, 18/11/85), a seqüência do combate na fazenda Tucanos à qual alude José Castello (*ib.*) certamente apresenta um ritmo e uma forma de montagem incomuns para a produção televisiva brasileira. No contexto do padrão estabelecido pelas telenovelas, não surpreende o comentário de José Lino Grunewald: “Um dia [Avancini] explicou que a galera, ou seja, o telespectador de classe D ou E não assimila o *long-shot* – mais de um significado dentro do quadro é demais. Que dizer do plano-sequência – aquele de Welles e Wyler?” (*FSP*, 01/12/85). A questão do ritmo engloba, portanto, não somente o número de planos utilizados numa seqüência, ou seja, a média de duração dos planos, mas também seu nível de saturação, a quantidade de elementos que fornecem para a interpretação. Nesse sentido, não há contradição quando José Castello alinha uma “narrativa inquieta” à “utilização de longas tomadas sem corte”, i.e., de planos-sequência (*ib.*). Pelo contrário, a utilização sistemática de planos-sequência pode realmente significar uma grande agilidade narrativa. E, de fato, a minissérie lança mão desse recurso em vários momentos, havendo mesmo uma seqüência inteira estruturada em

formação da “imagem de um texto”. A minissérie da Globo também é citada *en passant* por Bruno Liberati em seu caleidoscópio da crítica (*JB*, 19/11/97).

apenas quatro planos externos, com duração média de cinquenta e dois segundos, quando Zé Bebelo passa em revista sua nova tropa.²⁰

Por outro lado, a própria “lentidão” da narrativa, nos momentos em que corresponde ao “ritmo interno dos personagens”, conforme descrição de Avancini (cf. *Boletim*, p.5; *JB*, 18/11/85), também é vista de forma positiva na crítica, como fica evidente no comentário de Artur da Távola: “os tempos são longos, o clima ‘rosiano’ do tédio, do cansaço, da ambigüidade dos espaços de silêncio, respeitado” (*O Globo*, 21/12/85).²¹ Colocando o ritmo em relação à estratégia narrativa geral, Artur da Távola argumenta que a minissérie *GS:V* teria conseguido prender a atenção do telespectador a partir das próprias questões levantadas no romance, como a dúvida sobre o mal e o arrependimento do narrador Riobaldo, escapando com isso da necessidade de utilizar os “ganchos e truques do folhetim”, de modo que consegue se liberar, “como obra de televisão, da estrutura narrativa televisual e conteudística da telenovela, que tem por base o folhetim romântico-realista” (*ib.*). Tal argumento se assemelha ao apresentado no já citado artigo de José Castello, que, tocando por outro ângulo a relação imagem/diálogo, afirmara que “*Grande Sertão* rompe, de saída, com a tradição radiofônica que ainda dá a tônica das novelas” (*Isto É*,

²⁰ Por *seqüência* entende-se uma série de planos que desenvolvem a mesma temática. Quando a seqüência preserva a continuidade de tempo e espaço, fala-se também em *cena*. Por *plano-seqüência* se entendem tomadas mais longas, sem cortes – e, portanto, sem montagem – para desenvolver temas que seriam usualmente tratados através de vários planos (cf. sobretudo METZ, 1977, p.129-170; vide ainda, dentre outros: PEREIRA, 1981; OLIVEIRA, 1984; MACHADO, 1997). Na linguagem jornalística, normalmente não se distingue entre *cena* e *seqüência*, ou entre *plano* e *quadro*. Tecnicamente, um *quadro* é o espaço delimitado pela abertura da câmera, mas o termo também é usado como equivalente de *fotograma* (projeção em vinte e quatro quadros por segundo no cinema, vinte e cinco na televisão). Já o termo *plano* também é usado para se referir à localização do objeto no espaço de um quadro (primeiro vs. segundo plano). No episódio em questão, Zé Bebelo, chefe jagunço ligado ao governo e com pretensões políticas, vencido em combate, “julgado”, poupado de uma execução e expulso da região pelo chefe maior Joca Ramiro, voltara para vingar a morte desse último, assumindo a chefia de um bando momentaneamente acéfalo. Nesse trecho, situado relativamente no meio da narrativa, o personagem se movimenta por todo o acampamento, conhecendo um a um seus novos comandados (Capítulo 14, 1º bloco narrativo; cf. Anexo 4). Os dois planos em que Zé Bebelo é escoltado pelos protagonistas Riobaldo e Diadorim têm, respectivamente, oitenta e dois e oitenta e cinco segundos, dimensões comparáveis aos planos-seqüência dos grandes mestres do cinema citados por Grunewald. Note-se que, por detrás de observações lapidares da crítica jornalística, há não raro debates fundamentais para a história do cinema. Tomemos como exemplo a questão da “duração dos planos”, mencionada tanto por Grunewald como por Castello, a qual remete à relação montagem vs. *mise en scène*, discutida, dentre outros, por André BAZIN, Jean-Luc GODARD (cf. MONACO, 1977/1980, p.159-160) e Andrej TARKOWSKIJ (1985, p.131-143).

²¹ Nesse artigo, cunha-se o termo “editadura” – ditadura da edição – para designar o procedimento de alternância de quadros comentado por José Castello (*Isto É*, 18/12/85). Tal técnica é normalmente utilizada em função do papel preponderante da palavra como suporte narrativo da telenovela, sobretudo quando essa abusa da técnica clássica de campo/contracampo nos diálogos. O mesmo princípio de dinamização de quadros em si estáticos subjaz também à relativamente recente multiplicidade de câmeras focando os apresentadores nos telejornais.

18/12/85, p.44). Dessa forma, tanto Artur da Távola como José Castello parecem ter avaliação semelhante à da matéria de redação do *Jornal do Brasil*, onde se fala de uma tradição televisiva que trata a imagem como mero suporte de um discurso verbal tido como auto-suficiente para o desenvolvimento da trama (cf. *JB*, 11/12/85; supra, p. 121).

Para fechar o presente apanhado sobre a recepção assaz positiva da minissérie *GS:V* pela mídia, retomemos de modo breve a questão da palavra, e especificamente da prosódia no programa. Mais do que uma simples reversão de papéis entre imagem e diálogo, a crítica que se ocupou da relação da minissérie com a tradição televisiva viu no programa a possibilidade do telespectador aprender “uma outra maneira, mais sonora, mais intuitiva de ouvir a língua” (Castello, *Isto É*, 18/12/85), ainda que a custo de perder uma palavra ou outra, no “tartamudeio funcional dos diálogos” (Grunewald, *FSP*, 01/12/85). Yan Michalski chega a sugerir que haveria, “na prosódia utilizada pelos atores, um equivalente sonoro do regionalismo verbal genialmente criado [...] por Guimarães Rosa”, tornando o acompanhamento dos diálogos “quase sempre muito difícil”, mas criando ao mesmo tempo “um novo canal de comunicação, num plano não verbal mas quase musical” (*Pasquim*, 28/11/85).²²

Ao defenderem a opção da Globo por uma tal “opacidade sonora” que contraria seus próprios padrões habituais, críticos como Yan Michalski trazem à tona uma questão sistematicamente ignorada pelos advogados da leitura (e da tradução) como processo de “resgate de significados” supostamente “inerentes” ao texto”. Na primeira parte desta tese (sobretudo Capítulos 1 e 5), procurei apontar para a impossibilidade de termos acesso a significados “inerentes ao original”, pois os mesmos são sempre e inevitavelmente resultado da interferência do leitor/tradutor no texto. A partir dessa premissa, não é difícil concluir que a argumentação de Michalski sobre a prosódia da minissérie *GS:V* põe em jogo justamente essa inacessibilidade de significados enquanto algo imediato, “presente na coisa”. Creio que as restrições feitas por outros comentaristas à prosódia do programa têm por base a expectativa de “legibilidade plena”

²² Tal procedimento é levado ao extremo na encenação de *No vau da Sarapalha* pelo grupo paraibano *Teatro Piolim*, que recebeu nove indicações e oito prêmios no 13º Festival de Teatro de São José do Rio Preto, SP, em meados de 1992. Nessa adaptação do conto de Rosa, a personagem “velha Ceição” se comunica por sons semanticamente ininteligíveis, porém perfeitamente apreensíveis para o espectador, via prosódia e gestual. Por sua interpretação, a atriz Soia Lira recebeu o prêmio de melhor atriz no referido festival (cf. *Correio Braziliense*, 30/07/1992).

característica do discurso cinematográfico e televisivo hegemônico, tendência essa descrita por alguns teóricos como uma busca pela “transparência” (cf. Robert STAM, 1981; Ismail XAVIER, 1984; Jesus GONZALEZ REQUENA, 1988). De certo modo, teríamos aqui basicamente um desdobramento, no plano da realização acústica, de uma questão mais freqüentemente discutida em termos semânticos. Como na leitura e na tradução, também na “adaptação” de qualquer texto para outro veículo não se trata nem de “reprodução” nem de “resgate”, mas antes – e sempre – de *produção* de significados. Por quebrar com os padrões usuais, a prosódia “opaca” (para ficarmos com um termo tomado de empréstimo da teoria do cinema) desautomatiza a recepção, revelando seu caráter produtivo.

Tal raciocínio também se aplica ao contato com o romance. Posto que o “leitor comum” de *GS:V* certamente não lerá o livro tendo ao lado um dicionário ou um dos glossários específicos escritos pelos especialistas, esse leitor terá muitas vezes de se contentar com a sonoridade da língua “de Rosa”, deixando-se guiar por essa musicalidade inusitada.²³ Nesse sentido, é significativa a declaração de Lenira Marques Covizzi: “Um fato me surpreendeu bastante, ao ver a minissérie: a constatação de que eu nunca havia, realmente, visualizado nada, ao ler ‘Grande Sertão: Veredas’. Eu me pautava muito mais pela oralidade do texto” (*O Globo*, 23/11/85). No Cap. 6.1, apresentei um episódio relatado por Stanley FISH (1980), cujos alunos criaram sentidos míticos para uma lista bibliográfica que lhes fora apresentada como sendo um poema religioso (cf. p. 89-91, acima). Da mesma forma que os alunos de Fish, o leitor do *GS:V* criará necessariamente *algum* sentido para o livro, como um todo e em suas partes. Isso não significa, no entanto, que criará um sentido *qualquer*, pois tal produção terá por base necessariamente algum critério, o qual terá maior ou menor aspiração generalizante de acordo com os próprios objetivos da leitura. Se o leitor em questão estiver familiarizado com a linguagem utilizada ou a temática em questão, criará um sentido baseado nessa sua experiência prévia, ou no conhecimento mediado via especialistas. Caso contrário, *também* criará algum sentido, *também* buscará alguma qualidade a ser atribuída a essa linguagem, sem que isso aconteça

²³ Por outro lado, mesmo que lançasse mão desses recursos adicionais, o leitor não estaria resgatando as “intenções originais do autor”, mas apenas trocando seus próprios critérios, talvez intuitivos, por aqueles de uma parte dos especialistas. Já que a crítica não é homogênea, tanto em termos de tempo como de espaço, os critérios da crítica também não seriam garantia de “objetividade”.

necessariamente de forma consciente, ou plenamente controlável, como evidencia o comentário de Covizzi (*ib.*).

Isso posto, podemos passar para uma síntese mais genérica da recepção da minissérie por parte de um público mais afeito à produção literária de Guimarães Rosa, tarefa à qual se propõe José Castello no já citado artigo da revista *Isto É* (18/12/85), ao constatar uma avaliação global bastante favorável, mesmo por parte de críticos mais conservadores. Para Moniz Sodré, por exemplo, prevalece a impressão de um programa “feito com mais apuro, mais bom gosto”, porém sem significar qualquer “revolução na TV” (p.48). Já Afrânio Coutinho considera o programa algo “às vezes meio caricato, outras quase ininteligível”, mas mesmo assim “o ponto alto da TV brasileira” (*ib.*). Levando em conta a dificuldade da tarefa e o alto grau de cobrança face à tradução de um texto canonizado, pode-se afirmar que a aceitação da minissérie *GS:V* pela crítica, conforme discutida neste ponto e no anterior, configura um êxito invejável. Esse diálogo positivo com a crítica parece estar vinculado a dois fatores evidentes na leitura do *Boletim de Programação da Rede Globo*. Por um lado, há uma aparente preocupação, dentro da TV, em apreender a complexidade do romance, tal como expressa nas diferentes leituras de *GS:V* pelos especialistas. Por outro lado, contribui para a recepção positiva do programa o próprio jornalismo de *press release* que, não dispondo de outros meios, ou eventualmente não se dispondo a procurá-los, acaba reproduzindo sem maiores questionamentos as informações institucionais repassadas pela indústria cultural. Tendo isso em vista, analiso a seguir o papel desempenhado pelo *Boletim* na recepção da minissérie pela mídia impressa, e aponto também para algumas estratégias de cunho mais geral mobilizadas pela empresa.

7.4 Dominar a recepção: o “padrão Globo”

O que mais chama a atenção no cotejo da mídia com o *Boletim de Programação da Rede Globo* é o peso que este parece ter tido na elaboração das reportagens, havendo nada menos do que dezesseis matérias que o retomam de forma direta, seja com dados sobre a produção do programa ou via transcrição de trechos inteiros, quase palavra por palavra. Um dos grandes destaques nessas retomadas foi a forma de gravação da minissérie, rodada 100% em locações externas, o que constituiu de fato uma inovação radical numa época em que praticamente toda

ficção televisiva brasileira era produzida quase só em estúdio.²⁴ Se levarmos em conta outros aspectos, como referências claras aos graus de “fidelidade ao livro” segundo a declaração de Avancini já transcrita nesta tese (*Boletim*, p.8; supra, p. 103), a incidência global de retomadas desse *press release* pela imprensa sobe para cerca de vinte e quatro em quarenta matérias,²⁵ e subirá ainda mais se consideradas outras relações menos evidentes. Fica patente que a “imagem do texto de Rosa” veiculada na mídia no momento que antecede a apresentação da minissérie já é de alguma forma preparada pela televisão, que interfere assim no “pré-texto” de seu próprio programa/produto.²⁶

Tal preparação do público para receber de forma favorável o produto audiovisual tem por base toda uma rede institucional, composta principalmente pela programação do rádio e da própria TV – i.e., pela “parasserialidade televisiva” descrita mais acima (p. 97), via BALOGH (1996) e VILCHES (1984) – e recebe suporte adicional nas editorias de entretenimento e cultura da mídia escrita, e sobretudo nas revistas de variedades. Desenvolvida de forma paralela à evolução dos meios de comunicação e da chamada “cultura de massas”, essa rede institucional que prepara a recepção não é exclusiva da televisão, remontando, no cinema, ao estabelecimento das grandes cadeias de exibição. Em artigo onde analisa a importância do som na passagem do cinema primitivo para o sistema clássico de produção e distribuição cinematográfica, Rick ALTMAN (1995) fala de uma verdadeira “campanha metatextual” feita pelos produtores com o intuito de “dominar a recepção”, ou seja, visando garantir que seus filmes fossem exibidos e recebidos de uma maneira condizente com seus interesses. Tal “campanha metatextual” a que se refere Altman seria a terceira estratégia de uma série cujo primeiro passo fora inserir um ponto de vista na própria narração, e o segundo a adoção de uma maneira mais genérica, não personalizada de

²⁴ Vide *Boletim*, p.24; *Afinal*, 19/11/85; *FSP*, 18/11/85, 30/12/85; *JB*, 18/11/85; *O Globo*, 17/11/85. Posteriormente, outras minisséries e mesmo novelas passaram a fazer uso sistemático de locações externas, na própria Globo, na Bandeirantes e sobretudo na Manchete.

²⁵ Vide *FSP*, 18/11/85; *Isto É*, 20/11/85; *JB*, 10/11/85, 18/11/85; *O Globo*, 17/11/85; *OESP*, 16/11/85; *Visão*, 20/11/85.

²⁶ Por “pré-texto” entendo as condições que moldam a maneira como determinado texto pode vir a ser recebido por diferentes comunidades interpretativas, envolvendo aspectos ideológicos, a poética dominante, a existência ou disponibilidade de modelos semelhantes, etc., conforme discutido em relação aos estudos da tradução por Palma ZLATEVA (1990).

interpelar o público – em contraste com o estilo direto do chamado “cinema primitivo” (cf. p.44-45). Segundo Altman,

[a] terceira estratégia demorará mais a firmar-se. Por meio de uma campanha metatextual, a indústria produtora procurará predispor o espectador a uma recepção precisa. Em menos de dez anos ela passa das conferências impressas, distribuídas por certos estúdios com fins tanto publicitários quanto informativos, aos *pressbooks*, destinados não apenas a guiar a publicidade garantida pelos exibidores, mas também a escolha e as reações do espectador médio. No início, são simples resumos dos filmes a serem distribuídos; logo chegam os cartazes de dimensões diversas, os artigos para jornais (sobre o filme, sua filmagem, suas vedetes), os *spots* para rádio e mesmo jogos a serem patrocinados. Se, antes de 1910, o espectador mal sabe o que verá no cinema, em 1920 ele não entrará em uma sala sem saber o que deve pensar, que atores verá, quais foram seus últimos filmes, em que história está atuando agora, o que todos estão comentando, etc. (p.45)

Não é difícil perceber que são esses os mesmos instrumentos que continuam ainda hoje em uso, apenas aprimorados com a incorporação de recursos tecnológicos mais sofisticados e de novas formas de difusão pela mídia. A intervenção da Rede Globo no processo de discussão da minissérie, seja organizando debates, seja fornecendo – via *Boletim* – material para a publicação de matérias em jornais, em parte controlados pelo mesmo grupo, ou ainda tecendo comentários sobre o programa antes de sua exibição na TV, ou comentando o mesmo em *spots* no rádio, etc., com certeza também se enquadra nesse tipo de estratégia de “dominar a recepção”, sendo provavelmente mais evidente apenas pelas dimensões da empresa e seu peso na mídia, e pela onipresença da televisão no cotidiano do brasileiro.

No caso da Rede Globo, a intimidade do público com o elenco das produções de ficção é ainda maior do que a sugerida por ALTMAN (1995) para o cinema, em função não só das altas taxas de audiência como também das próprias estratégias mercadológicas adotadas pela emissora. Para Ana Maria BALOGH (1991),

parece fundamental a estratégia [de] investir em atores conhecidos (Globo) ou investir em atores desconhecidos (Manchete). Há, neste sentido, o que se poderia chamar de “contaminação” da imagem do ator pela atuação constante nas novelas. Isto parece particularmente prejudicial no caso de Tony Ramos (Riobaldo). Ainda neste aspecto podem se manifestar surpresas como a “revelação” de Tarcísio Meira compondo magnificamente o malvado de plantão: o Hermógenes, inteiramente demudado, em nada semelhante ao costureiro galã das novelas. (Vol. Anexos, p. II/7)

Certamente também se enquadra na mesma estratégia de investir em atores conhecidos, privilegiada pela Globo, a escolha de Bruna Lombardi para interpretar Diadorim, a despeito da hipótese, aventada pelo roteirista Walter Durst, “da escolha de irmãos gêmeos ou mesmo de um homem, ou pelo menos de uma atriz desconhecida” para esse papel (cf. BALOGH, 1996, p.164). Creio que, no médio prazo, tal imagem do ator, “contaminada” em função dos papéis que lhe são tradicionalmente atribuídos, tende inclusive a eclipsar uma eventual atuação diferenciada nessa

ou naquela produção específica. Mais de uma década após a exibição da minissérie *GS:V*, é pouco provável que o “telespectador médio” dissocie o desempenho de Tarcísio Meira como Hermógenes da figura de galã de novela que compõe a imagem desse ator junto a um público mais amplo, ainda que análises como a de BALOGH (*ib.*), ou até mesmo opiniões da crítica jornalística da época, apontem para a necessidade de uma maior diferenciação (cf. *Isto É*, 18/12/85; *Veja*, 20/11/85). Tal tendência a identificar o ator ou o programa com os padrões recorrentes na emissora é particularmente evidente no tocante à participação de Bruna Lombardi na minissérie, posto que essa é hoje talvez a principal referência na identificação *a posteriori* do programa, como pude constatar repetidas vezes nos comentários de colegas, quando lhes falava de minha pesquisa sobre o tema. A utilização de um núcleo de atores conhecidos, a cujos nomes se associa automaticamente o nome da empresa, faz parte daquilo que se convencionou chamar de “padrão Globo” para se referir sobretudo a um nível técnico apurado de produção, mas que também se aplica a outras características diferenciais da emissora. Segundo José Marques de MELO (1988),

[o] chamado “padrão global”, na realidade, corresponde a uma planejada estratégia de *marketing*, unindo eficiência empresarial, competência técnica e sintonização com as necessidades subjetivas dos telespectadores. O segredo de seu êxito está na criação de um hábito de consumo, que mantém o mercado potencial fiel a um tipo de programação capaz de atender aos desejos de diferentes faixas etárias e sócio-econômicas. (p.18)

Se a produção da minissérie *GS:V* teve como um de seus principais objetivos consolidar o prestígio da Rede Globo junto a um público diferenciado, como exporei em maior detalhe no próximo capítulo, era importante não só que o programa fosse bem aceito, mas também que essa aceitação fosse identificada com as características “padrão” da emissora. Generalizando, podemos dizer que a estratégia de “dominar a recepção” pressupõe facilitar não só que o público *goste* do programa, mas também que essa aceitação se dê *enquanto produto característico da Rede Globo*, de modo que o prestígio eventualmente angariado/consolidado possa se estender ao resto da programação.²⁷

²⁷ O reverso dessa moeda são as críticas feitas *a posteriori*, identificando a minissérie *GS:V* exatamente como aquilo que ela *não* foi. Nesse sentido, é paradigmático o comentário de Sérgio Augusto: “Adaptá-lo a outro meio? Toleima, dizem. Que seja, mas obrem. Com o outro riachão, o do irlandês, Joyce, tomaram risco – burros n’água. Com o nosso mesmo, ensaiaram intimidades. A televisão nem a primeira foi. Bruna Lombardi de Diadorim, Tony Ramos de Riobaldo, lembra? Glamour demasiado, globeleza.” (*FSP*, s.d./1994; Arquivo do CEDAE). Aqui, o crítico identifica o ator com a emissora, e se refere ao “padrão Globo” através de um chavão (“globeleza”) muito posterior à

No quadro geral traçado acima, não surpreende que os tópicos que resenhei a partir da mídia nos últimos subitens já estejam de alguma forma articulados no *Boletim de programação da Rede Globo*. É certo que o grande número de retomadas do *Boletim* pela mídia impressa reflete uma lógica servilista inerente ao jornalismo de *press release* exercido no país, exacerbada pelo papel dominante de grupos como as Organizações Globo e a Editora Abril, como se desprende de sua participação no mercado editorial brasileiro.²⁸ Mesmo assim, tal característica da mídia não é o suficiente para explicar as dimensões da repercussão do programa – e do *Boletim* – na imprensa, posto que essa repercussão parece estar também ligada a uma estratégia complementar adotada na preparação e divulgação dessa minissérie específica, qual seja, um diálogo explícito com a tradição de leitura de *GS:V*. Nas colocações dos atores, do diretor e dos roteiristas/adaptadores, transparecem sempre dois aspectos fundamentais: (1) a complexidade do romance como fator decisivo para suas múltiplas leituras; (2) a preocupação em realizar na televisão um produto de nível compatível com uma obra de tal porte. Esses dois aspectos, já evidentes na estrutura da seqüência de apresentação do programa, com o discurso de Walter Avancini na Biblioteca Nacional (cf. Anexo 1), vêm à tona inúmeras vezes no *Boletim* e na mídia impressa,²⁹ sendo explicitados sobretudo pelo roteirista Walter George Durst, em trechos como o que transcrevo a seguir: “Devo ter passado uns dois meses com medo, hesitando. ‘Será que é

minissérie. Comentário semelhante é feito por Hugo Sukman: “O grande público conhece o escritor mineiro através da minissérie *Grande Sertão: Veredas*, da TV Globo, com Tony Ramos vivendo Riobaldo e Bruna Lombardi como Diadorim. A glamurosa [sic] adaptação centrou-se mais na ação e no carisma de Bruna como mulher que age como homem para sobreviver no sertão” (*JB*, s.d./94; Arquivo do CEDAE). O que escapa a esse tipo de crítica, ou nota paralela a outras adaptações do texto de Rosa, é exatamente o fato de que a minissérie não se caracterizava de modo necessário, ou em primeira linha, pelo “glamour”. Pelo contrário: por ter sido rodada em locações, com recurso à população local para compor o quadro de figurantes e uso concomitante de atores não-profissionais (procedimentos inaugurados na década de 50 pelo cinema neo-realista italiano), e por trazer para a ficção televisiva imagens cruas que retratam a miséria existente no interior do país, a minissérie *GS:V* é o avesso do *glamour* característico da Rede Globo e mesmo dos produtos de ficção de outras emissoras – o que torna esse programa um caso ao mesmo tempo singular e inovador no trato do “Brasil real” pela TV (a respeito dos padrões correntes, cf. *Veja*, 05/08/98). Essa diferenciação da minissérie *GS:V* face ao grosso da produção televisiva da época certamente contribuiu para sua boa aceitação pela intelectualidade quando de sua exibição, a despeito de algumas vozes dissonantes quanto a alguns aspectos específicos, como atesta a síntese da crítica jornalística que fiz acima. Pode-se concluir que, nesse caso, a televisão se ressentia da própria efemeridade de seus produtos, cuja memória é contaminada pela imagem dominante do veículo.

²⁸ O supracitado trabalho de MELO (1988) faz um apanhado geral da estrutura empresarial das Organizações Globo, e de suas estratégias empresariais. Para um cotejo direto entre o alcance dos grupos Globo e Abril, vide *FSP* (26/04/98).

²⁹ Cf. *Boletim*, p.1, 4, 12, 18, 20, 21, 22; *Afinal*, 19/11/85; *Exame*, Nov./85; *FSP*, 31/05/85, 19/11/85; *O Globo*, 13/11/85, 17/11/85; *Isto É*, 20/11/85, 18/12/85; *JB*, 10/11/85; *Jornal da Tarde (JT)*, 04/06/85; *Visão*, 20/11/85.

possível?’, eu me perguntava. Passei a ler tudo o que foi escrito sobre ele, todos os livros de Guimarães, em especial os que foram escritos após *Grande Sertão*, principalmente *Tutaméia*, outra grande obra” (*Boletim*, p.10). No material de imprensa, em meio a diversos comentários sobre a preocupação da equipe da Globo com uma leitura adequada do livro e uma preparação condizente dos atores, sobressai ainda uma nota de redação sobre Bruna Lombardi: “Os preparativos e estudos para a interpretação do personagem começaram há cerca de três anos – como a leitura do romance de João Guimarães Rosa e de todos os textos e ensaios sobre a obra – depois que Walter Avancini revelou à atriz que só ela poderia fazer Diadorim” (*Visão*, 20/11/85). Diante da amplitude da literatura de pesquisa existente sobre o *GS:V*, é no mínimo improvável que Walter Durst ou Bruna Lombardi tenham lido “tudo” sobre o livro ou o autor. Por outro lado, a evidente familiaridade da equipe da Rede Globo com o romance, e com as interpretações mais correntes do mesmo, parecem ter sido um fator não desprezível para angariar uma boa receptividade por parte da mídia, mitigando até mesmo algumas das críticas à escolha “equivocada” de Bruna para o papel de Diadorim.³⁰

Ainda que por outras vias, a postura por vezes defensiva de Walter Avancini diante das prováveis expectativas face à minissérie também constitui um tipo específico de diálogo com a tradição de leitura de *GS:V*. São ilustrativas algumas declarações do diretor ao longo do processo de produção e exibição do programa, como as transcritas a seguir: (1) “Não tenho nenhum tipo de preocupação com a crítica. Em empreitadas deste tipo, ou se faz ou não se faz” (*JT*, 04/06/85); (2) “Não acho que seja um espetáculo para agradar a eleitos, não tem essa intenção. Faço o espetáculo para uma grande maioria que só tem a televisão como opção” (*JB*, 18/11/85); (3) “Eu sei a distância, sei o que é Rosa, e o que eu pude realizar” (*Isto É*, 18/12/85). Não obstante as diferentes tentativas de Avancini de se desvincular de preocupações com a crítica, seja pela autoconfiança expressa na declaração (1), seja pela aparente “modéstia” ou pela ênfase no direcionamento do programa a um público não-elitizado das declarações (2) e (3), o tratamento dado ao diretor pela direção da Rede Globo deixa clara a euforia da emissora com a criação de

³⁰ Avaliações eminentemente positivas são apresentadas em: *Afinal*, 19/11/85, 24/12/85; *FSP*, s.d./85; *Folha da Tarde (FT)* 04/06/85; *Isto É* 18/12/85; *JB*, 10/11/85, 18/11/85, 29/11/85, 11/12/85; *JT*, s.d./85; *O Globo*, s.d./85, 17/11/85, 18/11/85; *Visão*, 20/11/85. Para comentários com alguma restrição à escolha dos atores, vide: *FSP*, 31/05/85, *Isto É*, 20/11/85; *O Globo*, 23/11/85; *Pasquim*, 28/11/85; *Veja*, 20/11/85.

um produto diferenciado, apto a agradar um público mais exigente, como atesta a supracitada reportagem da revista *Isto É* (18/12/85):

Na semana passada, numa festa-surpresa, a cúpula da Globo se reuniu para homenagear a ousadia desse diretor, que é hoje uma espécie de Stanley Kubrik da TV brasileira [...]. Mesmo sem se converter num fenômeno de audiência, *Grande Sertão* firmou-se como emblema de uma virada de qualidade da TV brasileira. Essa vitória da qualidade, menos reluzente, mas mais consistente que a febre dos números, deixou a Globo eufórica. (*ib.*)

Essa euforia da Rede Globo com a “virada de qualidade” alcançada por *GS:V* é um claro indício de que o programa cumpriu plenamente a função estratégica geralmente atribuída às minisséries na TV, a saber, conquistar um público diferenciado, mais exigente, mais intelectualizado. Ainda que possamos concordar com Avancini que nem por isso tal público se compõe primordialmente dos “iniciados”, ou seja, dos especialistas em Guimarães Rosa, certamente esse público não será tampouco composto “por uma grande maioria que só tem a televisão como opção”. Advém daí provavelmente a preocupação em manter um diálogo com a crítica, por vezes de forma explícita, como no caso de Walter George Durst e Bruna Lombardi, por vezes de forma velada, como nas declarações de Walter Avancini. Tendo em vista a relação específica que o formato minissérie mantém com o público televisivo, discuto a seguir algumas das características básicas desse tipo de programa, a saber, sua gênese “literária”, seu lugar na grade de programação da emissora e as implicações das regras desse formato para as transformações por que passa o *GS:V* na TV.

8) O formato *minissérie* na Rede Globo

Na documentação jornalística analisada no capítulo anterior, várias matérias apontam para a minissérie como um produto diferenciado na televisão, espaço destinado à experimentação e não raro vinculado à adaptação de textos literários, e destacam também o papel desempenhado pelo diretor Walter Avancini na evolução desse “gênero”, ou “formato”, no Brasil.¹ Paulo Vasconcellos, por exemplo, descreve Avancini como “mestre de uma linguagem televisiva em cuja fórmula continua-se investindo pesado – a adaptação de romances brasileiros em seriados curtos” (*FSP*, 30/12/85). Nessa mesma edição da *FSP*, Marcos Rey afirma que as minisséries, “embora mínis, representam o passo máximo no campo das novas ambições da televisão” (*ib.*). Esses dois comentários, publicados pouco tempo após a já mencionada homenagem da cúpula da Rede Globo a Walter Avancini, tocam na questão da *função* reservada às minisséries na grade de programação dessa emissora, a saber, angariar prestígio e conquistar a audiência de um público mais exigente. No Capítulo 4, apresentei as categorias propostas por André LEFEVERE (1990, p.14) para os estudos da tradução. Uma dessas categorias é a *necessidade*, ou *demanda* (*need*) do público a que se destina a tradução (ou reescritura), à qual o *comissionador* tenta vir de encontro. No caso específico da televisão, fica evidente que é a essa categoria da demanda caracterizada por Lefevere que corresponde a função da minissérie na grade de programação, onde cada formato visa atingir um público específico e representa certas opções estratégicas do comissionador. No primeira parte desta tese remeti também à reflexão desenvolvida por Rosemary ARROJO (1993b, p.24; supra, p. 34), para quem uma tradução só pode ser “fiel” às condições sociais, históricas, culturais e ideológicas do tradutor, de modo que o produto final será sempre e inexoravelmente mediado pelos objetivos da tradução. Se é a função da minissérie na grade de programação que define os objetivos da tradução/adaptação, será então a essa função que se subordinará, em última instância, o processo de tomada de decisões na construção do programa. Tendo isso em vista, discuto na seqüência as especificidades da minissérie a partir de diferentes óticas, levantando alguns pontos que considero fundamentais para o aprofundamento da análise nos próximos capítulos da tese.

¹ Cf. *FSP*, 30/12/85; *O Globo*, 22/12/85; *Isto É*, 18/12/85; *JB*, 30/12/85; *JT*, 04/06/85; *Pasquim*, 28/11/85; *Visão*, 20/11/85.

8.1 A dimensão empresarial

A necessidade, ou demanda do público, é detectada pela empresa via instrumentos de pesquisa de opinião, que podem em alguns casos até mesmo interferir no andamento de séries mais longas (cf. MELO, 1988, p.50; *FSP*, 03/09/90, 28/06/98, 19/07/98; *Veja*, 01/07/98). A grade de programação procura se adaptar às diferentes demandas do mercado, dividindo o público em diversos segmentos de acordo com sua faixa etária e nível sócio-econômico, advindo daí a diferenciação dos programas por dia da semana e faixa de horário. Em seu estudo sobre a produção da Rede Globo, José Marques de MELO (1988) propõe a seguinte síntese:

Pode-se dizer [...] que a ficção televisual produzida pela TV Globo procura corresponder a três níveis sócio-culturais-econômicos da audiência: o *teletema* é dirigido para o segmento inferior, a *minissérie* é voltada para o segmento superior, enquanto a *telenovela* se orienta para a faixa mediana, abarcando na realidade os demais segmentos pelo consumo maciço que se constata nas análises do público telespectador. (p.36)

O consumo maciço das novelas e sua alta rentabilidade, conseguida por sua longa duração e pelo uso sistemático de *merchandising*,² justificam sua condição de carro-chefe na programação da emissora. Já os produtos destinados às outras faixas específicas de público são mais susceptíveis a flutuações sazonais, que explicam inclusive o adiamento da produção de *GS:V* de 1982 para 1985. Embora Avancini tenha atribuído esse adiamento ao fato de não ter encontrado de imediato as locações adequadas ao “sertão mágico de Guimarães Rosa” (cf. *O Globo*, 17/11/95; *Visão*, 20/11/85), é certo que a concorrência acirrada com o SBT, em processo de franca expansão em 1982, fez com que a Globo investisse naquele ano prioritariamente na programação destinada à faixa “mais baixa” da audiência, onde estava perdendo terreno para o concorrente, adiando a produção da minissérie para um momento mais propício, quando a emissora comemorava seus vinte anos de existência, e dedicou uma série de programas à faixa “mais alta”.³

Os fatores mercadológicos em jogo na construção da grade de programas da Rede Globo têm uma dimensão nada desprezível, como evidencia o cotejo feito por MELO (1988) entre

² Segundo Melo, o *merchandising* constitui-se da “prática de se expor produtos comerciais no vídeo ou mesmo de promover seu uso pelas personagens, em troca de remuneração” (p.35). Cf. também Roberto RAMOS (1986), e Renata PALLOTINI (1998, p.125-132), dentre os vários estudos existentes sobre o tópico.

³ Foi essa a opinião de Durst expressa em meu primeiro contato com o roteirista, em maio de 1994 (notas de campo). Ver também parte da documentação jornalística (cf. *JB*, 18/11/85, por exemplo) e caracterização feita por BALOGH (1996, p.140).

telenovela e minissérie. A audiência da novela é três vezes maior que a da minissérie; uma novela que fica no ar por seis meses se paga nos três primeiros, colhendo só lucros no tempo restante; com a minissérie, a produção é mais difícil de se pagar, e quase não existe *merchandising*; de modo geral, um capítulo de novela tem custo equivalente a 1/3 do despendido num episódio de minissérie. Já o departamento de criação tem grande entusiasmo em relação às minisséries, pois esse gênero possibilita uma maior realização artística, permitindo, a longo prazo, um maior amadurecimento tanto em termos de dramaturgia quanto em relação ao domínio da tecnologia televisiva (cf. p.33-34). Embora tendencialmente os interesses comerciais e a busca de prestígio e realização cultural apontem em direções diferentes, essas duas dimensões podem levar a estratégias conjugadas, no médio e longo prazo. Na medida em que aumenta a visibilidade da empresa, uma produção de prestígio pode ter efeito positivo na venda de outros produtos, que passariam assim a compensar o custo elevado de produções mais sofisticadas. Pelo menos é isso o que sugere a análise feita por Pierre SORLIN (1977) em sua *Sociologie du cinéma* (Sociologia do cinema), sobretudo no primeiro capítulo da segunda parte do livro (p.77-113). Ainda que o *corpus* específico de Sorlin tenha sido a indústria do cinema italiana, é lícito supor que suas conclusões se aplicam também, com maiores ou menores ressalvas de caso a caso, à dinâmica da televisão comercial, sobretudo à luz dos dados apresentados por MELO (1988). Interessa aqui principalmente a relação custo de produção vs. público ou prestígio atingido, que parece seguir lógicas semelhantes na TV e no cinema. Segundo SORLIN (1977), poucos são os filmes que de fato “se pagam”, ao passo que algumas realizações cinematográficas chegam a dar um lucro “de 15 a 20 vezes” o valor da produção” (p.87). Por ser ao mesmo tempo objeto de consumo e bem cultural, o produto audiovisual situa-se na intersecção de um intrincado sistema de financiamento, que prevê retorno econômico, com outro sistema, não menos complexo, de visibilidade cultural, baseado nos valores estéticos, éticos, ideológicos, etc. das comunidades às quais se destina tal produto. Para Sorlin, seriam três as possibilidades abertas aos cineastas, nesse contexto: “Fazer um objeto de série, aventurar-se a inovações ou relançar um gênero” (p.111).⁴ Sorlin sublinha ainda que “a escolha de uma dessas três soluções não é uma questão de gosto, ou

⁴ Sobre a questão do “gênero” no cinema e suas implicações para a adaptação de textos literários, vide Thaïs Flores DINIZ (1994, p.192-209). Ver também James MONACO (1977/1980, p.266-273) e José Mário Ortiz RAMOS (1993), que discutem a relação “filme de gênero” vs. “filme de autor”. Sobre a dimensão econômica da produção

de disposições: ela traduz uma estratégia, orientada, nos diferentes casos, por remunerações financeiras ou honoríficas” (*ib.*). No tocante às grandes produtoras, não seriam incomuns produções “de prestígio” que não cobrem seu custo, cumprindo uma função distinta de produtos serializados de retorno garantido. Desse modo, os últimos viabilizariam economicamente as primeiras, que, por outro lado, dariam às produtoras uma maior visibilidade, a ser explorada em suas estratégias de *marketing* (*ib.*). A menor discrepância na relação custo/retorno da televisão (MELO, 1988) face à produção cinematográfica (SORLIN, 1977) talvez possa ser explicada pela própria dinâmica dos dois veículos, pois à produção e exibição contínua na TV opõem-se, no cinema, grandes períodos de gestação, sendo ainda que a exibição de filmes não é tão limitada no tempo/espaço quanto numa grade de programação televisiva – embora haja certamente picos de audiência e um limite na “vida útil” dos filmes, de modo geral, e embora a televisão também faça reprises (menos freqüentes, devido às próprias dimensões dos produtos). De todo modo, creio que a dinâmica que contrapõe produções com função parcialmente “de prestígio” a outras eminentemente comerciais exerce influência tanto em um veículo como no outro.

8.2 A dimensão histórica

Uma segunda questão que merece ser elucidada em relação às minisséries é seu vínculo histórico com as adaptações de textos literários. Argumentei no Capítulo 2 que os teóricos que estudam tais adaptações para cinema e TV tendem a centrar sua atenção nos distintos modos de funcionamento desses sistemas textuais, de modo que poderíamos caracterizar grande parte das análises existentes como sendo de natureza sincrônica, pois não levam em conta, ou pelo menos não dão maior ênfase à dinâmica de transformações às quais se submetem tanto a literatura quanto o cinema e a televisão.⁵ Por examinar precisamente a dimensão histórica desconsiderada por boa parte dos estudiosos dessa temática, e por fazê-lo tendo por objeto a presença da literatura na televisão brasileira, a já citada pesquisa de Hélio de Seixas GUIMARÃES (1995, 1997) torna-se altamente relevante para a presente tese. Segundo GUIMARÃES (1995), os estudos sobre a relação entre literatura e televisão no Brasil são marcados por uma polarização entre duas

cinematográfica nacional, vide Randal JOHNSON (1993).

⁵ Uma pesquisa complementar ao *corpus* discutido no Capítulo 2 confirma essa tendência geral (cf. GARCIA, 1990;

posições extremas. Por um lado, teríamos uma aproximação não questionada do universo televisivo com o literário, expressa pela designação *novela literária* (termo cunhado por José M. O. RAMOS e Sílvia H. S. BORELLI em *Telenovela: história e produção* [ORTIZ, 1989/1991]); no outro extremo teríamos uma tendência a “desqualifica[r] de imediato qualquer aproximação entre o universo literário e o televisivo”, como no caso de Maria Rita KEHL (1986) em *Eu vi um Brasil na TV* (cf. GUIMARÃES, 1995, p.7). Guimarães critica tais abordagens como inadequadas ao objeto de estudo, por pensá-lo “exclusivamente em função da literatura e não enquanto aquilo que é: um programa de televisão que faz referência a um texto literário” (p.8). Tal postura estaria manifesta inclusive em trabalhos que “extrapola[m] o terreno específico das adaptações”, através do uso generalizado de termos sincréticos como “folhetim eletrônico” e “melodrama televisivo” (p.9). Como metodologia mais adequada, Guimarães propõe uma abordagem comparativa, ou uma “narratologia comparada” (p.10). Embora o método preconizado sugira, à primeira vista, um estudo taxonômico, inclusive pela referência explícita ao trabalho de JOST (1987/1989), o *corpus* analisado por GUIMARÃES (1995, 1997) privilegia o aspecto diacrônico, oferecendo importantes subsídios para a compreensão das relações tradutórias entre literatura e televisão como um processo de transformação de um texto pelo outro – sendo “texto” aqui compreendido no sentido amplo de “texto da literatura” vs. “texto da televisão”, como discutido a partir de DERRIDA (1972/1975) mais acima nesta tese (p. 32). Faço a seguir uma síntese da periodização sugerida por GUIMARÃES (1995, 1997), centrando minha atenção no papel desempenhado pelos sistemas narrativos da literatura e do cinema nesses diferentes momentos pelos quais passou a televisão no país.

Segundo GUIMARÃES (1995), o primeiro período, que vai de 1952 a 1963, foi marcado pela adaptação de clássicos internacionais, utilizados como uma alternativa à tradição radiofônica dos primeiros programas televisivos, que mantinham a palavra como um dos principais elementos estruturais da narrativa (cf. p.25). O formato predominante nas adaptações pioneiras era o do teleteatro, tendo por base três modelos: peças teatrais, clássicos da literatura universal e filmes de grande sucesso (p.28). Nesse primeiro momento, o teleteatro angariou “prestígio entre o público ainda restrito da televisão, considerada nos anos 50 como veículo de elite” (*ib.*). Premidos por dificuldades de natureza técnica, assim como pela falta de uma tradição própria ao veículo, os

profissionais da época lançavam mão sobretudo de modelos do cinema como via indireta para a literatura:

Quando a gente fazia uma transposição dos clássicos da literatura mundial, tipo (...) *Sinfonia pastoral*, de André Gide (...), no fundo a gente estava copiando algum filme (...). Não tínhamos outros modelos e só aos poucos fomos descobrindo o que se podia fazer mais especificamente, como se podia utilizar com personalidade própria uma câmera de televisão. (...) Na verdade – sem muita consciência – estávamos criando as formas da televisão mais básica. (depoimento de Walter George Durst ao IDART, São Paulo, em novembro de 1976; *apud* GUIMARÃES, 1995, p.31)

Um pouco mais adiante, Guimarães argumenta que, mesmo quando os adaptadores chegavam à TV através do teatro, mantinha-se o cinema como referência, não raro por meio de *scripts* radiofônicos que já eram adaptações de um filme. Estaríamos, portanto, diante de um processo de adaptação em segundo ou terceiro grau (cf. p.32-33). Mais longa e com abordagem temática centrada em autores da literatura nacional, porém sem abandonar o cinema como fonte de inspiração, a telenovela suplantou gradativamente o teleteatro e tornou-se o principal formato de ficção televisiva das etapas seguintes, sobre as quais me abstenho de fazer maior detalhamento, pois isso fugiria aos objetivos do presente apanhado para esta tese. Mais relevante é a manutenção do cinema como referência para a ficção da TV brasileira nesse período, seja na condição de fonte de textos já decupados em cenas, ou modelos para caracterização de personagens, ambientação narrativa, etc., seja como garante de prestígio via identificação com astros internacionais (cf. p.47-50).

O segundo período da cronologia proposta por GUIMARÃES (1995) vai de 1963 a 1975 e se caracteriza pela popularização da televisão, contribuindo para a adoção das telenovelas como carro-chefe da programação, desta feita sem maiores vínculos com a literatura (cf. p.63-77). Um importante fator tecnológico para esse desenvolvimento foi a introdução do videoteipe, que possibilitou a saída dos estúdios e a adoção de novos procedimentos narrativos, tendo também outras implicações para a estética do veículo:

Graças ao teipe foi que o teleteatro virou novela... O teipe é um instrumento de alta definição [sic], com foco profundo de fotografia, que usa muito a retícula e que por isso mesmo é mais adequado aos primeiros planos e aos planos médios. Ele exigiu um outro enquadramento de câmera, e conseqüentemente outra postura do ator. Com a câmera quase que centrada só no rosto, foi preciso definir a fala. Ela deixa de ser literária, passa a ser mais solta, descontraída, no tom coloquial. (Décio Pignatari, *JT*, 23/07/83; *apud* GUIMARÃES, 1995, p.65)

Como principais implicações do videoteipe para a televisão brasileira, Guimarães cita a exibição de séries e programas estrangeiros, de forma paralela à criação da telenovela diária, com capítulos previamente gravados, levando à introdução da chamada “programação horizontal” (cf.

p.67), i.e., de uma grade de programas segmentada de acordo com horários destinados a públicos específicos, inaugurando um sistema que mais tarde seria aperfeiçoado pela Rede Globo (cf. p.80), e que continua ainda hoje em vigência, conforme expus acima via MELO (1988, p.36; supra, p. 135).

Ainda segundo GUIMARÃES (1995), o período seguinte, que se estende de 1975 à atualidade, seria marcado pela volta da literatura à programação televisiva e pela consolidação da Rede Globo como líder incontestado de audiência (cf. p.78-112). O início desse processo se dá quando a Globo contrata profissionais que atuavam em outras empresas, formando um núcleo destinado a desenvolver as telenovelas como “produto de retorno certo”, e associando a esse produto, “de maneira sistemática, o prestígio de grandes escritores e grandes obras e de profissionais associados ao teatro e à literatura” (p.79). Nesse terceiro período, a adaptação de textos da literatura brasileira é utilizada dentro de distintas modulações nas estratégias empresariais da Globo. Um ponto alto foi a criação da chamada “faixa nobre”, que destinava um horário exclusivamente para as adaptações (18:15 h). Inaugurada em 1975, com a novela *Helena*, adaptada do romance de Machado de Assis, a “faixa nobre” da Rede Globo teve início na mesma época em que *Gabriela*, com base no livro de Jorge Amado, estava sendo exibida no final da noite na mesma emissora (22 h; cf. p.80). Posteriormente, no princípio da década de 80, esse horário noturno deu lugar ao formato minissérie, também destinado a adaptações de obras brasileiras, porém voltado para um público mais exigente, pressupondo a familiaridade desse público com a literatura (cf. p.87, p.109-112). É mais uma vez nas palavras de Walter George Durst que encontraremos uma síntese da perspectiva adotada:

A minissérie tem uma pretensão de ser uma coisa um pouco melhor, um pouco mais caprichada, para um público mais exigente. Não é um horário para aquele coitado que tem que se levantar às cinco da manhã no dia seguinte. Elas vão mais tarde. Então em geral se usa um romance, um livro brasileiro já de certo nome. (*apud* GUIMARÃES, 1995, p.109)

O padrão sofisticado de produção e os altos custos nele implícitos acabaram tornando a minissérie um formato praticamente exclusivo da Rede Globo. Guimarães cita várias tentativas isoladas de outras emissoras em reproduzir o modelo global, logo abandonadas em decorrência da falta de uma infra-estrutura técnica e financeira compatível (p.112). Nesse sentido, a minissérie confirma sua condição de ícone do “padrão Globo”, fator que considero de grande relevância para a noção de “fidelidade” mobilizada pela empresa na discussão de *GS:V*, conforme já expus mais acima.

8.3 A questão da “linguagem”

Apesar de se dirigirem a um público mais sofisticado, as minisséries não representam necessariamente uma quebra com a tradição narrativa desenvolvida pela televisão brasileira ao longo das décadas anteriores. GUIMARÃES (1995) conclui seu apanhado histórico com o comentário de que “mesmo nas minisséries predominam os textos de estrutura narrativa clássica, ‘do século 19’”, remetendo a uma caracterização de Walter George Durst, para quem *Agosto* [1993] e *GS:V* [1985] seriam o que de mais avançado já se fez na televisão (p.112). Se a estrutura narrativa clássica é realmente dominante nas minisséries, e se o romance *GS:V* quebra com essa tradição literária, como argumenta Francisco Alambert no já citado artigo para o Caderno Especial de *OESP* (12/7/94; supra, p. 116), haverá certamente uma tensão estrutural entre o modo narrativo privilegiado pela TV e a construção do relato no livro de Guimarães Rosa. O processo de “linearização do enredo” mencionado pela crítica jornalística para se referir à adequação do *GS:V* às necessidades do veículo televisão constitui, nesse sentido, a transformação de uma narrativa literária moderna em direção a um modelo televisivo comprometido com padrões narrativos do século anterior. Ou seja, um itinerário oposto àquele sugerido por Alambert (*ib.*) para o processo ficcional do romance de Rosa. Mais ainda porque a influência da estrutura narrativa clássica não se restringe necessariamente apenas à televisão, sendo talvez uma das características mais marcantes do que entendemos hoje por “linguagem do cinema”, como sugere a “tese radical de Noël BURCH” (1978, 1979), segundo leitura de Arlindo MACHADO (1994, 1997).

Para termos uma noção mais exata do grau de imbricação que existe entre a narrativa literária e aquilo que compreendemos atualmente como “linguagem” do cinema e da televisão, é oportuno voltar ao momento em que se deu a gênese dessa “linguagem”, que é por mais das vezes tratada na crítica como se fosse algo “natural” e “inevitável”, ou seja, quase como “inerente” à materialidade desses meios. Noël Burch é um dos mais destacados pesquisadores do recente *boom* de estudos sobre o chamado cinema das origens, cuja redescoberta pela crítica está na base de boa parte das teorias narratológicas hoje em voga”.⁶ Não se trata aqui de retomar em

⁶ Cf. Rick ALTMAN (1994); Mauro BAPTISTA (1994); Flávia Cesarino COSTA (1994, 1995); André GAUDREAUT (1989); Tom GUNNING (1994); Arlindo MACHADO (1997); Fernão RAMOS (1994); William ROTHMAN (1988). Sobre

detalhe nem as pesquisas de Burch, nem sua ampla repercussão na teorização contemporânea, mas apenas de destacar um aspecto cuja relevância para a análise da minissérie *GS:V* fica evidente no cotejo com o itinerário da televisão brasileira sintetizado a partir de GUIMARÃES (1995), culminando com a supracitada referência de Durst às estruturas narrativas advindas do modelo literário do século passado. Arlindo MACHADO (1992-93) lembra que aquilo que chamamos atualmente de “linguagem do cinema”, a saber, “um tipo de narrativa baseada na linearização do significante icônico, na hierarquização dos recortes de câmera e no papel modelador das regras de continuidade”, teve sua origem no início do século, quando os cineastas da geração de Griffith, premidos por pressões econômicas, e buscando elevar o *status* de uma atividade vista até então como mera diversão barata, optaram por reproduzir na tela os parâmetros estéticos das “artes nobres do período, o romance e o teatro oitocentistas” (p.9). A operação teve tamanho sucesso que o cinema viu-se, com o passar do tempo, elevado à condição de sétima arte. Se nos ativermos às dimensões amplas da noção de tradução como transformação regulada de um texto pelo outro, tal como proposta por DERRIDA (1972/1975; supra, p. 32), poderemos concluir que a própria gênese do que consiste o *texto do cinema*, ou seja, a maneira específica como o cinema organiza o discurso, resulta de um ato tradutório, pois

a “revolução” a que o nome de Griffith está associado não consistiu em outra coisa que um empenho no sentido de traduzir para o cinema as estruturas narrativas do teatro ou do romance no século XIX; daí a tese radical de Noël BURCH (1978, p.227), segundo a qual o que a geração de Griffith promove é “a gestação de um gênero literário no interior do cinematógrafo”, e não a “descoberta” de uma linguagem própria para o cinema. Mas as conquistas obtidas por Griffith e por seus contemporâneos foram tão eficazes [...] que é difícil deixar de encará-las hoje como “naturais”, assim como é difícil imaginar como poderia o cinema ser praticado diferentemente, segundo uma “gramática” diversa. (MACHADO, 1992-93, p.9)

Remetendo um pouco mais adiante a outro texto de BURCH (1979, p.77-96), Machado lembra ainda que “a escola soviética dos anos 20 (Dovjenko, Vertov, Eisenstein) foi capaz de construir um grande cinema sem cumprir praticamente nenhum dos cânones da ‘gramática’ griffithiana” (*ib.*), atestando dessa forma a historicidade de algo que passamos a considerar, um tanto ingenuamente, como a “essência” do fazer cinematográfico.⁷

Noël Burch, ver também entrevista concedida a Lúcia Nagib (*FSP*, 06/11/94).

⁷ Ao que tudo indica, as diferenças entre a tradição griffithiana e a escola soviética manifestam-se inclusive nos filmes não realizados, como atesta uma pesquisa de Christian JANICOT (1995), resenhada em matéria de Sérgio Augusto na *FSP* (27/08/95). Dentre os “filmes invisíveis” encontram-se inúmeras adaptações literárias e, dando

Em *Pré-cinemas e pós-cinemas*, Arlindo MACHADO (1997) retoma o tópico do trecho supracitado com recurso a um amplo repertório de filmes do primeiro cinema e à sua discussão pela crítica especializada, abordando de forma quase didática o que expusera antes numa síntese que beira o hermetismo, para um público não especializado. Destaco a seguir os principais pontos da argumentação apresentada nesse livro, ilustrando-os através dos exemplos mais salientes. Machado começa sua exposição tratando das diferentes experiências artísticas e científicas com a imagem em movimento, ou seja, daquilo que seria o “cinema antes do cinema” (p.13-76), para lembrar, na seqüência, que, quando surgiu o cinematógrafo propriamente dito, no início do século XX, a projeção de filmes era “uma das atrações entre as outras tantas oferecidas pelos *vaudevilles*, mas nunca uma atração exclusiva, nem mesmo a principal” (p.78). Com um público constituído principalmente das camadas proletárias dos cinturões industriais, os *vaudevilles* apresentavam espetáculos burlescos e “eram abominados pelas platéias sofisticadas e pelas pessoas de ‘boa família’” (*ib.*). No início do processo de industrialização do cinema, os produtores logo perceberam a necessidade de ganhar um público mais sério, mais sofisticado, e economicamente mais sólido. Para isso foram então utilizados, como modelos preferenciais, o romance e o teatro oitocentistas. “O cinema tinha de aprender a contar uma história, armar um conflito e pô-lo a desfiar-se em acontecimentos lineares, encarnar esse enredo em personagens nitidamente individualizados e dotados de densidade psicológica” (p.84). Tais modelos foram levados tão a sério que passaram a ser a principal matéria-prima do cinema. Machado destaca como exemplo o cineasta norte-americano David Ward Griffith, que levou para a tela “um pelotão de escritores”, constituído de nada menos do que dezesseis expoentes da literatura universal, numa listagem não exaustiva (*ib.*).⁸ A forma expressiva sobre a qual tal “importação” da literatura passou a incidir era marcada pela descontinuidade de quadros alegóricos e

suporte *a posteriori* à argumentação de Burch e Machado, anotações de Serjei Eisenstein para a filmagem de *O capital*, de Karl Marx (*ib.*, p.5/9). Cf. também Serjei EISENSTEIN (1947/1990a; 1949/1990b) e Jorge Leitão RAMOS (1981). Nos escritos de Eisenstein, há um texto fundamental sobre o cinema americano, em particular, e sobre a “linguagem do cinema”, como um todo, com o significativo título de “Dickens, Griffith e nós” (EISENSTEIN, 1949/1990b, p.173-216).

⁸ Segundo Joachim PAECH (1996), enquanto que na virada do século cerca de 80% da produção cinematográfica mundial constituía-se de variedades, essa relação começou a mudar em 1904, de modo que, já em 1907, 90% da produção já era de ficção, representada em grande parte por “literatura” (cf. p.363). Já vimos, mais acima, que a presença da literatura na produção cinematográfica mundial se manteve nas décadas seguintes, conforme atestam os dados apresentados pela crítica especializada (Cf. Capítulo 2, p. 63).

autônomos, que se sucediam de forma arbitrária, separados por imensas elipses temporais (cf. p.90). Era preciso domar essa multiplicidade de sentidos paralelos, advindo daí a opção de submetê-la ao “discurso linear e organizado do teatro e do romance romântico/realista” (p.91). Nesse primeiro cinema, a própria organização da imagem dentro de um único quadro, que abarca a cena como um todo, não obedecia a nenhum princípio de hierarquização – o olhar não era dirigido para o desenvolvimento da intriga, não havia “recursos de individualização que pudessem separar o significante do não significante” (p.96). Um exemplo citado por Machado é um clássico de Billy Blitzer, *Tom Tom the piper’s son* (Tom Tom, o filho do gaiteiro), de 1905, em que a presença de uma mulher fazendo acrobacias no primeiro plano desvia a atenção da intriga propriamente dita, o roubo de um porco e a perseguição do ladrão, desenvolvida na parte inferior do quadro. Segundo Machado, tal organização do enredo num único quadro seria provavelmente considerada confusa pelo espectador moderno, ou “alfabetizado” em cinema, posto que o mesmo já se habituou a ter sua atenção direcionada para os elementos considerados fundamentais, de modo a não se perder na infinidade de detalhes existentes na imagem (p.96-97; cf. Anexo 2, p.302).

A tal simultaneidade característica da imagem, e, por extensão, à tendência do cinema primitivo a não salientar nenhuma das várias informações de um mesmo quadro, o novo modelo narrativo importado da literatura e do teatro opôs o peso da tradição verbal, na qual “só pode entrar no domínio dos signos e ganhar sentido aquilo que se encontra linearizado, conforme o modelo significante por excelência: a linguagem escrita” (p.101). Segundo Machado, tal processo de linearização seria “algo tão óbvio para nós, espectadores modernos, que se torna até difícil deixar de entendê-lo como ‘natural’ e inevitável”, embora seja “resultado de uma convenção que se cristalizou ao longo de uma sucessão infinita de filmes” (*ib.*). Temos aqui um processo de “naturalização” semelhante ao descrito por Nietzsche (1873/1987), em seu célebre ensaio *Sobre a verdade e a mentira no sentido extra-moral*. Para o filósofo alemão, o conceito ocidental de “verdade” tem por base

um batalhão móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, enfim, uma soma de relações humanas, que foram enfatizadas poética e retoricamente, transpostas, enfeitadas, e que, após longo uso, parecem a um povo sólidas, canônicas: as verdades são ilusões, das quais se esqueceu o que são, metáforas que se tornaram gastas e sem força sensível, moedas que perderam sua efígie e agora só entram em consideração como metal, não mais como moedas. (p.34)

Como a estética inaugurada pela geração de Griffith conseguiu se consolidar através de formas narrativas que hoje são absolutamente hegemônicas na produção cinematográfica mundial, torna-

se restrito o espaço para se pensar o cinematográfico de forma diferente, o que leva a se tratar o modelo dominante como o único possível, como aquele que corresponderia à própria “linguagem do cinema” (cf. posição de Edgar MORIN, 1958/1970, p.227; supra, p. 78). Nesse sentido, a pesquisa dos últimos anos sobre o “cinema primitivo” tem contribuído para nos lembrar de que as imagens em movimento não são apenas “metal”, pois trazem em si também uma efígie, ainda que a mesma já não nos pareça perceptível.

Isso posto, retomemos a argumentação de MACHADO (1997), em busca da efígie perdida. Para ilustrar a organização do espaço/tempo no cinema moderno, em oposição ao chamado cinema primitivo, Machado comenta a também célebre cena do atentado em *O homem que sabia demais* (1956), de Alfred Hitchcock. Nessa cena, um embaixador deveria ser assassinado na ópera, no exato instante em que o percussionista batesse os címbalos. No público, uma mulher que sabia disso e nada podia fazer, porque seu filho estava nas mãos dos assassinos, não resiste e dá um grito de pavor no momento decisivo. No cinema primitivo, esse relato seria provavelmente desenvolvido em um único plano geral, dificultando ao espectador a apreensão dos detalhes significativos. Já a decupagem adotada por Hitchcock se deu através dos seguintes passos: (1) *close-up* da mulher gritando; (2) primeiro plano do assassino atirando, com a concentração perturbada pelo grito da mulher; (3) o percussionista batendo os címbalos; (4) o susto do embaixador e de sua comitiva. A construção dessa seqüência representa uma forma linearizada de “escrever” a simultaneidade, tomando por modelo o sintagma de uma descrição verbal. Segundo Machado, “isso é exatamente o que chamamos a *linearização do signo icônico* e a construção de uma seqüência diegética pelo desmembramento dos elementos da ação em fragmentos simples e unívocos, os *planos*” (p.102). A tal linearização se agrega uma função lógica, demonstrativa: “foi *porque* a mulher gritou que o assassino errou o alvo e foi *porque* este errou o alvo que o tiro não matou o embaixador” (p.103).

Para sistematizar a narração linear, cronológica, introduziu-se aos poucos uma *hierarquização* dos planos, segundo seu lugar na estrutura lógico-narrativa, com base principalmente na quantidade de imagem recortada pelo quadro, permitindo um direcionamento da atenção do espectador para uma seqüência temporal ou um mesmo caminho de leitura, como ilustra o exemplo da cena de Hitchcock. Quadros maiores situam a ação (plano geral), quadros

médios apontam para os elementos considerados relevantes (plano americano, primeiro plano), quadros reduzidos destacam detalhes fundamentais (*close-up*, primeiríssimo plano).⁹ Se estruturado de acordo com a decupagem clássica, o exemplo do cinema primitivo *Tom Tom the piper's son*, citado acima (p. 144), teria provavelmente a seguinte ordenação: (1) plano geral da feira, para situar a ação; (2) plano de conjunto sobre ladrão se infiltrando na multidão; (3) plano mais fechado, com o ladrão agarrando o porco; (4) plano geral, com o ladrão fugindo (cf. MACHADO 1997, p.97). Um exemplo real citado pelo autor é a célebre cena do tribunal em *Intolerância* (1916), de David Ward Griffith.

Há um único plano geral, abrindo a seqüência. A partir daí, a situação é desmembrada em vários planos aproximados de curta duração que descrevem o ambiente: a audiência, o júri, os guardas, o juiz, o réu... Começa a ação: o promotor faz a acusação e mostra a arma do crime. O rapaz, em plano americano, contesta a acusação. *Frisson* na platéia. Um *close-up* do rosto da verdadeira assassina, na platéia, flagra o sentimento de culpa e as reações de remorso. Outro *close*: a mulher do acusado faz pequenos gestos de encorajamento para o marido. Corte, contracampo, o marido, num outro *close*, descobre-a na multidão e retribui com o olhar o gesto de solidariedade. Primeiríssimo plano das mãos aflitas da mulher, contorcendo-se diante da expectativa do pior. (p.112)

Machado salienta que, nessa seqüência, “o todo é sugerido por uma hábil seleção de detalhes, graças à disposição dos dados essenciais na ordem que a instância narradora considerou mais expressiva e mais significativa” (*ib.*). A consolidação dessa “instância narradora” veio com a descoberta da possibilidade de se manter a continuidade da ação associada à descontinuidade do ponto de vista. A câmera torna-se ubíqua, e com isso adquire a condição de *narrador* do filme, aceita por grande parte da crítica contemporânea, apesar das polêmicas existentes a esse respeito (cf. Mauro BAPTISTA, 1994; Fernão RAMOS, 1994; Ismail XAVIER, 1997). Note-se que, ao mesmo tempo em que a câmara está em toda parte e em parte alguma, o conjunto de todas as tomadas cria o *ponto de vista* da narração, num sentido mais amplo, ideológico, ético, estético. A própria

⁹ Embora pareça haver uma padronização da terminologia, a mesma muitas vezes está em dependência direta dos objetivos e da metodologia de cada trabalho. No âmbito da produção, há cineastas, como Alain Renais, que trabalham com *scripts* bastante detalhados, com descrições precisas dos limites dos planos. Outros diretores, que se deixam reger pelo princípio “uma câmara na mão e uma idéia na cabeça”, popularizado pelo cinema novo de Glauber Rocha, relegam os *scripts* a um plano secundário, determinando os limites de cada plano *ad hoc*. Há ainda os que dão preferência à visualidade dos *story boards*, como Akira Kurosawa, que desenhava meticulosamente cada cena a ser filmada. Na literatura crítica também há variantes. Tomemos como exemplo a coleção *Medienbibliothek*, da editora Gunter Narr (Tübingen, Alemanha), reunindo transcrições de clássicos do cinema mundial. Nos “protocolos do filme” dessa coleção, os recortes de planos foram alinhados em uma escala de sete níveis, confirmando uma tendência genérica na Alemanha (cf. Werner FAULSTICH, 1978; Helmut KORTE e Werner FAULSTICH, 1988; Thomas KUCHENBUCH, 1978). Num dos poucos trabalhos que sistematizam essa questão no Brasil, Paulo Antonio PEREIRA (1981) propõe uma escala ligeiramente mais detalhada, com oito níveis.

obra de Griffith é notoriamente marcada por seu conservadorismo social e um discurso francamente racista, e suas opções estéticas muitas vezes batem de frente com outras tendências artísticas que lhe eram contemporâneas (cf. MACHADO, 1997, p.112).

Embora Machado dedique todo um capítulo ao tema *narrador* (p.139-148), creio não ser aqui o lugar adequado para um maior detalhamento dessa noção, já praticamente incorporada à discussão contemporânea, até para não estender por demais minha própria exposição. Para fechar o presente item, interessa-me sobretudo frisar que o gesto primevo da constituição do cinema, ou de sua “linguagem”, tal como o descreve a “tese radical de Noël Burch”, foi inúmeras vezes reiterado na história das relações entre literatura e televisão, como evidencia *a posteriori* o apanhado que fiz do trabalho de GUIMARÃES (1995) no item anterior. Se a literatura serviu de modelo ao cinema e o alimentou com histórias, num momento em que o cinema buscava sua própria auto-afirmação, a televisão também lança mão da literatura para esse mesmo fim, seja de forma direta, seja através do cinema ou do teatro. Levando em conta a gênese “literária” da própria “linguagem cinematográfica”, não é exagero afirmar que a televisão, ao adaptar o *GS:V*, traduz um romance moderno para uma linguagem comprometida com o modelo do século XIX, como fiz acima. É certo que nem todo o cinema moderno obedece rigorosamente aos ditames da decupagem clássica, e essa é uma das restrições feitas pela crítica ao livro de Machado e à própria pesquisa de Burch.¹⁰ Por outro lado, a existência de um “outro cinema” não implica que o mesmo não guarde nenhum débito com a herança de Griffith, como atesta a forte presença do elemento narrativo mesmo em produtos considerados “não ficcionais” da cinematografia contemporânea.¹¹ Além disso, se há predomínio de alguma “gramática” do cinema nos produtos

¹⁰ Cf. resenhas de Flávia Cesarino COSTA (1994) para revista *Imagem*, e de Inácio Araújo para a *FSP* (14/03/98). Sobre um cinema diverso do hegemônico, vide, por exemplo, Ismail XAVIER (1984) e Robert STAM (1981), além de vários dos textos reunidos na coletânea *A experiência do cinema*, organizada por Ismail XAVIER (1983). Para uma discussão mais recente, cf. texto de Denis LEVY (1997), disponível na *internet*. Ver também Joachim PAECH (1996) para um breve histórico dos movimentos estéticos que influenciaram tanto literatura como cinema. Contra a crítica de Araújo (*ib.*) a Machado, no sentido de que este estaria reduzindo o cinema apenas à dimensão tempo, pode-se argumentar que a própria organização do espaço no cinema pós-griffithiano, sintetizada na noção de *mise en scène* e tendo por expressão mais acabada o plano-seqüência, *também* obedece a uma organização hierárquica, entre as diferentes camadas do plano, ou entre os recortes de quadro ao longo de um mesmo plano (ver MONACO, 1977/1980, p.159-160, 175; cf. Anexo 2, p.302, com uma célebre imagem de *Cidadão Kane*).

¹¹ Vide análise de Flávia Cesarino COSTA (1995, p.175), que encontra suporte *a posteriori* em duas mostras recentes, *Tendências do Documentário* e *O Filme Experimental Alemão dos Anos 90*, realizadas respectivamente em abril e maio de 1998, no CINUSP (cf. FISCHLI e FERBER, 1996/1998; MOURÃO, 1998).

de ficção veiculados pela TV, é certamente o modelo clássico que mantém esse privilégio. Para caracterizar o diferencial das minissérie em relação às telenovelas, GUIMARÃES (1995) lembra que, nessas últimas (carro-chefe da ficção televisiva),

predomina a câmera fixa, em que a narrativa via de regra se estrutura de acordo com a seguinte seqüência: (1) plano geral, que define a ambientação da cena, seguida com um corte para (2) plano médio, em que se vêem os personagens envolvidos na cena, com corte para (3) alternância plano/contraplano, tomadas que acompanham as falas das personagens. (p.110)

Ou seja, as telenovelas utilizam a decupagem clássica – de maneira extremamente ortodoxa, poderíamos acrescentar. Já as minisséries, ao procurarem se diferenciar das novelas, buscariam uma linguagem mais “cinematográfica” (*ib.*), cuja principal característica é talvez uma certa afinidade com o “outro cinema” citado por Araújo (*FSP*, 14/03/98), onde há profundidade de campo, planos mais longos, movimentos de câmera, etc. – o que não implica necessariamente um abandono radical da “gramática” griffithiana, como observei nas duas últimas notas. Na verdade, as condições de recepção do produto televisivo e a própria dinâmica empresarial do veículo se encarregam de ditar regras adicionais que, longe de criarem alternativas reais à tradição narrativa com origem no início do século, apenas exacerbam os mecanismos de delimitação das possibilidades de leitura. Tendo isso em vista, faço no próximo item um breve resumo desses mecanismos adicionais, com foco específico nas regras que regem a dramaturgia na TV.

8.4 As imposições do formato

O *formato* é uma convenção televisiva em que se amalgamam as três dimensões discutidas nos itens anteriores, pois resulta da equação de necessidades empresariais, ligadas às demandas do mercado, com formas expressivas desenvolvidas ao longo da história. Discorrer sobre o formato implica um certo risco de parecer banal, tão evidentes são suas manifestações, em parte condensadas em matérias da mídia impressa. Numa dessas matérias, já citada, comenta-se a relação entre dramaturgia e motivações econômicas, e avaliam-se as implicações daí decorrentes para a minissérie *GS:V* (*JB*, 11/12/85). O trecho em questão inicia-se com a observação de que o enredo foi linearizado e o monólogo de Riobaldo substituído por sumários entre um episódio e outro, na voz de seu compadre Quelemém [Mário Lago]. Em seguida, o articulista, não identificado, lastima também a “perda” em poesia, na construção dos diálogos e até mesmo na prosódia (cf. p. 121, acima), para depois constatar:

Tudo foi feito para facilitar a compreensão do telespectador. Mas não havia outro jeito, numa produção desse vulto, numa grande emissora. Não por impossibilidade do veículo: seria factível construir uma narrativa subjetiva e desordenada [sic]. Mas afastaria do vídeo o grande público. Como está, o seriado atravessou a primeira semana com 39,7 de média (IBOPE). (*ib.*)

De fato, a “linguagem da televisão”, derivada em grande parte da “linguagem do cinema”, permitiria uma narração não-cronológica na organização de seus grandes blocos e também o uso de uma perspectiva subjetiva, da qual há inúmeros exemplos na história do cinema. Parece-me correto também o diagnóstico da motivação subjacente à opção pela linearidade, por diálogos mais acessíveis, pela preocupação em facilitar a vida do telespectador: trata-se, realmente, de uma decisão dramaturgicada tomada em função de ponderações de ordem econômica, posto que as taxas de audiência são fundamentais, até mesmo quando o programa se destina a um público diferenciado e tem como uma de suas funções angariar prestígio para a emissora, como é o caso da minissérie, conforme já expus acima. Quando indagado sobre os tópicos levantados pelo *JB*, o roteirista Walter George Durst sempre chamou a atenção para as condições de recepção específicas da TV: ambiente doméstico com todos os seus ruídos, concorrência com outras atividades dentro da própria casa e com programas de outras emissoras, intervalos comerciais, etc.¹² Em relação à quebra da cronologia, Durst é taxativo:

O linear na televisão é também quase que uma lei imutável. Veja bem: o *flash-back* no cinema: o tempo do filme não faz você esquecer que aquilo é um *flash-back*, (...) agora, numa novela, numa minissérie, você faz *flash-back* no primeiro capítulo, uma porção de pessoas não vão [sic] assistir, então desapareceu o *flash-back*: em TV é frio. Na TV se está interessado fundamentalmente naquilo que vai acontecer em seguida; só usamos *flash-back* para revelar um mistério e aí não perde a força, senão é um elemento artificial, vai construir um ruído na cabeça do público. (*apud* BALOGH, 1996, p.166-167)¹³

Já em relação ao uso do narrador, opinião semelhante foi expressa pelo roteirista mais de uma vez, nos diversos depoimentos que concedeu. Durst fala das “diferentes leis dos dois veículos”, o que tornaria uma técnica já difícil em literatura insuportável na TV, de modo que uma “passagem para a ação” seria imprescindível: “escrever para uma pessoa ler sozinho é uma coisa e escrever para uma multidão é outra: tem que passar para a ação” (cf. BALOGH, 1996, p.158). Perguntado “se havia algo escrito sobre as minisséries em termos de caracterização,

¹² Cf. depoimento concedido em maio de 1994 (acervo sonoro do autor). Ver também BALOGH (1996, p.35).

¹³ Uma caracterização mais geral da noção de tempo na TV pode ser encontrada na *Dramaturgia de televisão*, de Renata PALLOTTINI (1998, p.133-138).

normas do formato etc., [Durst] disse que não; como tudo em TV, tratava-se de algo muito empírico que vai se cristalizando com o fazer” (BALOGH, 1996, p.135). Esse empirismo, no entanto, não significa que não haja regras ou expectativas definidas, mas simplesmente que elas ainda não foram formalizadas, diferentemente do caso das novelas, para as quais existe desde 1984 uma “oficina de autores” na Rede Globo, comentada em reportagem de Ricardo Valladares e Marcelo Camacho na revista *Veja* (16/07/97). Dentre as orientações passadas aos alunos, a reportagem cita que o roteirista precisa

inserir *merchandising* na trama, estar sempre em contato com a produção e se preocupar com o ator que não pode gravar tanto porque faz teatro. Além disso, tem de submeter os capítulos a algumas peculiaridades da emissora. Os capítulos de quarta-feira e sábado têm de ser menores porque há futebol na TV. O de sexta-feira precisa ter um bom gancho para o sábado, dia em que a audiência cai. (p.128)

A revista cita ainda algumas “dicas” sobre o desenvolvimento do enredo. Transcrevo-as na íntegra, para que se tenha uma idéia do grau de detalhamento a que chegam as regras desse formato, que é o modelo da ficção televisiva por excelência, face ao qual a minissérie se diferencia em alguns aspectos específicos, sem deixar de guardar muitos pontos em comum.

Romance: É recomendável haver beijo na boca em todos os capítulos. O par romântico só pode romper uma vez, e nunca deve mentir para o outro. Não cabe à mocinha ficar dividida entre duas paixões – o público entende como falta de caráter. O casal protagonista só deve ficar junto no último capítulo. Casamento dá boa audiência. *A Indomada* terá pelo menos cinco. Adultério está fora de moda. (p.126)

Conselhos valiosos: Alternar cena romântica, de humor e ação em cada capítulo. Deixar a trama central em fogo baixo e dar ênfase às paralelas. Lição de Janete Clair: não ter medo do ridículo. Se vier à cabeça o galã dizer à heroína “Eu tirei você da lama”, passe para o papel. (p.127)

Morte: No início da trama, só se for seguida por uma longa passagem de tempo. Já no meio da novela, a morte cai bem. Dá novo rumo à história. Suicídio é proibido em novela. Uma tentativa pode. Marca uma virada na vida do personagem. *Mistério e vilões*: Todo vilão deve ser engraçado ou irônico, e não pode sofrer só no final. Precisa ser castigado antes também. Mais de três mistérios numa só novela embaralham a cabeça do espectador. (p.128)

Frente a tal catálogo de normas, regras e expectativas, ganha peso a já citada ponderação de GUIMARÃES (1995), no sentido de que a adaptação literária não deve ser avaliada a partir de critérios literários, mas pelo que de fato é, “um programa de televisão que faz referência a um texto literário” (p.8). No mais, creio que a seleção de candidatos a autores/roteiristas de telenovelas e os cursos destinados exclusivamente para esse fim refletem uma preocupação da Rede Globo em renovar seus quadros, evidenciando que há especificidades e expectativas claras por parte da emissora no tocante à sua ficção televisiva (ver também *FSP*, 28/06/98).

Se Durst argumenta que não há regras *escritas* para a minissérie, é certo que há várias características do veículo e do formato *descritas* com acuidade pela crítica especializada. Renata PALLOTTINI (1998), por exemplo, discute as características estruturais dos diferentes tipos de ficção televisiva em sua já citada *Dramaturgia de televisão*, de forma quase didática e relativamente detalhada (cf. sobretudo p.22-119). No entanto, creio não haver aqui necessidade de uma resenha mais ampla da literatura de pesquisa sobre a televisão, nem tampouco espaço para isso. Compreendo antes que, para as questões em foco nesta tese, o importante é averiguar em que medida o formato minissérie tem implicações diretas na transformação do romance *GS:V* em imagens e sons para a TV. No exame dessa questão específica, um bom ponto de partida pode ser encontrado em *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*, de Jesus GONZALEZ REQUENA (1988). Segundo esse autor, a televisão comercial tem por base o *spot* publicitário e se caracteriza por sua “*aparente plena legibilidade*”, na medida em que “todo programa se pretende absolutamente compreensível para qualquer telespectador, [...] tornando inútil qualquer trabalho real de leitura” (p.112). Nesse sentido, a simplificação a que foi submetido o romance *GS:V*, tendo em mente “facilitar a compreensão do telespectador” (*JB*, 11/12/85) significa, em termos mais gerais, que o romance foi submetido a uma das regras básicas da televisão comercial, que ele foi de fato *traduzido* para o texto televisivo.¹⁴ Dentre as outras características citadas por Gonzalez Requena, interessa-nos também a “*fragmentação sistemática*” dos programas de TV (*ib.*).¹⁵ Ana Maria BALOGH (1996), que em sua pesquisa sobre as “transmutações literárias” fez

¹⁴ Algumas das regras básicas da televisão comercial não se aplicam com a mesma amplitude a outros sistemas de controle e utilização do veículo. Pensemos nas televisões estatais dos países de tradição socialista, ou na televisão de domínio público da Europa Ocidental (Escandinávia, Alemanha, Inglaterra), cujos modelos mais evidentes são a BBC inglesa, como macroestrutura, além de canais como o *Channel Four* (Inglaterra), a *Antenne 2* (França), o canal franco-alemão *Arte*, e mesmo programas como o *Kleines Fernsehspiel des ZDF* (Pequeno Espaço Dramático do Segundo Canal da Televisão Alemã). Se nos ativermos apenas ao *Kleines Fernsehspiel*, que conheço melhor, veremos que esse programa, embora ocupando um espaço limitado na grade da emissora, tem servido de laboratório para novos cineastas e já revelou importantes diretores, como o alemão Reiner Werner Fassbinder, o norte-americano Jim Jarmusch e o brasileiro Jorge Bodanzky, cuja obras quebram com muitas tradições tanto do cinema quanto da televisão (comercial).

¹⁵ Do catálogo de GONZALEZ REQUENA (1988) fazem parte ainda a *absoluta acessibilidade*, a *continuidade permanente*, a *redundância sistemática*, e o *impacto espetacular* (*ib.*). Ver ainda outras sínteses, apresentadas às páginas 35 e 147-148, no mesmo livro. No célebre estudo de Marshal MCLUHAN (1964/1974) sobre os meios de comunicação, há um trecho que resume muito do foi dito até aqui sobre a linguagem televisiva: “A ênfase visual na continuidade, na uniformidade e no nexo seqüencial, derivando da cultura letrada, leva-nos aos grandes meios tecnológicos de implementar a continuidade e a linearidade mediante a repetição fragmentada” (p.375). McLuhan compara a televisão a um mosaico, argumentando que, em ambos os casos, tanto a continuidade como a linearidade se formam

um apanhado geral da crítica especializada em televisão, também considera a fragmentação uma das características mais marcantes da TV:

A fragmentação demanda uma forma específica de produzir sentido: temas, isotopias, programas narrativos (sobretudo na ficção) são fragmentados em blocos, a fim de permitir as interrupções. [...] Na produção de sentido, gera mecanismos alternos de “suspensão”, “manutenção” e “reatamento” desse. (p.134)

Como mecanismo de “suspensão de sentido”, Balogh cita os “ganchos” nas novelas; como mecanismos de “manutenção”, cita as “trilhas sonoras que geralmente reservam temas musicais para a representação do universo passional dos atores” (*ib.*). Balogh chama ainda a atenção para a intertextualidade específica da televisão, onde cada programa “convive necessariamente com o que o antecede e o que o segue na emissora” (p.131), gerando, juntamente com a concorrência com outras emissoras, “estratégias de programação bastante pesadas, cujos resultados incidem diretamente sobre os programas de TV, menos independentes que o filme em geral” (p.132). É nesse contexto que surgem os “formatos serializados consagrados pela televisão”, dos quais o da minissérie seria destinado a um “público mais exigente, não cativo da TV, com outras opções de lazer” (cf. p.134-135). Diferentemente das telenovelas, a produção do sentido se daria de forma mais fechada e coesa nas minisséries: “teoricamente, cada episódio deve dar conta de um bloco de sentido conectado com o fio de sentido condutor da minissérie como um todo” (p.135).

A análise da minissérie *GS:V* feita por BALOGH (1991, 1992, 1996) centra-se sobretudo em sua discussão *enquanto programa televisivo*, de modo que essa pesquisa pode ser comparada àquele tipo de estudos da tradução que forma o segundo pólo caracterizado por Sonja TIRKKONEN-CONDIT (1993; *supra*, p. 114), cujo foco recai sobre o “sistema de chegada”, também privilegiado por Patrick CATRYSSSE (1992; *supra*, p. 51). Pelos subsídios que oferece no trato dessa dimensão, voltarei aos textos de Balogh em outros momentos, mais adiante nesta tese. Por outro lado, cumpre ressaltar que Balogh se alinha na tradição logocêntrica que atribui tanto ao texto de partida quanto ao texto de chegada uma “essência” que poderia ser detectada pelo analista que dispuser dos instrumentos adequados, diferentemente da perspectiva adotada nesta tese, a qual compreende tanto o texto de partida como o de chegada como produtos de leituras realizadas no âmbito de determinadas “comunidades interpretativas” (FISH, 1980), de modo que

através de um processo que é “descontínuo, assimétrico, não linear” (*ib.*).

tanto o texto de partida como o de chegada encontram-se em processo de constantes transformações, inclusive com influências mútuas.

Isso posto, façamos uma síntese dos elementos que caracterizam a minissérie televisiva baseada em textos literários, de modo a podermos aprofundar no próximo capítulo uma análise das transformações a que se submete o *GS:V* na intersecção do sistema televisivo com o literário. Afinal, o que é a minissérie? Em primeiro lugar, é um programa de TV, sujeito a todas as pressões e normas do veículo, e exercendo uma função específica na grade de programação da emissora. A minissérie é derivada da telenovela, mas não é uma telenovela. Como elementos comuns aos dois formatos podem ser citados a serialidade e a fragmentação, que impõem o uso dos mecanismos de “suspensão”, “manutenção” e “reatamento” do sentido a que se refere BALOGH (1996). Desses mecanismos resultam várias das “normas práticas” citadas pela *Veja* (16/07/97), tais como o cuidado em não ferir a suscetibilidade do telespectador, a procura por um ritmo alternado entre cenas de romance, de humor e de ação, etc., respeitadas algumas das características distintivas de cada formato. Por exemplo, tanto a telenovela quanto a minissérie tenderão a ser “plenamente legíveis” (GONZALEZ REQUENA, 1988), embora esta última possa vir a exigir um pouco mais do telespectador do que a primeira. Como elemento distintivo deve ser frisada a maior autonomia e coesão do capítulo de minissérie em oposição à redundância característica do capítulo de novela (cf. PALLOTTINI, p.85-119). Fundamental é também o fato de que a minissérie pretende ser algo mais “nobre”, destinado a um público diferenciado, o que lhe confere características “de linguagem” mais próximas do cinema, ou de um certo tipo de cinema. No caso específico de *GS:V*, essa diferenciação da minissérie é exacerbada pela escolha de um romance canônico como base para um produto que se tornou emblemático da autocelebração da Rede Globo, por ocasião de seu vigésimo aniversário, levando à utilização do discurso da “fidelidade ao autor e à obra” como estratégia de divulgação. Ainda que tenha levado a resultados satisfatórios, tal estratégia não deixa de representar um verdadeiro *tour de force*, pois aquilo que é apontado por parte significativa da crítica literária como sendo os traços mais marcantes do romance, i.e., sua narrativa não-linear, o relato em primeira pessoa, a ambigüidade intrínseca dos personagens e o modo paradoxal de tratar os grandes temas, etc., entra em choque frontal com as características que moldaram ao longo da história o que se convencionou chamar de “linguagem do cinema”, e que veio a ser exacerbado pelas normas adicionais da televisão, a saber, linearização, quebra da complexidade, caracteres firmemente delineados, oposições claras no

tratamento dos temas, etc. Na terceira parte da tese, analiso as fórmulas encontradas pela Rede Globo para resolver essa equação, orientando-me pelos tópicos destacados pela crítica jornalística quando da exibição da minissérie, em 1985, à luz da reflexão de cunho anti-essencialista sobre linguagem e tradução que forma o pano de fundo da presente pesquisa.

Tem uma fala do Riobaldo, que diz o seguinte: “Assim eu acho, assim é que eu conto”. Acho que meu trabalho final é assim. Só pode ser assim. Essa é a minha visão de Guimarães. Assim é que eu conto. Mas sempre a partir do que Guimarães escreveu, numa tentativa muito sincera de tudo ser a partir dessa obra. Precisei desmistificá-la para trabalhar sobre ela, para transformar a sedução das palavras em sedução a partir do processo das imagens. (Walter Avancini, Boletim, p.2)

O principal objetivo dos quatro capítulos que compõem esta última parte de tese é explicitar as estratégias tradutórias utilizadas pela Rede Globo para equacionar a função da minissérie em sua grade de programação com o discurso de “fidelidade ao livro”, que foi utilizado de forma privilegiada na divulgação do programa, como já expus no 7), e que também vem à tona na citação de Avancini em epígrafe. Para que tal explicitação seja possível, torna-se necessário delinear os pólos entre os quais se dá o processo de “transformação regulada de um texto pelo outro” (DERRIDA, 1972/1975), de acordo com a definição de tradução e as concepções de texto, leitor e tradutor subjacentes à presente pesquisa. Nesse sentido, trata-se aqui de apresentar minhas leituras do romance de Rosa e de sua tradução em imagens e sons pela Rede Globo, leituras essas reguladas por diversos fatores que caracterizam uma inevitável inserção em determinadas “comunidades interpretativas” (FISH, 1980). Tal vinculação sucede tanto por canais difusos e indiretos, via concepções das quais partilho sobre o que seria o texto, a literatura, o cinema, a televisão, etc., como também por caminhos mais diretos, dois dos quais merecem especial destaque. Temos, por um lado, o contato com as diferentes vertentes críticas que tratam do texto de Rosa; por outro, a análise da recepção da minissérie *GS:V*, documentada sobretudo por matérias jornalísticas. Em ambos os casos, procurei fornecer uma síntese mais geral no 7), reservando para estes últimos quatro capítulos a tarefa de aprofundar as questões consideradas pertinentes dentro da abordagem adotada. É sobre esse pano de fundo que se inscrevem minhas leituras do romance e da minissérie, as quais, por motivos já expostos nos Capítulos 5 e 6, não são nem objetivas nem idiossincráticas, representando antes um momento em que “congelou” a interpretação dos dois textos num momento específico de uma cadeia interpretativa infinita.

No 9), abordo a organização macroestrutural do romance e da minissérie, tendo por foco a questão da cronologia do relato, à qual está ligada a chamada linearização do enredo apontada pela crítica. Creio que essa discussão fornecerá ao leitor subsídios para uma compreensão da dinâmica narrativa dos dois textos, de modo complementar aos elementos já apresentados de

forma indireta e mais difusa através da síntese sobre sua recepção (Cap. 7.3). Nesse sentido, o 9) proporciona uma visão mais global do processo de transformações operado pela minissérie, ao passo que os três outros aprofundam aspectos específicos na construção do texto televisivo.

No 10), tomo a polêmica em torno da escolha da intérprete do papel de Diadorim como ponto de partida para analisar o que considero ser uma estratégia mais genérica de *explicitação* na TV. Para isso, discuto primeiramente a seleção dos atores para o programa, tendo por base sobretudo o critério da “semelhança física” (*physique du rôle*) utilizado por Avancini e sua repercussão na crítica especializada. Uma verificação mais acurada desse critério privilegiado pelo diretor da minissérie mostra que o mesmo não foi aplicado de forma homogênea, tendo validade em maior ou menor escala para os diferentes personagens. Creio que essa inconsistência revela um critério maior, anterior ao argumento aparente do diretor: a fidelidade às estratégias empresariais mais amplas da Rede Globo, que têm na utilização de um núcleo de atores bem conhecidos uma de suas manifestações mais evidentes. O processo de explicitação decorrente da seleção de uma atriz conhecida para um papel masculino/feminino também vem à tona em outros níveis da construção do programa e não se restringe à figura de Diadorim. Procuro ilustrar como isso ocorre na minissérie através de alguns segmentos e exemplos onde há utilização mais intensiva ou evidente dos procedimentos envolvidos, os quais também são aplicados, ainda que de forma mais diluída, em inúmeros outros trechos do programa. Tratam-se aqui de técnicas que interagem com a dimensão macroestrutural discutida no capítulo anterior, sem, no entanto, apenas se subordinarem à mesma. Por sua própria natureza, tal discussão apresenta maior nível de detalhe do que aquele exigido na apresentação da macroestrutura do programa.

No 11), discuto as estratégias utilizadas na televisão para desenvolver os *temas* tidos por centrais no romance, seja através da estruturação da narrativa, seja com base na utilização dos recursos de linguagem que são próprios do audiovisual, a saber, a composição da imagem, a utilização de música e ruídos, a concatenação de diferentes seqüências, a construção dos diálogos, etc. Para abordar esses constituintes do texto televisivo, centro minha atenção na dimensão metafísica do *GS:V*, um dos tópicos que merecem maior destaque tanto na crítica especializada como na recepção do programa televisivo.

O foco da análise desenvolvida em parte significativa dos dois últimos capítulos está, portanto, em uma esfera que vem sendo sintomaticamente relegada a um segundo plano em muitos dos trabalhos que analisam as adaptações de literatura para cinema e TV, não se excluindo

as contribuições de BALOGH (1991, 1992, 1996) e, sobretudo, de MORAIS (1997), as quais versam de forma específica sobre a minissérie *GS:V*.

Fechando a análise sobre o processo de transformações do texto literário pelo televisivo, o 12) gira em torno do processo de tomada de decisões ao longo da construção do programa, de sua sinopse à versão definitiva levada ao ar. Para essa discussão, selecionei dois casos extremos, o primeiro dos quais diz respeito à eliminação de quase um episódio inteiro (o caso das “mandiocas bravas”), configurando o maior corte feito no roteiro com vistas a reduzir a versão final da minissérie de trinta para apenas vinte e cinco capítulos. Já o segundo exemplo ilustra o movimento contrário, a saber, o grande esforço da equipe de produção da minissérie em incluir um episódio específico no programa (o caso de Maria Mutema), apesar das dificuldades que sua integração impunham à manutenção do formato privilegiado no restante do relato. Na medida em que retoma sob outro ângulo vários tópicos tratados anteriormente, esse último capítulo sintetiza a discussão do texto televisivo e cumpre parcialmente a função de conclusão da tese.

9) Traduzindo a perspectiva, ou como narrar o narrador

Quem narra o narrador? Este, o tema que James Joyce se esqueceu de navegar. Como o que se define como cultura vive de seu veículo, a TV é o grande veículo do século. Ninguém mais lerá Rosa: verá Avancini e o pincelar mágico de sua câmera. (José Lino Grunewald, FSP, 01/12/85)

A narração no cinema é sempre resultado da interação entre várias instâncias que se manifestam através de materiais distintos, heterogêneos, simultâneos [...], (palavra, mise-en-scène, olhar da câmera, montagem, música extra-diegética). [...] Quem afinal narra um episódio particular, ou mesmo a história toda, quando as imagens parecem emanar de um narrador auto-diegético? (Ismail XAVIER, 1997, p.131-132)

No processo de estruturação da minissérie, foi certamente fundamental a opção por eliminar a figura do narrador, distribuindo sua fala entre os outros personagens, com a conseqüente adoção de uma narrativa linear, condizente com a chamada linguagem da TV e com o formato escolhido, em torno do enredo que poderíamos chamar de “trama central”: a história da vida de Riobaldo, e de seu relacionamento com Diadorim. A eliminação da voz em primeira pessoa não significa, no entanto, que não haja um “narrador” na minissérie. É a essa questão que remetem os dois trechos citados na epígrafe deste capítulo. A resposta à pergunta “quem narra o narrador?”, formulada José Lino Grunewald, pode ser encontrada na perspectiva da câmera, à qual geralmente se subordinam, na televisão, os outros canais expressivos citados por Ismail Xavier.¹ De modo coerente com os procedimentos hegemônicos na televisão, na minissérie *GS:V* foi posta de lado qualquer pretensão de narração sistemática “em primeira pessoa”, mais precisamente designada por autodiegética, cuja característica mais recorrente é o uso da voz em *off*.²

¹ É provavelmente por esse motivo que a multiplicidade de códigos e canais no texto audiovisual recebe tanta ênfase da crítica, chegando até a obliterar a percepção de que, mesmo no domínio estrito do “verbal”, os significados não são estáveis, impossibilitando qualquer “resgate” do original. Cf. Capítulo 1 desta tese, sobretudo p.21-23.

² É da questão do “ponto de vista” da narrativa e das especificidades de sua construção no cinema que trata o supracitado artigo de Ismail XAVIER (1997), o qual já mencionei anteriormente na presente pesquisa (p.49). O termo *diegese*, utilizado por Gérard GENETTE (1972) em sua teoria do discurso narrativo, vem da discussão sobre o cinema dos anos 50 e passa, nos anos 60, por uma elaboração da noção de “narrativo” por Christian METZ [1968/1977], explica XAVIER (1997, p.127). O autor comenta que a marca do filme narrativo clássico seria a “busca pela transparência (uma suposta relação direta, não mediada, entre espectador e mundo ficcional)” (p.128), procedimento que passou a ser chamado na crítica de “narração em terceira pessoa” (p.129). A partir desse modelo “se estabeleceu entre os teóricos uma polêmica quanto à validade do conceito de narrador no cinema” (p.129). Visando quebrar a impressão de plena legibilidade do cinema baseado na “montagem invisível (Bazin)” (*ib.*), alguns cineastas teriam procurado efeitos de distanciamento, através de um discurso onde não há necessariamente superposição entre

Compreendo que o processo de linearização do enredo, que decorre da eliminação da figura do narrador e é insistentemente citado pela crítica jornalística, conforme já expus mais acima (Cap. 7.3.2.2), opera, na verdade, uma inversão de planos. No romance, as rupturas cronológicas no alinhavar dos fatos e comentários obedecem às necessidades retóricas do narrador, que discorre sobre algumas questões que o atormentam, através do relato de sua própria história e de inúmeros casos, ditos e máximas que ilustram essas questões. Já as manifestações de seu interlocutor só são perceptíveis ao leitor do livro de maneira indireta, posto que sua voz não se manifesta na narração. Sobre essa relação entre o narrador e seu ouvinte em *GS:V*, Benedito NUNES (1975/1983) comenta que

[a]té certo ponto, o inteiro relato das aventuras de Riobaldo parece enquadrar-se no espírito decisório da casuística, posto que, afinal, o narrador insta, do princípio ao fim, com o imediato e oculto destinatário da narrativa, para que ele se pronuncie, firmado em sua competência de homem instruído, acerca da existência real do Demônio. (p.194)

Apesar de pedir insistentemente a opinião de seu ouvinte, o narrador nem sempre lhe delega o poder de tirar conclusões a partir dos casos e fatos que relata. Em diversos momentos, Riobaldo chega a pedir ao interlocutor que não se pronuncie, adiando continuamente o julgamento do visitante ilustre, como atestam os seguintes exemplos, dentre tantos outros possíveis: “O senhor não me pergunte nada. Coisas assim não se perguntam bem” (*GS:V*, p.82); “Agora, que o senhor ouviu, perguntas faço. [...] Toleima, eu sei. Dou, de. O senhor não me responda” (p.92). Em certos trechos, o narrador explicita claramente o objetivo de seu relato: “De tudo não falo. Não tenciono relatar ao senhor minha vida em desdobrados passos. Quero é armar o ponto dum fato, para depois lhe pedir um conselho” (p.187). “Conto ao senhor é o que sei e o senhor não sabe;

as perspectivas das diferentes instâncias narrativas, i.e., onde pode haver *disjunção* entre elas, diferentemente da *conjunção* que caracteriza a narrativa clássica (cf. p.128, 131-132). Teria sido a partir dessa discussão que Genette cunhou os termos *narração autodiegética* ou *heterodiegética* para se referir, respectivamente, a um ponto de vista dominado pela perspectiva de um narrador que relata “em primeira pessoa”, de dentro da história, ou “em terceira pessoa”, situando-se fora da história. Como expus mais acima (Cap. 8.3 e 8.4), o discurso de ficção predominante na televisão tem por base a decupagem clássica, à qual se atribui a qualidade de “transparente” e que tem como uma de suas principais características a “narração heterodiegética”. Já a “narração autodiegética” é mais comum em alguns gêneros específicos, como o *film noir*, e abre espaço para uma quebra de certas regras da decupagem clássica. Contribui para essa abertura o fato de que, como argumenta XAVIER (1997), “a idéia de uma narração em primeira pessoa no cinema tende a ser ilusória” (p.133), posto que “uma *voz-over* autodiegética” nunca estaria só, “sempre havendo uma outra fonte a determinar o princípio organizador da imagem” (p.138). Para uma discussão mais ampla do tema “opacidade vs. transparência” no cinema, vide ainda Robert STAM (1981) e Ismail XAVIER (1984), dentre outros. Contribuições recentes na discussão sobre o narrador no cinema fornecem os já citados trabalhos de Mauro BAPTISTA (1994) e Fernão RAMOS (1994).

mas principal quero contar é o que eu não sei se sei, e que pode ser que o senhor saiba” (p.199).

Não raro acompanha essa explicitação um comentário sobre sua própria forma de narrar:

Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância (p.82). [...] Eu queria decifrar as coisas que são importantes. E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente. Queria entender do medo e da coragem, e da gã que empurra a gente para fazer tantos atos, dar corpo ao suceder (p.83). [...] Assim é, como conto. Antes conto as coisas que formaram passado para mim com mais pertença. Vou Lhe falar. Lhe falo do sertão. Do que não sei. Um grande sertão! (p.84)

O senhor tolere minhas más devassas no contar. É ignorância. Eu não converso com ninguém de fora, quase. Não sei contar direito. Aprendi um pouco foi com o compadre meu Quelemém; mas ele quer saber tudo diverso: quer não é o caso inteirado em si, mas a sobre-coisa, a outra-coisa. (p.171)

Num certo ponto, o narrador chega a reconhecer a astúcia de seu contar por partes, de suas idas e vindas, e da retenção de informações importantes como uma forma de garantir a atenção do ouvinte: “Sobre assim aí corria no meio dos nossos um conchavo de animação, fato que ao senhor retardei. Devido que mesmo um contador habilidoso não ajeita de relatar as peripécias todas de uma vez” (p.367). É nesse jogo de sedução do ouvinte que se inserem os cortes cronológicos do romance, que coube à televisão colocar em seqüência para “linearizar o enredo”. Desses, um dos principais ocorre quando o narrador, após ter falado sobre o sertão e contado vários episódios de sua vida jagunça, rememora sua infância: “Foi um fato que se deu, um dia, se abriu. O primeiro. Depois o senhor verá por quê, me devolvendo minha razão” (p.84). Mais para o fim do livro, há novamente um grande corte, que levará ao desfecho da história, mais uma vez pontado por uma dúvida do narrador sobre seu próprio proceder: “Agora, no que tive culpa e errei, o senhor vai me ouvir. Vemos voltemos” (p.274). Para uma análise que procura averiguar a importância do relato descontínuo, não-cronológico, no romance, é certamente significativo que esses cortes tenham lugar logo após o narrador comentar a forma de seu relato, com idas e vindas decorrentes da seleção dos fatos que mais fortemente marcaram a memória.

Se em relação à temporalidade os diferentes cortes cronológicos do romance são um sinal de ruptura, o mesmo não ocorre quando abordamos o relato a partir da perspectiva temática ou, mais precisamente, da reflexão desenvolvida pelo narrador. Ao examinarmos o texto por essa perspectiva, podemos verificar que diferentes eventos são tratados por Riobaldo a partir da lógica de uma mesma questão, o que torna irrelevante sua relação temporal e permite as idas e vindas do narrador. Isso significa que são os questionamentos de Riobaldo que determinam o início e o fim de um caso, ou o desenvolvimento de uma determinada ação e/ou trecho do enredo, os quais são abandonados quando o narrador compreende que a questão está suficientemente elucidada, ou

quando se lembra de algum outro caso ou episódio que porventura ilustre melhor a mesma questão. Nesse sentido, pode-se dizer que é o desenvolvimento retórico que determina o desenrolar da ação, que se subordina, portanto, à lógica argumentativa de Riobaldo. Por outro lado, a importância do desenvolvimento retórico não implica que a lógica da ação seja indiferente para a narração, mesmo porque há grandes blocos onde o desenvolvimento da história sucede de maneira relativamente cronológica.

Na televisão, Riobaldo perde a condição de narrador em primeira pessoa e passa a ser apenas um personagem, ainda que o principal. Em decorrência disso, os questionamentos do romance sobre os mais diversos temas, i.e., as dúvidas que o narrador procura dirimir através dos casos e episódios inseridos numa estratégia retórica que busca “amarrar ponto de um fato”, subordinam-se então às possibilidades da inserção desses tópicos no desenvolvimento da chamada trama central privilegiada pela televisão, a qual é narrada pela câmera em terceira pessoa. Tem-se, portanto, uma narração heterodiegética, com subordinação das várias instâncias narrativas ao ponto de vista estabelecido pela câmera. Na minissérie, é antes o desenrolar da *ação* que determina quais questões de fundo retórico podem ser abordadas, sendo a “ação” compreendida como a reconstituição da vida de Riobaldo “em seus desdobrados passos” – ou seja, exatamente aquilo que o narrador *não* se propõe a fazer (cf. *GS:V*, p.187; supra, p. 159). Se, no romance, somente merece ser relatada a ação que ajuda a elucidar uma questão, a minissérie, por sua vez, somente dará lugar à questão que auxiliar no desenvolvimento do enredo, ou que nele não interfira por demasiado. Como a forma narrativa privilegiada pela televisão se quer necessariamente cronológica, resta a alternativa de disseminar ao longo do itinerário de Riobaldo os elementos – imagens e sons – que permitirão (ou não) ao telespectador reconhecer aqueles temas em torno dos quais giram as questões do protagonista. Nesse sentido, inverte-se a relação entre o nível retórico/argumentativo e aquele do enredo, subordinando o primeiro ao último.

Para dar mais subsídios a essa hipótese, faço a seguir uma análise da dimensão *tempo* tanto no romance quanto na minissérie, sobretudo no aspecto estrito da cronologia dos fatos narrados. Abordo, depois, as técnicas utilizadas para agrupar os tópicos temáticos e narrativos (que se disseminam ao longo do livro) em unidades com relativa autonomia e coesão na minissérie, as quais estão em dependência direta, mas não exclusiva, da narração cronológica adotada. Fechando o presente capítulo, apresento, como estudo de caso, o trecho no qual se insere o

episódio da força na TV, por considerar essa seqüência paradigmática do procedimento padrão adotado na minissérie como um todo.

Tal procedimento padrão certamente poderá levar um mesmo intérprete a criar sentidos divergentes a partir da minissérie e do romance, de um modo que difere, tanto em qualidade quanto em grau, das múltiplas interpretações passíveis de serem feitas com base em cada um dos textos isoladamente, de acordo com a perspectiva de leitura adotada. É exatamente em torno dessa eventual convergência ou divergência de leituras que gira a questão da “fidelidade ao livro” discutida pela crítica e explorada pela Globo na divulgação do programa. Tomando como parâmetro as informações dadas ao leitor e ao telespectador quando do desenvolvimento desse episódio específico no romance e na minissérie, creio que a forma como é apresentado Zé Bebelo na televisão ressalta algumas de suas qualidades negativas, ao passo que as estratégias narrativas em evidência no trecho correspondente do livro dão maior destaque às qualidades nobres do mesmo personagem. Teríamos, pois, uma construção intrinsecamente “infidel” no tocante às implicações do desenvolvimento do relato, a qual deverá ser de alguma forma “compensada” pela televisão para que seu discurso de “fidelidade ao original” possa ter alguma sustentação e levar ao efeito pretendido. Em boa parte, tal sustentação será fornecida pelo desenvolvimento temático, como procuro mostrar mais abaixo. Por outro lado, o procedimento padrão adotado é de enorme vitalidade e coerência com a estruturação da minissérie, demonstrando perfeita compatibilidade com o formato televisivo e a estratégia de adaptação escolhidos, ou seja, fidelidade aos próprios desígnios da Rede Globo.

9.1 Narração e tempo em *Grande sertão: veredas*

Os fatos passados obedecem à gente; os em vir, também. Só o poder do presente é que é furiável? Não. Esse obedece igual – e é o que é. [...] Então, onde é que está a verdadeira lâmpada de Deus, a lisa e real verdade? (GS:V, p.301)

É certo que parece haver um consenso entre os especialistas em *GS:V* sobre a importância da narrativa descontínua no romance. Indícios claros nesse sentido podem ser encontrados no cotejo entre o livro e a minissérie feito pela crítica, como discuti através do material de imprensa no Capítulo 7 desta tese. Nesse debate, a opinião dos especialistas se divide entre uma maioria que considera o processo de linearização inevitável, propondo-se a aceitá-lo sem maiores questionamentos, e algumas vozes discordantes, como Dirce Cortes Riedel, para quem “somente

uma narrativa que tenha os vaivéns de tempo, das vacilações existenciais do jagunço aposentado para quem ‘viver é muito perigoso’ é que pode ser fiel ao livro” (*O Globo*, 23/11/85). No entanto, tal concordância sobre a construção não-linear do romance pode estar ocultando avaliações bastante divergentes sobre as implicações dessa descontinuidade narrativa para uma “leitura adequada” da obra. Dentro da perspectiva teórica geral adotada na presente pesquisa, é lícito supor que, por detrás do aparente consenso dos especialistas, haja um dissenso básico sobre um dos pressupostos centrais de qualquer discussão sobre a “fidelidade” em tradução, ou seja, sobre as características mais relevantes do “original”.

A hipótese formulada por Riedel no tocante a uma eventual fidelidade ao livro pressupõe a possibilidade de uma identidade formal entre o romance e a minissérie, no aspecto narrativo, e tem por base a crença na existência de equivalências “objetivas” entre um sistema semiótico e outro. Na primeira parte desta tese, questioneei esse tipo de expectativa com recurso sobretudo à desconstrução derridiana do logocentrismo, mas apontando também para os elementos que compõem o modo de narração específico do texto cinematográfico, os quais, por sua pluralidade, dificultam ou mesmo inviabilizam a construção de uma perspectiva “do personagem”, ou “do narrador”. Ora, vimos que, apesar de destacarem aspectos parcialmente diferentes da minissérie em seu cotejo com o romance, os especialistas consultados pela mídia tendem de modo geral a aceitar a estratégia de linearização. Isso significa que o parâmetro utilizado por esses especialistas não foi a identidade formal exigida por Riedel, pois tal premissa excluiria qualquer possibilidade de se aceitar a linearização e ao mesmo tempo considerar que o programa tenha sido de alguma forma “fiel ao livro”. O que me parece estar em jogo, nesse caso, são antes as possibilidades de construção do sentido oferecidas ao intérprete a partir de ambos os textos, tendo por substrato expressivo, respectivamente, a palavra escrita e a imagem/som. Desse modo, pode-se presumir que a supressão dos vaivéns no tempo favorece certas leituras do romance e prejudica outras, contribuindo para que a minissérie seja vista por alguns como “fiel ao livro”, e como “infidel” por outros. Creio que tal tendência pode ser tomada como um indício de que, apesar da ênfase que recebe, a chamada linearização do enredo acabou por não interferir demasiadamente naqueles aspectos da obra tidos como indispensáveis pela maior parte dos críticos. Advém daí a principal hipótese de trabalho a ser desenvolvida neste e nos próximos capítulos, segundo a qual a linearização é majoritariamente aceita pela crítica porque outros aspectos considerados fundamentais no romance são de alguma forma trabalhados na minissérie. Tomando o linear

como aparentemente inevitável no processo televisivo, a crítica se dispõe a procurar fora da temporalidade e da perspectiva do narrador Riobaldo os elementos que lhe permitam reconhecer (ou não) aquilo que seria o equivalente ao original “de Rosa” no programa da Globo, e acaba encontrando-os nos figurinos, na elaboração da imagem, na utilização da música, nos diálogos, enfim, naqueles outros materiais que trabalham de forma paralela à perspectiva da câmera, ainda que de forma subordinada aos ditames da ação, i.e., a um enredo cujo nexos causal leva ao restabelecimento da cronologia vinculada à chamada trama principal. Se no livro a sedução é pela palavra dirigida ao ouvinte/leitor, na televisão ela se dá pelas imagens (e sons), como pretendia Avancini no trecho citado na epígrafe da terceira parte da tese.

Antes de detalharmos um pouco mais esse tópico, vejamos como a estrutura do tempo no romance *GS:V* é descrita pela crítica especializada, através de alguns poucos exemplos que apontem para o que pode estar por detrás da aparente convergência de opiniões dos especialistas. No tocante ao tempo da narração, ou do relato oral, situado no presente, o consenso parece ser realmente fácil. Já foi dito que, no romance, o ex-jagunço Riobaldo conta sua vida a um visitante ilustre, para que esse possa ajudá-lo a dirimir algumas dúvidas que o atormentam. Tal relato desdobra-se ao longo de três dias. No que diz respeito à dimensão mais complexa do tempo narrado, o consenso parece também não ser muito difícil. Poderíamos nos pautar, por exemplo, no já citado trabalho de Benedito NUNES (1975/183), que trata das relações entre literatura e filosofia, através de sua confluência em *GS:V*. O autor divide o tempo narrado no romance em uma unidade dos acontecimentos épicos, i.e., o passado, e outra das lembranças evocadas, ou seja, o presente-passado que leva à projeção do futuro:

o tempo correspondente aos acontecimentos que já se consumaram situa-se num pretérito perfeito das coisas transcorridas, que o *epos* retoma (a sucessão da passagem do tempo sendo sustentada, em diversos momentos da narrativa, por expressões determinadas); [...] *o tempo da evocação, da lembrança*, que leva o narrador a reatualizar o presente do passado, e portanto, a colocar-se como que diante dos episódios de sua aventura finda, leva-o também, por força das expectativas, aspirações e decisões tomadas, que a esses instantes remontam, a projetar o *futuro* que neles se presentificou, gerando o passado. (p.203)³

Na televisão, desaparecendo o tempo do relato oral, com a supressão do narrador, apaga-se também a referência para o tempo da evocação ou lembrança, nos termos de Nunes.

³ A construção do tempo em *GS:V* é também objeto de análise de Susana Kampff LAGES (1990), que dedica a esse tema um item específico de sua dissertação de mestrado (p.93-106). Ver ainda o clássico estudo de José Carlos

Conseqüentemente, transformam-se em relativo *continuum* na minissérie todas as inflexões do tempo narrado, i.e., as passagens do épico para o evocativo e vice-versa, ou as rupturas cronológicas dentro de cada um desses tempos, cujo conjunto caracteriza a descontinuidade narrativa em *GS:V*. Quais seriam, no entanto, as implicações interpretativas dessas inflexões do tempo? De que forma elas moldam o “original” a ser traduzido? Que leituras se fazem delas, e qual é o tempo que marcam? Acredito que, para além de uma concordância básica sobre o caráter epidérmico representado pela simples cronologia do tempo narrado, haverá desacordo entre os críticos sobre o significado da organização dos diferentes tempos em *GS:V*. Retomemos, por exemplo, o já citado artigo de Flávio Aguiar em *OESP* (12/7/94):

O falar de Riobaldo vai cronologicamente desordenado, [não-] linear. Na verdade, a narração não é desordenada. Ela se organiza em função de grandes temas, que se sucedem como no desdobrar de uma carta geográfica. Primeiro, o tema do diabo: depois, sucessivamente, os temas da chefia, do amor, do acesso à palavra, da execução da vingança e do reconhecimento final. Esses temas são como [moto] contínuos que a toda hora vêm à tona. (p. D4)

A preocupação de Flávio Aguiar é com a passagem de uma sociedade arcaica para a modernidade, tendo Riobaldo por vetor. Assim sendo, na leitura sociológica privilegiada por Aguiar, será esse o elemento que organiza o fluxo do tempo.

Uma outra leitura recorrente na crítica é aquela cujo teor mais evidente é antes mítico ou psicanalítico, como a apresentada por Kathrin ROSENFELD (1993), para quem

[o] fluxo aparentemente ininterrupto da narração está, de modo secreto, ritmado por uma série de modificações formais e temáticas que permitem dividir o romance em sete partes distintas, porém vinculadas por infinitas relações fonossemânticas. (p.207)

A tônica da leitura de Kathrin Rosenfield está na procura de uma “lógica íntima da narrativa”, que essa autora crê ter encontrado na “idéia do mal (do medo e do demo) como negatividade primordial e persistente” (*ib.*). Abstenho-me aqui de resenhar a descrição detalhada das sete partes a que se refere Rosenfield (p.207-217), dentro de capítulo dedicado exclusivamente à análise da “matriz formal do romance” (p.177-217). Adianto apenas que, se essa leitura é parcialmente compatível com aquela feita por Aguiar, as duas estruturações do “original” certamente não se superpõem, como provavelmente também não haverá concordância em nível mais profundo entre outras diversas análises desse tópico em *GS:V*, a despeito de uma quase certa confluência no aspecto epidérmico da cronologia do narrado.

Se voltarmos nossa atenção novamente para NUNES (1975/183), veremos que, em sua análise, a fragmentação do tempo adquire importância ainda maior do que a subjacente aos textos de Aguiar e Rosenfield, pois é justo nessa fragmentação que Nunes vê o substrato propriamente filosófico do romance:

Os três tempos – passado, presente e futuro – formam um só tempo que se distende, um só processo de *temporalização* que conflui com a própria narrativa. As carências do narrar – e sua forçosa necessidade – as carências desse contar dificultoso de Riobaldo, se desdizendo, depondo em falso, procurando o essencial e encontrando o acidental, dando o verdadeiro como plausível; todo esse contar ansioso do narrador em busca de si mesmo, que é contudo a única maneira que lhe permite ver e saber, alcançar a *matéria vertente* na retaguarda dos fatos, dar formato à vida, reunir e coligir o possível e o impossível, retraçar a ação e compreendê-la; toda essa penúria e toda essa força do narrar – depende do tempo como movimento da existência finita em seu cuidado e sua inquietude. (p.203)

Na temporalidade surpreendemos, pois, a instância questionante do romance de Guimarães Rosa, propondo uma questão *do e para* o pensamento, – a *ontologia da questão*, como diria DELEUZE [1968, p.252-253] – que é por onde, em nossa época, a literatura e a filosofia mais se aproximam. (p.204)

Levando em conta a importância da descontinuidade cronológica para a interpretação apresentada por cada um dos autores citados, podemos concluir que o “original” de Benedito NUNES (1975/183) sofrerá mais com o processo de linearização efetuado na TV do que os respectivos “originais” de Flávio Aguiar (*OESP*, 12/7/94) e Kathrin ROSENFELD (1993), posto que o texto televisivo suprime exatamente o aspecto privilegiado por Nunes, sendo menos incisivo na transformação dos temas e tópicos considerados fundamentais pelos dois outros autores. Tomando por referencial a noção de tradução como *apropriação* definida mais acima (p. 10), a partir de ARROJO (1993e), segundo a qual toda produção de sentido já é uma tradução, já é uma apropriação do significado do outro para “aquilo que constitui [o intérprete] enquanto linguagem” (p.59), teremos de concluir que as três abordagens da “temporalidade” – ou da “fragmentação narrativa” – em *GS:V* que acabo de apresentar já são traduções do romance para perspectivas de leitura comprometidas, respectivamente, com preocupações historiográficas/sociológicas, psicanalíticas ou filosóficas. Não se trata, portanto, do “original” de Rosa, mas sim de sua transformação regulada pelo texto da sociologia (ou da historiografia), da psicanálise e da filosofia, nos termos da definição de DERRIDA (1972/1975, p.31) que complementa o referencial teórico da presente pesquisa (cf. p. 32, acima). Nesse sentido, qualquer cotejo da minissérie com leituras críticas do livro será sempre a comparação de uma tradução com outra, mediadas ambas pela inserção do analista em determinadas tradições ou comunidades interpretativas, no sentido

de FISH (1980) e de ARROJO (1993b, p.19-20; supra, p. 34).⁴ No caso da tradução do romance pela TV, os principais fatores reguladores serão provavelmente as características da linguagem audiovisual e as imposições do formato no veículo, calibradas pela função da minissérie na grade de programas de emissora, conforme discutido no 8). Por esse motivo, serão esses os fatores privilegiados pela análise desenvolvida nesta última parte da tese.

Isso posto, podemos passar a uma observação mais detalhada da não-linearidade no romance. Já sabemos que, no *GS:V*, o leitor é colocado na posição do interlocutor que se cala diante da fala do narrador, o qual relata sua vida e reflete sobre alguns temas que o atormentam. As referências de Riobaldo a seu ouvinte ao longo do texto dão indicações de uma mudança de postura desse último, cético e distanciado no início, e cada vez mais atento e cúmplice, i.e., seduzido, com a aproximação do final (cf. ARROJO, 1993d, p.185-186, 199-203). O narrador discorre sobre um tema, a partir do qual encadeia a descrição de fatos ou casos isolados, ou de episódios mais longos, ou seqüências de episódios. As histórias contadas ilustram algum argumento, alguma conclusão à qual Riobaldo parece querer chegar, mas que é repetidamente adiada ou questionada através de uma dúvida, incerteza, ambigüidade, etc. Uma análise mais acurada dos pontos onde há cortes cronológicos e/ou passagens para outros enredos revela que essas rupturas estão ligadas a questões fundamentais para o discurso de Riobaldo. Para analisar e ilustrar essas idas e vindas do narrador no livro, elaborei, como instrumento auxiliar, o gráfico do *fluxo narrativo* em *GS:V* (Anexo 3).⁵ Como, apesar de se referir à estrutura do livro, a análise de seu fluxo narrativo foi feita tendo em vista um estudo comparativo com a minissérie, o aspecto

⁴ Sobre a inevitabilidade da apropriação em qualquer construção de sentido, à qual remete a teorização anti-essencialista desenvolvida por autores como Jacques Derrida e Stanley Fish, vide também a crítica de ARROJO (1994b) à idéia de “subversão do original” defendida em recentes teorias feministas da tradução (p.10-14).

⁵ O gráfico do fluxo narrativo foi inspirado em procedimentos que utilizei em minha dissertação de mestrado (OLIVEIRA, 1984), tendo por base modelos de autores como Thomas KUCHENBUCH (1978) e Werner FAULSTICH (1978). Cf. também, mais recentemente, KORTE e FAULSTICH (1988). A idéia inicial era elaborar um instrumento que abarcasse ao mesmo tempo os fluxos narrativos do livro e da minissérie, de forma comparada. Tal iniciativa logo se mostrou inviável, e decidi me restringir ao livro. Pela linearização do enredo na minissérie, seu fluxo narrativo naturalmente não apresentará as rupturas características do livro, o que certamente diminui o interesse de uma representação gráfica, cujo objetivo é justamente ilustrar algo complexo. Não faço a discussão do fluxo narrativo em *GS:V* em detalhes, pois isso implicaria praticamente uma sinopse do livro. Trata-se antes de uma apresentação em grandes linhas, servindo o gráfico como instrumento de visualização para ajudar a situar o leitor. Com o intuito de detectar a dinâmica da narração, em suas linhas gerais, foram assinalados os temas mais evidentes em cada trecho do romance, sem pretensão em abarcar todas as inflexões do narrador, o que seria literalmente impossível. As referências às páginas do livro dizem respeito à edição de 1988, pela Nova Fronteira, a mesma utilizada para citações

em foco é a cronologia da “trama central” que forma o núcleo narrativo no programa da TV. Outras perspectivas de leitura levariam provavelmente a uma estruturação diferente.⁶

Podemos detectar três tipos de rupturas cronológicas na narrativa de Riobaldo. A primeira delas diz respeito a grandes saltos, envolvendo o início, ou a retomada, de relatos mais longos, desenvolvidos por sua vez com certa linearidade. O começo do livro, por exemplo, é marcado pelo relato de uma série de casos, cuja localização temporal é praticamente indiferente, uma vez que seu foco está numa reflexão sobre a existência do diabo, e sobre a religião, de modo geral (cf. *GS:V*, p.1-17). Segue-se uma descrição do sertão, com o narrador se referindo insistentemente e de maneira direta a seu interlocutor, e fazendo também referências pontuais a fatos e pessoas – procedimento que será mantido durante todo o relato, com maior ou menor intensidade. O tempo narrado mescla o presente com reminiscências do passado, porém sem levar ainda a nenhum desfecho mais significativo. O primeiro grande recorte tem início com vinculação do nome de Diadorim às lembranças que o narrador tem do sertão, e adquire caráter sequencial com a descrição do encontro com Nhorinhá, prostituta sertaneja bonita, filha da vidente Ana Duzuza (p.24). O relato que segue pouco depois, iniciando com primeira tentativa de travessia do deserto denominado “Liso do Suçuarão”, situada cronologicamente por volta do meio da história, passará pelas chefias de Medeiro Vaz e parte do tempo sob o comando de Zé Bebelo como chefe jagunço, i.e., não mais como combatente do anti-jaguncismo. É nesse período que Zé Bebelo tem sucesso na luta contra os bandos inimigos. O segundo grande corte cronológico é precedido mais uma vez de uma lembrança amorosa (carta de Nhorinhá, p.82-83), dentro de uma longa reflexão metanarrativa de Riobaldo (p.82-84), e retoma a história de vida do narrador, desde seu encontro marcante com o Menino, que mais tarde seria Reinaldo/Diadorim (p.84). Aqui principia mais uma vez um grande bloco, pontuado por cortes menores e inúmeros saltos pontuais. Desse ponto em diante, acompanhamos o narrador desde sua infância (p.93-105) até o ponto da história onde se iniciara o bloco narrativo anterior. Nesse itinerário, Riobaldo passa pela experiência de

no corpo da tese.

⁶ Alguns exemplos seriam as leituras de GARBUGLIO (1972, p.18-49), ROSENFELD (1993, p.207-217) e BOLLE (1994-95, p.87-90). De forma quase paralela à minha própria pesquisa, UTÉZA (1994) também elaborou um “gráfico da narrativa” (p.404-405), mas sua descrição não valoriza o aspecto puramente cronológico que destaco em minha segmentação, a qual tem por parâmetro o processo de linearização levado a cabo pela televisão. Talvez por esse motivo, Utéza fala de “duas partes” do romance (*ib.*), ao passo que de meu exame do livro emanam três grandes blocos temporais, intercalados por segmentos menores.

professor do líder anti-jaguncista Zé Bebelo (p.105-116), abandona suas tropas e adere aos bandos contrários, após ter reencontrado o Menino (p.116-135). Na sequência, relatam-se os combates sob diferentes chefes jagunços (Hermógenes, Sô Candelário, Joca Ramiro; p.136-224), culminando com o aparente “fim da guerra” e o julgamento de Zé Bebelo (p.224-246). Em seguida, inicia-se a “nova guerra”, desta feita contra os traidores Hermógenes e Ricardão, com o intuito de vingar o assassinato do chefe maior Joca Ramiro (p.257-269). Nesse momento, o terceiro grande bloco propriamente épico retoma o relato, no ponto em que havia sido suspensa a narração do primeiro que, por sua vez, viera logo após o prólogo metafísico/descritivo. Não por coincidência, nessa fase acompanhamos o declínio de Zé Bebelo e a ascensão de Riobaldo à condição do chefe jagunço Urutu-Branco (p.274-383), cujo itinerário será então descrito sem grandes cortes cronológicos até o final dos acontecimentos bélicos (p.532). Depois disso, haverá ainda um breve apanhado do “pós-guerra” de Riobaldo, que conclui o relato numa espécie de epílogo, onde ele mesmo formula as respostas às indagações que haviam movido seu narrar (p.533-538). Antes da passagem para o último grande bloco épico, o narrador já refletira longamente sobre o que havia contado até então (p.270-273), mencionando os casos e protagonistas que o haviam marcado mais fortemente, ou seja, instaurando um momento de grande incidência daquele “tempo da evocação” a que se refere Benedito NUNES (1975/183; supra, p. 164).

O segundo nível de ruptura cronológica diz respeito a antecipações ou retornos de episódios relatados, criando uma expectativa, ou fornecendo finalmente um dado que fora suprimido do relato. Isso acontece na primeira caracterização de Zé Bebelo (GS:V, p.61-64), na já citada referência à carta de Nhorinhá (p.82-83), na antecipação do primeiro encontro com Otacília (p.135), e no relato desse encontro (p.162-168). Essa técnica é retomada no relato do caso de Maria Mutema (p.189-197) e no início da chefia de Riobaldo, quando acontece o encontro com um vaqueiro, rumo ao rio Urucuia (p.407-426). A estrutura de ida e vinda parece revelar um valor diferenciado desses episódios para o narrador: a figura marcante de Zé Bebelo (ícone das mudanças no plano social), o caso de Maria Mutema, condensando as dúvidas de Riobaldo sobre a existência do diabo e reverberando sua culpa latente, e também as indecisões de amor entre Diadorim e Otacília, passando por uma menção a Nhorinhá.

O terceiro nível de ruptura, cuja representação gráfica em detalhes é absolutamente inviável, configura-se pela pontuação dos comentários do narrador a seu relato, e às freqüentes

referências a seu ouvinte, no vocativo “o senhor”. Embora sejam uma constante na narração, essas interferências tornam-se mais intensas quando o tema tratado leva a um clímax emocional. Podemos destacar aqui as repetidas referências a outros amores e/ou ao diabo, no relato do reencontro com Reinaldo/Diadorim (p.116-136), no episódio do encontro com Otacília (p.165-167), e nos episódios em que a questão metafísica representada pelas diferentes manifestações do mal parece estar em primeiro plano (p.334-383; p.411-426, 434-438, 443-456).

Apesar de seu caráter necessariamente esquemático e redutor, essa descrição dos tipos e localizações das rupturas cronológicas parece dar suporte à hipótese de que, no livro, os acontecimentos relatados servem de exemplo a uma narrativa que se desenrola de fato no plano retórico. Na leitura transformadora levada a cabo pela televisão, sucede o processo de “pôr enredo” para o qual o narrador convida o ouvinte/leitor no romance:

Aqui eu podia pôr ponto. Para tirar o final, para conhecer o resto que falta, o que lhe basta, que menos mais, é pôr atenção no que contei, remexer vivo o que vim dizendo. Porque não narrei nada à-tôa. Só apontação principal, ao que crer posso. Não desperdiço palavras. Macaco meu veste roupa. O senhor pense, o senhor ache. O senhor ponha enredo. (p.270)

De forma condizente com aquilo que a caracteriza como linguagem, a televisão criará esse enredo com base sobretudo no diálogo e na ação, apresentada de forma preferencialmente cronológica. Os elementos para que o telespectador dê sentido à “matéria vertente”, ou para que se proponha a indagação sobre a “outra-coisa”, a “sobre-coisa” que interessa a Riobaldo e seu compadre Quelemém (supra, p. 160), estarão disseminados nos diferentes canais expressivos que dão suporte à perspectiva da câmera. Já vimos que esse procedimento foi aceito por grande parte da crítica como inevitável para a televisão (Cap. 7.3.2.2), e apresentei também minha compreensão da fonte dessa “inevitabilidade”: o próprio formato minissérie e sua inserção num gênero narrativo cristalizado ao longo da história do cinema e da televisão (8)). As conseqüências de tal processo de linearização são certamente relevantes para a pretensão de fidelidade ao livro utilizada na divulgação da minissérie pela Rede Globo, e serão objeto de minha análise nos itens a seguir.

9.2 O narrador sem voz na minissérie: linhas gerais

A estruturação da narrativa na minissérie *GS:V* já foi descrita com acuidade e bom nível de detalhe na parca literatura de pesquisa existente sobre o programa de TV até o momento, sendo que Ana Maria BALOGH (1991, 1992, 1996) fez um apanhado geral de vários mecanismos que

caracterizam o funcionamento do texto televisivo, ao passo que Osvando de MORAIS (1997) concentrou sua atenção na roteirização feita por Walter George Durst. Podemos tomar esse processo de construção do roteiro como ponto de partida para discutir os tópicos em foco na presente tese, com destaque inicial para o processo de linearização do enredo.

No *Boletim*, Durst procura ilustrar a complexidade do livro comparando-o a uma cebola, da qual cada camada corresponderia, ao mesmo tempo, a uma temática e a um nível de profundidade. Em seu aspecto mais epidérmico, o livro seria “uma história de aventuras, baseada nas histórias de cavalarias”, e ao mesmo tempo “uma maravilhosa história de amor”, que “fala, de forma absolutamente moderna, do homossexualismo” (p.10). Ao se aprofundar pelas demais camadas do texto, o leitor teria contato com outras temáticas, das quais a principal seria a do destino, não no sentido fatalista, mas como “destino feito pelo tecido social e suas circunstâncias”, frente ao qual o personagem, com suas limitações e ambigüidades, travaria uma “luta para ser feliz” (*ib.*). Haveria ainda o “conflito entre o bem e o mal”, com suas implicações metafísicas, e mesmo uma análise social, entranhada no desenvolvimento dos conflitos épicos, situados historicamente no início do século. No entanto, seria “fundamental entender que todas essas cascas estão entrelaçadas, são superpostas e se misturam, que se fazem, se desfazem, que caminham juntas, se separam, enfim, que estão completamente integradas no romance como um todo” (p.11).

Segundo Durst, seu roteiro procura levar em conta todas essas dimensões, que passaram a ser ordenadas de forma cronológica, havendo ainda a inserção de novos elementos, coletados em pesquisa sobre o tema “sertão”, de modo a ilustrar o universo cultural no qual se desenrola a história narrada em *GS:V*.⁷ Para reordenar cronologicamente o complexo universo temático representado pela metáfora da cebola, Durst fez um levantamento dos tópicos tratados no livro, que foram aglutinados nos diferentes episódios da minissérie, de forma a constituírem as unidades com relativa autonomia e coesão que caracterizam o formato. Segundo MORAIS (1997), o roteirista teria chegado a um total de “650 tópicos, alguns longos, outros curtos”, os quais “deram corpo ou [formaram] a espinha dorsal do roteiro. Cada episódio recebeu em média 21 desses [tópicos,] e aqueles mais importantes uma quantia maior” (p.26).

⁷ Como sua principal referência bibliográfica sobre esse aspecto específico, Durst cita *A cultura popular em GSV*, de Leonardo ARROYO (1984).

Do ponto de vista dos grandes cortes temporais que apresentei acima, a reorganização da cronologia na minissérie implica *grosso modo* pular o “prólogo” metafísico/descritivo do livro (GS:V, p.1-17), iniciar o relato pelo segundo grande bloco narrativo (p.84-269), voltar ao primeiro (p.17-84) e encadear o terceiro (p.270-532). Após o desfecho épico, um breve epílogo na minissérie condensa, de forma dialógica, a reflexão existencial e metafísica levada a cabo ao longo de toda a narração, porém com maior intensidade no “prólogo” do livro (p.1-17) e nos diferentes trechos onde se acentua a utilização do “tempo da evocação” a que se refere NUNES (1975/183), não raro situados em momentos de rupturas cronológicas no romance.

Uma síntese de como os temas e tópicos do romance foram redistribuídos na TV é apresentada por BALOGH (1996), que analisa a concentração temática dos diferentes capítulos da minissérie (cf. p.150-152). Para facilitar a identificação desses temas no contexto geral da história, forneço aqui informações complementares às indicações de Balogh. Tomando por referência a divisão em trinta capítulos prevista inicialmente, Balogh lembra, por exemplo, que o Capítulo 8 do *roteiro* concentra a disputa do bem contra o mal, no embate entre Sô Candelário e Hermógenes – ambos então chefes sob as ordens de Joca Ramiro, que estava prestes a chegar, visando o (primeiro) desfecho bélico. O Capítulo 10, com o julgamento de Zé Bebelo, seria uma amostragem das leis da jagunçagem, desenvolvida através do confronto entre o universo mítico-sagrado representado por Joca Ramiro e a proposta de mudanças personificada em Zé Bebelo. Já o tema de Deus e do diabo, e do próprio destino, teria sido tratado na TV de forma mais iterativa, disseminada ao longo do relato, como no livro, apesar da existência de episódios com maior ênfase nesse tópico. Exemplos dessa tendência seriam os diálogos do Capítulo 6, focando os primeiros contatos de Riobaldo com o Hermógenes, ou o Capítulo 13, que antecede a primeira tentativa de atravessar o Liso do Suçuarão, dentre outros. Ainda segundo Balogh, o tema do amor também recebeu tratamento mais fragmentário, apesar da existência de momentos de maior intensidade, como no Capítulo 12, quando Riobaldo conhece Otacília e dela se torna noivo. No final da minissérie, englobando os Capítulos 26 a 29 do *roteiro*, haveria uma aceleração do ritmo em direção ao desfecho bélico da história, no arraial do Paredão, sendo os outros temas tratados de forma subsidiária.

Tomemos a construção do Capítulo 1 para ilustrar o princípio geral de concentração temática adotado na minissérie como um todo. Em um de meus contatos com o roteirista, Durst me cedeu uma folha manuscrita que guardava com especial cuidado. Tratam-se de anotações

enviadas ao diretor Walter Avancini, destacando alguns pontos, ou “desfechos”, a serem observados no início do programa, os quais aqui recupero via MORAIS (1997):

1. A história do menino que encontra outro menino e fica marcado por esse encontro;
2. A história do afilhado que, na verdade é filho, e, apesar dos esforços do pai, não engrena, mas tem excelente pontaria;
3. A história do menino iniciado por moça que fica noiva de outro;
4. A história do menino que se chateia com as “valentias” do padrinho e depara e se maravilha com os jagunços em casa;
5. A história do professor que lhe ensina as primeiras letras e manda-o para o anti-jaguncismo.

(p.18-19)

Na mesma folha de rascunho enviada a Avancini, Durst faz ainda duas observações que considero relevantes para a discussão ora em curso. A primeira delas, de caráter temático, é no sentido de que, no universo cultural retratado, as pessoas acreditam *de fato* na existência do diabo. A segunda, de cunho estrutural, visa frisar que, “se não houver os cinco ‘desfechos’; ou pelo menos ponto e vírgula; não fica *episódio* [sic], mas *capítulo* de novela” (*apud* MORAIS 1997, p.19). Os elementos elencados de forma numérica (1 a 5) são tópicos narrativos a serem desenvolvidos e praticamente “fechados” no episódio, caracterizando a “passagem para a ação” típica do texto televisivo. A necessidade de fechamento desses tópicos deriva, por sua vez, da maior coesão e autonomia das unidades narrativas do formato: daí a distinção que Durst faz entre “episódio” de minissérie e “capítulo” de novela – distinção essa que julgo não ser necessário manter de forma sistemática na presente pesquisa, até mesmo em função da terminologia utilizada no roteiro.⁸ Já a observação sobre a crença real no diabo tem implicações sobre o tratamento a ser dado a esse tema, que deverá adquirir dimensões dramáticas, procurando fugir do distanciamento que poderia derivar tanto de uma apresentação naturalista, “documentária”, quanto de uma estilização por demais caricata.⁹

Para compor as cenas iniciais do primeiro capítulo, focando a temática do bem e do mal, ou do diabo, o roteiro lança mão de vários casos contados ao longo do livro, onde se disseminam inúmeras denominação do demônio, parcialmente retomadas também na minissérie. Osvando de MORAIS (1997) procurou coligir esses fragmentos (cf. p.27, nota 30), que aqui indico com

⁸ Preservo aqui a designação “episódio” em seu sentido de “ação incidente, ligada à ação principal”, conforme definição do *Novo dicionário Aurélio*. Desse modo, um episódio pode ser menor ou maior do que um capítulo. Sua delimitação é, portanto, temática, e não depende da segmentação em capítulos e blocos narrativos.

⁹ Cf. também depoimento de Durst em maio de 1994, acervo sonoro do autor.

referências de página baseadas na edição de *GS:V* utilizada na presente tese. Refiro-me, primeiramente, a dois casos situados logo no início do livro: aquele de Jisé Simplício, que tem “um capeta em casa, miúdo satanazim, preso obrigado a ajudar em toda a ganância que executa...” (*GS:V*, p.2), e também o do seminarista que “ia adjutorar o padre, para extraírem o Cujo, do corpo vivo de uma velha...” (p.3). De outras partes do relato no romance vêm os demais elementos das cenas iniciais na minissérie, retirados de mais dois outros casos:

[...] o Firmiano, por apelidado Piolho-de-Cobra, se hizarou com a perna desconforme engrossada, dessa doença que não se cura; e não enxergava quase mais, constante o branquiço nos olhos, das cataratas. (p.13-14)

[...] Do que, por ouvir contado, recordei a história de um fazendeiro, o mais maldoso que o demônio por fim salteou, por suas ruindades: é que, endemoninhado, no quarto de sua casa, uivando lobúm, suplicava alívio do calorão, e carecia mesmo que os escravos despejassem nele latas e baldes d’água, ao constantemente, até para evitar que, de tudo devorante tão quente, não viesse e desse de pegar fogo no cômodo, de incêndios... (p.533)

O roteiro estabelece um nexos causal entre esses diferentes casos disseminados no livro: o menino Riobaldo foge de Piolho-de-Cobra, que o ameaça com um cajado; nesse meio tempo, descobre-se que Zé Sibiliz (i.e., José Simplício) está possesso, padecendo de imenso “calorão” que o devora por dentro; algum tempo depois chega um padre, com um seminarista, para exorcizar o demônio. Após o ritual, os moradores do lugar enunciam máximas sobre a religião, ao comentarem o acontecido (cf. *roteiro*, Cap.1, Cenas 1 a 9, p.1-3; ver também MORAIS, 1997, p.28-30). Na edição final levada ao ar, suprimiu-se a perseguição do velho jagunço a Riobaldo e também a conversa de pé de fogão entre os moradores do lugar, de modo que os comentários se reduzem a umas poucas palavras de Bigri, mãe do protagonista. Contrabalançando essas supressões, tem-se na minissérie a presença do vaqueiro Manuelzão (personagem real retratado por Rosa em *A festa de Manuelzão*, do *Corpo de baile*), o qual chegara como andarilho ao povoado e pedira água ao menino Riobaldo, acompanhando de perto todo o acontecido. Já Piolho-de-Cobra aparece em *close* anunciando o diabo através de diversas denominações do mesmo, imagens essas que serão retomadas diversas vezes no programa, sobretudo em seqüências que evocam a força do mal a partir da perspectiva subjetiva de Riobaldo, às quais estarei me referindo com recurso à denominação “seqüência subjetiva”.

Tal princípio de aglutinação e estabelecimento de nexos causais *narrativos* a diversos fragmentos disseminados ao longo do livro está na base da composição de toda a minissérie, havendo certamente diferenças por vezes radicais entre o roteiro e a versão final, tópico ao qual

voltarei mais adiante. Além dos mecanismos de adaptação propriamente dita, existe ainda uma série de procedimentos peculiares ao formato, e que por isso influenciam a composição interna de cada capítulo ou episódio. É a esse tema que Ana Maria BALOGH (1991, 1992, 1996) dedica uma boa parte de sua análise. O principal dos fatores reguladores da organização interna da minissérie é certamente a já citada fragmentação do texto televisivo, tanto no nível macro quanto microestrutural, a saber, vinte e cinco capítulos ao longo de cinco semanas e vários blocos narrativos dentro de cada capítulo, segmentados por intervalos publicitários. Em virtude da fragmentação do relato, seu ritmo deve procurar manter determinadas curvas de tensão, sendo os cortes efetuados nos pontos de tensão máxima, de modo a garantir o interesse do telespectador no próximo bloco ou capítulo (cf. BALOGH, 1996, p.152-154).

Como mecanismo de reatamento do sentido, foi utilizada na minissérie *GS:V* a figura de um narrador que rememora, no início de cada capítulo, os acontecimentos relatados nos episódios anteriores. Feita em *off*, na voz de Quelemém, fazendeiro que se tornara compadre de Riobaldo após o desfecho épico de sua história, essa narração, não prevista no roteiro de Durst, de certa forma reintroduz a figura do interlocutor existente no livro, embora com uma função completamente distinta daquela do romance. No final da minissérie, o telespectador saberá que Riobaldo contou sua vida a Quelemém, em busca de respostas às perguntas que o atormentavam. Com isso, será possível interpretar o relato, *a posteriori*, como espelho indireto da perspectiva do protagonista. Segundo Durst, a preocupação com o desaparecimento do interlocutor teria sido “o último medo de Avancini”, que passou a José Antonio de Souza a tarefa de criar esses blocos de síntese (cf. depoimento transcrito em BALOGH, 1996, p.159). O roteirista considera que a inserção desse narrador na versão final “não atrapalhou, mas também não acrescentou nada” (*ib.*).¹⁰

¹⁰ De qualquer forma, não deixa de ser significativo que Durst tenha suprimido os blocos com a fala de Quelemém da gravação que fez do programa, a qual serve de base para a presente pesquisa. Restou apenas uma amostra, no início da segunda fita, dentre oito gravadas. Essa atitude do roteirista traz mais uma vez à tona a existência de diferentes visões dentro da equipe de produção. Lembremos que essa equipe, em seu conjunto, constitui a categoria dos “especialistas”, aos quais se refere André LEFEVERE (1990, 1992a-b) como um dos principais fatores determinantes no processo de reescritura de um texto (cf. p. 57 e seguintes, acima). No tocante à estrutura hierárquica do núcleo de produção na TV, a palavra final cabe ao diretor, que lutará para se impor também face ao departamento comercial da emissora. Como Durst também suprimiu os intervalos comerciais em sua gravação, ela não permite determinar os limites de cada bloco ou capítulo. Tal segmentação foi recuperada através da reapresentação do programa na *Faixa Comentada Especial* do canal Futura, no final de 1998, quando esta tese já estava em processo de redação final. Assinalei os limites de cada bloco e capítulo no protocolo da minissérie (Anexo 4), instrumento heurístico que, a exemplo do já citado gráfico do fluxo narrativo (Anexo 3), também desenvolvi com

Concordo com Durst no sentido de que os resumos de Quelemém entre os diferentes capítulos não passam de um elemento acessório, não interferindo na forma de narrar utilizada ao longo do programa. Isso porque tal voz que incide sobre a narração não tem a necessária coerência para ser considerada a voz do narrador, na medida em que ela não apenas não determina a perspectiva diegética adotada, como também porque está ausente no desenvolvimento concreto do enredo (cf. Ismail XAVIER, 1997, supracitado na epígrafe do capítulo, p. 158). Além desse procedimento, incomum nas minisséries de modo geral, foi utilizada uma ampla gama dos mecanismos padrão da TV. Um desses mecanismos é o emprego de vinhetas para abrir e fechar o programa, ou pontuar os diferentes blocos. BALOGH (1996) faz uma análise sucinta das duas variantes utilizadas na minissérie (p.136-137), considerando que ambas “representam uma síntese bastante feliz dos elementos essenciais de *GS:V*” (p.137). Na primeira vinheta condensam-se os aspectos épicos e metafísicos, representados pelos elementos da natureza que simbolizam o sertão enquanto “espaço hiperbólico: a terra, a água, o céu, a vegetação”, trabalhados pela câmera de maneira a sugerir o dinamismo da história, havendo inclusive “ecos do final trágico em *GS:V*: o redemoinho”, quando “a câmara dá um giro de 360º” (*ib.*) – logo na abertura do programa, praticamente à guisa de epígrafe, poderíamos acrescentar. A segunda vinheta explora as relações de Reinaldo/Diadorim com Riobaldo, através de seus encontros e desencontros “no interior dos PNs [programas narrativos] básicos da obra: a conquista amorosa e a vingança guerreira” (*ib.*).

Merece ainda destaque a utilização da música como mecanismo de manutenção do sentido. Baseada em pesquisa sonora dos músicos João de Bruçó e Paulo Freire no sertão mineiro, a trilha composta por Júlio Medaglia lança mão de melodias e instrumentos regionais, alguns construídos especialmente para a minissérie *GS:V* (cf. *Boletim*, p.21-23). Os tópicos da guerra e sobretudo do demônio são sustentados pela estranha sonoridade produzida por instrumentos como o roncador, o berimbau de boca e cuias d’água. Já a rebeca, a jeroma, e instrumentos mais convencionais são utilizados nas melodias que dão sustentação ao tópico da alegria, viola e flauta aparecem em momentos líricos, etc.¹¹

base em minha dissertação de mestrado (OLIVEIRA, 1984). As duas fitas VHS do Anexo 7 têm por base a gravação de Durst. Tanto os resumos suprimidos pelo roteirista como os blocos didáticos da *Faixa Comentada* foram adicionados à gravação do programa no final da segunda fita.

¹¹ O *Boletim* define o roncador como “uma espécie de cuíca gigante, com até mais de um metro de altura, feita com casca de buriti e pele”, e a jeroma como “várias tampinhas enfiadas num arame preso a uma madeira” (p.23).

De modo coerente com a “orientação prática” dada aos escritores da Globo para compor o ritmo de seus roteiros (cf. *Veja*, 16/07/97, p.127; supra, p. 150), há em cada capítulo da minissérie uma certa alternância de episódios mais leves com outros mais densos, com o objetivo de alcançar determinadas “curvas de intensidade dramática”, de modo a prender a atenção dos telespectadores apesar da fragmentação do programa. No final de cada bloco ou capítulo, aumenta a tensão, ou surge uma nova questão não resolvida. Não raro, um episódio inicia em um capítulo e só termina no capítulo seguinte, estando a ruptura em um momento de tensão máxima. Para possibilitar as passagens de um tópico narrativo para outro, torna-se também necessário estabelecer nexos causais entre os diferentes episódios, levando a mecanismos de expansão, condensação ou supressão de tópicos desenvolvidos no livro.

Muitas das histórias relatadas de forma breve no romance são inteiramente suprimidas na minissérie. Destaco, de forma relativamente aleatória, alguns exemplos desse tipo de supressão, dentre tantos outros: (1) a descrição do comportamento do delegado Jazevedão, apresentado no livro quando o narrador fala da dureza do sertão e conclui pela necessidade de rigor no combate ao mal (*GS:V*, p.10-11); (2) a história de uma moça tida por “milagreira” e que é internada como louca, sendo que seu relato serve para contrapor a miséria do sertão místico à intervenção racional da ordem constituída (p.47); (3) o caso do delegado Dr. Hilário, do qual Quelemém extraiu “significado de muita importância” para a “vida verdadeira” de Riobaldo (p.407). Sobre esse último caso, chama a atenção o destaque que recebe em interpretações recentes dentro da vertente crítica preocupada com os aspectos metafísicos do *GS:V*. Kathrin ROSENFELD (1993) refere-se a ele como “a parábola do Dr. Hilário” e o analisa à luz dos amores de Riobaldo, que estaria dividido entre “a paixão por Nhorinhá” e “a causa de Diadorim” (cf. p.149-152). Já Francis UTÉZA (1994) refere-se ao mesmo caso como “anedota” e lhe dedica nada menos do que onze páginas de análise exegética (p.151-161), considerando que o caso relatado por seo Ornelas faria parte de uma espécie de rito de iniciação ou passagem de Riobaldo: “todos os acontecimentos da Fazenda da Barbaranha convergem para a Abertura da Passagem na direção da Obra a complementar” (p.159). Não se trata aqui de analisar o mérito de nenhuma das interpretações propostas, mas apenas de sublinhar que a supressão do caso do Dr. Hilário na

Poderíamos nos referir ao motivo musical “da alegria” como sendo aquele “da bandalheira”, pois está associado aos momentos em que os jagunços dão vazão a seus impulsos sexuais, normalmente com forte alegria.

minissérie certamente contribui para torná-la menos “fiel” às leituras do romance comprometidas com perspectivas semelhantes às de ROSENFELD (1997) ou UTÉZA (1994). Vale também lembrar que, respeitadas as diferenças advindas da diversidade dos projetos, os procedimentos adotados tanto pelos críticos como pela televisão não deixam de apresentar paralelos. Se a TV valoriza a ação em detrimento de elementos simbólicos, análises como as de Rosenfield e Utéza valorizam a etimologia e seu potencial simbólico em detrimento da ação. Nesse sentido, todas essas leituras transformam o “original” a partir de óticas específicas.

Quando incorporados à minissérie, os casos paralelos são subordinados ao desenvolvimento da “trama central”, que é ampliada na televisão. Um bom exemplo dos procedimentos utilizados para ampliar o enredo principal é o primeiro relacionamento amoroso de Riobaldo, com a moça mais velha Rosa’uarda, relatado de forma breve no romance (p.96-97, 104-106, 108), e desenvolvido com certo destaque na minissérie, respondendo inclusive pela passagem da infância à juventude do protagonista, com um salto cronológico centrado nesse namoro. No trecho em questão, vê-se Riobaldo e Rosa’uarda à beira de um rio, em imagens feitas à contraluz. Sucede um corte para outra situação de namoro à beira do rio, também em contraluz, onde se vêem os dois personagens alguns anos mais velhos (minissérie, Cap.1, B2, 04:03; cf. Anexo 4).¹²

Na mesma categoria de tópico expandido se encaixa também, ainda que com peso diverso na construção da minissérie, o episódio envolvendo um mandiocal sobre o qual paira uma dúvida fundamental, a saber, se as mandiocas são boas ou “bravas”, venenosas. No romance, o tema da ambigüidade na própria natureza é abordado logo no início do relato, para ilustrar a dificuldade em se separar de maneira inequívoca o bem do mal: “no mesmo chão, e com igual formato de ramos e folhas, não dá a mandioca mansa, que se come comum, e a mandioca-brava, que mata?” (GS:V, p.4). Mais adiante, após o fracasso da primeira tentativa de atravessar o Liso do Suçuarão (p.44), os jagunços esfaimados matam e comem uma pessoa, por confundi-la com um macaco. Quando a mãe do morto fala da existência de um mandiocal, o bando reage com desconfiança,

¹² Nas referências a trechos específicos da minissérie, passo a citá-la através da abreviação *MS*, de acordo com a segmentação recuperada através da *Faixa comentada*. Forneço, sempre que necessário, o capítulo (Cap.), o bloco (B) e o tempo corrido em cada bloco. A grafia do tempo segue o padrão do protocolo do programa (Anexo 4), na seqüência “minuto:segundo” (Cap.1, B2, 04:03). No protocolo, a indicação de horas do tempo total corrido visa situar nas duas fitas do Anexo 7 os trechos citados no corpo da tese (00:03:50). Nas referências, cito o roteiro e suas cenas através da abreviações *R* e *C*, respectivamente.

pois teme que se trate de uma tentativa de vingança. Nesse trecho do romance, a referência às mandiocas possivelmente venenosas se resume a quatro linhas. Na mesma cena do roteiro, o comentário do narrador no livro (p.4) é retomado *ipsis litteris* na fala de um jagunço, acrescido de uma suspeita de vingança: “Quem vai saber se o que essa mulher está querendo é vingar o filho?” (Cap.14, C13, p.14). Em seguida, o tema é desenvolvido numa longa seqüência, até o final da Cena 23 do mesmo capítulo (p.19), quando se encontra um rio com peixe e não há mais necessidade de se correr o risco representado pelo mandiocal. Na versão final da minissérie, essa seqüência é reduzida a duas cenas, tendo por desfecho a conclusão de que as mandiocas eram boas (MS, Cap. 12, B3, 3:16 a 4:50).

Um outro mecanismo que merece destaque é a inclusão, na minissérie, de elementos narrativos inexistentes no romance, também com a função de preencher os “claros” que surgem na dinâmica de segmentação do relato, controlando assim seu ritmo dramático. Em alguns casos, essa inclusão está vinculada a um desdobramento do enredo em seqüências narrativas paralelas/alternadas, procedimento inaugurado por David Ward Griffith no filme *Nascimento de uma Nação* (1915-16) e até hoje extremamente comum no cinema e na televisão, porém utilizado com certa parcimônia na minissérie *GS:V*.¹³ Tal desdobramento do enredo em eixos paralelos é utilizado sobretudo nos últimos capítulos do programa, quando os jagunços liderados por Riobaldo, então chefe Urutu-Branco, raptam a mulher de Hermógenes e negaceiam rumo ao desenlace final. No Capítulo 22 (B1, 10:30), o bando inimigo recebe a notícia do rapto e se prepara para perseguir os raptos. No Capítulo 23 (B3, início), Hermógenes utiliza um touro

¹³ Em *Nascimento de uma Nação*, que retrata a guerra de secessão norte-americana, Griffith desenvolveu pela primeira vez no cinema duas ações paralelas no tempo, apresentando-as de forma alternada. De um lado, vêm-se os familiares dos protagonistas, fazendeiros brancos do sul, sendo ameaçados por negros das tropas federalistas. Alternando-se a essas cenas, vêm-se os membros da Ku-Klux-Klan, correndo para salvá-los. Têm-se aí os elementos básicos de um modelo utilizado à exaustão, cuja forma mais conhecida e saturada é provávelmente a inevitável perseguição de carros dos filmes americanos: o lado “bom” corre contra o tempo para evitar que o “mal” tenha sucesso, terminando quase sempre de forma feliz. A crítica distingue a *montagem alternada*, que tem cunho narrativo e pressupõe paralelismo temporal entre as ações, da *montagem paralela*, que faz surgir uma significação através do confronto de imagens sem nexos temporais. Um exemplo de montagem paralela – em grandes blocos – utilizada por Griffith é a própria estrutura de seu já citado filme *Intolerância* (1916), em que “são narradas paralelamente quatro ações: a tomada da Babilônia por Ciro, a Paixão de Cristo, o Massacre de São Bartolomeu e um drama nos Estados Unidos do século XX, onde um inocente é injustamente condenado à morte” (MARTIN 1985/1990, p.159). Vide comentário sobre a estruturação da cena do julgamento nesse filme mais acima (p. 146). A montagem paralela dentro de uma única seqüência está na base da também chamada montagem intelectual, ou “ideológica”, desenvolvida por Eisenstein. Uma boa visão geral sobre os tipos de montagem mais comuns no cinema é fornecida no supracitado livro *A linguagem cinematográfica*, de Marcel MARTIN (1985/1990, p.132-161).

para realizar um ritual simbólico em homenagem a seu amigo Ricardão, que fora morto por Riobaldo no combate do Tamanduá-tão, e lá deixado sem sepultura. No Capítulo 24 (B2, 6:42), o mesmo Hermógenes manda matar viajantes que lhe haviam fornecido informações sobre o paradeiro do bando de Riobaldo, que conseguira chegar antes ao arraial do Paredão, onde se dará o combate final.

Creio que, em linhas gerais, os procedimentos descritos acima são os mais importantes para o processo de estruturação da minissérie enquanto programa televisivo e tradução do livro. Concordo com a argumentação de BALOGH (1996) no sentido de que a macroestrutura do programa tende a se reproduzir nos blocos menores, quando do desdobramento da “seqüência principal” em enredos paralelos, ou via narrativas acessórias (cf. p.147).¹⁴ Levando isso em conta, faço no próximo item uma análise mais detalhada do episódio da forca na minissérie, por considerá-lo exemplar para a armação estrutural do programa de TV.

9.3 O padrão narrativo da minissérie: Zé Bebelo e a forca

O episódio que descreve o comportamento do chefe Zé Bebelo face a dois filhos que assassinaram o pai sintetiza alguns dos processos mais evidentes na minissérie, como a redistribuição e a concentração dos tópicos subjacente à linearização do enredo, a busca de um ritmo que alterne momentos de tensão e descontração, a criação de linhas narrativas paralelas, a disseminação da voz do narrador na fala de outros personagens, em diálogos que tendem a uma certa expansão, a criação de novos elementos narrativos, de novas falas, etc. No livro, o caso da forca surge quando o narrador fala da maldade humana e da necessidade de castigo, servindo para ilustrar o senso de justiça de Zé Bebelo, citado pela primeira vez na narração, e cujo agir será

¹⁴ Há, certamente, seqüências com ritmo interno diferenciado na minissérie. Isso se explica parcialmente em função da própria referência literária do programa, caracterizada por Francisco Alambert, em trecho já citado, como “uma enciclopédia onde podem ser localizados quase todos os gêneros literários conhecidos” (OESP, 12/7/94, p. D4). A esse respeito, vide o também já citado trabalho de Benedito NUNES (1975/183), que define o GS:V como “um romance polimórfico” e analisa a maneira como se “sobredeterminam” as diversas *formas simples* que o compõem: *lenda, saga, mito, enigma, caso, sentença, conto e memorial* (cf. p.192-202). São exemplos de trechos com ritmo diferenciado na minissérie, dentre outros: (1) a seqüência do julgamento de Zé Bebelo (GS:V, p.224-246; MS, Cap.8); (2) os duelos verbais entre Riobaldo e Zé Bebelo, no cerco da fazenda Tucanos (GS:V, p.287-294; MS, Cap.15, B3, final; Cap.15, B1, início; Cap.16, B2, 13:52 a 15:36). Influi nessa diferenciação também a dinâmica macronarrativa da minissérie, mais convencional nos capítulos iniciais, e menos ortodoxa quando a atenção do telespectador já estaria provavelmente assegurada, como no episódio de Maria Mutema (GS:V, p.192-197; MS,

descrito nas duas páginas que se seguem ao relato do caso – que em si é bastante sucinto (GS:V, p.61-62). Uma caracterização mais detalhada desse chefe é fornecida bem mais adiante no romance, em um momento anterior do enredo, quando Riobaldo chega à fazenda de Zé Bebelo e torna-se seu professor, antes que o mesmo saia pelo sertão para combater o “jaguncismo” (p.108-115). Já o relato da volta de Zé Bebelo após a morte de Medeiro Vaz, seguido pelos primeiros combates contra o inimigo Hermógenes, acontece pouco depois da menção ao episódio da forca, ao qual é certamente posterior na cronologia da história (cf. p.73-81). O grande apreço de Riobaldo por Zé Bebelo fica evidente pela maneira como o mesmo surge e desaparece do relato. A descrição da chegada de Zé Bebelo é feita de forma tal a potencializar as expectativas do interlocutor e, por conseguinte, do leitor. No exato momento em que as lideranças do falecido chefe Medeiro Vaz se reúnem para deliberar o futuro, numa situação desesperadora, chega a notícia de um homem que teria dado combate ao bando inimigo (p.72). Ao ouvirem o relato, os jagunços logo identificam o combatente como Zé Bebelo, porém sem se referir a seu nome – dizem apenas “é ele”, sendo esse pronome repetido por seis vezes no mesmo parágrafo, onde o narrador por fim explica:

Mas: aquele homem, para que o senhor saiba, – aquele homem: era Zé Bebelo. E, na noite, ninguém não dormiu direito, em nosso campo. De manhã, com uma braça de sol, ele chegou. Dia da abelha branca. (p.73)¹⁵

Da mesma forma repentina que surge pela primeira vez no relato, Zé Bebelo logo desaparece. Após descrever os primeiros combates vencidos contra os bandos inimigos de Hermógenes e Ricardão, Riobaldo menciona as Veredas Mortas, onde teria ocorrido o eventual pacto do narrador com o diabo, não longe do local desses primeiros combates (p.81). Imediatamente vêm as associações com o combate final no arraial do Paredão, às quais se agregam uma variante da epígrafe do livro (“*o demônio na rua, no meio do redemunho*”) e uma referência explícita à perda de Diadorim (cf. p.81-82). A tal corte cronológico sucede-se logo outro, com a menção à carta de Nhorinhá, recebida muito tempo depois, quando Riobaldo já estava casado (p.83). É nesse ponto que o narrador se põe mais uma vez a refletir sobre o passado e resolve, finalmente, contar sua história ao visitante, relatando o encontro de infância com o Menino, que mais tarde

Cap.18).

¹⁵ Semelhante é a descrição da chegada do professor Riobaldo à fazenda de seu novo aluno e chefe: “Ah, mas ah – esse quem era – o homem? Zé Bebelo” (GS:V, p.109).

seria Reinaldo/Diadorim (p.84). A continuação do relato da guerra jagunça sob a chefia de Zé Bebelo só será retomada muito mais adiante, e marca o ponto onde o desenvolvimento da história se torna nitidamente mais linear, com o início do terceiro grande bloco narrativo do livro (p.274). Percebe-se, pois, que os episódios envolvendo a volta de Zé Bebelo estão nos pontos de ruptura que levam aos grandes cortes cronológicos do romance. Embora não tenha sido esse o principal critério na escolha de um trecho exemplar da construção da minissérie como um todo, a localização do episódio da força em um ponto de grande ruptura cronológica no romance não deixa de conferir um interesse adicional à sua análise, na medida em que o mesmo se encontra nos limites do processo de linearização da minissérie – que, em si, concerne à macroestrutura do programa televisivo.

O trecho escolhido, que corresponde ao Capítulo 17 do roteiro, engloba na versão final o último bloco do Capítulo 14 e o primeiro bloco do Capítulo 15, tendo uma duração total de 27 minutos (a minissérie como um todo tem cerca de 14 horas e 30 minutos, fora resumos, vinhetas e intervalos comerciais). Do ponto de vista estrutural, creio que o aspecto mais importante do episódio no programa é a expansão do caso da força através de um subenredo adicional, no qual o novo chefe Zé Bebelo se propõe a passar por um ritual de “caborje” (proteção do corpo contra ferimentos), contando para isso com a ajuda de Reinaldo/Diadorim. Um dia após o sucesso nos primeiros combates contra o bando de Hermógenes, esses dois protagonistas saem de madrugada, à procura de um homem, seo [sic] Izino, que havia “fechado o corpo” de Reinaldo/Diadorim.¹⁶ Cria-se então uma narrativa com três subenredos paralelos, organizados por alternância de seqüências, cujos principais momentos apresento a seguir.

O primeiro subenredo (E1) tem por eixo o ritual de “fechamento de corpo”, e compreende os seguintes passos: (1) a viagem de Zé Bebelo e Reinaldo/Diadorim para o local onde se encontra seo Izino – que vive ao lado da força e dá sepultura aos mortos; (2) a espera pela

¹⁶ A abreviação para “seu”, axiônimo de “senhor”, é grafada no *GS:V* por vezes como “seo”, outras como “seô”, tratando-se certamente de um dos muitos recursos estilísticos empregados no romance. Levando isso em conta, deixarei de indicar tais variações empregadas por Rosa como divergentes da norma escrita, tanto em citações como em referências diretas ao texto do livro. No caso de citações feitas via terceiros que porventura tenham utilizado edições do *GS:V* anteriores à reforma ortográfica que suprimiu o acento diferencial e introduziu outras mudanças de grafia, esse tipo de adequação será feita na transcrição do trecho citado. Um exemplo bastante evidente é a substituição de “Sussuarão”, com dois esses, por Suçuarão, com cê cedilha – grafia utilizada na edição que serve de base à tese.

chegada da noite, momento mais adequado para a realização do ritual; (3) o ritual em si; (4) seu desenlace frustrado.

O segundo subenredo (E2) envolve o resto do bando, que não sabe do destino do chefe, e divide-se em diferentes etapas: (1) Riobaldo, inquieto, fala de sua preocupação a outros membros do bando; (2) uma patrulha é organizada e sai em busca do chefe, recebendo notícias da proximidade dos inimigos; (3) a patrulha chega ao local da forca e encontra o chefe, no momento em que este descobrira o assassinato do fazendeiro seo Rudugério por seus dois filhos.

O terceiro subenredo (E3) é o único com referência clara no romance: a história dos filhos que mataram o pai com a foice enfeitada em homenagem à Nossa Senhora da Abadia. Sua apresentação expande o relato sucinto do livro, e é segmentada nos seguintes passos: (1) seo Rudugério conta ao filho mais novo que seu irmão roubou o sacrário da igreja, e exige sua morte; (2) pai e filho jantam e conversam com Zé Bebelo e Reinaldo/Diadorim; (3) seo Rudugério manda o filho mais novo matar o primogênito; (4) os filhos conversam e resolvem matar o pai. Há cenas em que os enredos se entrelaçam, criando efeitos cômicos e dramáticos nos desencontros dos diálogos.

Nesse episódio estão combinados vários princípios de reestruturação da narrativa, de forma tão exemplar que o tornam paradigmático para a minissérie como um todo. Embora diga respeito antes à reorganização global da história, a opção pela linearização não deixa de ter implicações para o peso desse episódio no relato. A técnica de criação de novos elementos narrativos se evidencia a partir do fato de que aparentemente não há, no livro, nenhum episódio que trate de um eventual desejo de Zé Bebelo de se proteger através de um “fechamento de corpo”, e menos ainda de uma ajuda de Reinaldo/Diadorim nesse sentido. A combinação do novo enredo com o caso da forca, somada à decorrente preocupação de Riobaldo em manter o chefe longe do perigo, ilustra a necessidade, ou opção, de se submeter o andamento geral da história a um eixo narrativo central, que permite desdobramentos, mas não ações paralelas sem nexos causais claros, ou muito distanciadas no tempo. E, finalmente, os diálogos curtos e encadeados entre seo Rudugério e seu filho mais novo, ou entre os dois filhos, com a função de expandir a narrativa concisa do texto do livro, ilustram o princípio de expansão no texto audiovisual e sublinham a força do diálogo na televisão.

Os tópicos temáticos desenvolvidos são vários e estão de modo geral em consonância com aqueles tratados no romance. Os sentimentos contraditórios de Riobaldo em relação a Zé Bebelo

transparecem nas oscilações no relacionamento de Reinaldo/Diadorim e Riobaldo com o chefe, em quem confiam – ou não – de maneira alternada. Por fim, o descontentamento de Riobaldo vem à tona e prenuncia seu desejo de assumir a chefia. O comportamento de Zé Bebelo o revela como um falastrão, incapaz de levar a sério o ritual de “fechamento de corpo”, e com isso provavelmente frustrando seu efeito. Ao mesmo tempo, Zé Bebelo ainda é capaz de manter a liderança, e está de certa forma ciente das contradições, ou até se diverte com elas, ao dar o veredicto de absolvição aos filhos, confiscar seus bens e ordenar, já quase rindo, a preparação de “um jantar de frangos e galinhas para os bravos que acabaram de chegar”. Os diálogos com seo Rudugério e/ou entre seus filhos são centrados no tema da culpa e punição, e evocam constantemente citações bíblicas ou religiosas (cf. Anexo 5). O filho ladrão se comporta de forma semelhante a Riobaldo, que não fora capaz de resolver seus conflitos com o pai/padrinho e optara pela fuga.¹⁷ Na sentença proferida por Zé Bebelo revela-se a dualidade do sertão rosiano, onde tudo é, e o contrário também, fundamentando a reversibilidade entre agente e paciente:

Tal, tal, disse: – “Santíssima Virgem...” E o pessoal todo tirou os chapéus, em alto respeito. – “Pois se ela perdoa ou não, eu não sei. Mas eu perdôo, em nome dela – a Puríssima, Nossa Mãe!” – Zé Bebelo decretou. – “O pai não queria matar? Pois então, morreu – dá na mesma. Absolvo!” (GS:V, p.61)¹⁸

Na minissérie, esse trecho é retomado de forma quase literal, apenas transformado em diálogo e incorporando ligeiras nuances lexicais:

FILHO: Matei porque quis me matar. Meu pai mandou meu irmão com essa foice me degolar e retalhar. A ordem foi cumprida – só que do contrário!
 ZÉ BEBELO: Por que foi que vocês enfeitaram a foice?
 FILHO: P’ra Nossa Senhora da Abadia já ir adiantando perdão do nosso dito e feito.
 ZÉ BEBELO: Santíssima Virgem! (Silêncio.) Pois se ela perdoa ou não, eu não sei. Mas eu perdôo em nome dela! A Puríssima Nossa Mãe. O pai não queria matar? Pois então, morreu – dá na mesma, sô! Absolvo! (MS, Cap.15, B2,7:52 a 8:18).

¹⁷ O tutor de Riobaldo, o rico fazendeiro Selorico Mendes, é sovina como seo Rudugério. Incapaz de resolver os conflitos com o “padrinho”, que considera um falastrão, Riobaldo foge de sua fazenda, ao descobrir que o mesmo é na verdade seu pai (cf. GS:V, p.93, 104-105; MS, Cap.1, B1, 05:40; GS:V, p.104-105; MS, Cap.1, B2, 11:36). Sobre a relação de Riobaldo com o pai/padrinho, vide análise de Rosemary ARROJO (1993d, p.187-198). Cf. também a caracterização do próprio narrador: “Mas eu sempre fui um fugidor. Ao que fugi até da precisão de fuga” (GS:V, p.159).

¹⁸ Cf. conclusão de Quelemém após ouvir o relato de Riobaldo, no fim do livro: ““O senhor acha que a minha alma eu vendi, pactário?!” Ele então sorriu, o pronto sincero, e me vale me respondeu: – ‘Tem cisma não. Pensa para diante. Comprar ou vender, às vezes, são as ações que são as quase iguais...’” (GS:V, p.538; MS, Cap.25, B3, 3:57).

A alternância e a superposição dos três desdobramentos do enredo na seqüência da força permitem a criação de efeitos tragicômicos, dos quais destaco alguns dos mais evidentes, sobretudo entre a primeira e a terceira variante.

Enquanto Zé Bebelo e Reinaldo/Diadorim se dirigem a um local sinistro, os jagunços que ficaram no acampamento saem à procura de mulher e descobrem uma casa com uma avó e três netas – sendo que a avó “ainda dá um bom caldo” (E1/E2).

Nas conversas à mesa de jantar, seo Rudugério responde às perguntas de Reinaldo/Diadorim e de Zé Bebelo sobre o filho ausente referindo-se a ele como já morto, junto ao outro filho aterrorizado pela perspectiva de ter de consumir esse assassinato (E1/E3).

Ao falar da escuridão, Zé Bebelo comenta que fora em noite assim que Caim matara Abel, pouco após seo Rudugério ter ordenado ao filho caçula a morte do primogênito (E1/E3).

O ritual de Zé Bebelo é interrompido pelo grito de “pega ladrão!”, quando o mesmo se encontra em um galinheiro, acompanhando seo Izino – um “feiticeiro” em franca decadência. Ao mesmo tempo, os filhos de seo Rudugério, já a caminho para matar o pai, comentam, de forma jocosa, essa decadência de Izino (E1/E3). Paralelamente, a patrulha liderada por Riobaldo é informada da proximidade dos inimigos (E1/E2).

Depois de degolar o pai, os filhos de seo Rudugério pedem a Diadorim uma lamparina, porque “[...] o nosso pai perdeu a cabeça” (E1/E3).

Na armação da seqüência, o efeito mórbido é potencializado pela bipartição do evento que os interlocutores acreditam estar em andamento, sendo dados ao telespectador, via enredos paralelos, todos os elementos para avaliar a situação – em franco contraste com a situação do interlocutor/leitor do livro, a quem as informações são geralmente apresentadas de forma esparsa ao longo da narrativa, dificultando uma rápida inferência de um todo coerente (cf. Anexo 5).¹⁹

No início do presente item, sugeri que o breve trecho da minissérie que acabo de descrever sintetiza de forma paradigmática o modo de narrar do programa como um todo. Se compararmos

¹⁹ O humor mórbido desenvolvido nessa justaposição de enredos pontua outras seqüências da minissérie, freqüentemente na voz de personagens secundários, como no diálogo entre os jagunços numa pausa do combate na fazenda Tucanos: “JIRIBIBE: Gato, gato, quando comer, te darei... (come e dá um pouco pro [sic] gato). CAPIXUM: Agrada ele. Se tu morrer, ele depois vem lamber sua cara...” (R, Cap.18. p.11; MS, Cap.16, B1, 4:25). Ver também comentário de um jagunço no livro, no episódio da antropofagia: ““Agora, que está bem falecido, se come o que a alma não é, modo de não morrermos todos...”” (GS:V, p.43) – retomado de forma praticamente idêntica na voz de JOÃO VAQUEIRO na minissérie (R, Cap.14, p.12; MS, Cap.12, B2, final).

os procedimentos narrativos utilizados nessa seqüência àqueles em maior evidência no romance, não será difícil concluir que, tanto no livro como na televisão, busca-se a sedução do destinatário da narração, ainda que através de recursos diferentes. Na televisão, o telespectador, guiado pela perspectiva heterodiegética da câmera, está melhor informado que os personagens da história, o que aumenta seu interesse pelo decorrer da ação, pois há riscos iminentes (o inimigo que se aproxima), além de um provável desfecho trágico (seo Rudugério poderá ser decapitado). Além disso, a alternância de seqüências mais leves, como os diálogos dos jagunços sedentos por sexo no acampamento, com outras mais densas, envolvendo a morte de seo Rudugério, serve para prender a atenção de diferentes partes do público, cujo interesse é maior ou menor por este ou aquele desenvolvimento do enredo.²⁰ O telespectador sabe tanto quanto o narrador/câmera, pois a narração se dá no presente, porém sabe mais do que os personagens. No romance, o narrador retém algumas informações para garantir o interesse de seu ouvinte. Ele sabe, portanto, mais do que seu ouvinte, no ato de narrar. Por outro lado, o ouvinte/leitor tem algumas informação a mais do que o telespectador da minissérie. Ele sabe, por exemplo, que Riobaldo, o narrador, sobreviveu a todas as peripécias que relata, assim como logo fica sabendo que seo Rudugério morreu, quando esse caso é contado, sendo as conclusões que dele deduz o narrador (o senso de justiça de Zé Bebelo, a reversibilidade entre agente e paciente, a violência do sertão, etc.) mais importantes do que o caso em si. Esses fatores certamente diminuem o peso da *ação* propriamente para o romance, e o potencializam para a minissérie. No entanto, contrariamente ao narrador, o Riobaldo personagem do romance ocupa posição semelhante àquela que lhe cabe na minissérie. Ou seja, o Riobaldo personagem sabe tanto, ou tão pouco, quanto o ouvinte/leitor. A essa condição de partícipe da ação, cujas motivações são analisadas *a posteriori* na reconstituição dos fatos, o próprio narrador se refere como “diferente pessoa”: “De cada vivimento que eu real tive, de alegria forte ou pesar, cada vez daquela hoje vejo como se fosse diferente pessoa. Sucedido desgovernado. Assim eu acho, assim é que eu conto” (GS:V, p.82). A estratégia de reter

²⁰ Essa alternância é um dos elementos que determinam o *ritmo* do programa, conforme sugeri mais acima (p.177). Vide definição de J.-P. Chartier: “O que chamamos de ritmo cinematográfico não é, portanto, a mera relação de tempo entre os planos, é a coincidência entre a duração de cada plano e os movimentos de atenção que desperta e satisfaz. Não se trata de um ritmo temporal abstrato, mas de um ritmo da atenção (*Bulletin de l’IDHEC*, N.4; *apud* MARTIN 1985/1990, p.148). Tem-se aqui o mesmo princípio aplicado não aos planos de uma única cena ou seqüência, mas à própria intercalação de cenas para criar uma seqüência, seja ela em montagem narrativa simples (desenvolvimento de um único enredo) ou alternada (mais de um enredo; cf. p.179, acima).

informações importantes para garantir a atenção do ouvinte, empregada de forma sistemática pelo Riobaldo narrador, como já procurei mostrar mais acima, também é utilizada nesse episódio específico da força. Vejamos como isso ocorre, retomando como parâmetro a questão da cronologia face à perspectiva de narração.

Se nos ativermos ao aspecto estrito da seqüência narrativa, veremos que o processo de linearização na minissérie contribui para lançar uma luz desfavorável sobre o chefe Zé Bebelo, ao deixar transparecer suas fraquezas como um prenúncio do fracasso. Na minissérie, o telespectador já conhece Zé Bebelo quando o episódio é apresentado. Zé Bebelo já foi aluno de Riobaldo, já foi comandante vitorioso, e depois perdedor levado a julgamento e indultado por Joca Ramiro, e acaba de retornar e vencer seu primeiro combate como chefe jagunço. No entanto, logo após o episódio da força dar-se-á o terrível combate da fazenda Tucanos, quando os jagunços comandados por Zé Bebelo ficam sitiados por vários dias pelos bandos contrários. É durante esse combate que Riobaldo perde a confiança em Zé Bebelo enquanto chefe e começa a alimentar suas próprias ambições de chefia. Nesse sentido, o comportamento farsesco do personagem, ao procurar – e não conseguir – tornar-se “caborje”, já anuncia a decadência e o fracasso que se aproximam. No livro, o episódio da força é a primeira e breve menção a Zé Bebelo, sendo acompanhado de comentários de admiração do narrador:

Zé Bebelo – ah. Se o senhor não conheceu esse homem, deixou de certificar que qualidade de cabeça de gente a natureza dá, raro de vez em quando. (p.62)

Esse era ele. Esse era um homem. Para Zé Bebelo, melhor minha recordação está sempre quente pronta. Amigo, foi uma das pessoas nesta vida que eu mais prezei e apreciei. Pois porém, ao fim retomo, emendo o que vinha contando. (p.64)

Na televisão, a perspectiva da câmera dispõe os fatos de forma imediata, aqui e agora, relatando, portanto, sempre no presente. Já o narrador do livro, ao reconstituir e criar *a posteriori* o texto de sua vida, dispõe de outros elementos que o levam a avaliar diferentemente o ex-chefe, ainda que na ocasião relatada seu comportamento em relação ao mesmo fosse dúbio ou até hostil, e prefere manter seu ouvinte/leitor menos informado sobre a seqüência dos fatos, de modo a cativar sua atenção e garantir seu interesse. Ao relatar de forma diferente, a televisão desnuda a estratégia narrativa de Riobaldo, interferindo, portanto, na maneira como poderíamos abordar a própria leitura do romance após o contato com o texto televisivo. Essa interferência, no entanto, não é exclusiva da tradução televisiva, sendo antes uma característica de toda e qualquer reescritura de um texto, e notadamente de avaliações críticas que se propõem a desvendar o véu

do “original”. Diferente não foi quando me propus acima a explicitar o modo de funcionamento da fragmentação cronológica no romance, pois, para aquele leitor que porventura não conhecesse o livro até então, o primeiro contato com o mesmo certamente não se dará da mesma forma que aconteceria sem esse “roteiro”. Na verdade, o efeito do texto televisivo enquanto explicitação é semelhante ao de outras reescrituras que, como a minissérie, destinam-se ao “leitor não profissional”, nos termos que discuti a partir de Lefevere no Capítulo 4 desta tese.

Um bom exemplo desse tipo de reescritura é o *Roteiro de leitura* do *GS:V* elaborado por Kathrin ROSENFELD (1992b) para a série Princípios, da Editora Ática. Nesse livro, a autora apresenta, de forma didática, as características do romance que considera mais importantes, fornecendo informações que certamente influenciarão o leitor que somente tiver contato com o *GS:V* após a leitura desse “roteiro”. Como argumentam BASSNETT e LEFEVERE (1990), a *imagem* de obras canônicas, criada por reescrituras como adaptações para cinema e/ou televisão, ou ainda pela crítica destinada ao “leitor não profissional”, tende nos dias de hoje a ser inclusive mais forte do que aquela advinda do contato direto com o livro (cf. p.9-10; supra, p. 59). Dessa forma, creio que tanto a tradução televisiva quanto a crítica literária interferem na sobrevivência do original, representando diferentes modos e momentos do processo de transformação do texto. Ao assumir o risco de interpretar, qualquer leitor, qualquer tradutor/reescritor de um texto estará assumindo, em última instância, a inevitabilidade de transformar esse texto, caracterizando a “transgressão” a que se refere ARROJO (1997, p.23-24).

10) A explicitação como estratégia tradutória

[...] o senhor sabe: eu careço que o bom seja bom e o ruim ruim, que dum lado esteja o preto e do outro o branco, que o feio fique bem apartado do bonito e a alegria longe da tristeza! Quero todos os pastos demarcados... Como é que posso com este mundo?
[...] Ao que este mundo é muito misturado... (GS:V, p.191-192)

A crítica mais constante à minissérie *GS:V* documentada na mídia diz respeito à escolha de uma atriz conhecida – Bruna Lombardi – para o papel sexualmente ambíguo de Diadorim (cf. p. 121, nota 18). O diretor Walter Avancini manifestou-se em diversas ocasiões no sentido de que essa foi uma opção deliberada, partindo-se do princípio de que com isso o telespectador automaticamente identificaria Diadorim desde o início como mulher. À medida que aprofundi minha análise sobre esse tópico privilegiado pela crítica, cristalizou-se a hipótese de que a revelação da verdadeira identidade sexual do personagem é, na verdade, apenas um elemento de maior visibilidade dentro de uma estratégia mais geral de *explicitação* adotada pela Globo para traduzir o romance ao texto televisivo. No tocante a Diadorim, a opção por explicitar pode ser também notada na estruturação de algumas cenas, sobretudo no tratamento visual que lhes é dado, indo além da simples escolha de Bruna Lombardi para o papel. Nesse caso, tal procedimento parece atender a uma preocupação da emissora em não deixar que persista para o telespectador a dúvida que aflige o protagonista Riobaldo sobre sua própria sexualidade – ao sentir atração por um companheiro que acredita ser homem – e reflete uma tendência da Globo, em particular, e da TV brasileira como um todo, em procurar não ferir susceptibilidades que possam eventualmente comprometer seus índices de audiência, notadamente em programas de ficção televisiva (cf. *Veja*, 01/07/98, 05/08/98; *FSP*, 19/07/98).¹ Além disso, a estratégia geral de explicitação adotada na minissérie *GS:V* é condizente com a tendência da televisão comercial a

¹ Em relação a outros tipos de programa, parece haver uma postura diferente por parte significativa do público telespectador, como sugere o editorial da *FSP* de 19/07/98: “O mesmo comportamento condenado na novela é tolerado em filmes e programas de auditório. É como se as pessoas se reportassem às novelas como se elas devessem ser um espelho idealizado e suave de aspirações familiares, sociais e econômicas que geralmente não se consegue ver realizadas na vida real” (p.1/2). Como atesta o comentário de Gilberto Dimenstein a partir de recentes levantamentos sobre o tema (*FSP*, 09/08/98), grande parte da programação atual da TV no Brasil tem, na verdade, degradado para uma espécie de “lixo televisivo”, que explora exatamente aquilo que é condenado na novela ou, mais genericamente, na ficção televisiva. Sobre o exacerbamento dessa tendência, ver reportagens das revistas *Isto É* e *Veja*, ambas publicadas na mesma data (16/09/98) e com o mesmo título (*Reino Animal*). Ver também debate sobre a possibilidade de auto-regulamentação da TV (cf. *FSP*, 16/11/98; www.aprendiz.com.br) e reportagem sobre motivação econômica (luta por audiência) na mudanças de programação de várias emissoras (*FSP*, 15/11/98).

tornar seu discurso “plenamente legível”, i.e., a facilitar ao máximo sua apreensão pelo telespectador (cf. GONZALEZ REQUENA, 1992; supra, p. 151, nota 15). Tal tendência leva muitas vezes a uma dicotomização entre o bem e o mal, o certo e o errado, o permitido e o proibido, etc., caracterizando, de certa forma, aquela “demarcação dos pastos” à qual alude o narrador de *GS:V*, conforme citado na epígrafe do presente capítulo. Além de oferecer vários elementos que desde o início deixam clara a identidade sexual de Diadorim, a televisão optou por explicitar na minissérie inúmeros outros casos de ambigüidades do livro, seja direcionando sua leitura de forma condizente com a amarração da trama central privilegiada no programa, seja para criar suspense ou tensão dramática, ou ainda para obedecer às necessidades ditadas pelo ritmo alternado entre tensão e distensão nos diferentes capítulos e blocos narrativos.

Levando em conta a repercussão desse tópico na mídia, discuto com certo nível de detalhe a caracterização de Diadorim, sobretudo no tocante à quebra de sua ambigüidade sexual, analisando também as implicações que essa explicitação pode ter para a forma como o relacionamento entre os principais personagens da história é apresentado ao público da TV. Detenho-me primeiramente na questão da escolha do elenco, por ser esse o elemento de maior visibilidade na recepção do programa. Na seqüência, procuro mostrar como a estratégia de explicitação da Globo se manifesta em diversos elementos constitutivos do texto televisivo, adquirindo, portanto, caráter sistemático. Nos exemplos apresentados, trata-se de uma abordagem com foco específico, não havendo aqui nem a intenção nem o espaço necessário para um maior detalhamento de cada tópico envolvido.

10.1 Diadorim e a questão do elenco

Símbolo-mor da ambigüidade (homem/mulher, bem/mal, ódio/amor, ternura/violência, etc.), Diadorim é um fator de primeira grandeza em muitas das grandes decisões tomadas por Riobaldo no romance. É do fascínio exercido por Diadorim que parecem brotar no narrador a culpa e a repulsa, reguladas pela dúvida sobre a sexualidade de ambos. Em torno dessa atração giram também muitas das interrogações de Riobaldo quanto à existência e à atuação do diabo, advindo daí sua decisão de realizar um pacto maligno para chegar ao poder, o qual serviria – paradoxalmente – como forma de acabar de vez com o mal, de separar em partes nitidamente distintas o mundo “muito misturado”, enfim, de dirimir todas as dúvidas. Levando isso em conta,

não surpreende, portanto, que a crítica mais freqüente e incisiva ao projeto da Rede Globo recaia sobre a designação de uma atriz e modelo conhecida para um papel de tal forma marcado pela ambigüidade. Na crítica jornalística, a discussão desse tópico se restringe majoritariamente à escolha de Bruna Lombardi para interpretar Diadorim, raramente havendo maior aprofundamento da questão no tocante ao modo como o tema da ambigüidade sexual em si foi desenvolvido no programa. Por vezes, tem-se até a impressão de que, designando-se o/a intérprete, todo o resto seria mera decorrência, ou secundário – o que não é necessariamente verdade. Por outro lado, essa escolha é certamente relevante, na medida em que se dá em função de uma série de considerações estratégicas, as quais examino a seguir.

A opção de Walter Avancini por Bruna Lombardi remonta às primeiras discussões do projeto da minissérie, e manteve-se inalterada ao longo de todo o processo de construção do texto televisivo. Os principais argumentos do diretor foram a semelhança física com a descrição do personagem no livro e o profissionalismo da atriz, fator considerado importante para o trabalho em condições difíceis de filmagem:

Busco o chamado *physique du rôle*, o tipo físico adequado e, no caso do GRANDE SERTÃO, havia descrições do próprio autor. Diadorim, para Guimarães, tinha “olhos verdes, intensos, profundos, cílios alongados, nariz bem feito, pele clara.”² [...] Precisava de atores que conseguissem se despojar inteiramente, pois iríamos gravar no sertão mesmo. Caso contrário, o trabalho seria uma penitência. (*Boletim*, p.2-3)

Nem cogitei em descobrir uma atriz desconhecida para o papel. Optei mesmo por achar que o público sabe, desde o início, que Reinaldo é uma mulher. Esse caminho traz uma dramatização, uma importância para o interior dela. O público vai adivinhar, sabendo que é mulher, as emoções que ela vive. (*ib.*, p.5)

Já mencionei, mais acima, que, antes de totalmente consolidada junto ao resto da equipe de produção, tal escolha chegou a ser questionada pelo roteirista Walter George Durst, o qual sugeriu soluções como o uso de uma atriz desconhecida ou mesmo de gêmeos – um homem e uma mulher – para o papel (cf. BALOGH, 1996, p.164). Prevaleceu a posição do diretor. É certo que a caracterização física de Diadorim é de grande importância no romance, como fica evidente nas inúmeras vezes que vem à tona nas descrições do narrador (cf. *GS:V*, p.36, 41, 85-86, 118, *passim*). Também é certo que o papel não é fácil, o que tornaria o investimento em uma atriz desconhecida uma opção de risco. No entanto, contra o argumento da importância do *physique du*

² Essa parte da declaração de Avancini foi um dos trechos do *Boletim* mais reproduzidos pela imprensa (cf. *Afinal*,

rôle, que corresponderia a uma espécie de “fidelidade física” na televisão, pode ser dito que o mesmo não foi levado em conta com a mesma nitidez na escolha dos atores para representar outras figuras de grande relevo do *GS:V*. Tomemos como exemplo o papel do jagunço Alaripe, personagem que tem na minissérie destaque ainda maior do que no livro, pois é elevado à condição de uma espécie de segundo homem na hierarquia do bando, mesmo sob o comando de diferentes chefes, e torna-se também um dos amigos mais próximos, quase um conselheiro de Riobaldo. Diferentemente do caso de Diadorim, a descrição de Alaripe que pode ser encontrada no livro não corresponde ao tipo físico do ator escolhido (Walter Santos): “mais o outro homem – um cabeça-chata alvaço, com muita viveza no olhar; desse gostei, Alaripe se chamava, e até hoje se chama” (*GS:V*, p.99). Na minissérie, Alaripe não é um “cabeça-chata alvaço”, pelo contrário: é grande, de tez não muito clara e “testa alta”. Ou seja, é quase o oposto da descrição do livro. Também o chefe Sô Candelário não tem na televisão um correspondente físico tão próximo à descrição do livro: “Esse era alto, trigueiro azul, quase preto, com bigode amarelecido” (p.208). Na minissérie, Sô Candelário (Sebastião Vasconcelos) não é alto, nem “trigueiro azul, quase preto”, nem tem no “bigode amarelecido” um elemento claramente distintivo. Qual seria, pois, a importância do tipo físico na descrição dos personagens do romance? Por ser um elemento ao qual o próprio narrador parece conferir grande peso, o tipo físico de Diadorim certamente não é indiferente. Por outro lado, tão grande ou maior ainda é provavelmente a importância de seu comportamento enigmático, de sua proximidade e inacessibilidade ao narrador, de sua coragem e ódio desmesurados, além da veneração pelo grande chefe, seu pai. A forma utilizada no romance para caracterizar os outros personagens segue essa combinação de descrição física com observações sobre os traços de personalidade ou comportamento mais marcantes dos diferentes tipos. É isso o que ocorre quando Riobaldo fala sobre os vários jagunços que conheceu ao longo de sua vida (p.279-280). O mesmo também se dá em relação às figuras de maior relevo, como o próprio chefe-mor Joca Ramiro, representado na TV por Rubens de Falco:

Como é que vou dizer ao senhor? Os cabelos pretos, anelados? O chapéu bonito? Ele era um homem. Liso bonito. Nem tinha mais outra coisa em que reparar. [...] E, quando ele saía, o que ficava mais, na gente, era a voz. Uma voz sem pinga de dúvida, nem tristeza. Uma voz que continuava. (p.215)

Constatação semelhante pode ser feita em relação ao já citado grande chefe Zé Bebelo, inimigo que veio a ser vencido, julgado e indultado por Joca Ramiro – fato esse que levou ao descontentamento e à traição dos chefes menores Hermógenes e Ricardão, cuja caracterização também segue o mesmo padrão geral do romance.³ De todo modo, é importante ressaltar que em nenhum caso a descrição física (*physique du rôle*) parece ser mais importante do que a psicológica (*psique du rôle*). É provavelmente em função desse último fator que o jagunço Alaripe, primeiro dos exemplos que arrolei na presente discussão, ganha maior destaque na minissérie, pois, embora no romance nem sempre tenha tanta importância na hierarquia do bando, certamente goza do apreço e da confiança do narrador, como evidenciam os trechos a seguir: “soubesse o senhor como se preza, em rifle e faca, um cearense como esse!” (p.16); “era de ferro e de ouro, e de carne e osso, e de minha melhor estimação” (p.279).⁴

Se o tipo físico dos personagens nem sempre está em primeiro plano no romance, e se não houve constância na aplicação do critério da semelhança física na escolha do elenco, como sugerem os elementos que arrolei acima, por que motivo teria o diretor da minissérie insistido de tal forma na importância do *physique du rôle*, tanto nas discussões internas da equipe de produção quanto na divulgação do programa? Discuto essa questão a seguir, partindo das análises já existentes na literatura de pesquisa.

10.2 A construção dos personagens à luz das estratégias empresariais da Rede Globo

Osvando de MORAIS (1997) e Ana Maria BALOGH (1996) analisam as inconsistências da posição do diretor Walter Avancini em sua argumentação sobre a escolha do elenco, levantando argumentos pertinentes, mas chegando a conclusões parcialmente diferentes daquelas que interessam ao foco dado à presente pesquisa. Segundo o roteirista Walter George Durst,

[a] escolha de Bruna Lombardi para o papel de Diadorim já obedece critérios obtidos em pesquisa onde chegava-se à conclusão de que o público não aceitaria um personagem ambíguo em sua

³ No que diz respeito a esses protagonistas, a busca pelo *physique du rôle* chega a ser convincente, sobretudo pelo fato de que as soluções encontradas não têm as mesmas implicações do que no caso de Diadorim. Cf. GS:V, p.98-99 (Ricardão [Marcos Macena] e Hermógenes [Tarcísio Meira]); p.73, 108 (Zé Bebelo [José Dumont]).

⁴ No espaço reservado à apresentação do elenco, o *Boletim* da Globo oferece descrições sucintas dos personagens, às vezes citando o livro, outras com menção à participação dos personagens no enredo (cf. p.27-32). Ver também matéria publicada em *O Globo* (s.d., Arquivo Globo 14071), sob o título “Quem é quem”.

sexualidade e menos ainda uma homossexualidade. (*apud* MORAIS, 1997, p.15; cf. também BALOGH, 1996, p.164)

Comparando essa “prudência prática de manutenção de audiência” ao “valor estético” de um elemento considerado “fundamental na estruturação da ambigüidade metafísica e humana do romance”, MORAIS (1997) conclui que houve “um filtro normativizador da sexualidade como censura prévia do tema” (*ib.*). O autor lamenta a “diluição decorrente [...] do critério moralista aplicado”, sobretudo porque “determinados valores de um grupo de interesse ligado à produção conseguem impor-se nos meios eletrônicos, alcançando universidade relativa” (cf. p.15-16). Estou de pleno acordo com Morais no tocante à existência de um “filtro normativizador” na televisão, e às suas implicações no sentido de consolidar determinados valores por meio de uma hegemonia econômica e tecnológica. No entanto, discordo da visão essencialista de original, leitura e tradução subjacente ao raciocínio apresentado, o qual atribui o apagamento de ambigüidades à “necessidade” e à “inevitabilidade das divergências quando se passa de código a código e, também, de meio a meio, do livro à TV” (p.15), pressupondo aparentemente que a interferência no original não seria “necessária” nem “inevitável”, se mantidos o mesmo “código” e o mesmo “meio” (cf. discussão desse tipo de pressuposto na primeira parte desta tese). Se, de acordo com a definição de leitura e tradução adotada na presente pesquisa, toda criação de sentido é apropriadora e toda tradução transforma, a transformação operada pela televisão no texto “de Rosa” é apenas um caso específico no itinerário de crescimento do original, dentre tantos outros possíveis. Partindo do pressuposto de que a apropriação transformadora é inevitável, inerente ao processo, cabe ao analista avaliar *como* essas transformações se manifestam e *para que* elas servem, i.e., a que objetivos elas em última instância são fiéis. A própria possibilidade de uma leitura do *GS:V sem* um “filtro normativizador da sexualidade” implicaria também uma postura sobre esse tema, ou seja, a valorização de determinados elementos do “original” em decorrência do posicionamento do leitor (e tradutor/adaptador) face a esses elementos.

Quando a Rede Globo utiliza critérios moralistas para filtrar certos aspectos considerados problemáticos, com base em pesquisas de opinião que visam justamente assegurar determinados índices de audiência, está em jogo, em última instância, o caráter eminentemente comercial da televisão. A censura prévia é, nesse sentido, apenas uma variante da censura genérica exercida pelo moralismo do público, como evidencia a discussão mais recentemente mobilizada em torno

da novela *Torre de Babel*, na qual a reação adversa dos telespectadores face à homossexualidade de duas personagens acabou levando à sua eliminação do enredo, através de um acidente não previsto inicialmente no roteiro (cf. *Veja*, 01/07/98, 05/08/98; *FSP*, 19/07/98).⁵ Como na minissérie não existe a possibilidade de mudança ao longo da exibição, a censura de tópicos considerados problemáticos acontece *a priori*. É importante frisar o caráter *comercial* dessa censura, pois a televisão brasileira tem sido pródiga em utilizar outros tipos de emissão – notadamente os programas de auditório e as “reportagens especiais” a que se referem diversas matérias recentes sobre o tema – para abordar assuntos dantes considerados tabu.⁶ Também é sintomático que semelhante censura prévia seja feita em relação a outros aspectos do cotidiano que o público televisivo parece querer evitar, fazendo com que o universo da ficção televisiva esteja longe da realidade do público à qual se destina. Um desses aspectos é certamente a pobreza em que vive grande parte da população do país. A esse respeito, comenta Ricardo Valladares em artigo para a *Veja* (05/08/98): “Não é à toa que os autores fogem da miséria. A única novela que até hoje se atreveu a mostrá-la com todas as tintas, *Brasileiros e brasileiras*, exibida pelo SBT em 1990, foi um fracasso retumbante de audiência” (p.154).

A análise desenvolvida por Ana Maria BALOGH (1996) sobre o polêmico tópico da escolha de Bruna Lombardi para o papel de Diadorim gira em torno de aspectos semelhantes aos examinados por MORAIS (1997), mas apresenta um enfoque ligeiramente diferente. Um ponto em comum é o reconhecimento de que havia, na época, “um grande preconceito” face a “relações homossexuais na telinha, principalmente na ficção”, de modo que “o tratamento do tema era limitado a programas humorísticos” (cf. BALOGH, 1996, p.164). Creio que tal constatação apenas confirma que vem de longe a tendência análoga da TV contemporânea, conforme detectado nas reportagens recentes às quais aludi no último parágrafo. O que mais chama a atenção nos

⁵ No final da novela ressurgiu, através da mesma atriz (Silvia Pfeifer), uma “irmã gêmea” de uma dessas personagens, porém dessa feita com personalidade claramente heterossexual – ou seria a mesma pessoa, disfarçada? Sobre esse retorno, conclui Marcelo Camacho: “Moral da história: nas novelas todos têm o direito a um final feliz, desde que não sejam homossexuais nem deficientes físicos” (*Veja*, 16/12/98).

⁶ Cf. *FSP*, 19/07/98 e 09/08/98; *Veja*, 01/07/98, 05/09/98 e 16/09/98; *Isto É*, 16/09/98. É verdade que, quando da difusão da minissérie em 1985, ainda havia censura prévia oficial na televisão brasileira. Isso não significa, no entanto, que esse tenha sido o fator primordial para as decisões concernentes à explicitação da identidade sexual de Diadorim. Sobre os diferentes tipos e motivações da censura televisiva, vide debate realizado poucos meses após a veiculação de *GS:V* pela Rede Globo (*FSP*, 05/04/86), assim como o supracitado artigo de Fernando de Barros e Silva (*FSP* 19/07/98).

comentários de Balogh é seu argumento de que a linguagem televisiva e o veículo televisão permitiriam, *sim*, a manutenção do segredo sobre a identidade sexual de Diadorim ao longo do programa. Essa hipótese é apresentada como resposta imediata à posição defendida pelo diretor Walter Avancini, para quem “só um leitor muito desavisado não percebe, desde o início do livro, que Reinaldo é uma mulher, pois o próprio Guimarães não nega indicações” (*Boletim*, p.5; citado em BALOGH, 1996, p.162).⁷ A perspectiva da argumentação de Balogh é, portanto, parcialmente diversa daquela de Osvando de MORAIS (1997), para quem a explicitação da condição feminina de Diadorim parece estar necessariamente ligada às diferenças de “código” e de “meio”, como procurei mostrar acima.

Para BALOGH (1996), a revelação *a posteriori* da verdadeira identidade sexual de Diadorim transforma no romance aquilo que seria, no nível aparente, uma relação homossexual proibida – pelos valores do narrador – em uma relação heterossexual permitida, no nível imanente (cf. p.160). Em função da preservação do “caráter secreto” dessa relação entre os protagonistas, o romance seria também “uma pequena antologia com um sem-número de ‘pistas’ sobre a ‘feminilidade’ de Diadorim, inseridas iterativamente na obra, ao modo dos policiais, oferecidas a Riobaldo e ao leitor ou interlocutor virtual igualmente” (p.161). Para fornecer subsídios mais concretos à apreciação do leitor, transcrevo na íntegra os elementos arrolados por BALOGH em nota sobre essas “pistas”, adequando as referências de páginas à edição do *GS:V* utilizada na presente pesquisa:

Além do ciúme que Diadorim sente de todas as andanças de Riobaldo com mulheres e sobretudo de sua relação com Otacília (p.165 e 330 entre outras), há a delicadeza no trato com os pássaros, o manozinho-da-croa (p.122); a forma escondida como se banha e veste (p.124), a maneira como cuida de Riobaldo doente (p.281), e tantos outros indícios, até a descoberta final de sua identidade (p.530). Há um único momento em que os companheiros de jagunçagem ousam sugerir uma relação estranha entre Riobaldo e Diadorim e são severamente desafiados (p.136-ss). Há também a desconfiança de Riobaldo pela relação de Diadorim com Leopoldo (p.157) [...]. (*ib.*)

Na mesma nota, Balogh considera ainda que “o momento mais perigoso” para a manutenção do segredo é quando Diadorim desmaia com a notícia da morte de Joca Ramiro e Riobaldo tenta abrir seu jaleco para que possa respirar [*GS:V*, p.258]. O momento mais revelador seria “o ciúme [...] e a tensão entre Diadorim e Otacília, quando Riobaldo se compromete com esta última” (*ib.*).

⁷ Semelhante opinião também é expressa por Bruna Lombardi: “Só um leitor pouco informado não fica sabendo, desde o início do livro, que Diadorim é uma mulher” (*FSP*, 1985, s.d.: *O papel radical de Bruna*; Arquivo Globo,

Poderíamos acrescentar a essa relação um comentário do narrador que praticamente expõe o segredo, justamente quando o mesmo fala do ciúme de Diadorim, no episódio do encontro com Otacília:

Como foi que eu 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 de seu sangue, e os lábios da boca descorados no branquiço, os olhos dum determinado 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... E tantos anos já se passaram. (*GS:V*, p.165)

Considero relevante que Maria Célia de Moraes Leonel, uma das poucas vozes que entraram nesse tipo de detalhamento na discussão da minissérie via imprensa, também argumente de forma semelhante a Balogh e faça uma alusão ao trecho do livro que acabo de citar (cf. *O Globo*, 23/11/85).⁸ Segundo Leonel, somente “numa segunda ou terceira leitura atenta” seria possível se perceber o real significado das pistas sobre a identidade feminina de Reinaldo/Diadorim (*ib.*). Corrobora esse raciocínio a experiência relatada por BALOGH (1996) acerca de seus cursos sobre o tema, nos quais muitos alunos “revelaram surpresa ante a descoberta [de tal identidade], seja através da revelação no próprio livro, seja em alguns dos momentos anteriores, mas certamente não os iniciais do romance” (p.163). Para Balogh, “os leitores de uma obra tão monumental são tão raros, que a identidade de Diadorim poderia permanecer secreta, sim, para o enorme público da TV” (*ib.*). A autora considera que o conhecimento *a priori* desse dado não só “tira inteiramente o impacto da revelação final” na minissérie, como também dilui a tensão decorrente das relações proibidas entre os dois protagonistas. Desse modo, em conjunção com a eliminação do narrador e a distribuição de sua fala por outros personagens, ao que a autora se refere pela expressão “dessincretização actancial”, perder-se-ia também grande parte da nostalgia e do arrependimento de Riobaldo pela morte de Diadorim. Esse último fator seria ainda responsável por “um descompasso muito acentuado na distribuição do saber [na TV]: nenhum saber nas relações atoriais [personagens] e todo o saber para o narratário [público]” (*ib.*). Feitas todas essas restrições, Balogh comenta finalmente as condições de produção na televisão, salientando sobretudo o trabalho em equipe, com as inevitáveis divergências de opinião, assim como a importância do público-alvo na construção do programa, chegando à conclusão de que “as

14071).

⁸ Sobre esse tópico, ver também o estudo pioneiro de Manuel CAVALCANTI PROENÇA (1958, p.26-29).

previsões relativas à recepção têm um peso muito maior no televisual do que nos demais meios de comunicação e incidem de forma poderosa sobre a transmutação em suas estratégias de organização discursiva” (p.165).

Concordo com Balogh no tocante à grande importância do fator *público* na construção da minissérie, sobretudo na medida em que o raciocínio apresentado corrobora muito daquilo que já expus mais acima sobre o formato na televisão. No entanto, isso não implica a aceitação tácita do pressuposto de que considerações sobre o público ou o objetivo da tradução não façam parte das estratégias editoriais no domínio interlingual, ainda que o peso desses fatores seja, de fato, menos evidente do que no caso do texto televisivo. É interessante notar que Balogh procura dar suporte à hipótese de que seria possível manter a ambigüidade do personagem no programa de televisão sobretudo com base em experiências de leitura do livro, não avançando nenhum dado mais concreto sobre o que seria necessário para se alcançar efeito semelhante na TV – além, obviamente, da escolha de uma outra atriz (ou ator) para o papel. Nos comentários relativos ao tratamento desse tópico na minissérie, BALOGH (1996) apenas ressalta que o roteirista tinha opinião diferente daquela do diretor, e que “o delineamento cuidadoso e sutil das indicações da natureza feminina de Diadorim no roteiro resgatam [sic] algo da posição inicial de Durst” (p.164). A pergunta que fica é se essa sutileza contribui de fato para reintroduzir alguma ambigüidade face à condição feminina de Diadorim, ou se, apesar dos cuidados do roteirista, o tratamento dado ao personagem na TV agrega outros elementos de explicitação que vão além da simples escolha da atriz. Discutirei essa questão mais abaixo, em item à parte, levando em conta dados parcialmente coincidentes com os citados por Balogh. Antes disso, porém, julgo ser pertinente fazer ainda algumas considerações sobre a escolha de Bruna Lombardi à luz da questão do formato, a qual emerge do papel decisivo desempenhado pelo público-alvo ou, mais precisamente, pela função da minissérie na grade de programação da emissora.

Creio que a opção de Avancini por uma atriz conhecida se enquadra perfeitamente na lógica empresarial da televisão, de modo que a valorização do *physique du rôle* decorre provavelmente da possibilidade de se argumentar em termos de “fidelidade”, fator considerado importante para o preenchimento da função do programa, tendo em vista sobretudo o momento específico de sua emissão (comemoração dos vinte anos da Rede Globo) e o prestígio do romance. De forma coerente com “o padrão Globo de produção”, o núcleo do elenco é constituído por atores conhecidos, os quais, por sua familiaridade, permitem ao telespectador a

identificação imediata com a emissora. Embora não pertencendo aos quadros regulares da Globo, Bruna Lombardi parece corresponder aos padrões globais para personagens femininas. Nesse sentido, sua escolha preenche uma dupla função. Por um lado, mantém a fidelidade aos parâmetros usuais da emissora, tanto no tocante a um reconhecimento imediato da atriz (o que em si já é um elemento de prestígio), como também pela possibilidade de com isso se evitar a difícil questão da homossexualidade, discutida acima. Por outro lado, a mesma escolha permite ainda que se argumente em termos de “fidelidade ao livro”, reforçando a função de prestígio da minissérie, ao torná-la “equivalente” a uma obra literária já absolutamente canônica.

Ao preencher essa dupla função, a escolha de Bruna Lombardi acabou por se tornar um divisor de águas, sobretudo nas matérias jornalísticas. Os críticos do programa vêm no primeiro termo da equação um mal que poderia ter sido evitado, passando ao largo de mecanismos fundamentais para o texto televisivo, ou seja, postulando possibilidades existentes em termos de *linguagem*, mas alheias ao processo empresarial. Uma outra tendência é aceitar de forma não-questionada a argumentação do *physique du rôle*, tomando-o como evidência clara da alegada “fidelidade” a Rosa. Na perspectiva adotada na presente pesquisa, é preciso levar em conta os dois fatores. Se a transformação do texto é regulada pelos objetivos da tradução, sua análise deve considerar também esses objetivos, aos quais a “fidelidade ao original” necessariamente estará subordinada. Por outro lado, tal alegada “fidelidade” configura-se, nesse caso específico, como uma das estratégias discursivas privilegiadas para se alcançar os objetivos propostos e, nesse sentido, estará necessariamente em evidência na auto-avaliação da instância tradutora, i.e., da Rede Globo – o que não significa necessariamente que a emissora foi, de fato, “fiel”, nem tampouco coerente com seus próprios parâmetros, como procurei expor mais acima, na discussão do *physique du rôle*.

Dentre os protagonistas do programa, foge à regra da plena identificação com a emissora o ator designado para o papel de Zé Bebelo, José Dumont, cuja carreira fora marcada até então por personagens nordestinos no Rio e em São Paulo, em alguns pontos altos do cinema nacional dito “independente”, como *O homem que virou suco* (1980), ou atingindo um público mais amplo, como *A hora da estrela* (1985). Apesar da importância do personagem Zé Bebelo no romance e na própria minissérie, o diretor Walter Avancini refere-se apenas ao trio Bruna Lombardi (Diorim), Tony Ramos (Riobaldo) e Tarcísio Meira (Hermógenes) como a base para seu trabalho com os atores (cf. *Boletim*, p.6; *O Globo*, 17/11/85). Coincidentemente, José Dumont é uma das

poucas vozes a se levantar contra os métodos de produção da Rede Globo, que considera autoritários e massacrantes (cf. *JT*, 4/6/85). Ou seja, da mesma forma que o diretor não dá destaque a esse ator, apesar do papel fundamental do personagem na minissérie, o próprio ator também não se identifica com a emissora, assumindo, portanto, um comportamento diverso do trio de astros do programa (cf. *Boletim*, p.15-21; *Isto É*, 18/12/85). Essa relação conflituosa torna-se ainda mais significativa se levarmos em conta as dimensões representadas por cada figura no romance. Em estudo já clássico, Walnice Nogueira GALVÃO (1972) faz uma caracterização de Zé Bebelo como o único personagem não-mítico entre os chefes jagunços, o único com limitações e contradições humanas, contrastando com o aspecto monolítico e a aura dos outros chefes (cf. p.64-66). Nesse sentido, a escolha de José Dumont e a avaliação desse papel por Avancini revelam *ex negativo* a procura por uma associação do programa com a aura que emana do livro como um todo, na medida em que se reserva ao mítico a identificação com os quadros da emissora, e ao não-mítico, ao humano e contraditório, um ator não identificado com a mesma.

Tal postura do diretor não passou despercebida pela crítica, como evidencia um comentário de Lenira Marques Covizzi, que ficou “um pouco decepcionada com Zé Bebelo” e afirma que “a impressão que o personagem passa, no livro, é a de ser mais falante, mais astuto” (*O Globo*, 23/11/85). Para essa estudiosa de Guimarães Rosa, isso não seria, porém, “nenhuma falha do Zé Dumont, e sim, talvez, um deslize de direção” (*ib.*). Pelos motivos expostos acima, creio que, se concordarmos com a avaliação de Covizzi sobre o papel de Zé Bebelo no romance, tal “deslize de direção” na minissérie seria antes parte de uma estratégia mais geral, que leva necessariamente a uma menor valorização do personagem na TV. De todo modo, a própria escolha dos atores, e a maneira como eles são tratados pela produção, ou como se sentem dentro dela, parecem revelar uma vez mais os fatores de ordem estratégica da empresa para a constituição do texto televisivo. Do quadro traçado pode-se concluir que, se há de fato argumentos – como a semelhança física – em prol da escolha de uma atriz conhecida para o papel de Diadorim, esses argumentos só adquirem peso real em conjunto com outros, todos alinhados com a estratégia geral de produção da Rede Globo. Por si só, a “fidelidade física” não teria peso suficiente para determinar a escolha do ator ou da atriz, como fica evidente na escolha dos atores para outros papéis importantes. Enquanto diretor do programa, Walter Avancini aparentemente incorporou a lógica da emissora, assumindo também seu discurso oficial. Mais recentemente, Avancini adotou postura semelhante ao incorporar uma outra lógica, desta vez na *Manchete*, que,

diferentemente da Globo, privilegia a seleção de atores desconhecidos (cf. BALOGH, 1991, Vol. Anexos, p. II/7; supra, p.129). A esse respeito, lê-se em artigo da *FSP* (28/08/98): “Em ‘Brida’, Avancini repete sua fórmula tradicional: aposta em atores novos, todos submetidos a exaustivos ensaios e aulas de expressão corporal”. Entenda-se que, por “sua fórmula tradicional”, a reportagem deve estar se referindo ao trabalho do diretor depois que foi para a Manchete, pois opções desse tipo seriam antes inusitadas quando estava na Globo, e nem foram cogitadas no caso específico de *GS:V* (cf. *Boletim*, p.5; supra, p. 191).

10.3 Deslocamento e explicitação no desenvolvimento do enredo

No presente item, discuto como a televisão lança mão de procedimentos adicionais para explicitar determinadas características dos personagens, indo além da simples escolha do elenco para interpretá-los. Tomo como ponto de partida a argumentação de BALOGH (1996), no sentido de que a sutileza do roteiro no tratamento da ambigüidade sexual de Diadorim teria resgatado algo da posição de Walter George Durst, que fora contrário à utilização de uma atriz conhecida para o papel (p.164; supra, p. 198). A esse respeito, a autora considera mais significativos principalmente os seguintes elementos do roteiro: o Capítulo 3, quando se dá o reencontro dos protagonistas; as observações de Diadorim sobre a condição feminina (p. ex.: “mulher é gente bem infeliz”) e o presente dado a Riobaldo, no Capítulo 5; o ciúme em relação a outras mulheres, sobretudo Otacília (Capítulo 20); a cena do jaleco, quando da morte de Joca Ramiro, no Capítulo 11, p.12 (cf. BALOGH, 1996, p.164, nota 138). O exame de alguns desses trechos apontados por Balogh revela que neles se localizam alguns dos pontos de tensão máxima no jogo de aproximação e repulsa que marca as relações entre os principais personagens da história. Nesse sentido, tais trechos ilustram de forma paradigmática os procedimentos adotados para desenvolver o tema do amor proibido na minissérie, no itinerário que parte do livro, passa pelo roteiro e resulta nas imagens e sons levados ao ar. Considero ainda que a estratégia de explicitação utilizada em relação a Diadorim, com implicações diretas para a abordagem de seu relacionamento com Riobaldo, também é empregada para tratar outros tópicos relevantes na história. Por esse motivo, discuto no presente item também alguns exemplos adicionais que parecem corroborar tal hipótese, ainda que com menor grau de detalhe do que o apresentado em relação ao tópico do amor.

Para fornecer subsídios mais diretos ao leitor, apresento, como figuras já integradas ao corpo da tese, os quadros que considero mais significativos nos trechos discutidos. Creio que esse procedimento deverá facilitar a avaliação da estética visual da minissérie e dos argumentos que utilizo em minha análise.⁹

1.1.1 *O amor proibido*

Concordo com Balogh quanto à importância dos elementos arrolados acima para o desenvolvimento da temática do amor proibido na minissérie, e destaco inicialmente o trecho correspondente ao Capítulo 3 do roteiro, com base em dois motivos: por um lado, há, nesse momento da história, um acúmulo de indícios sobre a condição feminina de Diadorim; por outro, nele já se manifesta o conflito interno de Riobaldo, que se sente atraído pelo companheiro e, ao mesmo tempo, repele a possibilidade de uma relação homossexual. Como no episódio da força, já discutido mais acima, e também em inúmeros outros trechos da minissérie, o roteiro expande aqui determinados tópicos do relato, por vezes tratados apenas como uma referência breve no romance, de modo a criar tensão dramática e adequar a narrativa à lógica da ação. A própria distribuição desigual das informações dadas ao público e aos personagens, à qual alude BALOGH (1996, p.163; supra, p. 197), já faz parte dessa estratégia e é condizente com o modo de narrar normalmente privilegiado pela televisão. O que aparentemente sucede na tradução televisiva é um deslocamento da questão, que gira não mais em torno da natureza do relacionamento entre Riobaldo e Diadorim, envolvendo antes a possibilidade de um desenlace feliz. Vejamos como isso ocorre, tomando como exemplo o tratamento dado à apresentação da condição de “caborje” (ou “corpo fechado”) de Diadorim.

Situemos primeiramente o trecho em questão no desenvolvimento geral da história. Riobaldo, insatisfeito com sua participação na campanha de Zé Bebelo, havia abandonado as tropas do “anti-jaguncismo”. Após vários dias de cavalgada, chega a um rancho, onde encontra uma mulher casada e a seduz, aproveitando a ausência do marido. À noite, aguarda na casa do pai dessa mulher um sinal combinado para voltar a encontrá-la. Nesse ínterim, é surpreendido por

⁹ Os fotogramas foram capturados com uma placa de vídeo/TV e tratados, quando necessário, com programa de edição de imagem. Na primeira das oito fitas VHS utilizadas, há um problema de incompatibilidade entre a norma da

parte do bando de Joca Ramiro, que o coloca sob suspeita. É salvo por Diadorim, membro do bando, que nele reconhece o companheiro de episódio sucedido muitos anos antes, às margens do rio São Francisco, quando ambos ainda eram meninos. Os dois reatam a amizade e Diadorim induz Riobaldo a cuidar da própria aparência: cortar o cabelo, barbear-se, tomar banho. No romance, o narrador relata que não levou a cabo essa última parte, já tomado por sentimentos contraditórios: “Cheguei a tirar a roupa. Mas então notei que estava contente demais para lavar meu corpo porque o Reinaldo mandasse, e era um prazer fofo e perturbado. ‘Agançagem!’ – eu pensei. Destapei raivas” (*GS:V*, p.125). Um pouco antes, o leitor já ficara sabendo que Reinaldo/Diadorim só se banhava sozinho, no escuro, por ser essa uma das regras para manter o encanto do “corpo fechado” (cf. p.124). Sintomaticamente, o narrador explicita que nunca teve tendências homossexuais:

Estou contando ao senhor, que carece de um explicado. Pensar mal é fácil, porque essa vida é muito embrejada. [...] Mas ponho minha fiança: homem muito que fui, e homem por mulheres! – nunca tive inclinação pra aos vícios desencontrados. Repilo o que, o sem preceito. Então – o senhor me perguntará – o que era aquilo? (p.125)

Note-se que, como Riobaldo só viera a encontrar o grupo com o qual viajava Diadorim por estar à espera de um novo encontro com uma mulher, tal comportamento parece confirmar suas palavras e justificar o conflito interno face a uma possível atração homossexual. Na seqüência do relato, o narrador tenta explicar as sutilezas dessa relação com Diadorim, mas logo retoma a história, sem se reter por demais sobre esse tema.

No roteiro da minissérie, todas as diferentes etapas da higiene pessoal citadas acima são desenvolvidas, inclusive o banho que não houve no romance (cf. Cap.3, p.3-6). O conflito interno de Riobaldo é transposto para um início de discussão com outros jagunços, que fazem troça de sua aparência bem cuidada (Cena 8, p.4). Mais tarde, Riobaldo, furioso, quase joga fora os objetos que Diadorim lhe dera de presente (espelho, tesoura, etc.), mas acaba por guardá-los (Cena 9, p.4). No dia seguinte, Riobaldo acorda de madrugada e, percebendo a ausência de Diadorim, sai à sua procura. Após achar suas roupas à beira do rio, é afastado do local por Alaripe, que lhe explica que estaria trazendo risco para o companheiro, pois “se o corpo fechado for visto por outro, uma vez que seja, está desfeito o quebranto” (Cena 13, p.5). Na rubrica que fecha a cena, lê-se: “Os dois saem. A água, na margem, dá idéia da aproximação de Reinaldo”

(p.6).¹⁰ No desenvolvimento do roteiro, retenhamos dois aspectos dignos de nota. O primeiro deles diz respeito à passagem para a ação e às implicações que essa passagem pode ter para uma interpretação mais geral do relato: ao procurar compulsivamente se aproximar de Diadorim, Riobaldo põe a vida deste em perigo. Trata-se, portanto, de uma relação proibida, do ponto de vista dos valores do protagonista, e perigosa, no tocante às conseqüências que pode ter para ambos. O segundo aspecto diz respeito a uma real sutileza de tratamento no roteiro, posto que, apesar da maior intensidade dada a determinados aspectos da trama, como o banho de Riobaldo, a discussão com os outros jagunços, etc., a presença de Diadorim no rio é apenas sugerida, não havendo nenhuma indicação mais direta que pudesse revelar a identidade do personagem.

Na versão da minissérie levada ao ar, tal sutileza dá lugar a uma explicitação completa da condição feminina de Diadorim, que é vista pelo espectador tomando banho, dirimindo as possíveis dúvidas de que se trata realmente de uma mulher (Figuras 10.1–10.4, p. 205). Com cerca de dois minutos de duração (*MS*, Cap.2, B3, 2:01 a 4:01), essa seqüência contribui para exacerbar a distribuição desigual do saber, fornecendo ao público dados inacessíveis a Riobaldo. Com isso, consolida-se o deslocamento da questão envolvendo a ambigüidade sexual de Diadorim. Para o público, não se trata de questionar a natureza da atração de Riobaldo por seu companheiro, pois sabe-se que ela é heterossexual, mesmo que o personagem não compartilhe desse conhecimento. O que fica em aberto é *quando*, ou *se* Riobaldo descobrirá o segredo, e que conseqüências essa descoberta ou sua falha poderão ter para o desenrolar da história. Note-se que as imagens de Diadorim tomando banho são retomadas tanto no resumo do capítulo quanto na vinheta de abertura do programa. Dessa forma, o telespectador é constantemente lembrado da verdadeira identidade sexual do personagem, através de imagens inacessíveis tanto a Riobaldo quanto a qualquer outro jagunço, pelas próprias regras da proteção ao corpo do “caborje”.

Para orientar o público, a televisão chega a lançar mão de uma simbologia por vezes bastante rasteira, em franco contraste com o alto grau de sofisticação que caracteriza o visual do programa como um todo. É esse o caso do já mencionado trecho em que Riobaldo e Diadorim cuidam de sua higiene pessoal (Figuras 10.5–10.8, p. 205). A cena é precedida por uma fusão do rosto de Diadorim com um canário, fechando um diálogo dos protagonistas sobre a vida e a

¹⁰ Por “rubrica” entendem-se não somente descrições de cenas, como também os freqüentes comentários do

beleza dos pássaros: “p’ra mim passarim mais bonito se chama – manozinho-da-croa” (*MS*, Cap.2, B2, 4:56). O tema musical da minissérie incide, em flauta, sobre o canto das aves. Há um corte para outro local, onde surgem dois pequenos veados pulando no primeiro plano do quadro; ao fundo, Riobaldo observa Diadorim cuidar de si, diante de uma árvore. Na seqüência, Riobaldo tem seu cabelo cortado pelo companheiro, para depois fazer a barba e lavar-se no rio (*MS*, Cap.2, B2, 4:56 a 6:56).



Figura 10.1



Figura 10.2

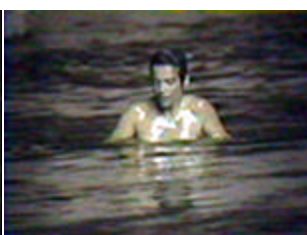


Figura 10.3

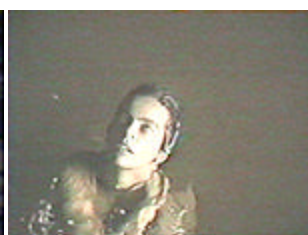


Figura 10.4

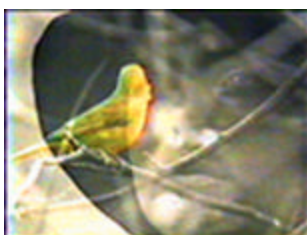


Figura 10.5



Figura 10.6



Figura 10.7



Figura 10.8

Creio que tanto a opção por mostrar o banho de Diadorim quanto a referência visual (e popularesca) à questão do homossexualismo, inscrita no surgimento dos veados saltitando no quadro,¹¹ representam uma concessão aos padrões televisivos correntes, tendo provavelmente a função de garantir a compreensão de um público menos sofisticado, apesar da aspiração do programa a ser algo mais elaborado. Ciente de que não haverá na TV aquela segunda leitura que permite o reconhecimento das pistas sobre a feminilidade de Diadorim no romance, e partindo do

roteirista sobre o que seria necessário para desenvolvê-la adequadamente, i.e., qual seria sua função na história.

¹¹ É verdade que o tema homossexualismo já estava latente no diálogo anterior à cena em questão. O problema que aqui se coloca é o registro no qual se dá seu tratamento. No plano verbal, a sutileza é maior: RIOBALDO: “De outro que eu ouvisse isso, podia até ser um homem forte, brabo, de armas, jagunço que nem ocê: eu não entendia”. DIADORIM: “Éehh, berê, ô xê – já ‘tá pensando: ‘é frouxo, um que púia e não cúia’. ‘Tá pensando assim?” (*MS*, Cap.2, B2, 4:56). O diálogo retoma, basicamente, um comentário do narrador no romance: “Mas o dito, assim, botava surpresa. E a macieza da voz, o bem-querer sem propósito, o caprichado ser – e tudo num homem das armas, brabo bem jagunço – eu não entendia! Dum outro, que eu ouvisse, eu pensava: frouxo, está aqui umque empulha e não culha. Mas, do Reinaldo, não”. (*GS:V*, p.122-123).

princípio de que a atenção do espectador nem sempre é concentrada, opta-se, no programa, por explicitar, mesmo que isso leve por vezes ao uso de recursos óbvios ou até vulgares. Como o que chega ao público e de fato contribui para fundamentar a sobrevida do original em outro sistema textual são as imagens e sons levados ao ar, não se fará sentir a maior sutileza do roteiro na abordagem do tema. Por esse motivo, o roteiro interessa aqui sobretudo como documento das transformações do texto e das decisões tomadas ao longo do processo de construção da minissérie, subordinando-se, no entanto, à versão final do programa.

Os procedimentos utilizados na seqüência descrita acima são retomados de forma sistemática para caracterizar o relacionamento entre os protagonistas ao longo de toda a minissérie. Quanto ao desenvolvimento do relato, tal estratégia implica, de modo geral, uma narrativa que expande alguns elementos e/ou acresce outros não existentes no livro. No tocante à apresentação visual, tem-se a utilização de imagens com grande carga de sensualidade, tratadas não raro em planos bastante fechados. Vejamos como isso ocorre, através de dois trechos mais significativos, nos quais a tensão erótica chega ao paroxismo.

Do ponto de vista da montagem com planos de grande densidade, a aproximação máxima entre os dois protagonistas em todo o programa se dá provavelmente no momento em que Riobaldo monta guarda debaixo de chuva, antes da primeira tentativa de travessia do Liso do Suçuarão, e Diadorim vem lhe fazer companhia. No romance, o narrador relata seus impulsos contidos, ao perder a concentração na conversa com o companheiro:

Me faltou certeza para responder a ele o que estava achando. Que vontade era de pôr meus dedos, de leve, nos meigos olhos dele, ocultando, para não ter de tolerar de ver assim o chamado, até que ponto esses olhos, sempre havendo, aquela beleza verde, me adoecido, tão impossível. (*GS:V*, p.36).

Na minissérie, a cena tem lugar no terceiro bloco do Capítulo 11, com duração exata de um minuto. Riobaldo monta guarda agachado, já de noite, sob a chuva (Figuras 10.9–10.20, p. 207). Com a chegada de Diadorim, os dois personagens abrigam-se sob uma capa trazida por este último. Não há diálogos, nem música, só o barulho d'água e dos trovões. Intercalam-se imagens cada vez mais densas, levando a planos de detalhe que prenunciam um beijo. Nesse momento, confirmando o padrão de atração e repulsa adotado na TV, Diadorim levanta-se e abandona bruscamente o local. Um plano de conjunto retoma então o enquadramento inicial da cena, dissolvendo o quadro de tensão erótica e remetendo ao motivo da guerra. A câmera fecha sob Riobaldo, sozinho sob a chuva, com barulho de trovões. Ouve-se a música-tema do programa, em

flauta, anunciando o fim do Capítulo 11. No início do capítulo seguinte, Medeiro Vaz anuncia a tentativa de travessia do Liso do Suçuarão.

Situações de aproximação tensa e ruptura súbita como essa ponteiam todo o texto televisivo, embora geralmente com menor intensidade. Em alguns casos, a explicitação é também clara e incisiva no tocante ao caráter proibido da relação. É isso o que ocorre no desenvolvimento do episódio da Guararavacã do Guaicuí, local onde Riobaldo reconhece definitivamente seu amor pelo companheiro (cf. *GS:V*, p.252, 254). O trecho em questão sucede o julgamento de Zé Bebelo e retrata uma fase de idílio, antes de chegar a notícia da morte de Joca Ramiro, quando se dá a cena do jaleco, na qual Diadorim desmaia e Riobaldo tenta socorrê-la/o, sendo bruscamente repellido (cf. *GS:V*, p.258; *R*, Cap.11, p.12). Após essa cena, dar-se-á a retomada da guerra, desta feita contra os traidores Hermógenes e Ricardão.



Figura 10.9



Figura 10.10



Figura 10.11



Figura 10.12

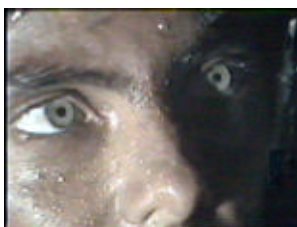


Figura 10.13

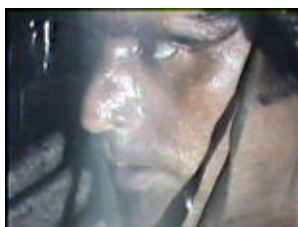


Figura 10.14

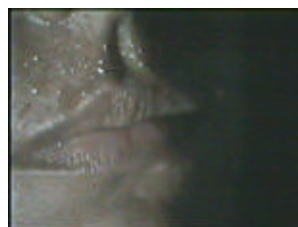


Figura 10.15

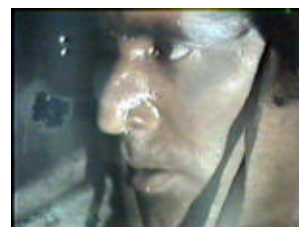


Figura 10.16



Figura 10.17

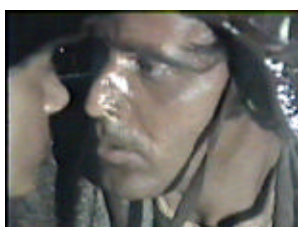


Figura 10.18

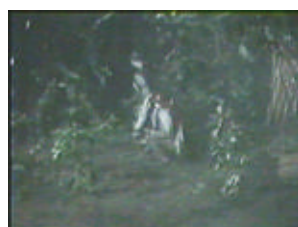


Figura 10.19



Figura 10.20

O narrador do romance relata que saíra um certo dia do acampamento na Guararavacã do Guaicuí à procura de mulheres, mas pensando também na possibilidade de fugir:

Eu queria uma mulher, qualquer. [...] Arte que eu caçava outra gente, diferente. E marchei duas léguas. O mundo estava vazio. Boi e boi. Boi e boi e campo. [...] O tanto assim até que um corginho eu defrontei – um riachim à-tôa de branquinho – olhou para mim e me disse: – Não... – e eu tive que obedecer a ele. Era para eu não ir mais para adiante. O riachinho me tomava a benção. Apeei. [...] Eu vinha tão afogado. Dormi, deitado num pelego. (p.251)

Quando acorda, Riobaldo vê-se observado por Diadorim, que provavelmente notara sua intenção de partir. Daí conclui o narrador: “Apanhei foi o silêncio dum sentimento, feito um decreto: – que você em sua vida toda por diante, tem de ficar para mim, Riobaldo, pegado em mim, sempre! – que era como se Diadorim estivesse dizendo” (p.252). Incapaz de fugir, Riobaldo passa em revista seus sentimentos e fica sabendo “que gostava mesmo de Diadorim – de amor mesmo amor, mal encoberto em amizade” (*ib.*). Atormentado por sua incapacidade de partir e cogitando até a hipótese de suicídio, Riobaldo finalmente procura conciliar seus valores e sentimentos através de reconhecida farsa:

“Nego que gosto de você, no mal. Gosto, mas só como amigo!...” Assaz mesmo me disse. De por diante, acostumei a me dizer isso, quando perto de Diadorim eu estava. E eu mesmo acreditei. Ah, meu senhor! – como se o obedecer do amor não fosse sempre ao contrário... (p.255)

Na televisão, a partida de Riobaldo está claramente ligada às suas dúvidas sobre a natureza da atração pelo companheiro, tendo lugar não antes, mas já depois de ter reconhecido esse amor (*MS*, Cap.9, B. No início do incidente, Diadorim chupa cana e é observado/a por Riobaldo, a quem ocorrem associações eróticas (Figuras 10.21–10.27, p. 209). De forma intercalada à ação, desencadeia-se então uma seqüência com a perspectiva subjetiva dos sentimentos de Riobaldo, que abandona correndo o local (Figura 10.28), dizendo-se “perdido”, em função dos impulsos negativos que o acometem.¹² Tal seqüência subjetiva constitui-se de imagens que associam a possibilidade de uma relação homossexual à ação do diabo: o velho jagunço Piolho-de-Cobra, que desfia os nomes do demo, no início da minissérie; Riobaldo correndo, ou prostrado no chão; Diadorim, ainda como “o Menino”, depois já adulto, e finalmente projetado no contorno de uma árvore, que Riobaldo abraça (Figuras 10.29-36, p. 212). Como que comentando as imagens, ouve-se em *off* a voz do padre que exorciza o demônio do corpo de Zé Sibiliz, na seqüência inicial do programa (cf. Cap. 9.2, p. 174).

¹² Cf. minissérie: “RIOBALDO: ... uma vontade de não sei o quê. DIADORIM: Vontade ruim? RIOBALDO: Se é o que é, eu ‘tô perdido!” (*ib.*). No roteiro, a resposta de Riobaldo é mais dúbia: “Ruim e boa, no igual... [...] Se é o que é... estou meio perdido...” (Cap.11, p.6).



Figura 10.21



Figura 10.22



Figura 10.23



Figura 10.24

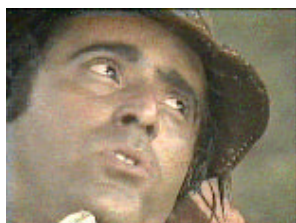
Figura 10.25¹³

Figura 10.26



Figura 10.27



Figura 10.28

Completando tal quadro, a coloração avermelhada das imagens ressalta esse segmento do realismo dos trechos adjacentes. Cumpre notar que toda a construção da seqüência, da seleção dos tópicos à composição dos quadros, passando por recursos como o uso de filtro e voz em *off*, confirma a opção do diretor Walter Avancini por um uso “sem pudor” das imagens, na apresentação daquilo que chamou de “ritmo interno dos personagens” (cf. *JB*, 18/11/85), e reflete também uma tese do roteirista Walter George Durst, segundo a qual Riobaldo equaciona o homossexualismo com o demônio.¹⁴ É somente após esse delírio que Riobaldo chega ao riacho, onde se deita para acordar com Diadorim a seu lado, como no livro (Figuras 10.37-40, p. 212).

Retenhamos os procedimentos utilizados no desenvolvimento do incidente, até o momento. Em primeiro lugar, há um deslocamento na lógica do enredo: na TV, Riobaldo sai do acampamento em virtude dos sentimentos de culpa que o acometem, diante do caráter aparentemente homossexual de sua atração pelo companheiro, ao passo que no romance sua ação

¹³ As imagens correspondentes à Figura 10.25 são utilizadas na vinheta de abertura do programa, o que parece confirmar seu estatuto paradigmático na caracterização de Diadorim na minissérie.

¹⁴ Cf. *Boletim*: “Guimarães tem sua matéria-prima no meio rural, que nós sabemos, é pai do urbano. [...] Por exemplo, no livro, existe a colocação de que, tal como entre os cangaceiros, também entre os jagunços ocorria o homossexualismo. [...] Ao mesmo tempo, há Riobaldo, o Hamlet, o das dúvidas, em que transparece um horror pelo homossexual. Na verdade, o homossexualismo nele é quase identificado com o diabo” (p.13). No espólio de Guimarães Rosa, há documentos que corroboram a hipótese aventada por Durst, como os apresentados por Suzi Frankl SPERBER (1982): “Encontrei dois gráficos [...]. Ambos desvendam que o endemonhamento de Riobaldo estava intimamente ligado ao seu amor por um ser humano que seu corpo suspeitava ser feminino, mas que se apresentava como sendo de homem. Enquanto Riobaldo duvida, a linha de amor de Diadorim é inequívoca: segue ascendente até sua morte [...]” (p.151).

é antes movida pelo desejo de encontrar mulheres e “gente diferente”. Para fundamentar tal deslocamento, a TV lança mão de uma montagem erotizada, com recurso à técnica do plano/contraplano, em enquadramentos fechados. A construção espacial da cena também é significativa. Os personagens encontram-se ao lado de um despenhadeiro, no alto de um monte de onde se descortina ampla paisagem. Tal posição corresponde, por um lado, ao sucesso de um projeto (o inimigo fora vencido) e a um sentimento de euforia (a alegria reina no acampamento, os protagonistas vivem uma fase de bonança em seu relacionamento).¹⁵ Ao mesmo tempo, existe também a possibilidade de queda: o estado de graça pode se desfazer a qualquer momento. Acentua essa sensação o fato de que algumas tomadas gerais do acampamento são feitas do alto, a partir da chamada perspectiva do pássaro – com provável utilização de grua ou helicóptero. Ao longo da seqüência, e também em sua continuação, como veremos abaixo, há um desnível na posição dos personagens, posto que, na maioria das imagens, Riobaldo está deitado e Diadorim sentado, de modo que olham para cima e para baixo, respectivamente. Da conjunção desses elementos resulta o tênue equilíbrio de uma relação assimétrica, onde Diadorim aparenta ter controle de si e da situação, contrariamente à desorientação de Riobaldo. É sobre esse quadro geral que incide a seqüência subjetiva apresentada acima, apontando claramente para uma fundamentação maligna da homossexualidade. A cena à beira do riacho restaura a cumplicidade dos protagonistas, mantendo a mesma assimetria da cena inicial. Riobaldo parece reconhecer que é Diadorim quem dá as cartas e se conformar com essa condição.

Na continuidade do relato, a minissérie introduz um desdobramento inexistente no romance, nesse trecho. Trata-se de um momento em que Riobaldo e Diadorim procuram abrigo em um rancho e lá encontram uma imagem de Nossa Senhora da Abadia, padroeira do sertanejo. No roteiro, os dois personagens são surpreendidos por forte chuva, antes de encontrarem a capela (*R*, Cap.11, p.7-8). Na edição levada ao ar, os personagens ficam molhados ao tomar banho no

¹⁵ Cf. *GS:V*: “O que, por começo, corria destino para a gente, ali, era: bondosos dias. [...] Dormi sextas inteiras, por minha vida” (p.250). Além de descansar, pescar e caçar, os jagunços têm suas fantasias de encontros com mulheres alimentadas pela proximidade da família do coiteiro que lhes dá refúgio, assim como de uma venda, cujo dono tem duas filhas. No entanto, tais contatos são evitados, por razões de segurança (cf. p.255-257). Na minissérie, essas fantasias tornam-se quase reais, através da expansão dos tópicos em questão. Comentando essa seqüência, Osvando de MORAIS (1997) relata que, para o Durst, a combinação de “cenas escolhidas a partir da leitura do livro” com outras criadas pelo roteirista “formam a estrutura da narrativa visual, [...] provocando uma espécie de hibridismo, ou melhor, um intercâmbio ente as duas narrativas” (cf. p.88).

riacho (que é, na verdade, assaz caudaloso), deixando-se levar por suas águas, de mãos dadas: a bonança parece restabelecida, os personagens estão mais próximos do que antes. Reforçando o idílio, a câmera afasta-se em *zoom* para cima e diminui a luminosidade, criando uma imagem aérea de alto contraste, em cores românticas (Figuras 10.41-44, p. 212).¹⁶

Dentro da capela, Riobaldo logo encontra a imagem da Santa, abaixando-se em sua direção. Ao virar-se para falar com Diadorim, nota que o companheiro está encharcado e sugere que o mesmo se dispa para secar a roupa, chegando a tocar suas pernas. Tem-se novamente uma alternância de plano/contraplano em imagens densas. Hesitante de início, Diadorim abandona bruscamente o local, deixando para trás um Riobaldo desesperado, o qual suplica à Nossa Senhora da Abadia que o auxilie a lidar com seus sentimentos (Figuras 10.45-48). Em suas preces, Riobaldo pede ajuda para “desafastar” seu “desejo sem cabimento”, seu “amor de cavalo doido, amor endemoninhado, amor por um homem” (cf. *MS*, Cap.9, B2, 5:53), explicitando dessa forma uma vez mais a relação que vê entre homossexualismo e pecado. Durante toda a cena no interior da capela, Riobaldo não apenas está numa posição inferior no quadro em relação à Diadorim, como também praticamente se ajoelha a seus pés (Figura 10.47). A composição do último quadro da cena (Figura 10.48) reforça o desespero de Riobaldo, visto do alto, prostrado diante do imagem da Santa e das velas em sua homenagem. As linhas apontam para o alto, as cores são escuras. Na faixa sonora, incidem os tons sombrios que ponteiavam as seqüências que tratam do mal na minissérie.

Das imagens iniciais à beira do penhasco até à cena da capela, a televisão lança mão de uma série de recursos, por vezes bastante pesados, cuja utilização parece confirmar a opção por explicitar, fornecendo ao telespectador uma série de elementos que lhe permitem abordar a questão do homossexualismo temida por Riobaldo de maneira distanciada. Sabe-se ainda que Diadorim sente atração por Riobaldo, e que não cede a esse sentimento por priorizar a guerra e sobretudo a vingança do pai. Indícios claros nesse sentido foram fornecidos no presente item através de algumas imagens selecionadas do jogo de atração e repulsa entre os protagonistas. Há também

¹⁶ A exemplo de outros quadros já comentados anteriormente, também essas imagens foram incorporadas tanto ao resumo quanto à vinheta de abertura do programa.



Figura 10.29



Figura 10.30



Figura 10.31



Figura 10.32



Figura 10.33

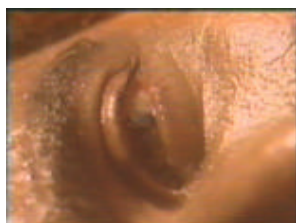


Figura 10.34



Figura 10.35



Figura 10.36



Figura 10.37



Figura 10.38



Figura 10.39



Figura 10.40

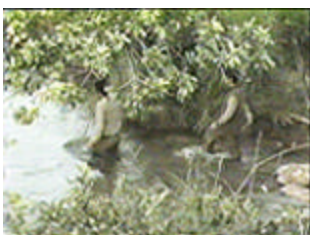


Figura 10.41



Figura 10.42



Figura 10.43



Figura 10.44



Figura 10.45



Figura 10.46



Figura 10.47



Figura 10.48

outros dados, como os arrolados por BALOGH (1996, p.138; supra, p. 201), e mesmo vários diálogos em que tal atração vem à tona. Já presentes no romance, como pistas sutis (cf. *GS:V*,

p.445, 450, por exemplo), tais diálogos tornam-se menos enigmáticos na minissérie, em virtude de todo um conjunto de elementos de explicitação, como os que discuti acima.¹⁷

Do quadro geral traçado, pode-se concluir que o tratamento dado a esse tópico exige o telespectador de se colocar *de fato* a questão de um relacionamento não-ortodoxo, podendo haver plena identificação com o personagem, pois sabe-se, desde sempre, que tal amor seria permitido não só pelos padrões de moralidade do personagem, como também pelas expectativas do próprio público em relação à ficção televisiva, como discuti mais acima. Apresento, a seguir, outros elementos que parecem confirmar a explicitação como uma estratégia tradutória privilegiada pela Rede Globo, seja para equacionar o programa com os valores e expectativas que as pesquisas de opinião detectam na audiência, seja para adequar o relato à normas do formato e do discurso televisivo de modo geral, com sua tendência a dicotomias claras (bem/mal, masculino/feminino), à priorização da ação sobre a reflexão, à manutenção de determinado ritmo dramático, etc.

10.3.1 *Outros tipos de deslocamento e explicitação*

Do mesmo modo que abranda o tratamento da questão homossexualismo para evitar ferir as susceptibilidades do público, a Rede Globo também reprime as marcas de violência sexual no comportamento dos jagunços, sobretudo quando elas dizem respeito diretamente a Riobaldo. Julgo que se tratam de duas estratégias complementares, na medida em que ambas contribuem para tornar o personagem menos ambíguo, ou seja, mais nitidamente “correto”, mais condizente com os padrões de comportamento esperados em relação ao herói da história na TV. Isso não significa que o narrador do romance apresente a si próprio como pessoa violenta, sobretudo em relação às mulheres. Pelo contrário, Riobaldo muitas vezes fala de si como sendo diferente dos outros jagunços, em sua atenção e quase delicadeza no trato com o sexo oposto. É justamente entre os atos do personagem e os comentários do narrador que se insere uma tensão reveladora do

¹⁷ Quando a história tende para o final, a questão é abordada de forma clara: “DIADORIM: Teve dia que eu nem sabia o que sabia. Mas agora eu vejo tudo muito claro. RIOBALDO: E vê o quê? DIADORIM: Que eu menos vou punindo por meu pai, que é meu dever. RIOBALDO: Se você não vai punindo por Joca Ramiro, por quem será então, só? DIADORIM: Por ninguém. RIOBALDO: A como? DIADORIM: Vou mais no rumo de servir você, Riobaldo [incide música-tema, em flauta]. Servir no cumprir, e servir no querer” (MS, Cap.25. B3, 7:45; cf. R, Cap.28, p.8). No livro, fica evidente a incompreensão de Riobaldo em sua reação ao mesmo comentário: “Nem considere. – ‘É, o Hermógenes tem que acabar!’ – eu disse. Diadorim, ia ter certas lágrimas nos olhos, de esperança empobrecida. Me mirava, e não atinei”

discurso auto-indulgente de Riobaldo. Como a televisão sincretiza a dimensão narrador com a do personagem, apaga com isso a possível tensão entre esses dois pólos, não havendo aparentemente nenhuma preocupação em resgatar tal diferença através do narrador-câmera.

Nas reminiscências do narrador de *GS:V*, a prática de violência sexual contra mulheres e de violência física contra suas famílias emana como algo natural dentro do estatuto jagunço. Nesse contexto, a estima de Riobaldo pelas meretrizes e a distância que diz ter sempre mantido das mulheres “mãe-de-família” (cf. *GS:V*, p.204, 463), assim como sua decisão de, como chefe, não consentir “brutalidades contra os pais e irmãos e maridos delas, conquanto que eles ficassem cordatos” (p.463), acabam por adquirir o caráter de um comportamento ético que diferencia o protagonista do meio em que vive. Tal postura de Riobaldo é semelhante àquela de Zé Bebelo, que não permite que os inimigos presos em combate sejam executados (cf. p.239), em franca oposição ao comportamento de Hermógenes (arquétipo do mal), que tem nítido prazer em matar a sangue frio (cf. p.146-147, 208-210). Creio que o padrão ético do comportamento de Riobaldo se assenta sobre dois pilares. Por um lado, tem-se a possibilidade e um certo “direito” – baseado no uso jagunço – de exercer a violência contra a população indefesa e os inimigos vencidos.¹⁸ Por outro, tem-se a opção deliberada de evitar esse tipo de violência. Considero emblemático dessa ética riobaldiana o episódio ocorrido na fazenda da Barbaranha, quando o protagonista sente-se atraído pela neta do anfitrião, seo Ornelas, mas refreia seus impulsos e acaba oferecendo à família sua proteção, como chefe jagunço Urutu-Branco (cf. p.398-407). Mais tarde, é nessa mesma fazenda da Barbaranha que Riobaldo irá se recuperar das graves doenças de que padece após o combate final no arraial do Paredão (p.533-534). Vejamos como o narrador descreve sua tomada de decisão:

Certo que, num rebimbo de raio, eu – pronto! – o Ornelas estava caído muito e morto, com uma bala entreolho, antes de notar sequer que eu tinha pensado em arisco de mover nas armas. Diadorim, caso fosse, ele eu desarmava; e meus homens estariam ali, todos de pé, fechando praia de mar. A menina mocinha, que eu agarrava nos braços, era uma quanta-coisa-primorosa que se esperneia... Mas eu não quis! Ah, há-de-o, quanto e qual não quis, digo ao senhor: e Deus mesmo baixa a cabeça que sim: ah, era um homem danado diverso, era, eu – aquele jagunço Riobaldo. Donde o que eu quis foi oferecer garantia a ela, por sempre. (*GS:V*, p.402-403)

(*GS:V*, p.472). E, mais adiante: “Ai-de! hei: e eu tinha mal entendido (p.473).

¹⁸ Sobre a violência no *GS:V*, vide, por exemplo, estudo recente de Willi BOLLE (1994-95, p.92-93).

A minissérie retoma esse incidente de maneira muito próxima ao romance, i.e., sem maiores acréscimos, supressões, expansões, condensações ou deslocamentos face ao relatado no livro (cf. *MS*, Cap.19, B3). Dessa forma, a televisão assume uma perspectiva favorável a Riobaldo, obliterando, até certo ponto, o próprio auto-questionamento do narrador: “Será que será, que por contentar o profundo Diadorim, eu tinha feito aquilo resoluto?” (*GS:V*, p.403). Ou seja: teria sido a decisão tomada com base nos valores reais do protagonista, ou seria ela resultado de um cálculo, de um desejo de agradar seu amigo (e amado/a)? Tal dúvida me parece expressar um conflito entre os impulsos do personagem, cuja realização seria legitimada pelas regras do meio em que vive, e a aspiração a um comportamento regido por outros valores. Nos casos em que Riobaldo cede a esses impulsos ou se arrepende no meio do caminho, a televisão tende a suprimir o episódio, ou a tratá-lo de forma mais condizente com as características que o veículo reserva a seus heróis. Isso significa que a televisão apresenta preferencialmente os episódios em que Riobaldo doma seus ímpetos, reservando para os momentos em que esses impulsos têm vazão um tratamento eufemístico e suprimindo os incidentes onde há deslizamentos do personagem. Como ilustração da opção por suprimir podemos tomar um breve incidente, citado *en passant* por Riobaldo, quando este, já chefe jagunço, procura seduzir uma mulher casada, mas logo desiste (cf. *GS:V*, p.470). Na minissérie, não há nenhuma referência a essa situação, talvez até pela forma elíptica como a mesma é tratada pelo narrador. Por outro lado, se houvesse interesse em explorar tal aspecto na TV, não se pode descartar a hipótese de que ele fosse expandido, a exemplo de outros incidentes, maiores ou menores, como acontece no caso da força (Cap. 9.3), ou do namoro com Rosa’uarda (cf. p. 178, acima). Já o abrandamento ocorre, por exemplo, quando o protagonista reconhece ter praticado o estupro, para em seguida comentar que passou a repugnar tal comportamento (cf. *GS:V*, p.148-149). Na minissérie, o motivo da “conversão” é o mesmo que no romance: em outra ocasião na qual Riobaldo procura impor-se pela força, a mulher defende-se cantando hinos religiosos, fazendo com que o protagonista sintasse perturbado e abandone seus propósitos iniciais (*GS:V*, p.149; *MS*, Cap.4, B2, final). Há, no entanto, um deslocamento no tocante à natureza do ato narrado. No livro, trata-se claramente de uma relação não-consentida, resultante do uso de força física. Na TV, tem-se uma relação baseada em dinheiro, e chega a ser contraditório o comportamento da mulher, pois, fosse ela de fato uma prostituta, menos sentido faria tal estratégia de resistência, que se torna, no mínimo, menos verossímil. Cumpre notar que, no desenvolvimento dessa cena na TV, vê-se um Riobaldo

lúdico e sedutor, não havendo nenhuma referência ao uso de força. Essa decisão da Globo de apresentar um herói sem máculas é corroborada *a posteriori*, na reapresentação do programa na *Faixa comentada especial*, na qual essa cena é simplesmente suprimida, o que torna Riobaldo um personagem ainda mais palatável para uma emissão de cunho eminentemente didático.

Completando tal quadro de abrandamento do tópico sexualidade na minissérie, no tocante à crueza do sertão que o romance descreve ao menos parcialmente, os temas musicais utilizados nas seqüências que poderíamos denominar “libidinosas” têm letras que são picarescas sem atingir o vulgar, todas elas oriundas da tradição musical do interior de Minas. Opção diferente teria sido possível com base na mesma tradição, como atesta a utilização de versões chulas dessas mesmas músicas em *Cabaret mineiro* (1980), filme de Luís Carlos Prates Correia, cujo final é baseado em conto de Guimarães Rosa (*Sorôco, sua mãe, sua irmã*, de *Primeiras estórias*).¹⁹

A seleção dos exemplos apresentados acima teve por critério a possibilidade de um contraponto direto com a explicitação da ambigüidade sexual de Diadorim, discutida anteriormente. No entanto, os mecanismos de explicitação que julgo existir na minissérie não se limitam ao âmbito da sexualidade. Para não estender por demais a discussão, apresentarei apenas três casos adicionais onde isso ocorre, todos eles de alguma forma ligados à aparente necessidade de se estabelecerem na televisão contornos claros para a trama narrada.

O primeiro desses exemplos remonta ao início da história, quando Riobaldo chega à fazenda de seu padrinho Selorico Mendes. No romance, o narrador relata que foi recebido “com grandes bondades” (GS:V, p.93), mas não faz nenhuma referência a uma relação de parentesco com o tutor, afora o comentário enigmático do mesmo: “ – ‘De não ter conhecido você, esses anos todos, purgo meus arrependimentos...’ – foi a sincera primeira palavra que ele me disse, me olhando antes” (p.94). Mais adiante, o narrador reconhece o bem que o padrinho lhe fizera, e comenta: “Agora, derradeiramente, destaco: quando velho, ele penou remorso por mim; eu, velho, a curtir arrependimento por ele. Acho que nós dois éramos mesmo pertencentes” (p.97). O interlocutor/leitor continua privado de informações mais diretas por um bom tempo, durante o qual o narrador descreve a grande irritação que tinha com o tutor, até que vem a revelação: “me

¹⁹ O procedimento tradutório de L. C. Prates Correia no trabalho com textos de Rosa é completamente diverso do utilizado pela Globo, tanto em *Cabaret mineiro* como em *Noites do sertão* (1984), obra baseada na novela *Buriti*, de *No Urubuquaquá, no Pinhém – corpo de baile*. Os dois filmes de Correia foram agraciados com importantes prêmios

disseram que não era à toa que minhas feições copiavam retrato de Selorico Mendes. Que ele tinha sido o meu pai!” (p.104). É em função dessa revelação, a qual toma quase como uma afronta, que Riobaldo sai da fazenda de Selorico Mendes e chega ao vilarejo de Currealinho, de onde partirá para ser professor de Zé Bebelo e ingressar posteriormente na jagunçagem (*ib.*). Na minissérie, o segredo é revelado ao público – mas não ao personagem – de chofre, logo após o primeiro contato do protagonista com seu tutor, quando o vizinho que havia trazido Riobaldo até à fazenda pergunta a Selorico Mendes: “Por que não disse logo que é o pai dele?”; ao que este responde: “Antes, preciso que o menino goste de mim” (cf. *MS*, Cap.1, B1, 15:30; *R*, Cap.1, p.9). Na verdade, uma insinuação nesse sentido já fora feita ao chegarem à fazenda, no comentário do vizinho: “Seu padrinho é rico e somítico. Possui essa São Gregório e mais duas fazendas de gado. Criou amor ao dinheiro, e hoje – avara. Vocês vão se dar bem... Até que são parecidos...” (*MS*, Cap.1, B, 11:29; *R*, Cap.1, p.8; cf. *GS:V*, p.93). No mais, a minissérie trabalha nesse episódio de maneira semelhante ao romance, apresentando a irritação de Riobaldo com o pai/padrinho, a qual culmina com a revelação do segredo ao personagem e sua partida da fazenda (*MS*, Cap.1, B2, final). Cumpre apenas lembrar que, se no romance a dúvida persiste, pela própria relutância do narrador em aceitar os fatos, na minissérie os dados são inequívocos, do ponto de vista do público.²⁰

Um outro momento em que há deslocamento e explicitação na minissérie, com relação ao romance, é quando Joca Ramiro presenteia Riobaldo com um fuzil. No livro, isso ocorre de

do cinema nacional, nos festivais de Brasília e Gramado.

²⁰ Cf. roteiro: “MULATA: Não é atôa que dizem que suas feições copiam retrato de seu Selorico quando moço” (Cap.1, p.17). Na minissérie, há ainda um adendo explicitador: “Tal pai, tal filho...” (*MS*, Cap.1, B2, 11:30). É certo que Riobaldo refere-se a Selorico Mendes como seu pai face ao fazendeiro seô Habão, no retiro da Coruja, em episódio que precede a cena do pacto nas Veredas Mortas (cf. *GS:V*, p.366; *R*, Cap.21, p.11; *MS*, Cap.17, B3, 12:02). No entanto, Riobaldo parece aqui estar antes interessado em obter uma vantagem, distinguindo-se dos demais jagunços, postura que também adota no encontro com Otacília, quando se apresenta como sendo filho de Selorico Mendes que acompanha o bando apenas por uma questão política, sem porém deixar de ser diferente dos outros jagunços (cf. *GS:V*, p.167-168; *R*, Cap.12, p.6; *MS*, Cap.10, B2, 3:58). No mais, a postura do protagonista é antes de distanciamento ou troça em relação ao pai/padrinho, tanto que é “Padrim Selorico” o nome que dá a um cavalo, por ser “sendeiro e historiento” (*GS:V*, p.333; cf. *R*, Cap.20, p.2; *MS*, Cap.16, B3, 6:20). Em duas das seqüências às quais acabo de aludir, há utilização da técnica de *flash-back* com inserção de imagens curtas, de forma semelhante à utilizada na seqüência subjetiva do episódio da Guararavacã do Guaicuí, discutida acima (p. 209). No episódio da fazenda São Gregório, essa técnica serve para retratar a raiva de Riobaldo (*ib.*). Na fazenda Santa Catarina, reflete os conflitos internos do protagonista e seu remorso por ter “renegado Diadorim” junto a Otacília (*GS:V*, p.168; *MS*, Cap.10, B2, final). Nesse último caso, há inclusive recurso à mesma voz em *off* do padre exorcizando o demônio e às imagens de Piolho-de-Cobra, já presentes no episódio da Guararavacã do Guaicuí. Trata-se, portanto, de um

maneira muito rápida e provavelmente desprovida de maior exposição pública. Joca Ramiro se encontra de passagem no acampamento de Sô Candelário, no É-Já. “Tempo de beberem um café” (GS:V, p.216). Diadorim apresenta Riobaldo ao grande chefe, o qual de imediato manda que lhe tragam a arma (p.217). A cena evoca um certo cuidado com a discrição:

Diadorim me olhava, com um contentamento. Me chamou de lado. Vi que, mesmo sendo assim querido e escolhido de Joca Ramiro, ele procedia de ficar mais longe, por ninguém se queixar, não acharem que ali havia afilhadagem. (*ib.*)

Na televisão, tem-se o oposto da discrição. A entrega do presente acontece após o julgamento de Zé Bebelo, quando todos os jagunços já estão reunidos e prontos para partir, em seus cavalos (MS, Cap.9, B1, 1:36; Figuras 10.49-52):



Figura 10.49



Figura 10.50



Figura 10.51



Figura 10.52

É nesse momento que Joca Ramiro, de forma pública e solene, agracia Riobaldo com o fuzil. Logo em seguida, abençoa Diadorim com o sinal-da-cruz, também diante de todos. Ricardão, Hermógenes e Antenor observam o comportamento do chefe, deixando transparecer que aí vêem uma forma de “afilhadagem” (pouco antes, Hermógenes já havia se referido ao indulto de Zé Bebelo por Joca Ramiro como “mamãezada”). Fechando a cena, o grande bando de jagunços põe-se em movimento, com Joca Ramiro à frente, e abandona a fazenda Sempre Verde.

Creio que o deslocamento dessa cena do fuzil tem várias implicações, todas concorrendo para dar ao incidente maior peso para a narração na TV do que tinha no romance. Em primeiro lugar, tem-se a questão do âmbito que a cena abarca, sendo esse íntimo no livro e público na televisão. O caráter demonstrativo e quase cerimonial do ato na TV explicita e enfatiza as relações existentes entre os personagens diretamente envolvidos, para dois públicos: por um lado o telespectador; por outro, os personagens da história que compõem a platéia ali presente. Além disso, também ganha significação o momento da entrega do fuzil. Por ocorrer após o julgamento

de Zé Bebelo, pode-se cogitar que a motivação de Joca Ramiro para agraciar Riobaldo também esteja ligada à participação decisiva do mesmo nesse evento, indo além da simples simpatia advinda da proximidade do protagonista com Diadorim – a filha do chefe. Dessa forma, o presente dado insere-se mais claramente na lógica dos conflitos bélicos ulteriores, cujo delineamento ocorre praticamente em função das posições assumidas pelos diferentes líderes jagunços durante o julgamento na fazenda Sempre Verde. Contribuem para essa leitura os olhares significativos de Ricardão e Hermógenes, subcomandantes de Joca Ramiro que irão assassiná-lo logo a seguir, recorrendo ao artil de distanciar o chefe maior de seus outros aliados (cf. *GS:V*, p.260). Na composição da imagem (Figura 10.51), cuja perspectiva de baixo para cima já pode ser tomada como indício de perigo, alinha-se a hierarquia daquele que viria a ser o bando contrário: Ricardão, Hermógenes e, já quase fora do quadro, Antenor, homem de confiança desse último.²¹

É certo que, quando ocorrem tanto a cena do fuzil no É-Já quanto o julgamento na Sempre Verde, o interlocutor/leitor já sabe quais são os grupos que entram em guerra após o indulto de Zé Bebelo, e também está ciente da relação de parentesco entre Joca Ramiro e Diadorim, posto que esses dados foram fornecidos nos desdobramentos do enredo relatados anteriormente, em função da descontinuidade temporal do romance. Isso posto, seja ressaltado que não se trata aqui de apontar para a explicitação como uma possível “infidelidade ao livro” ou, inversamente, de justificar tal “infidelidade” em função de uma “fidelidade maior”, por exemplo em relação à distribuição do saber à qual acabo de aludir. Meu argumento é antes no sentido de que a estratégia de explicitação é constitutiva do modo de narrar da televisão, e de que a mesma se manifesta em vários níveis do relato. Apresento, a seguir, um último exemplo, onde a explicitação se dá em um nível mais amplo na construção da lógica narrativa, provavelmente devido à necessidade de se fundamentar o desdobramento dos últimos capítulos em dois grandes eixos narrativos paralelos, de modo consoante com os procedimentos normalmente privilegiados pelo cinema e a televisão mais convencionais.

²¹ Vide *GS:V*: “O Ricardão, no exatamento, era quem mandava no Hermógenes” (p.236); “O Ricardão e o Hermógenes – eles dois eram chouriço e morcela” (p.244). Sobre Antenor, vide conversa em que o mesmo procura incitar Riobaldo contra Joca Ramiro, a mando de Hermógenes: “Um pai-jagunço chamado Antenor [...] começou a temperar conversa, sagaz de fiúza, notei. Ele era homem chegado ao Hermógenes, se sabia dessa parte” (*GS:V*, p.153).

O trecho em questão situa-se mais para o final da história, pouco antes do grande combate na várzea do Tamanduá-tão, e abarca diversos episódios que foram sincretizados na minissérie, seguindo os padrões gerais do programa. Destaco aqui apenas dois aspectos diretamente ligados ao desenvolvimento do enredo, qual sejam, a distribuição desigual do saber entre os personagens e o público e o aumento da tensão dramática através do acúmulo de índices de perigo. Com isso, deixo de me reter sobre alguns outros aspectos da narrativa, os quais dizem respeito a tópicos que considero já suficientemente elucidados, ou menos relevantes para a presente discussão, ainda que significativos no cômputo geral do programa. No primeiro desses casos, trata-se da condição feminina e dos ciúmes de Diadorim, e da maneira como Riobaldo lida com a sexualidade; no segundo, tratam-se de ligeiros deslocamentos de foco, detalhes incidentais, etc.

Voltemos um pouco no relato, de modo a acompanharmos o desenrolar do enredo, que nesse momento já é praticamente linear, no sentido de que não há mais os cortes cronológicos que pontuavam o romance de forma reiterada em trechos anteriores. Após atravessar com seu bando o Liso do Suçuarão sem preparativo algum, Riobaldo chega à fazenda de Hermógenes, de onde sai levando a mulher deste como prisioneira. Inicia então uma jornada aparentemente sem rumo pelo sertão, na convicção de que os inimigos virão em seu encalço. Num certo momento, chega à fazenda Carimã, cujo proprietário é conhecido pela alcunha “do-Zabudo”. É nesse local que Riobaldo e seu bando encontram refúgio da chuva, lá permanecendo por vários dias.

Em sua descrição do episódio (*GS:V*, p.473-477), o narrador do romance tece constantes comentários negativos em relação ao dono da fazenda, que é caracterizado como “homem somítico, muito enjoativo e sensato” (p.474). Aparentemente, o que mais irrita o narrador é a capacidade que tem o do-Zabudo para “amortecer a paga, pedindo ágios de calotes e prazos mercantis” (p.476), lançando mão de astúcias para agradar o chefe jagunço e minorar suas exigências, descritas anteriormente no relato: “E dos fazendeiros remediados e ricos, se cobrava avença, em bom e bom dinheiro: aos cinco, dez, doze contos, todos tinham mesmo pressa em dar” (p.469). Quando o bando deixa a fazenda, o dono da casa, tendo percebido algo de especial na relação entre Diadorim e o chefe, faz um presente ao primeiro, para agradar ao último: “Sendo que, mediado esse obséquio a Diadorim, ele conseguiu mesmo me adular. Saranga fui, contracontas, contra aquele paranãnsista lordaço. Ele se saiu quite, por pouco não pegou até dinheiro meu emprestado” (p.477). Um pouco mais adiante, o narrador conclui, de maneira enigmática:

Coisa assim, não se vê. Tanto ambicionava, que nem temia. Sempre me olhava, finório, com as curiosidades. E assim. Agora, o senhor prestou toda a atenção nesse homem, do-Zabudo? O diabo dele. O senhor me diga: o senhor desconfiou de alguma arte, concebeu alguma coisa? (*ib.*)

A indagação do narrador deixa entrever que haveria algo a mais de negativo ou hostil no comportamento do anfitrião, além de seu amor pelo dinheiro, de sua capacidade para obter vantagens face a um chefe jagunço muito mais poderoso. No entanto, apesar de escrutínio cuidadoso, não se encontram no desenrolar da história quaisquer indícios nesse sentido, i.e., parece não haver nenhuma indicação concreta de que o fazendeiro tenha agido contra Riobaldo na guerra jagunça. Desse modo, é lícito supor que a indignação do narrador tenha por base apenas sua arraigada antipatia face às características de personalidade e comportamento atribuídas ao do-Zabudo, as quais podem ser identificadas como semelhantes àquelas do pai/padrinho, ou, no limite, do próprio narrador, que também se revela avarento: “Não gosto de esquecer coisa nenhuma. Esquecer, para mim, é quase igual a perder dinheiro” (*GS:V*, p.358).²² De todo modo, o que fica para o interlocutor/leitor é um enigma, a sensação de que algo significativo foi dito, mas não esclarecido.

Partindo dessa desconfiança e aversão do protagonista por seu hospedeiro, a televisão, além de mostrar as astúcias e o modo excessivamente servil do fazendeiro, apresenta o Zabudo [grafado sem “do-” no roteiro] como inimigo declarado de Riobaldo, transformando o enigma do livro em informação fornecida de forma inequívoca ao telespectador e, ao mesmo tempo, inacessível ao personagem da minissérie. Quando o chefe parte com alguns de seus homens em direção ao povoado do Verde Alecrim, em busca de mulheres,²³ o dono da casa aproveita para mandar um recado: “Jesuína! Me chama o Desidério. Mas com cuidado. Ele vai levar um aviso pra dois amigos meus, que muito precisam da notícia” (*MS*, Cap.22, B3, 6:05; *R*, Cap.26, p.10). Tais amigos são Hermógenes e Ricardão, que vinham sendo mostrados em seqüência alternada com blocos narrativos paralelos aos do bando de Riobaldo, desde que este fizera prisioneira a

²² Note-se que a questão da avareza é recorrente no romance, e marca, de modo geral, uma postura crítica do narrador em relação a vários fazendeiros, como o próprio Selorico Mendes (cf. *GS:V*, p.93, 103) ou seo Habão, dono de terras na região das Veredas Mortas (p.363-366, 388). Na discussão do episódio da forca, mais acima, argumentei que a minissérie toma essa postura do narrador como base para atribuir qualidades semelhantes a seo Rudugério, fazendeiro que é assassinado pelos filhos (cf. p. 184, nota 17). Também Ricardão é caracterizado como rico e avarento, “comercial bruto”, sendo por isso alvo de aversão explícita de Diadorim (cf. *GS:V*, p.154).

²³ No romance, esse episódio ocorre algum tempo antes da chegada à fazenda Carimã (cf. *GS:V*, p.463-468).

mulher de Hermógenes. Na última cena antes de começar o episódio desenvolvido na fazenda do Zabudo, Ricardão e Hermógenes são informados pelos rastreadores de que não há pistas do bando contrário, ao que este último comenta: “Quem será que está no comando desses ramiros? Sabe escurecer os rastros! Contra qual poder nós estamos travando luta, compadre Ricardão? Será que o diabo arranhou mais um afilhado?” (*MS*, Cap.22, B2, 9:20; cf. *R*, Cap.26, p.8). A resposta vem mais tarde, com a notícia trazida da fazenda Carimã, que Ricardão repassa a seu aliado: “Este veio com o recado de seu Zabudo. É certo que os ramiros foram pro Verde Alecrim. E o comando agora é de Riobaldo Tatarana. Por nome de chefe – Urutu-Branco” (*MS*, Cap.22, B3, 10:00; *R*, Cap.26, p.12).

Além de permitir explicitar relações que estão – no máximo – vagamente implícitas no romance, a opção por dividir a narrativa em enredos paralelos na minissérie tem ainda o efeito de aumentar a tensão dramática, apresentando ao público um risco do qual os personagens não têm ciência. Considero altamente significativo que Hermógenes receba a informação de que tanto necessitava no exato momento em que Riobaldo beija a meretriz Maria da Luz, no Verde Alecrim, a quem se apresentara pouco antes como o “homem que prendeu a mulher do Diabo” (*MS*, Cap.22, B3, 8:34; *R*, Cap.26, p.11). Estamos aqui diante do segundo aspecto que considero merecer maior atenção nos trechos que envolvem o episódio do Zabudo. Trata-se da questão do perigo corrido pelo bando de Riobaldo, a qual é preparada na TV de forma sistemática, através do deslocamento de alguns outros episódios menores, de forma coordenada com uma nova manifestação dos ciúmes de Diadorim.²⁴

A continuação desse subenredo tem lugar quando Riobaldo volta à fazenda Carimã de madrugada e recebe de um Diadorim furioso a notícia de que os rastreadores haviam encontrado pistas do inimigo (cf. *MS*, Cap.23, B1, 12:50; *R*, Cap.27, p.5). A suspeita é de que o bando contrário estaria a caminho da várzea do Tamanduá-tão, onde haveria grande quantidade de munição e armas escondidas (*ib.*). A minissérie combina aqui duas ações apresentadas de forma separada no romance, sendo que a primeira é ligada à necessidade de se conseguir munição antes do inimigo (cf. *GS:V*, p.479-480) e a segunda diz respeito a um antigo carregamento de armas

²⁴ Na TV, Diadorim aparece chorando em seu cavalo, em montagem alternada às imagens do interior da casa onde Riobaldo se distrai com duas prostitutas, no Verde Alecrim (cf. *R*, Cap.27, Cenas 4, 6, 8 e 10, p.2-4; *MS*, Cap.23, B1, *passim*).

escondido por Medeiro Vaz nas redondezas (cf. p.485). Sintomaticamente, a televisão acrescenta a esse duplo contexto a informação de que o bando de Hermógenes e Ricardão só retardava a guerra exatamente por enfrentar o mesmo problema de falta de munição (cf. *MS*, Cap.22, B2, 9:20; *R*, Cap.26, p.5). Posto que Riobaldo retardou os preparativos da guerra com sua ida ao Verde Alecrim, passou a estar em uma situação de desvantagem, que tenta superar através de uma ação rápida:

RIOBALDO: Então vamos romper pro Tamanduá-tão. Quem pegar primeiro essa munição, já ganhou metade da guerra. DIADORIM: Ganha a guerra quem não desvia a tropa pra casa de mulher-dama! (*MS*, Cap.23, B1, 12:58; cf. *R*, Cap.27, p.5).

Quando o bando finalmente chega ao lugar onde se encontra o armamento, é tarde demais, pois só encontra uma trincheira vazia, revelando a recente passagem dos inimigos. Na cena seguinte, começa o grande combate do Tamanduá-tão (*MS*, Cap.23, B2, início).²⁵

Retenhamos por um momento os procedimentos utilizados pela televisão no episódio do Zabudo. Em primeiro lugar, há uma transformação da desconfiança do narrador do romance em uma traição explícita na minissérie. Os perigos decorrentes dessa traição são exacerbados pela saída de Riobaldo rumo ao Verde Alecrim, o que por sua vez revigora os conflitos íntimos inerentes à relação de amor/ciúme com Diadorim. Finalmente, uma combinação de diferentes episódios do romance é utilizada para criar suspense quanto a um elemento importante no enredo, a saber, a munição e o armamento para a guerra. Creio que uma retomada dos trechos correspondentes no livro nos dará uma boa idéia do alcance das transformações efetuadas na passagem para a TV. Em relação à procura pela munição, tem-se uma situação oposta à desenvolvida na minissérie: “Ainda mesmo assim, não perdemos de breve chegar e de arrecadar a munição que se queria, total toda. Arredondamos. Agora, em hora. Que era que faltava? Comigo – redor de mim! quem quisesse guerra...” (*GS:V*, p.480). Diferente não é no tocante ao armamento escondido por Medeiro Vaz, que Riobaldo vai procurar numa gruta, acompanhado de alguns homens de sua confiança (p.485). Não encontrando as armas, resolve subir até ao alto do morro, de onde então avista o inimigo se aproximar (*ib.*). De posse dessa informação, é Riobaldo

²⁵ No roteiro, a noção de perigo é acentuada por diálogos que revelam a tensão antes da chegada ao casebre onde deveriam estar as armas (Cap.27, C15, p.5) e pela descoberta de uma cilada preparada pelos inimigos (*ib.*, C16-17, p.5-6). Na versão levada ao ar, o bando chega sem maiores delongas a seu objetivo, descobre que é tarde demais e passa direto aos atos de guerra.

quem está em condições de surpreender o inimigo, fator que acaba levando a uma vitória decisiva, inclusive com a morte de Ricardão.

Repassando os procedimentos analisados ao longo do presente capítulo, com base em minhas leituras do romance e da minissérie, ganha consistência a hipótese de que tais procedimentos destinam-se a adequar o relato do *GS:V* às regras vigentes no texto televisivo convencional. Da mesma forma que o abrandamento da questão da homossexualidade, torna os personagens mais palatáveis ao público da TV, os deslocamentos e sincretizações na construção do enredo televisivo permitem adensar a trama, exacerbando a noção de perigo, ao mesmo tempo em que possibilitam a alternância de momentos de tensão (guerra, conflitos íntimos de Riobaldo) com distensão (visita ao Verde Alecrim). Essa alternância, por sua vez, é importante para dar conta do caráter serializado do relato na TV, com sua divisão em capítulos e blocos interrompidos por intervalos comerciais.

Julgo que, para as estratégias empresariais da Rede Globo, é importante que o desenvolvimento do enredo e dos grandes temas do *GS:V* na TV não seja percebido pelo público como sendo “infel” ao texto de Rosa. Creio ser por esse motivo que Walter Avancini insiste em sua tese sobre o *physique du rôle* e reafirma também uma busca mais genérica pela “fidelidade que a obra merece”, como no discurso introdutório proferido na Biblioteca Nacional (Anexo 1). Contribui para o sucesso dessa estratégia a forma como certos temas são desenvolvidos no programa, de modo que, apesar de todas as transformações e sensíveis deslocamentos em relação a possíveis leituras do romance, o programa não só obteve índices invejáveis de audiência como também agradou a parte significativa da crítica especializada, como argumentei no Capítulo 7. Discuto, a seguir, o desenvolvimento do tema do mal na minissérie, por ser esse um tópico fundamental no *GS:V*, motivo pelo qual recebe destaque na mídia jornalística, como já expus mais acima, e torna-se objeto de um tratamento diferenciado na TV.

11) As formas do mal

Eu podia ser: padre sacerdote, se não chefe de jagunços; para outra coisa não fui parido; [...] Reza é que salva da loucura. No geral. Isso é a salvação-da-alma. Muita religião, seu moço! Eu cá, não perco ocasião de religião. Aproveito de todas. Bebo água de todo rio... [...] Qualquer sombrinha me refresca. Mas é só muito provisório. (GS:V, p.8-9)

No presente capítulo, busco fundamentar a hipótese de que, indo além da simples preservação de elementos que permanecem inalterados em função da natureza intracultural e intralingual do processo de adaptação, a televisão soube utilizar os recursos de linguagem que lhe são próprios para desenvolver muitos dos temas considerados importantes no *GS:V*. Um desses temas é o complexo que envolve as noções do mal, da culpa e do diabo. Creio que o tratamento dado a essa temática foi dos principais fatores que contribuíram para que a tradução do romance pela TV pudesse ser interpretada de maneira compatível com boa parte das diversas leituras do *GS:V* mais proeminentes na crítica jornalística e especializada, facilitando dessa forma a aceitação do programa como “fiel ao livro”. Por esse motivo, tomo aqui o desenvolvimento do supracitado complexo temático para apresentar algumas das estratégias mobilizadas na televisão para desenvolver determinados temas e tópicos. Estudo semelhante poderia ser feito em relação a tópicos como a guerra, as mudanças sociais ou quaisquer outros considerados relevantes no *GS:V*, como já comentado mais acima. Ainda assim, julgo que a escolha do tema do mal em detrimento de outros se justifica tanto por sua evidência na recepção do romance como pelo papel central que parece desempenhar na minissérie.

Na crítica especializada sobre o *GS:V*, uma das vertentes em maior evidência nos últimos anos é aquela que procura examinar a dimensão metafísica do relato, a qual também recebeu amplo destaque na discussão do programa da Globo documentada pela mídia, como já expus mais acima, através de uma síntese baseada em amplo acervo jornalístico (Cap. 7.3.2). Creio que um bom número das estratégias interpretativas utilizadas na referida vertente crítica poderia ser aplicado de forma semelhante ao texto televisivo, na medida em que estão em jogo dimensões nas quais não ocorrem grandes deslocamentos na minissérie, que, a despeito da “tradução do léxico” efetuada pelo roteirista George Walter Durst (cf. 104, acima), permanece na língua portuguesa e também se destina a um público brasileiro. Tal observação se aplica a diversas análises já mencionadas anteriormente, das quais saliento apenas algumas, à guisa de ilustração. Nos trabalhos de João Adolfo HANSEN (1983, 1996), por exemplo, um fator que recebe grande

destaque são as diferentes formas pelas quais Riobaldo se refere ao mal, assim como as inúmeras denominações que atribui ao demônio ao longo da narração – aspecto para o qual também aponta Leão Serva, em matéria jornalística para a *FSP* (01/12/85). A televisão faz uso reiterado de recurso análogo para caracterizar a força da crença no diabo no universo retratado no *GS:V*, também nomeando o demônio de diversas maneiras. Um caso exemplar desse procedimento pode ser encontrado na já citada seqüência inicial do programa, quando Zé Sibiliz está possesso e o velho jagunço Piolho-de-Cobra enumera diferentes designações do maligno (cf. p. 174, acima). Como as imagens e, por vezes, as palavras de Piolho-de-Cobra são retomadas em diversos trechos do programa, na forma de inserção em seqüências subjetivas, pode-se concluir que tal recurso faz parte das estratégias mobilizadas de forma sistemática na minissérie (cf. p. 212 e 217, acima). Uma outra abordagem bastante privilegiada pela crítica contemporânea do romance é aquela que toma os nomes próprios e a toponímia como ponto de partida para examinar a dimensão metafísica do romance a partir de pistas etimológicas (cf. ROSENFELD, 1993; UTÉZA, 1994). Posto que esse universo vocabular se mantém praticamente inalterado na minissérie, uma análise de tópicos relacionados a tais aspectos torna-se menos interessante para a presente pesquisa, cujo foco incide especificamente sobre a transformação do romance em imagens e sons, e sobre a dinâmica que dá sustentação a esse processo.

Por motivos já expostos de forma reiterada ao longo da tese, considero que os grandes eixos em torno dos quais gira o texto televisivo convencional, a partir do estágio de seu desenvolvimento expresso pelo roteiro, são aqueles que dão suporte direto ao relato, desenvolvido de maneira preferencialmente cronológica. Em um de meus encontros com o roteirista da minissérie, Walter George Durst caracterizou os principais suportes da narrativa através da fórmula lapidar “diálogo e ação”. O contexto dessa definição foi a elaboração do primeiro capítulo do programa, que já apresentei com certo detalhamento (cf. p. 173). Após discorrer sobre os tópicos que necessariamente deveriam ser tratados nesse episódio, Durst comentou:

Visto isso, que seria um arcabouço teórico das minhas obrigações ao fazer esse capítulo, eu comecei a procurar, a pensar extremamente no público: como é que eu vou mostrar isso de forma atraente para o grande público, p’ro corintiano mesmo, para o povão? – Através da arma que eu tenho? Na televisão, nós temos duas armas, só: a ação – a única linguagem da televisão é a ação, seja naturalista, seja tentando sair um pouco do naturalismo... E o diálogo, é nossa arma. (depoimento concedido em maio de 1994, acervo sonoro do autor)

Tendo em vista o papel fundamental do desenvolvimento da ação e da construção dos diálogos no texto televisivo, dedicarei a essas dimensões do programa uma análise específica no presente capítulo. Por outro lado, o substrato expressivo do texto final levado ao ar, ou seja, imagens e sons, abarca dimensões que, embora colocadas à serviço da narrativa, não se deixam reduzir a ela (cf. XAVIER, 1997, p.131-132; supra, p. 158). Levando isso em conta, desenvolvo a hipótese central do presente capítulo em três passos, cada um dos quais em item à parte. No primeiro deles (Cap. 11.1), saliento dois aspectos do romance que julgo fundamentais. Trata-se, por um lado, do modo como o narrador se refere à idéia do mal, ou do diabo, através de diferentes formas e nomes; por outro, da função aparentemente desempenhada pelo sentimento de culpa de Riobaldo como motor de seu relato.¹ Os dois itens seguintes são dedicados a uma abordagem do texto televisivo orientada pelos elementos que aponteí como fundamentais no romance, havendo, quando necessário, retomadas de trechos relevantes do livro. No Cap. 11.2, examino a construção de algumas cenas e segmentos específicos. O foco maior está na imagem/som enquanto substrato expressivo, de modo que o principal critério para a seleção dos exemplos é a construção do sentido via conteúdo da imagem, enquadramento e montagem. Diálogos, música incidental e sonoplastia são vistos como recursos adicionais. Também a contextualização das cenas só ocorre na medida do necessário para a compreensão de sua articulação interna. No Cap. 11.3, trabalho com o encadeamento de blocos narrativos mais longos e retomo alguns diálogos que giram em torno do tema da venda da alma. É certo que, na recepção do programa pelo telespectador, as dimensões abordadas nesses dois últimos itens estão em interação contínua. Julgo que isso, no entanto, não invalida o procedimento aqui adotado para fins de análise e exposição, cuja principal virtude é permitir que sejam explorados os trechos em que cada um dos supracitados aspectos está em maior evidência.

11.1 A venda da alma para “um-que-não-existe”

Tomemos a enumeração dos diversos nomes e formas do diabo como ponto de partida para examinar como Riobaldo lida com a suspeita de que teria vendido sua alma, questão essa que

¹ Sobre esses último aspecto, Willi BOLLE (1997-98) comenta: “É a questão do pacto com o Diabo que fundamenta a narração de Riobaldo. [...] Riobaldo está atormentado até o fundo da alma pela culpa de que possa ter concluído um

perpassa todo o relato no romance, de sua epígrafe aos comentários finais do narrador. Já foi dito que, na parte inicial do livro, Riobaldo discorre sobre diferentes casos ligados à existência do maligno (cf. *GS:V*, p.1-17). O próprio comentário que abre a narração se refere à crença de que um bezerro, nascido defeituoso, fosse uma encarnação do demônio:

– Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja. Alvejei mira em árvores no quintal, no baixo do córrego. Por meu acerto. Daí, vieram me chamar. Causa dum bezerro: um bezerro branco, eroso, os olhos de nem ser – se viu –; e com máscara de cachorro. [...] Cara de gente, cara de cão: determinaram – era o demo. Povo prascóvio. Mataram. (p.1)

O termo “nonada” surge como uma das variantes populares de “ninharia” no *Novo dicionário Aurélio* e é definido de forma semelhante no glossário que Guimarães Rosa (1968) inclui em seu célebre prefácio à primeira edição de *Tutaméia*, o qual informa que “nonada” quer dizer “coisa sem importância ou valor, insignificância” (p.166).² Ao negar importância àquilo que chamara a atenção de seu interlocutor, o narrador de *GS:V* parece querer convencer a si próprio sobre a falta de fundamento da credence popular, procurando assim ascender a uma condição esclarecida que suprimisse o sentimento de culpa que o atormenta. Para isso, recorre frequentemente ao paradoxo, afirmando e negando ao mesmo tempo a existência do diabo: “Deus existe mesmo quando não há. Mas o demônio não precisa de existir para haver – a gente sabendo que ele não existe, aí é que ele toma conta de tudo” (*GS:V*, p.48). Se toma conta de tudo, está “nos usos, nas plantas, nas águas, na terra, no vento” (p.4); está na “feiúra de ódio franzido, carantonho, nas faces duma cobra cascavel” (*ib.*); está no bico do gavião, cujas feições “já representam a precisão de talhar para adiante, rasgar e estraçalhar a bico” (*ib.*); ou ainda nas “tortas raças de pedras, horrorosas, venenosas – que estragam mortal a água, se estão jazendo em fundo de poço; o diabo dentro delas dorme: são o demo” (*ib.*). Como está em tudo, o diabo tem diversos nomes. Mas não existe. E por isso não se pode a ele vender a alma:

E as idéias instruídas do senhor me fornecem paz. Principalmente a confirmação, que me deu, que o Tal não existe; pois é não? O Arrenegado, o Cão, o Cramulhão, o Indivíduo, o Galhardo, o Pé-de-Pato, o Sujo, o Homem, o Tisnado, o Coxo, o Temba, o Azarape, o Coisa-Ruim, o Mafarro, o Pé-Preto, o Canho, o Duba-Duba, o Rapaz, o Tristonho, o Não-sei-que-diga, O-que-nunca-se-ri, o Sem-Gracejos... Pois, não existe! E, se não existe, como é que se pode contratar pacto com ele? [...] será que pode ser [...] que, quando um tem noção de vender a alma sua, que é porque ela já estava dada vendida, sem se saber; [...] Deus não queira. (*GS:V*, p.29-30)

pacto com o Diabo – ao mesmo tempo em que não está inteiramente certo se o Tal existe” (p.30).

² Uma síntese da reflexão crítica sobre esse termo pode ser encontrada no *Universo e vocabulário do grande sertão*, de Nei Leandro de CASTRO (1970, p.109-110). Ver também HANSEN (1983, p.52-53).

“Deus não queira”. Reside aí provavelmente a grande suspeita do narrador, talvez mesmo o motor de seu relato, a saber, a pergunta que dirige repetidamente ao interlocutor, adiando sempre sua resposta: teria Riobaldo vendido a alma ao diabo, mesmo sem esse ter aparecido na hora do pacto, mesmo que esse não exista – sem deixar de haver? Tal hipótese encontra sustentação adicional em argumentos já arrolados mais acima (p. 159), no contexto de uma outra discussão, na qual sugeri, via Benedito NUNES (1975/183, p.194), que a pergunta sobre a existência do diabo é uma constante na narração, e lembrei ainda que o próprio narrador revela ao interlocutor/leitor que, ao contar sua história, visa “armar o ponto de um fato, para depois lhe pedir um conselho” (cf. *GS:V*, p.187).

O mesmo jogo de evidência e contra-evidência que envolve a própria existência do diabo é também utilizado pelo narrador para falar do pacto que teria (ou não) selado nas Veredas Mortas (cf. *GS:V*, p.368-373). Retenhamos, por ora, apenas alguns trechos aos quais já aludi nos capítulos anteriores e que, conseqüentemente, não demandam maiores informações para situar o leitor. Como evidência de que Riobaldo teria pactuado com o demônio, poderíamos tomar seu “corpo fechado”, i.e., sua aparente invulnerabilidade em situações de extremo perigo. Como explicar, por exemplo, que o protagonista possa ter ficado impassível, de olhos fechados sobre seu cavalo, apenas ouvindo os tiros passarem rente sem feri-lo, enquanto à sua volta tinha lugar o feroz combate na várzea do Tamanduá-tão (cf. p.489-492)? A possibilidade do pacto é insinuada e logo negada pelo narrador, pouco antes de descrever a batalha: “Mas, enquanto isso, saiba o senhor o que foi que eu fiz! Que fiz o sinal-da-cruz, em respeito. E isso era de pactário? Era de filho do demo? Tanto que não; renego!” (p.489). Situação semelhante ocorre no combate final, no arraial do Paredão:

Fogo fechado, as cargas de pólvora e o despejar, e o despejar e assoviar – como o vento ronda, no final das águas... Mesmo assim eu queria e visava, dali não saí, do vão aberto, não dando de meu poder. Desfechei bem. Por mim, meu desprezo, como essas assoviantes deles varejavam... Eu não estava caçando a morte – o senhor bem me entenda. Eu queria era a coragem maior. Macho com meu fuzil reiúno, dei salvas. Tive fechado o corpo? Quero que não; não pergunto. Não morri, e matei. E vi. Sem perigo de minha pessoa. (p.521-522)

“Quero que não; não pergunto”, resume o narrador. Mas a dúvida volta sempre, subvertendo o aparente desejo de ver-se acima da credence popular, ou de salvar/resgatar a alma pela religião. É talvez por isso que, no fim do livro, Riobaldo cita a pergunta feita a seu mentor espiritual, o compadre Quelemém, a quem contara toda sua história: ““O senhor acha que minha alma eu vendi, pactário?”” (p.538). A resposta de Quelemém é dúbia – procura consolar, mas não elimina

a incerteza: “Tem cisma não. Pensa para diante. Comprar ou vender, às vezes, são as ações que são as quase iguais...” (*ib.*). Já o comentário final do narrador parece não querer deixar sombras de dúvida, pois é categórico: “Amável o senhor me ouviu, minha idéia confirmou: que o Diabo não existe. Pois não? O senhor é um homem soberano, circunspecto. Amigos somos. Nonada. O diabo não há! É o que digo, se for... Existe é homem humano. Travessia” (*ib.*).

Creio que os supracitados exemplos sobre as diversas manifestações da existência do diabo e das dúvidas que nutre o narrador sobre seu eventual pacto com o mesmo, tomados a partir de diferentes pontos do relato no romance, já terão sido suficientes como fundamentação inicial da hipótese de que esses são aspectos estruturais de suma importância para o *GS:V*. Por isso, passo agora a examinar os mesmos tópicos na construção do programa da Rede Globo. Nessa análise, apresento dados adicionais do romance, contrapostos a diferentes dimensões do texto televisivo.

11.2 O mal em imagens e sons

Na minissérie, tanto o questionamento sobre a existência do diabo quanto a dúvida sobre a possibilidade de se vender a alma para “um-que-não-existe” são retomados mais de uma vez no relato, através de diferentes técnicas e suportes: composição da imagem, diálogos, música e sonoplastia, desenvolvimento do enredo, etc. A cena do pacto nas Veredas Mortas, que tem recebido diferentes interpretações na crítica (cf. BOLLE, 1998, p.30), é certamente o ponto de maior evidência dessa temática e tem uma descrição no roteiro (Cap.22, C27) que ilustra bem a utilização das rubricas, ou comentários do roteirista:

É uma encruzilhada no meio dum brejo. (“Ali esvoaçavam as estopas, eram uns caborés”). Tem também “árvores estranhas como nenhuma outra árvore nomeada”. A lua está meio escondida. Riobaldo entra e imediatamente sente-se penetrado pela estranhêsa [sic] total do lugar. Sente um calafrio, mas caminha até o centro. Ali vai vendo, à sua volta, “cipós dependurados em árvores, lembrando enforcados”; e ainda “árvores mal vestidas”. Riobaldo para [sic]. Olha o céu e conclui, consigo. RIOBALDO: Nem o setestrêlo, nem as três-marias! A hora é boa! (p.13)

As citações do livro inseridas por Durst no roteiro, à guisa de ilustração e comentário para a construção da cena, apontam para um processo que poderíamos denominar “coisificação do mal”, posto que, conforme já caracterizei mais acima, o narrador de *GS:V* parece equacionar tudo o que é torto, feio, agressivo ou ruim a uma expressão do mal – são formas do demônio.

Embora não trabalhe com exatamente os mesmos elementos previstos no roteiro, a versão final da minissérie levada ao ar atém-se a princípios semelhantes, de modo que a cena é

desenvolvida com recurso a um acúmulo de procedimentos cinematográficos bastante marcados, como: distorção da imagem através do uso de lente grande-angular; variações radicais dos ângulos de filmagem, que vão de tomadas do alto à colocação da câmera no chão; composições que ressaltam linhas verticais; movimentos desordenados da câmera, sugerindo vertigem; contraste claro/escuro e alternância de cores vivas com sombrias; música de grande carga dramática, sons lúgubres e um arfar de Riobaldo entrecortando os momentos de silêncio.³ Sobrepondo-se a tudo isso, têm-se as falas do protagonista a clamar pelo diabo durante grande parte da cena, que, de modo geral, é desenvolvida de maneira bastante próxima ao relatado no romance, no sentido da inexistência de maiores acréscimos ou supressões (cf. *MS*, Cap. 18, B3, 10:40-12:50).

Ao chegar às Veredas Mortas, Riobaldo recapitula o diálogo que teve com outro jagunço sobre o inimigo Hermógenes, pouco antes de se dirigir ao local. Em seguida, clama pelo diabo:

(Som em *off*) LACRAU: Hermógenes Saranhó Rodrigues Felipe. RIOBALDO: O que num sofre, num cansa, nunca perde e nem adocece. O que quer, e consegue. Qual que é o segredo dele? LACRAU: Ele assinou a alma dele em pagamento. RIOBALDO: O pacto. E como é que ele fez isso? LACRAU: Ele foi lá, e clamou, clamou... chamou, e o Cujo, o Cão, veio e rebatizou a cabeça dele com sangue certo. Sangue de quem era são, justo, sangrado sem razão. RIOBALDO: Nas Veredas Mortas... (fala consigo mesmo – *on*) Nem o setestrêlo, nem as três-marias! A hora é boa! (silêncio; câmera baixa, tendo as palmeiras ao fundo) Venha! Quero que venha! Se existe, tem que vir! Venha! Nessa hora, eu sei que existe! Venha! Feito um Bode Preto, um Morceirão, o Xú... (silêncio; Riobaldo ajoelha-se) Não ouviu? Antão, por que não fala? Fala! (silêncio; depois sussurra, arfejando) Alma! Palma! Não alma! (sons lúgubres [...]) (*MS*, Cap. 18, B3, 10:47)

³ Como na fotografia, o cinema e a televisão fazem uso de certas características técnicas da câmera para alcançar determinados efeitos expressivos. Quando se filma/fotografa em 35mm, uma objetiva de 50mm fornece imagens consideradas “normais”, mais próximas ao campo de percepção visual natural ao olho humano. Lentes grande-angulares de 28mm ou menos abrem o campo de visão, mas podem levar a distorções, sobretudo quando se trabalha com forte angulação sobre o eixo vertical. Lentes teleobjetivas, com mais de 135mm, fecham o campo de visão e provocam um achatamento da profundidade de campo, i.e., uma convergência entre o primeiro plano e o fundo do quadro. Efeito semelhante pode ser obtido através da regulagem da íris: quanto maior a luminosidade (por exemplo, abertura de f1.2), menor a profundidade de foco; quanto menor a abertura (por exemplo f22), maior a profundidade de foco. O uso acentuado desses recursos é tido não raro como característica distintiva de determinadas estéticas cinematográficas. O expressionismo trabalha freqüentemente com pouca profundidade de campo, ao passo que as estéticas realistas privilegiam a profundidade de campo. Sobre as implicações das características técnicas da câmera e da objetiva para o cinema, vide, dentre outros, James MONACO (1977/1980, p.71-94). Em um dos capítulos do mesmo livro dedicados à história do cinema (p.347-354), o autor lembra ainda que a polêmica entre os pólos realismo e expressionismo remonta aos primórdios desse meio de expressão, e cita como contribuições teóricas fundamentais os livros *A arte do cinema*, de Rudolf ARNHEIM (1957/1987) e *Theorie des Films: Die Errettung der äußeren Wirklichkeit* (Teoria do cinema: a redenção da realidade externa), de Siegfried KRACAUER (1960/1973).

Apresento, a seguir, alguns quadros que sintetizam os procedimentos utilizados na faixa imagem, começando de forma paralela às supracitadas falas do início da cena. (Figuras 11.1-4, abaixo). O primeiro desses quadros é um plano geral com perspectiva do alto, mostrando um Riobaldo diminuto por entre as palmeiras.⁴ A linha clara das árvores, que se destacam do fundo escuro da noite e saem para cima do quadro, sugere uma sensação de aprisionamento, a qual é reforçada pela distorção causada pelo uso de lente grande-angular. Na imagem seguinte, Riobaldo olha para o céu e considera que o momento é propício para o pacto. No trecho correspondente ao próximo quadro, o protagonista ajoelha-se para clamar pelo diabo. A perspectiva é de uma câmera extremamente baixa, que capta ao fundo as palmeiras apontando como linhas paralelas rumo à escuridão. No último quadro dessa série, Riobaldo, já cego de êxtase, procura algum ponto onde se apoiar. A imagem, desacelerada, deixa rastros dos movimentos no ar.

Os oito quadros seguintes sintetizam o desvario de Riobaldo (de forma condizente com o padrão apresentado anteriormente), retomando alguns elementos já conhecidos e agregando-lhes outros (Figuras 11.5-12, abaixo). No primeiro grupo se inserem as imagens de Riobaldo em seu delírio na Guararavacã do Guaicuí (Figura 11.5), assim como aquelas do jagunço Piolho-de-Cobra (Figura 11.6 e Figura 11.8), oriundas do início da minissérie e utilizadas em diversas outras seqüências que venho chamando de “subjetivas”, inclusive no referido momento em que Riobaldo perde a consciência na Guararavacã (cf. Cap. 1.1.1, p. 212). O segundo grupo se constitui dos quadros que mostram o desespero de Riobaldo (Figura 11.7), assim como detalhes da cabeça de um touro, símbolo de força bruta (Figuras 11.10–11.11), e, finalmente, a fusão entre esses dois elementos: olho do touro + desespero de Riobaldo (Figura 11.12). Na faixa som, ouvem-se Piolho-de-Cobra (“Tá com Satanás! ‘Tá com o Cujo!”) e o mugir de touros e vacas. A fusão entre o olho do touro e a imagem de Riobaldo se dá de forma muito rápida, quase imperceptível com as imagens em movimento. Se levarmos em conta que o espectador divide sua atenção entre a TV e uma série de outros estímulos domésticos, poderemos inferir que a recepção dessa imagem muito dificilmente será realizada em nível consciente. A expressividade da composição do quadro, em que Riobaldo é praticamente “possuído” pelo demônio, contrasta

⁴ Há uma separação técnica muito clara entre os canais visual e auditivo tanto na câmera (gravação) como no projetor/videocassete (reprodução). É com base nessa separação que me refiro aqui e no Anexo 4 (protocolo da minissérie) à “faixa imagem” e à “faixa som” do programa, por relação metonímica com a fita gravada. Sobre os

com a fugacidade de sua exibição. Creio que essa tensão revela um jogo semelhante àquele que tem lugar em outros níveis de composição da cena, apontando ao mesmo tempo para a presença e a ausência do diabo.



Figura 11.1



Figura 11.2



Figura 11.3



Figura 11.4



Figura 11.5



Figura 11.6



Figura 11.7



Figura 11.8



Figura 11.9

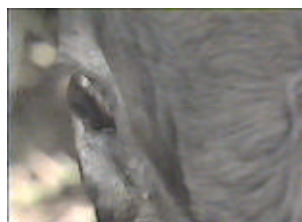


Figura 11.10

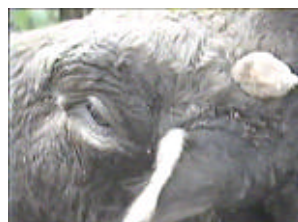


Figura 11.11



Figura 11.12



Figura 11.13

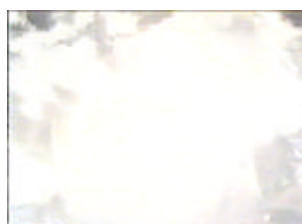


Figura 11.14

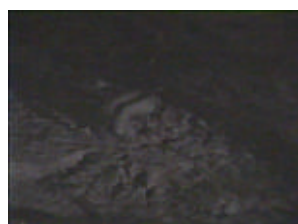


Figura 11.15

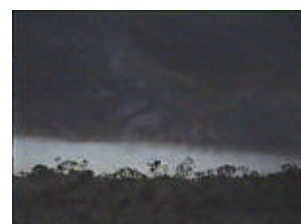


Figura 11.16

No plano do diálogo e da manifestação visível, tem-se a ausência da força do mal, que não responde nem aparece. No plano subjetivo, tem-se o comportamento perturbado de Riobaldo, que já não enxerga, nem ouve, e acaba perdendo os sentidos. Pode-se concluir que a TV faz aqui

diferentes tipos de plano (geral, de conjunto, *close* ou primeiro plano, etc.), vide p. 146, nota 9).

grande investimento na construção da dubiedade do pacto, pois tanto o telespectador quanto o protagonista terão elementos para acreditar (ou não) que o mesmo foi realizado.

As imagens seguintes mostram o desfecho do episódio nas Veredas Mortas e a passagem para uma nova seqüência, quando Riobaldo volta ao retiro da Coruja e assume um comportamento diferente, que o levará em breve a tomar a chefia e tornar-se o chefe Urutu-Branco (Figuras 11.3–11.6). Encerrando o trecho de perda de consciência de Riobaldo, que se iniciara com o protagonista a bradar que queria “acabar com o Hermógenes”, o final da cena é marcado pela retomada também visual do inimigo, que é ao mesmo tempo motivação para a realização do pacto e corporificação do mal (Figura 11.13). A uma rápida fusão com um quadro de luz ofuscante (Figura 11.14) segue-se então um corte para imagens do topo das palmeiras, de onde a câmera desce para se aproximar de um Riobaldo prostrado no chão (Figura 11.15). A alvorada (Figura 11.16) traz finalmente a passagem para a próxima cena, quando o protagonista chega de volta ao retiro da Coruja e exerce estranha influência sobre os cavalos, que, de início, ficam agitados ao verem-no se aproximar, mas, logo em seguida, obedecem às suas ordens. Riobaldo já não é o mesmo, após essa noite nas Veredas Mortas.

Os recursos cinematográficos utilizados de forma intensa nos diferentes momentos em que há delírio de Riobaldo, cujo ápice é provavelmente a cena do pacto, também vêm à tona, de forma mais diluída, ao longo de todo o desenvolvimento do relato na minissérie. De modo geral, tratam-se de inserções curtas de imagens que denotam seja o perigo, seja a atuação das forças do mal, ou a confluência desses dois fatores. Não raro, os motivos utilizados são bichos peçonhentos, como a cobra e o escorpião, ou animais aos quais a tradição costuma reservar funções simbólicas: o touro, como corporificação da força bruta, o bode (o bode expiatório; o bode preto), etc. Em alguns casos, como na seqüência descrita acima, tais imagens são mescladas às do próprio Hermógenes, ecoando um procedimento já utilizado no romance, onde o personagem é descrito por analogia a animais: “Como era o Hermógenes? Como vou dizer ao senhor...? Bem, em bró de fantasia: ele era grosso misturado – dum cavalo e duma jibóia... Ou um cachorro grande” (*GS:V*, p.179). Como surgem de forma fugaz na história e representam muitas vezes apenas um pequeno detalhe na construção de um quadro mais complexo, tais índices do mal e do perigo disseminados ao longo da minissérie configuram uma utilização mais sutil, por vezes quase subliminar, dos recursos que acabo de apresentar em um ponto de evidência máxima. Vejamos alguns exemplos, retirados de diferentes momentos do programa. As Figuras 11.18–11.20 (p. 235) fazem um

recorte inicial de alguns planos em que aparecem esses animais, parcialmente com alusão direta a Hermógenes.⁵



Figura 11.17

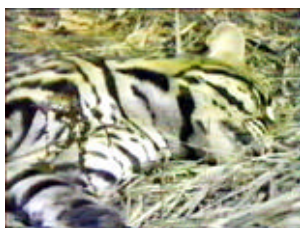


Figura 11.18



Figura 11.19



Figura 11.20



Figura 11.21



Figura 11.22



Figura 11.23

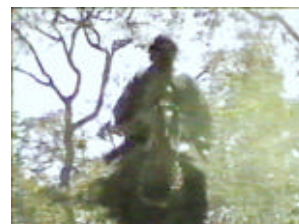


Figura 11.24

A primeira imagem é um quadro isolado que mostra uma cobra desenroscando-se de uma árvore (Figura 11.17). O plano correspondente está no início do segundo bloco do Capítulo 3, pouco após o já citado episódio do reencontro entre os protagonistas, quando Diadorim salva Riobaldo de uma execução à queima-roupa, em uma cena não existente no romance, e revela então seu nome secreto (cf. *MS*, Cap.3, B1).⁶ Na continuação imediata do relato, os tropeiros chegam ao acampamento de Hermógenes, levando armas e munição para Joca Ramiro (Cap.3, B2). Sem desempenhar nenhuma função aparente no desenvolvimento da ação, a imagem da cobra abre todo um leque de possibilidades interpretativas: a tentação para o pecado (o segredo é revelado só pela metade), conotações fálicas, índice de perigo, prenúncio do encontro com Hermógenes (jibóia), etc. No desenrolar da seqüência, Riobaldo matará uma onça pintada em movimento e ganhará a alcunha de Tatarana, i.e., lagarta de fogo (Figuras 11.18-20). Aqui, a imagem da onça serve novamente de prenúncio para o desenrolar da história, posto que, no início

⁵ Devido aos já mencionados problemas de gravação na primeira fita (incompatibilidade de normas NTSC/PAL-M), há prejuízo na reprodução das cores. Na Figura 11.19, o quadro foi congelado no momento da passagem do foco do 2º para o 1º plano (Riobaldo e a tatarana, respectivamente).

⁶ A introdução no programa desse trecho onde Riobaldo corre risco de vida é mais um exemplo da procura por um aumento da tensão narrativa na TV, com vistas a preservar a atenção do espectador, como já discutido sobretudo no Cap. 9.2.

do bloco seguinte, quando Hermógenes se aproxima do acampamento, sua apresentação é precedida pela inserção “metafórica” de um plano com uma onça preta, sobre o qual se realiza uma fusão com a imagem do chefe jagunço chegando a cavalo (Cap.3, B3; Figuras 11.21-24). Se o protagonista foi capaz de matar uma pantera, conseguirá talvez também dar cabo da outra. Em alguns quadros dessa série, o recurso de tomar elementos da natureza ou mais precisamente animais como suporte expressivo não diz respeito diretamente à temática do mal, mas, de qualquer forma, caracteriza o uso de uma mesma técnica, ainda que com funções ligeiramente diferentes. Note-se também o uso de uma câmera extremamente baixa durante toda a cena do acampamento que precede a chegada de Hermógenes, de modo que os jagunços são vistos por baixo das pernas do cavalo (Figura 11.21). Creio que o recurso a essa perspectiva diferenciada também serve para aumentar a tensão no início do bloco, de forma conjugada à própria movimentação dos jagunços e à supracitado associação entre Hermógenes e a onça.

A imagem da cobra como duplo índice perigo/mal aparece novamente no episódio em que Riobaldo encontra um leproso e somente não o mata porque Diadorim se aproxima. Na minissérie, essa seqüência condensa uma série de incidentes relatados de forma mais esparsa no livro (cf. *GS:V*, 425-438; *MS*, Cap.21, B2). Retomemos um pouco o que sucedera antes, para situar o episódio no relato. No início de suas andanças após o pacto, Riobaldo trava uma luta entre uma tendência a praticar o mal e os lampejos de consciência que acabam por refreá-lo. É isso o que ocorre quando encontra um conterrâneo seu, o viajante nhô Constâncio Alves, e quase o executa sem motivo aparente algum (cf. *GS:V*, p.414-417; *MS*, Cap.20, B2). Por ter “perdoado” o viajante, Riobaldo declara de público que matará a próxima pessoa que encontrar pelo caminho. Não muito depois, surge na estrada um homem miserável, montado em uma égua e acompanhado por uma cadela. Uma vez mais, Riobaldo luta entre executar ou não sua decisão de matá-los, e acaba por abandonar seu propósito inicial (cf. *GS:V*, p.417-425; *MS*, Cap.20, B3). Diadorim percebe as mudanças no estado de espírito do companheiro, e chega a falar-lhe de forma aberta sobre isso, depois de ser duramente interpelado pelo agora chefe Urutu-Branco: “Já te disse e repito – te botaram malefício. Ôchen, se tua mãe tivesse viva também achava. Vigia, mano, vigia! Não deixa o diabo te pôr sela!” (*MS*, Cap.21, B1, 5:56).⁷ O objeto da discussão havia sido um

⁷ Cf. *GS:V*: “Nem sei mesmo se alguém te botou o malefício... Tua mãe, mesma, que estivesse viva, achava...”

recado enviado por Diadorim a Otacília, pedindo que essa rezasse dia e noite por Riobaldo. Na minissérie, é na manhã seguinte a esse diálogo que Riobaldo sairá para cavalgar, ainda antes do sol raiar. Depois de algum tempo, descansa nas margens de um rio. Vê-se uma cobra perigosamente próxima do personagem, que nada percebe. A composição da imagem sintetiza de forma simbólica muitos dos elementos estruturais do *GS:V*. O chão ressecado evoca o sertão como pano de fundo para a história narrada. A posição de Riobaldo, deitado com os braços abertos em cruz, indica ao mesmo tempo sua incapacidade de agir e o dilema em que se encontra, na indecisão entre Otacília (o amor sublimado) e Diadorim (o amor proibido). O mesmo dilema se desdobra ainda no contraste entre sua proposta de combater o mal, corporificado no inimigo Hermógenes, e seu próprio comportamento recente, o qual dificilmente poderia ser visto como síntese do bem. A cobra, à espreita, sugere o perigo que o personagem corre diante de forças malignas que o observam, e contra as quais Riobaldo aparentemente não consegue agir de forma adequada (Figura 11.25).

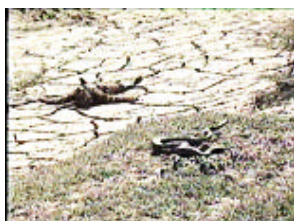


Figura 11.25



Figura 11.26



Figura 11.27

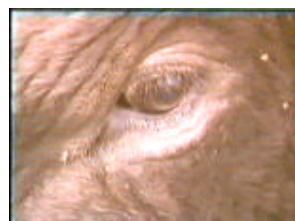


Figura 11.28

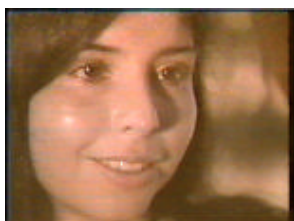


Figura 11.29

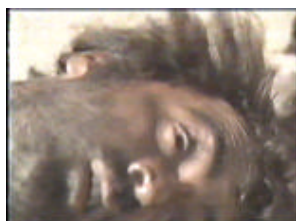


Figura 11.30



Figura 11.31



Figura 11.32

Na seqüência de visões que então acometem o protagonista, retomam-se imagens já conhecidas, como as do touro e do inimigo/diabo Hermógenes. Mescladas a elas surgem, em inserções rápidas, os rostos de Otacília e Diadorim (Figuras 11.22–28). Na faixa som, uma música

(p.426). A transformação da dúvida em afirmação e o comentário adicional da minissérie, retirado de outro ponto do livro (“Não deixa o diabo te pôr sela!” – p.433), se inserem na dupla lógica de aglutinação e explicitação discutida nos dois últimos capítulos.

cadenciada em tons lúgubres reforça o estranhamento da seqüência, em que as imagens de Riobaldo estão parcialmente deformadas pela proximidade do foco e por uma desaceleração da câmera. Temos aqui a confluência de vários elementos do complexo temático do mal: a possessão pelo diabo; a natureza talvez maligna da atração por Diadorim; Otacília como alternativa amorosa e a religião, representada por sua reza, como possível caminho para a salvação; o inimigo Hermógenes, enquanto corporificação do mal/diabo.⁸ Percebe-se que a minissérie trabalha com alterações gradativas do padrão utilizado nas seqüências subjetivas, aproveitando imagens de episódios anteriores e agregando-lhes novos elementos, que vão aos poucos substituindo os anteriores. Esse procedimento leva, de certa forma, a um desenvolvimento paulatino dos conflitos internos de Riobaldo.

Para fechar a discussão sobre o uso da imagem/som enquanto substrato expressivo para dar formas ao mal, vejamos mais alguns quadros em que o diabo, e o perigo que ele representa, são novamente evocados na forma de animais peçonhentos ou ritualísticos. Nessa série, Hermógenes sacrifica um bode preto, enquanto aguarda por notícias do bando de Riobaldo e pela chegada de munições (Figuras 11.33-36):

⁸ Sobre a reza, vide epígrafe do presente capítulo: “Isso é a salvação-da-alma” (*GS:V*, p.8-9; *supra*, p. 225).

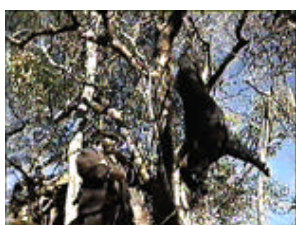


Figura 11.33



Figura 11.34



Figura 11.35



Figura 11.36



Figura 11.37



Figura 11.38



Figura 11.39



Figura 11.40

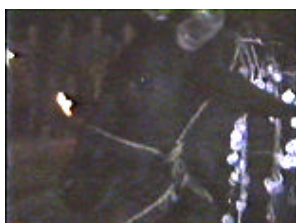


Figura 11.41

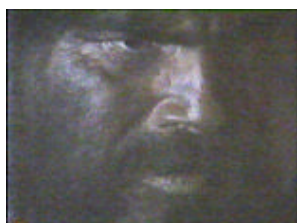


Figura 11.42

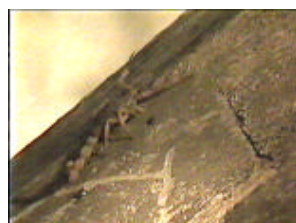


Figura 11.43

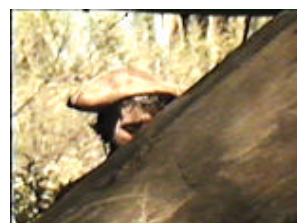


Figura 11.44

A importância da cena – não existente no livro – é reforçada pelo fato de que os rastreadores têm de aguardar até que Hermógenes termine seu ritual, para somente então lhe dar as notícias que trazem sobre o paradeiro do inimigo (vide Cap. 10.3.1, p. 222; cf. *MS*, Cap.22, B2, final). O sangramento é feito de público, com os jagunços reunindo-se no local para apreciar o espetáculo. Como em outros casos, a dramaticidade é acentuada por recursos adicionais: perspectiva baixa da câmera, imagens deformadas pela proximidade de um objeto em movimento rápido, utilização da frente e do fundo do quadro para compor o sentido, planos muito próximos – a faca que corta, o bode agonizante, o sangue gotejando sobre a pedra. A execução ritual reforça o poder de Hermógenes e a admiração de seus comandados, que conhecem os costumes do chefe, habituado a imolar prisioneiros. A primeira vez que um inimigo indefeso é morto na história ocorre no acampamento de Hermógenes, pouco tempo após a chegada de Riobaldo, que se horroriza com a frieza e crueldade de seu novo chefe (cf. *GS:V*, p.146-147; *MS*, Cap.4, B3, final; Figuras 11.37-38). Em outra ocasião, Hermógenes é impedido por Sô Candelário de executar um prisioneiro, e acaba matando apenas um porco, a pedido do cozinheiro (cf. *GS:V*, p.208-210; *MS*, Cap.7, B1, final; B2, início; Figuras 11.39-40, p. 239).

É de cenas como essas que são retiradas algumas das imagens de Hermógenes mais utilizadas nos trechos que retratam a perturbação de Riobaldo, através de seqüências de caráter subjetivo, como na cena do pacto e na cavalgada matutina (cf. p. 233 e 237, acima). No trecho em que Sô Candelário impede Hermógenes de executar o prisioneiro, Riobaldo bebe avidamente da água do rio, pouco abaixo do local da execução. Na minissérie, os últimos quadros mostram o sangue manchando a água, de forma semelhante ao sangue do bode sobre a pedra na Figura 11.36. O protagonista só se acalma quando fica sabendo que havia sido morto apenas um porco, e não o prisioneiro (cf. *GS:V*, p.209; *MS*, Cap.7, B2, 2:56).

Os últimos exemplos das formas do mal a serem comentados no presente item mostram os preparativos finais antes do combate no Paredão. À noite, Hermógenes faz uma homenagem a Ricardão, em ritual onde utiliza um touro para simbolizar amigo caído em combate e deixado sem sepultura por Riobaldo. (cf. *MS*, Cap.23, B3, início; Figuras 11.41-44, p.239).

Essa cena, que não existe no livro, insere-se no já mencionado desdobramento do enredo, na parte final da minissérie, em dois grandes eixos narrativos, cada um deles focalizando um dos bandos contrários. A passagem de um eixo narrativo para o outro se dá através de uma rápida fusão do rosto de Hermógenes (Figura 11.42) com um escorpião (Figura 11.43). O quadro então se abre, mostrando Riobaldo, que chega pela manhã e dá ordens para que os fugitivos do Paredão sejam escoltados até um lugar seguro (Figura 11.44). A oposição entre o bem e o mal se constrói sobre uma série de elementos que contrastam uma cena com a outra: noite vs. dia, morte vs. proteção, Hermógenes vs. Riobaldo, etc. Ligando as duas partes do conflito, o escorpião, que encarna o comportamento traiçoeiro e venenoso de Hermógenes, surge como uma ameaça real ao protagonista, e não percebida pelo mesmo. O diabo toma conta de tudo, e aguarda a menor distração para fazer o mal. De certa forma, a composição dessa imagem evoca uma descrição do comportamento do demônio feita pelo narrador do romance à guisa de conclusão sobre sua incapacidade de fugir, no já discutido episódio da Guararavacã do Guaicuí (cf. p. 207, acima): “Mas eu estava dormindo era para reconfirmar minha sorte. E sei que em cada virada do campo, e debaixo de sombra de cada árvore, está dia e noite um diabo, que não dá movimento, tomando conta” (*GS:V*, p.251).

Na estruturação da minissérie, tais passagens em que as manifestações do mal amarram diferentes segmentos são freqüentes, não somente na ligação entre imagens isoladas, como também e sobretudo no encadeamento de blocos narrativos maiores. Por esse motivo, examino a

seguir o tratamento dado ao complexo temático do mal, da culpa e da venda da alma do ponto de vista do desenvolvimento narrativo e da construção dos diálogos.

11.3 O diabo puxando os fios do destino

Quem muito se evita, se convive. (GS:V, p.2)

Segundo o roteirista Walter George Durst, o romance *GS:V* intercala o desenvolvimento de várias temáticas, cuja superposição poderia ser comparada às diferentes cascas de uma cebola. Dessas temáticas, a mais importante seria a questão do destino, a qual Durst considera o principal tema do romance (cf. *Boletim*, p.10-11; supra, p. 171). Tal convicção parece encontrar suporte em diversas passagens do livro, nas quais Riobaldo se auto-avalia: “E o Urutu-Branco? Ah, não me fale. Ah, esse... tristonho levado, que foi – que era um pobre menino do destino...” (p.10). “Eu não era o do certo: eu era o da sina!” (GS:V, p.447). Um detalhamento dessa sina pode ser encontrado na observação do narrador já destacada na epígrafe do presente capítulo: “Eu podia ser: padre sacerdote, se não chefe de jagunços; para outra coisa não fui parido” (GS:V, p.8). Na minissérie, o mesmo comentário é feito pouco depois das cenas iniciais, quando o padre exorciza o diabo do corpo de Zé Sibiliz (cf. p. 174, acima). Na continuação da história, o menino Riobaldo está com sua mãe à margem do rio São Francisco, junto ao porto do de-Janeiro. Para agradecer por ter sarado de forte doença, o protagonista lança uma cabaça com dinheiro no meio do rio, mas hesita em levar adiante o projeto e é admoestado pela mãe:

BIGRI: A missa, filho. (pausa) Não fica no meio da promessa, não. Deus dá com uma mão, o diabo tira com a outra. (pausa) Fé, Riobaldo. Humildade diante de Deus, meu filho. O que é que você pode ser? Padre sacerdote, senão jagunço! (cf. roteiro, Cap.1, Cena 12, p.4; MS, Cap.1, B1, 07:21-45)⁹

Sacerdote ou jagunço, Deus ou o diabo: são esses os únicos caminhos que a sertaneja Bigri consegue ver para seu filho. Ao acreditar que do destino não se foge, a mãe de Riobaldo manifesta uma convicção coerente com o universo do qual faz parte, e que vem à tona em

⁹ Em um de meus encontros com o roteirista da minissérie, o mesmo se referiu a esse costume descrito no *GS:V* (p.85) como um dos muitos que Leonardo ARROYO (1984) documenta em seu estudo sobre a cultura popular no romance. Segundo Durst, o livro de Arroyo foi a principal referência para a inclusão de diversos outros episódios adicionais no programa (cf. também *Boletim*, p.12).

diversos outros momentos do relato, como nos comentários dos jagunços antes da segunda tentativa de atravessar o Liso do Suçuarão:

- “Se amanhã for meu dia, em depois-d’amanhã não me vejo.”
- “Antes de menino nascer, hora de sua morte está marcada!”
- “Teu destino dando em data, da meia noite tu vivente não passa...” (GS:V, p.447)

Significativamente, na TV, o destino de Riobaldo é selado pouco após a admoestação de sua mãe, no episódio em que o protagonista encontra o Menino, que depois será Reinaldo/Diadorim (cf. GS:V, p.84-93; MS, Cap.1, B1, 08:08 a 14:30). Marcando para sempre os personagens, o encontro no de-Janeiro também se insere na mesma lógica da opção clara e dicotômica entre o bem e o mal como únicos caminhos viáveis no sertão: “Agora, que o senhor ouviu, perguntas faço. Porque foi que eu precisei encontrar aquele Menino? [...] Mais, que coragem inteirada em peça era aquela, a dele? De Deus, do demo?” (GS:V, p.92). Quando os personagens se reencontram muito tempo depois, já adultos, volta a dúvida sobre o significado dessa amizade – se do bem, ou do mal (cf. GS:V, p.118-119, 121, 127). Vejamos um exemplo onde tal questão se articula de forma direta:

quando é destino dado, maior que o miúdo, a gente ama inteiriço fatal, carecendo de querer, e é um só facear com as surpresas. [...] Então, o senhor me responda: o amor assim pode vir do demo? Poderá?! Pode vir de um-que-não-existe? Mas o senhor calado convenha. Peço não ter resposta; que, se não, minha confusão aumenta. (GS:V, p.118-119)

Vimos, através de diferentes momentos da história discutidos ao longo dos últimos três capítulos, que Riobaldo associa sua atração por Diadorim à influência maligna, pois acredita que se trata de uma tendência homossexual, possibilidade essa que conscientemente abomina. Podemos agora voltar a um trecho já comentado acima, para verificar que, também na televisão, tal relacionamento seria visto pelo protagonista como praticamente uma imposição do destino. Trata-se do episódio da Guararavacã do Guaicuí, onde Riobaldo tem uma de suas perdas de consciência, tenta fugir, mas não consegue, banha-se em rio de mãos dadas com Diadorim, e acaba por pedir auxílio à Nossa Senhora da Abadia para ajudá-lo a combater um “amor de cavalo doido, amor por um homem” (supra, p. 211). Dentro do quadro geral traçado até aqui, julgo ser extremamente relevante o contexto no qual é retomada, na minissérie, a supracitada definição de amor fatal do romance (cf. R, Cap.11, C15, p.10), sobretudo na versão levada ao ar. De volta da capela, após sua perda de consciência e posterior banho no rio com Reinaldo/Diadorim, Riobaldo afasta-se do amigo, negando-lhe ajuda de forma brusca:

REINALDO: Êh, Riobaldo, vem dar uma demão, aqui! Êh, não ouviu não, homem, ôu, vem me dar um adjutório, sô! Ôh, Riobaldo, que foi? O gato comeu a língua sua, sô? RIOBALDO: Não gosto de amizade mandante. REINALDO: Ara, Tatarana, êh! RIOBALDO: Êeeh, me deixa! REINALDO: Êh! RIOBALDO: Quem não quer saber de encosto, não deve se encostar! REINALDO: Êeh! RIOBALDO: Fraqueza, vício, nunca tive inclinação! REINALDO: Ara! Mas eu ‘tava dizendo isso, sô? RIOBALDO: Os olhos p’ra ver, os ouvidos p’ra escutar! (sons lúgubres; *MS*, Cap.9, B2, 6:53 a 7:36).

Findo o diálogo, a câmara pára sobre Reinaldo, que fica calado, estupefato. Incide então o comentário do jagunço Fafafa, que conversa sobre o amor com o quase menino Jiribibe: “Quando é destino dado, maior que o miúdo, a gente ama inteiriço fatal” (*MS*, Cap.9, B2, 8:16-24). A câmara enquadra Riobaldo, que ouve o comentário e também fica parado, atônito. Aos olhos do protagonista, o comentário ouvido ao acaso parece aplicar-se diretamente à sua própria pessoa: por mais que tente se afastar do amigo, por mais que peça auxílio a Deus e à Santa Padroeira dos sertanejos, Diadorim permanecerá sempre seu destino – um destino que aparenta ser do diabo, e não de Deus. Indícios nesse sentido já haviam surgido no reencontro com o Menino, então jagunço levando armas e munição para o bando de Joca Ramiro. No entanto, é provavelmente durante a estadia no acampamento de Hermógenes que o papel do diabo puxando os fios do destino tem sua expressão mais evidente, tanto no nível da articulação das seqüências como na condução dos diálogos.

A escolha desse trecho da história relatada no *GS:V* para desenvolver de forma intensiva, na televisão, a articulação entre o destino de Riobaldo e a influência do diabo, personificado na figura de Hermógenes, parece justificada pela própria avaliação do narrador no livro: “Esse Hermógenes – belzebu. Ele estava caranguejando lá. Eu sabia. Nunca, mesmo depois, eu nunca soube tanto disso, como naquele tempo. O Hermógenes, homem que tirava seu prazer do medo dos outros, do sofrimento dos outros” (*GS:V*, p.156). Levando em conta a função primordial desse segmento na estruturação do relato na minissérie, dedico a ele uma análise um pouco mais detalhada, e forneço a seguir exemplos adicionais, retirados de outros episódios mais esparsos do programa.

O segmento em questão envolve a figura do jagunço Aristide, que afirma poder ouvir a voz do diabo clamando pela alma de uma pessoa (*R*, Cap.6; *MS*, Cap.4, B3; Cap.5, B1-2). Situemos primeiramente o referido trecho no quadro geral do relato na TV. Pouco após a chegada dos tropeiros com as armas e a munição ao acampamento de Hermógenes, dois jagunços insinuem que Diadorim seria “delicado” (Cap.3, B2). Há uma briga, na qual os protagonistas detêm o controle da situação, mas ganham dois inimigos, um dos quais acaba morto numa pequena

escaramuça contra as tropas de Zé Bebelo, logo a seguir (Cap.3, B3). Mais tarde, há uma série de desentendimentos entre Riobaldo e Diadorim (Cap.4, B1-2), pois o primeiro não mantém sua palavra dada ao companheiro – de não se envolver com mulheres, para não perder a coragem (“a regra de ferro de Joãozinho Bem-Bem”; cf. *GS:V*, p.165). Nesse meio tempo, o bando aguarda impacientemente por notícias do grande chefe Joca Ramiro. O episódio a ser examinado começa quando Diadorim volta de uma patrulha com a informação de que Joca Ramiro estaria longe e só viria combater bem mais tarde (Cap.4, B3). No momento em que Diadorim se reconcilia com Riobaldo, chega o jagunço Aristide.

A partir desse ponto, tem início uma série de cenas nas quais Riobaldo conversa sucessivamente com várias pessoas, em situações que envolvem quase invariavelmente o tema do diabo, seja equacionando-o à figura do Hermógenes, seja fazendo uma associação com o destino de Riobaldo. Pontuando essa temática, há ainda o projeto riobaldiano de fugir do acampamento, o qual o protagonista acaba por não levar a termo, pois prefere permanecer ao lado de Diadorim, que não aceita o convite de deixar o bando para acompanhar Riobaldo. Apresento, no Anexo 6, uma síntese das dezesseis cenas que compõem o episódio envolvendo o jagunço Aristide, às quais passo a me referir através de sua numeração no referido anexo (C1 a C16). No resumo desse trecho, privilegiei os diálogos mais relevantes e os elementos que permitem descrever a atuação das forças do mal no encadeamento da ação. Note-se que o foco da análise desenvolvida a seguir está em dimensões diversas daquelas tratadas anteriormente, pois trata-se aqui de ver como uma ação decorre da outra, ou como os diálogos sobre a existência e a atuação do diabo parecem ser ilustrados pelo próprio desenrolar dos fatos. As dezesseis cenas do episódio correspondem aos três blocos de um capítulo completo, dos vinte e cinco levados ao ar. Creio que o desdobramento do episódio ao longo de dois capítulos diferentes visa atender à exigência de manutenção da expectativa em relação ao desenvolvimento da história, de modo que a passagem do Capítulo 4 para o Capítulo 5 ilustra o princípio da realização de cortes em momento de grande tensão (os chamados “ganchos” da televisão). De todo modo, a extensão do segmento analisado é certamente bem maior do aquela dos trechos focados no item anterior.

Ana Maria BALOGH (1996) relata que Walter George Durst, no “Curso de Roteirização para Cinema e TV” (ECA/USP) do qual participou como convidado, “remeteu a Ionesco na dramaturgia e disse que ‘o roteiro é uma arquitetura de antagonismos’” (p.146). Segundo Balogh, “em termos de semiótica narrativa, [isso] significa a existência de PNs [programas narrativos] e

anti-PNs unidos ao universo passional na criação da tensividade própria ao conflito” (*ib.*). Creio que podemos tomar tal construção de antagonismos como parâmetro para analisar o episódio envolvendo Aristide como modelar para a minissérie como um todo, no tocante à oposição Deus vs. diabo e às implicações dessa dicotomia para o destino de Riobaldo. Vejamos, primeiramente, como os antagonismos se manifestam através de determinados personagens, os quais praticamente adquirem o estatuto de síntese de determinadas forças.

Começemos pelo jagunço Garanço, personagem menor que, ao procurar a amizade de Riobaldo, oferecendo-se como companhia para a fuga do bando (cf. C11/C15), acaba escolhido pelo protagonista para acompanhá-lo no ataque ao acampamento de Zé Bebelo, no desenvolvimento imediato do relato, e perde a vida em combate. A morte de Garanço confirma uma profecia de Aristide, que anunciou uma fatalidade, logo ao chegar ao acampamento (C1), o que acaba por conferir certa credibilidade ao discurso desse último. O jagunço Aristide pode ser visto como uma espécie de anjo fúnebre que, ao procurar servir Joca Ramiro (síntese do bem à moda jagunça), trazendo notícias suas ao bando liderado por Hermógenes, encontra primeiramente o mal (o próprio Hermógenes) e depois a morte, ao se ver expulso do acampamento. A ele se opõe Fonfredo, personagem que aglutina os dois pólos da opção vista por Bigri para seu filho, na medida em que é jagunço e quase um sacerdote (mais tarde, Fonfredo abandonará a jagunçagem para se tornar beato).¹⁰

O pólo do mal está claramente marcado na figura de Hermógenes, que manifesta sua natureza maligna através de vários comentários. Sobre a pontaria certa de Riobaldo, Hermógenes observa: “Dom de Deus... ou do diabo! Apois, fogo não vem de satanás?” (C2). Longo em seguida, define: “Jagunçagem é: onde Deus faz a mira, o diabo aperta o gatilho” (C2), comentário que retoma em sua preleção ao bando, antes dos preparativos para atacar o acampamento de Zé Bebelo (cf. C16). Hermógenes também age de forma cruel, pois não só assassina friamente um prisioneiro indefeso (C5; cf. Figuras 11.33-34, p. 239, acima), como também faz questão de prolongar seu sofrimento, através de tortura psicológica, adiando a execução: “Ah, não quer demora... Pede p’rele p’ra ter paciência com o Hermógenes. Caso assim,

¹⁰ Quando Fonfredo está de saída, Riobaldo vai procurá-lo: “RIOBALDO: Ocê parte com Deus e me deixa com o diabo? FONFREDO: Esse, quando se chegar ou lhe chamar, ocê faz sempre a cruz, Riobaldo. A cruz e a concruz” (sobee em seu cavalo e parte, entoando cânticos religiosos; cf. *R*, Cap.8, p.13-14; *MS*, Cap.6. B3, 8:38-58).

o Hermógenes gosta de temperar, d'um dia p'routro! Zebelense não vai dizer que em arrancho meu o avexado come cru!” (C2). A natureza maléfica do chefe é notória e se manifesta também nos comentários dos jagunços, como Aristide: “do lado do Hermógenes, o maligno não está sempre chorando e chamando?” (C1). Os próprios comandados de Hermógenes também se pronunciam de forma semelhante a seu respeito, como Fonfredo e, posteriormente, Riobaldo (cf. C9 e C10). Todo esse quadro é reforçado pela ironia auto-indulgente do chefe: “Eu num sô mau... num gosto de malvadez... Mas a gente tem de escolher, ou ‘tá dum lado ou doutro... E quando é cobra do governo, e quando é serpente, inhantes de cortar a cabeça, faço gosto de fazer engolir o veneno...” (C2; cf. também C7).

Diadorim sintetiza o destino de uma vida marcada pela lealdade ao grande chefe, seu pai, destino esse que também se estende a Riobaldo, pela via do amor contido e proibido. Fundamenta-se aí talvez a grande dúvida do protagonista: para qual dos pólos apontados por sua mãe estaria se dirigindo? A despeito dos esforços de Riobaldo em contrário, sua entrada para o bando de jagunços parece estar levando-o para o lado do mal. A julgar pelas profecias de Aristide, que prenuncia o encontro com o chefe Hermógenes, as perspectivas parecem ser sombrias: “O diabo vem te visitar” (C1). A confirmação desse primeiro vaticínio vem acompanhada de um outro: “A visita do demo já houve. Agora, quem vem fazer sala p'rocê é a morte!” (C10). Ao mesmo tempo em que percebe o risco que corre, em sua aversão por Hermógenes e pelos costumes jagunços, Riobaldo não consegue convencer Diadorim a acompanhá-lo em sua fuga e acaba permanecendo (C11, C16). Mais ainda: o protagonista não só aceita a arma que o chefe lhe dá de presente (é quase obrigado a isso), como também a guarda com certo ciúme (cf. C7, C8).

Posteriormente, Riobaldo é escolhido por Hermógenes para acompanhá-lo ao local de maior perigo no combate contra Zé Bebelo e acata com orgulho tal responsabilidade – que inclui a escolha de mais dois outros companheiros, dentre os quais está o Garanço (cf. *GS:V*, p.174; *MS*, Cap.5, B3). O comportamento de Riobaldo apresentado na televisão encontra aqui, uma vez mais, suporte claro em alguns trechos do livro. Comentando o início do ataque ao bando de Zé Bebelo, que se dá pouco após o episódio ora em foco (*MS*, Cap.6, B1), o narrador observa: “Seguro nasci, sou feito. D'o Hermógenes ali junto estar, naquela hora, digo ao senhor, gostei. – ‘Riobaldo, Tatarana! É o é...’ – ele me governou, de repente. Aceitei” (*GS:V*, p.182).

Focalizemos agora a questão metafísica propriamente dita. Essa dimensão, que permeia todo o episódio, também o precede. Creio ser significativo que, na cena anterior ao momento em que o protagonista monta guarda e Diadorim chega com a notícia da ausência de Joca Ramiro, Riobaldo havia tido uma experiência traumática em suas escapadas à procura de mulher (Cap.4, B2). Trata-se da já citada tentativa de estupro mencionada no livro (*GS:V*, p.148-149) e amenizada na minissérie (cf. p. 215, acima). O motivo do constrangimento de Riobaldo são os cânticos religiosos que a mulher entoa na cama, em altos brados, o que leva o protagonista a abandonar correndo o local. Transcrevo aqui os versos finais, repetidos de forma cíclica: “Bendito louvado seja / santo nome de Antônio / quem por Deus tenha valia / Deus nos livra do demônio / quem por Deus tenha valia / Deus nos livra do demônio” (cf. *MS*, Cap.4, B2, 11:00).

Quando da chegada de Aristide há, portanto, uma dupla inquietação do protagonista. Riobaldo está preocupado, por um lado, em recuperar a amizade de Diadorim, a quem havia empenhado sua palavra, sem cumpri-la. Adicionalmente, tal quebra do voto de castidade leva Riobaldo a uma situação em que sua busca pelo prazer erótico é associada ao pecado.¹¹ No momento em que se reconcilia com o amigo, chega o mensageiro do mal. Para o público telespectador, a importância desse momento é sublinhada adicionalmente por uma rara – se não única – canção em *off* em toda a minissérie, a qual remete, ainda que de forma extremamente fugaz, à epígrafe do romance.

Do início ao fim do episódio, o tema do mal exerce um papel fundamental no desenvolvimento das diferentes cenas, tanto no nível do diálogo quanto da ação. Após a conversa com Fonfredo (C9), a existência do diabo parece ser um dado inquestionável: se existe Deus, existe o diabo – caso contrário, não haveria equilíbrio na balança (da vida):

“RIOBALDO: Seo Fonfredo, o senhor, que é homem do religioso romano, pode me confirmar – existe o diabo? (sons lúgubres) FONFREDO: Vai olhar a balança numa venda... ‘Cê pode imaginar alguma com um prato só? E se o outro ‘tá ali? RIOBALDO: Quer dizer, existe. FONFREDO: P’ros outros, sei não. P’ra mim, existe. Se não, não posso ser religioso. RIOBALDO: E essa prosa do Aristide? A tal voz que avisa quem ‘tá de uma parte ou já passou p’routra? FONFREDO: Quem muito se esforça, vontade, jejum e privação, pode ouvir alguma voz. (sons lúgubres) RIOBALDO: Quer dizer então, que pode ser verdade. FONFREDO: O que eu num confio, é na separação que o Aristide faz. Como ele pode saber que uma voz avisa o outro, ou ele mesmo? RIOBALDO: E Hermógenes?”

¹¹ Na cópia dos primeiros capítulos que obtive da produção da *Faixa comentada especial*, o segundo bloco do Capítulo 4 termina com Riobaldo saindo com Jiribibe à procura de mulher. Toda a cena na casa da sertaneja, com o lado “menos nobre” de Riobaldo, parece ter sido suprimida na reapresentação didatizada do programa.

[Fonfredo não afirma de forma categórica, mas confirma a fama de pactário do chefe, e relata já ter visto coisas estranhas.] (*MS*, Cap.5, B1, 3:21 a 4:46)

O problema maior parece ser: como ter certeza sobre o lado do qual se está? Aristide acertou a profecia em relação a Garanço, mas errou em relação a si próprio. Riobaldo está convicto de sua intuição em relação à natureza maligna de Hermógenes, mas nutrirá também e, cada vez mais, a mesma dúvida em relação a si mesmo, no tocante à sua atração por Diadorim. No desenvolvimento ulterior do enredo, terá de seguir o exemplo de Hermógenes (cf. C2) e fazer o inimigo engolir seu próprio veneno: o pacto demoníaco. O preço a ser pago, no entanto, é alto: a perda de Diadorim, objeto amoroso e bússola de todo o agir de Riobaldo, seu destino dado, fatal.¹² Nesse sentido, é o diabo quem puxa os fios do destino do protagonista, e, portanto, os fios do enredo – narrado não-linearmente no romance, e de forma cronológica na minissérie. No desenrolar da história, no entanto, as evidências são dúbias. A pontaria certa de Riobaldo é dom de Deus, mas pode ser do diabo. “Deus faz a mira, e o diabo aperta o gatilho” (C2, C16).

Poderíamos aprofundar a presente análise através de um exame mais próximo de outros elementos relevantes do episódio envolvendo Aristide, mas isso não agregaria informações que pudessem alterar o quadro já apresentado. Por esse motivo, aponto apenas para dois últimos aspectos adicionais, que permitem atribuir ao segmento examinado a condição de modelo para os procedimentos narrativos da minissérie como um todo.

O primeiro deles diz respeito à perspectiva do relato, que sempre acompanha a ótica de Riobaldo, apesar das cenas envolverem diversos personagens. Mesmo que não esteja continuamente no quadro ou diretamente no local da cena, Riobaldo está sempre próximo do

¹² A perda de Diadorim pode ser interpretada como a condição para o narrador purgar o mal: “Compadre Quelemém, muitos anos depois, me ensinou que todo desejo a gente realizar alcança – se tiver ânimo para cumprir, por sete dias seguidos, a energia e paciência forte de só fazer o que dá desgosto, nojo, gastura e cansaço, e de rejeitar toda qualidade de prazer. Diz ele; eu creio. Mas ensinou que, maior e melhor ainda, é, no fim, se rejeitar até mesmo aquele desejo principal que serviu para animar a gente na penitência da glória. E dar tudo a Deus, que de repente vem, com novas coisas mais altas, e paga e repaga, os juro dele não obedecem medida nenhuma” (*GS:V*, p.132). Enquanto Diadorim foi vivo, Riobaldo não abriu mão de seu desejo, e mesmo após sua morte, sua imagem permaneceu forte no âmago do narrador, marcando-o com indelével melancolia. No entanto, foi esse o preço que pagou para realizar o projeto de acabar com Hermógenes. Nesse sentido, tal pagamento pode ter sido feito a Deus, ou ao diabo. Na minissérie, o ensinamento de Quelemém vem da boca de um coiteiro e é utilizado para desenvolver uma ação que culmina quando Diadorim salva Riobaldo e revela-lhe o nome oculto, em trecho já mencionado anteriormente (cf. *MS*, Cap.3, final de B1). A revelação do segredo aponta no sentido de uma realização, pelo menos parcial, do desejo. No entanto, Riobaldo aparentemente não abre mão do “desejo principal” pelo qual jejuou no referido episódio do programa.

acontecido, podendo ser testemunha dos fatos. Esse princípio é mantido ao longo de boa parte do relato na minissérie, sendo abandonado de forma radical apenas em alguns poucos casos, sobretudo nos capítulos finais do programa, quando acontece o já mencionado desdobramento do enredo em dois grandes eixos narrativos paralelos. Nesse sentido, pode-se afirmar que aqui foi encontrado um equilíbrio entre a procura por uma perspectiva narrativa coerente com a visão do personagem principal ao longo do desenvolvimento da história, por um lado, e a necessidade de alternar no texto televisivo momentos de maior ou menor tensão, de modo a criar um ritmo condizente com as exigências do veículo, por outro.

O segundo ponto diz respeito ao papel exercido por Aristide no desenvolvimento do episódio. Embora haja menção a esse jagunço no romance, trata-se ali apenas de uma referência pontual, sem o caráter de amarração da história que adquire nesse trecho da minissérie, sendo ainda que tal menção ocorre em um momento muito diferente do relato no livro.¹³ Desse modo, Aristide corporifica o princípio da aglutinação de elementos dispersos no romance e a submissão da lógica narrativa aos ditames da ação (e dos diálogos) na TV. No caso específico do segmento discutido, tal aglutinação permitiu desenvolver as questões retóricas que orientam o discurso do narrador em *GS:V*, submetendo-as de forma exemplar a uma narração compatível com o discurso televisivo. É nesse sentido que tal episódio serve de modelo para as estratégias tradutórias adotadas no programa como um todo, ainda que as mesmas nem sempre tenham a mesma evidência ou a mesma contundência que adquirem aqui.

Para fechar essa discussão, retomemos alguns momentos esparsos onde a questão da venda da alma é colocada de forma direta na minissérie. O primeiro deles precede a primeira tentativa de atravessar o Liso do Suçuarão e corresponde, de certo modo, ao supracitado ponto do relato em que o narrador toca nesse assunto (*GS:V*, p.30; supra, p. 228). No livro, Riobaldo coloca a questão como uma conjectura: “será que pode ser [...] que, quando um tem noção de vender a alma sua, que é porque ela já estava dada vendida, sem se saber; [...] Deus não queira” (*ib.*). Na

¹³ A menção a Aristides – grafado com “s” no final – ocorre logo no início do romance, quando o narrador fala da credence do povo sertanejo: “Do demo? Não glosa. Em falso receio, desfalamos no nome dele – dizem só: *Que-Diga*. Vote! não... Quem muito se evita, se convive. Sentença num Aristides – o que existe no buritizal primeiro desta minha mão direita, chamado a Vereda-da-Vaca-Mansa-de-Santa-Rita – todo o mundo crê: ele não pode passar em três lugares, designados: porque então a gente escuta um chorinho atrás, e uma vizinha que avisando: – ‘Eu já vou! Eu já vou!...’ – que é o capiroto, o *que-diga*...” (*GS:V*, p.2). Note-se que aqui Aristides não é um jagunço, mas sim um morador da região, ainda vivo.

minissérie, a forma adotada é antes de assertiva do que de dúvida, e a situação evoca um presságio, como veremos na citação abaixo. Situemos o contexto do enunciado, feito por uma vidente. Antes de sair da casa de Ana Duzuza, para onde viera procurando proteger a filha desta, Nhorinhá, da fúria de Diadorim, Riobaldo repete a mesma pergunta que já fizera a Fonfredo sobre a existência do diabo.¹⁴ O diálogo começa com uma oferta da vidente, que insinua perceber algo de estranho no íntimo do protagonista:

ANA DUZUZA: Quer perguntar alguma coisa...? Alguma passagem da sua sina por vir...? RIOBALDO: Não! Não! Não quero! ANA DUZUZA: Pode ser até alguma coisa mais sua, fechada. Se quiser, pode me perguntar. RIOBALDO: Já disse que não! (hesita, já saindo) Conhece, mesmo, por detrás do pano do destino...? ANA DUZUZA: Experimente. RIOBALDO: Uma coisa, eu gostava de saber. ANA DUZUZA: O que é...? RIOBALDO: Existe o diabo? ANA DUZUZA: (após pausa) Mire e veja, sô. Essa é uma pergunta alta demais, até para as minhas pobres artes de feiticeira. Mas, uma coisa eu posso lhe adiantar... RIOBALDO: Pois adiante. ANA DUZUZA: Quando um tem idéia de vender a alma, é porque ela já está dada, vendida, sem nem a pessoa saber. (cf. *R*, Cap.13, C19, p.13; *MS*, Cap.11, B3, 1:05 a 2:20)

Diferentemente de Fonfredo, Ana Duzuza não é enfática quanto à existência do diabo. No entanto, tal dubiedade na forma de se expressar penetra ainda mais fundo na intimidade do protagonista, pois a vidente prevê a intenção que Riobaldo tem de vender a alma, mesmo que o diabo não exista. Nesse caso, há também uma inversão, pois a idéia de vender sem a necessidade de haver comprador é afirmada, e não apenas sugerida, como no livro.

De modo semelhante ao relato no romance, também na minissérie haverá logo outras indicações de que Hermógenes fez o pacto maligno, o que o torna praticamente invencível. No meio da travessia frustrada do Liso do Suçuarão, antes de adormecer e sonhar que Reinaldo virou mulher, ao passar por baixo de um arco-íris (*GS:V*, p.39; *MS*, Cap.12, B1, 5:34-59), Riobaldo ouve os jagunços falando do inimigo: “O Hermógenes tem pauta... Ele se quis com o Capiroto...” (*GS:V*, p.37; *MS*, Cap.12, B1, 4:01-07). A descrição do pacto ouvida durante a noite de sofrimento no deserto se assemelha em muitos pontos à já discutida cena das Veredas Mortas, sendo que a televisão varia o texto do livro em função da “tradução de léxico” feita por Durst e

¹⁴ No romance, Diadorim não chega a procurar Ana Duzuza para matá-la, pois é refreado/a pela virulência verbal de Riobaldo. Em ambos os casos, é esse o momento no qual Diadorim revela que Joca Ramiro era seu pai, provocando uma reação exaltada de Riobaldo: “Pois, para mim, pra quem ouvir, no fato essa Ana Duzuza fica sendo minha mãe!”(cf. *GS:V*, p.29; *MS*, Cap.11, B3, início). Em seguida, Riobaldo ainda reitera a ameaça de abandonar o bando, caso algo seja feito contra a vidente. Na TV, entre a revelação feita por Diadorim e a reação de Riobaldo há um corte para intervalo comercial, o que ilustra o princípio segundo o qual as interrupções são feitas em momentos de tensão

do trabalho de prosódia coordenado por Íris Gomes Costa (cf. Cap. 7.2), retirando ainda os comentários do narrador e inserindo perguntas de Riobaldo, que quer mais detalhes:

RIOBALDO: Que pauto é esse? CAPIXUM: O pauto, sim sôr. Pessoa vai meia-noite em encruzilhada e chama fortemente o Cujo – e espera. RIOBALDO: E daí? CAPIXUM: Se sendo, há-de que vem um pé-de-vento, comparece uma porca com ninhada de pinto, se não for galinha puxando barrigada de leitão. Tudo erradinho, e o dito – o Coxo – toma espécie, se forma! Carece de conservar coragem. Se assina o pauto com sangue de pessoa. O pagar é a alma. E muito mais depois foi que Hermógenes fez. Hermógenes tem pauta! (*MS*, Cap.12, B1, 4:08-51; cf. *GS:V*, p.39)

Embora as manifestações externas descritas por Capixum não ocorram nas Veredas Mortas, Riobaldo não é mais o mesmo após sua tentativa de pactuar com o mal (cf. p. 230-234, acima). No seu errar pelo sertão, agora já como chefe Urutu-Branco, volta a ter dúvidas sobre a venda de sua alma, sobretudo no trecho da história que se inicia com os episódios de nhô Constâncio Alves e do viajante com a cadela, levando depois ao encontro com o leproso e, finalmente, à travessia – dessa feita bem sucedida – do Liso do Suçuarão: “Será – mal pergunto eu ao senhor – que viajei este sertão tendo o Outro como meu sócio? Vá retro!” (*GS:V*, p.425). A referência às Veredas Mortas é clara: “O que era para haver, se houvesse, mas não houve. Pois se o Cujo não me apareceu, quando esperei, chamei por ele? Vendi minha alma algum? Vendi minha alma a quem não existe? Não será o pior?.. Ah, não: não declaro” (p.426). Pouco mais adiante, o narrador insiste: “E o diabo não há! Nenhum. É o que tanto digo. Eu não vendi minha alma. Não assinei finco” (p.427). Ainda antes de relatar o encontro com o leproso, o narrador amplia sua reflexão:

O senhor reza comigo. A qualquer oração. Olhe, tudo o que não é oração, é maluqueira... Então, não sei se vendi? Digo ao senhor: meu medo é esse. Todos não vendem? Digo ao senhor, o diabo não existe, não há, e a ele eu vendi a alma... Meu medo é este. A quem vendi? Medo meu é este, meu senhor: então a alma, a gente vende, só, e é sem nenhum comprador... (p.428)

Na minissérie, essas reflexões do narrador de *GS:V* são retomadas em uma conversa de Riobaldo com o cego Borrromeu, pouco antes de falar com Diadorim sobre a carta enviada a Otacília, com o pedido de que rezasse pelo protagonista:¹⁵

RIOBALDO: Aquela história do pacto que conversamos. O que vende a alma. Você já conheceu algum? BORROMEU: Acho que sim! RIOBALDO: Adonde? Quando? E sabendo como? BORROMEU: E até por muito perto! RIOBALDO: Por que que ocê diz isso? BORROMEU: Porque se o senhor pensar que alguma coisa humana seja de tudo impossível, então o senhor num sabe nada da vida! RIOBALDO: Antão fala, fala mais, mas fala sobre o assunto! E se ocê conheceu algum, ou mais de um,

máxima, de modo a assegurar o interesse do espectador. Não muito depois, acontece a já comentada cena em que os protagonistas quase se beijam (*MS*, Cap.11, B3, 8:08; supra, p. 206).

¹⁵ Cf. p. 236, acima. Sobre a advertência de Diadorim a Riobaldo, vide nota 7, na mesma página.

me conte qual foi o que mais sofreu. BORROMEU: Isso é fácil. O pior, ainda, é quando a alma, uma pessoa vende só, sem comprador nenhum. (sons lúgubres) (*MS*, Cap.21, B1, 3:20; cf. *R*, Cap.25, C1, p.1)

A afirmação enigmática do cego, trazido por Riobaldo após assumir o poder, parece confirmar que a alma do protagonista foi vendida, ainda que para “um-que-não-existe”. A maneira como Riobaldo inicia o diálogo indica ainda que esse tema já fora objeto de conversas anteriores. De certo modo, a minissérie transforma o cego num possível interlocutor que, em alguns momentos, assume a função do narratário da história ou reproduz comentários do narrador no livro. Operação semelhante é feita no final do programa, quando Riobaldo de fato relata sua vida a Quelemém e pede-lhe que faça seu julgamento.

As observações feitas por Quelemém a Riobaldo na última cena do programa de TV retomam muitas das máximas e glosas enunciadas pelo narrador ao longo do romance, com maior recorrência em sua parte inicial, quando Riobaldo discorre de maneira mais genérica sobre as formas do mal. No final da minissérie, de forma semelhante ao fim do livro (*GS:V*, p.538), o protagonista dirige ao novo amigo uma pergunta direta sobre a dúvida que o aflige:

RIOBALDO: Essa é a minha história, por inteiro, seo Quelemém. O senhor acha que eu vendi minha alma, pactário? QUELEMÉM: Tem cisma, não. Pensa p’ra diante. Comprar ou vender são... são... são as quase igual. [...] RIOBALDO: Eu num tenho lugar no sertão, seo Quelemém. Eu, e o que era meu, de mais valia, foi p’routro mundo. (inicia música de flauta, mantida até o final do diálogo) Hei de fazer o quê? Adonde? Deus se juntou com o diabo – um escreveu minha torta vida, o outro veio e apagou. QUELEMÉM: O que Deus sabe, Deus sabe, e o diabo não existe. Existe é o homem humano. Tem diversas invenção do medo. Eu sei. O senhor sabe. Cada hora e cada dia o homem conhece uma qualidade nova do medo. A natureza da gente é... é muito segura e sábia. Mas, quanto mais baixo se caiu, masmente um carece de si próprio de se respeitar. Viver, é muito perigoso. A gente atravessa as coisa, e no meio da travessia... [ininteligível]. O sertão é do tamanho do mundo, Riobaldo! Deus existe, mesmo quando não há! O diabo, não. Fora do homem, não. Lhe digo e arrepiro: existe o homem humano. Travessia. Ocê passa uns dia aqui comigo. Vamos ser compadre. Compadre meu Riobaldo! RIOBALDO: Compadre meu, Quelemém de Góes! (suspira; a imagem congela sobre um *close* de Riobaldo; entra música orquestrada, dramática, com superposição de imagens de Riobaldo cavalgando pelo sertão) (*MS*, Cap.25, B3, final)

Retomam-se aqui, portanto, as grandes questões metafísicas que orientaram o discurso do narrador ao longo de todo o relato – feito em primeira pessoa, no romance, e transposto para a perspectiva do narrador-câmera, na minissérie. Desta feita, porém, quem usa a palavra para asseverar a inexistência do diabo é Quelemém. Apesar da afirmação categórica do final, Quelemém – como no livro – não responde à pergunta de Riobaldo sobre a venda da alma. Consola-o, apenas, apontando para a fundamentação humana do mal. Nesse sentido, permanece a dúvida que ponteou toda a exposição da história de Riobaldo, tanto no romance quanto na minissérie. Ou

seja, tomando a construção dessa dúvida como parâmetro, pode-se dizer que a televisão conseguiu traduzir para sua linguagem, e para o formato específico escolhido, uma dimensão considerada pela crítica especializada como uma das mais importantes do *GS:V*.

12) A angústia da traição

Nesta terceira parte da tese, discuti até o momento as principais implicações do formato e da função da minissérie na grade de programação da Rede Globo para a tradução do romance *GS:V*, tomando por base em primeira linha a edição final levada ao ar em vinte e cinco emissões. No presente capítulo, o foco da análise incide sobre os pontos de atrito entre as exigências da televisão enquanto instituição eminentemente comercial e a aspiração à “fidelidade ao livro” manifestada pela equipe de produção da minissérie, principalmente nas declarações divulgadas pela mídia. Por esse motivo, discuto aqui, de forma mais direcionada do que anteriormente, alguns dos fatores que aparentemente pesaram na tomada de decisões sobre a construção do programa, sobretudo no tocante à inclusão, exclusão e distribuição no relato televisivo de determinados elementos da narrativa no romance. Trata-se de averiguar como certos temas e tópicos foram incorporados ou eliminados no percurso que vai do livro à edição final da minissérie, passando pelas diferentes etapas intermediárias documentadas, tais como a sinopse e o roteiro do programa, de modo a balizar hipóteses sobre a lógica inerente ao processo decisório que caracteriza a tradução do romance *GS:V* em imagens e sons para a TV.

Aparentemente, há uma forte tensão entre a consciência da equipe de produção da minissérie sobre as limitações que o veículo televisão impõe ao projeto e a aspiração a se alcançar alguma “fidelidade” em relação à obra de Rosa, aspiração essa que acabou se tornando uma peça importante nas estratégias de divulgação mobilizadas pela Rede Globo, como já discuti mais acima, no Capítulo 7. É a esse tipo de tensão que me refiro através da expressão “angústia da traição”, que dá nome ao presente capítulo. Tal tensão ou angústia pode ser caracterizada através de algumas declarações de dois dos principais agentes da construção do texto televisivo, a saber, o roteirista Walter George Durst e o diretor Walter Avancini.

O posicionamento de Durst é mais incisivo e encontra sua síntese na noção de “saquear o original”, explorada por Leão Serva em duas matérias jornalísticas. Referindo-se sobretudo à já discutida eliminação do narrador, com a conseqüente linearização do enredo na TV (cf. Capítulo 9, acima), o roteirista teria comentado: “Tive que respeitar certas regras de minha profissão, da televisão” (*FSP*, 20/11/85). Advém daí a avaliação de Durst sobre sua tarefa, transcrita dois dias antes por Leão Serva, no mesmo jornal: “O adaptador é um saqueador, que às vezes pode trabalhar com um livro de que ele gosta. Então, o respeito é maior” (*FSP*, 18/11/85).

Já as falas de Avancini compõem um quadro mais complexo e se disseminam por vários órgãos de imprensa. O momento de maior ceticismo quanto à “fidelidade ao original” está provavelmente em uma declaração dada à revista *VISÃO* (20/11/85), cujos termos lembram alguns dos argumentos anti-essencialistas arrolados ao longo da presente pesquisa: “Não existem duas maneiras idênticas de se perceber a realidade, que é sempre filtrada pela percepção do observador. Esta é uma obra tão rica que se eu a realizasse de novo sairia outra coisa, assim como cada vez que você lê o livro descobre algo novo” (*ib.*, p.50). De forma semelhante a Durst, Avancini também sublinha as imposições do veículo a seu trabalho: “Já aprendi, faz tempo, que nas adaptações de obras literárias existe uma transposição de linguagem. Guimarães Rosa conseguiu, através de sua estética literária, descrever genialmente aquele sertão. A mim cabe descrever esse sertão com os elementos estéticos do meu veículo” (*apud* Miriam Lage: *JB*, 18/11/85). No entanto, tal consciência das limitações do projeto parece se inscrever no mesmo paradigma logocêntrico que discuti na primeira parte desta tese (sobretudo Capítulos 1 e 2), na medida em que, apesar da percepção de sua condição de intérprete, evidente na supracitada declaração à revista *VISÃO*, Avancini insiste na idéia de um resgate das intenções do autor, como mostra outra declaração transcrita por Miriam Lage: “Diria que essa busca do *take* mais adequado para resumir a visão do autor [grifo meu], essa transposição de linguagem foi a parte mais complicada do trabalho, pelo grau de excelência da literatura de *Grande sertão: veredas*” (*JB*, 18/11/85). Ou seja, apesar de se saber intérprete, mesmo na leitura do livro, Avancini equaciona o ato interpretativo à tradicional crença no resgate de significados tidos por inerentes ao original e redutíveis, em última instância, à intencionalidade autoral. Creio ser essa postura do diretor que justifica sua já citada proposta de quantificar a “fidelidade”, tal como articulada no *BOLETIM* e reproduzida por vários órgãos de imprensa:

Se conseguir 15% da obra de Guimarães Rosa, acho que já é um percentual excelente [...]. Com mais tempo talvez eu chegasse a uns 30%. Com o tempo ideal, quiçá 40% do que essa obra pede, o que seria uma margem maravilhosa para quem conhece o gabarito de Guimarães Rosa. Mas são poucos os que o conhecem e não foi para estes que eu fiz o programa. Assim, não me importa que se frustrem. *Eu também me frustro* [grifo meu]. (*ib.*, p.8)¹

¹ Ver também: *FSP* (18 e 20/11/85); *Isto É* (20/11/85); *JB* (10 e 18/11/85); *OESP* (16/11/85); *O Globo* (17/11/85); *Visão*, 20/11/85. Para um apanhado geral desse tipo de retomada do *Boletim* da Globo pela imprensa, cf. Cap.7.4, p. 127 e seguintes. No mesmo capítulo, ver também discussão das contradições entre a aspiração à fidelidade e as transformações pelas quais passa o texto televisivo, no tocante ao aspecto específico da prosódia adotada no programa

A mesma tônica de procura constante pela fidelidade se faz notar na já mencionada declaração final do discurso introdutório à minissérie feito por Walter Avancini na Biblioteca Nacional: “Trabalhamos muito, muito mesmo, em busca da fidelidade que a obra merece. Porque um pouco de Guimarães Rosa nos aproximará a todos do coletivo brasileiro” (cf. Anexo 1; ver também *JB*, 18/11/85). Argumentei anteriormente que o discurso adotado pelo diretor revela uma aspiração a ser uma espécie de “Guimarães Rosa na TV”, na medida em que fala não só *do* escritor mineiro, mas também, aparentemente, *por* ele, em seu nome (cf. p. 102, acima). Creio que é essa postura que justifica as oscilações de Avancini entre o texto do livro e o roteiro da minissérie, no momento de gravar o programa: “Foi um trabalho tão minucioso que eu gravei várias seqüências com o livro na mão, relendo, procurando atingi-lo. E mesmo com erros e acertos, *sei que o espetáculo é fiel a Guimarães [grifo meu]*” (*O Globo*, 17/11/85).

De fato, ao fazermos um cotejo entre as cenas previstas no roteiro e aquelas levadas ao ar, encontraremos vários exemplos nos quais a versão final da minissérie representa uma espécie de reaproximação do texto televisivo com a lógica narrativa do romance, que havia sido abandonada com maior ou menor radicalidade em diferentes etapas intermediárias na confecção do programa (tratamento inicial, sinopse, roteiro, etc.). Dentre os trechos aos quais já aludi nesta tese, é esse o caso do desfecho da minissérie, com o longo diálogo entre Riobaldo e seu compadre Quelemém (cf. p. 252, acima), o qual foi acrescido ao *ROTEIRO* na forma de adendo (Capítulo 30, Cena 29, com exclusão das Cenas 24-25 previstas anteriormente).² No jogo entre, por um lado, “saquear a obra”, i.e., apropriar-se do texto literário para servir à televisão, e, por outro, desejar ser “fiel ao autor”, inserem-se muitas das inclusões e exclusões, dos acréscimos e deslocamentos, das expansões e condensações que caracterizam o texto televisivo face às leituras mais correntes do romance. Partindo do princípio de que os pressupostos gerais de minha análise já terão sido suficientemente fundamentados nos capítulos precedentes, inclusive no tocante às minhas próprias leituras tanto da minissérie quanto do romance *GS:V*, desenvolvo a discussão apresentada no presente capítulo de forma mais concisa do que nos anteriores, restringindo-a a

(Cap.7.2, p. 107 e seguintes). Quanto à “frustração” do diretor, não é muito diferente a tensão interna do roteirista. Falando da aversão de Guimarães Rosa, e sua própria, ao lugar-comum, Durst comenta: “A televisão se alimenta mesmo de lugar-comum. [...] Você imagina o desespero da nossa tentativa, no veículo televisão, o reinado do *dejà-vu* e do lugar-comum.” (depoimento gravado em fita cassete, acervo sonoro do autor).

² Há também um adendo ao Capítulo 29 do roteiro, com desdobramentos para as Cenas 16 e 18.

dois exemplos que considero paradigmáticos e que estão suficientemente documentados nos materiais coletados para a pesquisa.

Tratam-se aqui de um episódio que foi praticamente eliminado do programa, e de outro para cuja inclusão tanto o roteirista quanto o diretor da minissérie envidaram grandes esforços. O primeiro segmento, já caracterizado de forma breve mais acima (p. 178), diz respeito ao tema da dubiedade do mundo, desenvolvido através da alusão a um mandiocal que poderia ser venenoso, logo após o incidente de canibalismo que encerra a primeira e frustrada tentativa de atravessar o Liso do Suçuarão (cf. *GS:V*, p.43-44). Nesse exemplo, tem-se a eliminação de todo um segmento previsto no *ROTEIRO*, o qual procurava construir uma narrativa ambígua na TV (Capítulo 14, Bloco 3, Cenas 14-23), tentativa essa que é sacrificada em prol do atendimento à exigência comercial de se reduzir o número de capítulos do programa, de trinta para apenas vinte e cinco. Contrastando com as onze cenas previstas no roteiro, apenas dois pequenos trechos foram levados ao ar, com modificações significativas face à versão anterior. Essa opção confirma a importância da estratégia de explicitação no texto televisivo, conforme discuti no Capítulo 10 desta tese, na medida em que é justamente um segmento que trabalha contra tal tendência que é cortado de forma mais radical na edição final. Nesse sentido, pode-se afirmar que o esforço de “fidelidade” a um “original” caracterizado como ambíguo pela crítica especializada sucumbe aqui às exigências do formato e da grade de programação. O segundo exemplo a ser discutido é o relato da história de Maria Mutema e Padre Ponte, à qual tanto o roteirista quanto o diretor da minissérie atribuíram grande importância,³ e que acabou sendo deslocada, na televisão, para um ponto diferente daquele onde ocorre no livro. No romance, esse caso é contado pelo jagunço Jõe Bexiguento na noite de insônia posterior ao batismo de fogo de Riobaldo contra as tropas de Zé Bebelo (cf. *GS:V*, p.192-197). Na televisão, é o jagunço Lacrau quem conta o caso, precipitando a decisão do protagonista de realizar o pacto nas Veredas Mortas (cf. roteiro, Cap.22, Cenas 1-26; *MS*, Cap.17, B3, final). O tratamento dado à história de Maria Mutema na TV parece ilustrar uma tendência oposta àquela verificada no incidente do mandiocal, posto que há, nesse trecho específico, visível quebra de alguns dos princípios básicos adotados na macroestrutura narrativa da minissérie, como a linearização do enredo e o desenvolvimento do relato predominantemente

³ Cf. depoimento pessoal de Durst, notas de campo do autor.

a partir de um ponto de vista impessoal, com base na chamada perspectiva heterodiegética de um narrador-câmera situado no presente. No entanto, veremos que, apesar de todas as aparentes incongruências com as regras do formato, o referido episódio não escapa à lógica segundo a qual as questões retóricas são submetidas aos ditames do desenvolvimento da ação na TV, o que confirma uma vez mais a prioridade da fidelidade ao veículo face à fidelidade à imagem do original elaborada por diferentes vertentes da crítica.

12.1 Construindo e suprimindo a dubiedade: o caso do mandiocal

Possível é o que é – porque foi. [...] E – mesmo – possível o que não foi. (GS:V, p.461)

A redução do episódio do mandiocal selvagem a algumas poucas falas e situações é provavelmente um dos cortes mais drásticos efetuados na minissérie, posto que, de modo geral, o enxugamento do programa foi feito de forma mais diluída ao longo de todos os capítulos. É interessante notar que, mesmo tendo sido reduzido na versão final, o episódio em questão continua a ser um exemplo de expansão de determinados tópicos tratados de forma breve no romance, como argumentei no Cap.9.2 (p. 178), seja porque uma expansão estava prevista, seja porque as falas restantes, a despeito dos cortes efetuados, ainda são mais longas que as referências sintéticas do livro. Em vista desse duplo movimento de expansão e redução, coloca-se a pergunta sobre a motivação das duas decisões. Por quê expandir um incidente aludido de forma tão breve no livro? E por quê reduzir posteriormente esse incidente que havia sido expandido? A leitura da parca literatura de pesquisa já existente sobre a minissérie *GS:V* revela que os analistas provavelmente consideraram essas questões relevantes, mas não lhes deram maior desenvolvimento. Ana Maria BALOGH (1996) comenta que a primeira travessia do Liso do Suçuarão “sofreu vários cortes do roteiro na transmissão final” e destaca que “todo o episódio das mandiocas envenenadas” foi eliminado (p.148). Já Osvando de MORAIS (1997), cuja análise se concentra no desenvolvimento do roteiro, argumenta que

[e]ssa é uma passagem do livro bastante discutida e considerada importante para se entender os temas que aparecem no texto de Rosa e as relações destes com as partes e destas últimas com o todo. Como se sabe, o maniqueísmo da luta entre Deus e o demônio, juntamente com os outros dois, amor e morte, são tidos como os grandes temas roseanos. Assim, a antropofagia e as mandiocas boas e venenosas são desdobramentos desses temas, como ritos das etapas da travessia. (p.103)

Se verificarmos na crítica especializada sobre o *GS:V* a pertinência da supracitada afirmação de Moraes, veremos que ela se sustenta no tocante à constatação de que a reflexão

sobre as mandiocas-bravas se insere na lógica da dubiedade do mundo que permeia a construção do romance em seus mais diversos níveis, como evidencia a já citada primeira alusão a esse tópico no livro:

no mesmo chão, e com igual formato de ramos e folhas, não dá a mandioca mansa, que se come comum, e a mandioca-brava, que mata? Agora, o senhor já viu uma estranhez? A mandioca-doce pode de repente virar zangada – motivos não sei [...]. E, ora veja: a outra, a mandioca-brava, também é que às vezes pode ficar mansa, a esmo, de se comer sem nenhum mal. E isso é? (*GS:V*, p.4)

Por outro lado, parece não serem muito abundantes ou evidentes os casos em que o trecho do mandiocal é discutido de forma direta, conclusão à qual cheguei talvez em função de eventuais discrepâncias entre meu recorte da crítica e aquele realizado por Moraes, que infelizmente não fornece indicações mais concretas.⁴

De todo modo, a condição de síntese da tese riobaldiana sobre a dubiedade do mundo parece ser, de fato, um bom motivo para se desenvolver na televisão, com diálogos e ação, a referência ao mandiocal selvagem que poderia ser tanto a salvação da tropa esfaimada como sua ruína, por envenenamento, após os jagunços terem matado e comido um morador, José dos Alves, pensando que fosse um bugio:

Mas outros conseguiram da mulher [mãe do morto] informação: que tinha, obra de quarto-de-légua de lá, um mandiocal sobrado. – “Arre que não!” – ouvi gritarem: que de certo, por vingança, a mulher ensinasse aquilo, de ser mandioca-brava! Esses olhavam com terrível raiva. [...] Mas pudemos chegar até na beira do dos-Bois, e na Lagoa Suçuarana, ali se pescou. Nós trouxemos aquela mulher, o tempo todo, ela temia que faltasse outro de-comer, e ela servisse. “Quem quiser bulir com ela, que me venha!” – Diadorim garantiu. – “Que só venha!” – eu secundeí, ao lado dele. Matou-se capivara gorda, por fim. Dum geralista roto, ganhamos farinha-de-buriti, sempre ajudava (*GS:V*, p.43-44).

Retenhamos alguns elementos de tensão que se instauram nesse incidente. Em primeiro lugar, os jagunços estão famintos, a ponto de matar e comer um homem, por terem-no confundido com um macaco. Nesse contexto, a indicação da existência do mandiocal poderia ser recebida com júbilo, por representar uma solução simples e imediata para o problema da fome. No entanto, não é isso o que ocorre, pois os jagunços, embrutecidos pelo costume da guerra, preferem acreditar antes numa motivação vindicatória da mãe do morto do que numa solidariedade, a seu ver improvável, por parte da mesma. A tal postura agressiva do bando

⁴ Referências fugazes foram encontradas nos trabalhos de HANSEN (1982, p.72; 1996, p.66-67), sempre em meio a enumerações que coligem as diversas formas pelas quais o princípio do mal é aludido no romance.

corresponde o medo da mulher, que teme servir, ela própria, de alimento à tropa, apesar das indicações em contrário fornecidas pelas náuseas dos jagunços e pelas doenças aparentemente associadas à natureza da inusitada refeição:

Depois Medeiro Vaz passou mal, outros tinham dores, pensaram que carne de gente envenenava. Muitos estavam doentes, sangrando nas gengivas, e com manchas vermelhas no corpo, e danado doer nas pernas. Eu cumpria uma disenteria, garrava a ter nojo de mim no meio dos outros. (p.43)

Podemos concluir que a desconfiança mútua é uma regra que permeia as violentas relações entre os jagunços e os moradores expostos à sua brutalidade, desconfiança essa que se estende à própria natureza das coisas, incerta por definição: assim como as mandiocas mansas podem tornar-se bravas, e vice-versa, até a beleza das plantas pode esconder um perigo mortal, como sugere um breve diálogo ocorrido pouco após o incidente ora em discussão:

E era bonito, no correr do baixo campo, as flores do capitão-da-sala – todas vermelhas e alaranjadas, rebrilhando estremecidas, de reflexo. – “É o cavalheiro-da-sala...”, Diadorim falou, entusiasmado. Mas o Alaripe, perto de nós, sacudiu a cabeça. “Em minha terra, o nome dessa” – ele disse – “é dona-joana... Mas o leite dela é venenoso...” (p.44)

A tal incerteza ou volubilidade da natureza parece corresponder a inconstância das alianças guerreiras: Ricardão e Hermógenes eram chefes amigos que se tornaram inimigos; Zé Bebelo fora o inimigo vencido em combate, e voltaria mais tarde como aliado. Salientam-se desse universo imprevisível e brutalizado a preocupação de Diadorim com a mulher, talvez em função de uma sensibilidade ou solidariedade feminina (não declarada), e o apoio irrestrito de Riobaldo ao companheiro.

Antes de passarmos à apresentação das soluções encontradas no roteiro e na versão definitiva da minissérie para desenvolver os conflitos latentes no incidente do mandiocal, vejamos ainda algumas opiniões da crítica especializada e outros trechos do romance que dão sustentação à hipótese da dubiedade do mundo como uma das características fundamentais do *GS:V*, como já salientava a crítica jornalística sintetizada no Cap.7.3.3 (p. 113 e seguintes). A temática da dubiedade constitutiva do *GS:V* já foi estudada por diversos autores, dos quais destaco alguns com livros publicados na década de setenta. Uma caracterização de cunho global é fornecida por Walnice Nogueira GALVÃO (1972), em *As formas do falso*:

A ambigüidade, princípio organizador deste romance, atravessa todos os seus níveis; tudo se passa como se ora fosse ora não fosse, as coisas às vezes são e às vezes não são. Como, todavia, esses pares não chegam a constituir-se em opostos, antes vivenciando-os o sujeito alternadamente sem que a tensão entre eles engendre o novo, não se pode falar em contradição mas apenas em ambigüidade. (p.13)

Em *Caos e cosmos*, Suzi Frankl SPERBER (1976) analisa a questão da dualidade no *GS:V* a partir das influências manifestas na obra de Rosa, com base no acervo bibliográfico do escritor. Transcrevo aqui um trecho que diz respeito às supostas marcas da filosofia de Plotino no romance, tal como discutidas pela crítica especializada:

Ao propor o Mal como o contrário do Bem, Guimarães Rosa, por influência plotínica, pareceria ter inaugurado a necessidade do contrário, da oposição dentro da obra. Isto explicaria a dicotomia, ou a dualidade da obra. Explicaria a mesura e o desmesurado, o limite e o ilimitado, a forma e o informe que percorrem *Grande sertão: veredas*. Sobretudo, explicaria a indeterminação dos signos e a instabilidade dos conceitos; a pobreza absoluta dos urucuianos, a carência repetida; a desordem: o informe. (p.103)⁵

Em *O mundo movente de Guimarães Rosa*, José Carlos GARBUGLIO (1972) dedica todo um capítulo a “O Mundo dos Duplos” (p.53-81), do qual cito dois trechos em que o autor sintetiza suas reflexões:

[...] medo e coragem, beleza e violência, atração e repulsa, mistério e desejo participam igualmente do ritual que investe Riobaldo nos segredos e relações da vida. O cosmos se manifesta na sua dupla face, ostentando os aspectos dominados pela presença de opostos. (p.67)

Sendo a palavra a representação da realidade e a realidade ambígua, o narrador somente encontra apoio para suas especulações a respeito da palavra através da glosa. A glosa não conduz a explicações claras e objetivas, porque é a representação dos fatos e objetos por outros meios verbais. (p.80)

O primeiro dos trechos transcritos diz respeito à inserção do personagem Riobaldo no universo sertanejo e à maneira como o protagonista se movimenta nesse mundo. Já o segundo trecho refere-se às opções discursivas do narrador do romance, o qual foi eliminado na minissérie, operação essa que levou, como já argumentei no Capítulo 9, a uma reversão entre o plano retórico e o plano da ação na TV, com privilégio para esse último (cf. p. 160 e seguintes).

Partindo dos três estudos da década de setenta supracitados e complementando-os com minha própria leitura do *GS:V*, apresento agora alguns outros trechos do romance que ilustram a dubiedade do sertão-mundo de Guimarães Rosa. O primeiro deles, já destacado na epígrafe do presente item, desenvolve-se no plano do relato, ou da glosa do narrador: “Possível é o que é – porque foi. O sertão não chama ninguém às claras; mais, porém, se esconde e acena. Mas o sertão

⁵ Após avançar a supracitada hipótese, que interessa à presente tese sobretudo como caracterização da ambigüidade do romance, a autora investiga a permeação da filosofia plotínica por conceitos cristãos em Guimarães Rosa, aspecto esse que escapa ao escopo de minha pesquisa. No capítulo que dá nome a seu livro, SPERBER (1976, 109-130) discute ainda inúmeros outros exemplos de dualidade na obra de Rosa, analisando-os também à luz das leituras feitas pelo escritor mineiro.

de repente se estremece, debaixo da gente... E – mesmo – possível o que não foi. O senhor não acha?” (GS:V, p.461). O segundo exemplo é uma espécie de glosa inserida no relato, através da resposta de um morador à pergunta do então chefe Urutu-Branco: “– ‘Sertão não é malino nem caridoso, mano oh mano!: – ... ele tira ou dá, ou agrada ou amarga, ao senhor, conforme o senhor mesmo”” (GS:V, p.460). É nesse universo incerto que se insere a lógica aparentemente paradoxal de Zé Bebelo, em sua defesa no julgamento ocorrido na fazenda Sempre Verde: “A gente tem de sair do sertão! Mas só se sai do sertão é tomando conta dele adentro... Agora perdi. Estou preso. Mudei para adiante!” (GS:V, p.243). Pouco antes dessa fala, na qual Zé Bebelo caracteriza a intenção inicial de sua frustrada campanha [mudar, “civilizar” o sertão], Riobaldo já havia descrito o raciocínio torto do sertanejo: “que jagunço, pelo que é, quase nunca pensa em reto: eles podiam achar normal que da banda de cá os inimigos presos a gente matasse, mas apreciavam também que Zé Bebelo, como contrário, tivesse deixado vivos os nossos companheiros presos. Gente airada... (GS:V, p.240).

Mais recentemente, em *Os descaminhos do demo*, Kathrin ROSENFELD (1993) apontou para inúmeras construções contraditórias que dão “consistência e sentido à estrutura metafórica de temas como a maldade, o sadismo, o ódio e a guerra, condensados em imagens oximoréticas” (p.45). Em sua análise, a autora investiga no romance a oposição entre os princípios de Eros, o “ser-para-a-vida”, e Tanatos, o “ser-para-a-morte (*ib.*). Vejamos algumas das referidas fórmulas destacadas pela autora, as quais transcrevo com referências de páginas baseadas na edição de GS:V utilizada na presente pesquisa:

“fogo de gelo” [p.23], da paixão vingadora de Diadorim, as “iras frias” [p.303] de Hermógenes, a “inocência daquela maldade” [p.203] ou a grandiosa imagem da guerra como “mãe morte” [p.311] – matriz que “produz” morte, início que emenda com seu próprio fim, má infinitude, negatividade radical. (*ib.*)⁶

A lista de elementos que dão sustentação à hipótese da dubiedade constitutiva do GS:V, em seus mais diversos níveis, poderia ser estendida *ad infinitum*, seja através de citações diretas do

⁶ ROSENFELD (1993) faz suas citações com base na 10ª edição do romance, pela José Olympio (1976). Infelizmente, nem sempre as referências da autora são precisas, dificultando o trabalho do leitor, principalmente quando se tratam de detalhes como os listados no trecho que transcrevi. Em análise retomada diversas vezes ao longo de uma década, Rosemary ARROJO (1984, 1990, 1993d) propõe uma leitura da ambivalência no GS:V contra o pano de fundo da noção de *pharmakon*, discutida por Jacques DERRIDA (1972/1991a) em *A Farmácia de Platão*. A autora remete ainda remete ainda a Augusto de CAMPOS (1970) e a Ana Maria MACHADO (1976) para outras discussões da mesma temática (cf. sobretudo ARROJO 1993d, p.207).

romance, seja através de trechos explorados pela crítica para analisar o relato a partir das mais diferentes óticas, ou mesmo via comentários divulgados pela mídia.⁷ Para esta tese importa sobretudo frisar que, sendo tais elementos tão abundantes no livro e tão explorados pela crítica, tratá-los de forma convincente parece ser uma condição *sine qua non* para uma transposição televisiva que se quer “fiel” ao romance, ou que, pelo menos, explora o discurso da “fidelidade” como estratégia de divulgação e legitimação. Compreendo ser por isso que a equipe de produção da minissérie se esforçou para inserir no roteiro um episódio que, seguindo a lógica de concentração temática característica do televisual, explorasse a questão da ambigüidade de maneira direcionada, de modo até mesmo a diluir a evidência das estratégias de explicitação adotadas ao longo do programa.

O tratamento dado no roteiro ao episódio do mandiocal ilustra de forma exemplar a já citada tese de Durst, tomada de empréstimo a Ionesco, segundo a qual a dramaturgia seria uma “arquitetura de antagonismos” (cf. BALOGH, 1996, p.146; supra, p. 244). Nesse caso específico, o principal objetivo dramaturgico parece ser o desenvolvimento, através de diálogos e ação, da temática da dubiedade do mundo descrita pela crítica como uma das principais características constitutivas do *GS:V*. Os elementos antagônicos aqui presentes são aqueles que sintetizei há pouco: por um lado a fome, que já faz suas vítimas, e por outro o medo da morte por envenenamento; a desconfiança mútua entre os jagunços e a mãe do morador abatido pela tropa; a própria natureza das mandiocas, que podem ser comestíveis ou venenosas; a esperança e o ceticismo; a brutalidade do universo sertanejo, contra a qual a solidariedade de Diadorim e Riobaldo com a mulher parece acenar com a possibilidade de outros valores, mais humanos (cf. p. 259-260, acima). Julgo ser entre esses pólos que se movimentam os diálogos e ações desenvolvidos no roteiro, ao longo das várias cenas do Capítulo 14 suprimidas na versão final do programa.

⁷ Retenhamos um único exemplo retirado de jornal, por se tratar de matéria publicada exatamente quando era elaborada a síntese da crítica especializada que acabo de apresentar. Em contribuição para a coluna Tendências/Debates da *Folha de São Paulo*, a professora de filosofia Maria Sylvania Carvalho Franco faz uma caracterização do *GS:V* em termos muito semelhantes transcritos acima: “Nesse labirinto, a violência harmoniza-se à amizade, o engenho atilado opõe-se à estultície bruta, a prudência benfazeja contrasta com a astúcia maliciosa, a desmesura convive como comedimento [...]” (*FSP*, 03/12/98).

No final da Cena 13, Reinaldo/Diadorim repassa ao bando a informação sobre o mandiocal “sobrado” (R, Cap.14, p.14). Embora alguns jagunços reajam com interesse, um deles, Capixum, questiona as intenções da mulher: “No mesmo chão, e com igual formato de rama e folha, dá a mandioca mansa, que se come, e a mandioca brava, [sic] que mata. Quem vai saber se o que essa mulher está querendo é vingar o filho?” (ib.).⁸ A rubrica que segue a tal comentário reforça o conflito entre os jagunços e a mãe do morto: “Todos olham para a mulher. Cujas expressão é aterrorizada – e aterrorizante” (ib.). Nesse momento, incide uma quebra para intervalo comercial, mantendo a tensão máxima para o bloco seguinte. De passagem, seja lembrado que, no roteiro, os dois primeiros blocos do Capítulo 14 (C1-6 e C7-13), mostram a tentativa frustrada de atravessar o Liso do Suçuarão.

No início do terceiro bloco (C14-24), Riobaldo e Diadorim tentam convencer os outros jagunços a acreditarem na mulher, que se desespera, com medo de ser morta, e põe-se a rezar. A rubrica que fecha a cena é, mais uma vez, significativa: “A mulher continua rezando baixinho, com um olho no céu e outro nos jagunços” (p.15). Na Cena 15, Medeiro Vaz manda que lhe tragam a mulher, para que, olhando-a nos olhos, possa decidir se ela mente ou fala a verdade. A moradora, porém, nega-se a ver o chefe e só é aprisionada após uma perseguição descrita em rubrica como “uma verdadeira caça à preá” (p.16). O antagonismo jagunços vs. moradores é desenvolvido então, ao longo de várias cenas, na forma de um confronto direto entre a mãe do morto e Medeiro Vaz. O chefe resolve dar provisoriamente um crédito de confiança à mulher, mas manda que um grupo de batedores saia para averiguar a natureza do mandiocal. Quando eles voltam, ouve-se um comentário de Diadorim, afirmando sua confiança na sertaneja (p.17, final da Cena 20). Na rubrica, lê-se a seguinte descrição: “Nesse momento, o rosto da mulher reage, crispando-se de leve” (ib., início da Cena 21). Na verdade, apenas um dos batedores consegue voltar com vida do mandiocal, trazendo consigo os outros dois cavalos, sem cavaleiros. No entanto, o sobrevivente logo cai morto, quando chega ao acampamento. Os jagunços concluem que o mandiocal é venenoso, e se mobilizam para matar a traidora.

Como o chefe Medeiro Vaz, enfraquecido e com delírios febris, não pode fazer seu julgamento, cria-se um conflito, tendo por um lado Diadorim e Riobaldo, que defendem a

⁸ A fala de Capixum é uma mescla da primeira menção às mandiocas-bravas no romance (cf. GS:V, p.4) com a

mulher, e, por outro, um grupo que quer matá-la, liderado por Capixum. Para dar força a seu argumento de que a morte dos companheiros nada comprova sobre o mandiocal, Diadorim propõe-se a ir até lá e comer das mandiocas, diante do grupo contrário. Durante todo esse tempo, a mulher permanece indiferente, como pode ser lido em diversas rubricas: “imper[s]crutável” (p.17); “impassível” (p.18); “impenetrável”, “impassível” (p.19). Na caracterização das cenas, as rubricas indicam uma tensão crescente, da descrição do mandiocal até o momento em que Diadorim se põe a mastigar as mandiocas:

A câmera começa no mandiocal um pouco sêco. [sic] Mas de boa dimensão, no chão. O aspecto é normal, tanto podendo ser boa ou venenosa. Sobe e os jagunços já estão chegando. (C23, p.18)

Reinaldo olha Riobaldo super tenso. Riobaldo lhe faz um sinal discreto, se devem resistir. Reinaldo faz que não. Em seguida, Reinaldo olha para a mulher que permanece impenetrável. (p.19)

[...] Reinaldo dá uma olhada para a mulher e vai começar o gesto de levar à boca, mas vem Alaripe a cavalo, num tropel violento. (*ib.*).

A notícia trazida por Alaripe é sobre a descoberta da proximidade do rio dos-Bois, onde finalmente se poderá pescar, dando fim ao tormento da fome (como no romance; cf. *GS:V*, p.43; supra, p. 259). A maior parte dos jagunços vai embora, acompanhando Alaripe, mas um deles permanece, desafiando Diadorim, que começa a mastigar as mandiocas, diante de um Riobaldo a princípio também muito tenso, mas que “vai relaxando à medida que vê nada acontecer ao amigo. Mas a mulher permanece impassível” (*R*, p.19, final da Cena 23). Com a saída de quase todo o bando, apenas Riobaldo e a mulher permanecem no local. Antes de sair, a moradora ainda dirige um último comentário ao protagonista:

MÃE: (se referindo a Reinaldo) Esse escapou da morte. Mandioca mansa pode virar brava ... motivo que eu não sei... do mesmo jeito que a brava, que ele provou, perdeu o veneno e virou mansa... (e vai indo embora). RIOBALDO: (respeitando o ódio da mulher) Quem pode confiar em mãe que viu judiar do filho dela...? (p.20, final da Cena 24 e do Capítulo 14)

A revelação da moradora, que finalmente abandona sua impassividade, demonstra que os jagunços tinham razão em sua desconfiança, pois as mandiocas eram venenosas e a mulher sabia disso. Nesse sentido, a informação fornecida a Riobaldo e ao telespectador desfaz as principais dúvidas em torno das quais giraram os conflitos desenvolvidos nesse incidente. Ou seja, após construir a ambigüidade, a televisão a dissolve, passando de um momento de alta tensão para um outro, de distensão, e respeitando dessa forma a exigência da construção de um ritmo alternado

no relato. Por outro lado, a dissolução da dúvida do ponto de vista da ação (o que acontecerá a seguir?) é acompanhada pela reafirmação da dubiedade da natureza: Diadorim só escapou com vida porque as mandiocas que comeu haviam se tornado “mansas”, sendo elas talvez até mesmo um caso único no mandiocal como um todo – posto que os outros três jagunços que provaram do alimento morreram quase de imediato. Portanto, a solução encontrada no roteiro parece atender a uma dupla necessidade, qual seja, a de se explicitar o enredo (exigência da TV), mesmo quando a ação desenvolvida visa claramente construir uma dubiedade (para vir de encontro à aspiração de fidelidade ao livro, i.e., à sua imagem construída pela crítica ou pelas próprias leituras da equipe de produção). Se aceitarmos como válida essa explicação, teremos encontrado uma resposta à primeira questão que me propus a investigar no presente item (por que expandir um tópico tratado de forma tão breve no romance?). Além disso, creio que os elementos dos quais dispomos já serão quase suficientes para darmos uma resposta também à segunda pergunta (por que reduzir um episódio que havia sido expandido?), bastando para tanto fazermos adicionalmente um breve cotejo do roteiro com a versão final levada ao ar.

Começamos levantando os pontos em comum com o roteiro. Em primeiro lugar, cumpre notar que a versão final (cf. *MS*, Cap. 12, B3, final), da mesma forma que o romance e o roteiro, fornece indicações claras do mal-estar dos jagunços ao saberem que haviam comido carne humana. O segundo elemento importante é a solidariedade de Diadorim com a mulher, que o/a protagonista procura consolar, vindo desse modo a saber do mandiocal. Também há, ainda que de forma mais diluída, uma divisão no bando: Riobaldo e Diadorim acreditam que as mandiocas são boas, ao passo que os outros jagunços duvidam da informação. Medeiro Vaz assume postura semelhante à dos protagonistas, mas seu papel no incidente é mais reduzido, em relação ao previsto anteriormente. Isso porque, na versão final, o chefe já está bastante combalido quando o assunto vem à baila, não havendo, nesse caso, as cenas da captura da mulher (“caça à preá”) e de seu embate visual com o chefe, constantes do roteiro (Cap.14, C16-19, p.16-17). Na versão levada ao ar, não se cria uma patrulha a mando do chefe para verificar se as mandiocas eram boas. A ida ao mandiocal é uma iniciativa espontânea de Diadorim, que é acompanhado/a por outros jagunços. É nesse ponto que está a maior diferença em relação ao roteiro, pois a dissolução da dúvida se dá, na edição final, de forma diametralmente oposta àquilo que estava antes programado. Detenhamo-nos um pouco mais detalhadamente no trecho em questão.

Enquanto os jagunços esperam, de noite, pela volta de Diadorim e dos outros batedores, Medeiro Vaz tenta orientar-se pelas estrelas. A seu lado está Alaripe, recebendo as instruções do chefe, mas argumentando no sentido das dificuldades impostas pela fome:

ALARIPE: Mas sem comida nós num chega lá, seu Medeiro Vaz. MEDEIRO VAZ: Eu sei... nem por graça de milagre. Mas tem as mandioca, as mandioca dessa mulher. Mandioca mata a fome.

ALARIPE: Ôh, chefe... Mas, e se for mandioca-brava? (*MS*, Cap.12, B3, 4:12).

Não há tempo para Medeiro Vaz responder à pergunta de Alaripe, pois nesse exato momento chegam de volta os batedores, gritando eufóricos: “Êh, minha gente, o mandiocal existe, e a mandioca é da boa!” (*ib.*). Todo o bando põe-se em movimento, a cavalo, com grande excitação, deixando para trás uma mulher desconsolada pela perda do filho. Na cena seguinte, vê-se a tropa já em movimento ordenado, provavelmente após ter saciado sua fome no mandiocal. É nesse ponto que Diadorim revela a Riobaldo que fora sua, e não de Medeiro Vaz, a idéia de atravessar o Liso do Suçuarão, enquanto que, no roteiro, tal revelação ocorre pouco antes do comentário final da mulher sobre o mandiocal venenoso.

Fica evidente que a variante da edição final inverte a resolução da dúvida sobre a natureza do mandiocal. Se no roteiro as mandiocas eram venenosas e Diadorim só escapou porque provou de uma planta que havia se tornado comestível, aqui todo o mandiocal é bom, e não há tampouco um confronto mais direto com os outros jagunços. Isso significa que a dúvida sobre as mandiocas permanece sobretudo no plano dos diálogos, não sendo desenvolvida através de ações antagônicas. Com isso, a televisão submete o esforço de construção da dubiedade previsto no roteiro à mesma regra de explicitação sistemática na TV já discutida no Capítulo 10. Nesse caso, a resposta à segunda pergunta de trabalho do presente item parece ser: havendo conflito entre, por um lado, as exigências comerciais da televisão (redução da duração geral do programa) e, por outro, as estratégias de construção do relato que possam eventualmente ir contra algum padrão do formato televisivo (no caso, a explicitação), privilegiam-se as primeiras, em detrimento das últimas. Ou, em outras palavras: a “fidelidade ao livro” só será aceita na medida em que não interferir com a “fidelidade ao veículo”, o que é uma das principais hipóteses que venho procurando fundamentar nesta pesquisa.

Para concluir a presente discussão, passemos em revista que dúvidas ficam sobre o “mandiocal sobrado”, no livro, no roteiro e na versão final da minissérie. No romance, a suspeita levantada sobre o mandiocal permanece em aberto, pois não há continuação do incidente e os jagunços se põem de imediato a comer terra, como alternativa (cf. *GS:V*, p.43). Na televisão,

tanto no roteiro como na versão levada ao ar, os jagunços já estão comendo terra quando avistam José dos Alves e o confundem com um macaco, de modo que essa solução para a fome não mais se coloca, após o ato de antropofagia. O roteiro desenvolve a dúvida sobre a natureza do mandiocal em diálogos e ação, fornecendo uma dupla resposta: as mandiocas são venenosas, mas algumas podem não ser. Já a edição final desenvolve menos o tema e dá-lhe uma resolução mais explicitadora: ainda que a dúvida exista, ela não tem fundamento, pois o mandiocal é bom e será a salvação da tropa.⁹ Das páginas impressas às imagens e sons levados ao ar, vemos o texto da televisão transformar o texto da literatura, acomodando-o às regras e necessidades do veículo, i.e., traduzindo-o de forma apropriadora. Cumpre lembrar que, de acordo com os pressupostos teóricos adotados nesta tese, a transformação apropriadora é, de todo modo, a única forma possível em qualquer tipo de tradução, seja ela “interlingual” ou “intersemiótica”, “intercultural” ou “intracultural”.

12.2 Maria Mutema na TV: a “traição” consentida

Em meio aos levantamentos realizados para a presente pesquisa, o primeiro aspecto que chamou a atenção no tocante à história de Maria Mutema e Padre Ponte foi a grande preocupação que a equipe de produção da minissérie da Globo manifestou em incluir esse episódio no programa de TV, apesar das dificuldades impostas tanto pela extensão quanto pelas características específicas desse que é o mais longo caso narrado no *GS:V* (p.192-197). Tal preocupação ficou evidente sobretudo em meus encontros com o roteirista Walter George Durst, o qual afirmou que ele e o diretor Walter Avancini teriam feito “de tudo” para integrar a história de Maria Mutema ao relato televisivo (cf. notas de campo).¹⁰ Segundo o roteirista, essa seria uma

⁹ Situada sob muitos aspectos numa espécie de meio-termo entre as soluções do livro e da edição final, a variante do roteiro abre, no entanto, uma possibilidade de leitura menos evidente nas duas outras versões. Trata-se aqui da transformação das mandiocas-bravas em comestíveis como afirmação do imponderável, no plano da ação. No roteiro, Diadorim escapa da morte quase certa porque provou de uma mandioca que era “brava” e ficou “mansa”, ou seja, teve sucesso, apesar de ir contra o senso comum da lógica jagunça. Mais tarde, o chefe Urutu-Branco conseguirá atravessar o Liso do Suçuarão com todo seu bando, praticamente sem perdas, apesar de não ter feito nenhum dos preparativos usuais. Nesse sentido, a atitude e a sorte de Diadorim após o fracasso da primeira tentativa podem ser lidas como um prenúncio do sucesso de Riobaldo na segunda tentativa de cruzar o deserto (cf. *GS:V*, p.444-454; roteiro, Cap.25, terceiro Bloco, Cenas 15-20; *MS*, 11:20:00 a 11:26:00).

¹⁰ Refiro-me aqui a depoimento não gravado, quando do meu primeiro contato pessoal com o Durst.

história tão rica que “daria um filme” (*ib.*; cf. também BALOGH, 1996, p.143). Ao salientar a importância desse relato dentro da história para a construção global do romance, a televisão faz coro à literatura especializada, posto que, embora não possam ser consideradas numerosas face à imensa bibliografia de pesquisa existente sobre o *GS:V*, as análises específicas tendem a considerar esse trecho do livro uma espécie de síntese dos seus grandes temas.¹¹ Isso não significa, no entanto, que haja um consenso na crítica, pois, na medida em que tomam o caso de Maria Mutema como paradigma, os analistas abordam-no com base nas mesmas estratégias interpretativas que aplicam ao livro e à obra de Rosa como um todo, o que leva a leituras não só divergentes, como até mesmo conflitantes. Se há conflito na interpretação do “original” de Rosa, certamente não haverá nenhuma tradução que possa ser “fiel” a todas essas interpretações – a não ser que acreditemos na possibilidade de uma tradução que mantenha intacto o “original”, possibilidade essa questionada pela reflexão de cunho anti-essencialista, como já argumentei a partir de diversos prismas nesta tese.

Não se trata aqui de mostrar em que medida a minissérie da Globo favorece necessariamente algumas interpretações em detrimento de outras, até mesmo porque o próprio programa de televisão decerto permitirá leituras múltiplas. Não é minha intenção, tampouco, apontar para uma ou outra perspectiva como sendo “a mais correta” ou “a mais adequada” em relação à obra de Rosa – embora eu mesmo não possa me furtar a privilegiar determinados aspectos e passar ao largo de outros, como qualquer analista ou leitor. Trata-se antes de argumentar no sentido de que, ao insistir na inclusão do caso de Maria Mutema na minissérie, a equipe de produção da Globo se orientou por determinados parâmetros, sobre os quais há indicações tanto na documentação sobre o programa quanto na própria construção do episódio na TV. Nesse sentido, a “fidelidade ao livro”, que se contrapõe à “fidelidade à televisão”, não tem

¹¹ O estudo de Walnice Nogueira GALVÃO (1972, p.117-132) foi provavelmente a primeira abordagem com maiores repercussões do caso de Maria Mutema, em parte até por sua posterior incorporação ao volume da *Fortuna Crítica* organizado por Eduardo COUTINHO (1983, p.408-421). Outras análises também detalhadas são desenvolvidas por Rosemary ARROJO (1984, p.193-225; 1990; 1993d), Francis UTÉZA (1994, p.135-144, 160-161) e Cleusa Rios Pinheiro PASSOS (1998, p.178-187). Na literatura paradidática, o tema recebe algum destaque no *Roteiro de Leitura* de Kathrin ROSENFELD (1992, p.39-40) e no volume da série *Literatura Comentada* organizado por Beth BRAITH (1990, p.84-89). Com uma dimensão na TV correspondente a praticamente dois terços de um capítulo, o caso de Maria Mutema também recebeu observações específicas quando da reapresentação da minissérie *GS:V* no final de 1998, no programa *Faixa Comentada* do Canal Futura (televisão educativa por assinatura da Fundação Roberto Marinho).

por base um “original” supostamente estável e atingível em sua “essência”, mas antes determinadas tradições de leitura desse “original”. Para fundamentar essa hipótese, farei a seguir uma breve síntese das abordagens do caso de Maria Mutema mais evidentes na crítica especializada, sem qualquer pretensão de exaustividade. Antes, porém, cumpre adiantar os principais elementos da fábula narrada.

O caso sucedido em São João Leão envolve duas mortes. O primeiro a falecer é o marido de Maria Mutema, o qual, embora tenha estado “em saúde apreciável” naquela época, um dia “amanheceu morto de madrugada” (cf. *GS:V*, p.192). A partir de então, Maria Mutema, antes avessa à igreja, passou a se confessar com regularidade, de três em três dias. O cura local, Padre Ponte, era um homem bom, estimado de todos, cuja única pecha era ter “relaxado”: tivera três filhos “com uma mulher, simplória e sacudida, [...] dita por aceita alcunha a *Maria do Padre*” (p.193). Visivelmente abalado pelas confissões de Maria Mutema, Padre Ponte começou a definhar e acabou por também morrer, triste e calado. Após sua morte, Maria Mutema nunca mais foi à igreja, aonde só voltou muitos anos depois, quando chegaram alguns padres estrangeiros ao povoado. O trabalho missionário na aldeia já chegava a seu fim quando Maria Mutema entrou na igreja de forma inesperada, na missa de sábado, no exato momento em que se rezava a salve-rainha. Enfurecido, o padre só não interrompeu a prece “porque salve-rainha é oração que não se pode partir em meio – em desde que de joelhos começada, tem de ter suas palavras seguidas até o tresfim” (p.194). Premida pela ira do missionário ao final da reza, Maria Mutema confessou seus crimes ali mesmo, diante de todos:

Que tinha matado o marido, aquela noite, sem motivo nenhum, sem malfeito dele nenhum, causa nenhuma –; por que, nem sabia. Matou – enquanto ele estava dormindo – assim despejou no buraquinho do ouvido dele, por um funil, um terrível escorrer de chumbo derretido. (p.195)

Quanto ao segundo morto, Maria Mutema relatou que, em suas confissões, afirmava que

tinha matado o marido por causa dele, Padre Ponte – porque dele gostava em fogo de amores, e queria ser concubina amásia... Tudo era mentira, ela não queria nem gostava. Mas, com o ver o padre em justa zanga, ela disse tomou gosto, e era um prazer de cão, que aumentava de cada vez, pelo que ele não estava em poder de se defender de modo nenhum, era um homem manso, pobre coitado, e padre. (p.196)

Feita sua confissão, Maria Mutema começou a se martirizar, “não comia, não sossegava, sempre de joelhos, clamando seu remorso, pedia perdão e castigo [...]” (*ib.*). Não muito depois, foram-se embora os missionários e, antes mesmo da chegada de autoridades a São João Leão, para levarem Maria Mutema a julgamento em outro local, desenterrou-se o corpo do marido e comprovou-se o

crime. Nesse meio tempo, porém, o povo do arraial já havia perdoado a criminosa, e, “pela arrependida humildade que ela principiou, em tão pronunciado sofrer, alguns diziam que Maria Mutema estava ficando santa” (p.197).

Segundo Walnice Nogueira GALVÃO (1972), em *As formas do falso*, o caso de Maria Mutema é “o mais extenso, o mais completo e sobretudo o mais importante para o romance” (p.119). Para a autora, trata-se aqui de uma parábola que “fala do mal puro, o mal em-si sem motivação” (*ib.*). Galvão argumenta que os dois crimes são um só, “executado mediante a introdução de algo no cérebro pelo conduto auditivo, algo que se solidifica ou se consolida, e mata” (p.120). Além disso, o crime configuraria uma espécie de pacto que leva à morte do receptor e à danação do agente (*ib.*). A relação entre a parte e o todo proposta por Galvão, i.e., entre o caso de Maria Mutema e o romance *GS:V*, remete à imagem de “uma coisa dentro da outra, porém cristalizada, endurecida, resíduo do mal, sem abertura para transformação, como a bola de chumbo dentro da caveira” (p.121). Tal construção, em sua duplicidade de concreto e abstrato (chumbo/palavra), seria “a matriz imagética mais importante do romance” (*ib.*), da qual a análise de Galvão aponta diversas variantes disseminadas por todo o livro, as quais julgo não ser necessário enumerar na presente pesquisa.

Da mesma forma que GALVÃO (1972), também Rosemary ARROJO (1984, 1990, 1993d) parte em sua análise da dupla imagem palavra/bala. No entanto, a ênfase aqui não recai sobre a idéia do “mal puro”, nem da “coisa dentro da coisa”, mas antes sobre a dimensão retórica do livro. Cito a partir do mais recente dentre os textos aludidos acima, *Maria Mutema, o poder autorial e a resistência à interpretação* (ARROJO, 1993d):

Essa fábula sobre o extraordinário poder do discurso de uma mulher reflete e sintetiza o que considero um dos mais importantes temas do *Grande Sertão*: a força da palavra/bala, como metáfora de uma verdade cujo único fundamento é o desejo de seduzir ou persuadir e que, literalmente, pode se inserir na cabeça do outro. (p.180)

A autora argumenta ainda que a história de Maria Mutema, “a assassina que se transformou em santa, [...] sugere a subversão dos opostos que é outro dos grandes temas do *Grande Sertão*” (p.182). Tal subversão se daria pelo abandono do “papel feminino, que no romance é equacionado à submissão e à passividade”, de modo que Maria Mutema “solapa a estrutura patriarcal do universo construído por Guimarães Rosa [...] ao assumir o papel do macho agressor e tirânico” (*ib.*). Ao passo que GALVÃO (1972) propõe que Maria Mutema teria realmente ficado santa, posto que o povo não a fixara em sua maldade para sempre, tendo-lhe antes aberto uma

possibilidade de mudar (cf. p.120), ARROJO (1993d) contra-argumenta em uma direção diametralmente oposta, sugerindo que Maria Mutema não teria se tornado santa, nem se arrependido de fato, mas apenas encontrado uma maneira a mais de subverter a ordem dominante, desta feita no âmbito da religião, utilizando-se do mesmo recurso: a sedução pela palavra (cf. p.182). Por esse motivo, a autora conclui, em nota, que o raciocínio de Galvão a coloca no mesmo “papel do ‘interlocutor’ seduzido, também desempenhado pelo marido, pelo Padre Ponte, pelos missionários e pelo povo do vilarejo” (p.205).

Creio que esses dois primeiros exemplos retirados da crítica especializada, ambos organizados em torno da imagem da palavra/bala, já dão uma boa idéia da dificuldade conceitual de se falar em uma “tradução fiel”, se admitido o pressuposto que fundamenta esta tese, segundo o qual toda tradução – e adaptação – é sempre também uma leitura específica do “original”, que se cristaliza então numa forma ou materialidade diferente (trans-forma-ção), em outra língua ou linguagem: em outro discurso, no sentido da noção ampliada de “texto” sugerida por DERRIDA (1972/1975; supra, p. 32). Para complementarmos este breve apanhado da literatura de pesquisa, vejamos ainda duas outras análises, mais recentes que as anteriores.

Em sua *Metafísica do grande sertão*, Francis UTÉZA (1994) propõe que “a história exemplar de Maria Mutema não é de jeito nenhum a versão de Jõe Bexiguento”, mas antes uma reelaboração do caso pelo personagem-narrador Riobaldo (cf. p.161). O conceito central para o autor, que se orienta fortemente pelos princípios do taoísmo, parece ser a *Diké*, i.e., a noção do destino regido pela ordem cósmica.¹² Ao discutir a função da história sucedida em São João Leão dentro da estrutura narrativa do *GS:V*, UTÉZA (1994) sugere que, “a partir de seu caso pessoal, Riobaldo sutilmente introduziu o tema do carma, sugerindo por antecipação uma explicação metafísica para os crimes de Maria Mutema” (p.137). Ou seja, a perspectiva mística adotada por Utéza já estaria implícita na própria narração de Riobaldo. Mais adiante, podemos ler:

¹² No apêndice que dedica à exposição dos princípios do taoísmo e do zen, UTÉZA (1994, p.427-433) apresenta um trecho que considero revelador do papel atribuído pelo autor à *Diké*: “O homem comum em geral se deixa levar pelos desejos ou pelos princípios que lhe impõe o meio cultural ou uma determinada moral, segundo motivações que na maior parte das vezes não correspondem senão a estados de alma sem autenticidade. Ocorre então que seus atos não entram de acordo com os movimentos do Cosmos – com a *Diké*, diriam os Gregos –, o que não deixa nunca de ser sancionado negativamente. Evitando todo comportamento intempestivo, o sábio, por sua parte, provoca um mínimo de desordem e se expõe, pois, menos ao sofrimento” (p.429).

Em definitivo, além da relatividade do Bem e do Mal, a parábola do Jõe Bexiguento trata sobretudo do sentimento de culpa do homem em face da *Diké*. Além disso, ilustra perfeitamente as leis da transmutação alquímica que estão em vigor nas sociedades humanas: o remorso do Padre Ponte e de Maria Mutema é o fruto de uma rigidez obsessiva criada por eles mesmos e alimentada até o limite da morte. (p.140-141)

Se lêssemos o raciocínio desenvolvido por Utéza à luz do jogo de sedução/convencimento do ouvinte/leitor apontado por Arrojo, conforme expus acima, poderíamos até concluir que o discurso de Riobaldo visa, em última instância, iniciar o interlocutor nos mistérios do taoísmo, ou de algum outro tipo de fé. Sintomaticamente, é precisamente isso o que sugere o autor, quando compara o caso de Maria Mutema à anedota do Dr. Hilário, que fora contada ao protagonista na fazenda da Barbaranha (cf. *GS:V*, p.407). UTÉZA (1994) argumenta que o personagem-narrador Riobaldo reelaborou o caso de Maria Mutema, incorporando-o à sua própria ótica, mas não fez o mesmo em relação à história que lhe contou seu anfitrião na Barbaranha, seo Ornelas. Ao interlocutor caberia reelaborar o relato de Riobaldo, à procura da sabedoria:

O narrador, porém, o advertiu: no Canção-Velho, aquele que eu era e que renego hoje somente viu na parábola de Maria Mutema a história divertida de um rústico. [...] Amanhã quem sabe você não estará em condições de tomar meu lugar e de propor a outro visitante em busca do Conhecimento sua própria versão da história de Maria Mutema ou da anedota de Aduarte Antoniano e do Doutor Hilário, que eu aprendi de um homem que, a contrário de Jõe, muito me impressionou na Fazenda Barbaranha. (p.143-144)

Apesar da convergência superficial de Utéza com Arrojo, no tocante ao aspecto retórico da narração, englobando tanto o interlocutor de Riobaldo quanto o leitor do livro, as conclusões dos dois autores entram em choque frontal. Isso porque, à semelhança de GALVÃO (1972), o argumento de UTÉZA (1994) pressupõe que Maria Mutema tenha, de fato, se arrependido, e que seu caso seja narrado por Riobaldo a título de ilustração exemplar (cf. p.141). Para ARROJO (1993d), inversamente, tal arrependimento pode não passar de uma encenação, como vimos acima. Mais ainda, para essa autora, o jogo entre narrador e narratário parece refletir, em última instância, o “desejo [autoral] de controlar a realidade através da tentativa de recriar e domar sua indomável multiplicidade” (p.202). Nesse sentido, a imagem do chumbo solidificado serviria como contraponto à “matéria vertente”, metáfora utilizada por Guimarães Rosa para se referir à realidade como fluxo (*ib.*). Podemos concluir que as divergências entre Utéza e Arrojo não se limitam ao âmbito das premissas (por exemplo, o arrependimento de Maria Mutema), mas abarcam também suas implicações. Para o primeiro, o discurso de Riobaldo é de natureza iniciática face a uma ordem oculta e perene do cosmos. Para a última, pelo contrário, o caso de

Maria Mutema serve como ponto de partida para uma crítica à tradição na qual se insere o primeiro:

O chumbo que se solidifica dentro da caveira do destinatário/receptor e lá permanece, mesmo depois de sua morte, pode representar o desejo tão caro ao logocentrismo de transformar o fluxo incontrollável numa essência congelada e imutável que pudesse sobreviver à passagem do tempo e desafiar a eternidade. (ARROJO 1993d, p.202)

Como tão bem ilustra o episódio de Maria Mutema, apenas ao autor se reserva o direito de penetrar e inseminar, ao leitor resta apenas receber e guardar, “proteger” no “cérebro” o resultado imutável e intocado dessa penetração. (*ib.*, p.203)

No entanto, do ponto de vista dos pressupostos adotados nesta tese, que se alinham com a argumentação de Arrojo, a operação realizada pelos dois autores não deixa de ser semelhante. Enquanto a leitura de UTÉZA (1994) é uma apropriação do *GS:V* pelo texto da metafísica, a leitura proposta por ARROJO (1993d) significa uma apropriação do romance de Rosa pelo texto da desconstrução – o que, de certo modo, se aplica também ao meu próprio exame da crítica especializada e da incorporação do caso de Maria Mutema à minissérie de televisão.

Dentre as quatro análises que compõem meu quadro de referência, o estudo de PASSOS (1998), com o título de *Guimarães Rosa: do feminino e suas histórias*, é aquele que mais se aproxima dos trabalhos de Arrojo. Alguns pontos de convergência são o interesse pelas relações entre o narrador e o narratário implícitas na construção do romance, o foco sobre a questão do feminino numa estrutura patriarcal e a interface com a psicanálise. Vejamos um trecho em que essa confluência genérica se manifesta de forma mais evidente:

Paradoxal, o caso pode ir além da parábola do mal sem motivos ou passagem para a salvação [...], tão discutida no romance, para se configurar fundamental não só à percepção dos conflitos femininos, vinculados à ordem patriarcal, bem como pôr em foco a elaboração narrativa, ancorando-a numa rede especular que tece o fio da própria trama e, ao mesmo tempo, o destece, à semelhança da criação na qual se insere: a historieta se faz metafórica “bola de chumbo” a vibrar nos ouvidos do leitor, antecipando o “mal”, sua “remissão” e, mais sutilmente, a transgressiva postura de Diadorim. (p.181)

Também de modo análogo a Arrojo, PASSOS (1998) manifesta ceticismo no tocante à alegada “conversão” final da criminosa. Para a autora, “Maria Mutema continua excluída, mas não se pode negar que, por vias transgressoras, deu curso à sua verdade e, embora em instantes pontuais, foi sujeito (‘inconsciente’) de uma resistência invejada por muitos” (p.186). No mais, a autora considera ainda que a “reintegração [de Maria Mutema] à ordem moral e social” é “erganosa” (*ib.*), conclusão essa que coloca sua interpretação em conflito com aquelas sugeridas tanto por GALVÃO (1972) como por UTÉZA (1994), já caracterizadas acima.

Outros paralelos entre os quatro trabalhos citados seriam certamente possíveis, mas creio que o breve apanhado feito até aqui já terá sido o suficiente para mostrar a multiplicidade e parcial incompatibilidade das abordagens do caso de Maria Mutema correntes na literatura de pesquisa. Mais ainda porque essa hipótese é corroborada pela própria resenha crítica de PASSOS (1998), para quem as leituras já existentes “assinalam perspectivas diversas, mas confluem para o jogo de reflexos no trabalho compósito de *GS:V*” (p.179), ou seja, vêm nesse caso uma espécie de síntese do livro – como já terá ficado evidente em boa parte dos trechos que transcrevi.¹³

Que conclusões poderíamos tirar desse quadro geral, no tocante aos tópicos que venho discutindo nesta tese? Pelo menos uma: se o caso de Maria Mutema vem sendo interpretado pela crítica de formas múltiplas e parcialmente incompatíveis, é praticamente inconcebível que alguma tradução ou adaptação consiga ser “fiel” a todas essas leituras. O mais provável é que os membros da equipe de produção da minissérie *GS:V* manifestem maior ou menor afinidade com determinadas abordagens, até mesmo em função de seu próprio contato com a literatura especializada, conforme já discuti no final do Capítulo 7 (p. 131 e seguintes). Desse modo, suas escolhas refletirão também e necessariamente uma inserção específica nas “comunidades interpretativas” a que se refere FISH (1980). Podemos, no entanto, ir um pouco mais além: se não há consenso na crítica sobre a história de Maria Mutema, e se a interpretação dada a esse caso em particular é paradigmática para a leitura global sugerida por cada analista, devido ao caráter de síntese dos grandes temas do romance que lhe é atribuído, a impossibilidade de uma tradução ou adaptação “fiel à essência do *GS:V*” não se restringe então a apenas esse trecho da narrativa, aplicando-se antes ao livro como um todo.

Estamos aqui diante de um ponto cego das análises que abordam as chamadas adaptações de textos literários para cinema e TV com base no pressuposto de que as principais transformações levadas a cabo no processo tradutório terão por base apenas “incompatibilidades”

¹³ A autora remete ainda a duas outras discussões mais extensas do caso de Maria Mutema. A primeira delas é parte do já citado estudo de José Carlos GARBUGLIO (1972, p.106-111), autor que aborda o caso a partir da lógica das interpolações no relato e nele vê “uma abertura simbólica, como solução simbólica plausível no plano do romance” (p.106), qual seja, a redenção pela palavra em meio ao jogo de opostos que constitui o *GS:V*. O segundo trabalho, mais recente, é uma reflexão na qual Lúcia Helena CARVALHO (1990) alia o feminismo à psicanálise, chegando à conclusão de que Maria Mutema sintetiza os diferentes papéis atribuídos à mulher no sistema patriarcal, tanto nos momentos em que se rebela contra esse sistema quanto naqueles em que se acomoda (cf. p.129-137). Apesar do interesse dessas análises, deixarei de comentá-las em maior detalhe para não alongar por demais o presente item,

de linguagem (cf. Capítulo 2, acima). É certo que os diferentes modos de funcionamento dos textos envolvidos, a saber, nesse caso específico, literatura e televisão, são responsáveis por muitas transformações, das quais forneci vários exemplos ao longo desta tese (linearização, explicitação, abrandamento, etc.). Por outro lado, tais transformações não têm por referência um “original” estável, atingível em sua “essência”, mas antes um “original” construído pela perspectiva do leitor, seja ele o tradutor/adaptador, ou o próprio analista. Se há “conjunções” e “disjunções” entre os dois textos, como sugere, por exemplo, o título do livro de BALOGH (1996), *Conjunções, disjunções, transmutações*, tais convergências ou divergências não ocorrem entre entidades fixas, e sim fluídas, as quais dependem sempre de uma perspectiva de leitura face aos dois pólos envolvidos. Cumpre porém lembrar que, no processo tradutório, será difícil ou mesmo impossível determinar com precisão que escolhas terão sido feitas em função da construção do “original” pelos tradutores/adaptadores ou devido às restrições que o “meio” lhes impõe. Isso porque tais especialistas não confrontam a televisão com uma miríade de leituras do livro, e sim com apenas um “original”, aquele que consideram “a leitura mais correta” – respeitadas as diferenças de opinião que surgem no bojo de uma produção realizada em equipe.

Na discussão de minhas premissas teóricas, sugeri que a noção de *reescritura* proposta por LEFEVERE (1990, 1992a-b) dilui as tradicionais fronteiras entre categorias como crítica, comentário, tradução, adaptação, etc. (cf. Capítulo 4). Se todas essas formas de reescritura contribuem para a formação da *imagem* de um texto, ganha importância a lógica que as rege, ao lado de outros fatores como o meio ou suporte, o público a que se destinam, etc. Creio ser esse um bom ponto de partida para localizarmos a minissérie no contexto geral da recepção do *GS:V*, tomando como parâmetro o caso de Maria Mutema.

Se voltarmos às quatro análises que apresentei acima, poderemos detectar diferenças significativas entre as lógicas subjacente a cada perspectiva. No estudo de GALVÃO (1972), há certamente uma preocupação histórica e sociológica, a qual pode ser percebida na própria organização do livro, sobretudo em sua primeira parte (p.17-47), onde há uma presença marcante das categorias utilizadas por Euclides de Cunha em *Os sertões*, livro que a autora cita seguidamente. Já os trabalhos de ARROJO (1984, 1990, 1993d) são regidos pela reflexão pós-moderna, de modo geral, e pela *différance* derridiana, de modo particular. Um exemplo que

ainda mais porque isso não agregaria novos aspectos à questão ora em foco.

caracteriza bem essa perspectiva, que também abaliza a presente pesquisa, é a supracitada sugestão de que a imagem do chumbo dentro da caveira serve como metáfora do desejo logocêntrico de interromper o fluxo do tempo, e do texto. A lógica subjacente aos dois outros trabalhos citados deixa-se ler já a partir de seus respectivos títulos, sobretudo no caso da *metafísica* de UTÉZA (1994), para quem a noção da *Diké* é fundamental, como evidenciam os trechos transcritos acima. No trabalho de PASSOS (1998), mais recente, fazem-se notar as preocupações contemporâneas em torno dos discursos minoritários (a ótica feminina) e o recurso à psicanálise como instrumento heurístico. Ou seja, cada leitura traz as marcas do tempo e do espaço, do sujeito que as realiza e dos pressupostos que a orientam.

Ao abrirmos o leque e considerarmos também outras formas de reescritura, além da crítica especializada, veremos que essa última reverbera nas obras de cunho paradidático. É patente a influência do trabalho de GALVÃO (1972), que pode ser facilmente detectada no *Roteiro de leitura* de Kathrin ROSENFELD (1992): “O caso de Maria Mutema expõe e exemplifica com muita clareza um mal que está aquém de qualquer compreensão e se distingue de atos de maldade cometidos por certos motivos e em vista de certas finalidades” (p.40). Ou seja, tratar-se-ia do “mal puro” a que se refere GALVÃO (1972). Já a seleção de trechos do *GS:V* editada por Beth BRAITH (1990) atribui a essa historieta uma função múltipla: em sua condição de “miniatura” dentro da “narrativa maior”, tal caso caracterizaria o discurso oral do romance e possibilitaria um paralelo entre o discurso do narrador e a confissão pública de Maria Mutema. Pode-se concluir que, para Braith, houve arrependimento de Maria Mutema, e que Riobaldo, de modo semelhante, procura expiar sua culpa via narração (cf. p.88).

O caráter paradidático é patente também na já citada *Faixa comentada especial* do Canal Futura. Nos comentários que acompanham a exibição do episódio de Maria Mutema, destacam-se primeiramente dados estilísticos e socioculturais. Há duas intervenções menores, sobre os possíveis significados dos nomes próprios do protagonistas da historieta, Maria Mutema e Padre Ponte, e sobre a admiração de Riobaldo pelos missionários. Há também uma intervenção maior, na qual o locutor Eduardo Martini fala da importância das igrejas em Minas Gerais e aproveita para citar o barroco como o estilo característico da região, mostrando várias imagens de igrejas e objetos sacros (texto do roteirista Aimar Labaki). Esse quadro é complementado por uma breve reflexão sobre a perspectiva da narração, a qual é mudada na TV, de forma mais sistemática, apenas nesse episódio específico. O especialista entrevistado, Afonso Romano de Santanna, fala

da pluralidade de perspectivas como uma das características da “literatura moderna” e remete a um clássico de Akira Kurosawa, o filme *Rashomon* (1950), no qual a mesma história é contada várias vezes, de acordo com a ótica de diversos personagens. Nesse caso, o filme teria servido de modelo para revolucionar a literatura de nosso século. Ao comparar a narrativa clássica com a “moderna”, o crítico discorre ainda sobre a questão do descentramento, ou da multiplicidade de verdades que caracteriza o discurso contemporâneo:

[Na] narrativa tradicional, essa que encontramos em José de Alencar, por exemplo, no Balzac, você tem uma estruturação quase que de um ponto de vista dominante. Mas hoje, depois de Einstein, na física, depois que alguns filósofos disseram que a verdade não tem centro (não existe mais uma verdade única, existem várias verdades em trânsito), a narrativa plurifocal – ela representa muito a nossa sociedade: descentrada, e eu diria até um pouco perdida, caótica e niilista. (*ib.*, Capítulo 18, início do 3º Bloco de comentários)

Argumentei mais acima, com recurso a Noël BURCH (1978, 1979) e Arlindo MACHADO (1994, 1997), que o cinema narrativo convencional, e com ele a televisão, adotaram a narrativa clássica como modelo para desenvolverem suas próprias “linguagens” (cf. Cap.8.3). No bojo dessa argumentação, sugeri ainda que a minissérie da Globo teria traduzido um romance construído de forma “moderna”, no sentido adotado por Santanna, para estruturas narrativas comprometidas com os modelos da literatura e do teatro do século anterior (cf. p. 141 e 147). Julgo que as observações de Santanna na *Faixa comentada* corroboram *a posteriori* a argumentação desenvolvida nesta tese, não só pelo teor das palavras do crítico, mas também e sobretudo pelo local onde são inseridas. Até esse momento, o padrão narrativo da minissérie *GS:V* era absolutamente coerente com as regras do formato. O ponto de vista dominante é aquele do narrador-câmera, com algumas poucas variantes que denominei “seqüências subjetivas”. A narração é cronológica e acompanha de perto o itinerário do protagonista Riobaldo. Precisamente no episódio em que há uma quebra desse sistema, o comentário televisivo julga oportuno falar de uma característica da literatura contemporânea que pode, até certo ponto, ser atribuída ao romance (a verdade como noção fugidia no fluxo da memória), mas que é diluída pela estratégia narrativa global adotada na TV, com privilégio da cronologia linear e subordinação dos aspectos retóricos da narração ao desenvolvimento de uma trama central clara (cf. Capítulo 9, acima). Ou seja, a televisão parte do princípio de que seu público estará menos familiarizado com uma narrativa “plurifocal” e não-cronológica, até mesmo em função do desenvolvimento diferente que é dado ao relato na maior parte da minissérie *GS:V*.

Passemos agora a examinar o texto televisivo propriamente dito. O que surpreende na versão final da minissérie é justamente esse tratamento diferenciado dado ao caso de Maria Mutema, passando ao largo de algumas regras do formato mantidas de forma constante até então. No entanto, se voltarmos aos estudos iniciais para o desenvolvimento do programa, veremos que a opção por essa aparente “traição” aos padrões televisivos foi uma escolha mais tardia. Tomemos como ponto de partida os primeiros esboços para integrar o caso de Maria Mutema à trama central, dos quais tenho documentada apenas a *sinopse* do programa, através de anexo à dissertação de mestrado de MORAIS (1997; Volume II, p.4-27). Julgo que, embora pouco exata, a sinopse é provavelmente representativa das tentativas iniciais de traduzir o romance para a lógica da ação subjacente ao texto televisivo – “lógica” essa cuja importância pode ser comparada àquela das diferentes “lógicas” que apontei acima como subjacentes às análises da crítica especializada.

Nessa primeira síntese do programa, Maria Mutema é apenas um dos personagens de um verdadeiro samba do crioulo doido, no sentido do célebre personagem de Stanislaw Ponte Preta (Sérgio Porto). Ou seja, trata-se de uma tentativa desesperada de se agregarem vários casos num único enredo, submetendo-os todos às necessidades do desenvolvimento da trama central. A história não se passa em São João Leão, mas sim na “vila do diabo”, designação utilizada como referência a um lugar onde grassa a peste (no romance, trata-se do povoado de Sucruiú; cf. *GS:V*, p.344). A essa altura, o bando já é liderado por Zé Bebelo. Ao chegarem ao local, os jagunços só encontram Maria Mutema, que se penitencia na capela esfumaçada (cf. *sinopse*, p.16). Para os moradores, Maria Mutema seria a responsável pela desgraça, pois a doença apareceu pouco após a morte de seu marido. Depois disso, Maria Mutema teria confessado o crime ao padre, alegando os mesmos motivos citados no livro. Em decorrência dessa confissão, o cura acaba por se suicidar, ao reconhecer que ele mesmo estava apaixonado pela criminosa. A integração desse caso com a trama central aumenta quando Riobaldo manifesta interesse pelas características aparentemente diabólicas de Maria Mutema e passa a defendê-la dos moradores que a acusam. Nesse meio tempo, Maria Mutema adota outra postura, transferindo toda a culpa do ocorrido ao padre, ao afirmar que não matara o marido e que sua confissão fora só uma maneira de pôr à prova o religioso (*ib.*, p.17). Tomado/a por ciúmes, Diadorim convence Zé Bebelo a mandar exumar o corpo do marido da acusada. Nesse ponto, incide a integração de um novo caso à trama,

pois se descobre que um dos jagunços havia roubado o Sacrário da Abadia na igreja. Com isso, encerra-se o Capítulo 6 da sinopse, denominado *A vila do diabo*.

A continuação da história vai até o meio do capítulo seguinte, com o título de *O pacto*. Feita a exumação do corpo, descobre-se o chumbo dentro da caveira, comprovando o crime (*ib.*, p.18). No entanto, ao se levar o corpo exumado para a capela do cemitério, desaparece o chumbo, e Maria Mutema é novamente considerada inocente. Pouco depois, a peste dá sinais de se acabar, e a criminosa passa a ser vista por alguns como santa. Por esse motivo, Riobaldo logo perde seu interesse por ela, para o alívio de Diadorim. Na continuação do episódio, descobrem-se os ladrões do sacrário, os quais Zé Bebelo quer levar à forca.¹⁴ Uma parte do bando, no entanto, se insurge contra essa decisão, e Riobaldo acaba por ser declarado o novo chefe (*ib.*, p.19). É só depois de assumir a chefia que o protagonista irá selar o pacto nas Veredas Mortas, como forma de ganhar forças para enfrentar o inimigo Hermógenes (*ib.*, p.20).

Infelizmente, não tive acesso a nenhum documento que possibilitasse situar as transformações que ocorreram desde esse tratamento inicial até a versão do roteiro e aquela levada ao ar, as quais são praticamente idênticas, no tocante à construção do relato (cf. *roteiro*, Cap.22; *MS*, Cap.17). Por esses motivos, tomarei a edição final como principal referência na discussão a seguir. O que mais chama a atenção na passagem da sinopse para o roteiro e a edição final é o abandono da tentativa de integrar o caso de forma orgânica à trama central, transformando Maria Mutema num personagem “real”, pelo qual Riobaldo se sentirá atraído, causando ciúmes em Diadorim. Quando passa a ser um relato oral dentro do relato-ação da minissérie, tanto no roteiro como na edição final, o caso de Maria Mutema perde a condição de miniatura do texto televisivo, do ponto de vista da estruturação narrativa, pois sua construção é certamente diferente daquela do restante do programa. Nesse sentido, tal relato no relato pode ser lido como uma alusão à forma de narrar do romance, do mesmo modo que a presença de Manuelzão abrindo o primeiro episódio da minissérie é um índice concreto, na acepção peirciana,¹⁵ da obra de Guimarães Rosa. Isso não significa que esse caso na TV não possa

¹⁴ Sobre a versão final do caso da forca, vide Cap.9.3, acima.

¹⁵ Cf. *Collected Papers* (2.248), *apud* Júlio PINTO (1995): “Um índice é um signo que se refere ao Objeto que ele denota em virtude de ser realmente afetado por aquele Objeto... Na medida em que o índice é afetado pelo Objeto, ele necessariamente tem alguma Qualidade em comum com o Objeto e é com respeito a essa Qualidade que ele se

continuar a ser uma síntese do *GS:V*, do ponto de vista temático. Mas certamente não será uma síntese global, em diversos níveis, como aponta o único consenso generalizado da crítica sobre o romance.

Vejamos em que aspectos específicos o caso de Maria Mutema quebra com o formato mantido até então. Em primeiro lugar, trata-se do único relato no relato em todo o programa de TV, com duas implicações imediatas: (1) seus personagens são totalmente estranhos ao *plot* desenvolvido na trama central; (2) a duração do caso, com quase 30 minutos, corresponde a praticamente dois terços de um capítulo. A conjunção desse dois fatores leva ao abandono de uma regra genérica da ficção televisiva, que pressupõe o reconhecimento quase imediato da ação em curso, normalmente através da presença em cena de pelo menos um membro dos diferentes “núcleos” em torno dos quais giram tanto a “trama central” como as “tramas paralelas”, sobretudo nas novelas.¹⁶ No caso específico da minissérie *GS:V*, já argumentei que, de modo geral, o enredo desenvolvido ocorre dentro do campo de percepção de Riobaldo, ou mantém alguma relação clara com o protagonista (cf. p. 248, acima). Segundo Renata PALLOTTINI (1998), em sua recém-lançada *Dramaturgia de televisão*,

os protagonistas – que são em geral dois, três, quatro – concentram em si a dose maior de interesse da história e do espectador. São os personagens que alimentam a expectativa e que dão mais de si, até em termos quantitativos, à história. É por isso também que um capítulo interessa menos quando não participa dele um protagonista. (p.89)

A quebra no desenvolvimento do enredo advinda da grande extensão do caso de Maria Mutema na TV resulta de um risco cuidadosamente calculado. Em um de meus primeiros contatos com o roteirista da minissérie, Walter George Durst explicou que ele e Avancini haviam chegado à conclusão de que, se conseguissem manter a atenção do espectador até aquele ponto, poderiam inserir algo ainda menos convencional no relato, pois o público teria aprendido a conviver com o inusitado do *GS:V* e suportaria essa carga adicional de estranheza (cf. notas de campo). Durst disse ainda que foi esse o caso “mais difícil” de integrar à espinha dorsal do programa, e que isso só foi possível porque tanto ele quanto o diretor estavam absolutamente convictos da importância dessa história para o relato como um todo (*ib.*).

refere ao Objeto” (p.28).

¹⁶ De maneira similar, os resumos dos episódios anteriores feitos no início de cada capítulo da minissérie têm por a função situar o espectador na trama narrada, o que, por sua vez, facilita o reconhecimento de novos personagens.

Além de seu desmembramento da trama central na TV, o caso de Maria Mutema também representa uma exceção face às estratégias narrativas mais gerais da minissérie. A inserção da história como relato no relato introduz a voz do narrador, parcialmente em *off*, abrindo e fechando parênteses. No início da história, a voz do jagunço Lacrau se sobrepõe às imagens de Maria Mutema e seu marido no leito. Mais tarde, no início do terceiro bloco, a imagem retoma Riobaldo e Lacrau à beira da fogueira. Após observar que “Padre Ponte salvou a alma, mas morreu triste”, e que Maria Mutema “nunca mais voltou à igreja” (*ib.*), Lacrau pergunta a Riobaldo se não o está cansando com sua “esquerda história”. Diante do interesse do interlocutor, o jagunço retoma o relato do caso, que segue sem voz em *off* até o final, quando Lacrau faz seus últimos comentários. A caracterização de Lacrau como narrador, combinada com suas glosas sobre o relato, configura uma ruptura face à perspectiva sincrônica do narrador-câmera impessoal que domina amplamente o resto do programa, à exceção dos trechos que venho chamando de “seqüências subjetivas”. Na verdade, a própria estrutura temporal do caso no romance, mantida pela televisão, está em franco contraste com o princípio da linearidade privilegiado pela TV. Na minissérie, a narração se inicia com um dado apenas parcial (a morte do marido) e tem continuidade através de uma seqüência alternada (igreja e casa do Padre Ponte). Após a morte do padre, a cena da igreja é interrompida pela descrição da morte do marido, voltando no tempo. Só depois a narrativa retoma o fluxo cronológico, de forma relativamente acelerada.

Apesar de todas essas aparentes “quebras” ou “infidelidades” face à televisão, um exame mais acurado desse capítulo mostrará que ele não deixa de ser “fiel” às exigências mais amplas do relato televisivo, qual seja, a submissão de todas as informações fornecidas ao espectador à lógica da ação. No encontro que venho citando através de notas de campo, Walter George Durst foi enfático a esse respeito, quando comentou que, apesar de toda a estranheza do episódio, “nada é por acaso”, tudo tem sua razão de ser, do ponto de vista televisivo – ainda que, num primeiro momento, possa parecer o contrário. Tal “razão de ser” poderá ser encontrada no nexo entre o caso de Maria Mutema e a realização do pacto por Riobaldo, conforme já está vagamente articulado no próprio texto da sinopse do programa, resumido acima. Creio que esse vínculo se dá, pelo menos em parte, em função das leituras do *GS:V* privilegiadas por Durst e Avancini. O roteirista da minissérie manifestou várias vezes sua admiração pelo trabalho de GALVÃO (1972), em detrimento de outras análises, que considerava em grande partes “parasitárias” em relação ao romance de Rosa (cf. notas de campo).

A esse respeito, Osvando de MORAIS (1997) comenta que as cenas finais do episódio “refletem uma certa preocupação do autor do roteiro não só com o texto de partida, mas também com os trabalhos críticos [em] que se fizeram leituras analisando tais passagens” (p.150). Partindo dessa premissa, Morais descreve a ambientação das cenas no roteiro de uma forma que alude diretamente à interpretação de GALVÃO (1972): “vemos a história contextualizada na pequena cidade com os detalhes reveladores da possível existência do mal puro” (MORAIS, 1997, p.150). Indo além, o autor chega a citar uma fala de Riobaldo que não pude encontrar em nenhum dos documentos a que tive acesso:

Após o final do relato, Riobaldo é obrigado a concluir. “É. Existe realmente o mal absoluto, o mal puro. Portanto deve existir também...” Mas não chega a terminar a frase e dirige-se agora decididamente para as Veredas Mortas. (*ib.*)

Apesar da inexistência do trecho supracitado no roteiro ou na edição final, pode-se encontrar nessas duas versões outros elementos que dão suporte à relação estabelecida por Morais. Vejamos, por exemplo, a rubrica final da Cena 25 do roteiro, que descreve a saída de Maria Mutema do arraial: “E nas últimas imagens, de fato, Maria Mutema parece ter se transmutado. Está linda, tranqüila. E, na verdade, tão enigmática como todas as santas” (Cap.22, p.12).

A identificação do roteirista com uma vertente específica da crítica pode ser também constatada através de outros elementos, menos evidentes em detalhes específicos do programa, mas certamente relevantes para sua construção geral. Tomemos por exemplos a insistência de Durst em encontrar uma “preocupação social” no romance, sobretudo no tocante ao episódio dos catrumanos, ou sua sugestão, não acatada por Avancini, de terminar a minissérie com Riobaldo chegando à fazenda de Otacília, para se tornar proprietário, “aburguesando-se” (cf. notas de campo).

Sintomaticamente, o trabalho de GALVÃO (1972), tão elogiado por Durst, é um dos marcos da literatura de pesquisa na qual predominam preocupações com os aspectos históricos e sociais do *GS:V*, como pode ser lido no recente apanhado da crítica feito por Willi BOLLE (1994-95, p.82-83; 1997-98, p.28). Nesses dois trabalhos, mas sobretudo no último, Bolle discute a importância do pacto nas Veredas Mortas para uma leitura do romance que vá além das abordagens mais correntes na crítica e leve em conta também a dimensão histórica e social do *GS:V*. Segundo BOLLE (1997-98), as “interpretações folclóricas, existencialistas e esotéricas do pacto, dentro da tradição beletrística”, seriam insuficientes para uma compreensão adequada do livro (cf. p.34). Para o autor, tais leituras pulverizam o sentimento de culpa que dá origem à

narração e evitam qualquer reflexão sobre a realidade brasileira (cf. p.30).¹⁷ Creio que há um surpreendente paralelo entre os argumentos de Bolle e as colocações de Durst, sobretudo em relação ao oportunismo de Riobaldo, para cuja ascensão social o pacto realizado (ou não) nas Veredas Mortas foi um fator decisivo. Segundo BOLLE (1997-98), os requisitos para Riobaldo entrar de posse da herança de Selorico Mendes “foram seu estatuto de chefe de jagunços e a glória de ter vencido a batalha decisiva” (p.33). O autor lembra ainda que

a somiticaria de Selorico Mendes é o traço característico também de seô Habão, que figura como uma espécie de “padrinho” de Riobaldo na hora do pacto, e com o qual esse continua depois em termos de boa vizinhança, como também com os fazendeiros seo Ornelas, seo Zé Bebelo e outros... / Riobaldo, o personagem-narrador que recebe e hospeda o jovem doutor da cidade, é portanto um latifundiário. Resultado do estratagema do pacto, juntamente com a herança e um casamento vantajoso. (p.33)

Dado esse conjunto de elementos, podemos afirmar que, se há alguma “fidelidade” da minissérie em relação ao romance, tal “fidelidade” não tem por suporte uma interpretação consensual que permitisse falar da “essência” do livro, mas apenas de determinadas leituras, que confluem em uma direção ou outra. No caso específico ora em discussão, tal confluência levou a associar dois trechos do livro considerados fundamentais, com base em uma lógica que guarda certa filiação com as abordagens históricas e sociológicas do *GS:V*. Até que ponto, no entanto, essa “fidelidade à crítica” representa uma “infidelidade à televisão”? Já sugeri mais acima que não se trata de uma “traição” de fato, mas antes de uma “infidelidade consentida”. Vejamos alguns elementos adicionais que dão suporte a essa hipótese.

Em primeiro lugar, as exigências do formato que caracterizei acima não são absolutas, pois há sempre a possibilidade de quebrá-las, em casos específicos, sem deixar de atender às regras mais gerais da dramaturgia da televisão. No caso da minissérie *GS:V*, é precisamente isso o que ocorre no episódio de Maria Mutema. Em relação ao uso de *flash-back*, que rompe a cronologia linear, seja observado que o mesmo se dá dentro de um único episódio, o que, segundo Durst, é menos problemático, principalmente quando se trata de revelar um mistério – que é exatamente o que ocorre aqui (cf. Balogh, 1996, p.167). Nesse sentido, a quebra da cronologia dentro de um único capítulo não tem as mesmas implicações que teria um programa organizado

¹⁷ Conclusão diferente pode ser feita sobre o tantas vezes citado ou aludido estudo de GALVÃO (1972). No mesmo trecho em que reafirma a importância da imagem da “coisa dentro da coisa”, cuja matriz estaria no caso de Maria Mutema, a autora enfatiza também que o “fio do enredo é o tormento do narrador por ter vendido a alma ao Diabo”

sistematicamente de forma não-linear. No tocante à ausência de um protagonista no relato, a própria utilização da voz em *off* para introduzir a narração do caso e o retorno à fogueira para os comentários pontuais de Lacrau se encarregam de vincular Riobaldo ao que está sendo contado, na condição de ouvinte, dessa forma implicitamente “presente” em cena.

A questão fundamental, no entanto, parece-me ser o deslocamento do relato, que não mais sucede, como no romance, após o batismo de fogo de Riobaldo contra as tropas de Zé Bebelo (cf. *GS:V*, p.192-197), mas sim imediatamente antes da cena do pacto, o qual só ocorre bem mais tarde, tanto na cronologia da história em si como na narração do livro (p.368-373). O momento em que se conta a história certamente não é irrelevante, e tem sido explorado pela crítica (cf. sobretudo ARROJO, 1984, p.200-202; UTÉZA, 1994, p.141-144). Interessa-me aqui principalmente examinar de que forma esse deslocamento pode favorecer o andamento da ação, ainda que aparentemente haja uma “quebra de ritmo”. Nesse sentido, creio que o termo ideal para descrever a função do caso de Maria Mutema na minissérie seria “catalisador”. Na TV, o caso é contado no retiro da Coruja, onde o bando liderado por Zé Bebelo permanece por muito tempo, assolado por doenças múltiplas e praticamente sem perspectivas, após o longo cerco na fazenda dos Tucanos e a travessia do vilarejo assolado pela bexiga preta. Nesse local desolado, Riobaldo repassa constantemente seus planos de fazer o pacto, mas acaba irremediavelmente por adiá-los, indeciso, como sempre (cf. *GS:V*, p.352-368; *MS*, Cap.17, B3).

O relato do caso vem precedido, na minissérie, de um trecho que é praticamente uma deixa do livro, no sentido oriundo do teatro. Isso ocorre quando Riobaldo fala do diabo, como que pensando em voz alta, e Diadorim retruca, dizendo que “o inimigo é o Hermógenes”. Pouco depois, vem a confirmação de Riobaldo: “ – ‘Que sim, certo! O inimigo é o Hermógenes...’” (*GS:V*, p.358). O comentário do narrador é conclusivo: “Mas, entre nós dois, sem ninguém saber, nem nós mesmos no exato, o que a gente acabava de fazer, entestando nos fundos, definitivamente por morte, era o julgamento do Hermógenes” (*ib.*). Ao longo de toda a página seguinte, o narrador descreve em detalhes o pacto de Hermógenes com o diabo, segundo lhe contou o jagunço Lacrau, que havia estado um bom tempo do lado do inimigo. São precisamente esses os diálogos ao pé de fogueira que fecham na televisão o capítulo anterior ao episódio de Maria Mutema.

(p.127), ato esse que sabemos estar necessariamente ligado à cena do pacto.

A situação específica em que o caso é relatado na TV é plena de significação. No início do capítulo, Riobaldo volta no meio da noite para junto da fogueira e reencontra Lacrau, que também não consegue dormir. Riobaldo conta que tivera um sonho estranho, do qual seu interlocutor logo identifica a continuação, de maneira enigmática:

RIOBALDO: Eu tive um sonho doido, sô! Sonhei que era alto, mais alto que eu mesmo... E de mim mesmo eu rindo gargalhada dava! De repente eu me perguntei, sem me responder: ocê é o rei dos home? E rinchei feito um cavalo bravo... LACRAU: E ventava em todas as árvore? RIOBALDO: Uai, sô... ventava! Acumé que cê sabe disso? LACRAU: Eu sei... (pausa) Se ocê quiser, eu conto uma história. RIOBALDO: Pode, me conta! LACRAU: Acontecida no arraial de São João Leão, perto da minha terra. O caso de Maria Mutema e Padre Ponte... (MS, Cap.18, B1, 0:44 a 1:45)

Claramente, as disposições psicológicas de Riobaldo ao ouvir o caso são muito especiais: teve um sonho estranho, que ele mesmo não entende, mas que seu interlocutor identifica de imediato.¹⁸ Nesse contexto, a história que Lacrau contará é quase uma resposta à pergunta intrigada de Riobaldo: “Acumé que cê sabe disso?” (Cap.18, B1, 0:20). Os comentários finais de Lacrau e a reação de Riobaldo, no meio do terceiro bloco do capítulo, também autorizam a leitura do relato como uma explicação do sonho anterior:

LACRAU: Aí ‘tá a história do Padre Ponte, e de Maria Mutema. Ocê entenda como quiser. RIOBALDO: (após pausa) Eu já entendi... LACRAU: Agora já pode dormir? RIOBALDO: Não... agora tem que fazer... (Cap.18, B3, 10:00-26)

Após um curto diálogo em que Riobaldo pede a Lacrau para não dizer nada a Diadorim, que se aproxima, o protagonista parte decidido em direção às Veredas Mortas, onde tem lugar a já discutida cena do pacto (cf. Cap.11.2, acima).

No romance, o fecho do caso é bem mais ambíguo: “E foi isso o que Jõe Bexiguento a mim contou, e que de certo modo me divagasse” (GS:V, p.197). Na crítica, esse “divagasse”, no imperfeito do subjuntivo, tem sido interpretado nas acepções de divertir, passar tempo (cf. UTÉZA, 1994, p.144), ou ainda de distrair, livrar das preocupações (cf. ARROJO, 1984, p.201). De todo modo, a conclusão fica em aberto, e qualquer reflexão maior é abortada pela chegada de um companheiro, sobrevivente do combate contra Zé Bebelo: “Mas, foi ele acabar de contar, e escutamos o assovio combinado de um dos nossos, e demos resposta: era um que chegava – o Paspe – se aparecendo macio dos escuros [...]” (GS:V, p.197). Na minissérie, a própria conclusão

¹⁸ No romance, esse sonho de Riobaldo é um devaneio ocorrido durante o combate do Tamanduá-tão. Seu relato ocorre quando o narrador fala do reencontro com o Menino, então o já adulto Reinaldo/Diadorim (cf. GS:V, p.119). A fala de Lacrau na minissérie faz parte da descrição do sonho, no livro.

de Lacrau já é um convite à interpretação: “Você entenda como quiser...” (*ib.*). A reação de Riobaldo é o oposto daquilo que ocorre no livro. Não só o personagem declara que entendeu de imediato o caso narrado, como também já sai para pôr em prática o ensinamento que dele retirara. E tal ensinamento precipita nada menos do que sua decisão de fazer o pacto com o diabo, o que reverterá todo o rumo da história.¹⁹ Nesse sentido, temos o caso de Maria Mutema na minissérie repetindo a estratégia de explicitação desenvolvida em outros níveis ao longo de todo o desenvolvimento do programa. O que, por si, já configura uma “fidelidade” ao formato televisivo, apesar de toda a estranheza que esse episódio possa despertar à primeira vista.²⁰

Além de seu próprio conteúdo e da localização estratégica no relato, o caso de Maria Mutema na TV também antecipa a cena do pacto em diversos aspectos formais, que examinarei muito brevemente, de modo a estabelecer um paralelo com a discussão já desenvolvida nos capítulos anteriores. A palavra-chave, desta feita, é *pathos*. Essa é uma característica que já perpassa a própria fábula, por envolver tragicamente dois símbolos de autoridades constituídas, marido e padre, ou seja, a ordem terrena (patriarcal) e a divina (igreja). Além disso, a alegada atração de Maria Mutema pelo Padre Ponte, esse pecado “que avessa tanto as ordens das coisas” (*MS*, Cap.18, B2, 6:11), remete indiretamente à atração de Riobaldo por Diadorim, atração essa que sabemos ser considerada diabólica pelo protagonista.

¹⁹ Como a cena das Veredas Mortas tem início com o protagonista a recapitular mentalmente o pacto feito por Hermógenes, segundo a descrição dada pelo mesmo Lacrau, no final do capítulo televisivo anterior, podemos inferir que Riobaldo fez uma associação direta entre os dois casos contados por esse jagunço, fundamentando desse modo sua decisão de finalmente enfrentar o diabo face a face.

²⁰ Cabe aqui uma observação adicional a partir da *Faixa comentada especial* do canal Futura. Apesar de insistir de forma reiterada na importância da leitura do romance, e mesmo reconhecendo em alguns momentos que a minissérie seria uma “obra prima” da televisão (cf. Cap. 14, B2, por exemplo), toda a análise apresentada na *Faixa comentada* sobre a lógica narrativa do trecho em que se insere o caso de Maria Mutema tem por base a minissérie, desconsiderando qualquer retomada do livro. Partindo das vacilações de Riobaldo e de sua posterior decisão sobre o pacto, a *Faixa comentada* atribui ao GS:V uma lógica interna que corresponde à estruturação do episódio na TV, mas que não tem a mesma validade em relação ao romance. Da mesma forma que, “para leitores que não podem comparar a tradução com o original, a tradução simplesmente é o original”, como sugere Lefevere (1992a, p.109-110; supra, p. 59), a minissérie parece estar aqui de fato substituindo o romance como referência para a crítica. Nesse sentido, o programa do canal Futura representa uma espécie de reescritura em segundo grau do GS:V. Algo semelhante ocorre em relação à reescritura do livro por Galvão (1972), posto que essa análise reverbera, ainda que de formas diversas, na literatura especializada, nos textos paradidáticos e mesmo na própria minissérie.

O *pathos*, que pode ser notado em diversos trechos do caso no livro,²¹ encontra expressão, dentre outros, no contraste claro-escuro das imagens, e em angulações extremas, sobretudo nas cenas no interior da igreja. Tomemos como referência inicial os planos que descrevem a saída de Maria Mutema, após se confessar com Padre Ponte (Figuras 12.1 a 12.4, p. 288). Após a primeira confissão, a personagem vem em direção à câmera, que está postada junto à porta de entrada da igreja, numa altura padrão (Figura 12.1). Na segunda seqüência de saída após uma confissão, a posição da câmera é semelhante, porém a uma altura muito menor, próxima do chão (Figura 12.2). Essa mudança pode ser lida como referência ao problema de Padre Ponte, que se agrava cada vez mais.



Figura 12.1



Figura 12.2



Figura 12.3



Figura 12.4



Figura 12.5



Figura 12.6



Figura 12.7



Figura 12.8

Na confissão seguinte, a posição da câmera já é outra, também baixa, mas disposta junto ao confessional (Figura 12.3).²² Finalmente, na confissão que precede a morte do padre, o ponto de vista da câmera é do alto da igreja, como que já apontando para o desfecho trágico (Figura 12.4). Semelhante efeito àquele obtido pela composição do quadro também se faz notar na música das

²¹ Cf. GS:V: “Contavam mesmo, que das primeiras vezes, povo percebia que o padre ralhava com ela, terrível, no confessional” (p.193). E, mais adiante: “e rompeu fala, por entre prantos, ali mesmo, a fim de perdão de todos também, se confessava. Confissão editada, consoantemente, para tremer exemplo, raio de pesadelo de quem ouvia, que rasgava gastura, como porque avessava a ordem das coisas e o quieto comum do viver transtornava” (p.195).

²² Em todas as cenas que mostram Maria Mutema saindo da igreja, seu movimento é estilizado através de uma superposição de imagens em diferentes pontos do corredor, rumo à porta. Na seqüência imediatamente posterior à terceira vez que vemos a personagens votar do confessional, procedimento semelhante é utilizado em relação ao Padre Ponte, cujo corpo “sai” pela janela de sua casa.

cenar na igreja, uma melodia de órgão em *off* com tons que gradativamente ganham dramaticidade, para culminar na cena da confissão. Significativo é também o gestual dos personagens nesse episódio, sobretudo na igreja, tendo por auge o momento em que Maria Mutema é desmascarada pelo missionário e faz sua “confissão edital” ali mesmo, ao final da missa (Figuras 12.5-8).

Em muitos casos, ganha importância a disposição quase simbólica dos elementos do quadro. É isso o que ocorre nas diversas cenas em que Padre Ponte está em sua casa, diante da janela. Vejamos aqui uma seqüência em que a Maria do Padre vem lhe trazer algo para comer (Figuras 12.9-12, p. 289). A primeira imagem mostra o contexto geral da cena, onde se contrapõem a tentativa de solidariedade da mulher e o desespero do padre, que em função de seu ofício nada pode dizer, nem fazer. Note-se que, na segunda imagem, a Maria do Padre está diante da parede. À sua frente desce verticalmente a linha da janela, separando-a do sacerdote através de toda uma faixa com textura diferente. A sugestão parece ser de um limite intransponível, já afastando os dois personagens de modo irreversível. No quadro seguinte, fechado sobre o Padre Ponte, as linhas do telhado de uma outra casa atravessam a imagem também de forma praticamente vertical, sugerindo barras de uma prisão. Na última imagem, a câmera se afasta para captar o desespero de Padre Ponte, curvado para baixo, incapaz de ver qualquer saída.



Figura 12.9



Figura 12.10



Figura 12.11



Figura 12.12



Figura 12.13



Figura 12.14



Figura 12.15

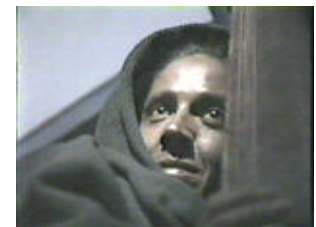


Figura 12.16

Composições de quadro altamente sugestivas, com angulações extremas e pouco usuais, são novamente utilizadas tanto na cena que da morte de Padre Ponte como naquelas que mostram o desespero de Maria Mutema após sua confissão (Figuras 12.13-16). Quando morre, Padre Ponte

fica estendido diante do altar, quase em posição de cruz (Figura 12.13).²³ As imagens finais da última seqüência na igreja, após a confissão pública de Maria Mutema, retomam o motivo da cruz. No plano representado pela Figura 12.14, a câmera, extremamente baixa, foca frontalmente os pés de Maria Mutema. Formando um ângulo reto com o corpo estendido no chão, o padre se interpõe entre a pecadora e a cruz, que pode ser vista ao fundo, na parte de cima do quadro, de certo modo culminando a linha formada por Maria Mutema e o missionário. O plano que encerra a cena é mais uma tomada com câmera alta, sintetizando vários dos elementos utilizados até então (Figura 12.15). Tem-se, por exemplo, um grande contraste entre a luminosidade das paredes e o chão escuro. A linhas do quadro se desdobram em uma dupla imagem em cruz, a qual tem por centro o corpo de Maria Mutema e se estende longitudinalmente para o fundo, em direção ao altar, e transversalmente ao longo da grade que separa o altar do resto da nave. Há também o elemento da cor: quando Maria Mutema volta à igreja e acaba por confessar seus crimes, vem coberta por um xale vermelho, o mesmo que utilizava na noite em que matou o marido. Essa cor forte contrasta não somente com a indumentária toda preta que a personagem usava quando vinha se confessar com Padre Ponte (Figura 12.16), como também o modo de vestir de todos os outros personagens do episódio. Tradicionalmente, dentre o muitos sentido invocados pelo vermelho está o da paixão, mas essa é também a cor do diabo. Na história contada no *GS:V*, o xale vermelho utilizado na televisão pode remeter ao crime de Maria Mutema, mas também à sua eventual redenção. De qualquer forma, trata-se de um elemento que se destaca do conjunto, reforçando o *pathos* desenvolvido através dos outros recurso aos quais aludi anteriormente.²⁴

Existem ainda outros tipos de contraste, que servem como uma espécie de contraponto ao teor trágico da narração. No âmbito dos diálogos, a confissão de Maria Mutema a Padre Ponte exacerba a lascívia da personagem, que gostava do sacerdote “em fogo de amores, e queria dele ser concubina amásia” (*GS:V*, p.196; cf. *MS*, Cap.18, B2, 5:40), e acrescenta detalhes libidinosos:

²³ Cf. imagem de Riobaldo junto ao leito seco do rio, antes do incidente com o leproso (Figura 11.25, p. 237).

²⁴ Sobre os diversos significados atribuídos às cores em diferentes contextos culturais, vide, dentre outros, o clássico texto em que EISENSTEIN (1947/1990a) reflete sobre a “Sincronização dos sentidos” no cinema (sobretudo p.59-70).

O que posso é repetir o de sempre, agora do baixo juramento: por motivo d'amor matei meu marido. Amor por o senhor, por mais avesso que fosse. Na esperança dum dia rolar o senhor mais eu, trocando nossos doce-quente molhado de amor. (*MS*, Cap.18, B2, 7:03)

No âmbito da montagem, há também um forte contraste entre a tensão decorrente das confissões de Maria Mutema com o ambiente doméstico em que vemos o Padre Ponte, na seqüência que alterna igreja e casa, contrapondo o ofício religioso à heterodoxia da vida familiar do padre. A primeira dessas cenas começa com imagens inocentes dos meninos conversando à mesa, para só depois mostrar a família toda na cozinha (Figuras 12.17-20, p. 291).

Na penúltima cena do episódio, tem-se ainda uma outra amostra do humor mórbido que vem à tona em alguns trechos de grande tensão no relato, conforme já observei mais acima (cf. Cap.9.3, nota 19, p. 185). Trata-se do momento em que as autoridades passam de mão em mão a caveira do marido morto, balançando-a para ouvir o chumbo lá dentro (cf. *GS:V*, p.196; *MS*, Cap. 18, B3, 8:26 a 9:24; Figuras 12.21 a 12.24).



Figura 12.17



Figura 12.18



Figura 12.19



Figura 12.20



Figura 12.21



Figura 12.22



Figura 12.23



Figura 12.24

Diferentemente do livro, a minissérie, no entanto, uma vez mais explicita. O chumbo derretido não permanece dentro do crânio, lá depositado para sempre, mas é exibido: não basta perceber sua presença sonora (Figura 12.22), é preciso também apresentá-lo visualmente (Figura 12.24). Nesse sentido, tem-se aqui também uma explicitação. É como se a sugestão auditiva, o ruído que remete indiretamente à “imagem acústica” da palavra, não fosse o suficiente para a televisão. Ela precisa mostrar (ver para crer), reafirmando a supremacia do narrador-câmera, ao qual se subordinam os outros elementos que compõem a narração.

Levando em conta esse conjunto de elementos que acabo de arrolar, creio que o *pathos* construído ao longo do caso de Maria Mutema na TV ainda estará reverberando na mente do espectador quando Riobaldo sair para realizar o pacto nas Veredas Mortas, do mesmo modo que a idéia do pacto descrito por Lacrau no capítulo anterior reverberou na cabeça do personagem, tornando-se sonho e induzindo o mesmo jagunço a contar ao protagonista a história sucedida em São João Leão. Essa tensão latente prepara o espectador para a cena do pacto, que por sua própria natureza já significa uma situação absolutamente extrema, a qual é abordada na TV com o auxílio de vários dos recursos estéticos explorados no relato ao pé do fogo no retiro da Coruja (cf. Cap. 11.2, p. 230 e seguintes). Dessa maneira, a televisão terá conseguido seduzir seu público através de imagens e sons, criando uma relativa unidade de tratamento ao longo de todo o capítulo e mantendo-se fiel a seus desígnios, mesmo quando incorre numa aparente “traição” às regras do formato.

Pode-se concluir que a “angústia da traição” que afligia a equipe de produção da minissérie acabou por levar a uma espécie de dupla “fidelidade”: ao livro, por via das vertentes interpretativas às quais se alinham os especialistas da TV; e aos desígnios da televisão, enquanto instituição que buscava o prestígio decorrente de uma adaptação “adequada” do romance, sem para isso deixar de respeitar seu próprio projeto político e empresarial.

Considerações finais

Pela própria natureza de seu objeto, os estudos da tradução configuram-se, em tese, como um campo propício para a percepção da alteridade cultural e o questionamento dos limites entre as diferentes formas de conhecimento. No entanto, não é isso o que vem ocorrendo tradicionalmente, devido a pelo menos dois fatores. Por um lado, a compartimentalização do saber vigente em nossas instituições acadêmicas, que tendem a ver com desconfiança iniciativas de pesquisa regidas pela inter- ou transdisciplinariedade. Por outro, a hegemonia de abordagens logocêntricas nas diversas disciplinas que estudam a tradução, fazendo com que ela não seja examinada do ponto de vista da diferença, mas antes sob a égide do “mesmo”, cuja expressão mais consumada é provavelmente o conceito de equivalência, propugnado, dentre outros, por Werner KOLLER (1995). A procura tradicional pela equivalência como ideal tradutório, na dupla acepção de perfeito e inalcançável, está intimamente ligada à conhecida hierarquia em que o original, tido por estável e atingível em sua “essência”, ocupa uma posição privilegiada face à tradução, tida por derivada, secundária, imperfeita, menor – um mal necessário, enfim. Nos dois primeiros capítulos desta tese, procurei mostrar que o conceito de equivalência também subjaz ao desdobramento da dicotomia original vs. tradução numa outra hierarquia, tradução vs. adaptação, na qual se concede à tradução dita interlingual pelo menos alguma possibilidade de resgatar o “mesmo”, ao passo que à adaptação se reserva a característica, tida de modo geral por menos nobre, de ser regida sobretudo pelas diferenças de linguagem, o que levaria quase necessariamente a perdas e infidelidades.

As principais referências teóricas utilizadas na presente pesquisa contribuem para diluir as barreiras que caracterizei acima, ainda que o façam de forma distinta e com alcance diverso. Dentro da chamada “virada cultural” (cf. BASSNETT e LEFEVERE, 1990), já existem há algum tempo análises que tratam das chamadas adaptações de textos literários para a linguagem audiovisual no âmbito exposto dos estudos da tradução, como atestam os trabalhos de Patrick CATRYSSSE (1992) e Thaís Flores DINIZ (1994). No plano conceitual, a noção de reescritura proposta por André LEFEVERE (1992a-b) dissolve claramente os limites entre os diferentes formadores da *imagem* de um texto, tais como crítica, historiografia, tradução, adaptação, etc. Tal dissolução de categorias estanques, no entanto, parece não encontrar respaldo consistente nas

premissas teóricas de Lefevere, as quais não raro manifestam um essencialismo latente, já apontado por Cristina C. RODRIGUES (1998) e Rosemary ARROJO (1998).

A reflexão pós-moderna, por sua vez, é organicamente avessa à compartimentalização e à taxonomia, razão pela qual não impõe esse tipo de limite à pesquisa realizada sob sua égide. Ao repensar as categorias de Lefevere nos termos da pós-modernidade, foi possível encontrar a necessária correção ao essencialismo latente em boa parte dos trabalhos realizados no âmbito da “virada cultural”. Em termos mais concretos, pode-se dizer que submeti a noção de reescritura de LEFEVERE (1992a-b) ao crivo de uma definição anti-essencialista de tradução, com base sobretudo na idéia de “transformação regulada de um texto pelo outro”, de Jacques DERRIDA (1972/1975), e na percepção de que todo processo de compreensão, leitura e tradução é necessariamente a apropriação do significado do outro para aquilo que constitui o sujeito – ou o próprio texto – enquanto linguagem (cf. ARROJO, 1993e). Vem daí a hipótese de trabalho desenvolvida na tese, segundo a qual a transformação do romance *GS:V* em imagens e sons para a televisão configura um modo de apropriação da literatura em prol dos interesses culturais e econômicos da Rede Globo, tendo como regulador principalmente a função de prestígio do formato minissérie na grade de programação da TV – função essa certamente exacerbada pelo momento da exibição do programa, quando a empresa comemorava seus vinte anos de existência e desfrutava de uma posição de liderança absolutamente incontestada no mercado. O fio condutor da análise foi a aspiração da Globo a ser “fiel ao original de Rosa”, conforme discutido no Capítulo 7 com base em um amplo acervo jornalístico.

Para abordar as noções de autoria e texto original sob a ótica de uma concepção anti-essencialista do sentido, recorri adicionalmente à noção de “comunidade interpretativa”, de Stanley FISH (1980), e à “função-autor” proposta por Michel FOUCAULT (1969/1983, 1971/1996). De posse desses instrumentos heurísticos, procurei detectar que aspectos do *GS:V* eram considerados fundamentais pela crítica especializada e jornalística quando da exibição da minissérie, i.e., que imagens se faziam então desse texto e de seu autor. Partindo desse dado, passei a averiguar em que medida a adaptação da Rede Globo realmente faz jus ao propalado atributo de “fidelidade”, no sentido de uma confluência com tais imagens vigentes na crítica e na recepção mais generalizada do romance.

Dentre os tópicos discutidos na mídia, destaca-se a estratégia de linearização do enredo adotada na TV, a qual foi majoritariamente aceita pela crítica como inerente ao veículo televisão

e sua à linguagem. Tomei essa questão como ponto de partida para fazer uma discussão mais genérica da macroestrutura narrativa da minissérie, apresentando desse modo algumas características que podem ser consideradas típicas do texto televisivo, em termos bastante amplos. Como polêmica emergiu na mídia a escolha de uma atriz conhecida (Bruna Lombardi) para o papel ambíguo de Diadorim. A verificação da lógica subjacente a tal escolha revelou que a mesma se insere numa estratégia geral de explicitação na TV, com repercussões mais amplas do que a simples escolha da atriz protagonista debatida pela crítica. O terceiro aspecto analisado na minissérie foi o desenvolvimento da temática do bem e do mal, envolvendo o sentimento de culpa de Riobaldo e dimensão propriamente metafísica do romance. No último capítulo da tese, retomei alguns dos principais argumentos arrolados anteriormente, procurando mostrar de que maneira as imposições do formato minissérie e as imagens do *GS:V* mais proeminentes na equipe de produção foram responsáveis por inúmeras mudanças no programa ao longo de sua confecção.

O estudo que fiz da narrativa desenvolvida no livro e na TV permite a conclusão de que o romance foi transformado de modo a adequar-se à “linguagem” televisiva corrente, que não é “natural”, no sentido de ser a única possível, tendo antes se tornado hegemônica no decorrer de um longo processo histórico, o qual procurei ilustrar com recurso a autores como Hélio de Seixas GUIMARÃES (1995, 1997) e Arlindo MACHADO (1994, 1997).

Tal transformação, no entanto, não se dá entre dois pólos estáveis, determináveis em sua “essência” por um observador “neutro” e “objetivo”. Ao examinar a literatura especializada sobre Guimarães Rosa e o *GS:V*, pude comprovar a hipótese anti-essencialista de que não se trata aqui pura e simplesmente de um romance complexo, ponto sobre o qual há evidente consenso. Pelo contrário, são os próprios “originais” construídos pela crítica que se mostram parcialmente incompatíveis uns com os outros, de modo que nenhuma tradução poderia ser “fiel” a todas essas leituras do livro. Tomemos como exemplo a análise que fiz da narração no *GS:V*, tendo por critério a perspectiva cronológica subjacente à chamada linearização do enredo na TV apontada pela mídia. Na segmentação do romance, cheguei à conclusão de que nele existem três grandes blocos narrativos, organizados de forma não-linear. Outros autores, como Francis UTÉZA (1994) e Kathrin ROSENFELD (1992b, 1993), para citar apenas dois nomes, chegaram a segmentações distintas, feitas a partir de outros critérios, que levam em conta a não-linearidade cronológica, mas não lhe atribuem o peso pertinente numa análise como a minha, com a finalidade explícita de entender a “linearização”. Compreendo tal diversidade como um sinal claro de que até a própria

lógica narrativa atribuída ao original é resultado da perspectiva segundo a qual o abordamos, ou seja, é uma construção que depende do ponto de vista privilegiado pelo leitor – ou tradutor/adaptador.

Semelhante conclusão sobre a parcial incompatibilidade dos diferentes “originais” construídos pela crítica, inclusive por mim mesmo, pode ser tirada a partir da discussão do caso de Maria Mutema no *GS:V*. Creio que esse último tópico desenvolvido na tese (Cap.12.2) confirma a hipótese de que a tradução televisiva também não escapa à regra geral, tendendo a se alinhar com uma ou outra leitura do livro, em detrimento das demais. Se tomarmos como parâmetro a construção do episódio de Maria Mutema na TV, poderemos inferir que a minissérie apresenta certas afinidades com a vertente interpretativa que privilegia as dimensões históricas e sociais do romance, na qual se inserem autores como Walnice Nogueira GALVÃO (1972) e Willi BOLLE (1998), afastando-se potencialmente de outras abordagens correntes. Isso não significa, no entanto, que a minissérie, como um todo ou somente no tocante a esse episódio específico, só possa ser lida a partir de tal perspectiva. Pelo contrário: outras leituras haverá sempre, até mesmo porque outros espectadores e analistas provavelmente abordarão o programa com base em critérios diferentes daqueles utilizados na presente pesquisa.

De todo modo, creio que os elementos arrolados ao longo da tese permitem reafirmar a validade de minhas principais hipóteses de trabalho. Se há alguma “fidelidade” por parte da televisão, tal fidelidade se dá sobretudo em relação a determinadas vertentes interpretativas privilegiadas pela equipe de produção, de forma subordinada, em última instância, aos interesses da emissora. Nesse sentido, os principais fatores que regulam a transformação do romance em imagens e sons estão de fato nas exigências do formato minissérie, cuja função “de prestígio” foi exacerbada pela comemoração dos vinte anos de existência da Rede Globo.

Ao transformar o romance de Rosa em um programa de TV, a Globo contribuiu de modo inequívoco para ampliar sua “sobrevivência”, nos termos de Walter BENJAMIN (1923/1972), não em outra língua ou cultura, mas sim em outro sistema textual, que atinge uma larga faixa da população brasileira em grande parte não afeita ao contato direto com a literatura. Por outro lado, ao procurar fazer um produto diferenciado, que lhe conferisse o estatuto de produtor de bens culturais de alto nível, a televisão acenou com a possibilidade de outras formas de trabalho, nas quais o fator comercial não fosse o principal, senão o único parâmetro decisório. Creio que tal caminho representa uma preciosa vereda no grande e árido sertão da produção televisiva do país,

e espero que a presente pesquisa possa ajudar a compreendermos melhor as implicações desse tipo de iniciativa.

Feita essa breve recapitulação dos pressupostos teóricos, dos principais passos e das conclusões que se podem tirar desta tese, cumpre agora averiguar que perspectivas se abrem para pesquisas futuras. Uma primeira questão a ser colocada é a pertinência (ou não) de uma incorporação mais sistemática de textos não-verbais aos estudos da tradução. Considerando a argumentação aqui desenvolvida, creio que a resposta a essa pergunta é necessariamente afirmativa. Se o texto “original” não é atingível em sua “essência”, sendo antes resultante das diversas formas de circulação que encontra em uma cultura, levar em conta as diferentes versões audiovisuais de obras literárias é quase um imperativo no mundo contemporâneo. Para tanto, porém, torna-se necessário estabelecer um verdadeiro diálogo entre os diversos tipos de conhecimento envolvidos. Não basta dizer, como LEFEVERE (1992a), que alguns deles fogem ao âmbito da especialização pessoal do pesquisador e por isso deixá-los de lado (cf. p.9). Pelo contrário, é preciso procurar entender as especificidades do cinema e da televisão, inclusive em sua dimensão empresarial, para abordar esses textos com base em critérios compatíveis, evitando dessa forma o risco da aplicação irrefletida de critérios puramente “literários”.

Nos campos de conhecimento nos quais tradicionalmente se estudam as chamadas adaptações de textos literários para cinema e TV, aplica-se o corolário do argumento anterior. Creio que para tais análises, feitas no domínio institucional dos departamentos de teoria da literatura, semiótica ou comunicação e artes, seria certamente fecundo que a reflexão contemporânea sobre o que vem a ser traduzir fosse levada em consideração. Refiro-me aqui sobretudo à compreensão anti-essencialista do significado que norteia alguns trabalhos recentes, os quais certamente não são hegemônicos, mas têm potencial para mudar profundamente os rumos da pesquisa na área. Ao estabelecer um diálogo com a vertente anti-essencialista dos estudos da tradução, os analistas oriundos dos supracitados domínios institucionais talvez partissem de noções de “original”, de “linguagem” e de “tradução” menos comprometidas com as premissas da tradição logocêntrica, o que provavelmente levaria a uma compreensão mais adequada dos processos de transformação de um texto pelo outro. Se a presente tese conseguir sensibilizar outros pesquisadores sobre a necessidade desse tipo de diálogo inter ou transdisciplinar, terá cumprido um de seus principais objetivos.

No tocante à recepção específica do *GS:V*, espero que minha pesquisa tenha ajudado a elucidar alguns dos principais aspectos da leitura do romance feita pela Rede Globo. No entanto, inúmeras outras questões ficam em aberto, apresentando-se como campo profícuo para análises futuras. É esse o caso da rica trilha sonora do programa, que certamente mereceria um estudo específico. Dentre os tópicos que não pude contemplar com a devida profundidade, destacam-se ainda: a dimensão épica, em torno do tema da guerra; o papel desempenhado por alguns desdobramentos do romance na televisão, como o comportamento de personagens menores e as seqüências de “vadiagem”; a questão social, em relação tanto à dimensão histórica contemplada no romance como também às implicações do tratamento dado ao “Brasil real” na TV, além de muitos outros aspectos menos evidentes em minha análise.

Outro vasto campo que se abre aos pesquisadores é aquele da reescritura televisiva em segundo grau, através de programas como a *Faixa comentada*. Pelo próprio momento de sua exibição, a *Faixa comentada especial GS:V* não pôde ser explorada em maior detalhe nesta tese. No entanto, uma primeira análise pontual dos comentários levados ao ar pelo canal Futura serve para ratificar muito do que foi dito aqui sobre as implicações do *GS:V* adaptado pela Rede Globo. Temos, por exemplo, 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. Do ponto de vista técnico, a exibição (ainda que limitada) de programas como a *Faixa comentada* resolve um grande problema de ordem pragmática, a ser necessariamente enfrentado pelos pesquisadores que se propõem a estudar a veiculação de literatura na TV: a dificuldade de acesso a cópias do programa original, que se apresenta como objeto de pesquisa muitas vezes só *a posteriori*. De todo modo, as modificações vertiginosas às quais vem sendo submetida a circulação de textos neste final do milênio podem vir a tornar rapidamente obsoletas quaisquer observações que se façam a esse respeito. É o próprio texto da televisão que muda, na passagem de um sistema exclusivamente aberto (*broadcasting*) para a segmentação e diversificação representada pelas diferentes formas de TV por assinatura (*narrowcasting*), pelas novas mídias, e por novas atitudes do leitor diante do texto literário.

Creio que, em última instância, esse próprio contexto de permeabilidade das mídias contribuirá para promover um maior intercâmbio entre as diferentes tradições acadêmicas, provavelmente em dimensões muito mais amplas do que aquela abarcada pela presente pesquisa. Espero, no entanto, que a mesma seja útil para estabelecer algum movimento nessa direção.

Anexo 1

Protocolo: Apresentação na Biblioteca Nacional e Quadro Inicial

Plano / Tempo	Imagem	Som
	CERTIFICADO DE CENSURA: 22 horas	
1 0:00	Abóbada de vidro decorada (plano de conjunto, câmara baixa). Panorâmica gradual para baixo. Zoom gradual para frente, avançando por sobre o espaço aberto em aproximação ao diretor Walter Avancini, na sacada do saguão, diante de estantes de livros. 1º plano Avancini (frontal, câmara ligeiramente baixa). Letreiro: WALTER AVANCINI – corte –	Voz de Avancini, primeiramente em <i>off</i> , depois <i>on</i> : ... tão adequado quanto o Sertão, esta Biblioteca Nacional, para lembrar um pouco de João Guimarães Rosa. Guimarães nasceu em 27 de junho de 1908, em Cordisburgo, Minas Gerais. Formou-se em medicina. Em 1934 iniciava sua carreira diplomática, chegando a ministro. Em 16 de novembro de 1967 tomava posse na Academia Brasileira de Letras. Três dias depois, 19 de novembro desse mesmo ano de 1967, morreu no Rio de Janeiro. Dentre as muitas obras de João Guimarães Rosa, uma em especial causou grande impacto quando do seu lançamento em 1956: Grande Sertão: Veredas.
2 0:56	Foco gradativo: <i>close</i> de Guimarães Rosa, de óculos e chapéu (à direita no quadro, meio perfil). – fusão –	Início da música tema da minissérie, mantida no fundo. Voz – de Avancini? – em <i>off</i> : “Ele deu a outra Minas dentro da Minas que meus olhos sabiam”,
3 1:01	Rosa em foto de família (plano de meio conjunto, frontal). – corte –	confessou Carlos Drummond de Andrade.
4 1:03	Foto de Rosa com filha (1º plano, frontal, à esquerda no quadro). – fusão –	Para Jorge Amado, o livro provava pelo menos tanto quanto as fábricas de São Paulo
5 1:08	Corte, zoom para frente: Rosa na Academia, de fardão (à esquerda, quase frontal; à sua direita, outro acadêmico). Fim do zoom. – corte –	a maturidade atingida pelo Brasil e por seu povo. E Paulo Mendes Campos o louvou com modéstia e espanto:
6 1:14	Zoom para trás: mão escrevendo; panorâmica para cima, à esquerda, subindo para rosto de Rosa (<i>close</i> , perfil). – fusão –	“Porque o pouco que sabemos, esse livro ordena e nos ensina. Porque o Brasil existe. Porque os brasileiros existem. Porque
7 1:24	Rosa recostado (meio primeiro plano, mais à esquerda do quadro; meio perfil). Zoom para frente. – corte –	seguimos todos através do Grande Sertão, e aos poucos nos distinguimos do lusco-fusco do mato. Porque um livro
8 1:33	<i>Close</i> de Rosa (como em P2). Zoom para frente, imagem sai de foco. – fusão –	como esse é guardado para sempre”. Final da música de fundo (tema da minissérie).
9 1:36	Avancini na sacada do saguão, diante dos livros (como no final de P1). – corte –	(<i>on</i>) A transposição do romance, o Grande Sertão: Veredas, para a televisão, tem pelo menos dois significados. Primeiro, para os que sabem ler, uma aproximação com o belo mundo de Guimarães Rosa. Segundo, levar para a grande maioria do público brasileiro, ainda infelizmente sem acesso ao mundo das letras, pelo menos um esboço desse magnífico universo. Trabalhamos muito, muito mesmo, em busca da fidelidade que a obra merece. Porque um pouco de Guimarães Rosa nos aproximará a todos do coletivo brasileiro.
2:16	Vinheta com créditos. – corte –	Música tema. Final da música.
3:26 / 1 0:00	Quadro inicial. Um velho (Manuelzão) vem do sertão, caminhando com um cajado (do fundo para a frente do quadro, em aceleração: fusões, de plano geral a 1º plano). Letreiro: – Nonada.	

Fusão: do Escritor ao Diretor



A foto do escritor sai gradativamente de foco,



e faz-se uma fusão com a imagem do diretor,*



que fala **de**, mas também **por** Guimarães Rosa.

* A primeira fita foi aparentemente gravada em sistema NTSC, diferente do usado na transmissão (PAL-M), com conseqüente perda na reprodução das cores.

13 Anos Mais Tarde: Escritor e Diretor Lado a Lado



Walter Avancini, agora na Manchete, retoma o gesto de se colocar como representante do escritor na televisão. Os termos utilizados para veicular o novo produto deixam claro que a Manchete prioriza a remuneração financeira dos índices de audiência, em contraste à remuneração honorífica que a Globo foi buscar na Biblioteca Nacional (cf. Cap. 7.1).

Entropia vs. Hierarquia: Organização dos Elementos Visuais no Quadro



Tom Tom The Piper's Son (1905) – In Costa (1995, p.86)

A atenção do espectador não é direcionada para determinados elementos do quadro: a mulher de branco, em plano mais elevado, desvia a atenção da intriga propriamente dita, o roubo de um porco e a perseguição do ladrão, desenvolvida na parte inferior do imagem.

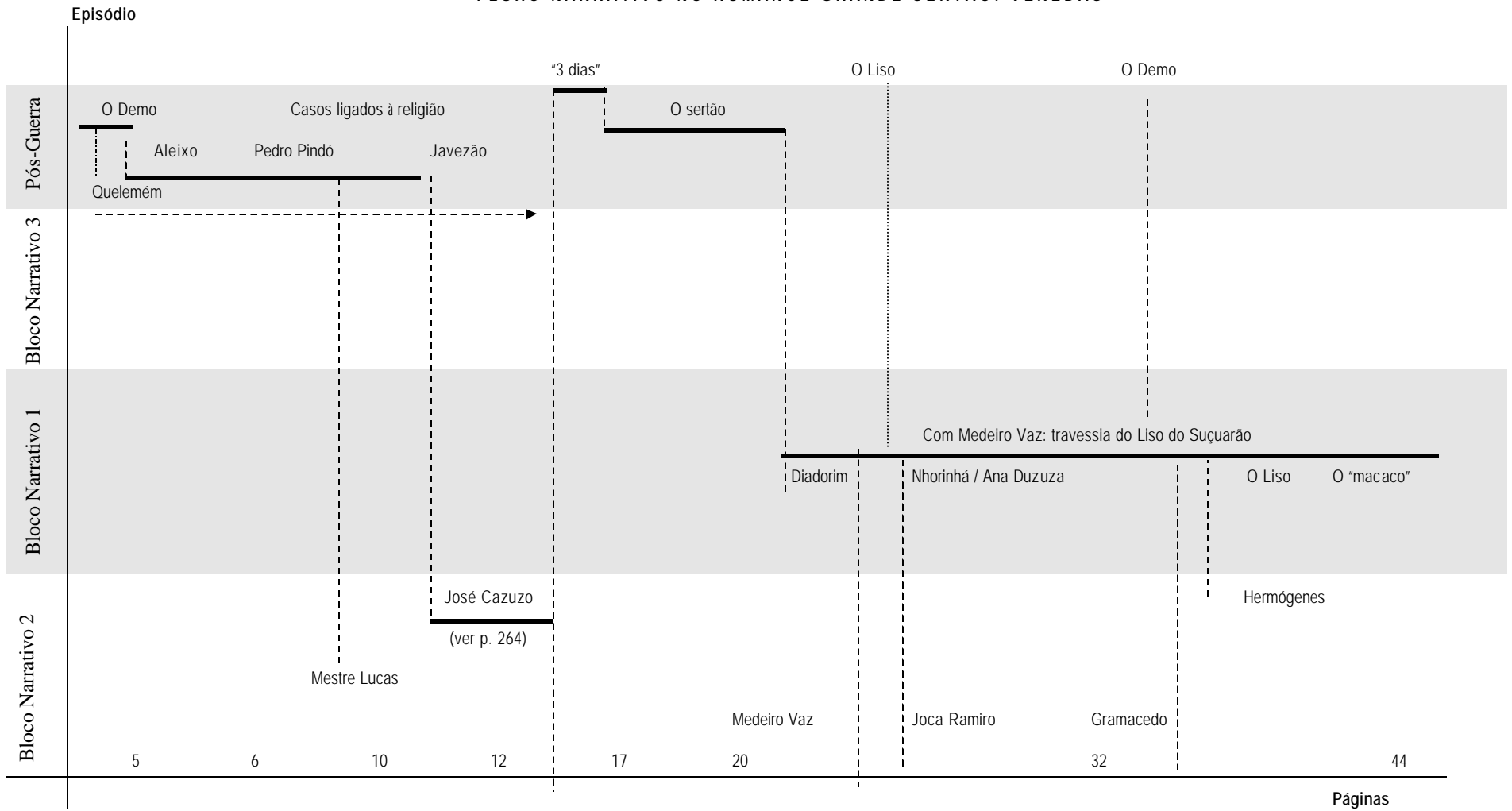


Citizen Kane (1941) – In Martin 1985/1990, p.118; Monaco (1977/1980, p.175)

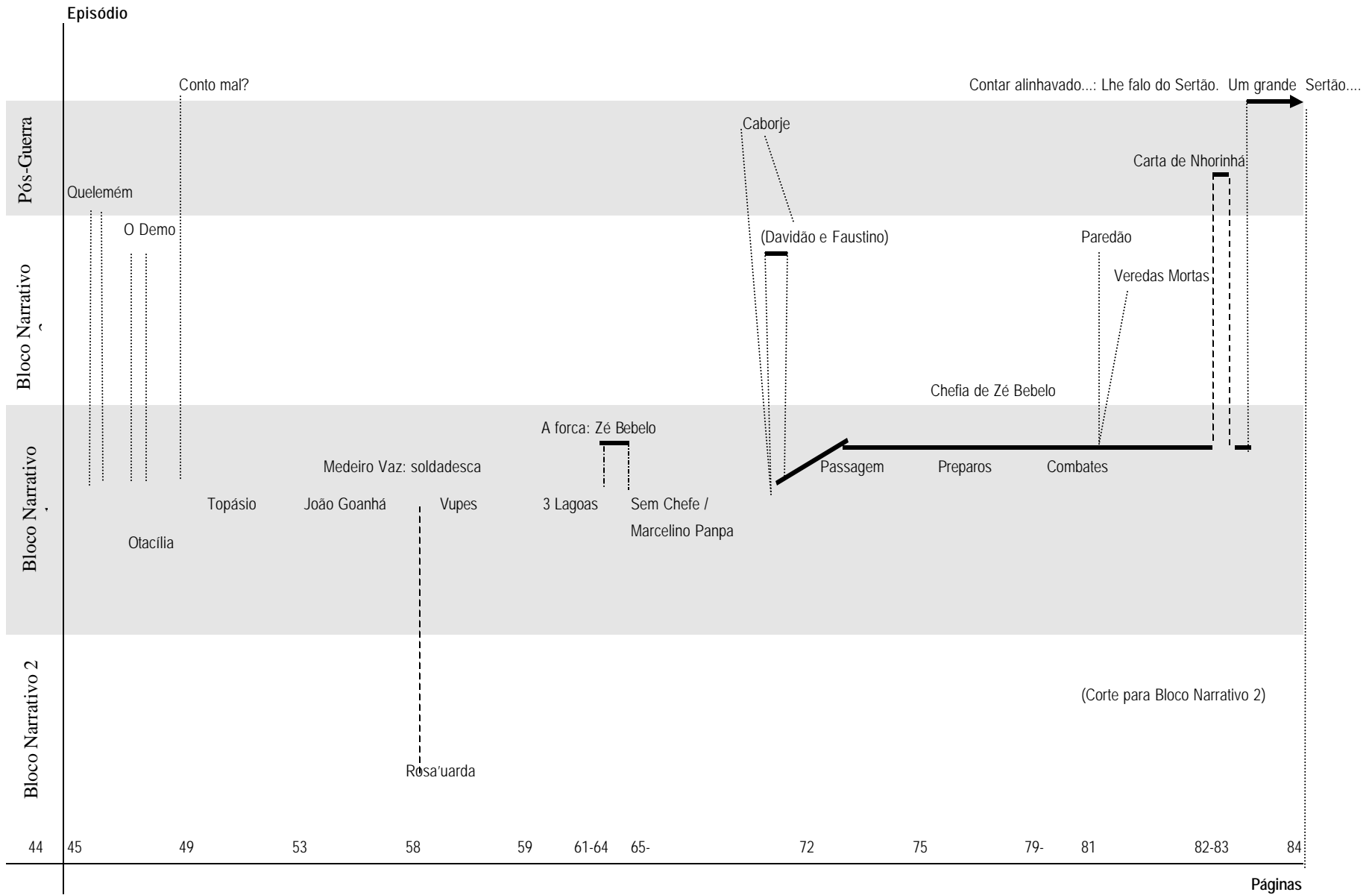
A disposição dos elementos na imagem faz no espaço aquilo que a montagem realiza no tempo, direcionando a atenção do espectador para a história (uma tentativa de suicídio). Em primeiro plano, vê-se à esquerda um copo e uma colher; mais à direita está o frasco de comprimidos. No centro, à sombra, vê-se Dorothy Kane, deitada. Seu marido, acompanhado de um outro homem, entra no cômodo pelo fundo do quadro.

Anexo 3

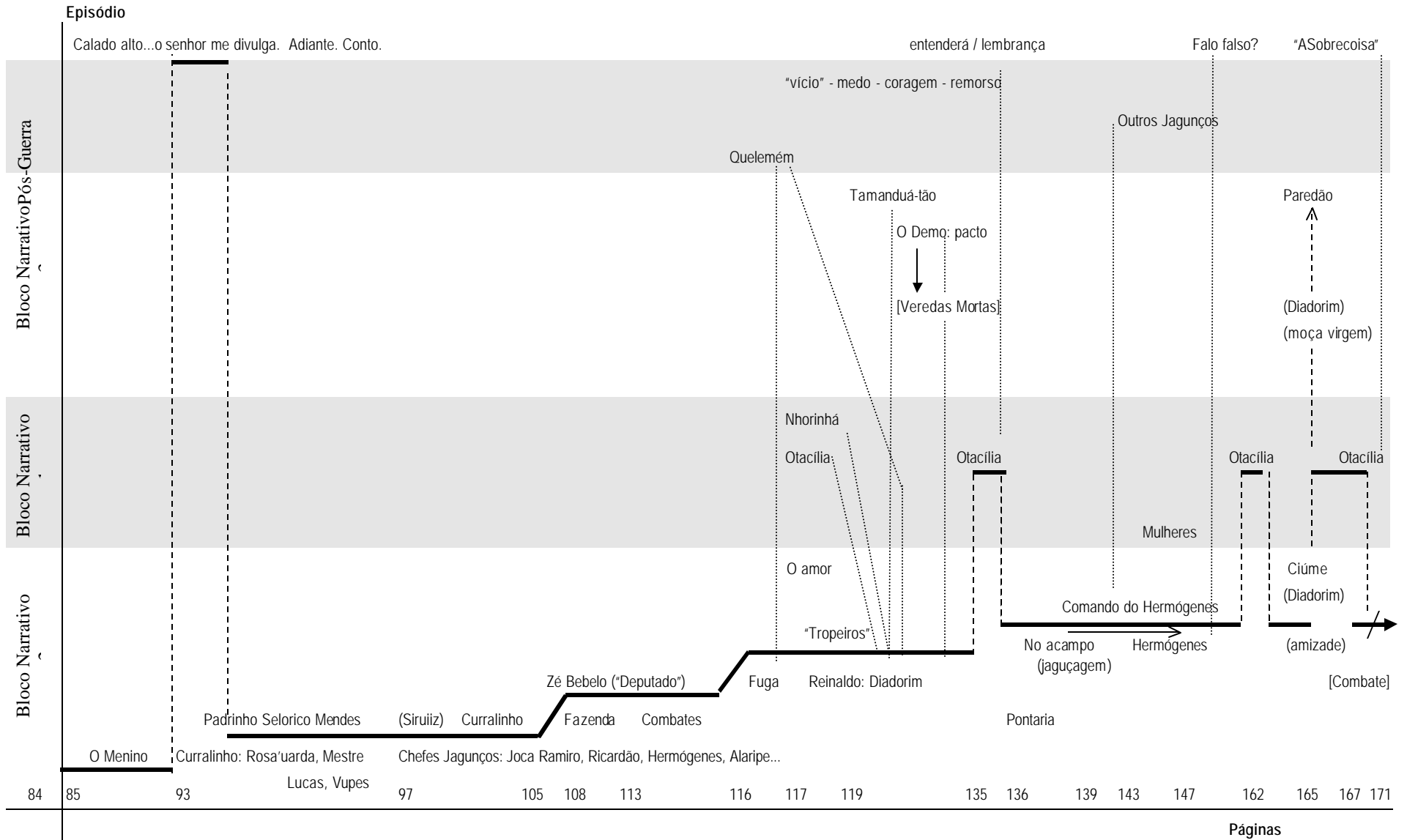
FLUXO NARRATIVO NO ROMANCE GRANDE SERTÃO: VEREDAS



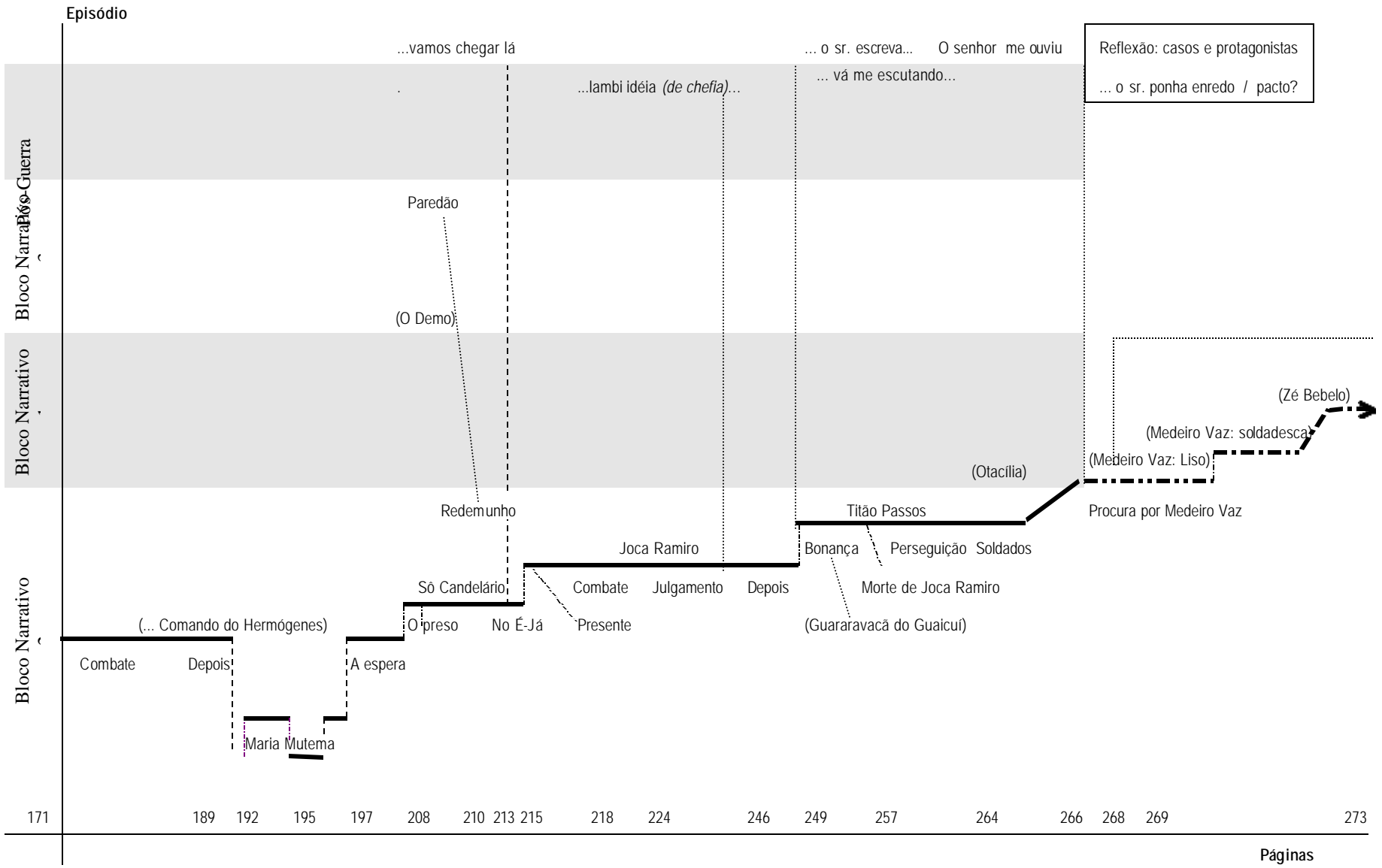
Anexo 3

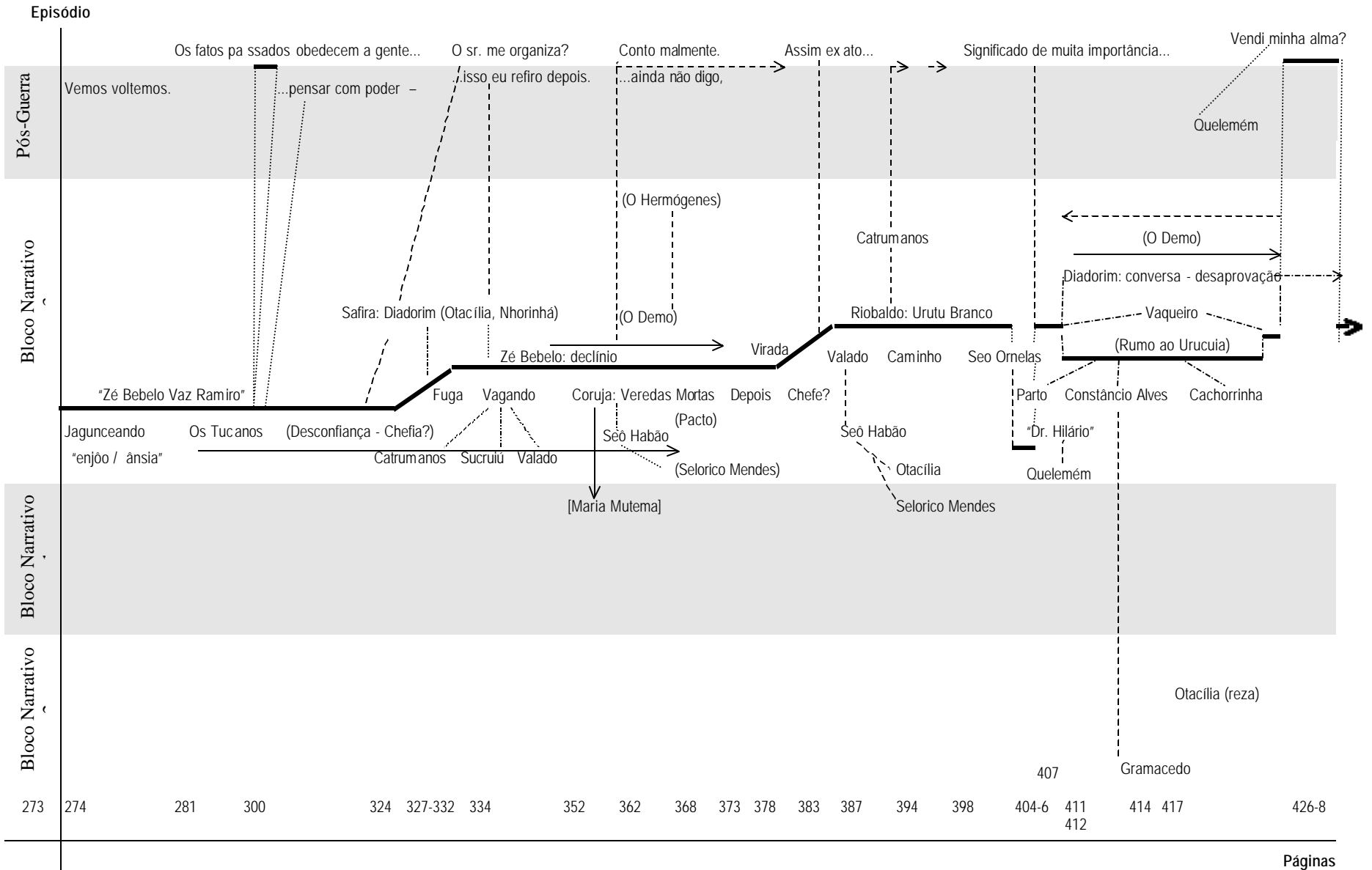


Anexo 3

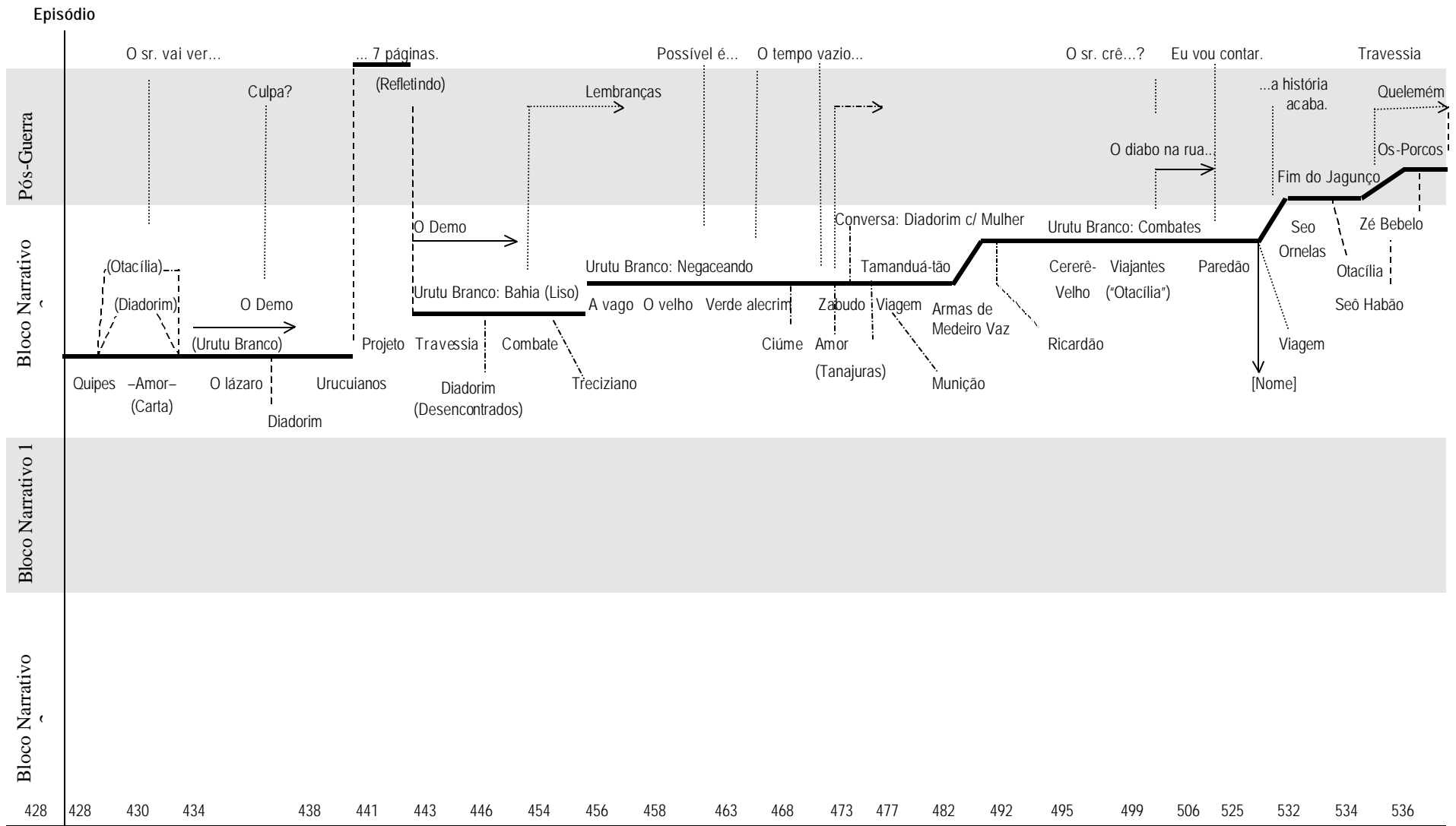


Anexo 3





Anexo 3



Anexo 4

Protocolo interpretativo da minissérie *Grande sertão: veredas*

O protocolo apresentado a seguir tem por principal função ajudar a localizar trechos importantes da minissérie e colocá-los, quando pertinente, em relação ao livro. As anotações de página referem-se à edição de 1988, pela Nova Fronteira – a mesma utilizada no corpo da tese. A versão inicial do protocolo teve por base a 2ª edição, de 1958.

As referências de tempo são necessariamente aproximadas, devido principalmente à forma como foram feitas as gravações – com omissão parcial de vinhetas, intervalos comerciais, etc., e distribuídas ao longo de várias fitas. Além disso, há outros fatores, de ordem técnica. Apesar da capacidade de indicar o tempo real decorrido nos aparelhos de vídeo mais novos, há pequenas variações nessa indicação, sobretudo quando se intercalam os modos de avanço e rebobinamento rápido, busca de imagem e reprodução. A base para a presente transcrição foi fornecida pelas oito fitas VHS que o roteirista Walter George Durst fez da emissão da minissérie em 1985, as quais não permitiam a delimitação dos diferentes capítulos e blocos. Recuperei a segmentação original do programa através de sua reapresentação na *Faixa comentada especial* do canal Futura, no final de 1998, de modo a poder fazer referências citando os respectivos capítulos e blocos da minissérie.

É importante frisar que temos aqui de um protocolo interpretativo, o qual busca isolar os pontos de maior relevância para a pesquisa em curso. Nesse sentido, esta transcrição se difere dos protocolos realizados na tradição da “análise do filme” (*Filmanalyse*) praticada na Alemanha nas décadas de 70 e 80. Por refletir uma investigação que se aprofundou mais em alguns tópicos do que em outros, a descrição é mais detalhada em algumas partes da minissérie e bastante sucinta em outras. Nesse sentido, trata-se verdadeiramente de um *work in progress*. São exemplos de maior detalhamento, de ordem puramente técnica, o início e o fim de cada bloco, cuja caracterização através de algum elemento facilmente identificável é fundamental para que se possa localizar as diferentes unidades narrativas, cujos limites às vezes se diluem no fluxo da gravação original. O final de cada uma das fitas gravadas por Durst foi indicado no protocolo através da abreviação “D”, seguida do respectivo algarismo.

Anexo 4

TEMPO Fita / Bloco	SEGMENTAÇÃO	FAIXA IMAGEM		FAIXA SOM		REFERÊNCIA Trecho do livro	TÓPICO INTERPRETATIVO
		Narrativa	Técnicas	Música e ruídos	Palavra		
0:06 0:06	Certificado de censura						
0:07 0:07	Abertura Avancini	Vide Anexo 1					
2:27 2:27	Final do prólogo					"Porque um pouco de Guimarães Rosa nos aproximará, a todos, do coletivo brasileiro"	<ul style="list-style-type: none"> • "Fidelidade" como preocupação programática
0:00 0:00	VINHETA	ABERTURA: CRÉDITOS					
1:09 0:00	Capítulo 1, B1 NONADA: Meninice	Legenda: Nonada. Manuelzão vem caminhando com o cajado.	Fusão condensa movimento. Contraluz	Percussão (marimbau? – berimbau de boca)	Isso aqui ainda se chama "Vila dos Alegres"?	Nonada: 1ª palavra.	<ul style="list-style-type: none"> • Referência à Literatura, e à obra de Guimarães Rosa. • Um velho vem e fala. • nome dos lugares mudança. • origem de Riobaldo O Sertão. • O diabo • Deus e o diabo • Conflito entre religião e jagunçagem. • Morte da mãe: mudança de vida. • Relação de parentesco: implícito vs. explícito. • Da violência no Sertão
1:58		Riobaldo menino, agachado.			MANUELZÃO: Me dá alguma coisa de beber!	Manuelzão e Miguelim: de <i>Corpo de Baile</i>	
5:04 2:37	Capiroto	Riobaldo menino assiste, aparecem a mãe, e o padre. Cavalo em movimento, assustado	Fusões		Capiroto pegou alguém! (off) Zé Zibiliz tá com o demo!	Zé Sibiliz: p. 2	
5:09 2:42		Manuelzão / a mãe / Riobaldo	FUSÃO: ligação de seqüências		MÃE: O mais bonito do mundo é isso: é que as pessoas não tão sempre terminadas". Voz da MÃE (off): ... não fica no meio da promessa: Deus dá com uma mão, o diabo tira com a outra. "Quê que você pode ser: padre sacerdote, senão jagunço".	"As pessoas não tão sempre terminadas", comentário do narrador, p. 15	
5:55 05:55	CAIS DO DE JANEIRO	Chegada de Riobaldo Dinheiro dentro da cabaça desce o rio. (tradição regional)					
		O Menino (seqüência do encontro, tal qual)					
10:35 8:08	Velório	Chegada de volta ao porto. Velório.	Corte.		ALGUÉM (off?): "...sua mãe!" "... Incelência..." OFF: Sua existência vai mudar. P. SELORICO: Cê é brabo?	Carinho do padrinho: p. 93	
17:05 14:30	PADRINHO MENDES	Riobaldo chega na fazenda e é recebido afetuosamente pelo padrinho.			Sertão - Deus mesmo, quando vier, que venha armado. PEÃO: Porquê não disse logo que é o pai dele?	Sertão: "Deus mesmo, ..." p. 11	
15:20 15:20	Chegada						
20:17 17:50	Juventude	Curralinho Rosa'uarda		Tema musical da "safadagem"			
21:49 19:22	INTERVALO	VINHETA DOS INTERVALOS					
22:00 00:00	Capítulo 1, B2	Rosa'uarda: no balanço	Corte		ROSA'UARDA: (Cego Dimas): Vê se cheiro dá idêla de cor?	"... quintal, num esconso", p. 96	<ul style="list-style-type: none"> • Relações intersemióticas: cheiro/cor - da experiência para a expressão • Iniciação amorosa: quintal vs. rio; não visto vs. visual aberto + água • A pontaria de Riobaldo - o desejo de poder (mo rte)? • O fascínio pela jagunçagem; apresentação das relações intuídas com os outros protagonistas - Joca Ramiro, Hermógenes, etc. • A grandiosidade das tomadas externas, a força da imagem
25:02 03:02		Banho de rio	Corte				
26:03 04:03	Início da maturidade	Riobaldo homem: beira do rio				"... atira bem porque atira com o espírito", p. 106	
26:24 04:24		Exercício de tiro			VUPES: Atira bem porque atira com o espírito... RIOBALDO: Minha tabuada agora é essa.		
27:34 05:34		Chegada de volta à fazenda do padrinho	Fusão				
28:06 06:06	Novo rumo de vida	Jagunços entram na casa do padrinho, um a um, pela porta da sala: apresentação dos protagonistas	Câmera baixa				
30:16 08:16		No campo	Contraluz Panorâmica				
32:04 10:04		Na casa: conflito pai/filho.	Fusão				
33:36 11:36		Flash-back, rebeldia, fuga					

Anexo 4

TEMPO Fita / Bloco	SEGMENTAÇÃO	FAIXA IMAGEM		FAIXA SOM		REFERÊNCIA	TÓPICO INTERPRETATIVO
		Narrativa	Técnicas	Música e ruídos	Palavra	Trecho do livro	
35:20 13:20		De volta ao Currálio: Rosa uarda noiva, Riobaldo cantando, encontro com Mestre Lucas Viagem para bem longe: já "professor" - passagem pelo De Janeiro, lembranças do Menino	Fusão				
	INTERVALO						
35:44 00:00	Capítulo 1, B3	Capivara, onça.					
44:14 08:30	COM ZÉ BEBELO	Chegada ao acampamento					
		Partida para a guerra					
	FINAL DO CAPÍTULO						
44:10 00:00	Capítulo 2, B1	Noite no acampamento: Riobaldo escreve em seu diário					<ul style="list-style-type: none"> • Diário como alusão a relato autobiográfico • Riobaldo e as mulheres: relações passageiras, casos de amor • A velha amizade (fugaz), o destino.
50:00 5:50	FUGA	Encontro amoroso: pedido para que a mulher (filha do retreiro) acenda a fogueira - sinal.					
55:00 10:50		Noite, na casa do coiteiro.					
58:10 14:00	DIADORIM	(Re)encontro com Reinaldo. Entrada em cena de Bruna Lombardi, pela porta da sala.	Lembranças em <i>flash-back</i>				
59:15 15:05	INTERVALO	Aperto de mão	Close nos protagonistas				
59:16 00:00	Capítulo 2, B2	"Tropeiros" observam Riobaldo, no interior da casa. Todos fumam.					<ul style="list-style-type: none"> • Sentimento de culpa, e suspeita de sua própria homossexualidade
1:04:40 4:56	REATANDO A AMIZADE	Conversa sobre pássaros. Higiene pessoal	Cf. Figuras 10.5-8				
1:09:03 09:47		Após fazer gesto de jogar fora o presente que Diadorim lhe dera, Riobaldo senta-se e leva as mãos à cabeça					
	INTERVALO						
1:09:04 00:00	Capítulo 2, B3	Noite, na cabana. Riobaldo não consegue dormir.					<ul style="list-style-type: none"> • Confirmação da amizade / do destino
1:11:05 2:01	CONFIRMANDO AMIZADE	Convivência, alegrias, suspeitas.	Cf. Figuras 10.1-4				
1:12:52 06:03		Banho de Diadorim, escondido	Câmara lenta				
	FINAL DO CAPÍTULO	No rio: "luta" de facão com água.	Closes				
1:15:12 00:00	Resumo						
1:16:02 0:50	Capítulo 3, B1	Um jagunço monta guarda. Titão Passos interroga Riobaldo.					<ul style="list-style-type: none"> • O ser: aparência vs. essência (o nome, a força e a qualidade da amizade)
1:30:26 14:14		Revelação: amizade com nova qualidade	Plano geral junto ao rio				
	INTERVALO						
1:30:28 0:00	Capítulo 3, B2	Cobra jibóia se desenrosca de um pau.					<ul style="list-style-type: none"> • Sinal de perigo eminente
1:42:44 12:16	NO BANDO DE HERMÓGENES	Depois da briga com Fancho Bode. Alaripe diz a Riobaldo para tomar cuidado.					
	INTERVALO						

Anexo 4

TEMPO Fita / Bloco	SEGMENTAÇÃO	FAIXA IMAGEM		FAIXA SOM		REFERÊNCIA Trecho do livro	TÓPICO INTERPRETATIVO
		Narrativa	Técnicas	Música e ruídos	Palavra		
1:42:45 0:00	Capítulo 3, B3	Jagunço agachado. Pernas de cavalo chegando. Jagunços de movimentando. Uma onça preta, vistosa. Chega Hermógenes, a cavalo.	Câmera baixa			"Os zebelesens 'tão rondando de espia! O Hermógenes 'tá chegando!.. DIADORIM: A regra de ferro de seo Joãozinho Bem-Bem.	<ul style="list-style-type: none"> A onça e Hermógenes: bichos ferozes, perigosos Clímax de Diadorim: trato com Riobaldo
1:56:07 14:12	HERMÓGENES (Final da fita D1)	Diadorim propõe a Riobaldo um trato, de não se envolverem com mulheres.	Fusão / Câmera baixa	Sons de suspense			
	FINAL DO CAPÍTULO						
1:56:10 0:00	Resumo e vinheta						
1:58:16 2:06 / 0:00	Capítulo 4, B1	Riobaldo diz aos companheiros que está doente e não os acompanhará à procura de "mulher-dama"	Contraluz (pôr-do-sol)			QUELEMEM (off): A gente falava da estranha e fascinante amizade ... DIADORIM: Eu não sou de jurar duas vezes nos Santos Evangelhos.	<ul style="list-style-type: none"> Riobaldo tenta honrar o trato Riobaldo quebra o trato
2:10:26 12:10	Vadiagem	Riobaldo se prepara para visitar "gansa de luxo"	Close de Riobaldo				
	INTERVALO						
2:10:27 0:00	Capítulo 4, B2	Garauço com a "gansa de luxo"	Close / Zoom para trás, câmera alta				
	Vadiagem	Fila de jagunços do lado de fora					
	Discussão	Riobaldo joga cigarro no Rio, após discutir com Diadorim.					
2:16:31 6:04	Vadiagem	Jiribibe chama Riobaldo para conversa particular sobre mulheres, no "boi" de Fonfredo.				DIADORIM: Se tiver alguma coisa para me dizer, meu nome é Reinaldo.	<ul style="list-style-type: none"> Diadorim se afasta de Riobaldo
	Constrangimento	Noite: Riobaldo sai correndo da casa de uma mulher, com as roupas na mão.				MULHER (canta): ...Quem por Deus tenha valia, Deu nos livra do demônio, ...	<ul style="list-style-type: none"> Escapada de Riobaldo dá errado (pecado? / punição divina?)
	INTERVALO						
2:21:45 0:00	Capítulo 4, B3	Riobaldo monta guarda, junto ao rio. Diadorim chega, e os dois se reconciliam.					
2:23:26 1:21	Aristide Com Hermógenes	Chega Aristide		Um cavalo rincha.		DIADORIM: ... Aristide. Diz que quando passa por um, sente que o demo lhe diz quando uma pessoa está do lado de Deus ou é do diabo...	<ul style="list-style-type: none"> Início do episódio envolvendo Aristide: "o diabo puxando os fios do destino" (ver Anexo 6)
2:33:22 11:17	O prisioneiro	Junto ao inimigo preso. Riobaldo sai, a cavalo; Hermógenes vem com a faca matar o prisioneiro.	Close de Hermógenes com faca				<ul style="list-style-type: none"> A maldade de Hermógenes
	FINAL DO CAPÍTULO	Vinheta					
2:33:27 0:00	Capítulo 5, B1	Riobaldo vem beber água no rio. Chega Aristide.	Close, câmera baixa				
	Deus e o demo	Riobaldo conversa com Fonfredo		Sonoplastia: tensão		RIOBALDO: Vamos p'ra lá, p'ra qualquer lugar do sertão, onde a gente pode 'tá junto!	<ul style="list-style-type: none"> Uso de algumas imagens em vinheta
2:43:56 10:29	Plano de fuga	Riobaldo não convence Diadorim a ir embora.	Closes				
	INTERVALO						
2:43:57 0:00	Capítulo 5, B2	Chegam notícias de Joca Ramiro, com Titão Passos.					
	Desconfiança	Chega Aristide morto.	Fusão: Hermógenes, água			HERMÓGENES: Tempo vago. É pouco, e é muito...	<ul style="list-style-type: none"> Vem à tona o descontentamento de Hermógenes
	Preparativos	Hermógenes manda o bando se preparar para a luta. Riobaldo decide ficar. Riobaldo e Diadorim				DIADORIM: Já não é alta traição a Zé Bebelo?	<ul style="list-style-type: none"> Inexperiência de Riobaldo
2:54:14 10:07	INTERVALO	Vinheta, muito breve					
2:54:30 0:00	Capítulo 5, B3	Jagunços em polvorosa no acampamento					
	Hermógenes: planos	Noite. Riobaldo rasteja, conversa com Garauço e se lembra de Diadorim.	Flash-back: Diadorim cortando água	Diadorim	Tema musical	RIOBALDO: Essa pessoa é minha neblina... Diadorim!..	<ul style="list-style-type: none"> Conflitos internos de Riobaldo na noite que precede combate
3:04:46 10:16	Rastejando						

Anexo 4

TEMPO		SEGMENTAÇÃO	FAIXA IMAGEM		FAIXA SOM		REFERÊNCIA	TÓPICO
Fita / Bloco	Narrativa		Técnicas	Música e ruídos	Palavra	Trecho do livro	INTERPRETATIVO	
		FINAL DO CAPÍTULO						
3:04:48	0:00	Capítulo 6, B1 Ataque frustrado a Zé Bebelo	Córrego, de manhã. Hermógenes rastejando.					
3:18:57	14:09	Fuga	Riobaldo monta guarda, à noite. Antenor vem procurá-lo, e faz intriga contra Joca Ramiro. Alaripe chega.			RIOBALDO: Joca Ramiro... Joca Ramiro...		<ul style="list-style-type: none"> Riobaldo: amargura e desconfiança
		INTERVALO						
3:18:58	0:00	Capítulo 6, B2 No Cansação Velho	Alaripe dá a Riobaldo notícias de Reinaldo.					
3:28:26	9:08		Diadorim chega (fundo do quadro). Riobaldo, agachado.					
		INTERVALO						
3:28:27	0:00	Capítulo 6, B3 Reencontro	Diadorim vem conversar com Riobaldo.					
3:39:50	11:23	(Final da fita D2)	Diadorim cavalga, de encontro a Sô Candelário. Riobaldo fica quieto, triste sobre seu cavalo.					
		FINAL DO CAPÍTULO						
3:40:00	0:00	Capítulo 7, B1 SÔ CANDELÁRIO	Episódio do prisioneiro e do porco					<ul style="list-style-type: none"> A "loucura" de Sô Candelário e a inveja de Hermógenes. A maldade de Hermógenes; os escrúpulos de Riobaldo; explicitação do conflito entre os chefes jagunços e sua utilização para refratar diferenças Diadorim / Riobaldo
3:50:57	10:57		Sô Candelário impede Hermógenes de executar um prisioneiro			SÔ CANDELÁRIO: Com o porco ocê faz o que quiser. Mas esse preso eu não vou deixar matar, não		
		INTERVALO						
3:50:58	0:00	Capítulo 7, B2	Sô Candelário diante do prisioneiro. Hermógenes desiste da execução, a contragosto (cf. Figuras 11.35-36). Riobaldo vê sangue no rio.					
3:59:59	9:01		Noite: Sô Candelário bebe cachaça, à luz de uma lamparina.			SÔ CANDELÁRIO: Num se apavore, não, moço. Num vô deixar você morrer, não.		
		INTERVALO						
4:00:00	0:00	Capítulo 7, B3 JOCA RAMIRO	Capixum chega, dizendo que Jiribibe foi preso pelo inimigo. Chegada de Joca Ramiro, em grande estilo					
4:14:10	14:10		Beija-mão generalizado Hermógenes e Ricardão (primeiro plano), de longe, observam movimentação em torno de Joca Ramiro.	Grua				<ul style="list-style-type: none"> O descontentamento de Hermógenes
		FINAL DO CAPÍTULO						
4:14:11	0:00	Capítulo 8, B1 VITÓRIA sobre Zé Bebelo	Lua, praia do rio. Riobaldo, de longe, vê Joca Ramiro com Diadorim					<ul style="list-style-type: none"> Intimidade de Diadorim com Joca Ramiro
4:22:27	8:16		Prisão de Zé Bebelo. Jagunços o seguram, de costas, no rio. O resto do bando fica na outra margem, de frente.					

Anexo 4

TEMPO Fita / Bloco	SEGMENTAÇÃO	FAIXA IMAGEM		FAIXA SOM		REFERÊNCIA Trecho do livro	TÓPICO INTERPRETATIVO
		Narrativa	Técnicas	Música e ruídos	Palavra		
	INTERVALO						
4:22:28 0:00	Capítulo 8, B2	Zé Bebelo é trazido prisioneiro para diante dos chefes contrários (primeiro embate verbal, inclusive com Hermógenes, que se sente provocado)	Câmera baixa. Teleobjetiva achata profundidade de campo				
4:28:24 5:54	JULGAMENTO de Zé Bebelo	Na fazenda Sempre Verde. Zé Bebelo senta-se no banquinho destinado a Joca Ramiro. Reação dos jagunços.			JOCA RAMIRO: O nome da mãe ele não disse.	"Mas ele não falou o nome da mãe, amigo", p. 231	<ul style="list-style-type: none"> Deslocamento de referência: do próprio Joca Ramiro a Hermógenes.
	INTERVALO						
4:28:25 0:00	Capítulo 8, B3	Zé Bebelo					
4:39:50 11:25							
4:44:28 16:03		Zé Bebelo, indo embora, vira-se para trás e acena com fuzil.		Sonoplastia: metais (pratos)			
	FINAL DO CAPÍTULO						
4:44:29 0:00	Capítulo 9, B1	Saida da Sempre Verde: Joca Ramiro dá ordens	(Figuras 10.49-52)				
4:46:05 1:36	NA GUARARAVACÁ DO GUAICUI	Antes da partida, faz um presente a Riobaldo. Diadorim e Riobaldo seguem com Titão Passos para a Guararavacá do Guaicui	Tema musical da "vadiagem"		JOCA RAMIRO: Em ocasião normal...	Presente para Riobaldo, pouco após a chegada no Cansação Velho: p. 217	<ul style="list-style-type: none"> Deslocamento: do particular (reservado) para o público (demonstrativo)
4:54:29 10:00		Paspe, desapontado com seu namoro frustrado, dentro d'água.					
	INTERVALO						
4:54:30 0:00	Capítulo 9, B2	Riobaldo chega e encontra Diadorim chupando cana.	Grua: câmara alta Figuras 10.21-27 Seqüência "subjativa": Figuras 10.29-36 Figuras 10.37-48				
5:01:27 5:53	BONANÇA E DESESPERO	Banho de rio / capela Depois: maus humores					
5:03:07 8:37		De volta ao acampamento. Riobaldo, fogo			RIOBALDO: ... amor por um homem! FAFAFA: ... a gente ama é inteiriço, fatal..	quando é destino dado, maior que o miúdo, a gente ama inteiriço fatal, carecendo de querer, e é um só ficear com as surpresas (p. 118)	<ul style="list-style-type: none"> Bonança: do vale para a serra (deslocamento) Diadorim chupando cana: uso na vinheta e em <i>flash-backs</i> Explicitação: banho de roupa, mãos dadas.
	INTERVALO						
5:03:08 0:00	Capítulo 9, B3	Plano de conjunto do acampamento. Chegada do cavaleiro de Gavião Cujo com a notícia da morte de Joca Ramiro Diadorim desmaia, depois sai desesperado; Riobaldo acompanha Inserções: o assassinato Riobaldo e Diadorim, este em desespero	Panorâmica, cavalo agitado, <i>flash-back</i> (imaginado) nas inserções				
5:07:40 3:32	A NOVA GUERRA	O bandos de jagunços, poeira Cavaleiros Saida de Diadorim, Riobaldo, movimentação		Música de guerra			
5:08:15 4:07		Os Hermógenes saindo do disfarce, por trás de arbustos por onde passou todo o outro bando					
	Soldados	A chegada da milícia impede a perseguição dos Hermógenes, mudando o rumo da guerra			DIADORIM: Escorregaram pelos dedos da gente feito água!	"... seu parente, seu tio, por acaso?", p. 261	<ul style="list-style-type: none"> Revelação parcial: o intuir quase sabendo, não querendo (não podendo?) saber pelo todo. O adiamento da felicidade (já quase) possível transmutação visual da metáfora: saindo dos arbustos.

Anexo 4

TEMPO Fita / Bloco	SEGMENTAÇÃO	FAIXA IMAGEM		FAIXA SOM		REFERÊNCIA	TÓPICO INTERPRETATIVO
		Narrativa	Técnicas	Música e ruídos	Palavra	Trecho do livro	
5:13:48 10:00		Chegada na fazenda Santa Catarina Noite: Otacília na janela		Tema romântico de Otacília, em saxofone			
	FINAL DO CAPITULO						
5:13:49 0:00	Capítulo 10, B1 OTACÍLIA, parte 1	Casa grande da fazenda. Depois, jagunços se arranchando no celeiro (fogueira) Riobaldo vem conversar com Otacília, que dá comida aos pombos. Diadorim atrapalha. Otacília sai. Os dois protagonistas se entreolham, tensos.		Tema idílico de Otacília Ponteado de viola, lento e tenso	DIADORIM: Bom lugar para se armar uma arapuca.		
5:21:49 8:00	INTERVALO						
5:21:50 0:00	Capítulo 10, B2 OTACÍLIA, parte 2	Otacília, que regava as plantas, responde a pergunta de Riobaldo. Diadorim, mais uma vez, atrapalha. Riobaldo conversa com Otacília Riobaldo deitado: amor proibido por Diadorim – lembranças, culpa	<i>flash-back</i> (imagens da 1ª sequência)		OTACÍLIA: O nome dela é "casa comigo". RIOBALDO: Sou filho de seu Selorico Mendes...		<ul style="list-style-type: none"> • Explicitação dos significados por Diadorim: concorrência, ciúme • Amor proibido como coisa do diabo
5:25:48 3:58							
5:31:44 9:14	INTERVALO						
5:31:45 0:00	Capítulo 10, B3 OTACÍLIA, parte 3	Alaripe conversa com seo Amadeo no curral. Convide para tomar café. Riobaldo se declara a Otacília Saída da fazenda Santa Catarina: Riobaldo e Diadorim cavalgam juntos.					<ul style="list-style-type: none"> • Dois amores adiados: um que fica; outro proibido, próximo e impossível
5:37:18 5:33	(Final da fita D3)						
	FINAL DO CAPITULO						
5:37:25 0:00	Capítulo 11, B1 NHORINHÁ	Cavalgando no campo. Chegada à casa de Nhorinhá e Ana Duzuza Apresentando-se ao novo chefe 1º Encontro com Nhorinhá Acampamento Medeiro Vaz pede a Ana Duzuza para ver o futuro			: Que Deus ilumine as suas profecias..		
5:49:00 11:25	INTERVALO						
5:49:01 0:00	Capítulo 11, B2	Acampamento. Corte rápido para Medeiro Vaz Nhorinhá fica sabendo dos planos de Medeiro Vaz e os relata a Riobaldo. Ciúmes de Diadorim, ao saber da conversa. Briga, revelação.	Sonoplastia: ruídos de pedras		MED EIRO VAZ: Antão, é isso o que vê... DIADORIM: Joca Ramiro era meu pai.		
5:58:01 9:00	INTERVALO						
5:58:02 0:00	Capítulo 11, B3	Riobaldo reage com irritação Ana Duzuza surge do nada, e fala com Riobaldo. Saída em direção ao Liso. Noite: Diadorim vem trazer uma capa de chuva a Riobaldo, que monta guarda. Grande tensão erótica, quase culminando num beijo. Diadorim sai bruscamente.	Música de bruxaria		RIOBALDO: ...pois essa Ana Duzuza fica sendo a minha mãe! RIOBALDO: Existe o diabo? ANA DUZUZA: Quando um tem idéia de vender é alma, ...	<ul style="list-style-type: none"> • "A confirmação, que me deu, que um Tal não existe", p. 29. "Quando um tem noção de vender a alma,...", p. 30 "Medo meu é esse, meu senhor: então a alma, a gente vende só, é sem nenhum comprador", p. 428 • Venda da alma para o diabo, executada quando de sua intenção • Água como símbolo de sensualidade - experiência intensa antes da travessia 	
1:05	Vender a alma?						
6:05:10 8:08	Preparativos para atravessar o Liso						
6:05:25 8:23							

Anexo 4

TEMPO Fita / Bloco	SEGMENTAÇÃO	FAIXA IMAGEM		FAIXA SOM		REFERÊNCIA Trecho do livro	TÓPICO INTERPRETATIVO	
		Narrativa	Técnicas	Música e ruídos	Palavra			
	FINAL DO CAPÍTULO							
6:05:18 0:00	Capítulo 12, B1	Jagunços a cavalo. Medeiro Vaz anuncia a travessia do Liso.						
6:15:40 10:22	LISO DO SUÇUARÃO	Riobaldo se nega a seguir adiante.	Plano / contraplano de Riobaldo e Diadorim			RIOBALDO: Daqui eu não passo. Só mesmo arrastado, (ininteligível)		
	INTERVALO							
6:15:41 0:00	Capítulo 12, B2	Plano de conjunto. Jagunços, de pé, esperando. Diadorim vem falar com Riobaldo. Medeiro Vaz concorda em voltar. Fafafa traz a notícia da fuga dos cavalos com os mantimentos.				DIADORIM: 'Tá todo mundo de acordo. Vamos retornar.		
6:24:17 8:36	CANIBALISMO	Bando tenta sair do deserto, a pé. Canibalismo (involuntário) A mãe de José dos Alves vem protestar, e jagunços saem correndo, com náuseas.				JOÃO VAQUEIRO: Vamos comer o que não é a alma, pro mode nós tudo não morrer de fome...		
	INTERVALO							
6:24:18 0:00	Capítulo 12, B3	Noite no acampamento. Jagunços se contorcem, mulher chora.	panorâmica, cerca de 270º					
6:27:34 3:16	MANDIOCAL	Encontra-se um mandiocal abandonado, mas bom.						
6:28:30 4:50		Cavalgando, Diadorim revela a Riobaldo que fora sua a idéia de atravessar o deserto						
6:30:17 5:59		Jagunços cavalgando						
	FINAL DO CAPÍTULO							
6:30:18 0:00	Capítulo 13, B1	Redes estendidas, Medeiro Vaz sentado (arfejando)	zoom para frente					
6:41:23 11:04	BUSCANDO REFORÇO	Riobaldo sai com Sestredo para buscar reforço, encontra Tilão Passos e compra pedra (topázio/ametista), cujas qualidades são: proteção contra tiro e um bom presente de amor. Toçaia: combate com soldados Dois caminhos: um leva à felicidade, o outro ao inferno Caso do velho e seu 4 filhos pequenos A lagoa com quatro águas. Riobaldo bebe da água boa.				RIOBALDO: Água pura! Água pura! Deus venceu!	Dois caminhos: a felicidade e o inferno. p. Caso do velho Aleixo e seus quatro filhos pequenos, p. 5-6 Caso da lagoa com as duas águas, p. 59-60	<ul style="list-style-type: none"> • Topázio, função dupla, duplo destino: Diadorim, Otacília? • A encruzilhada: de volta ao combate (e a Diadorim), ou procurar Otacília? • Velho e os meninos, as duas lagoas: Deus e o diabo.
	INTERVALO							
6:41:23 0:00	Capítulo 13, B2	Noite, no acampamento. Jagunços andam na chuva, Medeiro Vaz está nas últimas, e indica (com o olhar) Riobaldo como seu sucessor						
6:52:12 11:49	MARCELINO PAMPA	Riobaldo rejeita chefia e indica Marcelino Pampa Fafafa traz notícias sobre a proximidade dos inimigos.					"Quem capitanea?", p. 65	<ul style="list-style-type: none"> • Riobaldo e o destino de chefe
	INTERVALO							

Anexo 4

TEMPO Fita / Bloco	SEGMENTAÇÃO	FAIXA IMAGEM		FAIXA SOM		REFERÊNCIA	TÓPICO
		Narrativa	Técnicas	Música e ruídos	Palavra	Trecho do livro	INTERPRETATIVO
6:52:12 0:00	Capítulo 13, B3	Fafafa					
	ZÉ BEBELO	Chega menino falando de "um homem" que deu fogo contra o inimigo, apesar da inferioridade numérica	panorâmica, câmera baixa	Sonoplastia: percussão metálica		FAFafa: Quinze légua daqui, chefe!	
5:59:04 6:52		Chega Zé Bebelo, e é aclamado como novo chefe				ZÉ BEBELO: Zé Bebelo Vaz Ramiro RIOBALDO: Agora vamos tirar a pele dos judas... DIADORIM (céptico): É ver, é ver..	"Zé Bebelo Vaz Ramiro", p. 78; 274
	FINAL DO CAPITULO						
5:59:05 0:00	Capítulo 14, B1	Enterro de Medeiro Vaz. Cruz em primeiro plano, jagunços em ambos os lados, Zé Bebelo ao fundo.					
	NOVOS COSTUMES	Diadorim vai conversar com Zé Bebelo. Close de Riobaldo, fumando na rede.	jagunços tocando viola e cantando	Ponteado de viola, grave			• Ciúmes e desconfiança em relação a Zé Bebelo
7:13:53 14:48							
	INTERVALO						
7:13:54 0:00	Capítulo 14, B2	Jagunços, a cavalo, rifle na mão. Zé Bebelo fala.	câmera baixa panorâmica				
	BONS COMBATES	Os rastros dos inimigos Saída para combate Após o combate, vencido Diadorim e Riobaldo, passeando no campo, puxando os cavalos (momento de idílio após combate)	plano geral contraluz (pôr do sol)	musica tema da minissérie, orquestra			
7:22:14 8:20							
	INTERVALO						
7:22:15 0:00	Capítulo 14, B3	De manhã, no rio. Riobaldo pergunta pelo chefe, que saíra com Diadorim. Viagem de Zé Bebelo e Diadorim					
	A FORÇA, parte 1	Chegada ao local da força No acampamento, Riobaldo inquieto fala com resto do bando Na casa da força, pai conversa com filho mais novo. Filho mais novo sai para matar o primogênito. Seu Rudugério. A força [Quadros c/ força parcialmente cortados]	câmera baixa			SEO RUDUGÉRIO: Ocê mata, retalha e joga numa grota.	• A transposição enquanto expansão: apresentação direta dos personagens, novos diálogos, com falas encadeadas e grande intensidade dramática (referência a estilo de outros textos de Guimarães Rosa?). • Consequências da expansão e da reestruturação da trama: mudança de pesos e funções dentro da narrativa como um todo.
7:35:01 12:46	(Final da fita D4)						
	FINAL DO CAPITULO						
7:35:02 0:00	Capítulo 15, B1	Noite, ao pé da força. Seo Rudugério, Diadorim, Zé Bebelo e seo Izino. Seo Rudugério sai, Diadorim também.				ZÉ BEBELO: Que noite! Negra escuridão! Em noite assim, Calm matou Abel.	
	A FORÇA, parte 2	Riobaldo, à noite Os dois irmãos Chegada de Riobaldo com o bando Fim do episódio, com Zé Bebelo confiscado gado e ordenando jantar com galinhas para recém-chegados				ZÉ BEBELO: O pai não queria matar? Pois morreu! Dá na mesma, só! Absolvo!	Confisco é uma exceção no comportamento de Zé Bebelo; episódio marca sua grandeza, p. 62
7:42:53 7:52							
7:43:37 8:18							
7:44:55 9:53							
	INTERVALO						

Anexo 4

TEMPO Fita / Bloco	SEGMENTAÇÃO	FAIXA IMAGEM		FAIXA SOM		REFERÊNCIA Trecho do livro	TÓPICO INTERPRETATIVO
		Narrativa	Técnicas	Música e ruídos	Palavra		
7:44:40 0:00	Capítulo 15, B2 FAZENDA OS TUCANOS, parte 1	Saída do bando para a guerra. Riobaldo é ferido. Chegada à fazenda Tucanos. Riobaldo ouve Zé Bebelo conversando com boiadeiros, e fica desconfiado. Fala disso a Diadorim Pela manhã, Riobaldo anda pela casa. Subitamente, começa o ataque inimigo. Tiro quase atinge Riobaldo, na janela. Zé Bebelo manda seu bando voltar para a casa	Câmera alta vista do pássaro, quase vertical: grua Panorâmica, saindo do canavial, mostrando depois os currais e casa, ao fundo	 Ruído de pássaros voando, nervosos Tiroteio	 ZÉ BEBELO: O senhor sabe o nome do comandante da tropa? ...		
7:54:34 9:50	INTERVALO	Corte absolutamente imperceptível na gravação					
7:54:35 0:00	Capítulo 15, B3 FAZENDA OS TUCANOS, parte 2	Tiroteio: plano do curral, depois da casa, depois do canavial. Plano externo da casa, depois vários planos internos. Zé Bebelo chama Riobaldo para conversa particular, e manda-o escrever alguns bilhetes. Riobaldo hesita, desconfiado.		Tiroteio sonoplastia	 ZÉ BEBELO: Se eu soubesse disso certo... RIOBALDO: Chefe, a morte de um homem é uma só.		
8:05:15 10:40	Fim da Fita 1 (Anexo 7)	Zé Bebelo leva a mão ao revólver. Riobaldo também.	plano / contraplano	silêncio tenso			
	FINAL DO CAPITULO	Vinheta de encerramento (editada, no Anexo 7)					
0:00 0:10	Resumo	Riobaldo e Diadorim puxando os cavalos, após os primeiros combates vitoriosos sob a chefia de Zé Bebelo.		tema em flauta	QUELEMEM (off): Riobaldo, Reinaldo, e as veredas da vida. Dois amigos unidos por um amor esquisito. ...		
1:09 1:19	Vinheta						
0:00 1:00		Vinheta, créditos					
2:20 0:00 4:25	Capítulo 16, B1 Matança	Zé Bebelo abre a porta para atender Alaripe Breve trégua. Os inimigos resolvem acabar de matar os cavalos.	filtro avermelhado (?)	tiros	ALARIPE: Os nosso tá morrendo com tiro no pescoço lá dentro. Os judas tão a vindo pelo curral. MARCELINO PAMPA: Graças a Deus! DIADORIM: Graças a Deus!		
0:12:06 9:46	INTERVALO	Vinheta					
0:12:13 0:00	Capítulo 16, B2	Zé Bebelo e Riobaldo andando agachados dentro da casa.					
0:26:47 14:34	Virada: chegam soldados	Após chegada de Rodrigo Peludo e Lacrau. Zé Bebelo forma conselho de guerra					
	INTERVALO						
0:26:48 0:00	Capítulo 16, B3	Lacrau (1º plano), Zé Bebelo e seus comandados ao fundo. Fuga da fazenda Tucanos. Parada para beber água; cavalos. Zé Bebelo acha livro e o dá a Riobaldo. História de Pedro Pindó e punição do menino mau: Zé Bebelo manda soltar o menino Riobaldo oferece pedra de presente a Diadorim, que recusa.			 RIOBALDO: Um certo Hermógenes quer tomar conta desse Sertão. DIADORIM: ...inté quando se tenha terminado de cumprir a vingança de Joca Ramiro. Ai então, nesse dia eu recebo.	"Um Hermógenes quer tomar conta do sertão dos Gerais...", p. 332 História de Pedro Pindó, p. 6-7	<ul style="list-style-type: none"> • Descrença em Zé Bebelo. • diabo: Pedro Pindó. • Alinhavando os caso na trama central: Zé Bebelo encontra Pedro Pindó. • Amor adiado virando desavença
0:37:51 11:03							

Anexo 4

TEMPO Fita / Bloco	SEGMENTAÇÃO	FAIXA IMAGEM		FAIXA SOM		REFERÊNCIA	TÓPICO
		Narrativa	Técnicas	Música e ruídos	Palavra	Trecho do livro	INTERPRETATIVO
	FINAL DO CAPÍTULO						desavença.
0:37:52 0:00	Capítulo 17, B1	Riobaldo quer deixar o bando, e levar Diadorim consigo. Pedindo informação: Zé Bebelo desorientado			RIOBALDO: Escute, Diadorim: vamos deixar a jagunçagem!		
0:50:13 12:21	CATRUMANOS SUCRUIJU	Os catrumanos Passagem pelo Sucruíu, de noite Interior de uma casa com moradora, e ratos			FAFAFA reza pai-nosso, outros jagunços acompanham ... mais livrai-nos do mal, amém!		
	INTERVALO						
0:50:14 0:00	Capítulo 17, B2	Zé Bebelo cavalgando à frente do bando. Chegada no Valado.					
1:00:27 10:13	NO VALADO	Diadorim quer Riobaldo chefe, este quer ir embora A pedra, novamente: ciúme de Diadorim Riobaldo e Fafafa: conversa sobre o destino Zé Bebelo discursa na mesa: ir para a Coruja Conversando com Riobaldo, Diadorim acusa Zé Bebelo de ter medo.			DIADORIM: ...medo da bexiga preta, que aquele leviano inventou de atravessar o Sucruíu sem necessidade nenhuma!		
	INTERVALO						
1:00:28 0:00	Capítulo 17, B3	Chegando no retiro taperado da Coruja. Fala sobre as Veredas Mortas Felisberto: a bala na cabeça Seu Habão: 1ª visita Conversa de fogueira: fechando o destino de Hermógenes Morcegos, a febre Lacrau conta a Riobaldo o pacto de Hermógenes com o demo. Riobaldo fica pensando.					
1:13:45 13:17	NA CORUJA			Fogo estalando na fogueira	RIOBALDO: Só o demo! DIADORIM: O inimigo é o Hermógenes	"Só o demo! É, o inimigo é o Hermógenes...., p. 358	• Preparação para a cena do pacto
1:16:05 15:37					RIOBALDO: Nas Veredas Mortas!...		
	FINAL DO CAPÍTULO						
1:16:06 0:00	Capítulo 18, B1	Riobaldo volta para conversar com Lacrau perto da fogueira. Caso de Maria Mutema					
1:39	MARIA MUTEMA, parte 1				LACRAU: Se ocê quiser, eu conto uma história.... Causo de Maria Mutema...	Maria Mutema: caso contado pelo João Bexiguento após o 1º combate contra Zé Bebelo, p. 189-197	• Único caso "contado" na minissérie, no livro também tem essa marca "de terceiros". Quebra a linearidade da narração, e tematiza a questão do diabo, preparando para a visita às Veredas Mortas. Lacrau não consegue dormir quando parado por muito tempo, ou logo após os combates.
1:26:07 10:01		Padre Ponte fecha a cortina, no confessionário					
	INTERVALO	[Corte quase imperceptível, na gravação]					
1:26:08 0:00	Capítulo 18, B2	Padre Ponte, junto à janela. A Maria do Padre vem trazer-lhe uma refeição.					
6:11	MARIA MUTEMA, parte 2	Última confissão de Maria Mutema			PADRE PONTE: ...que avessa tanto a ordem das coisas.		
7:03					MARIA MUTEMA: O que posso é repetir o de sempre....		
1:35:10 9:02	(Final da fita D5)	Padre Ponte morto, no altar					

Anexo 4

TEMPO Fita / Bloco	SEGMENTAÇÃO	FAIXA IMAGEM		FAIXA SOM		REFERÊNCIA Trecho do livro	TÓPICO INTERPRETATIVO
		Narrativa	Técnicas	Música e ruídos	Palavra		
	INTERVALO	Vinheta [corte, reinício da gravação nas cópias]					
1:35:14 0:00	Capítulo 18, B3	De volta para junto da fogueira: Lacrau e Riobaldo.	Close da bala: Figura 12.24		LACRAU: Não estou te cansando com essa minha torta história? LACRAU: Ai tá a história do Padre Ponte... RIOBALDO (mentalmente): O que num sofre, num cansa...		<ul style="list-style-type: none"> Volta à narrativa principal para lembrar o telespectador que se trata de um relato no relato.
9:24	MARIA MUTEMA, parte 3	Retomada do caso, até o final					
10:00	VEREDAS MORTAS	Diadorim chega, Riobaldo sai para as Veredas Mortas					
10:47		Visões do demo, e do Hermógenes Cavalos. Seu Habão: 2ª visita. Riobaldo ganha cavalo de presente: "Barzabu"	Inserções : imagens já vistas antes				
1:53:40 18:26	FINAL DO CAPITULO	[Corte quase imperceptível, na gravação original]					
1:53:41 0:00	Capítulo 19, B1	Fafafa e Riobaldo, depois outros jagunços admirando o cavalo.			RIOBALDO: O nome dele agora [...] é Cavalo Siruiz! RIOBALDO: ... e ele e Zé Bebelo vão me dizer quem é o chefe.		
2:03:35 9:54	MUDANÇA DE COMPORTAMENTO	Riobaldo com companheiros Imitando o chefe - conversa de fogueira Sesfredo traz notícias de jagunços João Goanhá chega					
	INTERVALO						
2:03:36 0:00	Capítulo 19, B2	Jagunços reunidos diante da casa.	Plano geral. Câmera vai se aproximando de Riobaldo (grua)	Vozerio da alegria geral	RIOBALDO: Éta, chusma, ô gente! [...] Quem é o chefe?	"Quem é o chefe?", p. 383-385	<ul style="list-style-type: none"> Tomada de poder parece ser mais direta, mais voluntária que no livro.
2:18:42 15:16	O NOVO CHEFE: Urutu Branco	Riobaldo manda Seô Habão levar pedra para Otacília a sua "sempre noiva".	Close de Diadorim (cíume)	tema da minissérie em viola, ponteadado, lento	SEÔ HABÃO: ... a sua sempre noiva!		
	INTERVALO						
2:18:43 0:00	Capítulo 19, B3	Riobaldo à frente do bando. A seu lado, o cego Borromeu e o menino Guirigó. Fazenda da Barbaranha	Plano geral, câmera alta	Música festiva			
2:29:37 10:54	NA BARBARANHA	Quintal da fazenda Barbaranha, depois da saída do bando de Riobaldo,					
	FINAL DO CAPITULO						
2:29:38 0:00	Capítulo 20, B1	Campo aberto. Ao longe, o bando aparece na paisagem. Errança sem rumo. Riobaldo e Diadorim assistem a um parto. Riobaldo manda distribuir cachaça entre seus comandados, e obriga o cego e o menino a beberem também.	Zoom para frente	Música, canto de pássaros			
10:55	NOS ANDARES DO URUCUIA		Inserções de imagens "do demo" em <i>flash-back</i>	Tema do mal, em violino	RIOBALDO: Ocês bebe mais, bebel!		
	INTERVALO						
2:40:34 0:00	Capítulo 20, B2	[Cortado na gravação de Durst: Paspe conversa com arriero, Diadorim também; Riobaldo observa]	Música-tema, variação romântica com sons lúgubres		[RIOBALDO: Alaripe, quê que esse arriero 'tá fazendo aqui? ...]		<ul style="list-style-type: none"> Recado de Diadorim para Otacília
	OS DESMANDOS DA CHEFIA / DO DIABO (?)	Riobaldo interroga Diadorim sobre conversa com vaqueiro (beiro do rio). Nhô Constância Alves.			RIOBALDO: ... mal fiz? DIADORIM: Um recado, Riobaldo, não me pergunte mais...		
2:50:14 9:40		Viajante na estrada. Alaripe, Guirigó, depois Riobaldo.			RIOBALDO: ... perdoei esse. Mas o primeiro que surgir na nossa frente na estrada, paga!		

Anexo 4

TEMPO Fita / Bloco	SEGMENTAÇÃO	FAIXA IMAGEM		FAIXA SOM		REFERÊNCIA	TÓPICO	
		Narrativa	Técnicas	Música e ruídos	Palavra	Trecho do livro	INTERPRETATIVO	
	INTERVALO					ALARIFE: É o primeiro que vai cair...		
2:50:15 0:00	Capítulo 20, B3	Riobaldo, depois Guirigó.				RIOBALDO: ...esse deveras eu mato? GUIRIGÓ: O senhor mata?		
2:58:50 8:35	ASTÚCIAS	Riobaldo procura uma maneira de não ter de cumprir o declarado: ameaça matar o homem, a montaria e depois a cadela, mas nada executa. O bando se põe novamente em movimento.	fusões, câmera baixa	Cantiga: Olerê, baiana, eu ia e não vou mais... Ruídos do cavalgar				
	FINAL DO CAPÍTULO							
2:58:51 0:00 3:20 5:56	Capítulo 21, B1	Jagunços chegam a galope em acampamento. Riobaldo conversa com Borromeu, Diadorim e depois novamente com Borromeu. Saida do chefe, de madrugada, patrulha para orientação. Jagunços descobrem que estão longe de onde pensavam estar. Chegam ao acampamento, e ficam sabendo que o chefe saiu em direção de lugar onde está o leproso.	Enredo paralelo			BORROMEU: O pior, ainda, é quando a alma, uma pessoa vende só, sem comprador nenhum. DIADORIM: Não deixa o diabo te pôr sela!	<ul style="list-style-type: none"> Enredo paralelo inexistente no livro. 	
3:10:54 12:03	O LEPROSO, prólogo							
3:10:55 0:00 0:39	Capítulo 21, B2	Riobaldo cavalga: rio seco; rio; cobra = perigo! - lembranças Encontro com o leproso Chegada de Diadorim Projeção da Santa no corpo de Diadorim Volta ao acampamento Saida dos Uruçuianos	Imagens associativas / simbólicas Fusão, superposição <i>Close</i> de Diadorim			Dialógo imaginado RIOBALDO / DIADORIM RIOBALDO: Pelo Liso do Suçuarão! DIADORIM: O deserto!	<ul style="list-style-type: none"> Transformação de uma imagem em símbolo para expressar conceito necessário à cadeia narrativa. Dialógo imaginado também acontece como tal no livro. Fusão de dois momentos diferentes para reforçar conflito de relacionamento: Diadorim/amor proibido, a Santa vs. imagens do diabo 	
3:18:21 7:26	O LEPROSO			Sons lúgubre				
	INTERVALO							
3:18:22 0:00 3:19:51 1:29	Capítulo 21, B3	Riobaldo reúne o bando e faz a revelação. Conversa Travessia, com morte de Gavião Cujo.	Plano geral, câmera alta			ALARIFE: A pois, meu chefe. Se amanhã for meu dia, em depois-de-amanhã não de vejo!	Travessia sem preparativos, p. 444-454	
3:26:30 8:08	LISO DO SUÇUARÃO: TRAVESSIA (2ª tentativa)			Música-tema		DIADORIM: ...quando tudo estiver pago e repago, um segredo eu tenho pra contar p'rocê, mano, um segredo.		<ul style="list-style-type: none"> Segredo anunciado, não compreendido.
	FINAL DO CAPÍTULO							
3:26:31 0:00	Capítulo 22, B1	Hermógenes, depois sua fazenda	<i>Close</i> , fusão, plano geral					
3:36:47 10:36	ATAQUE À FAZENDA DE HERMOGENES	Tomada da fazenda: mulher de Hermógenes é feita prisioneira. Hermógenes recebe a notícia, furioso.	alternância câmera alta e baixa; <i>close</i> , imagem congelada	sons lúgubres		HERMÓGENES: Ah, eu vô no rastrol! Eu vô atrás!	<ul style="list-style-type: none"> Narrador onisciente mostra o bando do Hermógenes. 	
	INTERVALO (vinheta, corte para início de nova fita na gravação das cópias)							

Anexo 4

TEMPO Fita / Bloco	SEGMENTAÇÃO	FAIXA IMAGEM		FAIXA SOM		REFERÊNCIA Trecho do livro	TÓPICO INTERPRETATIVO
		Narrativa	Técnicas	Música e ruídos	Palavra		
3:37:00 0:00	Capítulo 22, B2	Saída da fazenda de Hermógenes, levando sua mulher de refém	Plano geral fusões	Música: Olerê, baiana, ...			
3:46:29 9:29	RUMO A GOIÁS	Tentativa de estupro: Diadorim interfere					
		Ritual: Hermógenes imola um bode preto Hermógenes espera, impaciente: bode	Cf. Figuras 11.33-36 Meio primeiro-plano	Música-tema	HERMÓGENES: Será que o diabo arranjou mais um afilhado?		• Diabo e os Pactários.
	INTERVALO						
3:46:30 0:00	Capítulo 22, B3	Chegada à fazenda Carimã (do Zabudo)	Plano geral, zoom p/ trás, panorâmica p/ esquerda (grua)			Traição explícita: não há; "e que na hora não me fez explicação", etc. ; p. 477: Mas esses não sabiam de nada coisíssima)	• Traição: explicitação dos indícios (do livro) - transformação de dúvidas (do leitor) em informação dada (ao espectador).
6:05 8:34	ZABUDO, parte 1	Diadorim conversa com mulher do Hermógenes					
3:56:44 10:14	VERDE ALECRIM, parte 1	Saída de Riobaldo para os Verde Alecrins Zabudo manda avisar Hermógenes Riobaldo se apresenta a Maria da Luz Hermógenes recebe notícias dos Urutu-Brancos	<i>Close</i>	Sons lúgubres	HERMÓGENES: Então é esse o meu novo inimigo: Riobaldo, Urutu-Branco!	p. 475: Diadorim conversa com a mulher do Hermógenes	
	FINAL DO CAPITULO						
3:56:45 0:00	Capítulo 23, B1	O Zabudo, jogando paciência. Diadorim chega à mesa.			ZABUDO: E a senhora dona?		• Desenvolvimento paralelo das seqüências dos bandos • Fusão de dois episódios: condensação do enredo. • Alteração no enredo: aumento da carga dramática (perigo!). • Supressão de episódios: condensar enredo, aumentar carga dramática.
12:28	ZABUDO, parte 2	Riobaldo com Maria-da-Luz e Hortência no Verde-Alecrim.					
4:11:14 14:29	VERDE ALECRIM, parte 2	Chegando à fazenda Riobaldo é recebido com irritação por Diadorim, que fala da munição. Chegando ao esconderijo, descobre-se que o inimigo já se apoderara do armamento.		Ponteado de viola	DIADORIM: Ganha a guerra quem não desvia a tropa p'ra casa de mulher-dama. RIOBALDO: Então eles deve de tar por perto...	p. 480: consegue-se a munição p. 485: subida ao morro – omitida na minissérie (não havia armas de Medeiro Vaz na caverna)	
	INTERVALO						
4:11:15 0:00	Capítulo 23, B2	Riobaldo, à frente do bando, avista o inimigo.			ALARIPE: É eles, os hermógenes!		
4:25:04 13:49	TAMANDUÁ-TÃO	Combate, com morte de Ricardão. Notícias de Hermógenes (morte do Paspe) Reencontro Diadorim/Riobaldo Catrumano Teofrácio traz mulher, cego e menino. Riobaldo e Diadorim os acompanham.	Cavalo preto / cavalo branco Plano geral, contraluz		RIOBALDO: Vamos, gente, p'ro engenho!		
4:25:05 0:00	Capítulo 23, B3	Noite, tochas: Hermógenes prepara homenagem a Ricardão. Riobaldo na ponte: escorpião	Simbolismo: touro <i>Close</i> : inimigo traçoeiro	Violinos, tom de suspense	DIADORIM: Menos vou punindo por meu pai: ... por ninguém... ; vou mais no rumo de servir você Riobaldo, no cumprir, no querer. CEGO BOROMEU: "Remanso de rio largo... RIOBALDO: Então é hora da gente buscar essa poeira de mais de oitenta...	Diálogo no livro: episódio das tanajuras, a caminho do Zabudo, p. 472	• Manutenção do paralelismo no relato: inserção de episódios; tensão dramática. • Imagem em <i>close</i> pelo conceito verbal. • Reagrupamento do diálogo: condensação do enredo e linearização da trama.
4:32:50 7:45	ENTRE OS COMBATES	Diadorim revela sua devoção a Riobaldo.					
4:33:16 8:11							
4:34:42 9:37		Chegam notícias do inimigo. Hermógenes.	<i>Close</i>				
	FINAL DO CAPITULO						
4:34:43 0:00	Capítulo 24, B1	Riobaldo e bando encontram moradores que fogem do arraial do Paredão.			DIADORIM: "Redemunho, vento que revira...	Redemunho: descrição em episódio bem anterior, p. 213	• Verbalização (em diálogo) da definição de redemoinho,
4:39:50 5:07		Riobaldo manda Diadorim guardar fugitivos, e os acompanha por algum tempo.					

Anexo 4

TEMPO Fita / Bloco	SEGMENTAÇÃO	FAIXA IMAGEM		FAIXA SOM		REFERÊNCIA Trecho do livro	TÓPICO INTERPRETATIVO
		Narrativa	Técnicas	Música e ruídos	Palavra		
4:47:45 13:02	RUMO AO PAREDAO	Notícia de viajante que poderia ser Otacília. Riobaldo sai, acompanhado de dois jagunços. Diadorim fica, contrariado.	Plano de meio-conjunto			DIADORIM: Meu sempre chefe...	deslocada na narrativa
	INTERVALO						
4:47:46 0:00	Capítulo 24, B2	Riobaldo a cavalo, saindo do mato. Chegada de Riobaldo ao Paredão Hermógenes (traíçoireiro) mata vaqueiros				RIOBALDO: Diadorim é doído!	
6:42	PAREDÃO, antes do combate	No Paredão: preparativos					
4:57:35 9:49		Noite. Após pensar alto, Riobaldo disfarça e chama Diadorim para andar. Jagunços conversam.				FAFAFA: Felisberto é que foi feliz nos Verdes Alecrim...	<ul style="list-style-type: none"> Redistribuição das falas, agrupamento do enredo: condensação da narrativa.
	INTERVALO						
4:57:36 0:00		Botas de Riobaldo, que caminha para se banhar no rio. Começa o tiroteio. Riobaldo vai para sobrado					
5:10:07 12:41	COMBATE FINAL	Os Judas atacam pelas costas Reforço: Alaripe vem do Cererê com reforços Duelo final: na faca Fim do combate Mulher do Hermógenes à janela		Tiros		RIOBALDO: O diabo na rua, no meio do redemunho	
5:23:28 24:52		Diadorim: o corpo nu na mesa. Riobaldo se lamenta, à janela	Sobre-exposição da película (efeito de estranhamento) Inserções (<i>flashes</i>) Contraluz	Música orquestrada, dramática e melancólica		MULHER: Eu tinha ódio dele... ... o corpo do rapaz... Ela me contou... filha de Joca Ramiro... nascida... etc.	p. 526 p. 529
	FINAL DO CAPÍTULO						
5:23:23 0:00	Capítulo 25, B1	De longe, vê-se funeral. Aproximação gradativa, passando por árvore. Tristeza de Riobaldo. Carta de Nhorinhá.	grua	Cânticos fúnebres			
5:35:02 11:39	FUNERAL	Riobaldo clamando por Diadorim.	Zoom para frente, close, câmera baixa	Música-tema, orquestrada. Choro		RIOBALDO: Diadorim! Diadorim! Diadorim!	Carta de Nhorinhá: outro local, p. 83, ainda com Medeiro Vaz
	INTERVALO	[Montagem com gravação da <i>Faixa comentada</i> , para resgatar trecho perdido]					
5:35:03 0:00	Capítulo 25, B2	Jagunços no acampamento. Riobaldo entra no quadro. Riobaldo viajando, doente					<ul style="list-style-type: none"> Agrupamento e condensação do enredo – estabelecimento de novos nexos, simplificando enredo.
	O FAZENDEIRO RIOBALDO	Na fazenda de seu Ornelas Encontro com seu Habão					
5:47:39 12:36		Conversa com seu Habão: notícia da morte do padrinho Selorico Encontro com Otacília, na capela					
		Despedida dos catrumanos, de Borromeu e Guirigó. Proposta aos outros companheiros: meeiros. Notícias de Zé Bebelo.				FAFAFA: Seo Zé Bebelo! RIOBALDO: Zé Bebelo! [cortado na cópia]	Após encontro com Otacília e seu Habão, p. 535: visita a Os-Porcós Estatuto de meheiro: p. 24-25
	INTERVALO	[Gravação da <i>Faixa comentada</i> , até final]					<ul style="list-style-type: none"> Capela como lugar de encontro: dimensão religiosa Linearização da narrativa.

Anexo 4

TEMPO		SEGMENTAÇÃO	FAIXA IMAGEM		FAIXA SOM		REFERÊNCIA	TÓPICO INTERPRETATIVO	
Fita / Bloco			Narrativa	Técnicas	Música e ruídos	Palavra			Trecho do livro
5:47:40	0:00	Capítulo 25, B3 3:46 EPÍLOGO: novas amizades	Gado na fazenda de Zé Bebelo Chegada na fazenda e conversa.	Plano geral	Tropel	ZÉ BEBELO: Pão ou pães, é questão de opiniões. ... passar uns dias aqui comigo... três dias Seu Quelemém é diverso de todo o mundo	Narrador, p. 1	<ul style="list-style-type: none"> Falas do narrador, do início do livro, enunciadas por Zé Bebelo: das lições de vida. Atribuição ao compadre Quelemém de vários comentários e reflexões do narrador, feitos ao logo do livro. Perspectiva <i>a posteriori</i> deslocada para o fim da narrativa. 	
			Despedida				QUELEMÉM: A colheita é comum, mas o capinar é sozinho. O mundo é misturado. Vai vir um tempo em que não se usa mais matar gente... Diversas invenções do medo... O diabo não existe. Viver é muito perigoso... a gente atravessa as coisas... Quanto mais baixo se caiu, .. Deus existe, mesmo se não há. Travessia. Você passa uns dias aqui comigo....		Comentários do narrador ao longo de todo o plano: vários lugares. "... colheita..." (p. 46); "...misturado..." (p. 192); "... invenções do medo..." (p. 130); "...quanto mais baixo se caiu..." (p. 159);
			Cruz com dois eixos transversais Conversa franca à mesa: Quelemém	Zoom para baixo					
			Riobaldo cavalgando no sertão com suas lembranças Letreiro: FIM	Fusões e <i>flashes</i>	Música orquestrada, grandiosa; motivos musicais do filme				
5:56:54	9:14								
5:58:08	1:14		Vinheta, créditos [gravação original de Durst]						

Anexo 5

Diálogos do episódio da forca: MS, Cap.14, B3, Cap.15, B1; R, Cap.17

Cena 10: interna, noite (à mesa de jantar)	
	ZÉ BEBELO: O senhor planta e cria gado?
"SEO" RUDUGÉRIO: Planto. O gado é pouco. P'ros filho. P'ra esse aí.	REINALDO: Quantos filhos o senhor tem?
Tinha dois.	Morreu o mais véio ô o mais moço?
O mais véio.	P'ras almas. De que morreu?
Morte matada.	ZÉ BEBELO: Uhá! E... se pendurou o assassino na forca?
Não. P'ra esse não haverá forca.	REINALDO: Eh! Fugiu?
Não. Ninguém sabe. Só Deus.	(O filho se levanta para sair.)
P'ronde vai?	FILHO (MAIS NOVO): Eu vô rezar, pai.
Não pode ouvir falar da morte do irmão que chora e reza.	
Cena 11a: externa, dia (debaixo da forca). / Roteiro: Cena 11, noturna	
"SEO" RUDUGÉRIO: Filho...	FILHO (MAIS NOVO): Senhor...
Teme a forca?	Temo, sim, senhor.
Eu lhe protejo.	E quem protege o senhor, pai?
Deus.	Não matará! Se lembra, pai?
Não roubarás! Me alembro.	Perdoa ele, pai.
P'ra tal roubo não tem perdão.	Pai, é meu irmão.
É mô filho.	Antão, que ele seja trazido p'ra forca.
Num quero essa vergonha. Na minha família não tem ladrão. Ocê mata, retalha, e joga na grotá. Os urubú se encarrega do resto. Num quero nunca mais ouvi falar desse filho, não. (Silêncio) Vai!	P'ra que banda que ele tá, pai?
Na rocinha. Ele pensa que que ninguém sabe. Você chega como se não soubesse. ("Seo" Rudugério olha para a forca.) (Fim do bloco, entra vinheta.)	(O filho sai.)
Cena 11b: externa, noite (no mesmo local). / Roteiro: chegam Zé Bebelo e Reinaldo	
	ZÉ BEBELO: Ah, que noite!
"SEO" RUDUGÉRIO: É...	Negra escuridão!
É...	Em noite assim, Caim matou Abel.
("Seo" Rudugério se afasta, calado.)	REINALDO: O véio se foi, agora me vou. Deixo os dois junto.
SEU IZINO: (gesticula apenas, apontando para cima, para baixo e para frente)	ZÉ BEBELO: Eh, rê! P'ra onde vamos? P'ro céu? P'ro inferno?
(Os dois saem [10 segundos]; câmara foca a forca.)	Ah, p'ra dentro da noite.
Cena 12 : interna, noite (cabana da rocinha). / Roteiro: Cena 14 (externa)	
FILHO (MAIS VELHO): Quem é?	FILHO (MAIS NOVO): É eu.
Mano? (Silêncio.) Quê que cê tem? P'ra que essa foice?	Cadê o sacrário de ouro?
Vendi.	Ladrão.
Ladrão é o pai. Prantei e colhi. E ele? É meu... Sempre tudo é dele...	Mas ele é o dono.
Não do meu. É meio a meio p'ros outro, e p'ros filho não?	Pai é pai.
Quero casar, mano. Comprei coisa p'ra montar minha casa, ajudei no enxoval da noiva, e antes na colheita e na venda do gado. E aí? É do pai! É do dono!	Por que que não roubou dele, antão?
Num sei... Dele eu não tive coragem.	Mas teve coragem p'ra roubar Nossa Senhora da Abadia!
Fraqueza, mano. Fraqueza que a Virgem há de perdoar.	O pai num perdoa, não. Mandou matar ocê.
Antão, mata.	Mas eu num quero ir p'ra forca.
Nem eu. (Silêncio.)	Antão cumé que nós faz, mano?
Oia mano, vamu enfeitar essa foice, encher de rama e flor, e vamu intê lá fazer um presente p'ro pai.	Matá ele?
Quê que ocê acha?	É Nossa Senhora da Abadia?
Intenção dela. Se paga o sacrário com a vida daquele cão.	Mas é nosso pai!
O cão!	(Silêncio tenso: os dois observam a foice. Música e ruídos lúgubres [18 segundos].)

Anexo 6

Resumo do episódio do Aristide: MS, Cap. 4, B3, Cap.5, B1-2; R, Cap.6

Tempo	Cena	
parcial total	Nº	Descrição
Capítulo 4, B3 0:00:00 2:21:45	C1	Riobaldo monta guarda, à beira do rio. Chega Diadorim, e os dois se reconciliam. Chega Aristide, com notícias de Joca Ramiro, e Diadorim explica a fama do recém-chegado. Incide música com alusão à epígrafe do romance: “O demo mafarro / Ouve este ‘munho [?]/ O Diabo na rua / No meio do redemunho / O tisonado indivíduo / Do ódio e do crime / A vereda do cujo ... (fade) Aristide diz ao jagunço Garanço que o demo está chamando. Garanço o rechaça, e se persigna. Depois disso, Aristide anuncia a Riobaldo: “O diabo vem te visitar”. Enquanto Riobaldo caçoa da profecia, o jagunço (meio beato) Fonfredo se aproxima e adverte Aristide de que o chefe Hermógenes não quer sua presença por ali. Aristide retruca, associando o chefe ao demônio: “do lado do Hermógenes, o maligno não está sempre chorando e chamando?” Chega Antenor, homem de confiança de Hermógenes, dizendo que o chefe quer ouvir o recado trazido por Diadorim. Depois, Antenor manda Aristide ir embora. Mais tarde, volta Diadorim, comunicando que Hermógenes quer ver Riobaldo, para conhecê-lo melhor. Aristide repete a Riobaldo as palavras que ouvira de Antenor: “Viagem boa!”
0:06:06 2:27:51	C2	Na tenda de Hermógenes, falam da pontaria certa de Riobaldo, que este último considera “dom de Deus” – o que é questionado pelo primeiro. “HERMÓGENES: Dom de Deus... ou do diabo! Após , fogo não vem de satanás? RIOBALDO: Fogo que vem de Deus tem mais chama.” Hermógenes pergunta a Riobaldo se tem saudades de Zé Bebelo, e insinua que a morte do jagunço na escaramuça não teria sido acaso: “Tatarana... bala sua não se perde quando extravia... Quem conhece o sertão, dá valor... Jagunçagem é: onde Deus faz a mira, o diabo aperta o gatilho”. Chega Antenor, com a notícia de que um espia de Zé Bebelo havia sido preso, teria confessado tudo e queria morrer logo. Hermógenes comenta: “Ah, não quer demora... Pede p’rele p’ra ter paciência com o Hermógenes. Caso assim, o Hermó genes gosta de temperar, d’um dia p’rouro! Zebelense não vai dizer que em arrancho meu o avexado come cru!” Antenor sai, visivelmente excitado. Hermógenes acrescenta: “Eu num sô mau... num gosto de malvadez... Mas a gente tem de escolher, ou ‘tá dum lado ou doutro... E quando é cobra do governo, e quando é serpente, inhantes decortar a cabeça, faço gosto de fazer engolir o veneno...” Riobaldo o observa, calado.
0:08:48 2:30:33	C3	Antenor e outros jagunços amarram o prisioneiro em uma árvore.
0:09:50 2:31:35	C4	Riobaldo vem conversar com Diadorim. Aristide se aproxima, mas é repellido por Diadorim. Ouvem-se os gritos do prisioneiro. Riobaldo fala de sua aversão pelo chefe, e de sua vontade de dar-lhe um tiro. Diadorim defende Hermógenes, dizendo que ele é duro, mas leal.
0:10:02 2:31:47	C5	Hermógenes executa o prisioneiro. Diante da indignação de Riobaldo, Diadorim justifica o proceder do chefe. Riobaldo abandona o local.
Capítulo 5, B1		
0:11:33 2:32:54	C6	Riobaldo vem ao rio beber água. Chega Aristide, que comenta: “Se ocê num ‘tá do lado do demo, o demo ‘tá te arrastando p’ro lado dele.” (som grave)
0:12:29 2:34:14	C7	Corte para o pé de Hermógenes, em sua tenda. O chefe comenta que percebera que Riobaldo não ficou até o fim da execução, e repete que não se considera mau. Em seguida, presenteia Riobaldo com uma arma de luxo. Riobaldo vacila, mas acaba aceitando o presente e agradece, constrangido. Hermógenes comenta: “Ara, sua amizade só enriquece meu estatuto. Tatarana...”
0:13:56 2:35:41	C8	Corte para <i>close</i> do revólver, esculpido em prata. Junto ao rio, Diadorim e Riobaldo dão continuidade à conversa sobre Hermógenes. Riobaldo reafirma sua aversão pelo chefe, mas acaba guardando a arma, não deixando que Diadorim a manuseie.
0:14:55 2:36:40	C9	Riobaldo procura Fonfredo, para falar a sós sobre religião. “RIOBALDO: Seo Fonfredo, o senhor, que é homem do religioso romano, pode me confirmar – existe o diabo? (sons lúgubres) FONFREDO: Vai olhar a balança duma venda... ‘Cê pode imaginar alguma com um prato só? E se o outro ‘tá ali? RIOBALDO: Quer dizer, existe. FONFREDO: P’ros outros, sei não. P’ra mim, existe. Se não, não posso ser religioso. RIOBALDO: E essa prosa do Aristide? A tal voz que avisa quem ‘tá de uma parte ou já passou p’routra? FONFREDO: Quem muito se esforça, vontade, jejum e privação, pode ouvir alguma voz. (sons lúgubres) RIOBALDO: Quer dizer então, que pode ser verdade. FONFREDO: O que eu num confio, é na separação que o Aristide faz. Como ele pode saber que uma voz avisa o outro, ou ele mesmo? RIOBALDO: E Hermógenes?” Fonfredo não afirma de forma categórica, mas confirma a fama de pactário do chefe, e relata já ter visto coisas estranhas. Chega então Jiribibe, para dizer a Riobaldo que Antenor, “o sotochefe de Hermógenes”, o procura.

Tempo parcial total	Nº	Cena Descrição
0:16:28 2:38:43	C10	Junto ao rio, Riobaldo relata a Diadorim que Antenor tentara aliciá-lo, fazendo intriga contra Joca Ramiro e louvando Hermógenes como possível chefe geral. Diadorim não consegue acreditar. Riobaldo se inicia com a veneração de Diadorim pelo grande chefe, e sai bradando: “Num adianta, mesmo. É Deus Nosso Senhor no céu e Joca Ramiro aqui na terra. Acho que, acho que só mesmo o diabo p’ra apartar ocês dois!” (incide tema da minissérie, em andamento dramático) Ao sair do local, Riobaldo encontra Aristide. Depois de falar de Joca Ramiro, o assunto volta a ser o diabo: “Riobaldo: Quem é que tem parte com o demo? O Hermógenes, ou ocê? Aristide: Ocê!” Na conversa, Aristide afirma: “A visita do demo já houve. Agora, que vem fazer sala p’rocê é a morte!”

0:19:19 2:41:04	C11	Junto ao rio: Riobaldo conversa com Garanço sobre seus planos de deixar o bando.
0:21:10 2:42:55	C12	Junto ao rio: Riobaldo tenta convencer Diadorim a abandonar o bando. No final da conversa, pega no braço do companheiro e é repellido bruscamente.
Capítulo 5, B2		
0:22:14 2:43:59	C13	No mesmo local, os protagonistas se alegram com a chegada de uma tropa com notícias de Joca Ramiro.
0:22:42 2:44:27	C14	Hermógenes recebe de Titão Passos informações sobre o bem-estar de Joca Ramiro, que “em mês, mês e pouco, está por aqui”. Comenta, então: “Hermógenes: Tempo vago... É pouco, e é muito. É pouco p’ro merecido descanso do maior entre os guerreiros. E é muito, pelo que a sentida ausência do seo Joca Ramiro pesa por aqui...” O agrupamento se desfaz. Ao sair, Hermógenes passa por Riobaldo e dirige-lhe um comentário amistoso.
0:24:24 2:46:09	C15	Junto ao rio, Garanço vem procurar Riobaldo para mostrar-lhe um mapa para a fuga. Depois de ouvi-lo, Riobaldo manda Garanço ir embora, porque precisa falar com Reinaldo/Diadorim. Com esse, comenta o comportamento de Hermógenes, e depois vai se lavar no rio. Deitados numa pequena cachoeira de pedras, os dois amigos retomam o tema da fuga. Diadorim diz ao companheiro não se sente no direito de impedir sua partida, mas que ele mesmo não poder ir junto – “e não é por motivo incorreto nenhum”. Riobaldo se desespera: “E eu? Agora, e eu aqui, o que é que vai ser? Eu sinto que vai cair desgraça em cima de minha cabeça! Só o que Aristide pode ver...” (cala-se; ouve-se agora só o barulho da água caindo na cachoeira)
0:28:45 2:50:30	C16	Alguém traz Aristide, morto, sobre seu cavalo. Hermógenes manda mostrar a cabeça do cadáver ao bando. Fonfredo comenta que tinha razão sobre a dificuldade de se decifrar o destinatário da voz que Aristide ouvia. Hermógenes anuncia que Joca Ramiro “errou nos cálculos”, e que breve haverá combates, pois Zé Bebelo virá no encalço dos rastros de Aristide. Ao dissolver o bando, mandando todos se prepararem, ainda comenta: “Combate é o que não vai faltar. Deus faz a mira e o diabo aperta o gatilho!” (sons lúgubres e tema da minissérie) Respondendo a Diadorim, Riobaldo comunica-lhe que se decidiu por ficar: “Vou não. Fico. Acho que nem não sei fazer sozinho minha travessia.”
0:31:57 2:52:12		Close de Diadorim / Fusão sobre uma água; depois, Hermógenes.
Capítulo 5, B3		

Anexo 7

Notas sobre a gravação da minissérie

Para confeccionar o último anexo desta tese, utilizei fitas T-160, em velocidade voltada para maior armazenamento de informação (SLP/EP). Com isso, foi possível gravar todo o programa em apenas duas fitas VHS, de modo a reduzir os custos e facilitar o manuseio e o arquivamento. Por outro lado, em conjunto com o fato de que se tratam aqui de gravações não-profissionais, feitas a partir de cópias realizadas a partir de emissões televisivas, a opção por uma menor velocidade de gravação e reprodução representa necessariamente uma perda na qualidade de áudio e vídeo, sobretudo no tocante às cores. Mesmo assim, creio que o resultado final cumpre a contento seu objetivo, qual seja, facultar tanto à banca quanto a outros pesquisadores o acesso às imagens e sons do programa, não disponíveis comercialmente. É importante frisar que seu uso deve ser restrito única e exclusivamente a finalidades acadêmicas, havendo restrições leveis para qualquer utilização que fuja a esses propósitos.

O processo de copiagem leva também a inevitáveis variações de um exemplar a outro, de modo que as indicações de tempo feitas no Anexo 4 nem sempre corresponderam de forma exata ao contador de tempo do videocassete, quando da reprodução das fitas. No final da gravação do programa, feita sobretudo a partir das oito fitas fornecidas pelo roteirista Walter George Durst, acrescentei ainda os resumos suprimidos dessa gravação, tendo por base a rerepresentação do programa na *Faixa comentada* do canal Futura, no final de 1998. Há variações de qualidade também nas matrizes utilizadas para esse fim.

Após a defesa, foi acrescentada ao Anexo 7 uma terceira fita, também gravada em modo econômico. Nela estão registrados os comentários feitos nos blocos didáticos da Faixa comentada a que tive acesso (capítulos 6 a 25). Infelizmente, não foi possível recuperar os comentários correspondentes aos cinco primeiros capítulos. Mesmo assim, creio que essa fita adicional é de interesse da comunidade acadêmica e poderá fornecer subsídios a pesquisas futuras.

ABSTRACT

This thesis focuses on the television program *Grande sertão: veredas*, produced by the Brazilian network Globo in 1985, based on the homonymous book by João Guimarães ROSA (1956/1986). My hypothesis is that the main criteria used in the transformation of the novel into a piece of fiction for television were the chosen format and its prestige function within the network program schedule. Traditionally, academic investigation of similar themes tends to insist on the different artistic languages, assuming the original work to be stable and potentially graspable in its “essence”. This was not the chosen path in my research, whose main theoretical references are the notions of “rewriting” (LEFEVERE, 1992a-b), “regulated transformation” (DERRIDA 1972/1975) and “appropriation” (ARROJO, 1993e). Additionally, I also used the notions of “interpretative community” (FISH, 1980) and “author-function” (FOUCAULT, 1969/1983). The empirical support was given through a study of the way the novel and the television program were received by the critics and in the media, together with a close reading of both texts. In the case of the television production, I had access to the synopsis, the script and the final version of the program. My “double reading” (of both novel and television production) was inspired by the claim to “fidelity to the original work” sustained by the television network and given prominence in the media. The results of the research lead to the conclusion that the achieved “fidelity” is more closely related to certain critic traditions, but above all to the interests of the network itself. Nevertheless, the contact of an enormous television public with Rosa’s novel amounts to an “afterlife” of the original, in BENJAMIN’s (1923/1972) terms, not in another language or culture, but in another textual system of increasing interest for translation studies.

KEY-WORDS

1. Translation and interpretation. 2. Rosa, João Guimarães, 1908-1967. *Grande sertão: veredas*. 3. Television. 4. Film and literature.

BIBLIOGRAFIA

A. Referências bibliográficas – títulos citados

- ADAMI, Antonio. *Semiótica das adaptações literárias no cinema e na televisão: análise de Carmem de Carlos Saura*. São Paulo: FFLCH/USP, 1994. (Tese de Doutorado).
- ALPERS, Svetlana. *The art of describing: Dutch art in the seventeenth century*. Chicago: University of Chicago Press, 1984.
- ALTMAN, Rick. Nascimento da recepção clássica: a campanha para padronizar o som. *Imagens* n.5, p.41-47, Campinas, ago./dez. 1995.
- ALVES, Maria Marcelita Pereira. *Do épico ao dramático: uma transposição de códigos. Um estudo sobre problemas de adaptação teatral*. São Paulo: ECA/USP: 1992. (Tese de Doutorado).
- ANDREW, Dudley. O desautorizado autor, hoje. *Imagens* n.3, p.63-68, dez. 1994.
- ARNHEIM, Rudolf. *A arte do cinema*. Lisboa, Edições 70, 1987. (Tradução: M. C. Lopes da Silva. 1st ed.: *Film as art*, 1957.)
- ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução; A teoria na prática*. São Paulo: Ática, 1986.
- _____. Literariness and the desire for untranslatability; Some reflections on Grande Sertão: Veredas. *TextContext*, n.5, p.75-81, Heidelberg, Julius Gross, 1990.
- _____. (Org.). Campinas: Pontes, 1992a.
- _____. (Org.). *Trabalhos em Lingüística Aplicada*, n.19, Campinas, 1992b.
- _____. Compreender x interpretar e a questão da tradução. In _____ (1992a): *O signo desconstruído*. Campinas: Pontes, 1992c, p.67-70.
- _____. A tradução passada a limpo e a visibilidade do tradutor. In _____ (1992a): *Trabalhos em Lingüística Aplicada* n.19, p.57-73. Campinas, 1992d.
- _____. A pesquisa em teoria da tradução ou o que pode haver de novo no front. In _____ (1992a): *O signo desconstruído*. Campinas: Pontes, 1992e, p.107-112.
- _____. As questões teóricas da tradução e a desconstrução do logocentrismo: algumas reflexões. In _____ (1992a) *O signo desconstruído*. Campinas: Pontes, 1992f, p.71-80.
- _____. A desconstrução do logocentrismo e a origem do significado. In _____ (1992a): *O signo desconstruído*. Campinas: Pontes, 1992g, p.35-39.
- _____. Tradução. In JOBIM, José Luis (Org.): *Palavras da crítica*. São Paulo: Imago, 1992h, p.411-442.
- _____. Tradução, desconstrução e psicanálise. São Paulo: Imago, 1993a.
- _____. A que são fiéis tradutores e críticos de tradução? Paulo Vizioli e Nelson Ascher discutem John Donne. In _____ (1993a): *Tradução, desconstrução e psicanálise*. São Paulo: Imago, 1993b, p.15-26. (Primeira impressão in *Tradução e comunicação: Revista Brasileira de Tradutores*, n.9, p.133-142. São Paulo, dez. 1986).

- _____. A literatura como fetichismo. In _____ (1993a): *Tradução, desconstrução e psicanálise*. São Paulo: Imago, 1993c, p.115-131.
- _____. Maria Mutema, o poder autoral e a resistência à interpretação. In _____ (1993a): *Tradução, desconstrução e psicanálise*. São Paulo: Imago, 1993d, p.177-210.
- _____. A tradução como paradigma dos intercâmbios intralingüísticos. In _____ (1993a), *Tradução, desconstrução e psicanálise*. São Paulo: Imago, 1993e, p.51-69. (Primeira impressão in Alfa: Revista de Lingüística, vol.36, p.67-80, 1992, São Paulo).
- _____. A tradução e o flagrante da transferência: algumas aventuras textuais com Dom Quixote e Pierre Menard. In _____ (1993a): *Tradução, desconstrução e psicanálise*. São Paulo: Imago, 1993f, p.151-175.
- _____. A tradução como problema teórico, as estratégias do logocentrismo e a mudança de paradigma. *TradTerm* n.1, p.39-48, São Paulo, 1994a.
- _____. Fidelity and the gendered translation. *TTR: Traduction, Terminologie, Recherches; Etudes sur le text et ses transformations*, vol.VII, n.2, p.147-163. Québec, 2eme. semestre de 1994, 1994b.
- _____. On perverse readings, deconstruction, and translation theory: a few comments on Anthony Pym's doubts. *TradTerm* n.3, p.9-21. São Paulo, 1996a.
- _____. Os estudos da tradução na pós-modernidade, o reconhecimento da diferença e a perda da inocência. *Cadernos de Tradução* n.1, p.53-69, Florianópolis, 1996b.
- _____. The death of the author and the limits of the translator's visibility. In SNELL-HORNBY, Mary, JETTMAROVÁ, Zuzana, KAINDL, Klaus (Eds.): *Translation as intercultural communication*. Amsterdam and Philadelphia, 1997. (Benjamins Translation Library).
- _____. (1998). The revision of the traditional gap between theory & practice & the empowerment of translation in postmodern times. *The Translator* vol.4, n.1, p.25-48.
- ARROJO, Rosemary, RAJAGOPALAN, Kanavillil. A noção da literalidade: metáfora primordial. In ARROJO (1992a): *O signo desconstruído*. Campinas: Pontes, 1992a, p.47-55.
- _____. A crise da metalinguagem: uma perspectiva interdisciplinar. In ARROJO (1992a): *O signo desconstruído*. Campinas: Pontes, 1992b, p.57-62.
- _____. Searle e a noção da literalidade. In ARROJO (1992a): *O signo desconstruído*. Campinas: Pontes, 1992c, p.113-121.
- ARROYO, Leonardo. *A cultura popular em GSV*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 1993. (Tradução: E. S. Abreu. 1. ed.: L'image. Paris: Nathan, 1990).
- BACHMANN, Saskia, GERHOLD, Sebastian et al. *Sichtwechsel I*. München: Klett, 1995.
- BALOGH, Ana Maria. *Adaptações: conjunções, disjunções, transmutações*. Do literário ao fílmico e ao televisual. São Paulo: ECA-USP, 1991. (Tese de Livre-Docência).
- _____. A transmutação do literário ao fílmico e ao televisual. *Glotta: Revista de Estudos Lingüísticos* n.14, p.35-52. São José do Rio Preto: UNESP, 1992.

- _____. *Conjunções, disjunções, transmutações*. Da literatura ao cinema e à TV. São Paulo: ECA/USP e Anablume, 1996.
- BAPTISTA, Mauro. Narratologia: panorama de uma nova teoria do cinema. *Imagens* n.2, p.78-81, Campinas, ago. 1994.
- BASSNETT, Susan, LEFEVERE, André. Introduction: Proust's Grandmother and the thousand and one nights. The 'cultural turn' in translation. In BASSNETT e LEFEVERE (Eds.) *Translation, history and culture*. London and New York: Pinter Publishers, 1990, p.1-13.
- BENJAMIN, Andrew. *Translation and the nature of philosophy; A new theory of words*. London and New York: Routledge, 1989.
- BENJAMIN, Walter. Die Aufgabe des Übersetzers. In *Gesammelten Schriften IV.I*. Frankfurt: Suhrkamp, 1972, p.9-21. (1. Druck: 1923).
- _____. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In *Textos escolhidos*, coleção Os pensadores. São Paulo: Editora Abril, 1983. (Publicado também em *Obras escolhidas*, vol.1. São Paulo: Brasiliense, 1985. *Apud* Bonassa, 1995: Não chore, é apenas um filme. *Imagens* n.5, p.101-106, Campinas. 1. Druck: 1936).
- BENNET, Tony (1982). Text and social process: the case of James Bond. *Screen Education*, p.128-139, Winter/Spring, 1982. (*Apud* DINIZ, 1994: Os enleios de Lear: da semiótica à tradução cultural. Belo Horizonte: FL-UFMG).
- BERNADET, Jean-Claude. *O autor no cinema*. A política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60. São Paulo: Brasiliense e EDUSP, 1984.
- BLACK, David Alan. Genette and film: narrative level in the fiction cinema. *Wide Angle*, vol.8, n.3-4, 1986. *Apud* XAVIER (1997): O olhar e a voz. *Literatura e sociedade* n.2, p. 126-38, São Paulo, 1997.
- BLUESTONE, George (1973). *Novels into films*. Berkeley and Los Angeles: UCLA Press, 1973. (6th edition. *Apud* ADAMI, 1994: Semiótica das adaptações literárias no cinema e na televisão. São Paulo: FFLCH/USP).
- BOLETIM de programação da Rede Globo. Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Departamento de Publicação, Divulgação e Imprensa da Rede Globo, 16/11/85. (Boletim Especial 671-A. Arquivo Globo.)
- BOLLE, Willi. Grande sertão: cidades. *Revista USP* n.24, p.80-93. São Paulo: Editora da USP, 1994-95.
- _____. O pacto no Grande Sertão: esoterismo ou lei fundadora? *Revista USP* n.36, p.26-45. São Paulo, dez.1997/jan.-fev.1998. (Dossiê 30 Anos sem Guimarães Rosa).
- BONASSA, Elvis Cesar. Não chore, é apenas um filme. *Imagens* n.5, p.101-106, Campinas, ago./dez.1995.
- BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, autor del Quixote. In _____ *Ficciones*. Madri: Alianza Editorial, 1981.
- BRAITH, Beth. *Literatura comentada: Guimarães Rosa*. São Paulo: Nova Cultural, 1990.

- BURCH, Noël. De Mabuse a M: le travail de Fritz Lang. In NOGUEZ, D. (Org.): *Cinéma: théories, lectures*. Paris: Klincksieck, 1978. *Apud* MACHADO (1992-1993): O vídeo e sua linguagem. *Revista USP* n.16, p.6-17, São Paulo. (Dossiê palavra/imagem).
- _____. Film's institutional mode of representation and the soviet response. *October* n.11, 1979. *Apud* MACHADO (1992-1993): O vídeo e sua linguagem. *Revista USP* n.16, p.6-17, São Paulo. (Dossiê palavra/imagem).
- CATFORD, John C. A. *A linguistic theory of translation: an essay in applied linguistics*. Oxford: Oxford University Press, 1965. (*Apud* RODRIGUES, 1998: Tradução e diferença: uma proposta de desconstrução da noção de equivalência em Catford, Nida, Lefevere e Toury. Campinas: DLA/IEL/Unicamp, 1998. Edição brasileira: Uma teoria lingüística da tradução: um ensaio em lingüística aplicada. Tradução: Centro de Especialização de Inglês do Instituto de Letras da Pontifícia Universidade Católica de Campinas. São Paulo: Cultrix, 1980).
- CAVALCANTI PROENÇA, Manuel. *Trilhas no grande sertão*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1958.
- COSTA, Flávia Cesarino. Burch ficou aquém do seu tema. *Imagens* n.1, p.132-133. Campinas: Unicamp, abr., 1994. (Resenha do livro *El tragaluz del infinito*, de Noël Burch).
- _____. *O primeiro cinema*. São Paulo: Editora Página Aberta, 1995.
- CALABRESE, Omar. Los replicantes. *Análisi* n.9, p.71-90. Barcelona, 1984. (*Apud* Balogh, 1996: Conjunções, disjunções, transmutações. São Paulo: ECA/USP e Anablume).
- CAMPEDELLI, Samira Youssef. *A telenovela*. São Paulo: Ática, 1987. (2. ed. Série Princípios. 1. ed.: 1985)
- CAMPOS, Augusto de. Um lance de Dês do Grande sertão. In XISTO, CAMPOS e CAMPOS, *Guimarães Rosa em três dimensões*. São Paulo: Conselho Estadual da Cultura, 1970. (Reimpresso in COUTINHO, 1983: Guimarães Rosa; coleção fortuna crítica n. 6, p.321-349. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira e Instituto Nacional do Livro / Fundação Nacional Pró-Memória).
- CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In _____ *Metalinguagem*, p.21-38. São Paulo: Cultrix, 1970.
- _____. Post Scriptum. Transluciferação mefistofáustica. In _____ *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*, p.179-209. São Paulo: Perspectiva, 1981. (Versão em inglês, citada por DINIZ, 1994: Mephistofaustian transluciferation; contribution to the semiotics of translation, Dispositio. vol.7, n.19-20, p.181-188, 1982).
- _____. Para além do princípio da saudade. A teoria benjaminiana da tradução. *Folha de São Paulo*: Folhetim n.412, p.6-8 (Walter Benjamin). São Paulo, 1984.
- _____. Paul Valéry e a poética da tradução. *Folha de São Paulo*: Folhetim, p.6-8. São Paulo, 27/01/1985.
- _____. Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora. In SANTAELLA, L. e OLIVEIRA, A. C. (Org.): *Semiótica da literatura*, p.53-74. São Paulo: EDUC, 1987a. (Série cadernos-puc, n. 28).

- _____. Reflexões sobre a poética da tradução. In *Anais dos 1º e 2º simpósios de literatura comparada*, p.258-276. Belo Horizonte: UFMG, 1987b.
- _____. (1992). Odorico Mendes, o patriarca da transcrição. In HOMERO, *Odisséia*. São Paulo: edusp. (Apud DINIZ, 1994: Os enleios de Lear: da semiótica à tradução cultural. Belo Horizonte: FL-UFMG. Tradução: Manuel Odorico Mendes).
- _____. Reflexões sobre a transcrição de Blanco, de Otavio Paz, com um excuro sobre a teoria da tradução do poeta mexicano. In PAZ, Octavio e CAMPOS, Haroldo de: *Trans-blanco*, p.181-192. São Paulo: Siciliano, 1994. (2.ed.).
- _____. (1997). A língua pura na teoria da tradução de Walter Benjamin. *Revista USP* n.33, p.160-171, São Paulo, 1997.
- CANELLAS, Maria Elena Castaneda. *O amor nos tempos do cólera: uma alternativa fílmica*. São Paulo: ECA/USP, 1990. (Dissertação de Mestrado).
- CARVALHO, Luís Fernando Medeiros de. Desconstrução. In JOBIM, José Luis (Org.): *Palavras da crítica*, p.93-110. São Paulo: Imago, 1992.
- CARVALHO, Lúcia Helena de Oliveira Vianna. *Mulher em cena. Cenas de amor e morte na ficção brasileira*. São Paulo: FFLCH/USP, 1990. (Tese de Doutorado).
- CASTRO, Nei Leandro de. *Universo e vocabulário do Grande Sertão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.
- CATRYSSSE, Patrick. Film (adaptation) as translation: Some Methodological Proposals. *Target* vol.4, n.1, p.53-70. Amsterdam: John Benjamins B.V., 1992.
- CAUGHIE, John. *Theories of authorship*. London: Routledge, 1996. (6.ed.; 1. ed.: 1981)
- CAVALCANTI, Alberto. *Filme e realidade*. São Paulo: Livraria Martins, 1953.
- COELHO, Teixeira. O autor, ainda. *Imagens* n.3, p.69-73, Campinas, dez. 1994.
- COLLET, Jean, MARIE, Michel, PERCHERON, Daniel, VERNET, Marc. *Lectures du film*. Paris: Editions Albatros, 1975. (4e. ed.).
- COSERIU, Eugenio (1977). Falsche und richtige Fragestellungen in der Übersetzungstheorie. In GRÄHS, Lillebil, KORLÉN, Gustav, MALMBERG, Bertil (Eds.): *Theory and practice of translation*, p.17-32. Bern u. Frankfurt a. M., Peter Lang.. (Nobel Symposium, 39; apud Koller, 1995: The concept of equivalence and the object of translation studies. *Target* 7:2, p.191-222. Amsterdam: John Benjamins B. V.)
- COUTINHO, Eduardo de Faria. *Guimarães Rosa: Coleção Fortuna Crítica* n.6. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira e Instituto Nacional do Livro, Fundação Nacional Pró-Memória, 1983.
- COVIZZI, Lenira Marques, VERLANGIERI, Iná Valéria. Pequena Bibliografia de João Guimarães Rosa. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* n.41, p.213-232. São Paulo: IEB/USP, 1996.
- CULLER Jonathan. *On Deconstruction*. London, Routledge & Keagan Paul, 1983. (Apud Rajagopalan, 1992b: O conceito de interpretação na lingüística: seus alicerces e seus desafios. In ARROJO, 1992a: O signo desconstruído. Campinas: Pontes, p.63-66).

- DE FILIPPIS, Raffaella. O tradutor como anjo ou demônio: os rumos da metáfora de Paulo Rónai a Derrida. *TradTerm* n.1 p.57-65, São Paulo, 1994.
- DE MAN, Paul. (1989). Conclusões: a tarefa do tradutor de Walter Benjamin. In _____ *A Resistência à teoria*, p.101-125. Lisboa, Edições 70. (Edição original: *The Resistance to Theory*, 1989. Reimpresso em HIRSCH (Hrsg.): *Übersetzung und Dekonstruktion*. Frankfurt: Suhrkamp, 1997, p. 182-227).
- DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*. Paris: Presses Universitaires de France, 1968. (Apud Nunes, 1983: *Literatura e Filosofia*. In LIMA, Luiz Costa (Org.): *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- DERRIDA, Jacques. Freud e a cena da escritura. In _____ *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1972, p.179-227. (Tradução: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. Original em francês: *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967.)
- _____. *Gramatologia*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973. (Tradução: Miriam Schaiderman e Renato Janine Ribeiro. Original em francês: *De la grammatologie*. Paris: Minuit, 1967.)
- _____. *Posições; semiologia e materialismo*. Lisboa, Plátano Editora, 1975. (Tradução em inglês, por Alan Bass: *Positions*. Chicago: University of Chicago Press, 1981. Original em francês: *Positions*. Paris: Minuit, 1972.)
- _____. Des tours de Babel. In GRAHAM (Org.) *Difference in translation*, p.65-207. Ithaca and London: Cornell University Press, 1985a. (Edição bilíngüe inglês/francês. Tradução para o inglês por J. F. Graham. Edição bilíngüe paralela em: *L'art des confins. Mélanges offerts à Maurice de Gandillac*. Paris: PUF, 1985. Edição alemã em HIRSCH (Hrsg.): *Übersetzung und Dekonstruktion*. Frankfurt: Suhrkamp, 1997, p. 119-165).
- _____. (1982/1985b). *The ear of the other: otobiography, transference, translation. texts and discussions with Jacques Derrida*. New York: Schocken Books. 1985b. (Editor: Christie V. Macdonald. Translation: Peggy Kamuf. 1e ed.: *L'oreille de l'autre*. V1b Editeur: Montreal, 1982.)
- _____. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 1991a. (Tradução: Rogério da Costa. 1e ed.: 1972.)
- _____. *Margens da filosofia*. Campinas: Papyrus, 1991b. 1e ed.: Marges de la Philosophie. Paris: Minuit, 1972.)
- _____. (1972/1991c). Assinatura, acontecimento, contexto. In _____ (1972/1991b): *Margens da filosofia*, p.11-37. Campinas: Papyrus. (Tradução em inglês: Signature, sign, event. In _____, 1978: *Writing and Difference*. Chicago: The University of Chicago Press. Tradução de Alan Bass. Apud ARROJO, 1992c.)
- _____. A Diferença. In _____ (1972/1991b): *Margens da filosofia*, p.33-63. Campinas: Papyrus, 1991d.
- _____. *Limited Inc*. Campinas: Papyrus, 1991e. (1st ed.: *Glyph 2*. Baltimore, 1977. Edição em francês: Galilée, 1990).
- DELISLE, Jean. *L'analyse du discours comme méthode de traduction: initiation a la traduction française de textes pragmatiques anglais*. Ottawa : Editions de l'Université d'Ottawa, 1980.

- (*Apud* RODRIGUES, 1998: tradução e diferença: uma proposta de desconstrução da noção de equivalência em Catford, Nida, Lefevere e Toury. Campinas: DLA/IEL/Unicamp).
- DINIZ, Thaís Flores Nogueira. *Os enleios de Lear: da semiótica à tradução cultural*. Belo Horizonte: FL-UFMG, 1994. (Tese de Doutorado).
- _____. Tradução intersemiótica ou cultural? In *Anais do V Encontro Nacional de Tradutores*, p.247-251. São Paulo: CITRAT/USP, 1996.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papirus, 1990. (Tradução: Marina Apenzeller. 1ª ed.: L'acte photographique et autres essais. Paris: Nathan, 1988.)
- DUCROT, Oswald, SCHAEFFER, Jean-Marie. *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Seuil, 1995.
- EHRENZWEIG, Anton. *A ordem oculta da arte: a psicologia da imaginação artística*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977. (2.ed. Tradução: Luís Corção. 1ª ed.: The hidden order of art; a study in the psychology of artistic imagination. London: Weidenfeld & Nicholson, 1967).
- EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990a. (Tradução: Teresa Ottoni. 1ª ed.: The film sense, 1947).
- _____. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990b. (Tradução: Teresa Ottoni. 1ª ed.: The film form, 1949.)
- EVEN-ZOHAR, Itamar. Translation theory today: a call for transfer theory. *Poetics Today*, vol.2 n.4, p.1-7, Tel Aviv, 1981.
- _____. Polysystem Studies. *Poetics Today* vol. 11, n. 1. Duke University Press, 1990. (*Apud* CATTRYSSÉ, 1992: Film (adaptation) as translation: Some Methodological Proposals. Target vol. 4, n. 1, p.53-70. Amsterdam: John Benjamins B.V.).
- EVEN-ZOHAR, Itamar, TOURY, Gideon. Introduction: translation theory and intercultural relations. *Poetics Today*, vol. 2, n.4, p.v-ix. Tel Aviv, 1981.
- EVOLUÇÃO da educação básica no Brasil: 1991-1997*. Brasília: Ministério da Educação e do Desporto & Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais – MEC/INEP, 1997. (Texto apresentado na 2ª Reunião Ministerial de Revisão do Grupo EFA-9, realizada em Islamabad, Paquistão, de 14 a 16 de setembro de 1997).
- FARIA, Gentil Luiz de. In *Anais dos 1º e 2º Simpósios de Literatura Comparada*, p.650-656. Belo Horizonte: UFMG, 1987.
- FAULSTICH, Werner. *Einführung in die Filmanalyse*. Tübingen: Gunter Narr, 1978.
- FELMAN, Shoshana. Paul de Man's Silence. *Critical Inquiry* n.15, p.704-744. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.
- FERRARA, Lucrécia D'Alléssio (Supervisão). *Da literatura à TV*. São Paulo: Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea, 1981.
- FISCHLI, Bruno, FERBER, Carola. *O cinema experimental alemão dos anos 90*. São Paulo: Goethe-Institut e USP, 1998. (1.Aufl.: München: Goethe-Institut, 1996).
- FISH, Stanley. *Is there a text in this class? The authority of interpretative communities*. Cambridge: Harvard University, 1980.

- FITZGERALD, Edward (1972). *The variorum and definitive edition of the poetical and prose writing, 7 vols.* New York: Doubleday, 1972. (Apud LEFEVERE, 1990: Translation: its genealogy in the west. In BASSNETT e LEFEVERE [Eds.]: Translation, history and culture, p.14-27. London and New York: Pinter Publishers).
- FORGET, Philippe. *Text und Interpretation.* München: Fink, 1984.
- FOUCAULT, Michel. *Power / Knowledge.* New York: Pantheon Books, 1980. (Ed. Colin Gordon. Apud BASSNETT e LEFEVERE (1990): Introduction: Proust's Grandmother and the thousand and one nights. The 'cultural turn' in translation. In _____ Translation, history and culture, p.1-13. London and New York: Pinter Publishers).
- _____. Qu'est-ce qu'un auteur? *Littoral* n.9, p.3-32. Toulouse: Editions Erès, 1983. (Tradução inglesa: What's an author? In Harari, J. (Ed.): Textual perspectives; perspectives in poststructuralist criticism. London: Methen, 1980. (Conferência na Société Française de Philosophie, proferida em 22/02/69, e publicada no Bulletin de la S.F.P., em sua edição de julho-setembro do mesmo ano).
- _____. *A ordem do discurso.* São Paulo: Loyola, 1996. (Aula Inaugural no Collège de France, pronunciada em 02/12/1970. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. 2.ed. 1.ed.: 1990. 1e ed. L'ordre du discours. Paris: Gallimard, 1971.
- FRANK, Manfred. *Was ist Neostukturalismus?* Frankfurt: Suhrkamp, 1983. (Tradução americana por Richard Gray e Sabine Wilke: What is neostructuralism? Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989. Tradução francesa: Qu'est-ce que le néo-structuralisme? Paris: Editions du Cerf, 1989).
- _____. *Stil in der Philosophie.* Leipzig: Reklam, 1992. (Tradução italiana por Mauro Nobile: Lo stile in filosofia. Milano: il Saggiatore, 1994; Bibliotheca delle Silerchie).
- _____. *Das Sagbare und das Unsagbare;* Studien zur Deutsch-französischen Hermeneutik und Texttheorie. Frankfurt: Suhrkamp, 1993. (Überarbeitete und stark erweiterte 3.Aufl.. 1.Aufl.: 1989. Tradução parcial em inglês editada por Andrew Bowie. London: Routledge, 1997.)
- FREUD, Sigmund. Notiz über den Wunderblock. In *Gesammelte Werke Bd. XIV*, p.3-8. Frankfurt: Fischer Verlag, 1976a. (5.Aufl.; 1.Aufl.: 1900).
- _____. Die Traumbedeutung. In *Gesammelte Werke Bd. II./III.* Frankfurt: Fischer Verlag. 1976b, p. 513-642. (Kapitel VII. 5.Aufl.; 1.Aufl.: 1913).
- FROTA, Maria Paula. Tradução, pós-estruturalismo e interpretação. *Cadernos de tradução* n.1, p.83-90, Florianópolis, 1996.
- FURLAN, Mauri (1996). A missão do tradutor; aspectos da concepção benjaminiana de linguagem e tradução. *Cadernos de Tradução* n.1, p.91-105, Florianópolis, 1996.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso.* São Paulo: Perspectiva, 1972.
- GARBUGLIO, José Carlos. *O mundo movente de Guimarães Rosa.* São Paulo: Ática, 1972.
- GARCIA, Alain. *L'adaptation du roman au film.* Paris: Diffusion, 1990.
- GAUDREAUT, André. *Du littéraire au filmique: système du récit.* Paris: Méridiens Kliencksieck, 1989.

- GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Editions du Seuil, 1972.
- _____. *Paratextes*. Paris: Seuil, 1987. (Tradução para o alemão: Paratexte, Frankfurt u. New York: Campus, 1989).
- GENTZLER, Edwin. *Contemporary translation theories*. London: Routledge, 1983.
- GHIRARDI, José Garcez. Contrabandistas do pensamento. *Estudos Acadêmicos UNIBERO* n.6, p.47-50, São Paulo, 1997.
- GLOSSÁRIO de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976. (Supervisão: Silvano Santiago).
- GONÇALVES, José Aguinaldo. Laokoon revisitado; relações homológicas entre texto e imagem. São Paulo: edusp, 1994.
- GONZALEZ REQUENA, Jesus. El discurso televisivo: espetáculo de la posmodernidade. Madrid: Catedra, 1988.
- GUIMARÃES, Hélio de Seixas. Literatura em televisão: uma história das adaptações de textos literários para programas de TV. Campinas: DTL/IEL/Unicamp, 1995. (Dissertação de Mestrado).
- _____. A presença da literatura na televisão. *Revista USP* n.32, p.190-198, São Paulo, 1997.
- GUNNING, Tom. A grande novidade do cinema das origens. *Imagens* n.2, p.112-121, Campinas, ago. 1994. (Entrevista concedida a Ismail Xavier, Roberto Moreira e Fernão Ramos).
- HAMILTON, David. Notes on the queen of spades. *Stagebil*, p.42. New York: Metropolitan Opera House, Jan. 1996. (*Apud* Miranda, 1997: Dom Casmurro, uma ópera. São Paulo: ECA/USP).
- HANDELMAN, Susan A. *Fragments of redemption: jewish thought and literary theory in Benjamin, Scholen and Levinas*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- HANSEN, João Adolfo. *o 0*. São Paulo: FFLCH/USP, 1983. (Dissertação de Mestrado).
- _____. Autor. In JOBIM, José Luis (Org.): *Palavras da crítica*, p.11-43. São Paulo: Imago, 1992.
- _____. Terceira Margem. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* n.41, p.51-67, São Paulo, 1996.
- HERMANS, Theo (Ed.). *The manipulation of literature: studies in literary translation*. London and Sidney: Croom Helm, 1985. *Apud* CATRYSSSE, 1992: Film (adaptation) as translation: Some Methodological Proposals. Target vol.4, n.1, p.53-70. Amsterdam: John Benjamins B.V.).
- HOLZ-MÄNTTÄRI, Justa. *Translatorisches Handeln. Theorie und Methode*. Helsinki, Soumalainen Tiedeakatemia, 1984. (*Apud* Snell-Hornby, 1990: Linguistic transcoding or cultural transfer? A critique of translation theory in Germany. In BASSNETT e LEFEVERE [Eds.]: Translation, history and culture, p.79-88. London and New York: Pinter Publishers, 1990. Tradução em português por Élide P. Ferreira e Paulo R. Ottoni: Transcodificação lingüística ou transferência cultural? Uma crítica da teoria da tradução na Alemanha. TLA n.30, p.83-91, Campinas, jul./dez. 1997).

- HÖNIG, Hans G., KUSSMAUL, Paul. *Strategie der Übersetzung. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*. Tübingen: Gunter Narr, 1982. (Apud Snell-Hornby, 1990: Linguistic transcoding or cultural transfer? A critique of translation theory in Germany. In BASSNETT e LEFEVERE [Eds.]: *Translation, history and culture*, p.79-88. London and New York: Pinter Publishers, 1990. Tradução em português por Élide P. Ferreira e Paulo R. Ottoni: Transcodificação lingüística ou transferência cultural? Uma crítica da teoria da tradução na Alemanha. TLA n.30, p.83-91, Campinas, jul./dez. 1997).
- JACKSON, Thomas H.. Theorizing translation. *Sub Stance* vol.20, n.1, p.80-90. Madison: The University of Wisconsin, 1991.
- JACOBS, Carol. Die Monstrosität der Übersetzung. In HIRSCH (Hrsg.): *Übersetzung und Dekonstruktion*, 1997, p. 166-181. (1st ed.: The monstrosity of translation. *Modern Language Notes* 90, 1975).
- JAKOBSON, Roman. Aspectos lingüísticos da tradução. In *Lingüística e comunicação*, p.63-72. São Paulo: Cultrix, 1971. (Tradução: Izidoro Blickstein e José Paulo Paes. 5.ed. 1st edition in A. Browner [Org.]: *On translation*. Harvard University Press, 1959).
- JANICOT, Christian. *Anthologie du cinema invisible*. Paris: Artes/Editions Jean Michel Place, 1995. (Apud Sérgio Augusto in FSP, 27/08/95).
- JOHNSON, Randal. Ascensão e queda do cinema brasileiro, 1960-1990. *Revista USP* n.19, p.28-49, São Paulo, set./nov. 1993.
- JOST, François. *L'oeil-caméra: entre film et roman*. Lyon, Presses Universitaires, 1989. (2e ed.: 1987).
- KOLLER, Werner. The concept of equivalence and the object of translation studies. *Target* vol.7, n.2, p.191-222. Amsterdam: John Benjamins B. V., 1995.
- KORTE, Helmut, FAULSTICH, Werner (Hrsg.). *Filmanalyse Interdisziplinär*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1988.
- KRACAUER, Sigfried. *Theorie des Films: die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt: Suhrkamp, 1973. (Schriften 3. 1.Aufl.: 1960. Apud MONACO, 1977/1980: *Film Verstehen*. München: Rowohlt).
- KUCHENBUCH, Thomas. *Filmanalyse: Theorien, Modelle, Kritik*. Köln, Prometh, 1978.
- KUHIWOZAK, Piotr. Translation as appropriation: the case of Milan Kundera's *The Joke*. In BASSNETT e LEFEVERE (Eds.): *Translation, history and culture*, p.118-130. London and New York: Pinter Publishers, 1990.
- LAGES, Susana Kampff. *João Guimarães Rosa e o trabalho da saudade*. Porto Alegre, FL/UFRS, 1990. (Dissertação de Mestrado).
- _____. *Melancolia e tradução: Walter Benjamin e a tarefa do tradutor*. São Paulo: PUC, 1996. (Tese de Doutorado).
- LALO, Ch. *Eléments d'une esthétique musicale scientifique*, s.n.t. (Apud Morin, 1958/1970, p.227. Outros dados não são fornecidos pelo autor).

- LEFEVERE, André. Programmatic second thoughts on literary and translation. *Poetics Today*, vol.2, n.4, p.39-50, Tel Aviv, 1981. (1st ed. 1978: Synopsis 1, Translation theory and intercultural relations. Tel Aviv University).
- _____. Mother Courage's cucumbers: text, system and refraction in a theory of literature. *Modern language studies*, vol.12, p.3-20, 1982. (Apud DINIZ, 1994: Os enleios de Lear: da semiótica à tradução cultural. Belo Horizonte: FL-UFMG).
- _____. Translation: its genealogy in the west. In BASSNETT e LEFEVERE (Eds.) *Translation, history and culture*, p.14-27, 1990. London and New York: Pinter Publishers.
- _____. Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame. London and New York: Routledge, 1992a.
- _____. (Ed.). *Translation, history, culture: a sourcebook*. London and New York: Routledge, 1992b.
- _____. (1992c). *Translating literature: practice and theory in a comparative literature context*. New York: The Modern Language Association of America, 1992c. (Apud DINIZ, 1994: Os enleios de Lear: da semiótica à tradução cultural. Belo Horizonte: FL-UFMG).
- LESSING, Gotthold Efrain. *Laocoonte o sobre los límites de la pintura e la poesía*. Barcelona: Editorial Iberia, 1957. (Tradução para o espanhol, prólogo e notas por Enrique Palau. Título original, em alemão: Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Apud Gonçalves, 1994. Edição brasileira: Laocoonte, ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia. São Paulo, Iluminuras, 1998. Introdução, tradução e notas por Márcio Seligmann-Silva).
- LEVIN, Orna Messer. As acrobacias da farsa oswaldiana: uma leitura de "O rei da vela". *Imagens* n.6, p.58-69, Campinas, jan./abr. 1996.
- LEVINE, Suzane Jill. Translation as (sub)version: on translating Infante's inferno. *SubStance* n.42, p.85-94. Madison: University of Wisconsin Press, 1983.
- LÉVY, Denis. Le cinema moderne. *L'art du cinéma: Serveur des Etudes Cinématographiques et Audiovisuelles*. Disponível na internet: <http://www.imagnet.fr/seca/adc/n2cl.html>. Obtido em 23/09/1997.
- LOPES, Edward. *Fundamentos de lingüística contemporânea*. São Paulo: Cultrix, 1976. (Apud Balogh, 1996: Conjunções, disjunções, transmutações. São Paulo: ECA/USP e Anablume).
- LYOTARD, Jean-François. *The postmodern condition*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1985. (Apud BASSNETT e LEFEVERE, Eds.: Translation, history and culture. London and New York: Pinter Publishers, 1990).
- MACHADO, Ana Maria. *Recado do nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. (Apud ARROJO, 1993d: Maria Mutema, o poder autoral e a resistência à interpretação. In _____ (1993a): *Tradução, desconstrução e psicanálise*, p.177-210. São Paulo: Imago).
- MACHADO, Arlindo. O vídeo e sua linguagem. In *Revista USP* n.16, p.6-17, São Paulo, dez./1992 jan./fev.1993. (Dossiê Palavra/Imagem).
- _____. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.

- MACURA, Wladimir. Culture as translation. In BASSNETT e LEFEVERE (Eds.): *Translation, history and culture*. London and New York: Pinter Publishers, 1990, p.64-70.
- MARTIN, Marcel (1985/1990). *A Linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Tradução: Paulo Neves. 1.e.: Le Langage cinématographique. Les Editions du Cerf, 1985).
- MCGOWAN, John. *Postmodernism and its Critics*. Ithaca: Cornell University Press, 1991. (Apud RODRIGUES, 1998: Tradução e diferença: uma proposta de desconstrução da noção de equivalência em Catford, Nida, Lefevere e Toury. Campinas: DLA/IEL/Unicamp, 1998).
- MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 1974. (4.ed. Tradução: Décio Pignatari. 1st ed.: Understanding media: the extensions of man. New York, Toronto and London: McGraw-Hill, 1964).
- MELO, José Marques de. *As telenovelas da Globo*. São Paulo: Summus, 1988
- MENDES, E. A. M. O projeto desconstrucionista de Derrida: implicações para a 'práxis' tradutória. In *IV Congresso Brasileiro de Lingüística Aplicada*. Anais..., p.654-658. Campinas: Unicamp, 1995.
- MENDES, David França. Cinema de autor = independente? *Imagens* n.1, p.34-39, Campinas, abr. 1994.
- MENESES, Philadelpho. *Poética e visualidade: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea*. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.
- _____. Poesia visual: reciclagem e inovação. Um mapeamento dos diferentes caminhos trilhados pelas poéticas visuais. *Imagens* n.6, p.39-48, Campinas, jan./abr.1996.
- METZ, Christian. *A Significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1977. (Tradução: Jean-Claude Bernadet. 1e ed.: Essais sur la signification au cinéma, 1968).
- MICHELFELDER, Diane P., PALMER, Richard E. *Dialogue & deconstruction: the Gadamer-Derrida encounter*. Albany: State of New York Press, 1989.
- MILLER, Hillis. Presidential address 1986: the triumph of theory, the resistance to reading, and the question of the material base. *PMLA* n.102, p.281-291, 1987. (Apud BASSNETT e LEFEVERE, Eds.: *Translation, history and culture*. London and New York: Pinter Publishers, 1990, p.64-70).
- MILTON, John. Current trends in the study of literary translation. *Anais do IV Encontro nacional de tradutores*, p.189-191. FFLCH/USP, 1990.
- _____. *O poder da tradução*. São Paulo: Ars Poetica, 1993.
- _____. Visible theories and translations. *TradTerm* n.3, p.185-188. São Paulo: FFLCH/USP, 1996.
- MIRANDA, Ronaldo Coutinho. *Dom Casmurro, uma ópera*. São Paulo: ECA/USP, 1997. (Tese de Doutorado).
- MIRANDA, Wander Melo. Tradução e intertextualidade. In *Anais dos 1º e 2º Simpósios de Literatura Comparada*. Belo Horizonte: UFMG, 1987, p.71-76.
- MONACO, James. *Film Verstehen*. München: Rowohlt, 1980. (Título original: How to read a film. 1.ed.: 1977)

- MORAES, Tereza de. Do palco à tela, e dos anos 50 aos anos 70: “Eles não usam black-tie”. *Revista Letras* n.16, p.161-173, Campinas, dez. 1997.
- MORAIS, Osvando José de. *Grande sertão veredas: o romance transformado*. Abordagem do processo e a técnica de Walter George Durst na construção do roteiro televisivo. São Paulo: FFLCH/USP, 1997. (Dissertação de Mestrado).
- MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário*. Ensaio de antropologia. Lisboa: Moraes Editores, 1970. (Tradução: António-Pedro Vasconcelos. 1e ed.: *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris: Minuit, 1958).
- MOUNIN, Georges (1975). *Os Problemas Teóricos da Tradução*. São Paulo: Cultrix, 1975. (1e ed.: *Les problèmes théoriques de la traduction*. Paris: Gallimard, 1963).
- MOURÃO, Maria Dora G. *Mostra tendências do documentário*. São Paulo: USP, 1998. (Programa do evento).
- NIETZSCHE, Friedrich. Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral. In *Os pensadores: Nietzsche I*. São Paulo: Nova Cultural, 1987, p. 29-38. (1.Aufl. 1873. Impresso também em *Obras completas*. São Paulo: Editora Abril, 1974, p.53-60).
- NÓBREGA, Thelma Médice, GIANI, Giana M. G. Haroldo de Campos, José Paulo Paes e Paulo Vizioli falam sobre tradução. *TLA* n.11, p.53-65, Campinas, 1988.
- NONADA: *Letras em revista*. Revista da Faculdade de Educação, Ciências e Letras Ritter dos Reis. n.1. Porto Alegre, ago./dez. 1997.
- NOVO DICIONÁRIO Aurélio da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. (Edição Eletrônica: 1993/1997, versão 2.0.)
- NUNES, Benedito. Literatura e filosofia (Grande sertão: veredas). In LIMA, Luiz Costa (Org.): *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, p. 188-207. (1.ed. 1975).
- _____. Nós somos um diálogo. *Folha de São Paulo*. Jornal de Resenhas, p.10, 08/08/98.
- OLIVEIRA, Paulo Sampaio Xavier de. *Iracema von Jorge Bodanzky als Antimythos*. Göttingen, Georg-August-Universität, 1984. (Dissertação de Mestrado).
- _____. O formato como paradigma nas traduções de literatura pela televisão. *Estudos acadêmicos UNIBERO* n.6, p.51-58, São Paulo, 1997a.
- _____. *Hermenêutica e desconstrução: um diálogo (im)possível?: A resposta de Manfred Frank*. Campinas, DLA/IEL/Unicamp, 1997b. (Mimeo).
- ORTIZ, Renato, BORELLI, S. H., RAMOS, J. M. *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1991. (1.ed.: 1989)
- PAECH, Joachim. Vom Feuilletonroman zum Fernsehspiel. In BRACKERT, Helmut, STÜCKRATH, Jörn (Hrsg.): *Literaturwissenschaft: ein Grundkurs*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1996. (rowohlts enzyklopädie).
- PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de televisão*. São Paulo: Editora Moderna, 1998.
- PANOFSKY, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica*. Lisboa, Ed. 70, 1993. (Título original: *Die Perspektive als „symbolische Form“*).

- PASSOS, Antonio Fernando da Conceição. *Trem de imagens*. Campinas: Faculdade de Educação/Unicamp, 1997a. (Tese de Doutorado).
- _____. Cinema & literatura. Instrumentalização crítica e teorias de comunicação: uma linha de pesquisa do mestrado em multimeios. *Cadernos da pós-graduação*, vol.1, n.2, p.21-29. Campinas: Instituto de Artes/Unicamp, 1997b.
- PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. *Guimarães Rosa: do feminino e suas histórias*. São Paulo: FFLCH/USP, 1998. (Tese de Livre Docência)
- PEREIRA, Paulo Antonio. *Imagens do movimento: introduzindo ao cinema*. Petrópolis: Vozes, 1981.
- PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- PINTO, Julio. Caçadores da arca perdida. Conferência apresentada na FALE/UFMG, 1990a. (Inédito; *apud* VIEIRA, 1992: Por uma teoria pós-moderna da tradução. Belo-Horizonte: FL-UFMG).
- _____. O Signo Intraduzível. Comunicação apresentada no IV Encontro Nacional de Tradutores. Caderno de Resumos. São Paulo: FFLCH/DLM/CET-USP. 1990b, p.197-199. (São Paulo, 01-06/04/1990).
- _____. *1, 2, 3 da Semiótica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1995.
- PORTER, Dennis. Psychoanalysis and the task of the translator. *MNL*, vol.104, n.5, p.1066-1084. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1989.
- PYM, Anthony. Doubts about deconstruction as a general theory of translation. *TradTerm* n.2, p.11-18. São Paulo: FFLCH-USP, 1995.
- _____. Koller's "Äquivalenz" Revisited. *The Translator* vol.3, n.1, p.71-79. Manchester: St. Jerome Publishing, 1997.
- RADÓ, Györg. Outline of a systematic translatology. *Babel* n.15, p.187-196, 1979. (*Apud* Koller, 1995: The concept of equivalence and the object of translation studies. *Target* vol.7, n.2, p.191-222. Amsterdam: John Benjamins B. V.).
- RAJAGOPALAN, Kanavillil. A trama do signo: Derrida e a desconstrução de um projeto saussuriano. In ARROJO (1992a): *O signo desconstruído*. Campinas: Pontes, 1992a, p.25-30.
- _____. O conceito de interpretação na lingüística: seus alicerces e seus desafios. In ARROJO (1992a): *O signo desconstruído*. Campinas: Pontes, 1992b, p.63-66.
- _____. A fatalidade da tradução. *Estudos acadêmicos Unibero* n.5, p.41-47, São Paulo, 1997.
- _____. Culture and cognition. Palestra apresentada no III Encontro brasileiro internacional de ciência cognitiva. Campinas: Unicamp, 15-18/04/1998.
- RAMOS, Fernão. Indicialidade e narratividade na constituição da imagem-câmera. *Imagens* n.1, p.62-65, Campinas, abr.1994.
- RAMOS, Jorge Leitão. *Sergei Eisenstein*. Lisboa: Livros Horizonte, 1981.

- RAMOS, José Mário Ortiz. A questão do gênero no cinema brasileiro. *Revista USP* n.19 p.109-113, São Paulo, set./out./nov. 1993.
- RAMOS, Roberto. Grã-finos na Globo: cultura e merchandising nas novelas. Petrópolis: Vozes, 1986.
- REISS, Katharina, VERMEER, Hans J. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Niemayer, 1991 (2.Aufl., Linguistische Arbeiten 147. 1.Aufl. 1984).
- RELATÓRIO sociocultural do Exame Nacional de Cursos*. Brasília: INEP. (Apud Projeto Aprendiz. Disponível na internet via www.aprendiz.com.br. Arquivo “graduando.doc” capturado em 06/12/98).
- REVISTA do Instituto de Estudos Brasileiros* n.41. São Paulo, IEB, 1996. (Revista 30 Anos: Caderno Especial sobre Guimarães Rosa).
- REVISTA USP* n. 36, São Paulo, dez.1997-jan./fev.1998. (Dossiê 30 anos sem Guimarães Rosa).
- RODRIGUES, Cristina Carneiro. Tradução e diferença: uma proposta de desconstrução da noção de equivalência em Catford, Nida, Lefevere e Toury. Campinas: DLA/IEL/Unicamp, 1998. (Tese de Doutorado).
- ROSENFELD, Kathrin H. Inconsciente. In JOBIM, José Luis (Org.): *Palavras da crítica*. São Paulo: Imago, 1992a, p.185-211.
- _____. Grande sertão: veredas. Roteiro de leitura. São Paulo: Ática, 1992b.
- _____. *Os descaminhos do demo*. Tradição e ruptura em Grande sertão: veredas. São Paulo: Imago, 1993.
- ROSS, Stephen David. Translation as Transgression. *Translation Perspectives* n.5, p.25-42. State University of New York: Binghamton, 1990.
- ROTEIRO definitivo da minissérie Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Central Globo de Produções, 1985. (Impressão: Nildo Mecanografia de Produção Tijuca)
- ROTHMAN, William. To have and not have adapted a film from a novel. In _____ *The I of the camera*. Essays in film criticism, history, and aesthetics. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- SAMAIN, Etienne. ‘A caverna obscura’: topografias da fotografia. *Imagens* n.1, p.50-61. Campinas, abr. 1994.
- SANTAELLA, Lucia. Palavra, imagem & enigmas. *Revista USP* n.16, p.36-51, São Paulo, dez.1992-jan./fev.1993. (Dossiê palavra/imagem).
- SANTAELLA, Lucia, NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- SANTOS, Magnólia Costa. Laclos: as armas de uma adaptação fiel. *Imagens* n.3, p.77-80, Campinas, 1994.
- SANTOS, Olivia A. Niemeyer dos. *A importância dos prefácios de edições bilíngües na análise de questões tradutórias*. Campinas: Unicamp, 1998. (Dissertação de Mestrado).

- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Prosa – Poesie: Unübersetzbarkeit*. Wege durch das 18. Jahrhundert und von den Frühromantikern bis zur Gegenwart. Berlin: Freie Universität, 1996.(Tese de Doutorado).
- _____. Haroldo de Campos: tradução como formação e abandono da identidade. *Revista USP* n.36, p.158-171, São Paulo, 1997. (Dossiê 30 Anos sem Guimarães Rosa).
- SEMINÁRIO internacional Guimarães Rosa. Belo Horizonte, PUC-MG. (24-28/08/1998).
- SORLIN, Pierre. *Sociologie du cinéma*. Paris: Aubier Montaigne, 1977.
- SNELL-HORNBY, Mary. Linguistic transcoding or cultural transfer? A critique of translation theory in Germany. In BASSNETT e LEFEVERE (Eds.): *Translation, history and culture*. London and New York: Pinter Publisher, 1990, p.79-88. (Tradução em português por Élica P. Ferreira e Paulo R. Ottoni: Transcodificação lingüística ou transferência cultural? Uma crítica da teoria da tradução na Alemanha. TLA n.30, p.83-91, Campinas, jul./dez.1997).
- _____. (Hrsg.). *Übersetzungswissenschaft - Eine Neuorientierung*. Zur Integrierung von Theorie und Praxis. Tübingen: Francke, 1986. (UTB 1415).
- STAM, Robert. *O espetáculo interrompido*. Literatura e cinema de desmistificação. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. (Tradução: J. E. Moretzohn).
- SOUZA, Wilton Cardoso. Reflexões sobre a telenovela. In *Anais dos 1º e 2º Simpósios de literatura comparada*. Belo Horizonte: UFMG, 1987, p.208-228.
- SPERBER, Suzi Frankl. *Caos e cosmos: leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- _____. Guimarães Rosa: signo e sentimento. São Paulo: Ática, 1982.
- STURROCK, John. Writing between the lines: the language of translation. *New literary history* n.21, p.993-1013. New York: Times, 1990.
- TARKOWSKII, Andrei. *Die versiegelte Zeit*. Berlin, Ullstein, 1984. (Tradução para o alemão: Hans-Joachim Schlegel. Edição brasileira: Esculpir o Tempo. São Paulo: Martins Fontes. 1. ed.: 1990; 2.ed.: 1996. Tradução do inglês, via alemão, por Jefferson Luiz Camargo).
- TIRKKONEN-CONDIT, Sonja. Choice in translation: a challenge to theory and practice. *Kielitieteellisiä Tutkimuksia Studies in Languages*, n.28, p.5-9, Joensuu, 1993. (Recent trends in empirical translation research).
- TOURY, Gideon. *In search of a theory of translation*. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1980. (Apud CATTRYSSÉ, 1992: Film (adaptation) as translation: some methodological proposals. Target vol.4, n.1, p.53-70. Amsterdam: John Benjamins B.V.).
- _____. Translated literature: system, norm, performance. toward a TT-oriented approach to the literary transl. *Poetics Today*, vol.2, n.4, p.9-27, Tel Aviv, 1981. (Translation Theory and Intercultural Relations).
- _____. A rationale for descriptive translation studies. In HERMANS, Theo (Ed.): *The manipulation of literature*. Studies in Literary Translation. London and Sydney: Croom Helm, 1985. (Apud Koller, 1995: The concept of equivalence and the object of translation studies. Target vol. 7, n.2, p.191-222, Amsterdam).

- _____. Translation from Literary Texts' vs. 'Literary Translation': A distinction Reconsidered. In *Recent Trends in Empirical Translation Research. Kielitieteellisiä Tutkimuksia Studies in Languages*, n.28, p.10-24. Joensuu, 1993.
- TURK, Horst. The question of the translatability: Benjamin, Derrida, Quine. In D. J. Schmidt (Ed.): *Hermeneutics and the poetic motion*. Binghamton: State University of New York, 1990, p.43-56.
- _____. *Im Blickpunkt der Übersetzung*. Göttingen, 1997. (Mimeo. 23 p.)
- UTÉZA, Francis. *JGR: metafísica do grande sertão*. São Paulo: EDUSP, 1994.(Tradução: José Carlos Garbuglio).
- VAN KESTEREN, Aloysius. Equivalence relationships between source texts and target text. Toward a typology on the basis of semiotics. In HOLMES, J. S. et al (Ed.): *Literature and translation: new perspectives in literary studies*. Leuven: Acco, 1978, p.48-68. (Apud VIEIRA, 1992: Por uma teoria pós-moderna da tradução. Belo-Horizonte: FL-UFMG).
- VANOYE, Francis. *Cinéma et Récit I. Récit écrit, récit filmique*. Paris: Nathan, 1989.
- VENUTI, Lawrence. The translator's invisibility. *Criticism* vol.28, n.2, p.179-212, Detroit, 1986.
- VILELA, Lúcia Helena de Azevedo. A demanda da origem. In *Anais do V Encontro Nacional de Tradutores*. São Paulo: CITRAT/USP, 1996, p.169-174.
- VIEIRA, Else Ribeiro Pires. *Por uma teoria pós-moderna da tradução*. Belo-Horizonte: FL-UFMG, 1992. (Tese de Doutorado).
- VIEIRA, Josalba Ramalho. Duas leituras sobre a tarefa do tradutor de Walter Benjamin. *Cadernos de Tradução* n.1, p.107-113, Florianópolis, 1996.
- VILCHES, Lorenzo (1984). Play it again, Sam. *Análisi* n.9. Barcelona. (Apud Balogh, 1996: Conjunções, disjunções, transmutações. São Paulo: ECA/USP e Anablume).
- VOLLET, Neuza Lopes Ribeiro. As duas faces da exigência de fidelidade ao autor na tradução. *Estudos acadêmicos Unibero* n.7, p.74-81, São Paulo, 1998.
- WILSS, Wolfram. *Übersetzungswissenschaft: Probleme und Methoden*. Stuttgart: Klett, 1977. (Apud Koller, 1995: The concept of equivalence and the object of translation studies. *Target* vol. 7, n.2, p.191-222. Amsterdam: John Benjamins B. V.).
- XAVIER, Ismail (Org.). *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- _____. (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- _____. O olhar e a voz: a narração multifocal do cinema e a cifra da História em São Bernardo. *Literatura e Sociedade: revista de teoria literária e literatura comparada*, n.2, p.126-138. São Paulo: USP, 1997.
- ZIEBEL-OPTENHÖGEL, Barbara, GROSSMANN, Kurt. *Zum Einsatz von Bildern im Fremdsprachenunterricht*. São Paulo: Goethe-Institut, 1993.
- ZLATEVA, Palma. Translation: text and pre-text. "Adequacy" and "acceptability" in cross-cultural communication. In BASSNETT e LEFEVERE (Eds.) *Translation, history and culture*. London and New York: Pinter Publishers, 1990, p.29-37.

B. Bibliografia consultada

- AMMANN, Margret, VERMEER, Hans J. Der andere Text. Ein Beitrag zur Übersetzungskritik. *TextContext* n.6, p.251-260, Heidelberg, 1991.
- BARBOSA, Heloísa Gonçalves. *Procedimentos técnicos da tradução*. Campinas: Pontes, 1990.
- BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. São Paulo: Cultrix, 1971. (Tradução: Izidoro Blickstein. 1.ed.: *Elements de Semiologie*. Paris: Seuil, 1964.)
- _____. *Mitologias*. São Paulo: Difel, 1985. (6.ed.; 1e ed.: *Mythologies*. Paris: Seuil, 1957).
- _____. *O prazer do texto*. Lisboa, Edições 70. (Tradução: M. M. Barahona. 1.ed.: *Le Plaisir du Text*. Paris: Seuil, 1973).
- _____. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1978. (Tradução: Leila Perrone Moisés. 1e ed.: *Leçon*. Paris: Seuil, 1978).
- _____. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. (Tradução de Júlio Castañon Guimarães. 1e ed.: *La chambre claire*. Paris: Cahier du Cinema, Gallimard et Seuil: 1980).
- BASSNETT-MCGUIRE, Susan. *Translation studies*. London and New York: Methuen, 1980.
- CAPUZO, Heitor (Org.). *O cinema segundo a crítica paulista*. São Paulo: Nova Stella, 1986.
- CHALHUB, Samira (1987). *Funções da Linguagem*. São Paulo: Ática. Série Princípios.
- CHAMBERLEIN, Lori. Gender and the metaphors of translation. *Signs. Journal of women in culture and society*, vol.13, n.3, p.454-472. Chicago: The University of Chicago, 1988.
- COSTA, Antonio (1985). *Compreender o cinema*. Rio de Janeiro: Globo.
- CULLER, Jonathan. *The pursuit of signs. Semiotics, literature, deconstruction*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1981.
- DELABASTITA, Dirk. Translation and the mass media. In BASSNETT e LEFEVERE (Eds.) *Translation, history and culture*. London and New York: Pinter Publishers, 1990p.97-109.
- DUCROT, Oswald, TODOROV, Tzvetan. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Seuil, 1972.
- ERAUSQUIN, M. Alonso, MATILLA, Luis G., VÁSQUEZ, Miguel. *Os teledependentes*. São Paulo: Summus, 1983. (Tradução: Luiz Roberto S. S. Malta. 1.ed.: *Los teleniños*. Editorial IAIA: Barcelona, 1980.)
- CAMPOS, Geir. *Como fazer tradução*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- GRAHAM, J. F. (Org.). *Difference in translation*. Ithaca: Cornell University Press, 1985.
- GUIA Mundial de Filmes e Vídeos*. Blockbuster Entertainment. São Paulo: Publifolha e Editora Tulipa Negra, 1998. (CD-Rom para Windows, edição 2.0.).
- GUTIERREZ, Francisco. *Linguagem total: uma pedagogia dos meios de comunicação*. São Paulo: Summus, 1978.

- HARLAND, R. *Superstructuralism: the philosophy of structuralism and post-structuralism*. London: Routledge, 1991.
- HOLUB, Robert. *Crossing Borders: Reception Theory, Poststructuralism, Deconstruction*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1992.
- HUBERT, RENÉE RIESE (1994). Derrida, Dupin, Adami: Il Faut Etre Plusiers pour Ecrire. In *Boundaries: Writing & Drawing*. Yale French Studies 84. Yale, Yale University, p.242-264.
- JÄÄSKELÄINEN, Riitta. Investigating translation strategies. *Kielitieteellisiä Tutkimuksia Studies in Languages* n.28, p.99-120, Joensuu, 1993. (Recent Trends in Empirical Translation Research).
- JAKOBSON, Roman. *Lingüística. Poética. Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1970..
- KUHN, Thomas. *A estrutura das revoluções científicas*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- LAUTERBACH, Stefan (Hrsg.). *Übersetzen und Dolmetschen in Lateinamerika – Studienführer, Bibliographie und Modellcurriculum für Deutsch*. München: iudicium, 1996.
- LOTMAN, Youri. *Estética e semiótica do cinema*. Lisboa, Editorial Estampa, 1978.
- MANUAL para normalização de publicações técnico-científicas*. Belo Horizonte: UFMG, 1998. (4.ed., revista e aumentada. Editado por Júnia França Lessa, com a colaboração de Stella Maria Borges, Ana Cristina de Vasconcellos e Maria Helena de Andrade Magalhães. 1.ed. 1990).
- MATTELART, Michèle, MATTELART, Armand. *O Carnaval das imagens. A ficção na TV*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- METJE HJORT, Anne. Translation and the consequences of skepticism. In BASSNETT e LEFEVERE (Eds.) *Translation, history & culture*. London and New York: Pinter Publishers, 1990, p.38-45.
- METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1971. (Tradução: Marilda Pereira. 1e ed.: Langage et Cinéma. Paris: Larousse, 1971.)
- METZ, Christian, KRISTEVA, Julia, GUATARI, Felix, BARTHES, Roland. *Psicanálise e cinema*. São Paulo: Global Editora, 1980. (Tradução: P. A. Ruprecht. 1e ed.: Phychanalyse et Cinema. Paris: Seuil, 1975).
- MINISTEREO per i Beni Culturali e Ambientali (1995). *La Traduzione. Saggi e Documenti (II)*. Roma, Ministero...: Divisione Editoria, 1995. (Libre e Riviste d'Italia. Supplemento al n.535-538, set./dic.1994).
- NORRIS, Christopher. *Deconstruction: theory and practice*. London: Methuen, 1982.
- _____ (1990). *What's wrong with post-modernism*. Critical theory and the ends of philosophy. London Harvester Whetsheaf.
- PAES, José Paulo. *Tradução: ponte necessária*. Aspectos e problemas da arte de traduzir. São Paulo: Ática, 1990.
- PEIRCE, CHARLES SANDERS (1975). *Semiótica e Filosofia*. Tradução: Octanny Silveira da Motta e Leonidas Hegenberg. São Paulo: Cultrix (2.ed.).

- PEREIRA, Geraldo Santos. Guimarães Rosa e o cinema. In BERNADET, Jean-Claude: *Plano geral do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1973, p. 150-155.
- READ, Herbert. *A redenção do robô*. Meu encontro com a educação através da arte. São Paulo: Summus, 1986. (Tradução: Fernando Nuno. 1st ed.: The redemption of the robot. My encounter with education through art, 1966).
- ROCCO, Maria Thereza Fraga. *Linguagem autoritária: televisão e persuasão*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- RÓNAI, Paulo. *A tradução vivida*. São Paulo: Nova Fronteira, 1981. (3.ed.; 1.ed.: 1975).
- SADOUL, Georges. *Dictionnaire des cinéastes*. Paris: Microcosme et Seuil, 1981a. (Edição atualizada por Emile Breton & Michel Marie. 1.ed.: 1965).
- _____. *Dictionnaire des films*. Paris: Microcosme & Seuil, 1981b. (Edição atualizada por Emile Breton. 1e ed.: 1965).
- SANTAELLA, Lucia. *O que é Semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1995. (13.ed., Coleção Primeiros Passos. 1. ed: 1983).
- SCHNAIDERMAN, Boris. Osvaldo Goeldi e Dostoiévski: um caso de tradução intersemiótica. *Revista USP* n.32 p.167-169, São Paulo, dez.1996/jan.-fev.1997.
- SILVA, Carlos Eduardo Lins da. *Muito além do Jardim Botânico*. Um estudo sobre a audiência do Jornal Nacional da Globo entre trabalhadores. São Paulo: Summus, 1985.
- STEINER, George. *After Babel: aspects of language and translation*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- TAGNIN, Stella E. Q. CAMARGO, Sidney. Tradução: uma transparência do tradutor. *TradTerm* n.1 p.73-80, São Paulo, 1994.
- THEODOR, Erwin. *Tradução: ofício e arte*. São Paulo: Cultrix, 1986. (3.ed.).
- TOBIN, Yishai. *Semiotics and linguistics*. London and New York: Longman, 1990.
- VERLANGIERI, Iná Valéria Rodrigues. A primeira tradução do Grande sertão: veredas. In *Anais do V Encontro Nacional de Tradutores*. São Paulo: CITRAT/USP, 1996, p.139-151.
- ZIMA, Peter v. *Literarische Ästhetik: Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft*. Tübingen u. Basel: Francke Verlag, 1995. (2.Aufl., Reihe UTB für Wissenschaft. 1.Aufl. 1991).

C. Textos de Guimarães Rosa

- ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: José Olímpio Editora, 1958. (5.ed.; 1.ed.: 1946).
- _____. *Tutaméia*. Terceiras Estórias. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968. (2.ed.; 1.ed.: 1967).
- _____. *Noites do sertão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969. (1.ed.: 1956, in Corpo de Baile).
- _____. *Correspondência com o tradutor italiano*. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1972. (Caderno 8).

_____. *No Urubùquaquà, no Pinhém*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978. (1.ed.: 1956, in Corpo de Baile).

_____. *Manuelzão e Miguelim*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984. (1.ed.: 1956, in Corpo de Baile).

_____. *Ave, palavra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985a. (3.ed.; 1.ed.: 1970).

_____. (1969/1985b). *Estas estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira (3.ed; 1.ed.: 1969).

_____. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988a. (1.ed.: Rio de Janeiro: José Olympio, 1956. 2.ed., texto definitivo: 1958)

_____. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988b. (1.ed.: 1962).

D. Material jornalístico – por órgão e data de publicação

1) Afinal

19/11/85 REDAÇÃO. Viagem ao mágico sertão. n.64, p.36-37. (B. J. Segall).

24/12/85 BRANDT, Chico. O sertão vê o sertão. (Arquivo Globo 14071).

2) Correio Brasiliense

30/07/92 REDAÇÃO. Uma mulher entre as paixões de dois sertanejos. Caderno 2, s.p.

3) Diário Oficial Leitura

03/93 AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. O discurso de ficção em Guimarães Rosa. n.11(130), p.10-11.

3) Folha de São Paulo (FSP)

s.d. /85 ALMEIDA, Miguel de. A Globo na trilha das exportações. Ilustrada. (Ano presumido. B. J. Segall).

s.d. /85 REDAÇÃO. O papel radical de Bruna. (Arquivo Globo 14071).

31/05/85 BARROS, Âmbar de. Em Minas Gerais, a Globo revive o 'Grande Sertão'. p.41. (B. J. Segall. Arquivo Globo 14071).

ARAÚJO, Inácio. Uma difícil adaptação para TV. Ilustrada, p.41. (B. J. Segall. Arquivo Globo 14071).

2/06/85 ARROJO, Rosemary. Ler “Grande Sertão” enquanto a Globo não vem. Folhetim n.436, p.10-11.

4/06/85 P.C. Um bravo jagunço chamado Bruna Lombardi. (B. J. Segall).

24/07/85 REDAÇÃO. “Grande Sertão” chega ao palco. Ilustrada, p.35. (B. J. Segall).

2/08/85 REDAÇÃO/ VL. Vozes e energia do sertão. Teatro/Crítica, p.48. (B. J. Segall).

- 13/11/85 AUGUSTO, Sérgio. O fluxo desconcertante de Guimarães Rosa. Ilustrada, p.45.
- 18/11/85 SERVA, Leão. Em minissérie, perigos do grande sertão. (Arquivo Globo 14071).
- 20/11/85 SERVA, Leão. Intelectuais julgam “Sertão”. (Arquivo Globo 14071).
- 01/12/85 GRUNEWALD, José Lino. Mais vale meio Diadorim que um Roque inteiro. Folhetim, p.3.
SERVA, Leão. O demo e os gerais. Folhetim, s.p. (CEDAE/IEL/Unicamp).
- 07/12/85 SERVA, Leão. O sertão está em toda parte. Folhetim, s.p. (CEDAE/IEL/Unicamp).
- 30/12/85 REY, Marcos. Tudo é melhor em pequenas doses. Ilustrada, p.21. (B. J. Segall).
VASCONCELLOS, Paulo. Walter Avancini, o mestre das minisséries. Ilustrada, p.21. (B. J. Segall).
- s.d./86 SERVA, Leão. Paulistano gosta do rádio que ouve. Pesquisa Folha. (Data presumida. B. J. Segall).
- 03/02/86 GONÇALVES, M. A. Paulistanos são viciados em televisão. Pesquisa Folha, p.19. (B. J. Segall).
- 05/04/86 REDAÇÃO . A telenovela e a sociedade brasileira. Ilustrada, p.54. (Debate envolvendo Avancini, Correa, Durst, Barbosa e Jungle. B. J. Segall.)
- 05/09/87 ASCHER, NELSON. Arrigucci enfrenta o enigma literário. p.A/28.
REDAÇÃO. O fascínio do mestre entre as veredas de Rosa. p.A/29.
- 03/09/90 APOLINÁRIO, Sônia. Pesquisa com público altera rumo de novelas. Ilustrada, p.E-5.
- 15/11/92 COUTO, José Geraldo. Falta de acordo atrasa publicação de poemas reunidos em “Magna”. mais!, p.6-4.
REDAÇÃO. Veredas de Rosa: desavenças familiares ameaçam publicação de inéditos do escritor que morreu há 25 anos. mais!, p.6-4.
REDAÇÃO. Chronos Kainagke. mais!, p.6-6.
SCALZO, Fernanda. Viúva salvou judeus do nazismo. mais!, p.6-5.
- 21/07/93 PIZA, Daniel. “Tie-in” estoura bilheterias em Hollywood. Ilustrada, p.4-1.
- 14/09/93 MENDES, D. F. “Agosto” menospreza inteligência do público com muito maneirismo. Ilustrada, p.4-7.
- s.d./94 AUGUSTO, Sérgio. “Riverrão de Rosa”. Ilustrada, p.6-8. (CEDAE/IEL/Unicamp).
- 24/07/94 MAMMI, L. Tragtenberg faz manual de contraponto. Ilustrada, p.6-8.
- 22/09/94 ESCÓSSIA, Fernanda da. MinC divulga agenda de eventos na Feira do Livro em Frankfurt. p.1/4.
- 06/11/94 NAGIB, Lúcia. Um marxista do cinema. Ilustrada, p.6/7.
NAGIB, Lúcia. Burch reavalia história do cinema. Ilustrada, p.6/7.

- 23/04/95 ANTENORE, Armando. Horário nobre da Globo perde público entre 89 e 94 em SP. tvfolha, p.3. (A TV de 30 anos).
- 23/04/95 REDAÇÃO. Como se mede a audiência. tvfolha, p.3. (A TV de 30 anos).
REPORTAGEM Local. Número de TVs ligadas diminui às 20h30. tvfolha, p.4. (A TV de 30 anos).
- 27/05/95 NESTROVSKI, Arthur. Handel inspira “Loucura do Rei George”. Ilustrada, p.5-6.
AUGUSTO, Sérgio. Cinema em negativo. mais!, p.5/8-9.
LABAKI, Amir. História oculta do cinema brasileiro. mais!, p.5/10.
REDAÇÃO. Eisenstein pretendia filmar O capital. mais!, p.5/-9.
REDAÇÃO. Uma visão de Casa grande e senzala. Joaquim Pedro queria filmar o clássico. mais!, p.5/-11.
- 19/06/96 REPORTAGEM Local. Estudante troca livro por história em cassete. *Folha de São Paulo*. Caderno Sudeste – Especial FOVEST 96, p.A-1.
REPORTAGEM LOCAL Filmes e peças de teatro substituem leitura. Caderno Sudeste. Especial FOVEST 96, p.A-3.
- 13/11/97 HAFEZ, Rogério. “Campo Geral” revê mundo pelos olhos de Miguelim. Especial FOVEST 98, p.7. (Caderno Sudeste).
- 17/11/97 ADRIANO, Carlos. Augusto de Campos sintetiza a poesia e a transforma em cinema. Ilustrada, p.5/3.
- 30/11/97 SCALZO, Mariana. Os nomes do Rosa. O jornalista Pedro Bial estréia na direção com documentário sobre o escritor Guimarães Rosa. tvfolha, p.10-11.
- 14/03/98 ARAÚJO, Inácio. Artes da interpretação. *Jornal de Resenhas*, p.5.
- 05/04/98 CARVALHO, Mario Cesar, LOBATO, Elvira. Globo lança jornal e prepara ataque a “Veja”. p.2/11.
- 10/04/98 REDAÇÃO. Zé Celso lança livro e remonta “Rei da vela”. Ilustrada, p.4/3. (Nota de mesmo teor reimpressa no dia 13/04/98).
- 26/04/98 DANTAS, Rui. Cai audiência da TV no mundo. tvfolha, p.8.
- 28/06/98 SUCURSAL do Rio. ‘Brida’ aposta no sucesso do livro. Nova novela da Manchete quer repetir na TV o êxito da obra homônima de Paulo Coelho. Caderno tvfolha, p.6.
REPORTAGEM Local. Globo sofre falta de autores. tvfolha, p.8.
- 11/07/98 REPORTAGEM Local. Globo prepara edição em vídeo de ‘Hilda’. mais!, p.5/4.
- 12/07/98 REDAÇÃO. Mais vendidos: Hilda Furacão entra na lista. mais!, p.5/12.
- 19/07/98 EDITORIAL Novela, TV e vida real. p.1/2.
BARROSE SILVA, Fernando. Sexo, mentiras e telenovela – 2. tvfolha, p.2.
- 28/07/98 CRUZ, Leonardo. Andrade constrói épico do Brasil Central. Ilustrada, p.4/8.

- REDAÇÃO. Antonio quer filmar Guimarães. p.4/8.
- 05/08/98 PADIGLIONE, Cristina. Globo começa a rodar “Luna Caliente” dia 17. Ilustrada, p.4/4.
PADIGLIONE, Cristina. “Auto da Compadecida” entra em pré-produção. Ilustrada, p.4/4.
- 09/08/98 DIMENSTEIN, Gilberto. Rede lixo de televisão. p.3/10.
- 15/10/98 MINCHILLO, Carlos Cortez. Rosa trata a vida como um enigma. foveat 99, p.A/7.
- 24/10/98 MARTINS DA COSTA, Francisco. Audiência da TV aberta cresce apesar da concorrência da TV paga. Ilustrada, p.4/4.
- 15/11/98 HAMBURGER, Esther. Para ser popular não precisa ser podre. tvfolha, p.15.
REPORTAGEM Local. SBT quer mais atrações da Record. tvfolha, p.7.
_____. Os mistérios de Rosa e Clarice. mais!, p.5/10.
CASTRO, Daniel, GAZIR, Augusto. TV pode começara mudar hoje. Ilustrada, p.6/1 e 6/3.
MARTINS DA COSTA, Franciso. Falta instrumento de autocontrole à TV, diz Boni. Ilustrada, p.6/3.
SALLUM, Erika. Ex-Gabriela procura roteiro. Ilustrada, p.6/8.
- 03/12/98 CARVALHO FRANCO, Maria Sylvia. O mundo às avessas. Tendências/Debates, p.1/3.
- 06/12/98 DIMENSTEIN, Gilberto. Brasil idiota. p.3/22.
- 17/12/98 ROSSETI, Fernando, BERNARDES, Betina, DIMENSTEIN, Gilberto e REPORTAGEM local. Aluno não sabe usar o pouco que aprende. p.3/4.
SUCURSAL de Brasília. Alunos temem mais pobreza e desemprego. p.3/5.
- 03/01/99 LEE, Ana. Microsérie. Globo exhibe sua Compadecida. tvfolha, p. 3.
REDAÇÃO. Os dez mais! mais! p.5/5.
_____. Grande Sertão é o melhor romance brasileiro. Livro de Guimarães Rosa é eleito o principal no gênero de todos os tempos no país. mais!, p.5/8.
_____. Os dez mais! brasileiros. p.5/9 , 03/12/98.
SUCURSAL do Rio. Série inaugura formato para teledramaturgia. tvfolha, p. 3.
- 07/01/99 VIEIRA, Paulo. “Auto” lança luz ao texto picaresco de Suassuna. Ilustrada, p. 4/3.

5) Isto É

- VALENÇA, Rachel T. À conquista dos sertões. n.465, p.3/6. (B. J. Segall. Arquivo Globo 14071)
- 18/12/85 CASTELLO, José. Vereda de sucesso. n.469, p.40-48. (B. J. Segall. Arquivo Globo 14071).
- 16/09/98 FONSECA, Celso. Reino Animal. n.1511, p.148-152.

6) Jornal do Brasil (JB)

- 10/11/85 CAMARGO, Maria Silvia. Mil minutos de um 'Grande Sertão'. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. (Arquivo Globo 00 14351).
- 18/11/85 LAGE, Miriam. Grande sertão: veredas. Hoje, a saga de Guimarães Rosa chega à TV. Imagens sedutoras para prender o olhar. Cad. 3, p.6. (B. J. Segall. Arquivo Globo 14071).
- 29/11/85 CONTRÊRA, Walter. Grande Sertão: acerto total. (Arquivo Globo 14071).
- 01/12/85 REDAÇÃO. A arte de recriar a arte. (Arquivo Globo 14071).
- 30/12/85 VILLAS-BÔAS, Luciana. Walter Avancini: Sucesso com ideologia. Caderno B. (B. J. Segall).
- 24/01/86 LUIZ, Macksen. Grande sertão: veredas. Coreografia estetizante. Caderno B, p.B-8. (B. J. Segall).
- s.d./94 SUKMAN, Hugo. Um 'Trem' assim. Caderno B, p.B-4. (CEDAE/IEL/Unicamp. Ano presumido).
- 19/11/97 ARÊAS, Carolina. Pedro Bial finaliza seu documentário. "Os nomes do Rosa" estreia dia 1º, no GNT. Caderno B, p.B-10.
- LIBERATI, Bruno. As chaves do matagal indevassável. Caderno B, p.B-4.
- MEDEIROS, Alexandre. Cartas a um contista da província. Caderno B, p.B-2.
- _____. Tese desvenda a saga de "Magma". Caderno B, p.B-2.
- _____. Últimos dias do "Grande sertão". Caderno B, p.B-2.
- _____. Outras histórias do "Grande Sertão". Caderno B, p.B-6/7.
- _____. O novo olhar dos "Miguelins". Caderno B, p.B-11.

7) Jornal da Tarde (JT)

- s.d./85 KRUSE, Olney. Tony Ramos, o jagunço Riobaldo. (Sem referências: fonte e data presumidas. Arquivo Globo 14071).
- 04/06/85 COSTA, Pedro. Grande sertão. No vídeo, a saga de Riobaldo e Diadorim. A maior produção em vídeo em todo o mundo. p.15. (B. J. Segall).
- 22/07/85 REDAÇÃO. Drama psicológico e texto de Guimarães Rosa. p.24. (B. J. Segall).
- 16/11/85 CAMBARÁ, Isa. Volta à solidão. A cidade da esperança. (Arquivo Globo 14071).
- 03/08/88 GUZIK, Alberto. Uma feliz inspiração. Um belo espetáculo. p.7. (B. J. Segall).

8) Leia

- Nov. 85 MACHADO, Carlos. O ator é a dinâmica. O poeta, a contenção. (Entrevista com Bruna Lombardi. CEDAE/IEL/Unicamp).
- OLIVEIRA, Franklin de. Nas pegadas de Diadorim. p.11. (CEDAE/IEL/Unicamp).

9) O Globo

- s.d./85 REDAÇÃO. A “viagem” dos protagonistas e adaptadores. (Sem referências: fonte presumida. Arquivo Globo 14071).
- s.d./85 REDAÇÃO. O livro surgiu de uma lenda chinesa. *O Globo*. Sem referência – fonte presumida. (Arquivo Globo 14071).
- 13/11/85 REDAÇÃO. “Grande sertão”: a TV desbrava as veredas da obra encantada de Rosa. (Arquivo Globo 00 14351).
- 17/11/85 REDAÇÃO. No universo mágico de Guimarães Rosa, o bem, o mal e o sonho se defrontam. (Arquivo Globo 14071).
- 23/11/85 DADDARIO, Heloisa, FERREIRA, Alcione Soares. “Grande sertão”, debate: ser ou não ser fiel a Rosa. O ponto em comum: a divulgação de uma obra-prima. p.1/3. (Arquivo Globo 14071).
- 22/12/85 TÁVOLA, Artur da. “Grande Sertão: Veredas”. O momento mais elevado da teledramaturgia. (Arquivo Globo 14071).

10) O Estado de São Paulo (OESP)

- 16/11/85 REDAÇÃO. “Grande sertão: veredas” a partir de 2ª , na Globo. p.22. (B. J. Segall).
- 12/06/94 GRAIEB, Carlos. Obra-prima é revista por críticos. p.D2. (Especial Domingo: Guimarães Rosa).
- HANSEN, João Adolfo. Em busca da língua pré-babélica. p.D3. (Especial Domingo: Guimarães Rosa).
- ORICCHIO, Luiz Zanin. “Matraga” é a melhor adaptação para cinema. p.D5. (Especial Domingo: Guimarães Rosa).
- RIBEIRO, Leo Gilson. Tradução italiana é a melhor. p.D3. (Especial Domingo: Guimarães Rosa).
- REDAÇÃO. Guimarães Rosa ganha edição completa. D1. (Especial Domingo: Guimarães Rosa).
- ROSENFELD, Kathrin. Todos são errantes no Grande Sertão. D2. (Especial Domingo: Guimarães Rosa).
- AGUIAR, Flávio. Riobaldo e Diadorim, os filhos da neblina. p.D4. (Especial Domingo: Guimarães Rosa).
- ALAMBERT, Francisco. Autor realizou a ambição de todo modernista. p.D3. (Especial Domingo: Guimarães Rosa).
- 03/07/95 ORICCHIO, Luiz Zanin. “Matraga” está de volta com todo seu encanto. Caderno 2, p.D2.
- 30/11/97 VALE, Israel do. Bial mostra o sertão de Guimarães Rosa. Telejornal, p.T9.

11) Pasquim

28/11/85 MICHALSKI, Yan. "Grande sertão: veredas": um exercício de estilo. (Arquivo Globo 14071).

12) O Povo

06/06/92 BALOGH, Ana Maria. Na fronteira entre a imagem e a palavra. Caderno B. (Entrevista a Firmino Holanda Lira Neto, Fortaleza).

13) Veja

22/05/85 REDAÇÃO. Luz no sertão. n.872, p.119. (B. J. Segall.)

20/11/85 CONTI, Mario Sergio. Vereda linear. (Arquivo Globo 14071.)

16/07/97 VALLADARES, Ricardo, CAMACHO, Marcelo. Aula de Folhetim. p.126-128.

01/07/98 PAIXÃO, Roberta. Gambiarra urgente. Globo faz uma boa reforma em Torre de Babel para tentar erguer sua baixa audiência. p.160-161.

01/07/98 BUCCI, Eugênio. Quando o público é o censor. As pesquisas servem para que o telespectador seja ouvido e interpretado, não obedecido. p.161.

08/07/98 LIMA, João Gabriel de. Como você não curtiu? Os motivos que levam o espectador a esconder sua opinião sobre certos filmes. p.126-127.

05/08/98 VALLADARES, Ricardo. Reino da fantasia. Nas estatísticas, o Brasil das novelas é um país de outro planeta. p.154-155.

16/09/98 VALLADARES, Ricardo. Reino Animal. p.156.

21/10/98 REDAÇÃO. O que mudou no Brasil, 1979-1988: Quando o mundo encolheu. p.57-71.

28/10/98 CAMACHO, Marcelo. Fora de Cena. Globo dificulta participação de atores em filmes e peças. p.148.

11/11/98 VALLADARES, Ricardo. Jerimum Tresandado. Por que é ridículo o sotaque dos atores da Globo que interpretam personagens nordestinos. p.198.

16/12/98 CAMACHO, Marcelo. Salva da fogueira. p.197.

14) Visão

20/11/85 REDAÇÃO. Guimarães, a hora e a vez. n.46. p.49-51. (B. J. Segall).

FILMOGRAFIA **(da/sobre a obra de Guimarães Rosa)**

A. Consultada

- A terceira margem do rio. Direção de Nelson Pereira dos Santos. 1994. (Baseado em três contos de Primeiras Estórias. Disponível em vídeo).
- Cabaret mineiro. Direção de Carlos Alberto Prates Correia. Belo Horizonte, 1980. (Final: episódio baseado no conto Sorôco, sua mãe, sua irmã, de Primeiras estórias. 75 min. Distribuição em vídeo: Pole Vídeo).
- Faixa comentada especial Grande sertão: veredas. Direção de Juarez Precioso. Canal Futura, 1998. (Reapresentação didatizada da minissérie GS:V realizada no final de 1998. Programa original, com ligeiros cortes, breves comentários em momentos específicos e discussão mais detalhada depois de cada bloco narrativo. Fitas VHS em parte gravadas da difusão por cabo [Cap.6-25], em parte fornecidas pelo roteirista Aimar Labaki [Cap.1-5]).
- Grande sertão: Veredas. Direção de Walter Avancini. Rio de Janeiro: Central Globo de Produções, 1985. (Minissérie em 25 capítulos baseada no romance homônimo. 8 fitas VHS gravadas da emissão televisiva. Não disponível comercialmente.)
- Nas trilhas de Rosa. Direção de Fernando Granato, s.d. (Documentário sobre viagem de Guimarães Rosa pelo sertão mineiro. Exibido no ciclo Encontros com Guimarães Rosa na Biblioteca Mário de Andrade, outubro de 1996; apresentado no programa Zoom, da TV Cultura, em outubro de 1997).
- Noites do sertão. Direção de Carlos Alberto Prates Correia. Belo Horizonte, 1984. (Baseado na novela Buriti, de Noites do Sertão / Corpo de Baile. Distribuição em vídeo: Pole Vídeo).
- Os nomes do Rosa. Direção de Pedro Bial. Rio de Janeiro, GNT, 1997. (Minissérie em 5 capítulos com documentário sobre Guimarães Rosa e making off do filme Primeiras Estórias, de Pedro Bial, baseado no livro homônimo. 3 fitas VHS gravadas da emissão televisiva. Não disponível comercialmente).
- Rio de Janeiro – Minas. Direção de Marily Bezerra. São Paulo, 1994. (Curta metragem a partir do trecho sobre o encontro com o Menino em GS:V. Exibido na apresentação dos ganhadores do prêmio estímulo do Estado de São Paulo no MIS/SP, 1994. Reapresentado no ciclo Encontros com Guimarães Rosa, na Biblioteca Mário de Andrade, outubro de 1996.).
- Sagarana, o duelo. Direção de Paulo Thiago. Rio de Janeiro, 1973. (Baseado no conto O duelo, de Sagarana. Distribuição em vídeo: Mac Vídeo).

B. Outros títulos

- A hora e a vez de Augusto Matraga. Direção de Roberto Santos. 1966. (Baseado no conto homônimo de Sagarana. Cópia restaurada em 1994, disponível para exibição no circuito comercial).
- A João Guimarães Rosa. Direção de Roberto Santos. s.d. (Curta metragem exibido no ciclo Encontros com Guimarães Rosa, na Biblioteca Mário de Andrade, outubro de 1996).
- Corpo fechado. Direção de Lima Duarte. s.d. (Telepeça levada ao ar pela TV Cultura, Fitas n.2593/2402. Apud Ferrara, 1981: Da literatura à TV. São Paulo: Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea).
- Famigerado. Direção de Aluísio Salles Jr. s.d. (Vídeo exibido no ciclo Encontros com Guimarães Rosa, na Biblioteca Mário de Andrade, outubro de 1996).
- Grande sertão. Direção de Geraldo Pereira, e Renato Santos Geraldo. 1965. (Longa metragem baseado em GS:V. Fora do circuito comercial).
- Morro da garça. Direção de Fátima Santos. s.d. (Curta metragem em vídeo exibido no ciclo Encontros com Guimarães Rosa, na Biblioteca Mário de Andrade, outubro de 1996).
- Quadrinho de história. Direção de Vera Casanova. s.d. (Vídeo exibido no ciclo Encontros com Guimarães Rosa, na Biblioteca Mário de Andrade, outubro de 1996).
- Sorôco, sua mãe, sua filha. Direção de Kiko Jaes. 1975. (Telepeça levada ao ar pela TV Cultura em 20/09/75, Fita n.2205. Apud Ferrara, 1981: Da literatura à TV. São Paulo: Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea).
- Veredas de Minas. Direção de Fernando Sabino. s.d. (Curta metragem em vídeo, exibido no ciclo Encontros com Guimarães Rosa, na Biblioteca Mário de Andrade, outubro de 1996).