UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DANIEL TADEU OBEID

**Um ser tão misturado: estudo sobre o filme Sagarana, o
Duelo**

Versão Corrigida

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Fabiana Buitor Carelli

De acordo:

São Paulo

2012

AGRADECIMENTOS

Acredito que as experiências só têm validade, ou melhor, acrescentam algo, se forem compartilhadas com as pessoas ao nosso redor. A presença afetiva e integrada do Outro em nossas vidas parece ser a completude que tanto buscamos.

Agradeço a CAPES, pela concessão da bolsa de estudos.

Aos colegas e amigos da área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, que teimosa e prazerosamente, insistem em estudar cinema na Faculdade de Letras. Oxalá vocês não desistam nunca!

Aos professores da FFLCH-USP pelo convívio, em particular a Fátima Bueno e Benjamim Abdalla, pelas contribuições à pesquisa, e a Hélio Guimarães, João Adolfo Hansen, José Miguel Wisnick, José Pasta Júnior, Luiz Tatit e Yudith Rosenbaum. Aos professores e amigos do curso de audiovisual da ECA-USP, pela formação paralela.

À orientadora e amiga Fabiana Carelli, que propôs desafios estimulantes a esta pesquisa, e para quem imagens e palavras alimentam o Humano.

A meus filhos do sempre, Pedro e Lucas, que me estimulam a continuar as travessias dos sonhos para as realidades.

E a Marília, mulher de vida, que me mostra, nas veredas do amor da convivência, que o ser é tão misturado.

RESUMO

A dissertação objetiva aprofundar os estudos sobre o filme *Sagarana, o Duelo*, do cineasta mineiro Paulo Thiago, por meio de aproximações e rupturas com a matriz literária, o conto *Duelo*, do livro *Sagarana*, contribuindo para a reflexão da obra de Guimarães Rosa em outras linguagens.

Preterindo a concepção de fidelidade da adaptação, a pesquisa mostra que o filme é obra autônoma, constituído de liberdade narrativa, ao incorporar personagens e ações dramáticas de outras obras de Guimarães, na tentativa de abarcar temáticas recorrentes do escritor mineiro, como a jagunçagem, a violência, a força do acaso, as questões metafísicas, o arcaico e o moderno, etc. As análises e interpretações da dissertação apontam que as propostas estéticas, temáticas e formais de *Sagarana, o Duelo* são resultados do diálogo do jogo de intenções pessoais do diretor e do contexto histórico, cultural e social da época de sua realização, o começo da década de 1970.

A pesquisa se fundamenta na ideia de que o filme é constituído de misturas, em que o cômico e o trágico, o místico e o mundo terreno, e o imbricamento de gêneros se fundem na narrativa. Pretende-se mostrar como *Sagarana, o Duelo* incorpora aspectos do faroeste, do gesto risível e da temática regionalista, por meio de configurações estruturais da narrativa, tais como a tessitura dramática, a dimensão espacial, a caracterização e interpretação de personagens, aspectos da fotografia e a trilha sonora.

ABSTRACT

The dissertation aims to deepen the studies of the movie “Sagarana, the Duel”, by the filmmaker Paulo Thiago, through approaches and ruptures with the literary reference of the tale “Duel”, from the book “Sagarana”, contributing to the reflection Guimarães Rosa’s work in other forms of expression.

Passing over the conception of fidelity of the adaptation, research shows that the film work is autonomous, constituted with a freedom of narrative, incorporating the characters and dramatic actions of other works by Guimarães, in an attempt to cover recurring themes of the writer, such as “jagunçagem”, violence, the force of chance, metaphysical questions, the archaic and modern, etc. The analyzes and interpretations of the thesis show that the aesthetic proposals, thematic and formal of “Sagarana, the Duel” are the result of the director’s dialogue in the game of personal intentions and the historical, cultural and social context of the period of its completion, the beginning of the 1970’s.

The research is based on the idea that the film consists of mixtures, in which the comic and tragic, the mystical and the earthly world and the interweaving of the genres merge in the narrative. It is intended to show how “Sagarana, the Duel” incorporates aspects of the western, the comic gesture and regionalist themes through the narrative’s structural configurations, such as the dramatic texture, the spatial dimension, the characterization and interpretation of characters, aspects of photography and the soundtrack.

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO	1
2.	OS DUELOS DE SAGARANA	4
2.1	Recepção das Obras	6
2.2	Cinema e Literatura: adaptações	9
2.3	Um Ser Tão Misturado	12
	O FAROESTE REINVENTADO EM PARAGENS TROPICAIS	
3.		18
3.1	Duelo entre Iguais	19
3.2	De Ex-oficial a Matador de Jagunço	23
3.3	Silivana e Mariana: mulheres do faroeste	31
4.	O RISO ENCARNADO: GESTUALIDADES FUSIONADAS	37
4.1	De Capiáu a Jagunço: a violência da risada	42
4.2	Salimbancos Cinematográficos	46
4.3	A Tonalidade Cômica do Visual	49
4.4	Estado e Cineasta: estratégias para o público	52
5.	A TRAGÉDIA DA RISADA	55
5.1	A Espada dos Heróis	56
5.2	Acaso	60
5.3	Prosa de Compadres: o coro trágico	64
5.4	A Selvageria Deslocada	67
	O CHÃO MÍSTICO: O SERTÃO DE ROSA NOS SERTÕES DE PAULO THIAGO	
6.		72
6.1	Duelo no Sertão	75
6.2	Sertões em Travessia	78
7.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	86
8.	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	90
9.	ANEXO	97

1

INTRODUÇÃO

Dentre a vasta quantidade de estudos acadêmicos sobre a obra de Guimarães Rosa, poucos são aqueles que se debruçaram sobre os filmes realizados a partir delas. Os motivos do aparente desinteresse orbitam a esfera especulativa e não se justificam pela qualidade técnica e artística dos documentários, curtas e longas-metragens, que incorporaram os riscos da difícil empreitada de transpor para as telas parte da obra de um dos maiores autores brasileiros.

No campo dos estudos comparativos entre literatura e cinema, as problemáticas relacionadas ao processo de adaptação são inúmeras e envolvem diversos fatores, como a questão da fidelidade à matriz literária, as especificidades discursivas de cada uma das expressões artísticas, a autonomia e liberdade concebida ao cineasta e a contextualização cultural, histórica e social no momento da concepção da obra fílmica. Tratando-se de filmes rosianos, o grau dessas considerações trafega por veredas mais sinuosas.

Como *corpus* dessa dissertação, escolheu-se um longa-metragem de 1973, concebido a partir de um conto do livro *Sagarana*, estreia de Guimarães. O jovem cineasta mineiro Paulo Thiago, em seu segundo longa-metragem, realiza *Sagarana*, o *Duelo*, uma livre adaptação do conto Duelo, que narra a perseguição implacável de um homem a outro no sertão mineiro, impulsionada por vingança de honra. Ancorado pelo enredo central do conto, o duelo entre Cassiano Gomes e Turíbio Todo, o cineasta impõe com liberdade sua marca autoral, e, num gesto criativo,

concebe uma narrativa com personagens e temas recorrentes de outras obras de Guimarães Rosa. Titão Passos, Cara-de-Bronze, Mongolô e Seu Habão deixam as matrizes literárias, materializam-se no filme de Paulo Thiago, com diferentes perspectivas e relações com as narrativas originais, e participam de um enredo ágil, envolvente, em que o cômico e o trágico, a dimensão real e metafísica e a tentativa de captação de uma atmosfera regionalista fundem-se, sem precisão de fronteiras delimitadoras, e operam mescladas como elementos estruturais da obra.

Mistura: palavra-chave na pesquisa. Se o crítico David Arrigucci apropria-se do substantivo mistura para formular interpretações do romance *Grande Sertão: Veredas*¹, na dissertação a palavra também atua como eixo norteador e serve de premissa para as análises propostas em *Sagarana, o Duelo*.

O primeiro capítulo, *Os Duelos de Sagarana*, aborda a recepção crítica do livro *Sagarana* e do filme *Sagarana, o Duelo*, breves impressões acerca do processo de adaptação de uma obra literária para o cinema, e discorre sobre a ideia de mistura que, atuante na obra de Guimarães Rosa, ecoa, com suas especificidades, no filme de Paulo Thiago.

No segundo capítulo, *O Faroeste Reinventado em Paragens Tropicais*, a focalização analítica recai sobre os aspectos formais e estruturais de *Sagarana, o Duelo*, que aproximam o filme do cânone do faroeste. Para isso, serão realizadas análises dos personagens Cassiano Gomes e Mariana, da conduta da fotografia, que se espelha em visualidades típicas do gênero, e da própria composição da narrativa, a qual mergulha em um mundo de perseguições, vinganças e assassinatos.

¹ ARRIGUCCI Jr., David. "O mundo misturado: Romance e Experiência em Guimarães Rosa". In: Revista Novos Estudos CEBRAP, n. 40, novembro de 1994.

No terceiro capítulo, *O Riso Encarnado: Gestualidades Fusionadas*, os personagens Turíbio Todo e o grupo de ciganos imprimem o gesto cômico no filme, num diálogo com certa tradição do cinema brasileiro, como a chanchada, e com determinados filmes contemporâneos.

O quarto capítulo, *A Tragédia da Risada*, investiga como alguns temas e conceitos integrantes da tragédia (a fatalidade, a força inexorável do acaso, o coro e a constituição do herói trágico) operam na narrativa do filme, que incorpora o trágico mesclado com a comicidade.

No quinto capítulo, *O Chão Místico: o sertão de Rosa nos sertões de Paulo Thiago*, serão desenvolvidas análises da dimensão espacial da narrativa literária e fílmica, em busca de conexões do sertão rosiano com o de Paulo Thiago. A ideia norteadora de mistura, percorrida em toda a dissertação, solidifica-se nas interpretações da espacialidade. O sertão é a própria mistura.

Em anexo, há uma entrevista concedida pelo diretor Paulo Thiago sobre sua relação com a obra de Guimarães Rosa e detalhes e curiosidades sobre *Sagarana*, *o Duelo*.

2

OS DUELOS DE SAGARANA

“[...] e vem disso que às vezes dá lucro ser caça, e quem disser o contrário não está com a razão”
(GUIMARÃES ROSA, *Sagarana*)

Em primeiro lugar, torna-se necessário um resumo do enredo literário e fílmico para uma compreensão das análises futuras. O conto *Duelo* narra a história de Turíbio Todo, um capiau que chega mais cedo de uma pescaria e encontra sua mulher Silivana deitada na cama com o ex-anspeçada Cassiano Gomes. Silenciosamente, Turíbio planeja sua vingança, mas uma força do acaso faz com que o marido traído mate por engano Levindo Gomes, irmão do ex-militar. Após a descoberta do assassinato, Cassiano sai em busca de Turíbio, numa perseguição de meses, sem que haja um encontro entre os duelistas. No jogo de caça e caçador, descobre-se que Cassiano tem problemas cardíacos e que Turíbio, em sua fuga, vai a São Paulo e enriquece. A obstinação de Cassiano em vingar a morte do irmão leva o ex-militar à beira da morte. Em um lugarejo, encontra Timpim Vinte-e-Um, homem extremamente pobre, para quem dá todo seu dinheiro, em troca de dar continuidade a seu projeto de matar Turíbio. Cassiano falece e Turíbio regressa de São Paulo, com uma nova concepção de vida. No caminho de volta para casa, Timpim encontra Turíbio e, na frente de sua casa, mata-o cumprindo a promessa feita a Cassiano Gomes.

No filme de Paulo Thiago, a narrativa envolve outros personagens e ações dramáticas, embora mantenha o enredo central do conto. *Sagarana, o Duelo*

começa quando Turíbio Todo e Clodino Preto preparam uma emboscada para um homem, a mando do coronel Cara-de-Bronze. Turíbio se despede do amigo e encontra Mariana, sua mulher, na cama com Cassiano Gomes (no filme, a mulher chama-se Mariana). O marido traído compra armas e munição, prepara uma emboscada para o amante, porém mata por engano Levindo Gomes. Clodino Preto testemunha o crime e conta a Cassiano, que, no enterro do irmão, jura vingança. Turíbio visita um feiticeiro, de nome Mongolô, para pedir proteção, fica sabendo que não matou Cassiano e foge. Encontra-se com seu protetor coronel Cara-de-Bronze, que quer parar com a vida de jagunçagem, e faz uma troca com Turíbio: o amante traído traz as orelhas de Titão Passos, homem valente, quase um semideus, que impede a aposentadoria de Cara-de-Bronze, em troca da vida de Cassiano Gomes. Paralelamente a isso, Cassiano se encontra com Seu Habão, candidato a político com intenção de governar o sertão, que quer a cabeça de Titão Passos e de Cara-de-Bronze, homens que atrapalham seu projeto de governança. Em troca, ele mata Turíbio Todo. Começa a perseguição. Sabemos que Turíbio Todo é amigo de Titão Passos e lhe confessa a intenção de Cara-de-Bronze de matar o amigo. Titão Passos jura matar Cara-de-Bronze e diz que traz Cassiano Gomes para o marido traído dar o tiro final.

Cara-de-Bronze morre de morte natural e, em seu leito de morte, pede para Titão Passos governar o sertão. Turíbio vai para a capital em busca de dinheiro. Cassiano Gomes sofre do coração e, em uma casa abandonada, encontra Timpim Vinte-e-Um, que foge de Titão Passos e seu bando por traição. Cassiano Gomes enfrenta o grande Titão Passos e o mata em duelo honesto. À beira da morte, entrega-lhe seu dinheiro e pede que mate Turíbio Todo. De volta da capital, Turíbio

se encontra com Timpim, que o mata diante de Mariana, no cumprimento da promessa.

2.1 RECEPÇÃO DAS OBRAS

Sagarana, livro de estreia na prosa de Guimarães Rosa, foi concluído em 1937 e editado pela Editora Universal, em 1946. Participou do concurso Humberto de Campos, sob o título de *Sezão*, e ficou em segundo lugar, perdendo para *Maria Perigosa*, de Luis Jardim ². Após o resultado a obra foi revista pelo autor, que dele retirou *Questões de Família, Uma História de Amor e Bicho Mau*, já com o nome de *Sagarana*. Segundo Maria Fonseca, credita-se a Cavalcanti Proença o deciframento do título, que seria composto por *Saga* – certo tipo de narrativa – com o sufixo de origem tupi – *rana*, que significa “semelhante a”³. A justaposição de um termo culto e outro transliterado de uma língua sem escrita alude a uma composição mesclada, de natureza híbrida, desestabiliza os padrões do gênero e proclama a adesão de Guimarães a um conceito de liberdade artística (FONSECA apud PROENÇA, p. 44).

Alguns críticos buscaram a comparação com escritores, cujas obras discorriam sobre a temática do homem do campo, longe dos centros urbanos, a partir de uma concepção evolucionista de regionalismo, motivada pela ideia de modernização, vigente na década de 1940 (CAMPOS, p. 37). Autores como Graciliano Ramos, Monteiro Lobato, Rachel de Queiroz, Lins do Rego, Jorge

² Sobre o percurso crítico do livro *Sagarana*, André Campos fez preciosa compilação das críticas da obra, desde sua participação no concurso literário em 1937, até os dias de hoje. CAMPOS, André Luis. *A Travessia Crítica de Sagarana*. Dissertação de Mestrado. UNICAMP. Instituto de Estudos da Linguagem, 2001.

³ FONSECA, Maria Augusta. *Entrranhas de um Conto*. In: *Ficções: Leitores e Leituras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. p. 44.

Amado, Coelho Neto e Afonso Arinos, entre outros, serviram de comparação com a prosa original de Rosa, que provoca rupturas com a tradição. Para alguns, o livro de Guimarães, apesar de suas “falhas” literárias – falta de definição de gêneros, rupturas de sintaxe e o vocabulário não regional – cumpria a missão regionalista de documentar o homem sertanejo violento em meio ao ambiente bucólico, concepção essa exigida pela crítica na tradição da historiografia regionalista. Porém, segundo Campos, a crítica revolucionária de Álvaro Lins descolou a leitura dicotômica de *Sagarana*, a partir de categorias como rural x urbano, primitivo x civilizado, e apontou seus valores “universais”

“(...) apresenta o mundo regional com o espírito universal de autor que tem a experiência da cultura altamente requintada e intelectualizada, transfigurando o material da memória com as potências criadoras e artísticas da imaginação trabalhando com um ágil, seguro, elegante e nobre instrumento de estilo (...) Em *Sagarana* temos assim um regionalismo com o processo da estilização, e que se coloca portanto na linha do que, a meu ver, deveria ser o ideal da literatura brasileira na feição regionalista: a temática nacional numa expressão universal, *o mundo ainda bárbaro e informe do interior* valorizado por uma arte civilizada e por uma técnica aristocrática de representação estética⁴.”

Dentre os nove contos do livro, *A hora e a vez de Augusto Matraga* ocupa a preferência de alguns críticos e é tido como obra-prima para Antônio Candido. A narrativa ainda desperta interesse acadêmico, em função das múltiplas leituras interpretativas, e foi transposta para o cinema, em 1965, pelo diretor Roberto Santos, filme considerado a melhor adaptação de Guimarães Rosa para o cinema⁵.

⁴ LINS, Álvaro. *Uma grande estreia*. Correio da Manhã, 12 de abril de 1946. In: CAMPOS, André Luis. *A Travessia Crítica de Sagarana*. Dissertação de Mestrado. UNICAMP. Instituto de Estudos da Linguagem, 2001. p. 51.

⁵ Até o ano de 2011, as obras cinematográficas baseadas na prosa de Guimarães Rosa são as seguintes: *Grande Sertão* – Geraldo Santos Pereira e Renato Santos Pereira, 1965, 92 min./ *A Hora e a Vez de Augusto Matraga* – Roberto Santos, 1965, 112 min./ *A João Guimarães Rosa* – Roberto Santos, 1968, 12 min./ *A Criação Literária de Guimarães Rosa* – Paulo Thiago – 1969, 15 min./ *Veredas de Minas* – David Neves e Fernando Sabino, 1975, 10 min./ *Sagarana, o Duelo* – Paulo Thiago, 1973, 110 min./ *Noites do Sertão* – Carlos Alberto Prates Correa, 1984, 100 min./ *Uma leitura de Guimarães Rosa* – Arlindo Daibert, 1993, 2 min./ *Rio de Janeiro, Minas* – Marily Bezerra, 1993, 8 min./ *A Terceira Margem do Rio* – Nelson Pereira dos Santos, 1993, 98 min./ *Os nomes de Rosa* – Pedro Bial, 1998, 78 min./ *Outras histórias*

Sobre o conto *Duelo*, o crítico paulista referiu-se a ele como sendo uma “das maiores peças de atmosfera da nossa atual novelística [...] uma tensão envolvente, quase alucinante, alimentada sorrateiramente pelo autor com um ominoso vaivém cheio de detalhes geográficos e pequenos casos laterais.”⁶ No entanto, essa narrativa despertou pouco interesse da crítica em geral, dando prioridade de análise a contos como *São Marcos*, *Burrinho Pedrês* e *Sarapalha*.

Com relação ao filme de Paulo Thiago, as críticas não foram numerosas e apontaram méritos e reticências no segundo longa do diretor mineiro. José Ortiz Ramos, em seu capítulo sobre o Cinema Brasileiro da década de 1970⁷, resgata o artigo de Jean-Claude Bernardet, de 1974, cujo teor ácido e provocativo, propõe a reflexão se as pornochanchadas típicas, como *Ainda Agarro Esta Vizinha* (Pedro Carlos Rovai, 1974) não seriam mais interessante culturalmente do que filmes bem acabados e “sofisticados” (sic), como *As Moças Daquela Hora* (Paulo Porto, 1974); ou se não seria muito mais instigante para o debate cultural o filme de Rovai que “certos mastodontes literários”, como *Os Condenados* (Zelito Viana, 1974) ou *Sagarana* (sic) (Paulo Thiago, 1973). Mais adiante, José Ramos inclui *Sagarana*, o *Duelo* no caldeirão de obras que, ao optarem pela “seriedade” e pela impostação intelectualista, fazem parte de “uma série de filmes mornos, com propostas estéticas difusas [...]”⁸. Pola Vartuk, em resenha no Estadão (28/06/1975), com o título “Uma divertida incursão no mundo de Guimarães Rosa”, aponta mais virtudes do que defeitos na obra. Sobre os méritos: “uma das melhores e mais expressivas produções nacionais do ano [...] *Sagarana*, o *Duelo* é antes de tudo uma farsa

– Pedro Bial, 1999, 94 min./ *Buriti, uma conversa com o vaqueiro Zito* - Estevão Ciavatta, 2001, 18 min./ *Livro para Manuelzão* – Angélica del Nery, 2003, 26 min./ *Mutum* - Sandra Kogut, 2007, 95 min/ *A Hora e a Vez de Augusto Matraga* - Vicente Coimbra, 2011, 106 min.

⁶ CANDIDO, Antônio. *Diário de São Paulo*, 11 jul. 1946.

⁷ RAMOS, Fernão & MIRANDA, Luis Felipe de (org). *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo, Editora Senac, 1997. p. 408.

⁸ RAMOS, Fernão. Op. Cit. p. 423.

espiritual, de narrativa fluente e visualmente cativante [...] Paulo Thiago realizou um filme mais autêntico do que o de Nelson (trata-se do Amuleto de Ogum, de Nelson Pereira dos Santos) e mais fiel ao espírito rosiano que o de Roberto Santos (trata-se de A Hora e a vez de Augusto Matraga, adaptação do conto homônimo de Rosa)". Contrapondo aos elogios, Pola aponta "que o filme está longe de refletir a profundidade psicológica da obra rosiana [...] embora o cineasta tenha introduzido o Diabo como personagem da 'estória', este comparece como mera figura linear, sem que nada transpareça no filme das preocupações metafísicas do autor, de sua busca do absoluto ou de suas eternas especulações sobre a origem do Mal, que fazem de Guimarães Rosa um escritor de grandeza universal".

2.2 CINEMA E LITERATURA: ADAPTAÇÕES

As relações entre literatura e cinema são múltiplas e não se resumem apenas ao processo de adaptação de uma obra literária para um filme, apesar de grande parte da crítica centrar suas análises nessa interface. O diálogo entre essas duas expressões artísticas, com décadas de tradição, manifesta-se de diversas formas. Há filmes baseados na vida e obra de escritores; outros que contêm, dialogicamente, alusões literárias; obras cujas referências à literatura podem ser orais, visuais ou até escritas; há escritores/roteiristas que se relacionam com o roteiro cinematográfico; e, por fim, deve-se considerar o impacto que o cinema tem

sobre a literatura, em termos conceituais, estilísticos ou temáticos⁹. Dentre do vasto leque de inter-relações, o interesse aqui está nas questões relacionadas ao processo adaptação de obras literárias para o cinema, visto que *Sagarana, o Duelo* é uma adaptação do conto *Duelo*, de *Sagarana*.

Alguns teóricos ancoravam suas análises comparativas a partir do conceito de fidelidade à matriz original, com critérios de valoração proporcionais à aproximação da obra literária. Quanto mais fiel ao livro, melhor a adaptação fílmica. Tal viés metodológico tende a rotular o filme de subordinado ou dependente, de falta de originalidade frente à matriz literária, que assume a posição modelar. Autores como André Bazin, por exemplo, enxergam a adaptação como a busca de equivalências fílmicas, capazes de exprimir os mundos veiculados pela literatura, em que a verve criativa e inventiva do cineasta é força atuante no processo¹⁰.

Contudo, segundo Ismail Xavier, nas últimas décadas a noção de fidelidade perde terreno, pela própria ideia de deslocamentos da esfera cultural, em que se passou a privilegiar o “diálogo” como postulado de compreensão das obras, inclusive de adaptações fílmicas¹¹. O cineasta ganha o direito de interpretar livremente o texto literário e pode inverter efeitos, propor situações, alterar hierarquia de valores e redefinir o sentido das experiências das personagens, enxergando o filme como uma nova experiência, com nova forma e sentido (XAVIER, 2003, p. 62). Essa “liberdade” conquistada instaura, na problemática da adaptação, a ideia do estilo do cineasta, que, ao operar os elementos específicos do cinema (fotografia, montagem, trilha

⁹JOHNSON, Randal et alii. *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Senac/Itaú Cultural, 2003. Johnson aponta para essas interfaces do cinema com a literatura, que muitas vezes são preteridas pela crítica em geral, exemplificando com alguns filmes nacionais.

¹⁰SOUZA, Sérgio Paulo Guimarães. *Relações Intersemióticas entre o Cinema e a Literatura: a adaptação cinematográfica e a recepção literária do cinema*. Universidade do Minho, 2001. p. 41.

¹¹XAVIER, Ismail et alii. *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Senac/Itaú Cultural, 2003. p. 61.

sonora, movimentos de câmera, materialidade dos personagens), formula sua visão ideológica e estética a partir de determinada leitura da matriz literária adotada. O autor cinematográfico apropria-se do texto como ponto de partida, e não de chegada, e dirige sua obra segundo critérios temáticos, formais e também aspectos contingenciais de produção, como disponibilidade de recursos financeiros e estruturas operacionais envolvidas na realização de um filme¹².

Uma questão de extrema relevância nessa interface das duas artes é que a adaptação cinematográfica não pode ser descontextualizada de seu momento social, histórico e cultural. Livro e filme estão distanciados do tempo, escritor e cineasta têm sensibilidades e perspectivas diferentes (XAVIER, 2003, p. 62) e as obras dialogam com conceitos, critérios e realidades que incensam no cenário de sua época. Como exemplo dessa relação, o caso de *Vidas Secas* é exemplar. Nelson Pereira dos Santos, em 1961, transpõe para a tela o livro de Graciliano Ramos, de 1937, considerados por muitos uma obra-prima e “fiel” à matriz literária. Porém, o cineasta queria que seu filme fosse “*uma intervenção na conjuntura política contemporânea, nesse caso como parte do debate então vigente sobre a reforma agrária e a estrutura social brasileira*”¹³. Nelson transpõe a narrativa de Graciliano para o início da década de 1960, com foco em questões sócio-políticas de

¹² O cinema, arte do coletivo, necessita de altíssimos recursos financeiros para sua realização, inclusive filmes tidos como modestos ou de baixo orçamento. Do roteiro até a projeção na sala de cinema, um caminho longo e oneroso é percorrido e restrições de várias ordens interferem no resultado final de qualquer obra audiovisual. As adaptações cinematográficas não fogem à regra.

¹³ Randal Johnson analisa aspectos comparativos do filme *Vidas Secas* e do livro de Graciliano Ramos, partindo do pressuposto que a narrativa fílmica é resultado de uma leitura original e criativa. Op. cit. Johnson lembra um posicionamento de Nelson Pereira, em 1972: “Naquele tempo, grandes discussões sobre o problema da reforma agrária estavam acontecendo no Brasil, e muitos grupos e setores da economia estavam participando. Senti que o filme também deveria participar do debate nacional, e que minha contribuição poderia ser a de um cineasta que rejeita uma visão sentimental. Entre os escritores nordestinos, Graciliano Ramos é o mais representativo, o que expressa a visão mais consistente da região, particularmente em *Vidas Secas*. O que o livro diz sobre o Nordeste em 1938 ainda é válido até hoje.” In: Federico de Cárdenas & Max Tessier, “Entretien avec Nelson Pereira dos Santos”, em *Études Cinématographiques*, Le “Cinema Novo” Brésilien (1), Paris, 1972, pp. 61-74.

seu interesse, e se aproveita de seu privilégio criativo em busca de sua própria *prise de position* no campo cinematográfico (JOHNSON, pp. 45-46).

No caso de *Sagarana, o Duelo*, Paulo Thiago adapta livremente o conto *Duelo*, apropria-se de personagens de outras obras de Guimarães e de temas recorrentes de sua prosa (a jagunçagem, a violência, a força do acaso, as manifestações do sagrado, as relações amorosas, o choque do arcaico e do moderno, etc) e constrói seu filme com critérios artísticos, de ordem subjetiva, sob contextos histórico-culturais do começo da década de 1970. A opção pela narrativa de aventura com suspense, o gesto cômico – força movente em vários filmes do período –, a matiz regionalista de cunho exótico são estratégias discursivas empregadas pelo cineasta mineiro, que, em assonância com a proposta fomentada pela Embrafilme de atrair público às salas de cinema, realiza uma adaptação de Guimarães enraizada na ideia de mistura.

2.3 UM SER TÃO MISTURADO

MISTURA, s.f. ação de misturar coisas diferentes. || O resultado dessa ação; composto de coisas misturadas. || Agrupamento de pessoas de diferentes camadas sociais. || União de qualidades, de condições, de negócios diferentes. || Cruzamento de seres, de raças e mesmo de espécies diferentes. (CALDAS AULETE, 1958)

A ideia de mistura, de amálgama de elementos diferentes entre si, representa o eixo norteador do artigo de David Arrigucci sobre *Grande Sertão: Veredas*. Guimarães, em busca de uma poderosa vontade de estilo e sem se

satisfazer jamais com o código expressivo herdado, o lugar-comum, pratica no romance uma linguagem misturadíssima¹⁴. Nas centenas de páginas do livro, encontra-se o falar regional do norte de Minas, certamente estilizado, de combinação com o latinismo; arcaísmos tomados ao português medieval; indianismos; neologismos; termos aproveitados e adaptados de múltiplos idiomas (inglês, alemão, francês, árabe etc.); vocábulos cultos e raros; elementos da linguagem das ciências, e sabe-se lá de que fontes mais (ARRIGUCCI, p. 13). Para o crítico, essa fusão gera uma mescla única, “quase um idioleto próprio do escritor”, uma extraordinária linguagem de poesia.

Segundo Arrigucci, a manifestação dessa mistura ocorre na caracterização das personagens. No começo da narrativa de *Grande Sertão*, na discussão da existência material do demônio, o aspecto da mistura se corporifica: “*Arre, ele está misturado em tudo*” (ARRIGUCCI, p. 14). O narrador, sempre afeito ao relato de causos paralelos, conta a história de Aleixo das Traíras ou de Pedro Pindó e seu filho Valtei, “*narrativas em que a ruindade e a bondade se alternam entranhada e inexplicavelmente fundidas, como faces de uma mesma moeda*”¹⁵. Na esteira dos personagens constituídos por essa mistura, Arrigucci lembra a descrição física do jagunço Hermógenes, “*visto sempre como um ser muito misturado*”, ou “[...] *ele grosso misturado – dum cavalo e duma jiboia... Ou um cachorro grande.*” (Grande Sertão: Veredas, p. 207), e menciona outros seres ficcionais que reinam no sertão como grandes figuras de porte romanesco, “*puxando o mundo pra si*”, apartando-se do comum dos mortais. Joca Ramiro e Medeiro Vaz, por exemplo, são

¹⁴ ARRIGUCCI, David. Op. Cit.p. 11.

¹⁵ Aleixo das Traíras matou um velhinho meliante por prazer, “por graça rústica”. Seus quatro filhos cegaram de doença não curada e agora está mudado e vive “a banda de Deus”. Valei, menino de 10 anos, judiava de animais e o pai, Pedro Pindó e sua mulher, para dar exemplo, castigavam-no de forma severa, inclusive fisicamente.

representações imbricadas de homens com heróis, de traços mitificantes, próximo dos deuses imortais¹⁶. Expandindo sua trajetória analítica sobre a configuração da mistura no romance, o crítico focaliza a geografia física, o sertão, que, siderado pelos valores da cidade, é o lugar do atraso e do progresso, do arcaico e do moderno enredados, em que o movimento do tempo e das mudanças históricas compõe as mais peculiares combinações. Em suma, o sertão é o mundo misturado.

Arrigucci ainda observa em *Grande Sertão: Veredas*, obra expoente de Rosa e para muitos a síntese absoluta de sua genialidade, a presença fusionada de uma combinação de formas de narrativa. A épica, impressa na aventura dos heróis e grandes chefes jagunços, nas histórias de vingança e paixão, surge misturada com a narrativa romanesca, por meio do relato da experiência individual de Riobaldo-Narrador, em busca de um esclarecimento do sentido de sua vida (romance de formação). Mas também, “*no todo muito entrançado*”, floresce no romance de Guimarães uma espécie de narrativa, “*que se poderia considerar uma forma simples*”, como as frases aforismáticas, muitas vezes usadas por Riobaldo à maneira de ditados. Por fim, o crítico aponta para uma quarta forma de narrativa, a dos causos e casos dos narradores anônimos que cruzam o sertão, de forte tradição oral, em que as “pessoas se solidarizam apenas pelos fios das histórias entretecidas na errância” (ARRIGUCCI, p. 18).

Não é apenas na obra-prima de Rosa que a mistura se corporifica. Em algumas narrativas, o escritor insere personagens e ações dramáticas de outros livros, com sua liberdade criativa autoral, compondo um vasto painel representativo

¹⁶ Arrigucci lembra as passagens do narrador aludindo a dois valentes jagunços: Joca Ramiro, “grande homem príncipe” [...] “era mesmo assim sobre os homens” e Medeiro Vaz, “Que um homem antigo [...]”. Op. cit. p. 15.

do mundo e do homem do sertão (rosiano). Joãozinho Bem-Bem, de *A hora e a vez de Augusto Matraga* ressurgem em *Grande Sertão: Veredas*; Manuel Timborna aparece nos contos *Duelo* e *Conversa de Bois*; em *Tutaméia*, os ciganos e Ladislau transitam entre os contos “*O outro ou o Outro*”, “*Instruge-se*”, “*Vida Ensinada*” e “*Zingaresca*”. Na novela *Cara-de-Bronze*, há o vaqueiro Moimeichego, cuja formação se deve a justaposição de palavras (moi, me, ich, ego), sendo que no conto *Mechéu*, de *Tutaméia*, a brincadeira lingüística é ecoada (me, ich, eu)¹⁷.

No tráfico sem fronteiras da palavra impressa para a projeção na tela grande, dois filmes, realizados a partir da prosa de Rosa, mesclam narrativas do autor, cada qual seguindo suas formulações. Nelson Pereira dos Santos filma *A Terceira Margem do Rio* (1993) e se inspira nos contos *A menina de lá*, *Os irmãos Dagobé*, *Fatalidade*, *Sequencia* e o conto homônimo do filme, todos da obra *Primeiras Histórias*. O jornalista e cineasta Pedro Bial realiza o longa-metragem *Outras Estórias* (1999), composto de cinco narrativas isoladas, do mesmo livro (*Famigerado*, *Os irmãos Dagobé*, *Nada e nossa condição*, *Substancia* e *Soroco, sua mãe, sua filha*). Em Nelson Pereira, o conjunto dessas narrativas compõe, de certa forma, uma unidade, enquanto o longa-metragem de Bial opta pela divisão da obra rosiana em blocos temáticos. Porém, é *Sagarana*, o *Duelo* que inaugura a concepção de mistura no rol de filmes adaptados de Guimarães Rosa¹⁸.

A obra de Paulo Thiago é constituída de misturas, de junções de opostos, em particular, com relação à questão de gênero. O tom trágico predomina na narrativa, a qual incensa suspense e tensão – sedimentado pelas inúmeras

17 NOVIS, Vera. *Tutaméia: engenho e arte*. São Paulo: Perspectiva, 1989. p. 85.

18 Anteriormente a *Sagarana*, o *Duelo*, apenas dois longas-metragens ficcionais adaptados de Rosa tinham sido feitos: *Grande Sertão* (1965) e *A Hora e a Vez de Augusto Matraga* (1965).

perseguições, mortes e tramas –, aparece fusionado com cenas e personagens que praticam os momentos cômicos e lúdicos da obra. Há instantes no filme com exclusivo valor dramático, sem a inferência de gestos de comicidade, mas há outros em que a dramaticidade opera em conjunto com o cômico, sem fronteiras estabelecidas entre ambos. Essas cenas são protagonizadas pelo duelista Turíbio Todo e pelo grupo de ciganos.

Apropriando-se da indagação de Arrigucci sobre a complexidade de *Grande Sertão*, “Que narrativa é essa que afinal estamos lendo?” (ARRIGUCCI, p. 9), pode-se formular a mesma questão para *Sagarana, o Duelo* “Que filme é esse que assistimos?”, considerando que a obra se constitui, conforme dito, de uma mistura de gêneros e de propostas estéticas, que vão da referência canônica do *western*, passando pela tônica do gesto cômico do Cinema Marginal (1968-1973), com ecos evidentes da chanchada, e também pela atmosfera de obras regionalista ambientadas no sertão, com representantes daquele universo social. No entanto, apesar da confluência desses elementos, o filme não se propõe como um enigma a ser decifrado – como *Grande Sertão* –, mas como uma obra, essencialmente, fundamentada em misturas, as quais compõem sua identidade.

Sagarana, o Duelo incorpora a característica de Guimarães de incluir personagens de determinada narrativa em outra. O diretor insere no enredo fílmico alguns seres ficcionais de outros livros de Rosa, inexistentes em *Duelo*, com total liberdade, conforme seus postulados narrativos e temáticos, sem rastros com a matriz literária. Trata-se de personagens que representam novos papéis e vivenciam outras experiências dramatúrgicas daquelas praticadas nos enredos de origem. Os mais relevantes são os fazendeiros Seu Habão e Cara-de-Bronze, o jagunço Titão

Passos e o feiticeiro Mongolô e o grupo de ciganos. O rico fazendeiro Seu Habão, de *Grande Sertão*, surge na diegese como um político e fazendeiro ganancioso, mancomunado com matadores de aluguel para unificar seus poderes políticos na região. Cara-de-Bronze, personagem da novela homônima, um rico fazendeiro de “vários nomes”, é interpretado por Jofre Soares e vira o coronel Cara-de-Bronze, representante da antiga estrutura do poder local. O chefe de jagunços Titão Passos, de *Grande Sertão*, homem bom e valente, assume o estatuto de um jagunço mítico, vencedor do Diabo, com importante participação no filme. O feiticeiro Mongolô, misto de bruxo e curandeiro, originário do conto *São Marcos*, representa uma força mística da narrativa ao fechar o corpo de Turíbio Todo durante o duelo. O grupo de ciganos, inspirados nas páginas de *Corpo Fechado*, de *Sagarana*, e de alguns contos de *Tutaméia*, que imprime a faceta cômica e lúdica. Por sua vez, Turíbio Todo e Cassiano Gomes, coração e alma do conto *Duelo*, são mantidos como o alicerce da trama e representam seu eixo estrutural, apesar de certas variações e particularidades com a matriz literária.

Nos capítulos seguintes, serão formuladas as análises do comportamento e caracterização desses personagens, com ênfase nos duelistas protagonistas, e das articulações propostas pelo filme de fundir aspectos do faroeste, com o gesto cômico e a temática regionalista.

3

O FAROESTE REINVENTADO EM PARAGENS TROPICAIS

*“- Mano Velho! Agora é que tu vai dizer: quantos
palmas é que tem do calcanhar ao cotovelo!...”*
(GUIMARÃES ROSA, *Sagarana*)

O *western* se confunde com a própria história do cinema¹⁹. Presente na literatura e no campo musical, muito antes da deflagração do cinematógrafo, o mito do Oeste a ser ocupado habita o imaginário popular americano e sua relevância no cenário cinematográfico mundial é tamanha que Bazin é categórico na afirmação: “o *western* é o cinema por excelência” (BAZIN, p. 8).

Se o faroeste (*far west*) é representante do gênero americano e sua relevância na história do cinema indubitável, deve-se considerar algumas reflexões pertinentes à teoria do gênero. Robert Stam sintetiza o percurso semântico da palavra “gênero” e suas diferentes conotações ao longo do tempo, tanto para a fortuna crítica como para o sistema produtivo hollywoodiano, e enxerga problemas na normatização do tratamento dos gêneros e certa visão monolítica imputada por parte da crítica cinematográfica²⁰. Stam ressalta um paradoxo da teoria dos gêneros

¹⁹ Andre Bazin, na introdução de *O Western, ou o gênero americano por excelência* é categórico: “O Western é o único gênero cujas origens quase se confundem com as do cinema e que, com cerca de meio século de sucesso sem pausa, permanece sempre vivo”. p. 7

²⁰ Robert Stam lembra os dois sentidos da palavra gênero, no início da reflexão da crítica sobre o tema. Primeiro, em um sentido inclusivo em que todos os filmes são participantes do gênero; e segundo, como o “filme de gênero” hollywoodiano, isto é, produções de menor prestígio. Ancorado nas leituras estruturalistas de Lévi-Strauss, Stam cita o trabalho de Thomas Schatz que divide os gêneros de Hollywood entre os que operam para o restabelecimento da ordem social (faroestes e policiais) e os que funcionam para promover a integração social (musical, comédia e o melodrama). Stam lembra que alguns teóricos, como Steve Neale, começaram a enxergar o gênero como a cristalização de um encontro entre cineasta e audiência. p. 148.

[...] A “lei do gênero” supostamente proíbe a miscigenação, embora até mesmo filmes hollywoodianos clássicos promoviam a hibridização de diversas tendências genéricas, ainda que por razão puramente comerciais [...] (STAM apud BORDWELL *et al.* 1985, pp. 16-17)

No término da reflexão, o crítico americano postula uma maneira mais proveitosa da utilização de gênero: observá-lo como um conjunto de recursos discursivos, uma ponte para a criatividade, através da qual um diretor pode elevar um gênero “baixo”, vulgarizar um gênero “nobre”, revigorar um gênero exaurido, instilar um novo conteúdo progressista em um gênero conservador ou parodiar um gênero que mereça ser ridicularizado (STAM, 2000, p. 151). A observância do gênero como tráfego, oscilações e imbricações amplia arestas e abre perspectivas para uma análise comparativa de *Sagarana*, o *Duelo* com o *western* clássico, em busca de intersecções e incongruências com os postulados do gênero.

3.1 DUELO ENTRE IGUAIS

Para Ismail Xavier, o *western* delineia um universo radicalmente polarizado entre as “forças de permanência” de um lado, e “forças do progresso” de outro²¹. Ambientados em regiões de fronteira, via de regra, os filmes do gênero promovem um reviver do “mundo arcaico” e encarnam um mundo de estabilidade e bem-estar social, em suma da civilização (XAVIER, 1983, p. 122).

²¹ Xavier, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome*. São Paulo: Brasilense, 1983.

Em *Sagarana, o Duelo*, praticamente inexistente esse jogo maniqueísta dos opostos, centrado na dualidade progresso X atraso. No filme, todos os personagens, inclusive o Diabo, que, na essência habita a esfera metafísica, são nativos daquela geografia. Os duelistas, coronéis, políticos, jagunços, os figurantes e ciganos são oriundos do sertão rosiano e vivenciam suas experiências sem qualquer contato com pessoas da cidade ou estrangeiros. Diferente de filmes emblemáticos do faroeste, emoldurados pela temática de encontros coloniais, com combates desiguais e sanguinolentos entre europeus e não-europeus (indígenas americanos), quase sempre sob a égide de uma focalização eurocêntrica, o filme de Paulo Thiago postula duelos entre agentes do mesmo grupo social e étnico, embora evidencie a complexa relação de desigualdade entre os duelistas. Assim, o diretor mineiro pretere o jogo de contato entre o “outro” citadino com o sertanejo, presente em certas narrativas rosianas, tais como no romance *Grande Sertão: Veredas* e nos contos *Meu Tio Iauaretê* e *Famigerado*²².

No entanto, há, em *Sagarana, o Duelo*, um contato do capiau sertanejo com o universo do centro urbano, cuja constituição difere radicalmente do paradigma do *western*. Se no gênero americano a tônica da relação entre os opostos fundamenta-se na a perseguição implacável, na violência grupal e nos duelos de feição cavalheiresca (XAVIER, 1983, p. 123), no filme do diretor mineiro essas forças operam no silêncio e na invisibilidade, nas entranhas adjacentes da narrativa. Não há um personagem que represente o antagonismo ao sertanejo. O contato entre tais polaridades manifesta-se em uma ação dramática, em particular no

²²Trata-se de três narrativas de Guimarães Rosa em que o homem do sertão interage com o citadino. Em *Grande Sertão: Veredas*, Riobaldo constrói um monólogo de proporções épicas sobre sua existência a um doutor que desconhece aquela realidade. Em *Famigerado*, o encontro entre um jagunço e seus capangas com outro médico, de passagem pela região, dá-se pela dúvida semântica de uma palavra; Em *Meu Tio, Iauaretê*, um citadino com poses está diante de um caboclo, em intensa crise de identidade.

trânsito de Turíbio Todo à capital. Após ter tido as roupas roubadas pela cigana e amante – momento de forte carga cômica –, Turíbio Todo encontra Mineiro, um amigo antigo que o convida para se aventurar na capital, na temporalidade fílmica, a recente Brasília. Não acompanhamos o deslocamento geográfico e a estadia de Turíbio Todo no Centro-Oeste, mas apenas seu regresso. A elipse temporal promove o choque no espectador, ao se deparar com um novo capiau, agora rico, vaidoso, imerso na caricata arrogância do enriquecimento repentino. O duelo ocultado, porém evidente, ocorre imaculado com as forças ideológicas da modernização nacional, tema caro a Guimarães Rosa. Convém lembrar que a ida de Turíbio Todo ao cenário urbano é emprestada da matriz literária, embora a localidade em questão seja a metrópole São Paulo²³.

*

Em depoimento a Carlos Fonseca²⁴, Paulo Thiago assume sua predileção por filmes americanos nos anos 1940/1950, em particular faroestes e bangue-banges, e afirma que *Sagarana, o Duelo* tem muito de filme faroeste, embora o ache também “brasileiríssimo”. Essa dupla personalidade da obra – mistura de gênero cinematográfico com uma categorização abstrata –, atribuída pelo próprio criador/autor, é reveladora e contém pistas para uma interpretação fílmica, que se persegue nesse capítulo.

No campo da construção imagética, os *westerns* abusam de panorâmicas, mostrando deslocamentos em amplos espaços, a passagem rude e quase desértica

²³ CAMPOS, André Luis de. *A travessia crítica de Sagarana*. Dissertação de Mestrado (UNICAMP), 2001. p. 30. O autor cita o estudo de Eunice Durham, *Caminhos da Cidade*, que atesta que o deslocamento da população rural em direção a grandes cidades atinge 84%, entre as décadas de 1940 e 1950.

²⁴ Entrevista de Paulo Thiago cedida a Carlos Fonseca sobre *Sagarana, o Duelo*.

(XAVIER, 1983, p. 123), e conferem à terra uma importância fundamental²⁵. Em *Sagarana, o Duelo*, vários planos captam a amplitude geográfica das matas, morros, montanhas e rios da região, por meio da presença de uma marca autoral do fotógrafo Mário Carneiro, que abusa dos movimentos de zoom (*in* ou *out*), aproximando e afastando o espectador do objeto retratado. Esses movimentos de câmera, pouco presentes nos filmes em geral, descortinam a opacidade do discurso cinematográfico e resulta em uma narração corporificada, orgânica e pulsante. Quase sempre a trilha sonora acompanha o gesto da câmera e confere dramaticidade ao relato. Essa concepção de fotografia aparece já no primeiro plano do filme – a casa onde Turíbio Todo e Clodino Preto estão de tocaia – e reverbera durante o enredo.

Em suas diferenças e particularidades temáticas, formais e estéticas, os *westerns* tendem a reproduzir certos tipos de personagens, envolvidos em conflitos que exigem posturas violentas, desmedidas e muitas vezes fora-da-lei. Se o personagem típico do *western* é o bandido armado de revólver²⁶, *Sagarana, o Duelo* repete a fórmula paradigmática e incorpora seres ficcionais motivados por desejos de vingança e assassinatos. Cassiano Gomes, Elias Ruivo, Titão Passos, Seu Habão, Coronel Cara-de-Bronze e Turíbio Todo instauram um complexo jogo de forças políticas, incensadas por rivalidades, revanchismos, práticas de favor e códigos de honra e constroem uma narrativa crescente de tensões e suspenses, com alguns tiroteios e mortes, ponto máximo dos filmes do gênero.

²⁵ STAM, Robert & SHOHAT, Ella. *Crítica da Imagem Eurocêntrica: Multiculturalismo e Representação*. São Paulo. Cosac&Naif, 2003. p. 130

²⁶ LAWSON, John Howard. *O processo de criação no cinema*. São Paulo: Civilização Brasileira: 1967. p. 87.

Nessa galeria de valentões e poderosos, Cassiano Gomes se sobressai na narrativa e encarna com mais densidade o personagem arquetípico do faroeste.

3.2 DE EX-OFICIAL A MATADOR DE JAGUNÇO

Se a legitimação de qualquer duelo pressupõe relativa dose de valentia de, pelo menos, um dos participantes, o duelista Cassiano Gomes representa tal polaridade. Interpretado por Milton Moraes, ator cearense com sólida trajetória no teatro e na televisão, com atuações em filmes como *Maria Bonita, rainha do cangaço* (1968) e *Bonitinha, mas ordinária* (1981), Cassiano Gomes é um personagem com traços de bravura e violência e caracterizado como exímio atirador. No conto *Duelo*, sua descrição é sucinta: “[...] *ex-aspençada do 1º pelotão da 2ª companhia do 5º Batalhão de Infantaria da Força Pública, onde as gentes aprendiam a manejar, por música, o ZB tchecoslovaco e até as metralhadoras pesadas Hotchkiss*” (SAGARANA, p. 159). A toada irônica do narrador pincela com comicidade a descrição da patente do ex-militar, pela sequência numérica atribuída, importando-se apenas com a habilidade no manuseio de armas. Apesar da descrição jocosa, Cassiano Gomes é, possivelmente, o personagem mais violento de *Sagarana* (BENEDETTI, p. 49).

A primeira aparição de Cassiano Gomes no filme dita a tônica de seu *ethos* e já imprime seus contornos nítidos, de imediata assimilação para o espectador. Montado a cavalo, vestindo farda de oficial, Cassiano Gomes dirige-se à casa da

amante Mariana. A narração apropria-se da câmera em *contra-plongée*, que acompanha de perto o cavalgar, e utiliza a trilha sonora para pontuar o clima previsível de suspense. Porém, antes do surgimento em quadro, dois homens da região proseiam sobre a mistura de histórias da vida real com as ficcionais de novela, quando um deles, de nome Exaltino, anuncia a chegada de Cassiano Gomes. Os diálogos dos homens dão continuidade à descrição do personagem e operam no mesmo diapasão da construção imagética da cena: “*Lá vai ele pra casa de Dona Mariana. Turíbio tá viajando*”. O amigo continua: “*Isso ainda vai acabar mal. Esse Cassiano Gomes é pistoleiro perigoso*”. Exaltino prossegue o relato da construção épica de Cassiano: “*É, ele sabe manejar arma de qualquer tipo. Foi soldado da Força Pública e caçador de jagunço no norte do Estado. Dizem por lá que ele tocava até música com metralhadora pesada e que acertava um balaço bem na testa do inimigo, mesmo com o alvo mal iluminado*”. Espécie de coro trágico que profere a narração do drama, os capiaus apresentam Cassiano Gomes aos espectadores como um sujeito perigoso, hábil com instrumentos de fogo e passível de atos sanguinolentos; nasce o mito.

Da transformação de ex-militar violento (conto) a matador de jagunços, mancomunado com políticos influentes e envolvido nas políticas de favores do sertão (filme), Cassiano Gomes é movido pela obstinação em matar Turíbio para vingar a morte do irmão Levindo. Diálogos como: “*O sangue de um homem só dá para mim lavar e enxaguar a minha honra*” e “*Essa vingança não tem engano. Tem dia e hora marcada*” exemplificam o comportamento do duelista.

No entanto, o paroxismo da valentia de Cassiano Gomes manifesta-se quando ele vence o infalível Titão Passos, após a aparição do personagem Timpim

Vinte-e-Um, engrenagem crucial no desfecho do duelo central. A cena inicia-se com Cassiano repousando em um casarão abandonado, em péssimas condições de saúde, decorrente dos problemas cardíacos. À beira de um desmaio ou alucinação, Cassiano tem uma visão de Turíbio Todo atirando contra ele. O barulho do disparo onírico adentra no espaço-tempo da narração, despertando o doente do sonho. Na verdade, o disparo provém do bando de Titão Passos que persegue Vinte-e-Um, o qual, acusado de traição, esconde-se no casarão. Cassiano Gomes havia prometido a Seu Habão, novo chefe político da região, a cabeça de Titão Passos e aproveita a ocasião para um duelo fatal. Aqui, as forças do acaso, provenientes das intervenções do roteirista/diretor, promovem o encontro fatídico entre os principais valentões, elevando a tensão e o suspense da narrativa. A vitória sobre Titão Passos acontece com igualdade de armas, premissa estrutural na experiência de um duelo (FONSECA, p. 51), e resulta no coroamento da valentia do ex-militar.

Para a concepção de Cassiano Gomes, Paulo Thiago parece ter se inspirado diretamente na matriz literária rosiana, nos tipos violentos do *western* e também em um personagem emblemático da cinematografia nacional: Antônio das Mortes, criação de Glauber Rocha nos filmes *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963) e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1968). A gestualidade física, a fala lacônica, a agressividade desmedida, a habilidade no manuseio de armas e a frieza comportamental são alguns traços de aproximação de Cassiano Gomes com Antônio das Mortes. Circunspectos em seus universos, esses personagens chamam a atenção em suas narrativas pelo gesto trágico do qual protagonizam e pela forte carga de violência dissipada. Apesar das pequenas aproximações, estamos diante de obras muito diferentes entre si, de cineastas com postulações estéticas,

temáticas e formais particulares, com personagens vivenciando conflitos de natureza distinta.

Antônio das Morte, interpretado por Maurício do Vale, é o personagem mais representativo da obra de Glauber e inicia, segundo Jean-Claude Bernardet, uma nova fase no cinema brasileiro²⁷. No primeiro filme, de 1963, aparece como um matador de cangaceiros e beatos cuja prática da violência se fundamenta no jogo do mistério e do enigma. Ismail Xavier, um dos maiores estudiosos do personagem, aponta que Antônio das Morte tem consciência de seu próprio fim – daí ser um herói infalível e melancólico – e que é vítima de uma condenação, de uma sina, a qual deve ser cumprida. Segundo o próprio Antônio “fui condenado nesse destino e tenho de cumprir sem pena e pensamento”²⁸. Ele decreta o fim do cangaço para que ocorra a “grande guerra sem a cegueira de Deus e Diabo” que, segundo Ismail, não é outra coisa senão a passagem sertão/mar que se postula em diferentes modos no filme (XAVIER, 1983, p. 105). No filme de 1968, *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, Antônio das Morte reaparece como um matador de cangaceiro em crise, deslocado de sua condição de sujeito assassino²⁹. Sofre uma transformação radical na narrativa: passa de matador de cangaceiros, na primeira parte do filme, a alguém que propõe a divisão de alimentos para o povo, lutando contra o bando do Coronel, latifundiário representante da oligarquia rural brasileira. O que interessa aqui, nessas sucintas reflexões, é apontar para a dimensão

²⁷ Jean-Claude Bernardet afirma que Antônio das Morte, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, encerra uma fase e inaugura outra, a do cinema urbano, com destaque para o papel da classe média brasileira. Ver do autor *Brasil em Tempo de Cinema*. São Paulo: Paz e Terra, 1978. pp. 77-84.

²⁸ Para uma compreensão profunda da figura de Antônio das Morte, ler as reflexões de Ismail Xavier em *Sertão Mar*, pp. 102 -119. A repercussão de Antônio das Morte, segundo o crítico, inspirou algumas figuras do *western* italiano. Sobre o assunto, ver depoimento de Ismail no material “Extra” do DVD de *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*.

²⁹ Glauber, em uma correspondência de 1968, define *O Dragão da Maldade* como “um sangrento *western* político, uma espécie de terceiro episódio de *Deus e o Diabo*, em que retomo o personagem de Antônio das Morte, dez anos mais tarde, num sertão modernizado e ainda bárbaro...”. In BENTES, Ivana (org). *Glauber Rocha: cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.p. 309.

sociopolítica da violência do personagem de Maurício do Vale e seu caráter de exterioridade, em diálogo orgânico com aquela realidade histórica. As motivações de sua brutalidade desmedida diferem das praticadas por Cassiano Gomes, em *Sagarana, o Duelo*, que decorrem de uma dívida de honra, mais centrado na instância do privado. Seu desejo de violência edifica-se pela vingança da morte do irmão Levindo, para o cumprimento de uma dívida sanguínea. No entanto, vale lembrar que a dimensão agressiva de Cassiano não é casual, delineada por meio de um lampejo desconexo de fúria; ela é contextualizada, dialoga de certa maneira com dos códigos de honra vigentes no sertão rosiano.

Deixando de lado Antônio das Mortes, porém sem perder o foco do universo dos faroestes na cinematografia brasileira, pode-se pensar em associações comparativistas de *Sagarana, o Duelo* com o filme de Lima Barreto, *O Cangaceiro*, de 1953. Produção dos estúdios da Companhia Vera Cruz, em São Paulo, o longa pretendia mostrar o Brasil “autêntico”, distante das impurezas do sul e sudeste, contaminados pela influência do estrangeiro. Para tanto, elege-se o cangaceiro, com sua carga simbólica no imaginário nacional, como protagonista da narrativa, que se fundamenta no jogo maniqueísta do progresso e o atraso, das forças do Bem e do Mal, na esteira dos clássicos faroestes americanos. De um lado, o capitão Galdino, pretenso governador do sertão, cruel e sádico, representante do atraso sertanejo ou, nas palavras de Ismail Xavier, o “inimigo do progresso”³⁰, e de outro, funcionários do Governo no cumprimento de ordens de modernizar o sertão arcaico. O tom é elegíaco, com ares de lenda, e irrompe logo na abertura do filme, por meio da

³⁰ Op. cit. Sertão Mar, p.120.

inscrição: “*Época: imprecisa, quando ainda havia cangaceiros*”, transportando a narração para um tempo longínquo e indefinido³¹.

Célia Tolentino afirma que, entre 1927 e 1969, foram realizados 25 filmes sobre o cangaço, sendo que a maioria reproduzia as fórmulas do *western hollywoodiano*³². Essa produção volumosa rendeu um neologismo, o *nordestern* ou *northeastern*, para definir o que se tornou um gênero cinematográfico no Brasil. Glauber Rocha, que enxergou no filme de Lima Barreto uma fábula romântica de exaltação à terra, um drama de aventuras convencionais e psicologicamente primário, lembra que o termo foi cunhado pelo crítico Salvyano Cavalcanti de Paiva, em 1953³³. Ao revisitar os ingredientes canônicos do gênero, o *nordestern* de Lima Barreto pretere as implicações de ordem sociológicas, tão caras a Glauber e aos cineastas cinemanovistas, e investe na exaltação do gesto aventureiro e na espetacularização da violência.

Dentre os diálogos possíveis entre *O Cangaceiro* e *Sagarana*, *o Duelo*, o enredo fundamentado nas marcas da violência, por meio de assassinatos, articulações de vingança e rastros de ira, parece ser o elo aproximativo de maior relevância. Afeitos ao jogo melodramático da tensão e do suspense, ambos os filmes abusam de tiros, mortes e perseguições, valendo-se de estratégias narrativas para envolver o espectador. Como de costume nos nossos enredos regionais, literários ou cinematográficos, tudo acontece na órbita rural, longe dos centros urbanos, encapsulado em suas codificações próprias; em suma, um espaço propício

³¹ Curioso lembrar que o cangaço existiu historicamente até 1940, com a morte de Corisco, uma década antes da realização de *O Cangaceiro*. Sobre essa constatação, Ismail Xavier afirma que o narrador se coloca como parte de um mundo civilizado, moderno, enquanto observa o cangaço num suposto mundo pregresso e arcaico.

³² TOLENTINO, Célia Aparecida. *O Rural no Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora UNESP, 2001. p. 69.

³³ ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

para o surgimento de Galdinos e Cassianos Gomes. Outro ponto de contato entre os filmes é a busca do retrato pitoresco/exótico: o misticismo de Mongolô e a lenda heroica de Titão Passos, matador do Diabo, no filme de Paulo Thiago; e cangaceiros a cavalo, um índio caraíba em pleno solo sertanejo, na obra de Lima Barreto. Artificiais, as ações dramáticas oscilam entre o registro realista (cenário, figurino, locações e figurantes), de cada uma das geografias, e os lampejos de irreabilidade imaginativa e inusitada dos cineastas, que levam o espectador ao mundo do faz de conta, do mito exótico do homem sertanejo³⁴. Entre as particularidades dessa exaltação do exotismo, *Sagarana, o Duelo* abusa dos figurinos e cenários coloridos, em assonância com o gesto narrativo de alguns filmes da década de 1970, recorre ao misticismo religioso e a presença do Diabo no sertão, tudo misturado com o recurso cômico. Essa fusão da comicidade no filme será estudada adiante. *O Cangaceiro*, por sua vez, leva às últimas consequências sua tentativa de concepção do “faroeste brasileiro” por excelência e incorpora situações risíveis ao enredo – o índio Caraíba e cangaceiros a cavalo – e a recorrente paixão romanesca, em que os valentões disputam a mesma mulher, no caso a personagem Olívia. A lenda dos cangaceiros bárbaros, no tempo do “Era uma vez”, da dicotomia do homem civilizado e do selvagem, da ordem e da desordem, é construída com as regras clássicas do gênero, imperando o registro sério e espetacularmente dramático.

Por fim, observa-se em *O Cangaceiro* e *Sagarana, o Duelo* a adoção do destino trágico, em que o inevitável desfila na trajetória de seus heróis. Morre Galdino e Teodoro, morre Cassiano Gomes e Turíbio Todo. Porém, apesar do

³⁴ Apesar dos dois filmes acontecerem no sertão, trata-se de dois espaços diegéticos bem distintos. No filme de Lima Barreto, o sertão é a caatinga árida no nordeste, embora tenha sido filmado em Vargem Grande do Sul, no interior paulista; em *Sagarana, o Duelo*, temos o sertão rosiano, de rios caudalosos e áreas verdes, embora filmado no Espírito Santo.

coroamento dos enredos com a dimensão trágica, a tragicidade opera de maneira diferente e evidencia aspectos relevantes de sentido para os dois filmes.

O filme de Lima Barreto acaba matizando seu final, fugindo do desfecho mais clássico do gênero, em que o “mocinho” vence o “bandido”. Teodoro, o homem polido, estudado e bondoso morre sendo absorvido pela terra, tornando-o parte dela. O chefe Galdino, rústico e iletrado, morre agonizado, afirmando sua vaidade e decorrente rejeição da mãe-terra (XAVIER apud TOLENTINO, p. 83). A fuga de Olívia e a simpatia e admiração do bando por Teodoro levam a sugerir que a civilidade, vencedora do barbarismo do cangaço, estaria a caminho (TOLENTINO, p. 83). O desfecho trágico em *O Cangaceiro* põe à tona a dicotomia civilizado X arcaico e discorre sobre a ideia de uma ancestralidade perdida e superada. Na Vera de Cruz de 1950, São Paulo, sede da produtora do filme, representava a civilidade, o progresso, enquanto o sertão nordestino, o atraso a ser combatido³⁵.

Por outro lado, em *Sagarana, o Duelo*, o confronto físico entre Cassiano Gomes e Turíbio Todo não se realiza de fato – estratégia para subverter a previsibilidade da ação dramática. Cassiano morre de doença cardíaca, força do acaso, e Turíbio pelas mãos de Timpim-Vinte-e-Um, em cumprimento a uma promessa. Não existe o duelo esperado dos protagonistas que seria, ao menos em tese, a consumação do trágico. A morte do marido traído, nos braços de sua mulher, coroa uma tragicidade de ordem privada, familiar, de um caso de adultério – inusitado, com certeza – em um Brasil rural. A cena final encerra cabalmente a narração, põe ponto final na diegese e não leva o espectador a refletir sobre os

³⁵ A Companhia Vera Cruz, que entre 1949 a 1954 produziu documentários e 18 longas-metragens, tinha como lema: “Produção brasileira de padrão internacional”. Sobre o tema, ver Catani, Afrânio Mendes. In: *História do Cinema Brasileiro. A Aventura Industrial e o Cinema Paulista*. São Paulo: Art Editora, 1987.

aspectos do embate entre o rural e o civilizado, entre o Brasil contemporâneo e aquele mítico e arcaico, como apontado em *O Cangaceiro*. O exótico, o trágico e o espetáculo da violência são matéria comum nos faroestes brasileiro de Lima Barreto e no brasileiríssimo de Paulo Thiago, os quais empregam essas temáticas de maneiras distintas.

3.3 SILIVANA E MARIANA: MULHERES DO FAORESTE

Nesse cenário moldado por gestos essencialmente masculinos, quais seriam os papéis de atuação das mulheres nas narrativas do faroeste? Ismail Xavier, na precisa análise sobre *O Cangaceiro*, afirma que a função da mulher, no *western* clássico, é despertar os bons sentimentos do herói e motivar sua luta contra as figuras do Mal (XAVIER, 1983, p. 136). No mesmo diapasão, André Bazin afirma que no mundo do *western* as mulheres são boas e os homens maus, além de serem, de qualquer modo, dignas de amor, pelo menos de estigma ou de piedade (BAZIN, p. 203). A hipótese defendida pelo crítico francês procede das próprias condições da sociologia primitiva do Oeste, em que as “fêmeas e os cavalos devem ser protegidos”.

No faroeste brasileiríssimo de Paulo Thiago, a mulher adúltera é certamente um dos personagens mais enigmáticos da narrativa, que, com suas nuances e matizes comportamentais, promove perturbações no universo dominado por homens. Todos os personagens do conto *Duelo* transpostos para o filme

mantiveram seus nomes originais, com exceção de Silivana, que passa a se chamar Mariana. Na prosa de Guimarães Rosa, a mulher de Turíbio Todo ocupa papel fundamental no duelo, embora com atuação sorrateira, ancorada em uma falaciosa invisibilidade. Deflagradora do núcleo central do enredo, Silivana exerce simultaneamente os papéis de mulher e amante, sem aparente conflito moral, e funciona como conselheira dos duelistas, sempre em busca da conciliação e do projeto pacifista. No triângulo amoroso desenhado por promessas de vingança, Turíbio Todo não censura a mulher pela traição, num gesto inesperado para um homem com honra ultrajada. O universo rústico, tácito e machista do conto, cuja arquitetura social molda-se na subordinação da mulher às vontades do homem, em que a traição é prática condenável, inclusive com promessas de morte, pressupõe ações de revanchismo, fato que não acontece na narrativa literária. Aliás, o narrador, na ironia particular, afirma que Turíbio Todo “*era um cavalheiro, incapaz de covardia de maltratar uma senhora*” (SAGARANA, p. 160). Observa-se, assim, uma mulher detentora de certo poder na relação matrimonial, a qual rejeita e expelle a culpabilidade pelo adultério. Seu magnetismo, atenuado pela discrição comportamental, visto que Silivana pouco fala na narrativa, atrai o marido e o amante para o espaço doméstico, dando-lhes conselhos de abandonar a perseguição sem propósito.

Mistura de fragilidade – o narrador descreve Silivana como dona de “*grandes olhos bonitos de cabra tonta*” (SAGARANA, p. 160) – com potência desarticuladora, Silivana tem espaço assegurado no panteão das personagens

femininas do universo de Guimarães Rosa, que, segundo Cleusa Passos, são múltiplas, ousadas e provocam inquietações³⁶.

*

No filme de Paulo Thiago, a personagem feminina potencializa o jogo dessa duplicidade, manifestada na matriz literária, e expõe com mais desenvoltura e liberdade sua condição de adúltera. Interpretada por Ítala Nandi (*Os Deuses e os Mortos*, de Ruy Guerra, e *Pindorama*, de Arnaldo Jabor), Silivana se transforma em Mariana que carrega uma mistura de inocência e candura com comportamento libertário, redimensionando a postulação totalizante das mulheres do *western*, apontada por Bazin. Nos filmes canônicos do gênero, segundo um dos fundadores da *Cahiers du Cinéma*, as mulheres inspiram bondade e piedade; em *Sagarana*, o *Duelo*, Mariana projeta sensações oscilatórias, pendulares e, de certo modo, indefinidas nos espectadores.

Em sua primeira aparição, a mulher de Turíbio Todo mantém relações sexuais desnuda com o amante Cassiano Gomes, em sua própria cama. A evidenciada intimidade do casal, porém, é interrompida por uma indagação súbita de Mariana, reação de um aparente sentimento cristão de culpa. Sua frase “*Deus sempre vigia a traição*” contradiz o gesto íntimo de cumplicidade com o ex-militar, soa deslocada da cena, sem continuidade alguma no enredo, e indica uma personagem fragilizada e amedrontada na autopiedade, constituição essa não correspondente ao caráter de Mariana. A reflexão de Cassiano Gomes sobre o comentário da amante imprime o

³⁶ Cleusa Passos enxerga nas personagens femininas de Rosa atribuições desnorteadoras. “Do pudor da donzela à simulação da oprimida ou à virilidade da guerreira, há uma outra face que se impõe por mediações específicas e adentra no mundo masculino para reparti-lo, desvendando e pontuando poéticas e perturbadoras questões”. In: *Guimarães Rosa: do feminismo e suas histórias*. São Paulo: Editora Hucitec, 2000, p. 16.

tom de valentia típico do personagem, que responde com uma reflexão do narrador Riobaldo, do romance *Grande Sertão: Veredas* “... [*nessas questões de sangue e honra nesse sertão*] *Deus mesmo, quando vier, que venha armado*”. O teor do comentário vem revestido de comicidade e deboche. Após sua fala, Cassiano Gomes volta a se deitar com Mariana e a questão perturbadora de ordem moral da amante desaparece repentina e fortuitamente.

Mais adiante, semelhantemente à matriz literária, Mariana recebe separadamente os duelistas em sua casa, durante a perseguição, e instaura relacionamentos afetivos inusitados segundo os padrões habituais daquela geografia social. Duas cenas evidenciam esse aspecto provocativo e perturbador da personagem. A primeira refere-se ao seu encontro com Turíbio Todo, após a descoberta da traição, em que o casal conversa em uma área externa da casa, numa espécie de quintal. Mariana está à beira do fogão rústico, enquanto o marido toma café sentado em um banco de madeira, numa composição sem tensões de um casal típico do sertão mineiro. Porém, subitamente, Mariana se aproxima por trás de Turíbio Todo, afaga-lhe o rosto com as mãos e, sem motivação aparente, pergunta: “*Se um dia eu deixar de gostar de você, você me mata?*”. A fala bombástica, à deriva, expõe o tópico do adultério ao marido traído e consciente de sua situação e irrompe indícios do caráter de Mariana, que, conforme mencionado anteriormente, fomenta a raiva dos amantes, desperta sensações ambivalentes de desejo e ódio, num jogo de caça e caçador. Ao ser indagada sobre o motivo da pergunta, Mariana persiste na dinâmica provocativa e profere: “*É que, às vezes, nem sempre um grande amor é o único*”. A especulação provocativa, contrariamente ao esperado, não causa profundas reações ao marido. A cena culmina em um beijo ardente de

Turíbio Todo, no pescoço de sua mulher, e evidencia um casal edificado no inesperado, nos avessos de certas convenções sociais.

A segunda cena que reforça a faceta perturbadora de Mariana narra o encontro com Cassiano Gomes, durante a ausência de Turíbio. Novamente, o espaço doméstico desestabiliza-se, incorpora a tensão, o choque, e vira palco de legitimação do adultério. Mariana recebe o amante com extrema naturalidade, sem resquícios de culpabilidade ou autopunição, e promove um jogo de ingenuidade e provocação ao aventar uma possível união dos dois homens de sua vida. “*Seria tão bom se vocês dois pudessem viver juntos. Dois homens é muito melhor do que a mesma cara todo dia... Eu gosto do Turíbio também. A gente gosta de cada um de um jeito diferente*”. O repúdio de Cassiano Gomes é imediato e esvaziado de relevância, pois Mariana o ignora com uma risada debochada, seguida de um beijo recíproco e ardente. No entanto, as ações de Mariana de legitimação de sua condição de bigamia não reverberam no tecido narrativo e perdem repentinamente suas intenções, sem motivações aparentes, deixando traços de indefinições e imprecisões para essa personagem, que no conto *Duelo* opera com mais parcimônia, pois não almeja o projeto de viver a três.

De um lado, a faceta da sensualidade e da provocação, de outro, a timidez, o recato e a discrição. O caráter pendular de Mariana se revela na cena em que Titão Passos, em conversa com Turíbio Todo, tece comentários sobre a sua mulher, dizendo “*boniteza difícil de achar nesses Gerais*”. Em *flashback*, um dos poucos do filme, Mariana encontra-se no segundo andar de um casarão antigo, com uma expressão e figurino típicos de uma representante da aristocracia rural brasileira. A personagem, com timidez, mexe em uma corrente de prata no pescoço, enquanto

olha diretamente para o visor da câmera, com um ar de inocência burguesa, gesto diametralmente oposto ao das cenas descritas anteriormente. O vestuário, composto de cores sóbrias, cobre-lhe o colo e os braços; a trilha sonora pauta-se pelo arranjo de atmosfera plácida e romântica, legitimando o lado bem comportado de Mariana; e, por fim, o movimento de câmera, um *contra-plongée* com *zoom in*, aproxima e enaltece a personagem aos olhos do espectador.

Lembrando a reflexão de Ismail Xavier sobre a função das mulheres nos faroestes canônicos, a de despertar bons sentimentos nos homens, observa-se em Mariana uma postura inversa ao paradigma, já que suas ações buscam a provocação e o desprezo para com seus amantes. Sem a demonstração de uma paixão fervorosa ou um amor romântico pelos homens de sua vida, há certo sadismo e perversão na especulação de um *ménage à trois* nos encontros com Cassiano e Turíbio, conforme mostrado anteriormente. Essa conduta, porém, vem carregada de sutilezas, seja na entonação de voz despretensiosa, seja na aparente intenção de não ferir diretamente o outro. Mariana atua no silêncio, nas margens das cenas, sem a intenção de ocupar espaço no triângulo amoroso. Ciente ou não dos riscos que corre, pois tanto o marido como o amante pode matá-la a qualquer instante por causa das insinuações e joguetes com a traição, Mariana é uma personagem moldada no choque, nas oscilações entre o prazer e a conduta moral, a ordem e a desordem, a vida privada e a esfera pública.

4

O RISO ENCARNADO: GESTUALIDADES FUSIONADAS

“- Joãozinho, dê um exemplo de substantivo concreto.

- Minhas calças, Professora.

- E de abstrato?

- As suas, Professora.”

(GUIMARÃES ROSA, *Tutaméia*)

Perseguindo a ideia da existência de um enlaçamento, uma mistura de gêneros, atuante como elemento constituinte de *Sagarana*, o *Duelo*, o gesto cômico manifesta-se nessa adaptação do conto rosiano. O *bang-bang* brasileiríssimo imprime suas particularidades e abarca alguns personagens incensados com a aura do riso, do deboche e de certa dose de exagero, em ações dramáticas que exalam humor. Assim, a tônica do suspense, da tensão e do melodramático do filme atua mesclada com essa comicidade, num movimento pendular entre o trágico e o cômico, entre a violência e a risada.

Desde sua estreia na prosa, Guimarães Rosa apropria-se do cômico e do anedótico para a construção de suas narrativas. Em *Sagarana*, dois contos, em particular, propõem explicitamente a perspectiva do riso: em *A volta do Marido Pródigo*, com o protagonista, o pícaro Lalino Salãthiel, que vende sua mulher e constrói para si mesmo e para os outros um universo de representações e fantasias; e em *Corpo Fechado*, em que Manuel Fulô, em total bebedeira, vence um perigoso

duelo por causa de proteção espiritual³⁷. Jaqueline Ramos³⁸ observa a presença do cômico em outros contos de *Sagarana* e nas obras posteriores, com destaque para *Tutaméia*, livro cujo clima geral, mesmo quando se mata ou morre, é o clima da comédia³⁹. Para a autora, é nessa obra, composto por 40 “estórias”, publicado em 1967, que o “cômico é colocado em evidência, ganhando ênfase notória, a começar pelo primeiro prefácio, totalmente dedicado ao debate acerca de sua natureza e função” (RAMOS, p. 46).

No conto *Duelo*, a comicidade também se manifesta na narrativa, impulsionada pelo narrador que se utiliza, em determinadas passagens do relato, do registro cômico. Logo na descrição do personagem Turíbio Todo se evidencia a graça “[...] tinha pelos compridos nas narinas, e chorava sem fazer caretas” (SAGARANA, p. 157). No momento do adultério, em que Turíbio Todo encontra sua mulher, Silivana, na cama com Cassiano Gomes, o narrador adota o tom da jocosidade e dialoga com o leitor, sem antes valorizar a veracidade de seu relato “[...] veio encontrá-la em pleno (com perdão da palavra, mas é verídica a narrativa) em pleno adultério, no mais doce, dado e descuidoso, dos idílios fraudulentos” (p.

³⁷ Os narradores dos dois contos adotam a tônica do cômico no relato. Em *A Volta do Marido Pródigo*: “Major Anacleto relia – pela vigésima-terceira vez – um telegrama do Compadre Vieira, Prefeito do Município, com transcrições de um outro telegrama, do Secretário do Interior, por sua vez inspirado nas anotações que o Presidente do Estado fizera num anteprojeto telegrama, de um Ministro conterrâneo. E a coisa viera vindo, do estilo dragocrático-mandolástico-coacitivo ao cabalístico-estatístico, daí para o messiânico-palimpsético-parafraístico, depois para o compadresco-recordante, e, assim, de caçarola a tigela, de funil a gargalo, o fino fluido inicial se fizera caldo gordo, mui substancial e eficaz[...]” (SAGARANA, p. 121). Em *Corpo Fechado*, há duas passagens: “Era de uma apócrifa e abundante família Veiga, de uma veiguíssima veigaria molambo-mazelenta, tribo de trapeiros fracassados, que se mexiam daqui p’r’ali, se queixando da lida e da vida: - ‘Um maltirão’... [...]” (SAGARANA, p. 278); e “Agora, o Manuel Fulô, este, sim! Um sujeito pingadinho, quase menino – ‘pepino que encorajou desde pequeno’ – cara de bobo de fazenda, do segundo tipo –; porque toda fazenda tem o seu bobo, que é, ou velhote baixote, e barba rara no queixo, ou um eterno rapazola, meio surdo, gago, glabro e alvar...” (SAGARANA, p. 277).

³⁸ A autora apresenta sumariamente a presença do cômico nos contos de *Sagarana* e nas novelas de *Corpo de Baile*. “O conto *Minha Gente*, de *Sagarana*, é uma estória bem humorada sobre as tentativas do narrador para conquistar a prima. A presença do cômico é percebida em pequenos lances (“quando um cavalo começa a parecer mais comprido, é que o arreo está saindo para trás, com o respectivo cavaleiro”). Em *São Marcos*, continua a autora, “a enumeração inicial das superstições termina com um gracejo (“noves fora-nada”) e, logo em seguida, relata-se o “causo” do “capiou que errou de porta, dormiu com uma mulher que não era a sua, e se curou de um mal de engasgo, trazendo a receita médica no bolso, só porque não tinha dinheiro para mandar aviar”. Sobre o conto *Conversa de Bois*, “não deixa de haver certa graça na descrição que os bois fazem do homem: “homem-do-pau-comprido-com-marimbondo na ponta [...] não cabe todo de uma vez nos olhos da gente. Novamente se percebe a associação do cômico com o grotesco pelo fato de o carreteiro estar carregando” umas rapadurinhas pretas, mais um defunto... É o pai do meu guia, que morreu p’r’amanhecer hoje...””. In: RAMOS, Jacqueline. *Risada e Meia: comicidade em Tutaméia*. Tese de doutorado (FFLCH-USP): 2007. pp. 11-13.

³⁹ Nunes, BENEDITO. *O Dorso do Tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 204.

158). No início da perseguição, Cassiano Gomes pergunta a um desconhecido sobre o paradeiro de Turíbio Todo e a voz narrativa interrompe a fala do personagem para a inserção de uma ilação cômica, suavizando o peso dramático inerente da ação: “– *Você conhece o Turíbio Todo, o seleiro, aquele meio papudo?... Pois é um... (Aqui, supostas condições de bastardia e desairosas referências à genitora)*” (p. 162). As referidas passagens, no entanto, não ditam a tônica da atmosfera do conto, que, conforme visto, fundamenta-se no registro do suspense, da tensão e da violência. Além dos exemplos apontados acima, observa-se também outra faceta do cômico em *Duelo*, aqui afluído em meio ao grotesco (RAMOS, p. 43). A descrição física de Turíbio Todo funde graça e estranheza: “*Impossível negar que a existência do papo; mas papo pequeno, discreto, bilobado e pouco móvel – para cima, para baixo, para os lados – e não o escandaloso ‘papo de mola, quando anda pede esmola’*” (p. 157). Ao descobrir o adultério, o narrador relata o plano de vingança de Turíbio Todo, em que os gestos da gentileza e da raiva se misturam: “[...] *foi gentil com a mulher... no dia seguinte, falou vagamente de uma caçada de pacas, **riu muito** e foi dormir bem mais cedo do que de costume*” (p. 159, *grifo meu*). Para Propp, o grotesco, um privilégio da experiência artística, é o grau mais elevado e extremo do exagero, que nos faz sair dos limites de um mundo realmente possível⁴⁰.

Outra aresta cômica do conto *Duelo* pode ser verificada no papel do narrador, que atua na mediação do confronto entre Turíbio Todo e Cassiano Gomes, na função de um juiz, com opiniões sobre as vantagens e polaridades em jogo. Sua condução do enredo sofre intromissões aleatórias, com posicionamentos e juízos, sem motivações aparentes, acerca das ações dos duelistas. Maria Augusta Fonseca

⁴⁰ PROPP, Vladimir. *Comichidade e Riso*. São Paulo: Editora Ática, 1992.

afirma que o narrador do conto busca a dissimetria, a desestabilização da ordem vigente, dando espaços para o inesperado⁴¹. Essa oscilação constitutiva manifesta-se, por exemplo, na arbitrariedade e inconstância presente na fala de Cassiano Gomes, após meses de perseguição: “*Deix’ele p’ra lá... Assim não é melhor?...*” (p. 176). O anúncio da desistência do duelo, proferido a Silivana, não se sustenta e, logo em seguida, a fala de Cassiano Gomes opera numa inversão radical de postura, sem qualquer justificativa sustentável. “[...] *Depois, então, afundo por aí abaixo, e pego o Turíbio lá no São Paulo, ou onde for que ele estiver*” (p. 176).

Logo nas primeiras linhas do conto, o narrador se posiciona a favor de Turíbio Todo: “*mas no começo desta estória, ele estava com a razão*” (p. 157), instaurando uma charada ao leitor, que desconhece as forças dramáticas em cena e, conseqüentemente, o sentido da afirmação. Na página seguinte, ainda sem revelar nada do enredo, o narrador repete o posicionamento de ordem valorativa favorável ao marido traído, como uma estratégia de manutenção da atmosfera de suspense, fisingando o leitor pela dúvida: “*... de qualquer maneira, nessa história, pelo menos no começo – e o começo é tudo – Turíbio Todo estava com a razão*” (p. 158). Porém, se existe o componente do mistério nessas passagens ele se apresenta conjugado com o teor anedótico, em uma articulação de zombaria. Atribuindo importância absoluta ao começo do relato, o narrador, ironicamente, menospreza o próprio ato de narrar, em uma dinâmica aparentemente autodepreciativa, e desnuda sua condição conservadora, que censura o adultério de Silivana. Se o marido traído está com a razão – postura condescendente com os preceitos da cultura machista, reinante no universo católico do sertão –, espera-se que Silivana seja culpada ou

⁴¹ FONSECA, Maria Augusta. *Entranhas de um Conto*. In: *Ficções: Leitores e Leituras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

punida pelo adultério, o que não acontece. Incidências do acaso de um modelo trágico – como será visto no capítulo seguinte –, o enredo mata os dois duelistas, um de morte natural e outro assassinado, e deixa viva a mulher, que motivou o duelo em questão. Tal escolha é resultante das operações do narrador ardiloso, em busca da desestabilização e de certa zombaria com o leitor.

Curioso observar como a epígrafe do conto dialoga, em chave anedótica e irônica, com a triangulação afetiva dos duelistas e Silivana. Trata-se da conversa entre uma piranha, uma arraia e um gimnoto, nas profundezas aquáticas, em que cada um dos animais expõe suas estratégias para matar seus inimigos, mediadas pela condição física e atributos inerentes a própria espécie. A temerosa piranha dispõe de seus dentes de navalha, a arraia espera que algum descuidoso se espete em seu ferrão a prumo, e o estratégico gimnoto, com a força do pensamento, eletrocuta a quem se aproxima⁴². No duelo de demonstração de competências, duas fêmeas e um macho – composição inversa ao enredo do conto, vivenciado por dois homens e uma mulher – provam suas habilidades, em que os atributos físicos são menos importantes do que a força do pensamento. Assim, Rosa ironiza a supremacia do corpo, atributos vitais em um duelo convencional, face ao potencial da reflexão e do intelecto. Cassiano Gomes e Turíbio Todo detêm as condições físicas apropriadas para a vitória, que não acontece para nenhum dos dois. Silivana é a grande vitoriosa e atua como uma terceira duelista do jogo do Acaso, uma das forças motrizes do conto.

⁴² Epígrafe do conto Duelo: “E grita a piranha cor de palha/irritadíssima:/- Tenho dentes de navalha, e/com um pulo de ida e volta/resolvo a questão! .../- Exagero ... - diz a arraia -/eu durmo na areia, de ferrão a prumo,/e sempre há um descuidoso/que vem se espetar./- Pois, amigas, - murmura o gimnoto,/mole, carregando a bateria -/nem quero pensar no assunto:/se eu soltar três pensamentos elétricos,/bate-poço, poço em volta,/até vocês duas/boiarão mortas...”
(CONVERSA A DOIS METROS DE PROFUNDIDADE)

4.1 DE CAPIAU A JAGUNÇO: A VIOLENCIA DA RISADA

Na transposição para a narrativa fílmica, os duelistas adquirem novos atributos comportamentais e funções sociais, conforme a proposta formal e temática postulada pelo diretor. Turíbio Todo, em particular, passa de um simples e misantropo capiau para um jagunço pistoleiro, matador de aluguel e mancomunado com importantes chefes políticos da região. Porém, essa nova constituição, que aparentemente pressupõe certa dose de valentia e relevância social, manifesta-se com traços de ingenuidade, comicidade e zombaria, resultando num personagem em trânsito entre o diapasão da seriedade e o do riso, com marcas visíveis de seus dois autores/criadores, Guimarães Rosa e Paulo Thiago.

Na narrativa literária, a caracterização de Turíbio Todo é assim descrita pelo narrador: “*bom, legítimo capiau*” (SAGARANA, p. 159), e “*papudo, vingativo e mau*” (p. 157). O termo capiau, lembra Maria Augusta Fonseca, é de etimologia duvidosa⁴³

[...] No *Dicionário Histórico das Palavras Portuguesas de Origem Tupi*, o verbete de A. Cunha é cauteloso: “admitindo-se que proceda do tupi, caipira, poderia ser uma corruptela de caipora, com intercorrência de curupira que justificaria a evolução- pora > - pira”. Entre as variantes do vocábulo, encontra-se também caboclo. Em tempos modernos, o caipira acabou reduzido ao Jeca Tatu, tipo rural criado por Monteiro Lobato em *Urupês* (1918) [...]

O naturalista francês Auguste de Saint-Hilaire (1779 – 1853) debruça-se sobre a figura do caipira e, durante sua permanência no Brasil entre 1816 a 1822, observa o comportamento desse tipo social, descrevendo-o na sua aparência modesta, na rusticidade das roupas e no caminhar desajeitado. A atribuição de um

⁴³ FONSECA, Maria Augusta. Op. cit. p. 61.

caráter pejorativo ao termo é evidente (A. DE SAINT-HILAIRE apud FONSECA, p. 62).

À característica de capiau/caipira, o narrador refere-se a Turíbio como “*até simpático: forçado a usar colarinho e gravata, às vezes parecia até elegante*” (p. 157). O detalhe ingênuo ganha amplitude na descrição seguinte, em que “*seleiro de profissão, tinha pelos compridos na narina e chorava sem fazer caretas*” (p. 157). Porém, a tintura cômica, quase à beira do patético, se mistura com descrições que apresentam Turíbio como um homem “*papudo, vingativo e mau*” (p. 157). Essas modalidades de caracterização resultam em um desenho de um ser ficcional com certa complexidade e fragmentado entre valores de ordem aparentemente antagônicos. Se Turíbio Todo contém estímulos comportamentais que o levem a um assassinato, o motivo da morte de Levindo Gomes foi o ferimento da honra ultrajada, por ter sido vítima de adultério, em sua própria cama. Num universo modelado em estereótipos masculinos (FONSECA, p. 55), a honra ferida pela traição da esposa se transforma em valor absoluto e inquestionável e autoriza a vingança por meio da morte do amante. Julian Pitt-Rivers, em seu artigo *A Doença da Honra*, atribui à honra um aspecto subjetivo, individualizado e condicionado historicamente⁴⁴.

Na narrativa fílmica, o personagem Turíbio Todo também se integra em uma modalidade oscilatória de caracterização como ser ficcional. Se na matriz literária, no “*legítimo e bom capiau*” existem, com tensões e inferências irônicas do narrador, características de um sujeito “*mau e vingativo*”, no filme de Paulo Thiago se observa a configuração de um mistura de um jagunço assassino, matador de aluguel e um

⁴⁴ PITT-RIVERS, Julian. *A doença da honra*. In: *A Honra – Imagem de si ou dom de si – um ideal equívoco*; organização de Nicole Czechowsky. Porto Alegre: L&PM, 1992.

personagem de trejeitos de malandro, repousado no berço de sua ingenuidade, passível de ser logrado, envolto em uma manta cômica, paródica e irreverente. O Turíbio Todo cinematográfico empunha armas de fogo, tem sede de vingança, é pactário de artimanhas de grandes políticos, mas se envolve com um grupo de ciganos, por quem acaba sendo lesado, e flerta, infantil e lascivamente, com uma mulher daquela comunidade.

As primeiras cenas de *Sagarana*, o *Duelo* já contemplam elementos que evidenciam a tônica do comportamento duplo de Turíbio Todo. Na primeira aparição do personagem, no terceiro plano do filme, o duelista, sentado em uma cadeira, pita um cigarro de palha no canto da boca, na companhia de Clodino Preto, seu comparsa de profissão e futuro delator. O local é um casarão abandonado. Turíbio maneja com destreza um revólver, à espera de um homem o qual irão matar à queima-roupa. Enquanto carrega as balas da arma, o jagunço entoia uma cantiga, aparentemente de cunho popular, bem ao gosto da prosa de Rosa, que contribui na composição do *ethos* do personagem e fornece a primeira pista da atmosfera da narrativa que se inicia. Os versos são representativos

*“Vida e sorte perigosa/ Passada na ilusão/
Toda noite é traiçoeira/ Todo dia é escuridão”*

Instaura-se a semente de uma diegese tensa, com traços de violência e morte, ancorada na trilha sonora de Antônio Carlos Jobim e Dori Caymmi, que reforça o clima de suspense. No entanto, nesse prelúdio trágico, Turíbio Todo pratica gestos e expressões cômicas e irreverentes, que, se não mitigam a compostura séria exigida pela cena, atribui a ele uma faceta original. A imitação da voz durante a cantiga, a risada debochada, exibindo dois dentes de ouro na boca

que masca um cigarro de palha, e o vestuário extravagante, composto por uma camisa amarela desabotoada e calças verdes (nacionalismo?), conferem a Turíbio Todo um aspecto de um matador amador, irônico e malandro. Após carregar o revólver e contemplá-lo, com admiração e intimidade, Turíbio Todo fala: “*Meu destino está aqui, ó, no cano desse revólver. Confio nele como confio no Diabo*” e altera a entonação do vocábulo *diabo*, de simbolismo expressivo para o filme e para o universo literário de Guimarães, instaurando sua máscara de personagem afeito ao deboche. Essa gestualidade cômica, manifestada na face e no corpo de um jagunço violento, é um exemplo claro de um descompasso e estranhamento entre o gesto artificial e espontâneo de determinados personagens, apontado por Rubens Machado em seu artigo sobre o Cinema Marginal, *Passos e Descompassos à Margem*⁴⁵.

Em outra cena, Turíbio Todo regressa ao seu lar, na posição de marido traído, e expõe para Mariana os problemas cardíacos de Cassiano Gomes. Com o olhar típico de valente/malandro, Turíbio imprime tom cômico na auto-definição paródica “*Eu tenho essa cara magrela, mas posso correr muito por aí por essas brenhas*”, senta-se em um tronco de madeira, olha enviesado para o horizonte, e, após terminar a fala “*E o coração dele não tá regulando bem*”, cospe com o canto esquerdo da boca um possível pedaço de pão, com uma expressão facial risível e caricatural. A gestualidade cômica da ação evidencia o caráter plasmático do personagem, que transita do registro do riso ao dramático sem uma delimitação fronteiriça entre ambos.

⁴⁵ MACHADO, Rubens. *Passos e Descompassos à Margem*. Alceu (PUC-RJ), v. 8, 2007. pp. 164-172.

O caráter duplo de Turíbio Todo não se oculta no subterrâneo do processo analítico, como mostrado anteriormente, mas é posto em evidência, de forma explícita e direta, pelo inimigo Cassiano Gomes, que pergunta a um cigano sobre o possível paradeiro do adversário: *“Você que anda nessas andanças do sertão pra lá e pra cá, não viu um sujeito magro, tipo de malandro falso, mas na verdade um pistoleiro perigoso, de nome Turíbio Todo?”*.

Contudo, o paroxismo do registro cômico de *Sagarana*, o *Duelo* se evidencia no grupo de ciganos e na sua relação com Turíbio Todo.

4.2 SALTIMBANCOS CINEMATOGRAFICOS

Criação original do diretor mineiro – esses personagens inexistem no conto –, a comunidade de ciganos, presente no filme de Paulo Thiago, conclama a comicidade e produz as situações mais engraçadas do filme, suspendendo a tensão do drama para o nível do riso, em que a malandragem e a sensualidade orbitam nas imagens.

Dentre os personagens da chamada “ciganada”, duas figuras se destacam: o chefe do bando cigano Pé-de-Moleque e a jovem cigana, amante de Turíbio Todo. Interpretado pelo famoso ator Wilson Grey⁴⁶, o protagonista do bando interage com

⁴⁶ Wilson Grey é um dos mais importantes atores do cinema brasileiro, com participação em mais de 150 produções, a mais extensa filmografia do País. Conhecido ator de chanchadas, chama atenção pelo tipo franzino, desengonçado, de fala mansa e fina, e vai construindo a figura do *outsider* caracteristicamente brasileiro. Sua associação à figura do malandro desperta o interesse de cineastas do Cinema Marginal, em particular Bressane, Sganzerla e Ivan Cardoso, que o consideram um dos melhores atores de todos os tempos e símbolo de um cinema nacional autêntico, ligado às raízes culturais populares. Extraído do verbete GREY, Wilson, da *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*, organização de Fernão Ramos e Luis Felipe de Miranda. São Paulo: Editora Senac, 1997.

ambos os duelistas e propõe uma permuta ou “baldroca” com seus cavalos, no duelo de sobrevivência no sertão. O ator carioca, em ótima atuação – prêmio Coruja de Ouro, do INC/1973 –, encarna o cigano malandro, afeito a trapaças, que, com seu linguajar próprio, passa a perna em Cassiano Gomes e Turíbio Todo, atitudes emblemáticas do gesto cômico⁴⁷. Já em sua primeira aparição, em que Pé-de-Moleque negocia um cavalo com Cassiano Gomes, o exagero e o deboche consolidam seu tônus interpretativo; o cigano bebe cachaça e dá uma risada histriônica, bem ao gosto de alguns personagens de obras contemporâneas ao filme⁴⁸.

No projeto ambicioso de abarcar múltiplos aspectos do complexo universo rosiano, Paulo Thiago inspirou-se na história de um cigano no conto *Corpo Fechado*, do mesmo *Sagarana*. Os vocábulos *gajão* e *baldroca*, proferidos por Pé-de-Moleque no filme, aparecem em um trecho da história do protagonista Manuel Fulô; e também no conto *Tarantão, meu Patrão*, de *Primeiras Histórias*, narrativa que contém um cigano homônimo ao vivido por Grey⁴⁹.

Turíbio Todo também se encontra com o grupo de ciganos e mantém com ele uma relação mais intensa e duradoura, principalmente pelo envolvimento com a jovem e bonita cigana, falante caricatural de portunhol, que, sem motivação qualquer, envolve-se sexualmente com o duelista. Práticas de negócios e desejo

⁴⁷ Propp é categórico em associar a trapaça à comédia: “*Analisando as tramas das comédias é possível estabelecer que o fazer alguém de bobo constitui um dos sustentáculos fundamentais*” (p. 100). Para o crítico, essa associação está presente no teatro popular de marionetes, na *commedia dell’arte* italiana, nas antigas comédias clássicas da Europa Ocidental, nas obras de Shakespeare, Gógol e Ostróvski, entre outros.

⁴⁸ Alguns filmes contemporâneos a *Sagarana*, o *Duelo* contém personagens que atuam na contramão do registro naturalista e optam pela gritaria, o escárnio e a risada histriônica. Como exemplo, cito alguns filmes famosos: *Toda Nudez será Castigada* e *O Casamento*, de Arnaldo Jabor, *Terra em Transe* e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, de Glauber Rocha e *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade.

⁴⁹ O universo dos ciganos sempre exerceu fascínio em Rosa (NOVIS, p. 91). Dentre a galeria desses personagens, destaque para Lalino Salãthiel, protagonista do conto homônimo do livro *Sagarana*, e os ciganos dos contos *O outro ou o outro*, *Faraó* e *a água do rio* e *Zingaresca*, presentes em *Tutaméia*.

sexual emolduram o encontro, cujo resultado para Turíbio Todo é a aquisição do cavalo que pertencia a Cassiano Gomes, motivo pelo qual o ex-oficial permaneceu preso na cadeia (Cassiano ficou preso a mando do coronel Cara-de-Bronze, que, em conchavo com o delegado de polícia, inventou a narrativa de um furto de que o cavalo do duelista, trocado com Pé-de-Moleque, era de propriedade de Seu Habão). Após a permuta dos animais, Turíbio Todo, num movimento impulsivo, abraça e beija a cigana, numa intimidade inverossímil, conferindo àquela o atributo de “mulher fácil”, como se ela estivesse à disposição dos caminantes do sertão. Novamente, aqui, aparece o gesto do deboche e da risada escandalosa impressa pela cigana, similar ao comportamento de Pé-de-Moleque. A atmosfera alegre e descontraída da situação é reforçada por uma trilha musical irreverente, com toques circenses e lúdicos.

Na cena seguinte, a cigana lê as mãos de Turíbio Todo, no jogo cifrado habitual de metáforas, discorrendo sobre o possível encontro com Cassiano Gomes. No início da ação dramática, a atmosfera tende, em partes, ao registro sério e trágico da dúvida sobre o desfecho do duelista, porém uma inversão radical invade a ação e conduz à cena ao cômico, dessa vez moldada pela sexualidade. Porém, o momento mais engraçado do filme é quando Turíbio Todo, após passar uma noite com a cigana, à beira do rio, acorda sem roupas e atravessa uma autopista completamente nu, referência direta ao filme *O Homem Nu* (1968), de Roberto Santos, baseado no conto de Fernando Sabino. O erótico e a malandragem permeiam a face cômica de *Sagarana, o Duelo*, por meio de articulações com o jogo de cores e luzes, com certos excessos interpretativos e com imagens emolduradas pelo exagero e o chamativo.

4.3 A TONALIDADE CÔMICA DO VISUAL

Um aspecto chamativo da visualidade do filme de Paulo Thiago é a presença do jogo e da profusão de elementos coloridos na tela, legitimando o gesto cômico que incensa a narrativa fílmica. Roupas, adereços e acessórios de alguns personagens evidenciam o excesso e contraste de cores e adentram na dimensão do inverossímil. Se Turíbio Todo, Mariana, Elias Ruivo, Clodino Preto, Mongolô, o Diabo e seus comparsas vestem trajes inusitados para o sertão mineiro, o grupo de ciganos, com suas mantas, almofadas, colchas e tecidos de coloração berrante, alçam o paroxismo desse visual multicolorido. A direção de arte do filme, assinada pelo artista plástico Carmélio Cruz, envereda pelo exagero e, na construção de um visual de choque, dialoga com certas produções cinematográficas do período, que, com suas especificidades estilísticas, formais e temáticas, optam pelo impacto imagético. Filmes como *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, de Glauber Rocha, *Os Herdeiros*, de Cacá Diegues e *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, todos de 1968, funcionam como pólos de comparação, que opera aqui, exclusivamente, no recurso da utilização de cores e cenários exuberantes⁵⁰. Ismail Xavier contrapõe a ideia de carência, apregoada no famoso texto de Glauber Rocha, “A Estética da Fome”, como marca estética dos filmes do Cinema Novo, à

⁵⁰ No *filme-western* de Glauber Rocha, o vestido arroxado de Laura (Odete Lara), o lenço de Antônio das Mortes, presente, inclusive, na luta contra o cangaceiro, o pijama vermelho do Coronel (Jofre Soares), além de detalhes cenográficos, permitem paralelismos visuais com a obra de Paulo Thiago.

concepção da exuberância, de excesso defendida por alguns filmes nacionais na segunda metade da década de 1960⁵¹.

Na primeira cena de *Sagarana, o Duelo*, Turíbio Todo veste uma camisa amarela e calças verdes, numa combinação que parece aludir a uma possível representação nacional. Ao assumir o traje como mero jogo de cores, o caráter visual inusitado se manifesta no vestiário de Clodino Preto, cujo chapéu vermelho compõe o figurino com calças roxas. Após a apresentação vistosa, Turíbio Todo opta pela sutileza e permanece com um terno cinza até o instante da travessia da balsa com a ciganada, em que retoma o visual chamativo, permanecendo com uma camisa listrada de cores fortes até a partida para São Paulo. Após o retorno ao sertão, os trajes resgatam uma atmosfera híbrida de sobriedade (terno cinza) e exuberância (camisa amarela e um lenço de tonalidade mais escura). No caso particular de Turíbio Todo, seu figurino se reveste de significados, ao estabelecer diálogos associativos com a configuração do personagem ao longo da narrativa. A exuberância introdutória legitima o *ethos* de valente pistoleiro; a apatia visual do meio do enredo opera em assonância com um homem fugitivo, que clama por auxílio do amigo do circo e proteção nas asas ardilosas de Cara-de-Bronze e Titão Passos; por fim, o retorno ao sertão, após a experiência transformadora na metrópole, emana tensões e choques em Turíbio Todo, que se encontra nas veredas do jogo fatal entre o arcaico e o moderno.

Em contraste com a diversidade visual e comportamental de Turíbio Todo, o duelista adversário, Cassiano Gomes, apresenta-se repousado na monocromia de

⁵¹ Depoimento de Ismail Xavier nos extras do DVD do filme “O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro” apontando para a intenção do diretor de trazer cores quentes e tropicais para o filme, em contraste com o clima azul da *Nouvelle Vague* francesa, focalizado no clima europeu temperado.

seu traje de ex-militar. Com exceção das cenas do enterro de Levindo, seu irmão assassinado, e de um encontro com Mariana, durante a ausência de Turíbio Todo, o traje de Cassiano Gomes permanece o mesmo: a farda marrom de um oficial do Exército. O comportamento sério, impassível, violento, e a obsessão pelo desejo de vingança são marcas indeléveis em Cassiano Gomes, que, sem indícios de hesitações e modalidades de conduta, não revela facetas ambivalentes. Sem relampejares de humor ou espaço para ironias, o ex-militar atua em diapasão uniforme, condizente com a figura do duelista ativo e implacável em sua perseguição. Nas duas cenas aludidas em que aparece sem o traje militar, a tonalidade morna e fria do terno cinza de Cassiano Gomes se mantém inalterada, sem solavancos visuais. No enterro do irmão Levindo, a promessa da vingança se consolida com ódio na fala, ao lado de Clodino Preto, delator do assassinato.

Essa explosão deliberada de tonalidades e cores em *Sagarana, o Duelo* aproxima-o, em parte, da estética tropicalista, que teve na expressão musical sua maior relevância no cenário cultural, no final dos anos 1960 e na década seguinte. Não há interesse aqui no aprofundamento das reflexões sobre o tropicalismo, mas sim apontar associações sucintas com o filme de Paulo Thiago. A postura revolucionária de alguns músicos tropicalistas, encabeçada por Caetano Veloso e Gilberto Gil, apropriou-se do *pop*, com seus mitos, clichês e indefinições, cujo resultado foi a produção do efeito cafona, associado ao humor⁵². Segundo Celso Favaretto, uma das práticas tropicalistas consistia no destaque e na exacerbação do mau gosto, que tinha no cafonismo um dos seus procedimentos estéticos específicos.

⁵² FAVARETTO, Celso. *Tropicália, Alegria, Alegoria*. São Paulo, Ateliê Editorial, 1995. p. 49.

A adjetivação depreciativa de cafona não parece adequada a *Sagarana, o Duelo*. Porém, o filme evidencia certo estranhamento formal, impresso nas interpretações exageradas e artificiais, na montagem com cortes descontínuos e abruptos, nas ações dramáticas de personagens atuando sem motivação e lógica aparentes e na presença humorística que aparece mesclada com o registro dramático da obra.

4.4 ESTADO E CINEASTA: ESTRATÉGIAS PARA O PÚBLICO

Lançado em 1973, *Sagarana, o Duelo* surge em um momento histórico importante da nossa cinematografia. Ismail Xavier sintetiza o biênio 1972-1973 como um período de difícil mapeamento ou tentativa de marcar períodos e encontrar estéticas aglutinadoras⁵³. O cinema dito marginal encontrava-se enfraquecido e rarefeito, e o Cinema Novo era antes uma sigla para identificar um grupo de pressão do que uma estética (XAVIER, 2001, p. 88). Para o crítico, a política de produção e o debate cultural do período consolidam a polaridade entre o *cinemão*, projeto de mercado ajustado aos protocolos de comunicação dominantes, e os estilos alternativos presentes no curta e no longa-metragem, embora ele próprio aponte ressalvas com relação à generalização de tal polaridade, sendo necessário observar o desempenho e as propostas de cada cineasta e sua relação com o projeto, linguagem, condições de produção e mercado.

⁵³ XAVIER, Ismail. *O Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p. 88.

Na repressão e censura ditatorial e no projeto de modernização do País latejante no governo Médici, o Estado aciona mecanismos mais sofisticados de controle da produção cultural, que passa por um processo de gradativa industrialização⁵⁴, ao mesmo tempo em que estimula um cinema sério, ligado às tradições nacionais mais nobres, em contraposição ao que julga baixa cultura da comédia erótica que, curiosamente, avança no mercado com o endurecimento do regime (XAVIER, 2001, p. 90). *Sagarana, o Duelo*, portanto, surge na mistura de expressões cinematográficas, no turbilhão motivado pelo calor da produção da pornochanchada, tipo de comédia erótica com ampla adesão do público, pelas ousadias e experimentações estéticas dos diversos filmes ditos marginais, e pelas obras financiadas pelo Estado, por meio da Embrafilme, empresa estatal fundada em 1969. Coincidência ou não, a Embrafilme passa a co-produzir os filmes a partir de 1973 (até então ela atuava como financiadora, emprestando dinheiro aos produtores), e instaura uma nova tentativa de resgate da “realidade nacional” por meio do enfoque de fatos históricos e de “grandes vultos” brasileiros. O ministro Jarbas Passarinho chega a sugerir temas específicos de filmes, como a vida de Rondon, o tratamento exemplar dado às populações indígenas ou a filmagem da “ação de Duque de Caxias pela unidade nacional” (RAMOS, p. 96). Junto com os filmes de cunho histórico, as adaptações literárias representam outro filão de mercado a ser explorado, ancoradas na chancela de nomes consagrados de nossas Letras. Ismail Xavier define a relação entre escritor/cineasta nessa política oficial

⁵⁴ RAMOS, José Mário Ortiz. *O cinema brasileiro contemporâneo (1970-1987)*. In: *História do Cinema Brasileiro*. Org. Fernão Ramos. São Paulo: Art Editora, 1987.

como um quadro cinza, no qual os resultados das transposições literárias não resultam em obras estimulantes, ressalvadas algumas exceções⁵⁵.

No diálogo contextualizado com seu momento histórico, *Sagarana, o Duelo* se apropria desse movimento consciente de aproximação com o público, elege um conto de um dos maiores escritores brasileiros, apimenta-o com doses de erotismo, humor e temas da realidade social do sertão mineiro e incorpora fórmulas do gênero faroeste. Em tese, trata-se de um projeto de construção de algo instigante, de forte apelo popular, a partir de um autor “literariamente respeitado”, em que a mistura desses ingredientes pudesse resultar em uma obra atraente, com relativa competência. Contudo, é a própria junção desses fatores, que, na sua articulação estética, formal e temática, gerou um filme pouco estudado e menosprezado pela crítica. Cito dois exemplos de comentários sobre a obra: filme inexpressivo, segundo José Ortiz Ramos, e um “mastodonte literário”, nas palavras de Jean-Claude Bernardet.

⁵⁵ Ismail Xavier se refere às adaptações nesse período de filmes secundários e narrações convencionais, feitos para suprir a rotina de mercado sem brilho, a partir de obras de escritores carimbados como Alencar, Lins do Rego, Machado, Aloísio Azevedo e do próprio Rosa. Como exceção, ele cita o curta-metragem *Sou Vida Eu não Sou Morte*, de Haroldo Barbosa, e os filmes *Guerra Conjugal* e *Vereda Tropical*, ambos de Joaquim Pedro de Andrade. In: *O Cinema Brasileiro Moderno*. p. 91.

5

A TRAGÉDIA DA RISADA

“Quando alguém me narra algum acontecimento trágico, digo-lhe apenas isto: ‘Se olhares nos olhos de um cavalo, verás muito da tristeza do mundo’. Eu queria que o mundo fosse habitado apenas por vaqueiros. Então tudo andaria melhor.”
(GUIMARÃES ROSA)

Na nossa cultura, a palavra tragédia está associada a um tipo específico de arte dramática, existente há vinte e cinco séculos, e, no senso comum, a experiências desastrosas, muitas vezes fatais⁵⁶. O assunto ocupou reflexões de filósofos como Aristóteles, Schiller, Hegel, Schopenhauer e Nietzsche, entre outros, em suas dimensões filosóficas, sociais e metafísicas. Para Tereza Barbosa, apesar das inúmeras teorias existentes para definir o que é uma tragédia grega, nenhuma delas parece satisfatória⁵⁷. Pode-se dizer que ela é a forma que veicula e encena o trágico, a partir de questões básicas de moral, filosofia e ética inseridas no discurso. Continua a autora que a tragédia Ática, com algumas restrições, talvez fosse a materialização cênica da perplexidade diante de um mistério qualquer ou de uma força implacável que arrastasse o protagonista para uma meta indesejada e o esmagasse, caso houvesse resistência. Esse embate do protagonista com forças maiores é uma das riquezas da tragédia.

Dentre a vastidão e complexidade das análises sobre o tema, Tereza Barbosa aponta para o aspecto da ambivalência estrutural da tragédia, em que há a

⁵⁶ WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac & Naif, 2002. p. 30.

⁵⁷ BARBOSA, Tereza Ribeiro. *Rir por pura crueldade*. In *O cômico e o trágico*/ organização Imaculada Kangussu... [et al.]. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008. p. 90.

convivência equilibradora de paixões de tendências contrárias, num jogo estético de movimentos impetuosos e dilacerantes da alma (BARBOSA, pp. 90-91). Para Anatol Rosenfeld, “*o trágico se revela no choque entre as determinações naturais e históricas, de um lado, e a liberdade humana, de outro [...]*”⁵⁸. Ou seja, seguindo essas reflexões, a tragédia incorpora a tensão, o conflito e a ideia de mistura de categorias aparentemente opostas, a ponto de Tereza Barbosa afirmar que “*não há tragédia sem júbilo e sem riso, em todas as suas formas*” (BARBOSA, p. 91).

Nesse capítulo, pretende-se analisar as manifestações do trágico no filme *Sagarana, o Duelo*, elegendo-o como núcleo interpretativo, e observar como a narração articula alguns temas da tragédia, como o Acaso, a *hybris*, as manifestações do incompreensível e a lenda heróica, tendo em vista as relações com o gesto cômico.

5.1 A ESPADA DOS HERÓIS

Para Raymond Willians, o vínculo entre morte e tragédia é evidente, mas inconstante, como é a própria reação à morte. O autor lembra que a morte é irreparável, ou ainda, a experiência trágica é uma experiência do irreparável, em que por meio do herói acontece a ação trágica. Porém, no argumento trágico contemporâneo, é o conceito de mal que representa a ação trágica e não o fato de o herói morrer no final da trama (WILLIANS, pp. 82-84). O mal, culturalmente, é uma designação para tipos de desordem que destroem a vida real, tais como a vingança,

⁵⁸ ROSENFELD, Anatol. *A Tragédia*. In: *Prismas do Teatro*. São Paulo, Perspectiva/EDUSP, Campinas, 1993. pp. 68-69.

ambição, orgulho, frieza, luxúria, inveja, desobediência ou rebeldia, e a tragédia o dramatiza, em formas particulares, no interior de determinada cultura ou tradição.

Em *Sagarana, o Duelo*, a experiência trágica manifesta-se tanto na série de assassinatos e mortes envolvendo os personagens secundários, como no desfecho fatídico dos protagonistas. As manifestações do “mal”, na acepção de Willians, exalam por todos os poros da narrativa e integram as ações e falas dos seres ficcionais, revelando um modelo de estrutura social típica do País. No filme do diretor mineiro, mata-se por ódio pessoal, vinganças e revanchismos, honra pessoal, inveja e ambição, num caleidoscópio imbricado de motivações de ordem pessoal e pública. Expõe-se uma faceta do Brasil de vida rústica, encapsulado num território no qual convivem o arcaico e o moderno (FONSECA, p. 54), que conhece apenas aqueles códigos de honra. A cena inicial de *Sagarana, o Duelo*, em que Clodino Preto e Turíbio Todo, num gesto fusionado de violência e comicidade, matam cruelmente um sujeito e explodem seu carro, inaugura um movimento cíclico de fúria e agressividade, o qual pontuará toda a narrativa fílmica.

A própria morte dos heróis de *Sagarana, o Duelo* também obedece à legislação constitutiva da mistura. Alguns personagens morrem repentina e gratuitamente, outros por engano, alguns de morte natural e outros, vítimas de assassinatos. Cassiano Gomes e Turíbio repetem a trajetória da matriz literária, em que o ex-policia, vítima do jogo irônico da narração, falece de problemas cardíacos, e Turíbio Todo é assassinado impiedosamente diante de Mariana. Os personagens secundários, com suas variadas relevâncias no enredo, são vítimas das forças do acaso e das regras impiedosas de violência do sertão. Titão Passos, com sua aparente indestrutibilidade, morre em duelo com Cassiano Gomes; o coronel Cara-

de-Bronze falece diante do seu maior inimigo, Titão Passos, de morte natural, sem qualquer gesto de violência; Elias Ruivo, capanga do fazendeiro e político Seo Habão, é morto, por engano, por Cassiano Gomes; e Clodino Preto leva um tiro à queima-roupa de Turíbio Todo, por delação. Bem ao gosto de muitos faroestes, Paulo Thiago opta pela construção de um enredo com múltiplos heróis, com proliferação de tiros, mortes e perseguições, e modela as experiências trágicas entre a cadeia de vingança e a prática da justiça mediada pelas instituições, oposições recorrentes nas tragédias clássicas⁵⁹. No entanto, em *Sagarana*, o *Duelo*, as instituições incumbidas da prática da justiça (poder Judiciário e forças policiais) estão completamente ausentes na narrativa. É no âmbito privado, longe dos olhos controladores do Estado, que as questões interpessoais são resolvidas. Em sua tese sobre o diálogo representativo de *Sagarana* com a Primeira República do Brasil, Nildo Benedetti observa em *Duelo* a incapacidade das instituições brasileiras, naquele período, em manter o estado de ordem social sob o império da lei. Por sua crença nesse abandono público, Guimarães Rosa teria atribuído a Cassiano Gomes a profissão de ex-policial, um representante da lei – na verdade, o único de todo o livro –, e o personagem mais violento de *Sagarana*⁶⁰.

Apesar da existência desses outros personagens heróicos, Cassiano Gomes, pelo próprio protagonismo, ocupa posição central das experiências trágicas. Marisa Gama-Khalil recorre à metáfora do pinheiro e do carvalho para mostrar como

⁵⁹Ismail Xavier, no artigo *Melodrama, ou a Sedução da Moral Negociada*, afirma: “A tragédia clássica se apoiou também nos dramas de família e nos conflitos entre os direitos de linhagem de sangue e os da comunidade, entre a cadeia de vingança e a prática da justiça mediada pelas instituições da *polis*.” p. 85.

⁶⁰ BENEDETTI, Nildo Máximo. *Sagarana: O Brasil de Guimarães Rosa*. Tese de doutorado, UNICAMP: São Paulo, 2008. p. 116.

o personagem integra-se na narrativa como herói épico e trágico no conto *Duelo*⁶¹. Tomado pela sede de vingança – *hybris* – da morte do irmão, o ex-militar encarna a faceta sombria do duelo, tanto no conto como na narrativa fílmica, com exposições constantes de sua valentia, ira e agressividade. Se Turíbio Todo se constrói pela mistura da violência com o gesto cômico, Cassiano Gomes, por sua vez, vivencia a unilateralidade e a rigidez ética, sem oscilações, e, com sua feição sisuda, lembra o valente e destemido “cabra-macho” nordestino.

Cassiano Gomes evidencia sua valentia em um duelo, ocorrido casualmente, com Titão Passos, pistoleiro mítico que matou o “Cão”. A cena nos remete, pelo teor de suspense, já que a contextualização das duas lutas diverge entre si, ao duelo final entre Nhô Augusto e Joãozinho Bem-Bem, no conto *A Hora e a vez de Augusto Matraga*, do próprio *Sagarana*⁶². A livre incorporação de temas e ações do universo rosiano, adotada pelo cineasta mineiro, manifesta-se novamente em *Sagarana*, *o Duelo*, e tal aproximação se observa nos diálogos dos personagens, nos instantes antecedentes ao combate. No conto, a frase de Joãozinho Bem-Bem “– Mano velho! Agora é que tu vai dizer: quantos palmos é que tem, do calcanhar ao cotovelo!...” (p. 384) reverbera, quase na íntegra, na fala de Cassiano Gomes: “*Todo mundo tem medo da sua sombra, mas eu vou te mostrar quantos palmos tem do calcanhar ao cotovelo*”. No final da luta transparente e justa, cujo resultado é a morte de Titão Passos, a narração utiliza a câmera lenta, a interpretação exagerada dos

⁶¹ Marisa Ghama-Kalil cita Flávio Kothe que constrói metáforas para designar os tipos de heróis ficcionais: o herói épico é o grande pinheiro, o herói trágico é o carvalho e o herói pícaro é o caníço. A autora aponta a duplicidade da representação de herói para Cassiano Gomes, que opera na narrativa como pinheiro (herói épico) e como carvalho (herói trágico). Por ser perseguidor, atua como o “grande pinheiro indicador dos caminhos”, e também como o “carvalho em que caem os decisivos raios do destino”, reflexo da sua obsessão de vingança. Turíbio Todo, por sua vez, age como caníço “que se dobra aos ventos para conseguir sobreviver”. Ver Marisa Martins Gama-Khalil. *O espaço labiríntico em Duelo, de Guimarães Rosa*. Cerrados (UnB. Impresso), v. 17, 2008. pp. 3-54.

⁶² Benedetti lembra a associação de Walnice Nogueira Galvão da palavra Matraga com “trágos” (bode em grego), que também está na raiz da palavra tragédia. (p. 242).

atores e uma trilha sonora que acentua o diapasão da atmosfera trágica, edificando um momento de alto impacto no enredo.

5.2 ACASO

Na tragédia clássica, a manifestação do acaso é indissociável da trajetória dos personagens⁶³. Esses movimentos inesperados, incontrolláveis, deflagradores de suspense provocam reviravoltas no tecido dramático e expõem os seres ficcionais às diretrizes ou descaminhos inerentes a própria experiência humana.

No conto *Duelo*, o acaso ocupa papel relevante na narrativa. Os duelistas traçam as linhas oblíquas da perseguição e estão condicionados ao jogo das ações do destino e do inesperado. A própria descoberta do adultério acontece numa expressão do acaso: Turíbio Todo antecipa seu regresso ao lar, durante uma pescaria, sem “*contra aviso à esposa*” (p. 158), e a encontra na cama com o amante Cassiano Gomes, instaurando o projeto de vingança do marido. A sequência de casualidades tem continuidade no tiro fatal e equivocado em Levindo Gomes, irmão do amante. O narrador relata o ocorrido com sentido de um contratempo súbito, de uma adversidade inesperada

“Mas... Houve um pequeno engano, um contratempo de última hora, que veio pôr dois bons sujeitos, pacatíssimos e pacíficos, num jogo dos demônios, numa comprida complicação: Turíbio Todo, iludido por uma grande parecença e alvejando um adversário por detrás, eliminara não o Cassiano Gomes, mas sim o Levindo Gomes, irmão daquele, o qual não

⁶³ Vernant & Vidal-Naquet afirmam que “na perspectiva trágica o agir tem um duplo caráter: de um lado é deliberar consigo mesmo, pesar o pró e o contra, prever o melhor possível a ordem dos meios e dos fins: de outro, é contar com o desconhecido e o incompreensível, aventurar num terreno que nos é inacessível, entrar em um jogo de forças sobrenaturais sobre as quais não sabemos se, colaborando conosco, preparam nosso sucesso ou nossa perda” (Vernant & Vidal-Naquet, p. 21).

era metralhador, nem ex-militar e nem nada, e que, por sinal, detestava mexida com mulher dos outros". (SAGARANA, p. 160)

Esse trecho do conto evidencia a presença da dimensão do trágico ao teor de casualidade no assassinato de Levindo. Ou seja, ambas as cenas retratadas acima, de extrema importância para o enredo, pelo fato de despertar nos duelistas seus projetos de vingança, são erigidas pelas vigas do acaso e do inesperado.

A condição da morte de Cassiano Gomes também não pode ser compreendida sem a manifestação da casualidade. A revelação da doença cardíaca do ex-militar, que "*não lhe prestava para muito o coração*" (p. 166), trafega no contrafluxo da expectativa do leitor, que é conduzido pelo hábil narrador a um possível confronto físico entre os duelistas, e elimina do combate o concorrente com maior potencial de vitória. A morte súbita de Cassiano Gomes, sem motivações decorrentes das regras do combate legitimado, parece obra de uma narração inconsistente ou ainda ecos de um *Deus ex-machina*, conhecido recurso dramaturgico empregado nas tragédias clássicas, em que a solução final da peça ou de algum conflito entre os personagens é resolvida por intermédio de uma divindade⁶⁴. Porém, trata-se apenas de uma aparente ilusão, e o que se observa no conto de Guimarães é uma armadilha deliberada para o leitor, uma artimanha genial da narração, que almeja a surpresa constante ao leitor. É na conjuntura da morte de Cassiano Gomes que surge Timpim Vinte-e-Um, personagem ambivalente, que matará Turíbio a mando de Cassiano, criando uma nova configuração de duelo, por meio da troca efetiva de um dos agentes. Emprega-se o acaso como atuante na

⁶⁴ Patrice Pavis afirma "*The deus ex machina is often used when the playwright is hard put to find a logical conclusion and seeks an effective way of setting all the conflicts and contradictions at one stroke*". *Dictionary of the Theatre: terms, concepts, and analysis*. Toronto: University of Toronto Press Incorporated, 1998. p. 95.

morte do herói mítico, num gesto de falaciosa simplicidade narrativa para, logo em seguida, reavivar, com profunda originalidade, a dramaticidade do enredo.

O personagem literário Timpim Vinte-e-Um⁶⁵ opera como uma extensão simbólica de Cassiano Gomes, uma continuidade encarnada da ideia do projeto de vingança do duelista, que, em seu leito de morte, sela um pacto profundo com o pobre capiau. A obsessão de matar Turíbio Todo é transmitida a Timpim, sob a égide da dívida de favor e da mitificação devocional, já que este recebe todos os pertences do ex-militar, como pagamento pelo futuro assassinato, e apresenta seu bebê para “tomar benção” de Cassiano. Segundo Fonseca, há uma ordenação mítica, reforçada pela brutalidade da vida de Timpim, que não pode ser negada, instaurando, na narrativa, outro tipo de vingança, inédita até então: uma vingança privada, que não é sua, com a mão armada pelo outro.

A narração evidencia a faceta trágica de Timpim, personagem estruturada no limiar entre os seres híbridos de histórias fantasiosas e o humano (FONSECA, p. 57). A descrição física anunciada por Cassiano Gomes: “– *E por que é que você tem essa testa cabeluda de homem bravo, e essas sobrancelhas fechadas, juntando uma com a outra por cima do nariz [...]?*” (p. 179) revela um personagem feio e assustador, porém com ilações ao fabulário infantil, em particular à história de Chapeuzinho e do Lobo Mau (FONSECA, p. 58)⁶⁶. Em sua ambivalência, Timpim mistura sua face angelical com a demoníaca, em que, vítima das agruras de sua penúria e eivado por uma submissão e impotência, compactua, sem hesitações, com

⁶⁵ Benedetti associa o nome do personagem com o jogo de cartas *vinde-e-um* e a um homem de corpo franzino. Para o autor, Timpim passa a fazer parte do jogo de fugas e perseguições. No encontro com Cassiano, o ex-militar impede a participação de Izé, irmão de Timpim, no jogo “– *Sai p’ra lá, diabo! Tu é valente demais. Tu é ferrabraz... Sai daqui, que o baralho ainda não bateu na tua porta*”. Op.cit. p. 120.

⁶⁶ É imediata a associação do vocábulo *baralho* a um jogo de sorte e azar, que acompanhará, até o final do enredo, o novo duelo instaurado. Maria Augusta Fonseca observa a mistura fabular e a feição infantil de Timpim, além de traços de entidades do fabulário ameríndio, em particular o curupira e o caipora. pp. 57-58.

o pedido de Cassiano Gomes de matar um desconhecido. Sua faceta sombria e demoníaca é reforçada na cena da cavalgada, ao lado de Turíbio Todo, momentos antes do duelo final

“Porque o outro, à guisa de capote, trazia um saco de aniagem, cujas costuras laterais desfizera, enfiada a cabeça por um buraco no fundo; e a bizarra roupagem caía-lhe à frente e às costas, como a casula de um padre a dizer missa” (SAGARANA, p. 183).

Saindo da matriz literária em direção à adaptação do diretor mineiro, observa-se a preservação das cenas acima analisadas, em que o acaso é categoria reinante. Em *Sagarana, o Duelo*, Turíbio Todo volta da pescaria, apanha sua mulher na cama com o ex-militar, atira por engano em Levindo, e Cassiano morre de problemas cardíacos. No entanto, a casualidade esparge, com fluidez, na narrativa fílmica e constitui o núcleo de algumas cenas, em particular as relacionadas aos duelos paralelos, de ordem pública. Em certo momento, a narração anuncia uma celeuma entre o coronel Cara-de-Bronze e o pistoleiro Titão Passos, mancomunado com Seo Habão, candidato a deputado, que, segundo Cara-de-Bronze, *“só fala em novas leis, nova ordem, novos negócios para a região”*. Para a consolidação do projeto de aposentadoria do mundo da jagunçagem do coronel, que *“já ganhou muita eleição sem voto”*, Turíbio Todo concorda em matar Titão Passos, em troca da cabeça de Cassiano Gomes. Mais adiante, porém, numa ação repentina e inesperada, descobre-se que Turíbio Todo é velho amigo de Titão Passos e lhe revela o intento de Cara-de-Bronze, despertando no valente pistoleiro o desejo de vingança: *“Vou virar esse sertão pelos avesso, Faustino, vou acabar com a vida e a memória do Cara-de-Bronze”*. O espectador recebe a dose do suspense, projeta na tessitura dramática um provável duelo entre o coronel e Titão Passos, porém se frustra no

instante do encontro dos dois valentões. A cena, um anticlímax típico de alguns contos de *Primeiras Histórias*, de Guimarães, narra os últimos instantes de vida de Cara-de-Bronze, que recebe a visita de Titão Passos e Faustino. Deitado em um lençol branco, com folhas de bananeira ao redor e na iminência da morte, o coronel transfere, simbolicamente, ao arquiinimigo sua posição e função social no sertão. Com suas palavras derradeiras “*Fique em meu lugar, capitaneia*”, que remetem ao episódio da morte de Medeiro Vaz, em *Grande Sertão: Veredas*⁶⁷, Cara-de-Bronze deixa o enredo, transparecendo a manifestação do acaso, do falível humano, e reproduz certos códigos de honra entronados naquele sertão, como o respeito e reconhecimento das potencialidades do inimigo e o desejo de preservação do *status quo* reinante. A casualidade, aqui, aflora aspectos do complexo universo rosiano, como o recurso narrativo do anticlímax e reflexões sobre as constituições do poder no sertão e sobre a falibilidade do humano.

5.3 PROSA DE COMPADRES: O CORO TRÁGICO

De forma esquemática, a cena trágica se ocupa de dois elementos em tensão, resultando em uma aparente ambiguidade constitutiva do gênero trágico: de um lado, o coro, personagem coletivo e anônimo, expressa os sentimentos dos espectadores que compõem a sociedade; e de outro, o herói, personagem individualizado, que vivencia um drama, mais ou menos estranho do cidadão

⁶⁷ “E Medeiro Vaz, se governando mesmo no remar a agonia, travou com esforço o ronco que puxava gosma de sua goela, e gaguejou: - “Quem vai ficar em meu lugar? Quem capitaneia?... “Com a estrampeação da chuva, os poucos ouviram. Ele só falava por pedacinhos de palavras. Mas eu vi que o olhar dele esbarrava em mim, e me encolhia. Ele avermelhava os olhos? Mas com o cirro e o vidrento. Coração me apertou estreito. Eu não queria ser chefe! “Quem capitaneia...!” [...] Com que luz eu via? Mas não pôde. A morte pôde mais. Rolou os olhos; que ralava, no sarrido. Foi dormir em rede branca. Deu a venta.” (GRANDE SERTÃO: VEREDAS, p. 79).

comum⁶⁸. Para Fernando Brandão, na maioria dos casos, o coro dançava e cantava, expressava-se em dialeto dórico estilizado, diferente da fala prosaica do herói, e parecia ser de extrema importância para a tragédia clássica. Pelo afastamento criado pela linguagem rebuscada, acredita o autor, os cantos corais expressariam, de maneira mais eficiente, o tom emocional que o autor queria imprimir a sua peça, angariando com isso a adesão do público⁶⁹. Das trinta e duas tragédias gregas conhecidas, cujos autores são Eurípides, Ésquilo e Sófocles, vinte delas possuem anciãos no coro (inclusive na *Antígona*, no *Édipo Rei* e no *Édipo em Colono*), considerados como supercidadãos, pelo privilégio na Assembleia ou no Conselho (VERNANT & VIDAL-NAQUET, p. 275). Não interessa, aqui, um aprofundamento nas considerações sobre o coro, mas ressaltar uma de suas funções nas tragédias clássicas, a de promover um ponto de vista coletivo sobre o enredo, um pensamento, que ora evoca o passado, ora se projeta para o futuro, mesmo desejando um presente diferente do apresentado pelas personagens⁷⁰.

Em *Sagarana*, o *Duelo*, dois personagens, Exaltino Trás-da-Igreja e um homem anônimo, desempenham o papel do coro trágico, em duas cenas da narrativa. No início da trama, os dois homens, na faixa dos 50 anos, estão diante de um armazém típico de uma cidade do interior do sertão, enquanto um grupo de crianças se diverte na rua. A brincadeira é sugestiva: dois garotos brincam de luta de espada de madeira, num gesto alusivo a um duelo. Um ócio despretenso e um clima de localidade pacata emolduram a cena, em que se questiona a associação intrínseca da vida cotidiana com a ficcionalidade das novelas de rádio. “*A vida dessa*

⁶⁸ Vernant & Vidal Naquet. Op. cit. p. 12.

⁶⁹ SANTOS, Fernando Brandão. *O Canto na Tragédia Grega*. Disponível em <http://www.letras.ufmg.br/poslit>.

⁷⁰ Brandão cita Shirley Barlow, em seu estudo *The Imagery of Euripides*, sobre as funções do coro trágico nas tragédias de Eurípides e Ésquilo. (Brandão. p. 5).

cidade se parece muito com as novelas de rádio... É que nessa vida a gente confunde muito verdade com mentira, sorte com azar...". Delineia-se ao espectador um cenário em que causos e histórias fazem parte do cotidiano local cuja transmissão das narrativas se fundamenta na oralidade⁷¹. A sucinta conversa entre os dois sujeitos culmina na apresentação do personagem Cassiano Gomes, que surge montado em seu cavalo, num gesto imponente e heróico. O ex-policial está a caminho da casa de Mariana para consumir o adultério, seguido pelos comentários de Exaltino e seu colega: *"Lá vai ele pra casa de Dona Mariana. Turíbio tá viajando. Isso ainda vai acabar mal. Esse Cassiano Gomes é pistoleiro perigoso [...] É, ele sabe manejar arma de qualquer tipo. Foi soldado da Força Pública e caçador de jagunço no norte do Estado. Dizem por lá que ele tocava até música com metralhadora pesada e que acertava um balaço bem na testa do inimigo, mesmo com o alvo mal iluminado"*.

O reduzido coro trágico constrói uma diagramação de temporalidades do narrado, misturando passado, presente e futuro, sempre com a perspectiva de focalização do heroísmo de Cassiano Gomes. O porvir desponta quando os capiaus antecipam a ação dramática do adultério, que acontecerá em breve; o presente está na imagem do próprio duelista a cavalo, cuja expressão facial dialoga com o suspense refletido na trilha musical; e o pretérito manifesta-se nos relatos das atitudes e habilidades do herói, em que se cantam suas glórias. Como nas tragédias clássicas, no filme de Paulo Thiago o herói e o coro se aproximam, expõem suas faturas, definem um modelo de arranjo social, compondo o cenário para as experiências trágicas presentes na narrativa.

⁷¹ Mais adiante, analisaremos a cena em que o Rezador, vivido por Paulo César Peréio, narra a um grupo de crianças a lenda de Titão Passos, homem de extrema valentia que venceu o Diabo em um duelo.

A segunda aparição do coro ocorre minutos depois da primeira, logo após a enunciação do projeto implacável de vingança de Cassiano Gomes. Na cena anterior à presença do referido coro, o ex-policial, filmado em *contra-plongée*, sob uma iluminação escura, termina de vestir sua farda marrom e se despede de seu lar, com uma metralhadora em mãos, carregando o ódio a tiracolo. Novamente sobre seu cavalo, Cassiano Gomes passa ao lado de Mariana, que caminha tranquilamente pela rua, cumprimenta-a com um toque no chapéu e dá continuidade a sua empreitada. Enquanto passa diante do armazém, três homens sentados – Clodino Preto, Exaltino e o sujeito anônimo – observam Cassiano. As falas “*Olha lá, Exaltino, lá vai ele com aquela velha farda de matar jagunço [...] É, compadre, agora mesmo que o Turíbio tá morto, morto e enterrado*” reforçam a bravura do personagem, antecipando o duelo iminente com Turíbio Todo. Ou seja, em suas duas aparições o coro mitifica o herói, sem qualquer contestação de suas intenções, e incorpora no filme outra forma de narração, conhecida pela expressão “a boca do povo”. Enxerga-se, aqui, um gesto social brasileiro, em que os cidadãos compartilham entre si as narrativas alheias, das supérfluas as de grande relevância. A história triangular do adultério rompe as fronteiras do âmbito privado, perambula as ruas do vilarejo e ganha certo status de narrativa popular.

5.4 A SELVAGERIA DESLOCADA

Uma cena em particular destoa no filme pelo teor de estranhamento e fabulação, em que a dimensão trágica entra em jogo com as expressões do

sobrenatural. Trata-se daquela em que o Rezador, papel de Paulo César Peréio, relata o *causo*, para as crianças locais, da figura mítica de Titão Passos. Com o cenário devidamente montado do duelo entre Cassiano Gomes e Turíbio Todo, a narrativa suspende o relato da perseguição anunciada e efetua um deslocamento do enredo, sem motivação aparente ou elo semântico com ações dramáticas precedentes. Abrindo a segunda parte do filme, cujo título é *O Jogo do Diabo*, o Rezador anuncia, em tom profético, a história do valente Titão Passos cujos feitos heróicos não são nada desprezíveis: ele viu a Virgem Santa e matou, em um duelo, o demônio em pessoa. Enquadrado de perfil, em um plano fechado, o Rezador segura um cajado de madeira com figuras totêmicas e profere a fala introdutória da narração: “*Titão Passos, severo bandido. Ninguém nunca decifrou o mistério dele*”. A extravagância do plano é reforçada com a presença de um homem inerte com uma arara vermelha no braço, em segundo plano. Em seguida, um *travelling* longo revela a espacialidade da narração: uma casa simples, grande e levemente abandonada, com outras construções ao lado e ao fundo. O exotismo da cena transcende o gesto do Rezador e se corporifica nos objetos inseridos para criar uma atmosfera mítica: uma jangada com remos, uma peneira grande e duas menores, uma réstia de cebola, diversos pilões com socadores e um peixe enorme dependurado por um anzol no alpendre da casa. Duas dezenas de crianças, atores não profissionais, sentadas no chão ouvem a história do Rezador cuja associação mais imediata recai na função do *griot*⁷². A artificialidade da cenografia instaura o primeiro passo no delineamento de um registro não realista e místico na narrativa, que será potencializado com a aparição de Titão Passos e o consequente duelo com o *Cão*.

⁷² Esse termo, de origem francesa, designa uma série de funções características de sociedades africanas em que os conhecimentos são tradicionalmente transmitidos pela palavra oral. O *griot* era o cronista, o genealogista, o arauto, mas, principalmente, aquele que dominava a palavra. Por isso, era o poeta, o músico, o contador que percorria grandes distâncias para contar ao povo os acontecimentos do passado. O *griot* ou *dieli* está próximo do *doma*, o grande conhecedor das coisas (História Geral da África, 1982)

Titão Passos, personagem originário da obra-prima roseana *Grande Sertão: Veredas*, era chefe de jagunço; “*era homem ponderado em simples*” (GSV, p. 147); “*mestre de cara redonda e bom parecer*” (p. 140); “[...] *porque o que salvava a feição dele era ter o coração nascido grande, cabedor de grandes amizades*” (p. 148); “*era homem liso bom, me fazia perguntas com natureza tão honrosa, que eu não tinha ânimo de mentir [...]*”; “*O caráter de homem bom não invalida sua façanha de valente combatente, quando “pegou trinta e tanto deles (bebelos), num bom combate, no esporão da serra...”*” (p. 247). No episódio do julgamento de Zé Bebelo, um dos pontos altos do romance, Titão Passos prioriza o pacifismo da situação tensa, optando em matar o réu. A decisão do jagunço surpreende e agrada ao narrador Riobaldo, ali presente, cuja auto-reflexão evidencia o deslumbramento da atitude: “*Mas, dali por diante, eu queria encostar direto com as ordens de Titão Passos*” (p. 270)⁷³.

Em *Sagarana, o Duelo*, Titão Passos distancia-se de suas características da matriz literária e incorpora um ser ficcional original, de relevante complexidade. Místico e lendário, por um lado; por outro, valente e destemido, com atuações fundamentais na configuração da vida pública e política da região. O diretor Paulo Thiago abusa da liberdade criativa e convida Átila Iório, ator de obras viscerais do Cinema Novo, como *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, para viver o papel do jagunço-Deus. Se a estatura épica de sua proeza e valentia vinha sendo construída no discurso oral do Rezador, o clímax se revela com a aparição do próprio Titão Passos em cena. Com trajes brancos, uma capa ao vento, cavalcando um cavalo da mesma cor, ele atravessa o enquadramento, partindo da direita para a

⁷³ Todas as citações relacionadas a *Grande Sertão: Veredas* referem-se à edição de 2006, da Nova Fronteira, São Paulo.

esquerda. Rompendo a direção convencional de deslocamento do quadro, o jagunço cavalga em um local levemente inclinado, com forte carga simbólica. A trilha sonora potencializa o *ethos* divinatório de Titão Passos, resultando em um amálgama som-imagem típico do melodrama.

O Rezador prossegue o relato, culminando no episódio em que Titão Passos se deparou com a Virgem, durante um tiroteio com seus inimigos, e enfrentou o Demônio em um duelo moldado no exagero, na teatralidade e na comicidade. Em sua primeira aparição, o “Tigre Assassino” – alcunha do Demônio, interpretado pelo ator e cineasta Zózimo Bulbul – aparece de costas e mostra apenas o braço direito e um enorme facão, seguido de um grito histérico. Em segundo plano, um homem com trajes de um guerreiro romano empunha um rifle e aparece em quadro, detrás de um barril de madeira, com um ligeiro pulo, numa interpretação artificial. Em seguida, a câmera revela a excentricidade do Demônio: com rifle na mão esquerda, sem camisa, de calças vermelhas e um cinturão com diversas balas no ombro, além de dois pequenos chifres, constituídos a partir dos fios de cabelo do ator. O Diabo risível, na teatralização do gesto, em nada lembra a representação filosófica dessa força oculta em *Grande Sertão: Veredas*. Se na obra-prima de Guimarães, a problemática entre Deus e Diabo percorre as reflexões do narrador Riobaldo e é uma das forças motrizes do enredo, suscitando, inclusive, divergências de análises críticas sobre a configuração do tema⁷⁴, no filme *Sagarana*, o *Duelo* a questão funciona sob outro arranjo. Na obra de Paulo Thiago, o Diabo

⁷⁴ Para Hansen, o Diabo não é o oposto de Deus, como o maniqueísmo poderia fazer supor, mas como um de seus gêneros, também nomeado “O Outro” (GS:V, p. 229). O autor cita Riobaldo: “[...] Deus só pode às vezes manobrar com os homens é mandando por intermédio do diá?” (GS:V, p. 33); e “[...] Arre, ele está misturado em tudo” (GS:V, p. 12). Walnice Nogueira Galvão, em “O Certo no incerto: O Pactário”, de *As formas do falso*, São Paulo, Perspectiva, 1972, enxerga uma separação entre as duas forças: “Tudo se passa como se o cosmos fosse Deus, princípio positivo, mas admitindo a existência de um princípio negativo que leva o nome de Diabo [...] Deus é tudo que existe, menos o Diabo” (GALVÃO, p. 129).

surge apenas na referida cena, sem qualquer participação futura no enredo. Inexiste qualquer relação direta ou indireta desse ser ficcional com os duelistas ou outro personagem. Vítima de uma apropriação arbitrária do diretor, o Diabo é peça exótica e inusitada e atua como mais um ingrediente do projeto do cineasta de contemplar temas e conteúdos da complexa prosa de Guimarães Rosa.

O desfecho da cena remete ao esperado e resulta na morte do Diabo por Titão Passos em um confronto esdrúxulo, com tiros a esmo dados pelo jagunço e um dos comparsas do Demônio, modulado por interpretações exageradas e farsescas. Sem resistências ao ataque de Titão Passos, o Diabo morre evaporando, desmaterializando-se em cena. Um *zoom in* enquadra o peixe grande dependurado na varanda da casa e a voz do Demônio profetiza um novo encontro: *“A gente se encontra no inferno, a gente se encontra, de novo, no inferno, Titão Passos”*. Revestido de manta mística, Titão Passos adentra na narrativa fílmica como força relevante no jogo de poderes dos coronéis locais e assim permanece até sua morte, em duelo com Cassiano Gomes.

6

O CHÃO MÍSTICO: O SERTÃO DE ROSA NOS SERTÕES DE PAULO**THIAGO**

“No sertão, cada homem pode se encontrar ou se perder. As duas coisas são possíveis.”

“Eu carrego um sertão dentro de mim, e o mundo no qual eu vivo é também o sertão.”

“Quero ficar com o Tao, com os Vedas e Upanixades, com os Evangelistas e São Paulo, com Platão, com Plotino, com Bergson, com Berdiaeff – com Cristo, principalmente.”

(GUIMARÃES ROSA)

Diante de uma imagem fílmica, reagimos da mesma forma que diante à representação muito realista do espaço imaginário que aparentemente estamos vendo. Essas palavras de Jacques Aumont trazem a ideia da impressão de realidade contida no filme que atua de forma poderosa no espectador⁷⁵. No entanto, a visualidade evidente do espaço mostrado é apenas um dos tipos de espaço presentes em uma obra. Há o espaço real, sociológico, psicológico, físico, bem como o “fora de campo”, ou seja, aquilo que não se vê, mas que é percebido, que existe⁷⁶. Nesse capítulo, a focalização analítica recai sobre o espaço denominado “sertão” e seus mecanismos de operação, de influência e de atuação nas duas narrativas, a literária e a fílmica.

⁷⁵ AUMONT, Jacques e outros. *A Estética do Filme*. Campinas, SP: Papirus, 1995. No capítulo I, o autor reflete sobre a espacialidade do filme e também sobre o espaço fora de campo, o que não é mostrado, mas percebido pelo espectador.

⁷⁶ BRITO, João Batista. *Imagens Amadas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995. p. 193.

A geografia física na prosa de Guimarães Rosa transcende o registro descritivo e atua como componente estrutural em seu projeto literário. Poucos são os escritores brasileiros que incorporaram com brilhantismo a espacialidade nos enredos, que integraram, com tamanha criatividade, lirismo e texturas simbólicas, seus seres ficcionais com o mundo à volta. Praticamente impensável a contextualização das narrativas e travessias de Matraga, Riobaldo, Miguilim e Cara-de-Bronze distantes do chão, veredas e ares do sertão mineiro/rosiano.

O “*Sertão*” de Guimarães Rosa congrega o perto e o longe, o que a vista alcança e o que só a imaginação pode ver⁷⁷. De dimensão simbólica, o sertão é aludido em *Grande Sertão: Veredas*, como: “*Sertão: quem sabe dele é urubu, gavião, gaivota, esses pássaros*” (GSV, p. 574); “*É o lugar onde os pastos carecem de fecho*” (p. 8); “*é onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar*” (p. 25); “*O sertão é uma espera enorme*” (p. 579); “*Sertão é o penal, criminal*” (p. 110); “*Sertão é isso, o senhor sabe: tudo incerto, tudo certo*” (p. 156); “*O sertão nunca dá notícia*” (p. 306); “*Jagunço é o sertão*” (p. 311); “*O sertão não tem janelas nem porta*” (p. 495); “*O sertão é grande ocultado demais*” (p. 505). Espaço da transcendência e das possibilidades múltiplas, no sertão cada homem pode se encontrar ou se perder⁷⁸.

Como visto, no romance de Rosa, o sertão dos Gerais se recobre de duplos, tensões e significados. A esfera geográfica, precisamente localizada no mapa, mistura-se com instâncias do cósmico, metafísico e filosófico, cuja separação entre esses pólos esbarra na absoluta impossibilidade. Se para o narrador de *Grande*

⁷⁷ NUNES, Benedito. *O Dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 175.

⁷⁸ Trecho da fala de Guimarães Rosa, na célebre entrevista concedida ao tradutor alemão Günter Lorenz, em 1965 (Obras completas. Nova Aguilar, 2009, p. 62).

Sertão, “*O Sertão é do tamanho do mundo*”, para Antonio Cândido, “*O Sertão é o mundo*”⁷⁹. Essa abordagem constitutiva do espaço não é prerrogativa da obra-prima rosiana e já se evidencia, não com força menor, nos contos de *Sagarana*. Apesar das diferenças temáticas e estruturais das nove narrativas do livro de estreia do escritor mineiro, a dimensão geográfica do sertão atua como cenário de fugas, perseguições, (des)encontros entre os seres ficcionais e com forças do acaso e do destino, funde-se com o desenvolvimento das próprias tramas, resultando em um caleidoscópio de chaves interpretativas.

Para Luis Roncari, Guimarães Rosa organizava a sua visão de mundo tendo como base três tipos de fontes: a empírica, a mítica e universal, e uma nacional. A primeira se fundamenta na vivência *in loco* nas regiões retratadas; a segunda tem como base a leitura e interpretação da literatura clássica e moderna; e a terceira apóia-se não só na tradição literária brasileira, mas também nos velhos e novos estudos do País, efervescentes em seu tempo⁸⁰. Essa tríade permite a efetuação de analogias com as representações do sertão na obra de Guimarães, incluindo *Sagarana*. Lá existe o sertão real, nomeado, com descrições precisas de pássaros, vegetação, rios, animais e seus costumes; o sertão místico e universal, delineado pelas superstições e crendices e dilemas e problemáticas filosóficas inerentes àquela natureza humana; e o sertão, como palco descortinado para leituras de representação da sociedade brasileira, durante a Primeira República⁸¹. Embora incorra a preponderância do espaço em todos os contos do livro, cada uma das narrativas apropria-se de determinada dimensão dessa espacialidade, formulando

⁷⁹ Em *Tese e Antítese*, Antônio Candido reflete com agudez sobre a presença do meio físico na tessitura do romance de Guimarães Rosa. (Tese e Antítese, 5ª Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006)

⁸⁰ RONCARI, Luis. *O Brasil de Rosa: Mito e História no Universo Rosiano: o amor e o poder*. São Paulo: Editora Unesp, 2004.p. 17.

⁸¹ Sobre a leitura dos contos de Sagarana em busca de representações do Brasil no período da Primeira República, ver a tese de Benedetti. Op. Cit.

suas próprias articulações e arranjos entre elas. Não se pretende, aqui, analisar isoladamente os nove contos do livro, em busca de tais combinações, porém interessa destacar a construção dos espaços no conto *Duelo* e no filme de Paulo Thiago.

6.1 O DUELO NO SERTÃO

No conto *Duelo*, os espaços transcendem a ideia descritiva da geografia física e humana, com ênfase no exotismo da fauna, flora e paisagens, e são forças determinantes na narrativa que se fundamenta na perambulação, no deslocamento incessante de Turíbio Todo e Cassiano Gomes por diversas paragens até o desfecho trágico. O narrador insiste na nomeação das espacialidades e insere o leitor, desde a primeira linha do conto, em um verdadeiro mapa geográfico do sertão mineiro. As referências espaciais são inúmeras: “*Turíbio Todo, nascido à beira do Borrachudo*” (p. 157); “*Manuel Tiborna ... vive discutindo com um canoeiro do Rio das Velhas*” (p. 158); “*Altos são os montes da Transmantequeira*” (p. 159); “*Turíbio Todo tinha uns parentes na Piedade do Bagre*” (p. 161); “[...] *demandando as alturas do Morro do Guará ou do Morro da Garça*” (p. 162); “*escutou conversa de que o outro estava na Vista Alegre*” (p. 163); “*Turíbio Todo fazia uma entrada triunfal em Santo Antônio da Canoa*” (p. 163); “*Quando Cassiano dobrava a Serra do Ginete [...]*” (p. 164); “*Mas chegando ao São Sebastião*” (p. 165) e “*Numa várzea bonita entre Maquiné e Riacho Fundo*” (p. 166).

Traçada a indissociabilidade da trajetória dos personagens com a espacialidade circundante, o espaço em *Duelo* opera em chave labiríntica⁸². Na perseguição implacável de Cassiano Gomes a Turíbio Todo, cuja duração “*ia para cinco a cinco meses e meio*” (SAGARANA, p. 167), linhas são formadas, ora paralelas, ora diagonais, ora transversais, sendo o encontro delas decorrente da existência de “portas” labirínticas que servem para atrasar ou adiantar o encontro dos duelistas (GAMA-KHALIL, p. 42). No incansável jogo de caça e caçador, os espaços servem de esconderijos, pontos de tocaia para despistar o inimigo e, como peças integrantes da estrutura dramática, promovem um retardamento do desfecho, em uma estratégia para a inserção contínua do leitor na tensão do suspense. Maria Augusta Fonseca compartilha da ideia de labirinto como algo presente no conto: “*Todos os indícios de uma atitude narrativa tecnicamente apoiada na construção sintática labiríntica, com ciladas e atalhos*” (FONSECA, p. 56). Essa concepção de terreno ardiloso, em que os duelistas perambulam recobertos com sensações de vingança, ódio, honra ultrajada e medos, até o trágico e inexorável destino, aproxima-se da segunda dimensão simbólica do espaço proposta anteriormente, pautada por valores, tensões e problemáticas sociais e filosóficas de um sujeito socialmente contextualizado.

Com relação à configuração espacial como chave interpretativa de aspectos da sociedade brasileira, a viagem de Turíbio Todo a São Paulo é cena fundamental, pois revela a dicotomia, até então camuflada, de modalidades antagônicas de

⁸² Marisa Gama-Khalil atribui ao espaço, em *Duelo*, um caráter labiríntico, em que o narrador é figura central nessa construção. Op.cit.

constituição: o arcaico e o moderno⁸³. Antes da ida do duelista fugitivo para a metrópole, o cenário descrito é o mundo rural e arcaico, sem qualquer alusão a valores ou categorias próprios da metrópole. Porém, a estadia de Turíbio Todo em São Paulo resulta em uma transformação súbita no personagem que, imbuído da mentalidade consumista do centro urbano, retorna em conflito, em choque existencial com aquele universo conhecido, que, subitamente, soa-lhe não familiar. “*Saltou do trem também com uma piteira, um relógio de pulseira, boas roupas e uma nova concepção do universo*” (SAGARANA, p. 182). Turíbio Todo propala as vantagens da cidade grande, o deslumbre do capital, as possibilidades do sucesso financeiro e promove tensões consigo próprio e com seu entorno, o mundo rural, agora rebaixado como palco de atraso a ser evitado. “*Por que é que uns como você não vão também trabalhar lá? Podiam ganhar dinheiro, aprender a viver. Isto, por aqui, não é vida, é uma miséria-magra de fazer dó!*” (SAGARANA, p. 184).

Esse choque do arcaico e do moderno, tópico em voga nas discussões sociológicas na década de 1930, em que se configura um Brasil novo, impulsionado pelo surto industrial, a imigração e o processo de urbanização (LAFETÁ, p. 23), surge em *Duelo* por meio das mãos hábeis de um narrador afeito à comicidade. O jogo irônico, impresso na condução do conflito entre os dois mundos, manifesta-se na consequência fatídica do duelo cujo resultado é a morte de Turíbio Todo em sua própria casa, diante dos olhos de sua mulher, por tiros de um homem com feições animais e demoníacas, símbolo do “atraso” do sertão. No conto de Rosa, o

⁸³ José Antônio Pasta Júnior chama de “modernização conservadora” um dos aspectos constituintes do nosso processo de formação histórica. A ideia já habitava as reflexões de Florestan Fernandes, em *Mudanças Sociais do Brasil*. Ver PASTA JR, J.A. *O romance de Rosa: temas do Grande Sertão Veredas e do Brasil*. In: Revista Novos Estudos CEBRAP, n. 55, novembro de 1999, p. 67.

desfecho do embate mortal entre o arcaico e moderno é legitimado por um juiz que elege, por meritocracia e ironia, um único vencedor.

6.2 SERTÕES EM TRAVESSIA

No filme *Sagarana, o Duelo*, a dimensão espacial também transcende a descrição puramente geográfica, como cenário caracterizador dos personagens e suas ações dramáticas, e atua como força imprescindível na narrativa fílmica. Quase todos os personagens do filme, dos protagonistas Turíbio Todo e Cassiano Gomes aos coadjuvantes, exteriorizam por meio de diálogos a relevância do sertão, em gestos repetitivos e teatralizados, conferindo à geografia um estatuto de alta carga simbólica. São inúmeros os diálogos alusivos ao sertão: “*abandonou tudo para sair por esse sertão*” (19’); “*tô reinando nesse sertão*” (21’); “*pode falar por esse sertão que Titão Passos matou o cão*” (22’); “*está querendo governar todo esse sertão*” (26’); “*quero ser amigo de quem vai governar o sertão*” (28’); “*se você quer fama e dinheiro, eu cuido de espalhar pelo sertão*” (29’); “*quero varar esse sertão*” (32’); “*no circo a gente tá acostumado a varar esse sertão levando nossa fantasia*” (35’); “*vamos virar esse sertão pelos avessos, Faustino*” (38’); “*leva meu corpo pro grande sertão*” (42’); “*rezador trago uma notícia que vem correndo de boca e boca aí por esse sertão*” (45’); “*correr que nem barata tonta, aí, por esse sertão*” (48’); “*tá todo mundo aqui ficando louco nesse sertão?*”(51’); “*atravessar esse sertão*” (131’) e “*Para entrar bem nesse sertão*” (138’).

As alusões ao sertão, mencionadas em diferentes situações da narrativa, conferem a essa geografia um *locus* com ares fabulares. Instaure-se, assim, no filme, uma dualidade na representação do sertão, que oscila entre a tônica “realista” do cenário – matas verdes, morros, rios, paisagens e edificações – e o sentido de um mundo intangível e vasto, com seus mistérios e infinitas possibilidades de experiências. O sertão é o mundo! (CANDIDO, 2006). A concepção labiríntica estruturalmente relevante no conto de Guimarães reverbera na narrativa fílmica e se revela no desenvolvimento da perseguição do duelo. Turíbio Todo e Cassiano Gomes cavam territórios, aportam em residências, em uma companhia de circo, em propriedades alheias, e encontram ciganos, rezadores, políticos e coronéis, num trânsito incessante, que emoldura a narrativa com um clima de suspense contínuo. Na clássica construção de montagem paralela, os duelistas praticam seus deslocamentos, sem nunca se encontrarem frente a frente. Inexiste um plano sequer em que Cassiano Gomes e Turíbio Todo estejam juntos; suas travessias, analogamente ao enredo literário, operam em tempos e espaços próprios e o encontro legitima-se por vias intermediárias, pela intervenção do personagem Timpim Vinte-e-um, que mata Turíbio em cumprimento à promessa feita a Cassiano.

Porém, nas veredas de sinuosas entranhas de *Sagarana*, *o Duelo*, o único espaço aglutinador é a casa de Mariana/Turíbio, local da gênese do conflito. Apesar de ambos os duelistas retornarem ao lar, cada um dos encontros com Mariana traz um sentido particular para o espaço doméstico. Turíbio Todo volta pela primeira vez, sem qualquer sentimento revanchista contra sua mulher. A própria relação com Cassiano Gomes, abrupta e desmotivadamente, transforma-se de ódio em relativa afeição e complacência. “*Bem, que nesse vai e vem, eu tô começando a gostar do*

Cassiano Gomes. Tenho até sonhado com ele”. Para Turíbio Todo, o retorno a sua casa, no auge das tensões da perseguição, resulta em sensações de calma, repouso e recuperação⁸⁴. Há, também, um segundo e último retorno de Turíbio ao lar apaziguador, desta vez após a experiência transformadora na metrópole. No interior do trem em direção a sua cidade, ele encontra com o Barqueiro, agora na posição social de cobrador do trem – metáfora do progresso – e diz “*estar voltando para casa para clarear as ideias e pensar na vida danada*”. Após o conhecimento da morte de Cassiano Gomes, Turíbio Todo busca o repouso nos braços da mulher, na esperança da construção de um novo viver. “*Eu agora quero sombra e água fresca*”. No entanto, a narração pratica o inesperado, apropriando-se do lar para a consolidação do desfecho trágico: a morte de Turíbio Todo diante de sua própria mulher, na frente de sua casa. No filme, o espaço doméstico se descola da usual representação de conforto e aconchego e transforma-se em terreno do mistério, do escuso e do proibido.

*

Discorrer sobre as dimensões espaciais em Guimarães Rosa na literatura e no cinema aponta para o florescimento de uma temática visceral na obra do escritor: a viagem, ou melhor, a travessia. Para Benedito Nunes

“O motivo da viagem, presente na estrutura, temática, intenções morais, filosóficas e religiosas em *Grande Sertão: Veredas* já está latente na forma de sucessos, conflitos, acontecimentos trágicos ou cômicos, que servem de matéria às novelas de *Sagarana*. Misto de acaso e necessidade, a ação dos personagens de *Sagarana* segue, em geral, de maneira ostensiva ou encoberta, a linha itinerante de caminhos que se apartam e se entrecruzam, para se unirem depois, produzindo, pela convergência de causas

⁸⁴ Na análise entre as representações do espaço privado e público na sociedade brasileira, a casa transmite a sensação de calma, repouso e recuperação, em contraposição com a rua, lugar de assuntos de ordem social e política. MATTÁ, Roberto. *A Casa & a Rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p 57.

mínimas, imprevisíveis e circunstanciais, um efeito único, que parece pré-ordenado por uma *razão* (logos) exterior aos atos humanos”. (NUNES, 1976, p. 175)

Em Guimarães Rosa, o homem não se desloca no mundo por mera transitoriedade – ideia cristã do *homo viator* –; não há o mundo, de um lado, e o homem que o atravessa, de outro; o homem é a própria viagem – objeto e sujeito da travessia, em cujo processo o mundo se faz (NUNES, p. 179).

Benjamin Abdala observa, em determinadas obras ficcionais, diversos tipos de travessia: a histórica, a de imaginários míticos, etnocêntricas, as de ênfase comunitária, cujas valorações podem ser positivas ou problemáticas⁸⁵. No filme de Paulo Thiago, a imagem da travessia é extremamente simbólica, e duas cenas, em particular, merecem atenção. A primeira refere-se à travessia do corpo do coronel Cara-de-Bronze, que é levado para ser enterrado no “Grande Sertão”, conforme seu último desejo. Ironia aparente, o chefe de jagunço, protetor de Turíbio, falece subitamente, de morte natural, diante do rival Titão Passos, instaurando, na tessitura dramática, a fatalidade decorrente da “morte morrida”, do inexorável destino humano. E a derradeira travessia do coronel – sujeito e objeto – ecoará mais adiante na morte de Cassiano Gomes que, vítima de problemas cardíacos, será alvo do Destino⁸⁶. Debaixo de folhas de bananeiras, rodeado de seus comparsas e de algumas tochas de fogo, tendo a imagem de um santo localizada na proa da balsa, o corpo de Cara-de-Bronze navega com suavidade pelas plácidas águas de um rio. A trilha sonora, composta de arranjos de cordas, legitima a atmosfera fúnebre da cena,

⁸⁵ ABADALA JR., Benjamin. *No fluxo das águas: jangadas, margens e travessias*. In. *Via Atlântica*. v. 8, 2005. p. 39.

⁸⁶ Para Benedito Nunes, na obra de Rosa, o Destino é o desenho completo da trajetória da vida, o diagrama do movimento da existência do tempo. Op.cit. p. 178.

que marca o término do duelo secundário da narrativa entre Titão Passos e Cara-de-Bronze.

Com forte carga dramática, a segunda cena relacionada à travessia ocorre quando alguns personagens cruzam um rio de expressivas dimensões. Na balsa, o barqueiro e seu filho conduzem Turíbio Todo e o casal de ciganos, Elias Ruivo, à beira da morte, baleado por engano por Cassiano Gomes, e o Rezador. Num jogo de coincidências, todos os presentes encontram-se no momento da travessia; Turíbio, sua amante cigana e o cigano-chefe viajam embalados por cantigas e bebedeiras; Elias Ruivo, cuja morte o barqueiro almejava, por motivo de vingança; e o Rezador, surgindo, como sempre, inexplicavelmente. As peças do tabuleiro, ao invés do repouso, agitam-se em um cenário de águas moventes, no qual a fuga e o deslocamento praticamente inexistem. O barqueiro, que encarna a imagem arquetípica de Creonte, o barqueiro da morte (FONSECA, p. 56), identifica Turíbio Todo e ameaça matá-lo, com uma espingarda, por covardia e mau-caratismo. Na matriz literária, o instrumento de ameaça é o varejão – vara grande – e inexistem o Rezador e os dois ciganos: “- *O senhor é o sujeito meio ordinário, sem sustância, sem caráter! Se fosse homem, voltava... - Eu?... Sou da paz e sou pai-de-família, meu senhor!... o senhor está enganado... - Eu sei... Vai fugindo, se escondendo... Fico até com nojo de ver tanta falta de pouca vergonha emporcalhando a minha balsa!*” (SAGARANA, pp. 171-172). Com diálogos próximos aos originais literários, o barqueiro, no filme, é convencido pelo rezador a desistir da ideia: “*Baixa essa arma, seu barqueiro, o que que tem que se meter na vida dos outros?... E até bom esse encontro fatal não acontecer, pois assim esses dois homens podem parar para pensar e vão acabar se arrependendo dessa vingança,*

que a mão de Deus não deixa acontecer". Aqui, o Rezador poupa a vida de Turíbio Todo – que também não morre, no conto, por desistência do barqueiro – e incorpora uma instância divinatória ao duelo. Se na matriz literária, o impeditivo do encontro dos duelistas era inominável, sem classificação pelo narrador (acaso?), na obra fílmica, Deus desponta, não apenas como mediador do confronto, mas como força movente, como um terceiro duelista, capaz de promover interferências efetivas no combate. Em *Sagarana, o Duelo*, a travessia dos homens se dá por caminhos labirínticos, sob o manto da onipresença e onisciência de Deus/Diabo, em direção a um desfecho, misturadamente, trágico e cômico.

Paulo Thiago trabalhou com agudez na interpretação da cena da travessia do rio e, apesar da liberdade criativa expressa na narrativa fílmica, parece ter captado o simbolismo almejado por Guimarães Rosa. Segundo Marli Fantini: "*Nas paisagens rosianas, a fronteira, além de proporcionar trocas linguísticas e culturais, é a zona de sombras onde valores universalizantes e absolutos como "lógica", "verdade" e "origem" se relativizam e sofrem o efeito da desierarquização*"⁸⁷. A travessia para outra margem do rio rompe as fronteiras de categorias e metaforiza a passagem do conhecido para o misterioso, da vida para a morte. Em *Duelo*, no início da perseguição até o instante da travessia, Turíbio Todo, na condição de fugitivo e caça, impõe ritmo e diretriz à trajetória. A narração detalha as características de rios, vilarejos, paisagens e pessoas e transmite uma sensação confortável, de familiaridade dos personagens com aquela ambiência, sem qualquer intenção de provocar estranhamento e choque no leitor. Porém, a referida travessia resulta em uma reviravolta na descrição dos espaços e conduz o enredo para seu desfecho

⁸⁷ FANTINI, Marli. *Guimarães Rosa: fronteiras, margens e passagens*. São Paulo: Ateliê Editoria/Editora SENAC, 2003. p. 75.

trágico. Na outra margem do rio, o retrato das edificações e dos habitantes das novas paragens é irônico, mas também perturbador e recoberto de tensões: “as pequenas fazendas não tinham mais varandas, somente escadinhas de pedras...”, “as pessoas eram mais desconfiadas do que a sua” e “o povo comia feijão preto, em vez de feijão mulatinho” (SAGARANA, p. 174). Turíbio Todo encontra com um homem e juntos atravessam um “rio vivo” onde “tá braba a maleita”. As consequências da travessia são reveladoras de seu significado para a narrativa: Cassiano Gomes morre, e Turíbio Todo é assassinado por Vinte-e-Um.

Deixando a geografia fílmica e retornando ao sertão rosiano do livro *Sagarana* – mas também de suas obras futuras –, o escritor mineiro dá forma a um projeto de construção de um universo próprio o qual lhe é familiar, centrado no solo e paisagens do sertão e, principalmente, no homem sertanejo. Na conversa com Lorenz, Guimarães, apropriando-se da expressão “*Pidiendo um sertón desde dentro* (*Pedindo um sertão dentro de si*)”, proferida por Ortega y Gasset, explicita essa fusão existencial do homem/escritor com seu meio: “*Levo o sertão dentro de mim e o mundo no qual vivo é também o sertão*”⁸⁸. Para Ángel Rama, na literatura latino-americana dos anos 1930 em diante enxerga-se um projeto comum de conservação das tradições, das singularidades culturais, realçado pelo regionalismo, como instrumento de preservação desse conteúdo cultural consolidado⁸⁹. Nesse contexto, Guimarães Rosa daria sua contribuição pela inovação no sistema linguístico, cujo resultado artístico, como os críticos não cansam de explorar, é inquestionável.

⁸⁸ Entrevista com Lorenz. *Obras completas*. Nova Aguilar. Op. cit. p. 52.

⁸⁹ AGUIAR, Flávio & VASCONCELOS, Sandra Guardini (Org.) *Ángel Rama: Literatura e Cultura na América Latina*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. p. 212

Assim, o sertão rosiano – metonímia de toda a obra de Guimarães – dialoga intensamente com seu panorama cultural, rompe fronteiras entre o regional e o erudito, absorve os influxos externos para corporificar uma experiência artística singular. Quatro décadas depois, Paulo Thiago constrói o seu sertão e estabelece pontes comunicativas semelhantes. No seu caso, um olho está fixado na câmera de cinema, e o outro, móvel e fluído, trafega no pretérito, na tradição literária e cinematográfica nacional, e no tempo presente, no solo urbano e rural da importante década de 1970.

7

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sagarana, o *Duelo* almeja capturar a emoção do espectador pela narrativa ágil, cheia de peripécias, assassinatos e perseguições, com toques de humor, personagens violentos, míticos, heróicos e risíveis envolvidos em conchavos políticos e dívidas de honra. Atores consagrados, equipe técnica experiente e uma concepção estilística e formal de um jovem diretor constroem um filme que se propõe, a cada cena, dar corpo e voz ao complexo “universo rosiano”. Na pretensão de uma obra envolvente, que desperte emoções, o cineasta aposta no projeto da Embrafilme de atrair público para as salas de cinema e apropria-se da noção de mistura, de fusão de ingredientes para a construção de seu segundo longa-metragem.

Mistura, conceito vago demais. Em princípio, mistura-se o que não está misturado, elementos homogêneos, isentos de qualquer “contaminação”. Percebida como uma passagem do homogêneo para o heterogêneo, do singular para o plural, da ordem à desordem, a ideia de mistura carrega conotações de que convém fugir como o diabo da cruz. Com essas palavras, Serge Gruzinski⁹⁰ discorre sobre a problemática da ideia de mistura, pois, apesar de ser uma realidade cotidiana, visível ruas e nas telas de cinema e televisão, e termos ciência de que as culturas são híbridas e as misturas datam das origens da história do homem, lidamos, em geral, com dificuldade com a noção de mescla, de junção.

⁹⁰ GRUZINSKI, Serge. *O Pensamento Mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 42.

Ora, a ideia de “pureza”, de algo não “contaminado” é extremamente problemática, para não dizer, inventada. Os elementos “homogêneos” são “heterogêneos”, pois neles há presenças e imbricações de outras naturezas. Na mistura, juntam-se, portanto, elementos “impuros”. Aí reside o fascínio e o terror da mistura. Robert Stam lembra que, de forma genérica, a cultura ocidental é uma herança coletiva, uma mistura voraz de culturas (africanas, asiáticas, não-ocidentais), a qual não “bebeu” das influências não-europeias, mas é “formada por elas”⁹¹. Montaigne dizia: “um homem distinto é um homem misturado”. Transpondo essa reflexão para o campo cinematográfico, não se pretende, em hipótese qualquer, afirmar que todo filme é composto de misturas, seja de elementos “homo” ou “heterogêneo”. Essa asserção, além de superficial, carece de bases conceituais e teóricas para formulações mais profundas, o que não é o caso na dissertação.

No entanto, a noção de mistura, como demonstrado em toda a pesquisa, atua como força motriz no filme de Paulo Thiago, que parte de uma narrativa escrita em 1937 e estabelece diálogos múltiplos com as realidades sociais, culturais, artísticas a sua volta. A câmera do cineasta mineiro não se restringe apenas ao solo fértil e inventivo de Guimarães Rosa; ela também enquadra o entorno lateral, ao enxergar as limitações e potencialidades pulsantes na época da produção do filme, a cinematografia brasileira e internacional, seja a mais antiga ou a contemporânea à obra, e, principalmente, mergulha nas propostas estilísticas do diretor, incorporando suas influências, intenções, acertos e dificuldades. Turíbio Todo é um matador de aluguel com gestualidade de malandro carioca, do mundo urbano. Cassiano Gomes lembra o misterioso Antônio das Mortes. As cenas de nudez de Ítala Nandi e da

⁹¹ STAM, Robert & Shohat, Ella. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. São Paulo: Cosacnaif, 2006. p. 39.

cigana dialogam com a pornochanchada, que se consolidava nas nossas telas no período. O cenário e figurinos retratados em *Sagarana, o Duelo*, com a protuberância de cores, refletem o gesto tropicalista de exaltação do visual, presente em certos filmes a partir da segunda metade da década de 1960. O faroeste canônico americano é fonte de inspiração para a construção de uma narrativa de suspense, tensão e mortes. Inserindo o filme de Paulo Thiago na trajetória de sua obra, podem-se estabelecer pontes temáticas com seu longa-metragem antecessor, *Os Senhores da Terra*, (1970), sobre o coronelismo mineiro dos anos 1950, apesar das diferenças relevantes com *Sagarana, o Duelo*. É no imbricamento indissolúvel dessas misturas que *Sagarana, o Duelo* configura seu processo identitário, sua voz própria.

A presença da mistura não é privilégio do filme do diretor mineiro, mas parece ser constituinte de outras obras da nossa cinematografia. Para Robert Stam, por exemplo, o Cinema Novo inspirou-se, esteticamente, em correntes muito diversas, como a montagem soviética, o teatro épico de Brecht, o neo-realismo italiano e até mesmo o “documentário social” de Grierson⁹². Como visto na pesquisa, os gêneros cinematográficos não operam na rigidez, no isolamento e na dependência. Fundem-se a tal ponto da diluição das fronteiras que os separam. Se é aceito que na comédia há espaços para pinceladas do trágico, que nem todo o faroeste é construído pelo registro sério, em repúdio ao gesto do deboche e que as tragédias são passíveis de incorporar a paródia e o riso, para ficar apenas nesses três exemplos, o estilhaçamento da ideia de gêneros isolados e incomunicáveis

⁹² STAM, Robert. Op. cit. p. 59.

torna-se quase obrigatório, pois sua negação desconsidera as próprias constituições dos filmes e compromete suas interpretações e análises.

Sagarana, o Duelo, obra concebida e realizada no Brasil. Apropriando-se do conceito de *locus enunciativo*, definido por Benjamin Abdala como sendo o local onde indivíduos e grupos acessam suas conexões com o mundo, o filme “fala” a partir do sertão rosiano e também “paulo thiaguiano”, por meio de uma câmera de cinema terceiromundista, a qual enquadra segundo os ventos de uma indústria em busca do público de cinema perdido, após a verve autoral precedente (Cinema Novo e Cinema Marginal). Fala também por meio da colaboração de atores, roteirista, diretor de fotografia, diretor de arte, produtor, editor, músico, etc. que, de certa forma, também são coautores do filme, visto que o cinema é a arte do coletivo.

Citando Popper, Gruzinski resgata a brilhante metáfora da nuvem e do relógio. Diz ele que nosso pensamento ainda é obcecado pela precisão do relógio, já que nos leva a acreditar que se pode atingir a precisão dos modelos particulares e praticamente únicos. Mas o que predomina na natureza e no nosso ambiente é a nuvem, forma complexa, imprecisa, mutável, flutuante, sempre em movimento. *Sagarana, o Duelo*, desprezado pela crítica, revela um caráter impreciso e flutuante, afeito a oscilações e incoerências. Se todo o Cinema não é assim, o nosso ao menos é, ou, como disse Paulo Emílio: “*Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro*”⁹³. Mistura!

⁹³ GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p.90.

BIBLIOGRAFIA

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *De vôos e ilhas*. Literatura e Comunitarismos. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

_____. *Literatura, história e política*. São Paulo: Ática, 1989.

ADORNO, Theodor W. "Posição do narrador no romance contemporâneo" In: *Notas de literatura*. São Paulo: Editora 34, 2003.

AGUIAR, Flávio & VASCONCELOS, Sandra Guardini (Org.) *Ángel Rama: Literatura e Cultura na América Latina*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

ARAUJO, Heloisa Vilhena de. *O Roteiro de Deus*. São Paulo, Mandarim, 1996.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. E. de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.

ARRIGUCCI Jr., David. "O mundo misturado: Romance e Experiência em Guimarães Rosa". In: *Revista Novos Estudos CEBRAP*, n. 40, novembro de 1994, pp. 7-29.

AUERBACH, Eric. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. G. Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1971.

AUMONT, Jacques et al. *A Estética do Filme*. Campinas: Papirus, 1995.

_____. *Teoria Contemporânea do Cinema*, volume II. São Paulo, Editora Senac, 2005.

AVELLAR, José Carlos. *O Chão da Palavra: Cinema e Literatura no Brasil*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994.

BALOGH, Ana Maria. *Conjunções, Disjunções, Transmutações: da Literatura ao Cinema e à TV*. São Paulo, Anablume, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: UNESP - Hucitec, 1988.

BARTHES, Roland. *O Óbvio e o Obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BAZIN, André. *O Cinema. Ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense. 1991.

BENEDETTI, Nildo Máximo. *Sagarana: O Brasil de Guimarães Rosa*. Tese de doutorado, UNICAMP: São Paulo, 2008.

BENJAMIM, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BERNARDET, Jean- Claude. *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo: Anablume, 2004.

_____. *Trajetória Crítica*. São Paulo: Polis, 1978.

_____. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

BILHARINO, Guido. *O filme de faroeste*. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura: 2001.

BLUESTONE, George. *Novels into film*. University of California Press. Berkley. 1973.

BOLLE, Willi. *Grandesertão.br*. São Paulo, Editora 34, 2004.

BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. London: Methuen & Co, 1985.

BOSI, Viviana e outros (org.). *Ficções: leitores e leituras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

BRITO, João Batista. *Imagens Amadas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.

BROOKS, Peter. *The melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven/London: Yale University Press, 1995.

BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

CANDIDO, Antonio. "Jagunços Mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa". In: *Vários Escritos*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1977.

_____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

_____ e outros. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

CARELLI, Fabiana Buitor. *Porões da memória*. Dissertação de Mestrado. Orientador: Roberto Ventura. São Paulo: FFLCH-USP, 1997.

_____. *Ruína e Construção: oralidade e escritura em João Guimarães Rosa e José Luandino Vieira*. Tese de Doutorado. Orientador: Roberto Ventura São Paulo: FFLCH-USP, 2003.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. Série Princípios. São Paulo: Ática, 1986.

_____. *Literatura comparada: questões e métodos*. Porto Alegre: Vitae- AILC, L & PM, 1997.

- CASCUDO, Luis Câmara. *Superstição no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985.
- CATANI, Afrânio M. & SOUZA, José Inácio de Melo. *A Chanchada no cinema brasileiro*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- CHATMAN, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Cornell University Press, 1980.
- COSTA, Luiz Cláudio. *Cinema Brasileiro (anos 60-70) – Dissimetria, Oscilação e Simulacro*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2000.
- COUTINHO, Eduardo F. e CARVALHAL, Tânia F. (orgs.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- DEBBS, Sylvie. *Cinema e literatura no Brasil: os mitos do sertão: emergência de uma identidade nacional*. Fortaleza: Interarte, 2007.
- DUARTE, Lélia Parreira. (org.). *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC/Minas, 2000.
- EIKHENBAUM, Boris et alii. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971.
- EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.1990.
- _____. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.1998.
- FANON, Franz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- FANTINI, Marli (org.). *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- FONSECA, Maria Augusta. *Entrranhas de um Conto*. In: *Ficções: Leitores e Leituras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- FRYE, Northon. *Anatomia da Crítica*. São Paulo: Cultrix, 1957.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *As Formas do Falso*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- _____. *Mitológica Rosiana*. São Paulo: Ática, 1978.
- GARBUGLIO, José Carlos. *O Mundo Movente de Guimarães Rosa*. São Paulo: Ática, 1972.
- GARDIES, ANDRÉ. *L'espace au cinéma*. Paris: Méridiens klincksieck, 1993.
- GENETTE, Gerard. *Palimpsestes: La Littérature au Second Degré*. Paris: Seuil, 1982.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

GOTLIB, Nádia B. *Teoria do conto*. São Paulo: Editora Ática, 1985.

GRUZINSKI, Serge. *O Pensamento Mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HANSEN, João Adolfo. *O o: A Ficção da Literatura em Grande Sertão Veredas*. São Paulo: Hedra, 2000.

HOLANDA, Sergio Buarque. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

JOHNSON, Randal. *Literatura e Cinema – Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo*. São Paulo. T. A . Queiroz. 1982.

JOHNSON, Randal e STAM, Robert. *Brazilian Cinema* (Expanded Edition). New York: Columbia University Press, 1995.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: A crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas cidades, 2000

LIENHARD, Martin. *La voz y su huella: escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492 – 1988)*. México. Ediciones Casa Juan Pablos, 2003.

LIMA, Carla Santos Lobo. *Dois sertões: o universo roseano no filme “A Hora e a Vez de Augusto Matraga”, de Roberto Santos*. Dissertação de Mestrado. Orientador: Ismail Xavier. São Paulo: ECA - USP, 2008.

LUKÁCS, Georg. *Narrar ou descrever*” In: LUKÁCS, Georg. *Ensaaios sobre a literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 1968.

DA MATTA, Roberto. *A casa e a rua: Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

METZ, Christian. *A Significação no Cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968.

MITRY, Jean. *Esthétique e Psychologie du cinéma*. Paris: Éditions Universitaires, 1965.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira (1933 – 1974)*. São Paulo: Editora Ática, 1977.

NAREMORE, James (org.). *Film Adaptation*. Nova Jersey: Rutgers University Press, 2000.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: EDUSP, 2000.

- NOVIS, Vera. *Tutameia: engenho e arte*. São Paulo: Perspectiva,
- NUNES, Benedito. *O Dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de (org.). *Estudos Comparados de Literatura*. Assis: UNESP, 2005.
- PALLOTTINI, Renata. *Construção do Personagem*. São Paulo: Editora Ática. 1989.
- PASTA JR., José Antônio. "O romance de Rosa: temas do Grande Sertão e do Brasil", In: Revista de Novos Estudos: CEBRAP, no 55, novembro de 1999. pp. 61-70.
- PELLEGRINI, Tânia et alii. *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Senac/Itaú Cultural, 2003.
- PRADO JUNIOR, Caio. *A questão agrária no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1979.
- _____. *Evolução política do Brasil e outros estudos*. São Paulo: Brasiliense, 1972.
- PROPP, Vladimir. *A Morfologia do Conto Maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.
- _____. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *O mandonismo local na vida política brasileira*. São Paulo: Alfa-Omega, 1976.
- RAMOS, Fernão. (Org.) *História do Cinema Brasileiro*. Art. Editora, São Paulo, 1987.
- RICHARDSON, Robert. *Literature and Film*. Indiana University Press. Bloomington. 1969.
- RIEUPEYROUT, Jean Louis. *O Western ou o cinema americano por excelência*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1963.
- ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- RONCARI, Luis. *O Brasil de Rosa: Mito e História no Universo Rosiano: o amor e o poder*. São Paulo: Editora Unesp, 2004.
- _____. *O engasgo de Rosa e a confirmação milagrosa*. Remate de Males (Campinas), n. 20, IEL/UNICAMP, 2000.
- ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. 31.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1984.

- _____. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009.
- _____. *Corpo de Baile*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956, 2 vols.
- _____. *Grande Sertão: Veredas*. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.
- _____. *No Urubuquaquá, no Pinhém*. 5.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- _____. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.
- SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- SEGOLIN, Fernando. *Personagem e Anti-Personagem*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.
- SERCEAU, M. *L'Adaptation Cinématographique des Textes Littéraires: Théories et Lectures*. Liège: Éditions du Céfal, 1999.
- GRUZINSKI, Serge. *O Pensamento Mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- STAM, Robert & Shohat, Ella. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. São Paulo: CosacNaif, 2006.
- TODOROV, Tzvetan. *Análise Estrutural da Narrativa*. São Paulo: Editora Vozes, 1973.
- TOLENTINO, Célia Aparecida. *O Rural no Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.
- VASCONCELOS, Sandra G. "Migrantes dos espaços (sertão, memória e nação)". In: *Letterature D'América*, ano XXI, n. 87, 2001.
- _____. *Os Mundos de Rosa*. In: *Revista USP*. n.36.
- VERNANT, Jean-Pierre. *A "bela morte" de Aquiles*. In: *A Honra: Imagem de si ou dom de si – um ideal equívoco*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1992.
- _____ & VIDAL-NAQUET, PIERRE. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. *A Experiência do Cinema*: antologia. Editora Graal. Rio de Janeiro, 1983.

_____. *O Discurso Cinematográfico*. Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra, 1977.

_____. *Sertão Mar*. Glauber Rocha e a Estética da Fome. São Paulo: Brasiliense, 1983.

ANEXO – Entrevista com o diretor Paulo Thiago sobre o filme Sagarana, o Duelo.**E: Fale um pouco de seu contato com Guimarães Rosa.**

P: Eu comecei a ler Guimarães quando eu tinha 14 para 15 anos e eu fiquei apaixonado pela obra dele. Para você ter uma ideia, agora ontem mesmo eu estava lendo um conto de *“Primeiras Estórias”*, *“Sôroco, sua mãe e sua filha”*, que tem alguma coisa aí a ver com o projeto de documentário sobre a loucura que eu vou **fazer**. Então, é uma referência para mim a vida inteira, por duas razões: a primeira é porque eu sou de Minas, de uma região no Vale do Rio Doce, de Aimorés, cidade que fica na fronteira com o Espírito Santo. É uma região muito similar à temática do Rosa, os costumes nos anos 50, muitos jagunços, e a questão da oralidade porque eu convivia muito com vaqueiros. Ia pra fazenda, andava com os vaqueiros, com os moradores. Eu até tive uma experiência muito interessante uma vez. Um sítio de um morador, na beira do rio Doce, foi atacado, roubado, e eu fui perguntar para a mulher o que tinha acontecido. A maneira como ela contou a história, se eu tivesse um gravador, era como se fosse Guimarães Rosa. Tinha muitas idas e vindas e voltas, palavras que, de certa forma, ela criava na hora, na descrição da cena. Então, isso é uma questão. A outra questão é minha paixão pela literatura. Eu sempre li muito, desde os oito anos. Li muita literatura universal e muita literatura brasileira: Jorge Amado, José Lins do Rêgo, Graciliano Ramos e as obras clássicas da literatura brasileira. Então quando foi o encontro com Guimarães, foi assim aquela explosão.

E: O conto Duelo não é um conto muito considerado pela crítica. O que você viu nesse conto? Por que a escolha para uma adaptação?

P: Olha, eu acho que é uma ignorância da crítica. O tema da história é muito interessante. Um personagem que morre depois de 70% que a história começou. Eu achei que era uma história de perseguição da caça ao caçador, um tema fundamental, que daria um grande filme de aventura e de ação. O que me atraiu

também foi a circularidade da história. Ela não tem só começo, meio e fim. O fim retoma o começo. Além disso, tem a força dos personagens Cassiano Gomes, Turíbio Todo e a disputa pela mulher, que é uma coisa clássica fortíssima. Tudo no texto segue a mesma linha do resto. Eu acho que esse conto tem até uma relação com “*A hora e a vez de Augusto Matraga*”. Há um desfecho, vamos dizer assim, de uma coisa que poderia ser outra.

E: O filme foi realizado em 1973. Antes disso, havia o “*Grande Sertão*”, dos irmãos Pereira, e o longa-metragem do Roberto Santos, “*A hora e a vez de Augusto Matraga*”. Que diálogo você estabeleceu com eles?

P: Como disseram: “Grande Sertão” é um filme que não é épico, é um filme hípico. É um filme ruim. Mas é até muito depreciativo a maneira que eles tratam os irmãos (Pereira). Porque eles são pessoas muito empenhadas. Li até uma orientação para eles feita pelo próprio Rosa. Agora eu acho que eles se enfiaram em uma empreitada difícilíssima de filmar. Eu, por exemplo, não gosto da adaptação do Avancini, que é super valorizada (referência à minissérie da Rede Globo). Eu acho um equívoco enorme botar a Diadorim desde o início como uma mulher, principalmente uma estrela global. Acho que tem uma falha estrutural na adaptação e problemas de natureza, não só visual, como das histórias que se entrecruzam. Quanto ao filme do Roberto Santos, eu considero uma obra-prima. Eu acho que é um dos três maiores filmes brasileiros que já foram feitos. Acho que quando eu fui filmar “*O Duelo*”, evidentemente, houve certa motivação, pois, se aquela história (do Matraga) podia dar um grande filme, a outra também poderia. Eu vi que era possível o desafio de filmar o Guimarães Rosa e chegar a um resultado legal. No caso dele, foi uma obra-prima; o meu, não vou fazer julgamento. Vi que o desafio era possível, que era possível fazer uma obra cinematográfica. O Roberto fez um filme maravilhoso. Porque eu não posso ter um desafio similar, de ter uma boa história que eu me apaixonei? Foi nesse sentido. Em termos de dramaturgia, de interpretação e escolha dos atores e da *mise-en-scène*, eu acho que é muito distante do meu filme. Não falaria em influência, falaria em motivação. Se alguém fez uma obra-prima, eu vou fazer ou me candidatar a fazer. Eu não correria o risco

do ridículo de fazer um filme do Rosa. Mas eu acho que era um desafio legal e que valia a pena.

E: No filme você coloca vários personagens de outras obras do Rosa. Você cria duelos entre os chefes políticos que não existem no conto, como Seu Habão, o coronel Cara-de-Bronze e Titão Passos. Como deu essa articulação?

P: A história precisava de outros episódios, porque nesse conto ela é muito agarrada a dois personagens. E na verdade, também, não ocorrem muitas peripécias no caminho. Todo filme precisa, principalmente um filme que está lidando com a aventura humana. Então eu vi que não era suficiente o que havia no conto e precisava de episódios, outras cenas, outras coisas que pudessem manter a ação dramática e peripécia funcionando. Eu fui buscar no Rosa coisas, cenas, personagens, sem exagerar, coisas que eu gostava, que me marcaram, porque achava que dariam uma coisa interessante e que pudessem ter uma conexão com a história que eu estava contando. Não houve nenhuma adaptação cinematográfica daquelas situações. Um uso aqui, outro ali dessas situações. Foi isso, na verdade. E eu busquei coisas que poderiam ser inseridas. Não só porque eu gostava, mas por uma questão, assim, de valor. Mas eu achei as coisas que poderiam e teriam sentido, sem mudar o norte da história, que é muito justa, de pouca peripécia. Só ao tema central, correndo aqui e dali, que faltavam acontecimentos. Como é um filme de aventura e de ação, não podia deixar de ter mais peripécias, mas inventar isso era sair do clima do escritor.

E: 1973, começo da década de 1970. A Embrafilme com a proposta de atrair o público. Você teve essa preocupação? Como foi essa relação com a produção?

P: O filme teve uma produtora, que é importante falar, que foi a Claudia Menezes. Era um orçamento alto, proporcionalmente naquele momento do cinema brasileiro, e a Embrafilme tinha limitações de financiamento, apesar de que foi ela que me alavancou o filme. Então, eu tive que procurar outros financiamentos e fomentos. Eu

consegui no Espírito Santo, onde tinha escolhido a locação. Pelo seguinte: porque em Minas, no norte de Minas onde originalmente se passa a história, não há mudanças de paisagens, é mais ou menos a mesma paisagem monocórdica. E, como há um processo de perseguição contínua na narrativa, teria que ter as mudanças de locação, as transformações. Poderia ser monótono visualmente, se fosse passado no mesmo espaço. Precisava transformar o espaço porque também era uma questão da passagem de tempo, que é longo na história. Fui encontrar isso no Espírito Santo, que é um estado rural, bem rural e até na origem mais violento que o norte de Minas. Na época que eu filmei, nos anos 70, continuavam a ter matanças de jagunços e coronéis por lá. Então, eu fui viajando com uma pessoa muito criativa, o Cláudio Bueno Rocha, um jornalista, e com outro jornalista, o Rogério Medeiros, que conhecia bem o estado. Eles viajaram me mostrando o sul, o meio e o norte do Espírito Santo. Há uma mutação de ambientes muito grande. Lugares mais desertos, outros de pequenas cidadezinhas lindas, outros locais com antiguidades, com cenários antigos. Quanto ao apoio financeiro, ele existia.

No teste do elenco, eu escolhi de cara o Joel Barcelos que, eu diria, era fisicamente parecido com a descrição do personagem. Não era papudo, mas tinha um grande gogó. Ele era um bom ator, tinha aquele tipo do matador, sujeito magrelo, marcante, aquele rosto desenhado. Em suma, um ótimo ator. O Milton Moraes, apesar de ser um ator de personagens muito urbanos, de Nelson Rodrigues, eu achei que ele faria muito bem esse militar, que é um homem grande e forte e um ótimo ator também. E também aquele tipo expressivo. A mulher, que ficava no meio, tinha opções, mas eu acabei me fixando na Ítala Nandi porque era uma atriz que estava acontecendo, uma atriz boa, vinha do Teatro Oficina e eu acho que ia dar uma dimensão dramática mais forte. Eu achava que era um personagem muito anulado na história. Precisava de uma atriz que desse outro tom, mais interessante e importante na trama. Então precisava naquela personagem, não só a beleza, mas uma pessoa expressiva. Eu queria uma ótima atriz também porque senão seria uma pessoa sem presença. Os outros, eu fui escolhendo, não fiz testes. Só fiz teste com o Vinte-e-Um (Timpim), que mata o Cassiano. Ele realmente, eu embатуquei, porque eu não tinha alguém que conhecesse que pudesse imaginar no papel. Por exemplo, fui buscar o Paulo Villaça para o pistoleiro pactário com o Diabo. Ele também vinha

do teatro, com força cênica, sarcástico e eu achava conflituoso, ex- “*Bandido da Luz Vermelha*”, do Sganzerla; achei que ele era muito bom para o personagem. Eu fui pesquisando tipos de personagens e atores, pensando com muita calma. Para o Vinte-Um, eu passei uns três, quatro meses. Tinha que ser um sujeito muito esquisito, meio pequenino. Fiz teste na ocasião. Teste na época não era como esses testes de botar o cara de diante da câmera, como em Hollywood. Eu fiz teste encontrando pessoalmente com vários caras, cinco caras assim, até que eu achei o Reynuncio Napoleão.

Para a concepção da fotografia, eu chamei o Mário Carneiro, que era o grande fotógrafo da época, já tinha feito fotografias em preto-e-branco extraordinárias, como no “*Padre e a Moça*”. Era também grafista, pintor, achei que ele teria uma grande sensibilidade artística. O filme precisava de uma fotografia muito bonita; inclusive eu queria em tons pastéis e não era fácil de encontrar um fotógrafo com essa cultura, com essa coisa do visual tão forte, uma visão de cor como um pintor. Ele não tinha feito ainda filme colorido, acho que foi o primeiro ou o segundo filme. E tivemos uma integração muito grande. Leu o roteiro e logo começou a expor as ideias do ponto de vista visual e também da questão dos movimentos de câmera, que precisava muito para manter essa dinâmica de narrativa. E aí então, juntos, com a marcação minha, fizemos um filme com muitos carrinhos, muitos *travellings*. Não é um filme filmado de maneira acadêmica, coisas já com câmera na mão também. Foi uma fotografia apurada, tanto que ele ganhou o prêmio Coruja de Ouro pela fotografia. O prêmio do Instituto Nacional do Cinema. É um trabalho muito rebuscado, não é um trabalho, assim, improvisado. Um *zoom* sem ser *zoom*, acoplado sempre aos movimentos de câmera. Eu até me lembro, na época, o Leon Hirszman, que era meu conhecido, sempre dizia que o filme tinha uma grande cinematografia, que é essa coisa da composição da imagem.

E: Fale um pouco sobre o trabalho do Carmélio Cruz, na direção de arte.

P: Chamei o Carmélio Cruz. Primeiro, eu vi “*Juliana do amor Perdido*”, do Sergio Ricardo, um filme esquecido, mas visualmente lindo, e achei uma palheta de cores lindíssima. O Carmélio era pintor também, então isso se acoplaria muito ao trabalho

do Mário. Não adianta você ter uma fotografia buscando esse tipo de expressão, se você tem um figurino, uma cenografia que vai na direção completamente contrária. O Carmélio me mostrou as cores que ia usar e eu disse, “é isso aí”, e ele foi atrás. Foi buscar os panos, os tons, levou certo tempo para encontrar isso, desenhar cada personagem. Ele me mostrava e eu dizia: “Carmélio é por aqui, aqui”; foi um diálogo muito bacana. Mas fundamentalmente, ele era um homem que escolhia bem a cor, o visual. Hoje tenho um quadro dele aqui, ele é um excelente pintor.

E: Sobre a roteirização do filme, como foi transpor esse conto para o cinema?

P: Eu fui escrevendo sozinho o roteiro, por um ano e meio, com um grande prazer. Fui escrevendo, voltava, procurava, não foi um roteiro rapidinho, que eu cheguei logo ao fim. Eu queria me envolver muito do espírito do Rosa. Eu tinha que estar no tom rosiano o tempo inteiro, não podia perder esse tom, senão o filme naufragava. E para manter o tom, com essa ideia de ações e episódios que iam ocorrendo ao longo do filme, e para proposta que eu tinha desde o início, era necessário ir lentamente. Foi muito bom eu ter trabalhado assim. Eu não sei hoje qual é o pensamento das pessoas, porque já fiz muitos filmes, mas se falava que esse é meu melhor filme, mais bem resolvido e eu acho que isso se deve muito ao roteiro. Acho que o filme não para, a ação vai em frente, não tem ponto morto, aquelas barrigas, que são muito comuns no cinema brasileiro. E não foi o tempo todo escrevendo; parava, voltava, retomava, ia vendo, foi por aí, ia vendo essas pequenas peripécias como é que entravam, e mantendo uma coisa uníssona, para não perder o ritmo e a narrativa. Era uma proposta minha que não fosse um filme puramente esteticista, que fosse um filme de comunicação de público. O meu primeiro filme “*Senhores da Terra*” foi muito saudado pela crítica e também ganhou muitos prêmios internacionais, uma coisa muito gratificante. Mas quando foi lançado comercialmente, eu tive a experiência do filme não funcionar como comunicação popular. Eu fui a cinemas, conversei com espectadores e tomei a decisão de não fazer mais um filme que não tivesse comunicação popular, mesmo sendo um sucesso. Decidi: quero fazer um filme que as pessoas acompanhem, se envolvam emocionalmente, fiquem agarradas na cadeira. Então eu trabalhei muito este roteiro

para poder realizar isso. O “Duelo” deu, na época, 500 mil espectadores, e se falava sempre que isso representava um terço do público, porque havia uma roubalheira louca. O filme ficou cinco semanas na Cinelândia, no Rio de Janeiro, que era um marco do grande cinema na cidade. O filme funcionou muito em Minas e muito bem em São Paulo. Tinha um *trailer* muito bem feito, que dava aquela imagem de aventura. Isso basicamente é o roteiro, não é? Se o roteiro tem barriga, se o roteiro vai para lá e para cá, quer dizer que é Guimarães Rosa. Mas um filme tem que buscar outro ritmo. Os outros filmes de Guimarães Rosa, depois de “*O Duelo*”, foram um fracasso total de comunicação de público. Tem alguns que eu acho lindos, mas, em termos de público, não rolou.

E: Houve improviso dos diálogos?

P: Não teve muito não. O diálogo estava escrito e houve uma adaptação do diálogo no momento da filmagem para o ator ver e entender o texto existente. Era um desafio falar daquele jeito, daquela maneira, então o ator tinha que se mexer, era um desafio do ator. Eu também sentia se aquilo funcionava. O texto, às vezes, era meio poético e tinha que ser dado certo realismo. Era difícil para o ator falar aquele texto de uma maneira realista. Não foi uma improvisação de diálogos, foi uma adaptação.

E: Você falou em uma entrevista que *Sagarana*, o Duelo é um faroeste brasileiríssimo. Em poucas palavras, o que é isso?

P: Olha, o cangaço, por exemplo, é sempre visto e lembrado com os filmes do Glauber Rocha. O heroísmo do cangaceiro é tratado como uma coisa política, social. Mas há vários filmes que eram tratados como filmes *western*, filmes de aventura. Como foi em “*A morte comanda o cangaço*”, do Carlos Coimbra, com Alberto Ruschel, produzido pelo Oswaldo Massaini. Aliás, o melhor deles foi o “*Quelê do Pajeú*”, do Anselmo Duarte, fora “*O Cangaceiro*”, do Lima Barreto, que é um fantástico filme dos anos cinquenta, premiado em Cannes. Bom, o meu filme não tem bem a ver com isso, por que é um filme passado no sertão de Minas. Não é aquela coisa ícone, com as roupas e os cangaceiros; a temática é bem diferente.

Mas, eu até cheguei a citar numa declaração sobre “*O Duelo*” que tinha uma referência cinematográfica ao filme chamado “*Winchester 73*”. Era um filme também exatamente circular em torno de uma arma que ia passando de mão em mão ao longo de uma história. Filme extraordinário de Anthony Mann. Citei que realmente o filme tem uma linguagem de *western*. Primeiro de tudo, eu sempre fui fanático pelo gênero. Eu assistia aos filmes desde os dez anos; era um fã daquele gênero. Um dos cineastas que eu adoro é o Sérgio Leone, que de certa forma eu descobri no Brasil. Era uma época que ninguém admitia esse negócio de *bang-bang* italiano. Eu lembro que vi “*Por um Punhado de Dólares*” e achei espetacular; descobri que o único no Rio de Janeiro que falava disso sem nenhum pudor era o Glauber. Conversando com ele: “Você já viu isso?”. E ele respondeu que tinha visto e gostava muito. Porque o Glauber, também, foi um grande fã de faroeste. E acho também que o filme dele “*O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*” é um *western*. Lembra Howard Hawks, parece “*O Rio Bravo*”. Até o crítico Ely Azeredo fez uma crítica muito elogiosa ao filme chamando-o “*O bom western de Sagarana*”. Ele criou essa comparação, também entendeu assim. Agora isso não foi absolutamente proposital, não foi mesmo. Foi, sim, aquela coisa do Guimarães Rosa e da história que eu achava que dava um grande filme. Havia uma conexão maior com o Brasil, o universo brasileiro do que fazer um *remake*, uma cópia, um “abrasileiramento” do filme de faroeste. Isso de jeito nenhum. Tem que tratar isto com muito cuidado. Por que a ideia de fazer um faroeste brasileiro não me agradou.

E: Com relação ao Turíbio Todo, ele tem uma faceta cômica. Você enxerga comicidade no Duelo?

P: O Guimarães Rosa tem um humor que as pessoas esquecem de falar. Tem, por exemplo, um conto dele que, um dia eu teria vontade de filmar, que é o “*A volta do Marido Pródigo*”. É uma história engraçadíssima. Aquilo é fantástico, dá um ótimo filme. Uma vez até conversei, por alto, com o Guel Arraes, que também comentou isso. São histórias de humor, na linha do Ariano Suassuna. Eu acho que o Turíbio Todo é um personagem que não é só dramático, ele é um cara muito louco. Aquele casamento é um *ménage a trois* porque há um momento que ela virou amante do

Cassiano Gomes e ele volta a reencontrar ela. Há um cinismo no personagem, uma certa imoralidade contra as regras do sertão. É um personagem divertido, patético. Eu acho também que o cinema não deve ser muito sério, ele tem que ter um componente engraçado. Turíbio é um trapalhão, um total trapalhão. Quando ele vai matar o cara, ele mata o irmão. O Rosa também tem este humor. Se você olhar sobre certo ângulo dizer que o personagem é “papudo” tem uma ponta de deboche. E, para fazer um cara desse tipo, tem que pegar um ator de gogó, o que é sempre gaiato. Os dentinhos de ouro que coloquei no Joel - uma sugestão dele - lembram o “*Boca de Ouro*” do Nelson Rodrigues; uma gozação com um bicheiro violento. Esse era o tratamento da história de ação, de aventura, com cenas engraçadas, como as do cigano feito pelo Wilson Grey. Os ciganos foram tirados do próprio *Sagarana*. O Wilson Grey ganhou prêmio de melhor ator coadjuvante. O Wilson é um personagem típico do humor brasileiro. Aquela história de ele vender um cavalo trocado e passar a perna no Turíbio é “vaudeville”. Depois, fui fazendo filme com poucas piadas e humor, a não ser o “*Águia na Cabeça*”, que é um filme sobre bicheiro e eu precisava puxar o humor, evidentemente, pois as situações são todas meio ridículas. Os diálogos do Joaquim Vaz de Carvalho são verdadeiras piadas.

E: O título da dissertação é “*Um ser tão misturado: estudo sobre o filme Sagarana, o Duelo*”. Eu vejo mistura no filme, por exemplo, de comédia com tragédia. Você enxerga isso no filme?

P: Na trama, um cara vai matar uma pessoa e mata o irmão por engano; aí ele é perseguido, vai para um lado, vai para o outro; eles nunca se encontram. É uma trapalhada monumental. A história era baseada em um tipo de situação até ridícula. Não é um simples drama de ação; o cara vai para um lado e o outro volta, o cara passa a morte para o outro. Tudo bem, isto aí é uma coisa misteriosa, mística. Tudo tinha que ser feito não com um tratamento “barra pesada”; isso, depois, gerou certa polêmica. Algumas pessoas reclamam disso, mas não leram o conto. Pega o texto e leia; veja se não está lá, a origem dele são fatos truncados que apontam para vários sentidos. Está lá. E por isso, eu não quis buscar algo sério, um “*Grande Sertão*”:

Veredas”, ou mesmo trágico, épico como o “*Matraga*”. Minha ideia é um “*Sagarana*, *O Duelo*”, uma mistura do livro com o conto, uma amplitude temática.

E: Por que a Silivana mudou de nome?

P: Esse nome, Silivana, é muito feio! Então, procurei um nome mineiro também, típico. Irmã deste nome, pois as duas terminam com “Ana”. Maria, também, é um nome tão popular, Mãe de Deus. Então, assim ficou Mariana.

E: Com relação à trilha, como foi esta parceria com o Tom Jobim?

P: Olha, esta história é fantástica. Eu soube, através do Joaquim Pedro de Andrade, que o Tom estava compondo uma música e que ele acabou gravando como “*Matita Perê*”. Era sobre este universo do Rosa, meio inspirado em “*O Duelo*”. Então, eu peguei o telefone do Tom e liguei para ele. Eu não o conhecia, estava assim sem graça e falei: “Eu acabei de filmar esta história”. O filme já estava rodado. E ele, do outro lado, tinha a história decorada e começou a falar: “Turíbio Todo, papudo, vingativo e mau”. Ele começou a dissertar a história, frases, foi uma coisa impressionante! Ele disse: “Bom, então eu queria ver o filme”. Eu tinha um copião, não tinha som ainda. Passei o copião, ele gostou e disse: “Bonito! Tem cenas muito bonitas. Não vamos colocar músicas em cima de palavras”. Isto era uma ideia que eu tinha. O Tom me chamou na casa dele, me mostrou este “*Matita Perê*”, que estava em processo de construção, quase terminado, e disse que não ia poder fazer os arranjos, a música incidental, para o filme. “Mas, a música está aqui. O desenvolvimento dela está aqui. Tem coisas novas que fiz no arranjo e você usa como achar que deve fazer”. E aí, ele chamou o Dori Caymmi, que tinha trabalhado também no primeiro arranjo desta música. “O Dori pode fazer”. E a música incidental foi feita pelo Dori com os temas da música de Tom Jobim. A partitura é do Tom Jobim. Então, é um filme com música de Tom Jobim e adaptações, arranjos instrumentais e recriações de partes do Dori. Dois trechos que o Dori canta são trechos absolutamente originais da música. Há um momento lá que tem a ver com a

história e o Dori canta. Agora, neste período, depois destes encontros, eu fiquei muito ligado ao Tom, foi uma experiência humana muito forte para mim.

E: O Titão Passos tem uma importância grande na narrativa. Como ele foi concebido para o filme?

P: O Titão Passos é um personagem do “*Grande Sertão: Veredas*”, que é apenas citado no livro; ele não conta a história dele, não se sabe a história. Diz sinteticamente: “Severo bandido”. Sabemos que era um homem grandioso, um homem heróico, no sentido de um heroísmo clássico. Positivo. Um bravo em defesa dos valores éticos. Um guerreiro ético. Um homem que está querendo exterminar o Diabo e as coisas ruins do mundo e da vida. Ele forma o seu bando. Esse tipo de personagem é muito raro no cinema brasileiro; acho que, todo gênero, inclusive rural, nunca passou por este tipo de personagem. No geral, estes filmes rurais são o bem e o mal, numa pessoa só. O cangaceiro que é o bandido, e, ao mesmo tempo, o defensor do povo. O bem e o mal. E aí, o guerreiro do bem não existe. Você diria se houvesse uma continuação do “*Matraga*”, que é o jagunço que descobre o bem. No final da história, só no final, Titão é o cavaleiro medieval. Por isso, o coloquei com uma capa, quase como um guerreiro medieval. Ético, defendendo a justiça. O filme tinha de ter essa dimensão, pois sem ela seria incompleto com relação ao Rosa. Tinha que ter um personagem, uma pessoa que preservasse os valores, os grandes valores da humanidade. Tanto que ele aparece destruindo o demônio. Eu achei apaixonante ter este terceiro ponto dentro da história, para não ficar apenas na ação vulgar dos corruptos. As jogadas são feitas por trocas de interesses, mortes contratadas. Turíbio, um assassino de encomendas e vingativo; corneado. Cassiano, um policial violento. O *ménage à trois* dentro do sertão conservador. Em suma: o filme é todo permeado de amoralidades ou corrupção. Quando é o personagem do Turíbio, os sentimentos são vingativos ou amorais. Então, precisava de um grande personagem ético. Como esta história não é uma redenção final, mas uma vingança, então há um meio de sempre ter um grande personagem redentor, inclusive morrendo também de uma forma grandiosa.

E: Chegamos ao fim da entrevista. Eu quero te agradecer muito pela sua disponibilidade, muito mesmo.

P: Eu falei tanta coisa que foi mais fácil do que escrever. Outro dia mesmo, dei uma entrevista por escrito sobre outro filme. Mas, este filme era muito difícil; já se passaram muitos anos; então, falando a memória vai se refrescando. Eu que agradeço a oportunidade da entrevista.