



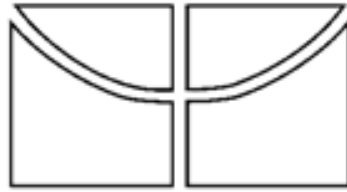
**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO**

Ana Lúcia de Barros Saggese

Guimarães Rosa e o Teatro - A adaptação de *Grande sertão: veredas*
e a escrita cênica de Bia Lessa

Dissertação submetida ao Programa de Pós-
Graduação em Comunicação, da Universidade de
Brasília/UnB, como requisito necessário à obtenção
do grau de Mestre em Comunicação. Linha de
pesquisa: Imagem, Estética e Cultura contemporânea
Orientação: Prof. Dr. Gustavo de Castro da Silva

Brasília, 2022



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO**

Ana Lúcia de Barros Saggese

Guimarães Rosa e o teatro

A adaptação de *Grande sertão: veredas* - e a escrita cênica de Bia Lessa

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade de Brasília/UnB, como requisito necessário à obtenção do grau de Mestre em Comunicação. Linha de pesquisa: Imagem, Estética e Cultura contemporânea
Orientação: Prof. Dr. Gustavo de Castro da Silva

Brasília, 2022

Ana Lúcia de Barros Saggese

Guimarães Rosa e o Teatro

A adaptação de *Grande sertão: veredas* - e a escrita cênica de Bia Lessa

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília, e defendido sob a avaliação da Banca Examinadora constituída por:

Prof. Dr. Gustavo de Castro da Silva (Orientador) PPG/COM
Universidade de Brasília (UnB)

Prof. Dra. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Prof. Dra. Danielle Naves de Oliveira
Universidade de Brasília (UnB)

Profa. Dra. Gabriela de Freitas (PPG/COM)
Universidade de Brasília (UnB)
(Suplente)

*Vida devia de ser como na sala do teatro, cada um inteiro fazendo
com forte gosto seu papel, desempenho.*

João Guimarães Rosa

RESUMO

A pesquisa *Guimarães Rosa e o teatro - A adaptação de Grande sertão: veredas e a escrita cênica de Bia Lessa* debruça-se sobre recriações de textos *Corpo de Baile, Sarapalha, Meu tio, o Iauaretê, Pirlimpsiquice* e *Cara-de-Bronze* e, em particular, a escrita cênica de *Grande sertão: veredas*, para pensar como se deu a transposição do campo literário para o teatral. A pesquisa articula os conceitos bakhtinianos de polifonia, dialogismo e exotopia como ferramentas heurísticas para as práticas de adaptação de obras de João Guimarães Rosa para o teatro. A partir de uma metodologia de investigação histórica, documental, estética, literária e midiática, analisamos a presença do teatro na obra do autor mineiro e as adaptações realizadas. Nossas conclusões apontam para um fértil processo de enriquecimento mútuo.

Palavras-Chaves: Guimarães Rosa. Adaptação. Bakhtin. Teatro. *Grande sertão: veredas*.

ABSTRACT

The research *Guimarães Rosa and the theater - The adaptation of Grande sertão: veredas and the scenic writing of Bia Lessa* focuses on recreations of texts such as *Corpo de Baile, Sarapalha, Meu tio, o Iauaretê, Pirlimpsiquice* and *Cara-de-Bronze* and, in particular, scenic writing of *Grande sertão: veredas*, to think about the transposition of the literary field to the theatrical one. The research articulates the bakhtinian concepts of polyphony, dialogism and exotopy as heuristic tools for the practice of adapting João Guimarães Rosa's works to the theater. Based on a methodology of historical, documentary, aesthetic, literary and media research, we analyze the presence of theater in the work of the author from Minas Gerais and the adaptations made. Our conclusions point to a fertile process of mutual enrichment.

Keywords: Guimarães Rosa. Adaptation. Bakhtin. Theater. *Grande sertão: veredas*.

Sumário:

Introdução.....	11
Estratégias de abordagem.....	16
Capítulo 1: Noções de adaptação.....	17
1.1 Um discurso que discursa outros discursos.....	18
1.2 Singularidade, alteridade, interação.....	21
1.3 Servir dois mestres.....	23
1.4 Extralocalização.....	24
1.5 A voz do dono e o dono da voz.....	27
1.5 Pequeno tempo, grande tempo.....	33
1.6 Que importa quem fala, alguém disse, que importa quem fala.....	34
1.7 Tupy <i>or not</i> tupy?.....	37
Capítulo 2: Guimarães Rosa no teatro.....	39
2.1 Meu tio, o Iauaretê.....	39
2.2 Vau da Sarapalha.....	41
2.3 Corpo de Baile.....	43
Capítulo 3: O teatro na literatura de Guimarães Rosa.....	52
3.1 Cara-de-Bronze.....	52
3.2 Pirlimpsiquice.....	61
3.3 Traços biográficos de Lalino Salãthiel ou A volta do marido pródigo...65	
3.4 O teatro em <i>Grande sertão: veredas</i>	69
Capítulo 4. Asprezas da linguagem em <i>Grande sertão: veredas</i>	73
4.1 A narração em <i>Grande sertão: veredas</i>	78
4.2 O diabo na rua.....	83
4.3 O sertão.....	86
Capítulo 5: Riobaldo.....	89
Capítulo 6: Análise da adaptação de Bia Lessa.....	97
6.1 Processo.....	104

6.2 A escritura cênica.....	107
6.3 Geografia cênica.....	112
Considerações finais.....	116
8: Referências.....	119
9. Anexo: Escritura cênica	
1 - <i>Grande sertão: veredas</i> - adaptação: Bia Lessa.....	133
2 - <i>Grande sertão: veredas</i> - adaptação: Gilson de Barros.....	261

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 - Meu tio, o lauretê	
Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. 2021.....	39
Figura 2 - Figura 2 –Primo Argemiro e primo Ribeiro	
Fonte: Adalberto Lima/divulgação. 2015.....	41
Figura 3 – O sertão em todo lugar	
Fonte: Imagem retirada da internet: encurtador.com.br/eruAT. Acesso em 16. abril.2021.....	43
Figura 4 - Doralda e Soropita	
Fonte: Imagem retirada da internet. Disponível em: https://url.gratis/eFfEtI . Acesso em: 16. abril.2021.....	49
Figura 5 - Vaqueiros, jagunços, sertanejos	
Fonte: Imagem retirada da internet. Disponível em: encurtador.com.br/ayQX6 . Acesso em: 16. abril. 2021.....	50
Figura 6 - O universo de Rosa: do simbólico ao arquetípico	
Fonte: Imagem retirada da internet. Disponível em: encurtador.com.br/bstKZ . Acesso em: 16. abril. 2021.....	50
Figura 7 - Á guisa de corcéis	
Fonte: Imagem retirada da internet. Disponível em: encurtador.com.br/dfu78 . Acesso em: 16. abril. 2021.....	51
Figura 8 - Placa de bronze grega do período arcaico	
Fonte: Imagem retirada da internet. Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Grifo . Acesso em: 24.nov.2021.....	55
Figura 9 - Riobaldo, monólogo	
Fonte: Fotografia de Renato Mangolin (2020). Arquivo do ator.....	88
Figura 10 - Linguagem em construção	
Fonte: Instalação <i>Grande sertão: veredas</i> [n.p.] São Paulo. 2006.....	99
Figura 11 - Mire e Veja	
Fonte: Instalação <i>Grande sertão: veredas</i> [n.p.] São Paulo. 2006.....	100
Figura 12- Onde o mundo começa	
Fonte: Instalação <i>Grande sertão: veredas</i> [n.p.] São Paulo. 2006.....	101
Figura 13 – Diadorim	
Fonte: Instalação <i>Grande sertão: veredas</i> [n.p.] São Paulo. 2006.....	102
Figura 14 - A gaiola	

Fonte: Annelize Tozzeto. Divulgação (2018).....	111
Figura 15 - Urubus, pedras, moitas	
Fonte: Annelize Tozzeto. Divulgação (2018).....	112
Figura 16 – A humanidade inteira	
Fonte: Annelize Tozzeto. Divulgação (2018).....	113
Figura 17 – Nonada - Travessia	
Fonte: Annelize Tozzeto. Divulgação (2018).....	115

Agradecimentos:

Agradeço ao meu orientador, Gustavo de Castro da Silva, que começou com leituras de Guimarães Rosa e fez um mundo se abrir. Aos meus colegas do grupo Siruiz: Andrea Jubé, Cristina Gomes Maciel, Danielle Naves de Oliveira, Edinília Nascimento Cruz, Juliana Wackzuk, Leandro de Bessa Oliveira, Paulo Schnor, Rhaysa Novakoski, Thalita Fernandes, que construíram essa pesquisa comigo. A meus professores do PPG/Com que fizeram parte dessa travessia: Gabriela de Freitas, Tiago Quiroga Fausto Neto, João José Azevedo Curvello e Cláudia Linhares Sanz. Às leituras atentas e contribuições valiosíssimas de Sílvio Melcer Dworeck. Às minhas companheiras de trajeto: Dandara Ferreira, Fernanda Sá, Glauce Santos, Lorena Figueiredo, Vanessa de Moraes, pelas trocas e afetos. À Tatiana Castro e a todos os meus colegas de mestrado. Às minhas amigas de toda vida, Bel Kowarick, Maíra Dvorek e Mika Lins. À Eugênia Thereza de Andrade que me deu régua e compasso. A Ulisses Cruz, Gilson de Barros e Bia Lessa pelo talento e capacidade de encantar. Agradeço a Capes que forneceu a bolsa sem a qual esta pesquisa não seria possível. Aos meus pais, por tanto amor. À Alice e João. A Marcelo Sirangelo, sempre.

Introdução:

Se há dez anos alguém me dissesse que eu moraria em Brasília e faria um mestrado, eu o teria por lunático. Mas a vida é cheia de remansos e cá estou, concluindo esta dissertação na Universidade de Brasília (UnB). Como o ponto da novela “Pirlimpisquice”, de *Primeiras Estórias* (1962), dei uma cambalhota e, ao colocar os pés no chão, um novo mundo se abriu para mim. Tive que percorrer um novo caminho e aprender novas artes. Esta pesquisa é fruto dessa nova caminhada que resolvi traçar. Venho, por essas mal traçadas linhas, tentar um modo de retratar-me e compreender-me.

Nelas, tentei juntar as duas coisas que mais gosto: literatura e teatro. Amalgamar Mikhail Bakhtin a Guimarães Rosa. E não é que deu samba? Talvez um samba de uma nota só, mas aí é com vocês, que terão que me dizer onde saí do tom. Nesse trajeto, eu não estava só, meu orientador, que acredita no infinito, me indicou caminhos.

Tenho formação e prática em teatro e em roteiro de teatro, cinema, novela gráfica, televisão, além de um curso de jornalismo, embora tenha escrito pouco para esse meio de comunicação. Essa bagagem me ajudou muito a entender os meandros da criação artística e poder pensar as adaptações que analiso aqui neste trabalho.

Tive uma curta carreira como atriz e, em seguida, entrei na faculdade de jornalismo da PUC/SP. No entanto, minha aprendizagem se deu de forma autônoma, na prática de adaptar peças a partir de textos literários.

Adaptei para o teatro *O Crocodilo* (2017) e *Memórias do subsolo* (2009), de Dostoiévski; *Festa no covil* (2013), de Juan Pablo Villalobos; e *Nervos de Deus* (2001), de Daniel Paul Schreiber. Fiz a tradução de *Dueto para um* (2010), de Tom Kempinski, e a pesquisa para a criação do *Beco das Palavras* (2006), um jogo interativo para o Museu da Língua Portuguesa. Como autora, escrevi o musical *Bexiga* (2010), em parceria com Enéas Pereira e Edu Salemi; *Bang!* (2019); *Só um up* (2020); e *Auxílio Emergencial*¹ (2019), em parceria com Maíra Dvorek. Essas duas primeiras em processo de produção.

Participei da adaptação de *Grande sertão: veredas* (2014) para quadrinhos, da Editora Azul, com Guazzelli, sem assinar o roteiro. Logo após esse trabalho, e já morando em Brasília, soube que o PPG/COM da UNB estava oferecendo uma matéria de leitura dos contos de Guimarães Rosa, ministrada pelo professor Gustavo de Castro da Silva.

¹ Vencedora do Festival de Peças de UM MINUTO - On Line Live Ao Vivo Tudo Isso e Mais Um Pouco, dos Parlapatões, 2020.

O pensamento de Bakhtin me encantou, porque apresenta uma visão do homem em construção e em constante diálogo com o outro. A alteridade é ponto focal de seu trabalho. Numa época em que estamos todos isolados, pensar num homem que só existe em interação é libertador. Eu preciso do outro para me constituir, já que estou enredada em relações sociointeracionais. A vida é dialógica por natureza e viver é participar desse diálogo sempre inacabado e em devir.

Ainda há quem ache que adaptar textos literários para outras mídias é um desserviço, já que a Literatura é uma arte maior e, como tal, não pode ser dessacralizada. Bakhtin (1997) vai na contramão desse pensamento. Para o autor, não há separação entre as linguagens, seja um poema de Mallarmé ou uma lista de supermercado. Sabemos que um poema é uma linguagem criativa, rebuscada, e a lista tem caráter prático, cotidiano. Mas ambos os gêneros estão em permutação constante, se autoalimentando o tempo todo, sendo o caráter dialógico um fator unificador de todas as atividades da língua.

A comunicação é uma grande rede maleável, aberta a interações, adaptável e suscetível ao diálogo e à heterogeneidade da vida humana. Guimarães Rosa já tinha entendido esse conceito há muito tempo. Seu estômago era como o de uma ostra,² projetado para fora, no dizer de Haroldo de Campos (2011, p.55), que pegava todas as referências possíveis, mastigava e depois produzia o texto, ou, segundo o próprio Rosa, fazia uma omelete ecumênica. Esse é o próprio conceito bakhtiniano de dialogismo e polifonia.

A receita da omelete de Rosa seria algo como: pegue o falar do povo sertanejo, seus costumes, suas festas e enterros, seus causos e capacidade de fabular; misture com um luar visto na Itália; acrescente um pouco de Goethe, um pouco de Joyce, uma xícara de Euclides da Cunha. Deixe descansar. Junte as novelas de cavalaria, um punhado das muitas línguas que falava e misture-as. Uma pitada de Anatole France. Reserve. Platão, Plotino e Ruisbröeck, à vontade. E, muitas outras influências, além do talento descomunal do autor. O resultado é uma literatura de uma originalidade ímpar.

Para Bakhtin (1997), diálogo não é entendido no seu sentido tradicional e estrito, mas em sentido amplo, como toda interação verbal, de qualquer tipo. O que nos interessa aqui é essa interação entre textos, pessoas e línguas. Esse vai e vem, que produz movimento e uma interminável permutação entre pessoas e linguagens.

² É interessante notar que o animal que projeta o estômago para fora é a estrela do mar. É o único animal que possui essa característica. Como não é capaz de mastigar, utiliza as enzimas digestivas do estômago para auxiliar na digestão.

Todas as adaptações aqui analisadas foram vistas por mim, na sala do teatro, e considero que conseguiram alcançar excelência e capacidade de emocionar com seus meios.

Entrei em contato com artistas que produziram as adaptações dos textos e, alguns, consegui entrevistar, para poder entender como era o processo de criação e quais eram suas inquietações; saber o que os moveu na escolha dos textos, os problemas e os caminhos que encontraram na fatura da adaptação. Em todos eles, percebi uma enorme paixão pelo autor e um grande medo de encarar a obra e o autor.

A monumentalidade do escritor, no entanto, não deve ser encarada como fonte de paralisia, mas como enigma. E, quem tentou decifrá-lo com coragem e espírito criativo, buscando um diálogo ao invés de uma reverência cega, pôde realizar um lindo trabalho.

Desde os últimos seis anos, faço parte do grupo de estudos de Comunicação e Produção Literária – Siruiz, dirigido pelo professor Gustavo de Castro da Silva, e pude entrar em contato com estudos sobre Guimarães Rosa, como o de Antonio Candido (1970), David Arrigucci Jr. (1994), Haroldo de Campos (2011), Ana Luiza Martins Costa (2006), Walnice Galvão (1986), Elizabeth Hazin (1991), Clara Rowland (2011), Willi Bolle (2004), Luiz Roncari (2017), entre outros.

Mesmo antes do início da pesquisa, venho sistematicamente lendo textos que possam dar subsídios para pensar o autor. Uma dessas fontes foram as correspondências que Guimarães Rosa escreveu para seus tradutores, familiares e amigos. Por elas pude entrever um pouco do artista e seu modo de ver a vida, me abastecer de afeto e substrato para escrever.

João Guimarães Rosa publicou cinco livros de ficção em sua vida, todos eles com uma complexidade poucas vezes vistas em toda a Literatura. A cada leitura, fazemos descobertas, encontramos novos significados que não se esgotam. Talvez por isso cresça tanto, a cada ano, o número de trabalhos acadêmicos sobre o autor.

Cada vez que releio *Grande sertão: veredas* (1956), encontro coisas novas, descobertas que não fui capaz de identificar nas leituras anteriores, como se o livro nunca terminasse de dizer o que tinha para dizer, conforme preconiza Calvino, em *Por que ler os clássicos* (2016, p. 11). Da mesma forma, cada adaptação que eu via era absolutamente diferente da outra. Cada adaptador, com sua bagagem, suas inquietações artísticas, seu repertório, fizeram suas leituras, que são absolutamente singulares e abordam diferentes recortes do texto.

O objetivo principal desta dissertação é o de apresentar e analisar as adaptações dos textos de Guimarães Rosa para teatro à luz de Mikhail Bakhtin. Valendo-se de seus conceitos de dialogia, polifonia e exotopia, vamos examinar como se dão as migrações entre mídias. Também uso como pontos de apoio conceituações de grandes diretores que, além da prática de teatro, escreveram sobre suas experiências como Konstantin Stanislawski (1984), Eugênio Barba (2010), Jerzy Grotowski (1992), entre outros.

Esta dissertação insere-se dentro da linha de Pesquisa, Imagem, Estética e Cultura Contemporânea do Programa de Pós-Graduação da UnB. Começou como uma adaptação para teatro de *Grande sertão: veredas*, na qual fiz a primeira versão da peça, e transformou-se num trabalho dissertativo.

A metodologia de pesquisa é bibliográfica e empírica, de investigação histórica, documental, estética, literária e midiática. Construída a partir da obra do escritor em cadernetas, textos para jornais, cartas, imersão em peças, exposições, desenhos e filmes sobre a obra. E, também, a partir de textos de estudiosos da obra de Guimarães Rosa como os citados acima. Todas as obras foram fichadas em cadernetas que pude consultar na escritura da dissertação.

Procurei cartografar o universo de Guimarães Rosa com o maior número de documentos possíveis: cartas pessoais, cartas aos tradutores, obra, artigos sobre o autor, matérias de jornais e revistas e outros. Sempre atenta para o fato de que o recorte do domínio nunca é definitivo nem válido de forma absoluta, no dizer de Foucault (2008).

As cartas que o autor escrevia para seus tradutores, como Curt Meyer-Clason, Edoardo Bizzarri, Jean-Jacques Villard, Harriet de Onís, para seus familiares e outros revelaram muito do processo criativo e imaginário do autor. Pesquisei no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), especialmente nos arquivos da Aracy de Carvalho Guimarães Rosa, documentos referentes às adaptações teatrais feitas a partir dos livros do autor.

Tentei ser o mais detalhista possível ao fichar as teses, como *João Guimarães Rosa – Viator*, de Ana Luiz Martins Costa (2002); *O sertão de Bia Lessa*, de Lívia Sá Baião (2019); *Um assunto de silêncios, Estudo sobre Cara-de-Bronze*, de Daniel Sampaio Augusto (2006); *Bakhtin e o teatro*, Jean Carlos Gonçalves (2015); *Teoria e Prática da adaptação*, Robert Stam (2008); entre muitas outras.

Assisti em 2019 a *Grande sertão: veredas* de Bia Lessa; em 2021, *Riobaldo*, com roteiro de Gilson de Barros e direção de Amir Haddad; em 1988, no extinto Teatro Augusta, a *Corpo de Baile*, direção de Ulysses Cruz, apresentada pelo grupo *Boi Voador*;

Meu tio, o Iauaretê, com Cacá Carvalho e direção de Roberto Lage, no Teatro Paiol, em 1986; e *Vau da Sarapalha*, direção de Luiz Carlos Vasconcelos, com o grupo Piollin, no Teatro do Centro Cultura São Paulo, em 2000.

Também tentei assistir aos filmes e documentários realizados a partir da obra e sobre Rosa como: *Grande sertão*, de Geraldo Santos Pereira e Renato Santos Pereira (1965); *A hora e a vez de Augusto Matraga*, de Roberto Santos (1965); *A João Guimarães Rosa*, de Roberto Santos (1968); *A criação literária de Guimarães Rosa*, de Paulo Tiago (1969); *Veredas de Minas*, de David Neves e Fernando Sabino (1975); *Noites do sertão*, de Carlos Alberto Prates Correa (1984); *Outras histórias*, de Pedro Bial (1999); *Buriti, uma conversa com o vaqueiro Zito*, de Estevão Ciavatta (2001); *Mutum* de Sandra Kogut (2007); *A hora e a vez de Augusto Matraga*, de Vicente Coimbra (2011); *Outro Sertão*, de Soraia Vilela, Adriana Jacobsen (2013); e *Esse Viver Ninguém me Tira*, de Caco Ciocler (2014). Além da minissérie: *Grande sertão: veredas*, da Rede Globo, dirigida por Valter Avancini (1985).

Pesquisei as críticas que saíram na imprensa sobre as adaptações aqui tratadas e como elas foram vistas e avaliadas. Entrevistei o diretor Ulysses Cruz e o ator Gilson de Barros para entender a construção da adaptação, os princípios poéticos que os nortearam e o processo de criação, assim como os tropeços e dificuldades que enfrentaram. Queria entender por qual recorte elas foram pensadas.

A dissertação foi construída nos percalços do caminho, nas tentativas de encontrar o objeto, sempre escorregadio. Um processo de multiplicidade que não se restringe a um sistema normativo, inflexível e enraizado. Tentei ler as críticas em jornais, revistas e enciclopédias de Teatro. Nesta perspectiva, ao problematizar o processo de adaptação teatral, abre-se uma rede de multiplicidades, heterogêneas, e geradas na subjetividade entre o pensamento e as práticas no desenvolvimento da pesquisa.

Estratégia de abordagem

No primeiro capítulo, vamos articular os conceitos bakhtinianos de polifonia, dialogismo e exotopia como ferramentas de análise para as práticas de adaptação de obras de João Guimarães Rosa para o teatro, além da problematização do conceito de autoria segundo Foucault e Barthes.

No segundo capítulo, nos dedicamos a refletir sobre as adaptações para teatro a partir dos textos do autor, como *Vau da Sarapalha*, conto de *Sagarana* (1946), dirigida por Luiz Carlos Vasconcelos, com a Companhia Paraibana de Teatro Piollin, que também foi responsável pela adaptação; *Meu tio, o Iauaretê*, conto de *Estas Estórias* (1969), montagem dirigida por Roberto Lage, com Cacá Carvalho e Paulo Gorgulho, adaptada para o teatro por Walter George Durst; *Corpo de Baile*, uma montagem do grupo *Boi Voador*, dirigida por Ulysses Cruz, adaptada pelo diretor e dramaturgo Jayme Compri e pelo grupo Boi Voador.

No terceiro capítulo, trataremos da incursão que Guimarães Rosa fez na escrita cênica, que faz parte do conto *Cara-de-Bronze*, de *Corpo de Baile* (1956). Também analisaremos as referências que o autor faz ao teatro em *Pirlimpisiquice* (1962), e *Grande sertão: veredas* (1956).

No quarto capítulo, vamos nos debruçar sobre a linguagem de *Grande sertão: veredas* (1956) como um introito para falarmos de duas montagens do romance: o monólogo de Gilson de Barros, *Riobaldo* (2021); e a adaptação de Bia Lessa (2017), que virão, respectivamente, no quinto e no sexto capítulos. E, por fim, vamos tentar fechar esse percurso de pesquisa, sabendo que ela nunca acaba, segue em sua errância até que novas paisagens nos comovam.

Capítulo 1: Noções de adaptação

Neste capítulo vamos tentar articular os conceitos bakhtinianos de polifonia, dialogismo e exotopia como ferramentas heurísticas para as práticas de adaptação de obras de João Guimarães Rosa para o teatro. Posteriormente, iremos discorrer e refletir sobre as adaptações a partir dos textos do autor.

Entramos em contato com narrativas logo nos primeiros anos de nossas vidas. É da natureza humana fabular. Tomamos eventos impessoais e empregamos todas as técnicas de contar histórias³: aumentamos ou diminuimos certas passagens, cortamos outras, damos pausas dramáticas em certos momentos, reordenamos incidentes, acrescentamos ou omitimos outros.

Tentamos transformar o mundo num lugar menos banal e, para isso, lançamos mão de recursos narrativos. Através das canções de ninar ou pelas histórias que ouvimos vamos nos organizando emocionalmente desde muito pequenos. Com seus significados mais profundos, as narrativas fazem com que possamos trabalhar e superar os conflitos mais assustadores. Por apresentar finais conciliadores (o caçador que mata o lobo, em *Chapeuzinho Vermelho*, por exemplo) proporcionam alívio, oferecem perspectivas e sentido às nossas vidas⁴.

Segundo Paul Ricoeur, em *Tempo e Narrativa*, Tomo III, somos feitos de narrativas e nos reconhecemos nas e pelas histórias que ouvimos e contamos. Somos tanto atores como autores da nossa própria vida, como várias autobiografias nos mostram. Nossa vida passa a ser refigurada pelas histórias ou histórias que ouvimos e contamos. “Essa refiguração faz da própria vida um tecido de histórias narradas” (RICOUER, 1997, p. 425).

A leitura, ainda com Ricoeur, faz uma mediação entre o mundo do texto e o mundo do leitor, criando novas significações. E o que são esses novos sentidos, senão uma forma de adaptação? Ocorre, então, uma nova composição do texto que se desdobra em novas narrativas, em uma permutação contínua de textualidades.

A expressão artística, para Bakhtin (1997), é uma “construção híbrida”, já que palavras do próprio artista se misturam às de outros. Para ele, o autor combina vários

³ Usamos “estória” ao invés de “história”, como usada por Guimarães Rosa. Segundo Eduardo F. Coutinho, em *Grande sertão: veredas*. Travessias, a “estória” deve ser distinta da “história”, “pois enquanto esta é a narração de fatos que supostamente ocorreram, aquela é pura invenção, uma criação que tem lógica própria.” (COUTINHO, 2013, p.46)

⁴ Ver Bruno Bettelheim, *Psicanálise dos contos de fadas*, 2007.

discursos preexistentes. O teatro, por sua própria natureza, é uma mistura de várias linguagens (fala, som, luz, dança, gesto, maquiagem, figurino, interpretação, pintura, música, arquitetura, artes plásticas) e a adaptação é mais uma camada que compõe o espetáculo. Conforme Eco, em *Semiotics of theatrical performance* (1977), o teatro é, entre as várias artes, aquela em que a totalidade da experiência humana está coenvolvida, “[...] em que o corpo humano, os artefatos, a música e as expressões literárias (e, portanto, literatura, pintura, música, arquitetura etc.) estão em jogo ao mesmo tempo” (ECO, 1977, p. 108 – tradução livre).

Riobaldo, personagem narrador de *Grande sertão: veredas*, diz que “o mundo é muito misturado” (ROSA, 2019, p. 210.) e com a expressão artística não poderia ser diferente: ela mescla discursos, expressões, materiais, mídias. A posteriori, todas essas linguagens serão refiguradas pelos atores, diretores e outros artistas quando o texto teatral for montado. “A adaptação também, deste ponto de vista, pode ser vista como uma orquestração de discursos, talentos e trajetórias, uma construção “híbrida”, mesclando mídias e discursos” (STAM, 2006, p. 23).

1.1 Um discurso que discursa outros discursos

Em *Problemas da poética de Dostoiévski* (1997), Mikhail Bakhtin procurou investigar a relação entre Dostoiévski e a infinidade de personagens que aparecem em seus romances. Na observação do funcionamento dessas vozes, o filósofo chegou à conclusão de que o autor era um orquestrador de discursos. A construção híbrida de uma pluralidade de vozes e consciências diversificadas compunham o romance polifônico, no qual a voz de Dostoiévski era apenas mais uma. Essas vozes esbravejantes, na maioria das vezes conflitantes, eram capazes de discordar e se revoltar contra o autor e até mesmo contra o leitor.

Não compreendeis, mesmo agora, senhores? Não, ao que parece é preciso adquirir um profundo desenvolvimento, uma profunda consciência, para compreender todas as sinuosidades dessa volúpia! Estais rindo? (DOSTOIÉVSKI, 2000, p. 28).

No processo polifônico do romance, as vozes, organizadas pelo autor, sempre guardam ressonâncias de outros discursos preexistentes, no qual uma multiplicidade de falantes e consciências independentes, imiscíveis, equipolentes⁵, cada uma representando

⁵ Com igual valoração, referência equivalente, ou mesma relação de forças e potencial de efeito.

um universo único, estão em um embate argumentativo. Assim, a linguagem romanesca é compreendida como um *continuum* de vozes, independentes, com pontos de vistas múltiplos acerca de um mesmo evento, e numa relação de tensão. A polifonia é uma inovação estético-formal capaz de transpor para o plano estético o multifacetado da existência.

[...] A polifonia é, portanto, um princípio artístico que constrói um todo estético radicalmente democrático em que todas as vozes têm igual poder e valor e interagem em contraponto dialógico. Uma espécie de ágora perfeita (FARACO, 2011, p. 25).

A partir da investigação das vozes no romance, Bahktin constatou que esse processo está não só na literatura ou na fala cotidiana, mas na própria construção da linguagem, em que a alteridade é constitutiva. Tudo o que é enunciado por um falante não pertence só a ele, já que podemos ouvir ecos de outros discursos distantes, anônimos, impessoais e até imperceptíveis. Outras vezes, as vozes são próximas e soam no momento da fala.

Por essa brecha transpira, conseqüentemente, palavra pessoal-palavra do outro como um processo em que a linguagem atravessa o indivíduo provocando um processo dialético, uma forma de interação. Tanto as palavras quanto as ideias que vêm de outrem, como condição discursiva, tecem o discurso individual de forma que as vozes – elaboradas, citadas, assimiladas ou simplesmente mascaradas – interpenetram-se de maneira a fazer-se ouvir ou a ficar nas sombras autoritárias de um discurso monologizado (BRAIT, 2005, p. 14).

Portanto, uma voz nunca fala sozinha, mas entabula um diálogo sem fim no qual uma réplica gera outra em um movimento perpétuo, tanto no discurso cotidiano quanto na linguagem literária. Essas vozes estão em contínua interação, com pontos de vistas distintos e conflitivos ou parecidos e concordantes. O falante perde o lugar central de criador do discurso e, ao seu lado, entra o outro, com o qual eu me relaciono e interajo.

O sujeito deixa de ser o centro da interlocução que passa a estar não mais no eu nem no tu, mas no espaço criado entre ambos, ou seja, no texto. Descentrado, o sujeito divide-se, cinde-se, torna-se um efeito de linguagem e sua dualidade encaminha a investigação para uma teoria dialógica da enunciação (BARROS, 1999 p. 3).

Essas vozes estão numa incessante interação, concordando, discordando, polemizando, ironizando, objetando. Uma voz sempre se constitui em relação à outra de forma responsiva. “A palavra quer ser ouvida, compreendida, respondida e quer, por sua vez, responder à resposta, e assim *ad infinitum*” (BAKHTIN, 1992, p.357).

Para o autor russo, o discurso é sempre bivocal já que a consciência do herói está impregnada da opinião do outro sobre ele. A consciência de si mesmo vai se transformar

a partir disso. A palavra do outro e a consciência do outro vão gerar respostas específicas do herói. Esse discurso também será marcado por isso, com evasivas, repetições, ressalvas, prolixidades etc.

Cada voz é uma consciência individualizada, com sua característica pessoal e originária de um determinado universo social. Essas vozes estão em interação e abrem fissuras na consciência do interlocutor, que vai achar um meio de resolvê-las. É no embate entre duas consciências ou mais que é gerado o sentido.

No romance polifônico, o autor cria o herói, mas não se confunde nem é redutível a ele. Cada um abarca uma consciência diferenciada e vozes dessemelhantes. O autor não fala do herói, mas com o herói: “[...] a consciência do autor não transforma as consciências dos outros (ou seja, as consciências dos heróis) em objetos nem faz definições acabadas à revelia” (BAKHTIN, 2008, p. 77). O autor assume uma posição estratégica, de tensão, que reproduz a relação polifônica que encontramos na vida.

Foi a partir da observação da prosa romanesca que Bakhtin traçou uma filosofia ética-estética que se estende sobre a construção da própria consciência do sujeito. O texto, para o autor russo, é a base, o ponto de partida, para falar sobre o homem e seu modo de agir na sociedade. Para o filósofo, “a vida é dialógica por natureza” (STAM, 1992, p. 35). A alteridade define o ser humano, o outro é fundamental para sua concepção: não dá para pensar o homem fora das suas relações com o outro. O indivíduo, portanto, “se constrói em colaboração” (STAM, 1992, p. 12). A linguagem é uma criação coletiva, “parte de um diálogo cumulativo entre o ‘eu’ e o ‘outro’, entre muitos ‘eus’ e muitos ‘outros’” (STAM, 1992, p. 12). O eu e o outro compõem dois universos de valores ativos, que são constitutivos de todos os nossos atos e ações concretas e se realizam em contraposição de valores.

Guimarães Rosa, quando escreveu *Grande sertão: veredas*, parecia conhecer o conceito de dialogismo de Bakhtin, pois começa⁶ (ROSA, 2019, p. 13) justamente com um sinal de travessão. Essa estratégia dá início a um grande diálogo com um interlocutor que pouco aparece, mas está presente até a última⁷ (ROSA, 2019, p. 435) página do livro. É na alteridade ficcionalizada que o romance se constrói, assim como a personagem Riobaldo, que ao tentar contar sua estória a um interlocutor vindo da cidade grande, se organiza e

⁶ “- Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja.” (ROSA, 2019, p. 13)

⁷ “Cerro. O senhor vê. Conteí tudo [...]” (ROSA, 2019, p. 435).

se constitui como sujeito. É na interação dialógica entre um jagunço e um doutor que acontece o embate de consciências.

Riobaldo precisa de uma visão de fora, de um “doutor”, da cidade grande, com sua “suma sabedoria”, para saber se ele, um jagunço letrado que pouco sabe, mas desconfia de muita coisa, fez ou não um pacto com o diabo.

Segundo Jha, o romance é um gênero multidiscursivo por excelência:

[...] Em suas páginas interagem “línguas” e “discursos” de grupos sociais variados, o que o caracteriza é, portanto, a sua discursividade variada. As palavras são, como as palavras na vida, conscientes do pano linguístico da cultura que elas exprimem, do diálogo que já considerou o objeto acerca do qual ele se pronuncia, e das palavras que o tomarão como objeto no futuro. O romance é destarte, a mais consciente hermenêutica da vida social cotidiana. Nesses termos, a língua não é simplesmente o meio que o romancista tem para representar o mundo: ela é, também, o mundo que ele representa. Cada texto romanesco não é mais que um sistema de línguas. Os personagens existem para que se possam enunciar as palavras – cada personagem de um romance é um ideólogo, que traz para o texto sua própria valoração, positiva e negativa, da realidade social (JHA apud LOPES, 1999, p. 71).

Nesse sentido, o romance funciona como um órgão perceptivo a fim de mostrar coisas que estão obscurecidas e dar acesso a lugares que não chegaríamos de outro modo.

1.2 Singularidade, alteridade, interação

O eu e o outro estão inextrincavelmente juntos, ligados pela linguagem, em que a palavra do indivíduo se junta à palavra do outro. José Luiz Fiorin, em *Polifonia Textual e Discursiva*, diz que:

[...] sua preocupação básica sempre foi a de que o discurso não se constrói sobre o mesmo, mas se elabora em vista do outro. Em outras palavras, o outro perpassa, atravessa, condiciona o discurso do eu (FIORIN.1999, p. 28).

No discurso, a palavra do outro se mistura à do falante e, aos poucos, de forma reelaborada, torna-se anônima, se monologiza, para em seguida reiniciar um novo processo dialógico, emprenhar-se de novas vozes e dar continuidade a um processo que não se fecha. “A linguagem, para Bakhtin, não é um sistema acabado, mas um contínuo processo de vir a ser” (STAM, 1992, p.32).

O discurso está sempre em movimento, inconcluso, se renovando a partir de manifestações, passadas ou presentes. O verbal se relacionando com o extraverbal, numa

rede rizomática⁸ em que é impossível destrinchar o fio da meada, estabelecer o começo e o fim da fala, imprimir uma hierarquia de valor. É um sistema de constantes trocas, construções, reproduções e/ou transformações de sentido. A fala permanece aberta e, a cada novo contexto dialógico, revela novas possibilidades semânticas.

Nada na literatura, portanto, é absolutamente original, mas decorrente de um diálogo, de textos que deram origem a outros textos, num desdobramento infinito. E a adaptação literária é mais uma etapa nessa rede de significação.

Um texto como Dom Quixote remonta ao romance de cavalaria, faz um paralelo com o contemporâneo Lope de Vega, e antecipa Katy Acker e Orson Welles em *O Homem de la Mancha*. *Robinson Crusóé* remonta à *Bíblia*, faz um paralelo com a literatura de viagem, e antecipa *O Náufrago* e o *Sobrevivente* (STAM, 1992, p.28).

Bahktin cria a metáfora de um Adão mítico para explicar um Éden primordial onde as palavras foram criadas e emitidas pela primeira vez. Ao falarmos, não o fazemos, como se nada tivesse sido pronunciado anteriormente, muito pelo contrário, já encontramos o mundo dado, nomeado, avaliado, e nos colocamos nele de forma responsável.

O objeto do discurso de um locutor, seja ele qual for, não é objeto do discurso pela primeira vez neste enunciado, e este locutor não é o primeiro a falar dele. O objeto, por assim dizer, já foi falado, controvertido, esclarecido e julgado de diversas maneiras, é o lugar onde se cruzam, se encontram e se separam diferentes pontos de vista, visões de mundo, tendências. Um locutor não é um Adão bíblico, perante objetos virgens, ainda não designados, os quais é o primeiro a nomear (BAKHTIN, 1992, p. 139).

⁸ Conceito elaborado por Félix Guattari e Gilles Deleuze, em *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*, volume 1, que usa a imagem da botânica para aplicá-la à filosofia. Segundo o dicionário Aulete digital, Rizoma é: “ri.zo.ma; sm (rizo+oma) 1. Bot. Caule em formato de raiz, freq. subterrâneo, rico em reservas nutrientes e que se caracteriza pela capacidade de emitir novos ramos, presente em numerosas plantas, como, p.ex., a bananeira e o gengibre. 2. Fig. Fundamento, raiz de algo. [F.: Do gr. rhizóma, atos.]” (RIZOMA, 2021). No sentido filosófico, o rizoma é um sistema ético-estético que escapa à tentativa totalizadora. Se aplica à pesquisa e, como se fossem linhas de fuga, faz contato com outras raízes, pensamentos, e segue em outras direções. Não é uma forma fechada. São linhas de intensidade que podem fugir, se esconder, confundir, sabotar, cortar caminho. Não existem caminhos certos. Não possui começo nem fim. O rizoma possui a capacidade de conexão e heterogeneidade. Não há nem hierarquia, nem ponto definido anteriormente, nem ordem, pois todos esses elementos podem estar se transformando e se conectando a qualquer momento e a partir de qualquer lugar. Outro princípio do rizoma é o da multiplicidade: não há uma unidade prévia, nem hierarquia. Não há simetrias, ponto, um início, o que existem são linhas, que se remetem constantemente umas às outras, mas sem um acordo anterior. Assim, um rizoma pode ser quebrado em qualquer lugar. Como o funcionamento do rizoma, o sujeito bakhtiniano é constituído por um conjunto de vozes sociais, que se inter-relacionam, se conectam e constituem parte de um Ser em contínua formação, recebendo diferentes estímulos de várias fontes, incessantemente.

Para Robert Stam (2006, p.23), o autor é alguém que habita um território que ele nomeia de interindividual. Ele diz que “[...] a criação artística nunca é *ex nihilo*, mas sim baseada em textos antecedentes”.

No prefácio da tradução francesa de *A poética de Dostoievski*, Julia Kristeva sintetizou a intertextualidade, que Bakhtin chama dialogismo, da seguinte maneira:

Bakhtin é um dos primeiros a substituir o recorte estático dos textos por um modelo onde a estrutura literária não é/não está, mas se elabora em relação a uma outra estrutura [...] Cruzamento de estruturas textuais, diálogos de várias escrituras [...] **todo texto é absorção e transformação de outro texto**. No lugar da noção de intersubjetividade instala-se a noção de intertextualidade (KRISTEVA, 1970, p. 7 - grifo nosso).

No concerto polifônico⁹ bakhtiniano, o adaptador, por sua vez, também se coloca no papel de regente, e fora da “sinfonia” faz seus instrumentos dialogarem, solarem, interagirem uns com os outros. As palavras do autor passam pelo crivo do adaptador e são novamente ajustadas, transcodificadas, às vezes para outras mídias, gêneros e idiomas. A relação do autor com o herói se modifica, entram outras vozes no diálogo e novas situações se criam. E o teatro, por ser uma arte composta por vários artistas, cada um contribuindo com sua autoria, não dá para ser pensado numa estética em que a voz do autor possa soar monologicamente. A partir da leitura do adaptador, começa um processo polifônico, que cresce e se distancia do original na medida em que vai sendo elaborado.

1.3 Servir dois mestres

Muitos são os processos de adaptação. Pode ser tanto uma transposição quanto um processo de recriação, sempre tendendo para um lado ou para outro. A adaptação pode fazer uma interpretação de conteúdos prévios e/ou a possibilidade de “criar um novo” produto em sua forma e função. Para isso, requer vários processos de ressemantização, que precisam ser pensados para uma nova situação audiovisual-verbal, como a questão do tempo, do espaço, do número de personagens, do processo de triagem do texto (o que manter e o que descartar?), entre outras operações. Muitas dessas soluções surgem na própria feitura da dramaturgia. Outras vezes, é preciso optar pelo recorte que se quer seguir, como, por exemplo, valorizando o que se diz (a fábula), ou a estrutura dos

⁹ [po.li.fo.ni.a] Mús. sf. - 1. Combinação simultânea de várias melodias independentes.

2. Execução harmônica de vários sons simultaneamente.

[F.: Do gr. polyphonía, as.] (POLIFONIA, 2021).

acontecimentos, ou, ainda, o universo do autor, entre outros processos de ressemantização.

Segundo Collington, as adaptações são exemplos perfeitos dos textos que são, em termos bakhtinianos, “duplamente enunciados e dialogizados internamente”.

[...] a definição de Bakhtin da habilidade do escritor/a de prosa para incorporar o discurso de outros na própria obra se aplica particularmente bem ao caso do adaptador, que também faz uso das palavras que já foram popularizadas com as intenções sociais de outros e as forças a servir às suas novas intenções, a servir um segundo mestre (COLLINGTON, 2009, p. 135).

Para Robert Stam, uma adaptação é menos uma tentativa de ressurreição de uma palavra originária que uma reviravolta em um processo dialógico contínuo: “Como o que Bakhtin chama de ‘construção híbrida’, a expressão artística sempre mistura as palavras do próprio artista com as palavras de outrem” (STAM, 2006, p. 23).

Em *Uma teoria da adaptação*, Linda Hutcheon define três tipos de adaptações: enquanto uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis; enquanto um ato criativo e interpretativo de apropriação e recuperação e, em terceiro lugar, visto em seu processo de recepção, como uma forma de intertextualidade. O último caso seria a forma como experimentamos as adaptações, “como palimpsestos por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação” (HUTCHEON, 2011, p. 30).

A adaptação, pensada enquanto processo dialógico, não almeja a reprodução fiel do texto-fonte, mas uma interação entre textos, reconhecendo que esse diálogo pode ser paródico, pode explorar outras referências culturais ou colocar em questão a autoridade do texto-fonte, entre outras.

Ao invés de acreditar que uma adaptação deveria, na medida do possível, imitar ou preservar a autoridade do texto-fonte (com efeito, deveria tentar “servir o mesmo mestre” do texto original), se os críticos adotassem uma abordagem dialógica da adaptação veriam a mesma história/personagem/diálogo, etc, ‘servir dois mestres’ como aspecto mais interessante da adaptação. Vistas sob esse prisma, ao contrário de desvios de um modelo autoritário, as transformações do enredo, eventos, personagens, diálogo e cenário são produtivos, gerando novos sentidos em novos contextos culturais e sociais (COLLINGTON, 2009, p. 136).

1.4 Extralocalização

Outro conceito interessante para pensarmos a adaptação, segundo a filosofia ética-estética de Bakhtin (1997), é o de exotopia. No encontro com o outro, do lugar em que uma pessoa ocupa, em oposição não coincidente com o outro, ela consegue vê-lo de uma

maneira que ele mesmo não consegue. Através do seu lugar, existencial e topográfico, vê o que ele não enxerga em condições normais: objetos que estão atrás dele, uma mecha de cabelo fora de lugar, uma determinada tensão no músculo da sua face. O outro, por sua vez, também vê na pessoa que está à sua frente o que ela não é capaz de enxergar. O lugar que uma pessoa ocupa no mundo é singular e insubstituível, segundo Bakhtin, porque essa pessoa é a única a ocupá-lo nesse momento e nesse lugar. Por isso, tem uma responsabilidade moral diante dos acontecimentos da vida, já que só ela ocupa esse lugar único e pode ver o que outros não veem do seu lugar.

Por isso, Bakhtin diz que não há alibi na existência. Eu tenho uma responsabilidade ética e não posso deixar de colocar meu ponto de vista, já que minha percepção é única. Qualquer interação é de alguma forma um ato ético e provoca mudança em algo, ainda que minimamente, na estrutura do todo.

Essa relação de oposição exotópica entre o eu e o outro cria uma relação dialógica produtiva, já que preciso da visão, do ponto de vista do outro, para me dar acabamento. A noção de complementaridade de visões, compreensões e sensibilidades forma a noção bakhtiniana de diálogo: assim como eu, o outro vive na fronteira de seu mundo, e do seu ponto de vista também tem uma relação de acabamento do meu ambiente, ou um excedente de visão¹⁰ em relação a mim. Há um limite no meu olhar que só o outro pode alcançar. Desta rede intrincada de pontos de vista, tanto físicos quanto mentais, emerge o universo de vozes romanescas

A relação exotópica produtiva é aquela que cria, a partir do ponto de vista do outro a meu respeito, um acréscimo de minha visão e consciência. Posso ver em mim, a partir do excedente de visão do outro, o que eu não via anteriormente, e vice-versa, o outro também se beneficia do meu excedente de visão a seu respeito.

Essa relação exotópica gera um movimento em que eu vou até o outro, me coloco em seu lugar, vejo através do seu ponto de vista, olho o que ele vê ocupando seu lugar. E, num movimento de retorno, volto para o meu lugar, munido desse excedente de visão que o outro me proporcionou e, a partir disso, atualizo a minha visão. Agora, não posso mais ser o mesmo, já que minha visão foi enriquecida pela visão do outro.

Devo identificar-me com o outro e ver o mundo através de seu sistema de valores, tal como ele o vê; devo colocar-me em seu lugar, e depois, de volta ao meu lugar, completar seu horizonte com tudo o que ele descobre do lugar que ocupo, fora dele; devo emoldurá-lo, criar-lhe um ambiente que o acabe,

¹⁰ A atividade estética pressupõe um *excedente de visão*. Nesse sentido, o autor-criador vê e conhece mais que o herói. Pode, por isso, isolá-lo e recortá-lo da vida vivida, pode transpô-lo para outro plano e lhe dar acabamento.

mediante o excedente de minha visão, de meu saber, de meu desejo e de meu sentimento (BAKHTIN, 1992, p. 45).

Esse excedente de visão do outro em relação a mim é que vai me proporcionar uma diferença de perspectiva, seja a meu respeito, seja sobre o mundo. Esse olhar de fora me proporciona o que jamais consigo enxergar por conta própria, com meus próprios recursos, valores e padrões. Mas, se eu vou até o outro e volto sem me atualizar, não transformo minha maneira de ver, renuncio ao excedente e me fundo completamente com o outro, a relação dialógica verdadeira não acontece.

O `eu´ para Bakhtin não é autônomo nem monádico, o cogito auto criador de Descartes; em vez disso, existe somente em diálogo com outros `eus´. O `eu´ necessita da colaboração com outros `eus´ para definir-se e ser autor de si mesmo (STAM, 1992, p. 17).

Na relação exotópica é o olhar de fora que dá um acabamento diferente ao que uma pessoa dá a si própria, condenada a ver-se sempre da mesma maneira e sempre da mesma perspectiva:

A demonstração de Bakhtin segue dois planos da pessoa humana. O primeiro, espacial, é o do corpo: ora, meu corpo só se torna um todo se visto de fora, ou no espelho (ao passo que vejo, sem o menor problema, o corpo dos outros como um todo acabado). O segundo é temporal e relaciona-se à “alma”: apenas meu nascimento e minha morte me constituem em um todo; ora, por definição, minha consciência não pode conhecê-los por dentro. Logo, o outro é ao mesmo tempo constitutivo do ser e fundamentalmente assimétrico em relação a ele: a pluralidade dos homens encontra seu sentido não numa multiplicação quantitativa dos “eus”, mas naquilo em que cada um é o complemento necessário do outro (TODOROV, 1997, p. 14).

Na linguagem se dá o mesmo processo, preciso da voz do outro para complementar e ampliar minha visão de mundo. E, na medida em que incorporo a voz do outro à minha, perde-se novamente a distância e a exotopia. Bakhtin (1997) considerava isso como uma “inconclusibilidade” humana, ou seja, o acabamento que o outro pode me fornecer é sempre provisório, depende da possibilidade aberta da vida, que é sempre mutante. A linguagem, portanto, não é um processo fechado, mas em contínuo devir.

Segundo Stam (1992), a concepção bakhtiniana da relação eu-outro apresenta analogias com as concepções da ciência, particularmente com o conceito de relatividade de Einstein:

[...] a saber, o papel determinante do *locus*, a partir do qual se observam os fenômenos -, e, com o princípio de indeterminação de Heisenberg, ou seja, o próprio ato da observação científica altera inevitavelmente o fenômeno de observação. O que vemos é determinado pelo lugar de onde vemos. Em se tratando de um diálogo humano, observa Bakhtin, posso ver o que você não pode ver [...] (STAM, 1992, p.17).

A atividade estética se inicia desse lugar extralocalizado que o sujeito ocupa em relação ao outro a partir da exotopia, pelo encontro com a alteridade e pela transgressão da própria identidade. A cultura é, portanto, o lugar privilegiado da junção de mundos, da vida e da arte, da ética e da estética.

1.5 A voz do dono e o dono da voz¹¹

Bakhtin ao estudar a relação entre autor e o herói no ensaio *Estética da criação verbal*, conseguiu isolar três instâncias¹²: autor, personagem e leitor. Estes três elementos estão em relação direta e constituem vozes que compõem o objeto estético. Cada um desses elementos está em posições não-coincidentes e ocupa lugares únicos, o que lhes confere uma singularidade intransferível.

O autor é alguém que sabe mais do que o herói, está de fora e temporalmente à sua frente, lhe engloba e dá acabamento, possuindo um excedente de visão em relação à consciência e à vida deste. O autor lança mão de todos os privilégios de sua exotopia completa em relação ao herói.

Em linhas gerais, ela consiste em dizer que uma vida encontra sentido, e com isso se torna um ingrediente possível da construção estética, somente se é vista do exterior, como um todo; ela deve estar completamente englobada no horizonte de alguma outra pessoa; e, para a personagem, essa outra pessoa é, claro, o autor: é o que Bakhtin chama de “exotopia” deste último (TODOROV, 1997, p.6).

Para que haja construção estética, segundo o filósofo russo, é necessária uma relação assimétrica de exterioridade e superioridade. Exige a presença de elementos exteriores à consciência tal como ela se pensa do interior, mas necessária à sua constituição como um todo. E o romancista dentro da atividade estética não ocupa um lugar central, soberano, ele constitui apenas mais uma voz:

Para Bakhtin, o autor-criador é componente da obra; ele não é simplesmente Fulano de Tal, que escreveu o livro. E não é, também, uma instância abstrata, o narrador, não é apenas uma instância gramatical do texto (TEZZA, 2001, p. 2).

¹¹ BUARQUE, Chico. *A voz do dono e o dono da voz*. in BUARQUE, Chico. Rio de Janeiro. Ariola/Philips. 1982. Faixa 4. Disco de vinil.

¹² Esse isolamento se dá para efeito hermenêutico, mas no romance, às vezes, essas vozes podem ser imiscíveis.

O autor-criador é uma consciência de uma consciência, ou seja, consciência da personagem. A partir da distância entre essas duas consciências, do autor e do herói, é que vão se criar os tipos de personagens e os gêneros literários.

[...] da gradação sutil, da aproximação ou afastamento que ocorre entre autor-criador e seu herói, da relação viva e em grande parte irregular entre uma consciência e outra é que vão se criar os tipos de personagens e mesmo os tipos de linguagens. Talvez seja bizarro dizer desta forma, mas para Bakhtin o estilo não é uma forma, no sentido corrente da palavra, mas um comentário, no qual estão presentes, no mínimo, dois sujeitos, em geral assimetricamente dispostos na guerra dos processos da significação (TEZZA, 2001, p. 2).

Guimarães Rosa era a consciência de Riobaldo e, para escrevê-lo, provavelmente, emprestou características e sentimentos seus para a personagem, mas também colocou traços de jagunços que conhecia dos livros e de jornais, de personagens clássicos, das histórias que seu pai, Florduardo Pinto Rosa, lhe contava, que por sua vez ouviu de alguma pessoa vinda do sertão que passava por sua venda. Seu Fulô, como era conhecido, era um grande contador de histórias. E o filho enviava verdadeiras cartas-questionários, pedindo detalhes do sertão e do modo de vida do povo sertanejo, com “seu linguajar preciso” e histórias fabulosas que sabia. Desta forma, o autor criou uma outra consciência, com milhões de influências, sem contar sua própria imaginação, que criava coisas prodigiosas.

O autor-criador¹³ inventa vozes com um grau de autonomia que pode ser grande, como em Guimarães Rosa; ou pequena, como numa autobiografia¹⁴. É a partir do afastamento ou da aproximação do autor em relação ao herói que se criam o romance polifônico ou monológico.

No romance polifônico, há uma equipolência de vozes no interior do objeto estético. No monológico, o herói é o porta-voz das ideias do autor. A posição adotada pelo autor é sempre valorativa, seja no romance monológico ou polifônico.

O autor-criador é entendido basicamente como uma posição estético-formal cuja característica central está em materializar uma certa relação axiológica com o herói e seu mundo. E essa relação axiológica é uma possível dentre as muitas avaliações sociais que circulam numa determinada época e numa determinada cultura. É por meio do autor-criador (do posicionamento axiológico desse pivô estético-formal) que o social, o histórico, o cultural se tornam elementos intrínsecos do objeto estético (FARACO, 2011, p.22).

¹³ Bakhtin faz uma distinção entre autor-pessoa e autor-criador. O primeiro é o artista, a pessoa física que escreve o livro. O segundo é a função estético-formal que engendra a obra, constituinte do texto. “Trata-se mais precisamente, do constituinte que dá forma ao objeto estético, o pivô que sustenta a unidade arquitetônica e composicional do todo esteticamente consumado” (FARACO, 2011, p. 21). Em cada obra, essa função varia segundo a posição exotópica e axiológica que o autor-criador assume.

¹⁴ Mesmo na autobiografia, o autor terá que assumir uma posição de fora da obra, exotópica, para dar acabamento à sua vida e concebê-la esteticamente. “A autobiografia não é mero discurso direto do escritor sobre si mesmo, pronunciado do interior do evento da vida vivida. Ao escrever sua autobiografia, o escritor precisa se deslocar, se posicionar fora dos limites do apenas vivido, se tornar um outro em relação a si mesmo, isto é, precisa olhar-se com um certo excedente de visão e conhecimento” (FARACO, 2011, p. 24).

O autor-criador é, segundo Faraco, uma posição refratada e refratante. O autor-pessoa, através de seu viés valorativo, vai assumir uma posição axiológica, refratando o mundo em que vive; e refratante porque é ela que recortará e reorganizará esteticamente os episódios retirados da vida. Isso é o que compreende a atividade estética: a livre construção desses elementos numa unidade de sentidos e valores, permitindo um acabamento, uma outra forma de ser.

[...] os processos semióticos – quaisquer que eles sejam – ao mesmo tempo que refletem, sempre refratam o mundo. Em outras palavras, a semiose não é um processo de mera reprodução de um mundo “objetivo”, mas de remissão a um mundo múltipla e heterogeneamente interpretado (isto é, aos diferentes modos pelos quais o mundo entra no horizonte apreciativo dos grupos humanos em cada momento de sua experiência histórica) (FARACO, 2011, p.24).

Todos os componentes do romance são criados a partir da reação que suscitam no autor-criador, que engloba tanto o próprio objeto quanto a reação do herói ao objeto, ou seja, uma reação à reação.

[...] é nesse sentido que um autor modifica todas as particularidades de um herói, seus traços característicos, os episódios da sua vida, seus atos, sentimentos, do mesmo modo que na vida, reagimos com um juízo de valor a todas as manifestações daqueles que nos rodeiam (BAKHTIN, 1997, p.25).

Há ainda, no processo de significação, o autor-contemplador, que é a figura do leitor. Para Bakhtin, ele faz parte do texto, no sentido em que o autor escreve para ele¹⁵ e, ao fim e ao cabo, é o seu olhar que vai dar unidade e acabamento ao objeto estético no momento da leitura. O autor-contemplador exerce influência em toda obra. Quando lemos o texto, ocupamos uma posição extralocalizada e com nosso excedente de visão, assim como o autor-criador, vamos dar acabamento ao objeto estético. A relação autor-herói se repete no momento da leitura, passamos, então, a ocupar o lugar do autor-criador.

Bakhtin usa a imagem do teatro para falar da figura do autor-espectador, na medida em que o espectador, sentado na plateia, consegue dar unidade às diferentes vozes distribuídas entre os atores e outros elementos constitutivos da peça, que, para quem está no palco, atuando, não é possível.

Também o autor-contemplador necessita de distância – é sua exotopia que, ao fim e ao cabo atualiza o objeto estético. Em páginas instigantes Bakhtin desenvolve o esboço de uma classificação do espectador como entidade estética, tomando como referência o teatro – talvez porque, no teatro, seja didaticamente mais visível ainda o fato de que é o **olhar do espectador que cria o objeto**, lhe dá uma unidade e um acabamento que nenhum de seus atores, vivendo a peça isoladamente, é capaz de ter (TEZZA, 2001, p. 211 - grifo nosso).

¹⁵ E com ele, na medida em que sua presença é constante na hora da escrita. O autor imagina um “leitor” para endereçar o texto.

O leitor, na qualidade de autor, com seu excedente de visão, por meio da sua exotopia, vai até o objeto, se identifica com ele e, ao retornar para seu lugar, transpõe para outro plano o objeto estético, dando novos desdobramentos ao texto, inserindo novos valores a partir do seu cabedal cultural, estético e social. Nesse sentido, “[...] o ato estético opera sobre um sistema de valores e cria novos sistemas de valores” (FARACO, 2011, p. 23).

Ler um texto, portanto, não é simplesmente um ato de “compreensão passiva”, como o conhecemos nas famosas “compreensões de texto” de alguns livros didáticos, em que o aluno [...] é simplesmente convocado a dar o seu referendado, engessado pelo supremo “sim” que já preexistia na sua atitude intransitiva diante da leitura, num ritual de apagamento de quem lê, transformado em alguém a quem resta apenas “a pobre liberdade de receber ou rejeitar o texto” (MAGALHÃES JR, 2010, p. 19).

A interpretação, para Bakhtin, continua a criação, multiplica a riqueza semântica, faz uma espécie de cocriação. O intérprete “traduz” a obra com sua visão de mundo, suas posições e pontos de vistas. Mas estes, por sua vez, também estão à mercê das mudanças por parte do texto, “sujeitam-se à ação da obra, que sempre traz algo novo” (MAGALHÃES JÚNIOR, 2017, p. 36).

Podemos pensar que, na perspectiva bakhtiniana, o ato de leitura se constitui como uma subversão. “No processo de produção de sentidos encontra-se, inarredavelmente implicada a refração discursiva do intérprete” (PINHEIRO; LEITÃO, 2010, p. 12).

Paulo Bezerra, tradutor de *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas* (2015), aponta no rodapé da página 35 que Bakhtin define sua concepção de interpretação como atividade cultural criadora, recriadora e axiológica. Portanto, o conceito é polissêmico e engloba até uma instância inconsciente na função interpretativa.

Se retomarmos ao que dissemos anteriormente sobre a exotopia, existe um movimento de ir-até-o-outro e retornar-a-si, no final do processo. No retorno, não sou mais o mesmo, mas o outro também não, assim como o objeto estético.

[...] se o outro é realmente um outro, é preciso que num certo momento eu fique surpreso, desorientado, e que nos encontremos, não mais no que temos de semelhante, mas no que temos de diferente, e isso supõe uma transformação tanto de mim mesmo quanto do outro (BAKHTIN, 1992, p. 89).

Como o autor-criador, o autor-espectador também vai refletir e refratar o objeto artístico e transpor para seu universo valorativo os elementos do texto, ou seja, no trabalho estético da leitura, o leitor vai imprimir uma unidade de sentido e valores próprios, que vão além do autor-criador. Essa atividade, em última análise, é o próprio processo da adaptação, em que o adaptador pode se afastar mais ou menos do objeto lido, se colocar

mais ou menos no processo de acabamento do texto; como pode também revolucionar totalmente a fonte. Veremos isso adiante quando falarmos de adaptações de textos de Guimarães Rosa.

O autor-criador tem em mente um certo leitor, mas como não pode ter controle absoluto de como será recebida a obra publicada, ganha autonomia e cada autor-espectador dá a ela novos desdobramentos.

[...] para Bakhtin, a grande força que move o universo das práticas culturais são precisamente as posições socioavaliativas postas numa dinâmica de múltiplas inter-relações responsivas. Em outras palavras, todo ato cultural se move numa atmosfera axiológica intensa de inter-determinações responsivas, isto é, em todo ato cultural assume-se uma posição valorativa frente a outras posições valorativas (FARACO, 2011, p. 23).

Os sentidos de uma obra, seja ela um texto, um filme, uma escultura, enfim, não derivam apenas dos valores dados pelo autor. Nenhum valor cultural pode permanecer no plano do mero dado. “Só uma determinação sistemática no interior da cultura como uma totalidade de significados é que pode superar a mera fatualidade de um ente cultural, dando-lhe sentido e valor” (FARACO, 2011, p. 23).

Se o autor-espectador, o leitor, a partir de sua exotopia, atualiza o objeto estético com seu excedente de visão, ele está, de certa forma, “adaptando”¹⁶ o texto lido. Na leitura, o autor-espectador já está dando novos desdobramentos ao objeto estético e recriando o texto. Entra em cena sua exotopia em relação ao texto, seu excedente de visão, que, ao fim e ao cabo, vão dar acabamento ao objeto estético.

Stam, no texto *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade* (2006), dá o exemplo de Jean-Luc Godard no filme *Masculino, feminino* (1966), baseado num conto de Guy de Maupassant em que o diretor deixou apenas o nome das personagens. Esse é um exemplo radical, mas os processos de adaptação de textos que geram outros textos podem ser infinitos.

A mesma reação que o autor-criador tem em relação ao herói, “a qual engloba tanto o próprio objeto quanto a reação do herói ao objeto (uma reação à reação)” (BAKHTIN, 1997, p. 25) e que o leva a modificar as particularidades do herói e da obra, também leva o autor-espectador a modificar o texto-fonte.

Há uma interação produtiva criada a partir do excedente de visão do autor-espectador em relação ao texto lido, que propicia novos desdobramentos dialógicos. As emoções, conflitos, tensões, inspirações, suscitadas no leitor causam reações, juízos de

¹⁶ Uso o termo adaptação na sua acepção mais abrangente possível, ou seja, para descrever as transposições entre mídias e no interior de uma mesma mídia por diferentes autores.

valores, sensações, novas imagens que vão ser respondidas pelo leitor instaurando novos diálogos e discursos.

Sob este ponto de vista, as transformações da adaptação teatral - seja no cenário, no enredo, nos eventos, personagens, diálogos, entre outros - ao invés de “desvios de um modelo autoritário” (COLLINGTON, 2009, p. 136) são produtivos, na medida em que vão gerar novos desdobramentos, novos contextos culturais, sociais, axiológicos, enfim, uma acumulação de sentido no texto de origem.

Há um embate entre as consciências do autor-criador e do autor-espectador que pode gerar desdobramentos interessantes. No universo perpetuamente inacabado de vozes, a adaptação constitui-se como mais um estágio no processo dialógico. Quanto mais o “autor-adaptador”¹⁷ (ou seja, o autor-espectador enquanto adaptador) refratar o objeto estético, mais polifônico será o resultado e, a meu ver, mais interessante.

A adaptação de um romance para o teatro envolve a colaboração de muitos artistas como dramaturgo, diretor, ator, cenógrafo, figurinista, iluminador, maquiador, como apontamos acima, cada um contribuindo com sua autoria. Por isso, me parece ingênuo pensar em uma fidelidade à obra de partida. Sem contar que, ao passar da linguagem falada do romance para a linguagem falada e mostrada do teatro, nos movemos do campo do imaginado para o percebido.

As limitações físicas do palco também acrescentam restrições às possibilidades de ação e caracterização. Costuma-se dizer que todas as mídias performativas perdem a motivação interna dos personagens com a mudança para a exteriorização, mas os limites materiais do palco intensificam potencialmente essa perda (HUTCHEON, 2011, p. 72).

Segundo Stam (2006), termos como “infidelidade”, “traição”, “deformação”, “violação”, “abastardamento”, “vulgarização”, “profanação” proliferam nos discursos sobre adaptação.

A teoria da intertextualidade de Kristeva (enraizada e traduzindo literalmente o “dialogismo” de Bakhtin) e a teoria da “intertextualidade” de Genette, similarmente, enfatizam a interminável permutação de textualidades, ao invés da “fidelidade” de um texto posterior a um modelo anterior [...] (STAM, 2006, p. 21).

A meu ver, o que deve ser discutido numa adaptação é a qualidade do texto em si, e não sua relação com o texto de origem. A adaptação é um outro original e deve ser pensada numa relação dialógica, em que o texto de partida é uma grande rede informacional.

¹⁷ Termo usado por mim para efeito deste trabalho.

A escritora francesa Marguerite Duras, autora de *O amante* (1984), questiona o conceito de “adaptação”, que, para ela, se constrói a partir da destruição de sua fonte literária. Duras diz que é este “massacre” que leva a fonte da leitura. A autora não condenava as adaptações a partir de sua obra em nome da “fidelidade”.

Se eu fosse transpor um outro romance meu para a tela, acredito que eu faria um bom trabalho. Eu poderia tomar certas liberdades com o meu livro que um adaptador não ousaria tomar. Em última análise, eu acho que os adaptadores são por demais fiéis ao original. Eu poderia reescrever qualquer cena para o cinema, dentro do mesmo espírito, sem que ela tenha qualquer coisa a ver com o livro (DURAS apud STAM, 2008, p. 349).

Através de uma corrente artística reversível, de mão dupla, cada meio de comunicação pode energizar o outro num processo de enriquecimento recíproco. Para o autor, é menos uma questão de adaptação e mais uma cocriação dialógica. Stam (2008, p. 338) cita o cineasta Alain Resnais, o qual acredita que a colaboração interpessoal, paradoxalmente, facilita a expressão pessoal.

1.6 Pequeno tempo, grande tempo

Outro ponto interessante a ressaltar na teoria bakhtiniana e que pode ser utilizado para pensarmos a adaptação são os conceitos de grande e pequeno tempo. Bakhtin (2019) afirma que, quando as imagens da literatura, tanto das personagens quanto do enredo, se cristalizam¹⁸, transcendem o tempo em que são inseridas e perpetuam-se na cultura, temos a noção de grande tempo. As imagens se sedimentam e passam a habitar um arquivo comum que pode ser acessado por todos e que vai se atualizando com o tempo.

O pequeno tempo é aquele em que o autor-criador escreve o contexto histórico no qual a obra está inserida. À medida que o enredo e a fábula se fixam, passam para o grande tempo: Dom Quixote guerreando com moinhos de ventos; Riobaldo descobrindo que Diadorim era o corpo de uma mulher; Ulysses em seu navio; os olhos de ressaca de Capitu; o velho Santiago lutando para pescar um Marlim de 700 quilos; a floresta que se move em Macbeth; Vladimir e Estragon de pé, esperando Godot, por exemplo; são

¹⁸ Não me refiro ao sentido usado por Gilles Deleuze para falar da imagem em movimento do cinema, mas aqui trato da imagem na literatura que se fixa. Para Deleuze (1985, p.45) a “imagem-cristal” é constituída pelo efeito do tempo: “Já que o passado não se constitui depois do presente que ele foi, mas ao mesmo tempo, é preciso que o tempo se desdobre a cada instante em presente e passado, que por natureza diferem um ao outro, ou, o que dá no mesmo, desdobre o presente em duas direções heterogêneas, uma se lançando em direção ao futuro e a outra caindo no passado”.

imagens literárias que ficam como emblemas. Quanto mais o tempo passa, mais agregam significados e, através delas, podemos estudar contextos culturais distantes.

As obras dissolvem as fronteiras de sua época, vivem nos séculos, isto é, no grande tempo, onde são lidas de um modo novo, interpretadas e reavaliadas noutros contextos culturais, ganham mais intensidade, ampliam-se e se enriquecem à custa de novas conquistas no campo da história, da estética, da antropologia, da ciência, da cultura, das artes e das novas formas de recepção, podendo-se incluir entre essas conquistas a história das mentalidades. Em suma, as obras renascem em outro contexto cultural, onde se revelam as profundezas do sentido até então desconhecidas porque são inesgotáveis, infinitos (BEZERRA, 2019, p. 87).

A partir da leitura e da interpretação das obras do passado aparecem novos sentidos, novas fontes de entendimento e percepções anteriormente não explorados, que ampliam exponencialmente seu sentido. Bakhtin (2017, p.14) diz que os leitores de hoje sabem muito mais sobre Shakespeare do que o próprio autor e seus contemporâneos que o liam à luz do pequeno tempo.

Provavelmente, sabemos mais sobre Guimarães Rosa hoje do que quando foi lançado *Grande sertão: veredas*, em 1956. E, a cada ano, mais pesquisas a respeito do autor e da obra são feitas, aprofundando nosso conhecimento. Desta perspectiva, a obra é lida sob a luz de cada época, que a recodifica e a atualiza.

Bakhtin reconhece a cultura como processo em formação em que tudo está aberto, em construção, expansão e nada é conclusivo. O papel da literatura é dilatar o “vasto campo da cultura universal” (BEZERRA, 2019, p. 84). A adaptação de textos antigos pode apontar novas leituras, pontos de vista pouco explorados, novos modos de ver certas questões ou preencher lacunas do romance de origem.

1.7 Que importa quem fala, alguém disse, que importa quem fala¹⁹

A etimologia da palavra “autor” vem do latim, significando “o que aumenta, fundador, mestre, líder”, literalmente “o que faz crescer”, de *auctus*, particípio passado de *augere*, “aumentar”, ou, ainda, “aquele que emite ordens por escrito”, palavra criada no século XIV²⁰.

Foucault, na conferência *O que é um autor?*²¹ (2018), também se debruçou sobre a relação entre o autor e o texto, analisando as condições de funcionamento de práticas

¹⁹ Frase de Samuel Beckett usada por Foucault no texto *O que é um autor*.

²⁰ Disponível em: <https://origemdapalavra.com.br/palavras/autor/>. Acesso em 27/ago. /2021.

²¹ Palestra proferida por Foucault à *Société Française de Philosophie* em 22 de setembro de 1969.

discursivas, desvalorizando a figura do escritor, tirando-o do pedestal de gênio criativo e original, em favor de uma anonimidade do discurso, em que o autor ocupa uma função. A “função-autor” abarca uma série de sistemas legais e institucionais que circunscrevem, determinam e articulam os discursos²² e faz aparecer um certo conjunto discursivo. “A função de um autor é caracterizar a existência, a circulação e operatividade de certos discursos numa dada sociedade” (FOUCAULT, 2018, p. 46).

Mais do que qualquer outra coisa, a função-autor, para Foucault, é classificatória e indica o modo de ser do discurso e como ele é recebido numa certa cultura. Por exemplo, se falamos em Sartre, logo pensamos em um escritor marxista, que viveu em Paris nos anos 60, e assim por diante. Se falamos em Rimbaud pensamos no poeta maldito, que andou a pé por três continentes, livre e rebelde. O nome agrega uma série de atributos que vão direcionar o discurso que, para Foucault, funciona como um ente vivo, que circula, tem uma vida, potencialidades, simpatizantes, detratores, produz conceitos, preconceitos e circula pela sociedade.

[...] ele exerce relativamente aos discursos um certo papel: assegura uma função classificatória; um tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, selecioná-los, opô-los a outros textos. Além disso, o nome de autor faz com que os textos se relacionem entre si [...] (FOUCAULT, 2018, p. 45).

A figura do autor surge num momento de grande industrialização e individualização, entre o século XVIII e XIX, em um momento em que textos, livros e discursos passam a ser passíveis de punição legal, ou seja, na medida em que os discursos passam a ser transgressores, a questionar o *status quo* e a desacatar autoridade do governante.

Na nossa cultura (e, sem dúvida, em muitas outras), o discurso não era, na sua origem, um produto, uma coisa, um bem; era essencialmente um ato colocado no campo bipolar do sagrado e do profano, do lícito e do ilícito, do religioso e do blasfemo. Historicamente, foi um gesto carregado de risco antes de ser um bem preso num circuito de propriedades (FOUCAULT, 2018, p. 47).

Nesse seminário, Foucault também aponta para uma similaridade entre a escrita e a morte, ressaltando que a epopeia grega cantava o herói para imortalizá-lo, ou, no caso das *Mil e uma noites*, numa escrita que assumia o papel de afastar a morte.

²² Na Idade Média, os textos circulavam anonimamente, um exemplo disso é o tema do pacto demoníaco. Já esboçado na tentação que Cristo sofre no deserto, foi desenvolvido em algumas lendas medievais, como *Le Miracle de Teophile*, do século IX, dramatizada quatro séculos depois pelo menestrel Rutebeuf e, na Feira do Livro de Frankfurt, de 1587, reaparece numa obra anônima, com prefácio do editor Johan Spiess. A obra teve 16 edições em dois anos e foi traduzida para outros idiomas. “[...] a História publicada pelo livreiro Spiess veio inaugurar a grande tradição literária fundamentada no motivo do “pacto com o demônio, em que se inserem poemas narrativos, tragédias, romances do porte do já mencionado *Doktor Faustus*, ou ainda *Grande sertão: veredas*, [...]” (MAZZARI, 2011, p.11).

Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever, nem da fixação de um sujeito numa linguagem; é uma questão de abertura de um espaço onde o sujeito da escrita está sempre a desaparecer (FOUCAULT, 2018, p. 35).

Contudo, a obra que tinha o papel de afastar a morte sofre uma metamorfose e passa a ter o direito de matar o autor. Para Foucault, a marca do escritor é simplesmente uma consciência da ausência. No jogo da escrita, o autor faz o papel do morto, pois como afirmou Beckett: “Que importa quem fala, alguém disse, que importa quem fala” (apud FOUCAULT, 2018, p.34).

Barthes diz que o sentido do texto tem que estar no próprio texto, na sua estrutura, nas palavras, na sintaxe, ou seja, só vale o que está escrito. Muitas vezes, o sentido escapa à intenção do autor, que cede à posição central de detentor da significação para um sujeito gramatical ou linguístico, um “ser de papel”.

*Writing is the destruction of every voice, of every point of origin. Writing is that neutral, composite, oblique space where our subject slips away, the negative where all identity is lost, starting with the very identity of the body of writing*²³ (BARTHES, 1977, p.142).

Assim que algo é narrado, a voz perde sua origem e o autor morre, dando início à escrita. É o conceito de “morte do autor”, que se funda na ideia de que todo o pensamento deriva da linguagem e questiona o sujeito que escreve como detentor do conhecimento.

Para Barthes, o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo, formando um tecido, no qual o sujeito se desfaz. Não há uma verdade no texto, mas aberturas, nas quais o leitor pode entrar. A obra vive sua vida, escapa ao seu contexto de origem. “*To write is [...] to reach that point where only language acts, ‘performs’, and not ‘me’*”²⁴ (BARTHES, 1977, p. 143). Em última instância, quem dá sentido ao texto é o próprio texto, aquilo que foi fixado no papel.

Bakhtin (1997), diferente de Barthes, acredita que o autor é um participante ativo e constitutivo da obra de arte e que estética e vida são indissociáveis. Tanto o autor-criador quanto o autor-espectador são instâncias formais do texto e instauradores do objeto artístico. Ao contrário do autor-pessoa, que possui registro geral e CPF, segundo Faraco, a função do autor-criador é materializar uma certa relação valorativa, “uma certa relação axiológica com seus conteúdos que serão transpostos para o objeto artístico”

²³ “Escrever é a destruição de todas as vozes, de todos os pontos de origem. A escrita é aquele espaço neutro, composto, oblíquo, onde nosso sujeito se esvai, o negativo onde se perde toda identidade, a começar pela própria identidade do corpo da escrita” (tradução livre).

²⁴ “Escrever é [...] alcançar aquele ponto onde só a linguagem atua, ‘performa’, e não ‘eu’”. (tradução livre).

(FIORIN, 2020).²⁵ Se o autor-criador é uma posição axiológica, o adaptador também, inevitavelmente, será²⁶. Por mais que ele escolha apenas transpor para outra situação semiótica o texto, ele terá que fazer escolhas que irão alterar o objeto (seleção, amplificação, corte etc.).

A significação da fala não é uma cópia fiel do mundo, mas o apresenta refratadamente. “O texto original é uma densa rede informacional, uma série de pistas verbais que o filme²⁷ que vai adaptá-lo pode escolher amplificar, ignorar, subverter ou transformar” (STAM, 2006, p.50).

Bakhtin (2017) se pergunta em que situação se manifesta o falante, já que a autoria adquire formas diversas, desde as mais simples enunciações cotidianas (uma lista de compras, por exemplo) até os grandes textos literários. Para ele a autoria depende do gênero do enunciado.

É praxe falar de máscaras do autor. Contudo, em que enunciados (manifestações verbalizadas) se exprime a pessoa e não existe máscara, isto é, não existe autoria? A forma da autoria depende do Gênero do enunciado. Por sua vez, o gênero é determinado pelo objeto, pelo fim e pela situação do enunciado. As formas de autoria e lugar (posição) ocupado na hierarquia pelo falante (líder, czar, juiz, guerreiro, sacerdote, mestre, homem privado, pai, filho, marido, esposa, irmão etc.). A posição hierárquica correlativa do destinatário do enunciado (súdito, réu, aluno, filho etc.) Quem fala e a quem se fala. Tudo isso determina o gênero, o tom e o estilo do enunciado: a palavra do líder, a palavra do juiz, a palavra do mestre, a palavra do pai etc. É isso que determina a forma da autoria. A mesma pessoa real pode manifestar-se em diversas formas autorais. Em que formas e como se revela a pessoa do falante? (BAKHTIN, 2017, p.53).

Merleau-Ponty, segundo Faraco, vai dizer que a linguagem é um véu translúcido entre nós e o mundo. Nós não o percebemos, mas ele interfere na forma como vemos e damos sentidos. Os mitos, a arte, a educação, a cultura, os valores, os jogos de linguagem, tecem nosso véu. O autor-espectador e, por sua vez, o “autor-adaptador” sempre darão formas ao objeto estético através do seu véu translúcido.

1.8 *Tupy or not tupy?*

Oswald de Andrade no *Manifesto Antropófago*, de 1928, ou, segundo o texto, Ano 374 da Deglutição do bispo Sardinha²⁸, propunha a antropofagia da cultura estrangeira

²⁵ Palestra postada no podcast *A contrapelo*. BAKHTIN: *Entre a Filosofia e as ciências da linguagem*. [Locução de]: A contrapelo podcast. Entrevistado: Carlos Alberto Faraco. [s.l.]: Spotify, 04 mar. 2020. Podcast. Disponível em <<https://open.spotify.com/episode/4gFczl84EnXIMlulhmzbgU>>. Acesso em 18 jan. 2022.

²⁶ Assim como o tradutor.

²⁷ Podemos pensar no teatro também.

²⁸ Referente ao fato histórico da canibalização do bispo Sardinha pelos índios caetés, no ano de 1556.

como metáfora de um processo crítico em relação às ideias e modelos europeus que consumíamos.

Segundo nossa índole canibal, podemos pensar a adaptação como uma forma de lidar com o texto de origem, ou seja, devorando-o, digerindo-o e, enfim, transformando-o num produto “genuinamente pessoal”. Como diz o manifesto, “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.” (ANDRADE, 1928, p. 3)

Esse processo de digestão do texto de origem pode ser comparado ao dialogismo de Bakhtin, em que minha voz se junta às outras para compor um grande diálogo polifônico. Ou, segundo o conceito de exotopia do autor russo, é o meu olhar - no caso da antropofagia, meu estômago - que vai dar acabamento ao objeto estético.

Traçamos até aqui alguns conceitos, especialmente de Bahktin, para se pensar a adaptação teatral. Nos capítulos seguintes vamos fazer uma tentativa de compreensão de algumas adaptações de textos de Guimarães Rosa como *Meu tio, o Iauaretê* (1986); *Sarapalha* (1992); *Corpo de Baile* (1988); e, mais detidamente, *Riobaldo* (2020), de Gilson de Barros e *Grande sertão: veredas* (2017), de Bia Lessa. Todas essas peças foram vistas por mim, algumas há mais de 30 anos e, portanto, a memória também fez seu papel, transformando e tornando algumas lembranças imprecisas e subjetivas. Para tentar contornar essa questão, me apoiei em matérias de jornais, imagens da internet e, quando possível, em entrevistas com os diretores e/ou atores.

Capítulo 2: Guimarães Rosa no teatro

Quero dedicar este capítulo a refletir sobre as adaptações de obras de Guimarães Rosa para o palco. O teatro é a arte do presente e do contato, desta forma, escolhi peças que pude assistir, sentir a temperatura do público e medir a emoção que suscitavam em mim. Pude ver como todos os elementos (luz, figurino, cenário, trilha sonora, atores, entre outros) se articulavam para compor o espetáculo e poder refletir também com a emoção. As peças escolhidas foram: *Meu tio, o Iauaretê* (1986); *Vau da Sarapalha* (1992) e *Corpo de Baile* (1988). Os espetáculos são exemplares, já que foram criados por artistas de talento, e alcançaram um padrão de excelência com grande sucesso de crítica e de público, e que considero boas recriações.²⁹

Paulo Rónai (1956, p. 21) considera o estilo de Guimarães Rosa uma: “Mistura personalíssima e inimitável de artifício e espontaneidade”. Para chegar a esse patamar, usava um aparato linguístico complexo: “Quando escrevo, repito o que já vivi antes. E, para estas duas vidas, um léxico só não é suficiente”, segundo o autor contou em entrevista a Günter Lorentz (1965), tornando o transplante de meios um processo, no mínimo, complicado.

2.1 Meu tio, o Iauaretê

Figura 1 – Meu tio, o Iauaretê



²⁹ Haroldo de Campos usa o termo “transcrição” para a tradução que não intenta reproduzir palavras, mas a recriação do texto para a outra língua. Para Campos, transcrição seria: “re-correr o percurso configurador da função poética, reconhecendo-o no texto de partida e reinscrevendo-o [...] na língua do tradutor, para chegar ao poema transcrito como re-projeto isomórfico do poema originário” (1981, p. 18). Uso aqui o conceito de tradução para adaptação.

Apesar da dificuldade, muitos quiseram levar textos de Guimarães Rosa aos palcos. A começar por *Meu tio, o Iauaretê*³¹, conto em que Guimarães Rosa “atingiu o estágio mais avançado de seu experimento com a prosa”, no entender de Haroldo de Campos (1992, p. 59).

Dirigido por Roberto Lage, com Cacá Carvalho³², como Berô; Paulo Gorgulho, como interlocutor; e dramaturgia de Walter George Durst³³, a estória trata do encontro de Berô, um onceiro mestiço de branco e índio, que vive no jaguaretama (terra das onças), e recebe um visitante noturno. Nesta noite, o onceiro, enquanto toma a cachaça oferecida pelo visitante, conta casos de onças, comprovando um profundo conhecimento dos felinos, prevendo até mesmo seus pensamentos e sentimentos mais profundos. Por essas narrativas, parece que Berô está entretendo seu interlocutor para conquistar-lhe a confiança, porém, talvez tenha algum outro propósito, deixando o visitante cismado e alerta. A estória e a ação são reveladas através da fala de Berô, num monólogo onde as intervenções (quase sempre perguntas) do visitante são subentendidas, como num diálogo³⁴.

O trabalho de Cacá Carvalho atraiu a atenção de vários críticos teatrais; a expressão vocal e corporal do ator chamava atenção pela plasticidade e capacidade de mimetizar uma onça. O ator se entregava à composição de Berô com detalhismo. A criação vocal, que buscava capturar o universo sonoro do homem-onça, era tamanha que chamava atenção pela precisão. Berô contava seu crescente desgosto dos homens e amor pelos felinos. O crítico teatral Alberto Guzik, escreveu no *Jornal da Tarde*:

São momentos extraordinários de Carlos Augusto: a beatitude com que descreve o processo de raciocínio de um felino satisfeito, a lírica evocação do amor quase carnal de Berô pela onça Maria-Maria, a ferocidade com que o onceiro possuído pelo espírito do animal, investe contra a família desamparada de um vizinho, chacinando mulheres e crianças. (GUZIK, 1986, p.18)

³⁰ São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra59183/meu-tio-o-iauarete>. Acesso em: 13 de novembro de 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

³¹ Publicado pela primeira vez na terceira edição da *Revista Senhor* (Rio de Janeiro, março de 1961). Foi, posteriormente, incluído na antologia póstuma *Estas Estórias*, publicada em 1969 (Rosa, 1969).

³² Cacá Carvalho ganhou três importantes prêmios em São Paulo com esta interpretação: Mambembe, Governador do Estado de São Paulo e Molière.

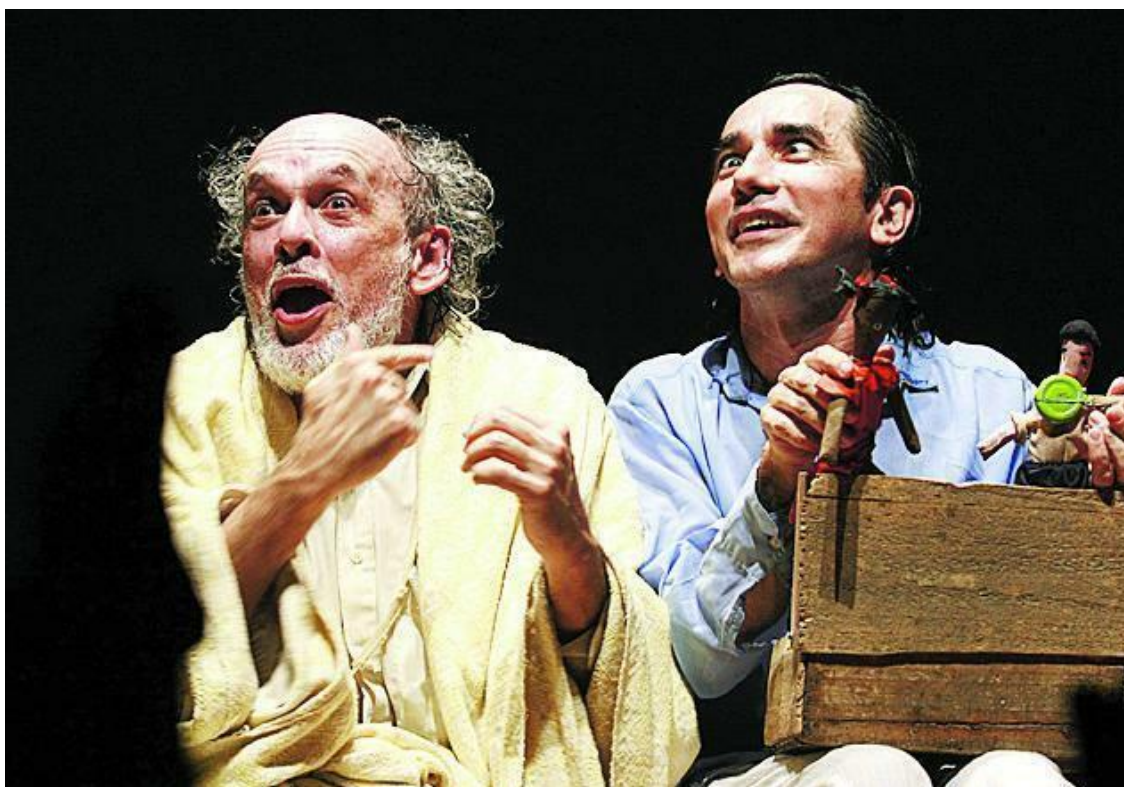
³³ Estreou em 1986, em São Paulo.

³⁴ Essa estrutura se repete em *Grande sertão: veredas*.

Ao assistir à peça, fui tomada pela experiência estética de entrar em contato com uma interpretação viva, nascente, que só o teatro de qualidade é capaz. A linguagem corporal e a vocalização do ator foram crescendo a tal ponto que a peça foi ganhando autonomia em relação à matriz literária, e o espectador era tocado diretamente pela emoção da verdadeira criação.

2.2 Vau da Sarapalha³⁵

Figura 2 –Primo Argemiro e primo Ribeiro



Fonte: Adalberto Lima/divulgação³⁶ (2015).

Adaptado do conto *Sarapalha*³⁷, é outro exemplo de transplante de meios bem-sucedido. Criado pelo grupo paraibano Piollin, com direção, adaptação e iluminação de

³⁵ Estreou em 1992, em João Pessoa (PB) e, além de percorrer o Brasil, fez uma carreira internacional, se apresentando em mais de 40 cidades. No elenco, atores do grupo Piollin: Everaldo Pontes, Nanego Lira, Servílio Gomes, Escurinho e Soia Lira.

³⁶ Retirada de: <https://www.otempo.com.br/diversao/magazine/encontros-e-troca-de-saberes-marcam-a-nova-edicao-1.1145381>. Em 13.nov.2021.

³⁷ Quarto conto do primeiro livro de Guimarães Rosa, *Sagarana*, publicado em 1946 pela editora Livraria José Olympio.

Luiz Carlos Vasconcelos, se baseou numa minuciosa pesquisa vocal e corporal dos atores, que, além de interpretarem, eram responsáveis por toda musicalização e sonoridade desse lugarejo, com uma infinidade de bichos e outros sons. Para a crítica literária Bárbara Heliodora, a peça é um ato de amor e carinho com cada mínimo detalhe da obra do escritor Guimarães Rosa: “Vasconcelos conseguiu essa coisa rara que é a recriação, em outro veículo, de uma obra bem-sucedida no original (...)”³⁸ (HELIODORA, 1992)

Luiz Carlos Vasconcelos, ao ler o conto, passou por uma experiência estética e humana inigualável. “Eu pranteei muito com o drama daqueles primos e aquela humanização do cachorro que tudo entendia e tentava comunicar. E como todo mundo que lida com estórias, eu resolvi contá-la” (VASCONCELOS, 2016). O diretor achava o conto tão naturalista (principalmente o perdigueiro Jiló) que só poderia ser feito no cinema. Depois de passar uma temporada no Odin Teatret, na Dinamarca, com o teatro antropológico de Eugênio Barba³⁹, Vasconcelos percebeu, a partir das provocações e técnicas colhidas no grupo, que poderia ser feito. “Aí a ficha caiu: ‘por que não um ator?’”⁴⁰

De volta ao Brasil, Vasconcelos contou a estória aos atores, que se entusiasmaram e passaram a fazer uma pesquisa profunda do conto. O resultado foi um trabalho físico minucioso em que cada parte do corpo do ator expressava não só o contexto dramático, mas o subtexto das personagens.⁴¹

[...] Queríamos apoiar a encenação no trabalho dos atores, na capacidade que eles têm de produzir matéria viva com seus corpos e suas vozes; pesquisar a dilatação corporal e vocal na criação dos personagens; aprofundar a pesquisa sonora, pondo nas mãos dos atores a responsabilidade pela sonorização/musicalização do espetáculo; e principalmente, desenvolver a coragem necessária para não fingir nunca (VASCONCELOS, 2016).⁴²

O conto versa sobre dois primos (primo Argemiro e primo Ribeiro) que sofrem de maleita numa grande fazenda decadente acompanhados apenas da negra Ceição, que não

³⁸ HELIODORA, Barbara. “Todo impacto de uma fábula universal”. *O Globo* Rio de Janeiro, 15 dezembro. 1992.

³⁹ Eugenio Barba (1936) é pesquisador e diretor de teatro. Fundador e diretor do Odin Teatret, criador do conceito da Antropologia Teatral, fundador e diretor do Theatrum Mundi Ensemble. Autor de *Queimar a casa – Origens de um diretor*, Editora Perspectiva, 2010, entre outros.

⁴⁰ A interpretação do perdigueiro Jiló dá lugar, segundo a crítica Barbara Heliodora, a “um dos mais extraordinários exemplos de criação corporal que temos visto em nossos palcos”. (HELIODORA, 1992) O perdigueiro inicia o espetáculo deitado no palco, dormindo um sono atribulado que se agrava por uma terrível coceira.

⁴¹ O espetáculo ganhou, em 1993, o prêmio *Shell* na categoria especial e ficou mais de dez anos em cartaz.

⁴² Retirado de Observatório Cultural - *Vau da Sarapalha* - TV Assembleia, PB. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=XXtui_RnMx8. Acesso em 02. abril. 2021.

se aproxima dos doentes, do cachorro Jiló e dos mosquitos da sezão. Esperando a morte, entre uma febre e outra, primo Ribeiro conta sua triste estória: sua mulher foi embora com outro homem deixando-o se acabar com a doença. Primo Argemiro acaba confessando a culpa e o pecado de ter se apaixonado pela sua esposa, Luísa. Sentindo-se traído, primo Ribeiro enxota primo Argemiro, que sai cambaleando atrás de um lugar para cair e morrer.

O trabalho do grupo era de tamanha criatividade, tanto em termos de expressão corporal como os recursos criativos para transplantar o universo rosiano, que nada devia ao conto de partida. A vocalização dos animais deste lugar, realizada pelos atores, era fabuloso, criando um encantamento na plateia.

2.3 Corpo de Baile

Figura 3 – O sertão em todo lugar



Fonte: Imagem retirada da internet⁴³ (2021).

A estreia de *Corpo de Baile*, em 1988, causou um deslumbramento pela linguagem cênica exuberante e imagens surpreendentes do sertão rosiano. Segundo Luiz Fernando Ramos, em *Próximo ato: teatro de grupo*:

⁴³ Disponível em: encurtador.com.br/eruAT. Acesso em 16. abril.2021.

[...] o foco era na novela do mesmo nome, mas se abrindo a um diálogo radical com o autor e principalmente a uma busca de transposição do universo de Rosa da dimensão literária para a encenação espetacular, sem precedentes na história do teatro brasileiro. (RAMOS, 2011, p. 84).

Com um repertório que unia teatro, dança, circo e artes plásticas, o grupo Boi Voador não buscou fazer uma tradução literal do texto, mas uma “entropia da obra de João Guimarães Rosa” para atingir “um nível alegórico de teatro”, segundo o diretor Ulysses Cruz em entrevista para esta dissertação, realizada em 8 de abril de 2021.

Carretéis⁴⁴ de madeira de tamanhos distintos se transformavam em bois, cavalos, galinhas, tablados e milhões de outros objetos para recriar esse sertão inusitado. Os atores quase carecas (homens e mulheres), com os cabelos tingidos de loiro platinado, davam a impressão de tratar-se de pessoas de um lugar à parte, um lugar que só a arte pode criar. Portando grandes bastões de madeira, os atores criavam sonoramente esse lugar, batendo-os no palco, além de fazerem outros usos expressivos.

O palco nu, desprovido de cenário, era preenchido pelos carretéis e pela iluminação. Os carretéis, cavalgados pelos atores, que se equilibravam de pé, cruzavam o palco, ora rápido, ora devagar, buscando uma construção metafórica das histórias do escritor mineiro, num processo de aglutinação e síntese do texto literário.

Não queremos reproduzir: nossa arte sempre implicou em criação e recriação. A apropriação de sentidos interiores e exteriores, nacionais e internacionais, e posteriormente sua transformação em matéria-prima para nossos artistas e técnicos caracterizam essa não-reprodução do já-estabelecido, que julgamos fundamental em busca de um caminho próprio (CRUZ, 1990, p. 1).

Para isso, o Boi Voador levou um ano e quatro meses de pesquisa, ensaiando oito horas por dia, divididos entre trabalho de corpo, ensaio e estudo. Durante quase seis meses, o grupo perseguia uma linguagem realista.

Eu dividi o grupo de 28 pessoas em sete grupos e dei uma novela para cada um. Eles adaptaram as novelas e o resultado foi muito decepcionante: eles tinham transformado o texto do Rosa numa “pecinha”. Eu percebi que aquilo ia ser um fracasso. Eu achava que a linguagem estava errada, nós estávamos traindo o *Corpo de Baile*. A gente teria que achar uma outra maneira de fazer, uma coisa radicalmente oposta. Eu estava com um problema e não sabia como resolver. Falei com o Jayme⁴⁵ que concordou comigo. Ele nunca foi um dramaturgo *mainstream*, nunca quis fazer transposições de textos literários, mas construir obras artísticas. O trabalho não podia ter uma dramaturgia corrente” (CRUZ, 2021).

⁴⁴ Originalmente eram carretéis de fiação elétrica.

⁴⁵ Jayme Compri, estudioso de Guimarães Rosa, diretor e dramaturgo. Morto, aos 33 anos de aneurisma cerebral, em 1988, em Londres. Compri escreveu *O Olimpo dos Orixá, Beatricias, Cânticos aos pedaços*, entre outras.

O grupo partiu, então, para uma vertente completamente diferente. “O Jayme escolhia alguns trechos dos contos, anotava frases, palavras, pensamentos e dava esses papéis para os atores improvisarem nos ensaios⁴⁶”. (CRUZ, 2021). Nessa nova fase, o processo colaborativo dos atores passou a ser muito maior, com imagens simbólicas do universo rosiano. “Eu já tinha trazido aquelas bobinas: os atores pegavam cinco bobinas grandes e transformavam em bois, andavam atrás delas em grupo e aquilo virava uma boiada.”

Os ensaios aconteciam no porão do Centro Cultural São Paulo. “A gente utilizava aquela arquitetura de concreto, irregular, como espaço cênico. Aquela volumetria, iluminada, era deslumbrante. Foi muito difícil depois adaptar a peça num palco italiano.” (CRUZ, 2021) A trilha sonora, com músicas do grupo alemão *Enstürzenden Neubauten*, imprimia uma estranheza e descontextualizava a imagem estereotipada do sertão mineiro.⁴⁷

Eu fui para Cordisburgo, cidade em que Rosa nasceu, mas lá não está o sertão dos seus livros, porque o sertão que ele fala é um sertão mítico. Eu pensei que a gente tinha que trabalhar com a alusão desse sertão. O erro está em domesticar o Rosa, em querer contar aquela estória de maneira realista (CRUZ, 2021).

O grupo estudava o trabalho do Pollock⁴⁸, de James Joyce e outros artistas que buscavam uma expressão pessoal única. E os atores começaram a perceber que, se esses artistas podiam radicalizar com a linguagem, eles também podiam e foram se apropriando do texto. “Eu assistia o que eles me traziam, fazia uma seleção e dava uma forma cênica, ritmo, organizava as entradas e saídas.” (CRUZ, 2021)

Roberto Peres, crítico de *A Tribuna*, descreveu o impacto da peça nos seguintes termos:

Se a dança vem procurando eliminar as distâncias com o teatro, numa separação que nunca existiu, mas acabou simulada por imposições, há mais tempo ainda o teatro assumiu a dança como parte que sempre foi do seu corpo. E este ganhou projeção no espaço cênico, e nessa vitória Ulysses Cruz atinge o ponto máximo. Seu elenco é ágil, bonito, expressivo, capaz de utilizar várias técnicas e linguagens para contar as novelas de Rosa. Destaque para a postura física do elenco na primeira parte da gênese, Miguilim acororado para dar exatamente a ótica míope da criança vendo o mundo de baixo para cima. A seguir o esplendor e a sensualidade dos corpos dos vaqueiros, que celebram uma inebriante festa de Manuelzão sobre os carretéis, trançam suas lanças para criar malhas e armadilhas. Depois a sensualidade explosiva das Mulheres

⁴⁶ Esse material se perdeu, segundo Ulysses Cruz.

⁴⁷ Na segunda montagem da peça, de 1992, que foi levada para o festival de Cádiz, na Espanha, a música foi composta por André Abujamra e executada ao vivo, além de fazer o papel de Laudelim-Cantador. André Abujamra criou uma mistura de rock com uma sonoridade estranha, influenciando na linguagem não-realista da peça.

⁴⁸ Pintor norte-americano Jackson Pollock (1912 — 1956), representante do expressionismo abstrato.

Imaginárias de Guimarães, derramando-se em seguida nas surpreendentes imagens do *Cara de Bronze*. E nessa entropia tudo é possível, até o carretel de fogo que corta o palco (PERES, 1988, p. 7).

A direção de movimento da coreógrafa Deborah Colker resultou num espetáculo em que a fisicalidade era muito presente e criava efeitos cênicos de rara beleza. Os figurinos favoreciam a movimentação, que buscava diferentes ritmos e gestualidades.

O grupo Boi Voador saiu do CPT de Antunes Filho⁴⁹, de quem Ulysses Cruz foi assistente. Responsável por montagens de grande vigor cênico, como *Velhos Marinheiros* (1985) e *Despertar da primavera* (1986), é considerado um dos grupos mais importantes dos anos 1980. Sobre sua trajetória, o crítico e teórico Edélcio Mostaço, avalia na Enciclopédia Itaú Cultural:

O Boi Voador foi um celeiro de talentos e projetos. Guardando a inquietação originária do CPT, voltou-se para uma nova teatralidade, calcada quer sobre o realismo mágico latino-americano quanto o forte imaginário brasileiro, não se intimidando diante de formas novas ou limites inexplorados. Mestre de efeitos cênicos inesperados e surpreendentes, Ulysses Cruz tirou partido tanto de um jorro d'água em *Velhos Marinheiros*, ao som de *It's a Long Way*, com Caetano Veloso, quanto de carretéis de fios elétricos à guisa de corcéis em *Corpo de Baile*. Sua imaginação desenfreada - transferida ao grupo sob o formato de instigantes desafios a serem vencidos - levou-os a interpretações mediadas pelo simbólico e o arquetípico, calcadas na fusão do lúdico com o rigor formal. Gregário por excelência, Ulysses foi um disseminador, colocando o boi para voar. Forjou subgrupos, incentivou talentos, explorou potencialidades, tornando a década de 80 um dos pródigos períodos da cena brasileira. (MOSTAÇO, 2003, p. 1)

Cruz tinha receio da reação do público pela radicalização que o texto tinha sofrido, achava que a plateia não entenderia ou não aprovaria tal experimentação com um autor clássico.

[...] as imagens cênicas eram tão fortes e o que restou do texto do Guimarães Rosa era tão encaixado, tão significativo, que o público amou. O teatro começou a lotar e todo o mundo falava do espetáculo. As críticas eram muito boas, de páginas inteiras. Uma crítica chegou a dizer que eu era a *Pina Bausch*⁵⁰ dos trópicos. (CRUZ, 2021)

⁴⁹ Diretor de teatro responsável por montagens ontológicas como *Romeu e Julieta*, *Macunaíma*, *Minha Cidade*, entre outras. Criador e coordenador do Centro de Pesquisa Teatral (CPT), que de 1982 a 2018, manteve um vigoroso e contínuo trabalho de pesquisa e direção de peças com jovens atores, no Sesc Consolação, São Paulo. Os espetáculos de Antunes sempre apresentaram um padrão de excelência e criatividade teatral.

⁵⁰ Pina Bausch (1940 — 2009), foi uma coreógrafa, dançarina, pedagoga de dança e diretora de dança alemã. Suas coreografias eram feitas junto com seus bailarinos, de todas as partes do mundo. Foi diretora da *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*.

Corpo de Baile é o segundo livro de Guimarães Rosa. Lançado em 1956, em dois grossos volumes, com sete contos, foi posteriormente dividido em três volumes autônomos: *Manuelzão e Miguilim*, de 1964, (*Uma estória de amor e Campo geral*); *No Urubuquaquá, no Pinhém*, de 1965, (com *Lélio e Lina, Recado do morro e Cara-de-Bronze*) e *Noites do sertão*, de 1965 (com *Lão- Dalalão (Dão Lalalão) e Buriti*).

As novelas contam histórias de sertanejos que vivem perto da natureza e abertos a impulsos demasiados humanos, como sonhos, crenças, medos, paixões, humilhações, “vivendo a séculos de distância da nossa civilização urbana e niveladora.” (RÓNAI, 1956, p. 17) Crianças, vaqueiros, loucos, estrangeiros, excêntricos, prostitutas, matadores são seus dançarinos-personagens que:

[...] formam o corpo de baile num teatro que não há separação entre palco e plateia. O autor e as personagens nunca são completamente distintos. Usam a mesma língua, a ponto que volta e meia aquele passa a palavra a estas sem que se note qualquer mudança de plano. (RÓNAI, 1956, p. 18)

As narrativas de *Corpo de Baile* se relacionam entre si, compondo um mosaico harmônico em que personagens saem de um conto e reaparecem em outro, como o adulto Miguel, em *Buriti*, numa atmosfera completamente diferente do conto anterior. Ou do Grivo, amigo de Miguilim, que lhe contava “histórias compridas, diferentes de todas”, que surge em *Cara-de-bronze* como o vaqueiro que vai buscar “o quem das coisas” para o fazendeiro moribundo do Urubuquaquá.

Apresentaremos a seguir um brevíssimo resumo dos sete contos de *Corpo de baile* e, no final, um breve parágrafo de como a peça foi reorganizada:

1) *Campo Geral*

É a história do menino Miguilim, ao mesmo tempo triste e lírica, com traços biográficos: “Aquele miopia de Miguilim foi minha. Escrevi aquela novela, em quinze dias, em lágrimas. Chorava muito enquanto a escrevia. Lágrimas sentidas, grossas, descidas do fundo do coração”. (ROSA apud DANTAS, 1975, p. 27)

2) *Uma história de amor*

Inspirada num episódio da vida do vaqueiro Manuelzão, que construiu uma capela e um cemitério para a mãe, no baixio da Samarra. O vaqueiro Manuelzão, nascido Manuel Nardi, foi tocador de boiada na fazenda de Chico Moreira, primo de Rosa. Manuelzão

conduziu o escritor pelo sertão para que ele pudesse fazer uma pesquisa de campo para escrever suas estórias.

3) *O recado do morro*

Este conto é sobre uma canção que viaja e se transforma num enredo enigmático de intrigas e traições. O morro, baseado no Morro da Garça, em Curvelo⁵¹, mais que paisagem, é personagem do conto.

4) *Cara-de-bronze*

Conta as peripécias do Grivo, que sai pelo mundo a pedido do fazendeiro Cara-de-Bronze para uma viagem em busca de algo que só eles sabem. Para o tradutor italiano Edoardo Bizzarri, Guimarães Rosa afirmou que a viagem do Grivo é a busca pela Poesia. Conto composto por várias formas narrativas: texto dramático, notas de rodapé, roteiro cinematográfico, trovas e improvisos poéticos. Falaremos mais deste conto no capítulo 3: O teatro em Guimarães Rosa.

5) *A estória de Lélío e Lina*

Lélío chega ao Pinhém para se curar de um amor e lá vive todas as formas de sentimentos amorosos, do carnal ao espiritual, que experimenta com Lina, uma velhinha, seu porto seguro, e com quem vai embora no final do conto.

6) *Dão-Lalão*

Soropita, um vaqueiro aposentado, se casa com a ex-prostituta Doralda e passa a viver toda espécie de dor e delícia desta escolha que o assusta e atormenta.

7) *Buriti*

Miguilim volta nesse conto como o veterinário Miguel, que chega à Fazenda do Buriti Bom para buscar Maria da Glória, como o irmão menor Dito prometera a Miguilim na novela inicial. Assim, o livro se fecha, completando o enredo que começou em *Campo Geral*.

A peça *Corpo de Baile* foi dividida em sete movimentos: 1) o despacho de Guimarães Rosa; 2) a visão de campo de Miguilim; 3) a busca de Cara de Bronze; 4) a

⁵¹ Localizado no centro do estado de Minas Gerais.

casa ensolarada das mulheres; 5) uma história de amor na festa de Manuelzão; 6) Lão-Dalalão (Dão Lalalão): Doralda e Soropita; 7) o recado.

Os contos não seguiam a ordem do livro nem a linearidade narrativa. Uma história interferia na outra, obedecendo a exigências cênicas que deixavam a estrutura teatral mais fluida e os limites entre os contos pouco claros. As passagens muitas vezes eram feitas a partir de recursos plásticos-visuais de grande criatividade e beleza. Os personagens moviam as estórias, sem se ater ao original. Era como se as estórias fossem diluídas em um sutil tecido de imagens, em que os personagens fossem entrando e puxando outros para fazer parte de quadros vivos criados a partir do livro.

Em termos bahktinianos, o grupo carnavalizou o universo rosiano, com liberdade, ousadia e leveza. Fez os personagens de *Corpo de Baile* saírem num alegre curso, concebido com ousadia, sem necessidade de dar um tratamento acabado, estável e fechado desse universo.

Figura 4 – Doralda e Soropita



Fonte: Imagem retirada da internet ⁵² (2021).

⁵² Disponível em: <https://url.gratis/eFfEtI>. Acesso em: 16. abril.2021.

Figura 5 – Vaqueiros, jagunços, sertanejos



Fonte: Imagem retirada da internet⁵³ (2021).

Figura 6 – O universo de Rosa: do simbólico ao arquetípico



Fonte: Imagem retirada da internet⁵⁴ (2021).

⁵³ Disponível em: encurtador.com.br/ayQX6. Acesso em: 16. abril. 2021.

⁵⁴ Disponível em: encurtador.com.br/bstKZ. Acesso em: 16. abril. 2021.

Figura 7 - Á guisa de corcéis



Fonte: Imagem retirada da internet⁵⁵ (2021).

⁵⁵ Disponível em: encurtador.com.br/dfu78. Acesso em: 16. abril. 2021.

Capítulo 3: O teatro na literatura de Guimarães Rosa

Cara-de-Bronze, conto do livro *Corpo de Baile* (1956), posteriormente relançado no volume *No Urubuquaquá, no Pinhém* (1965) é um mosaico de vários gêneros de discurso, como a escritura cênica, o roteiro cinematográfico, cantigas populares, coplas⁵⁶, ladainha, jogos, lista de plantas e animais do sertão, notas de rodapé, poesia, *upanishads*, entre outras. No entanto, o gênero mais usado é o dramático.

Em termos bakhtinianos, o conto é uma mistura de gêneros e vozes, uma colcha de retalhos que nos obriga a fazer um esforço contínuo para compor junto com o autor a estória, preenchendo as lacunas com a imaginação, fazendo arremates, para entender a estória.

Apesar de parecer estranho e hermético à primeira vista, *Cara-de-Bronze* versa sobre uma personagem que “sai à procura do quem das coisas”. Para o seu tradutor italiano, Edoardo Bizarri, Rosa escreveu o seguinte sumário:

Cara-de-Bronze era do Maranhão (os campos gerais, paisagem e formação geográfica típica, vão de Minas Gerais até lá ininterruptamente). Mocinho, fugira de lá, pensando que tivesse matado o pai. Veio, fixou-se, concentrou-se na ambição de ficar rico. Triste, fechado, exilado, imobilizado pela paralisia (que é a exteriorização de uma como que ‘paralisia da alma’), parece misterioso e é; porém, seu coração, na última velhice estalava. Então, sem explicar, examinou seus vaqueiros – para ver qual teria mais viva e “apreensora” sensibilidade para captar a poesia das paisagens e lugares. E mandou-o à sua terra, para, depois poder ouvir, dele, trazidas por ele, por esse especialíssimo intermediário, todas as belezas e poesias de lá. O Cara-de-Bronze, pois, mandou o Grivo... buscar poesia. Que tal? (ROSA, 2003, p. 93-94).

Essa busca pela poesia começa com a narração das chapadas planas de areias e do vasto campo com seu grameal agreste, do Urubuquaquá. E, nos vales, as veredas repletas de buritis. “[...] e os buritis, os ramilhetes dos buritizais, os buritizais, os b u r i t i z a i s, os buritis bebentes” (ROSA, 1969, p. 73).

Essa repetição da palavra buriti funciona como um mantra de iniciação ao conto, como numa celebração religiosa. O solilóquio, a conversa de si para si⁵⁷, quando externalizada, vocalizada, exposta e escrita para o texto como um monólogo, surgiu com Santo Agostinho, em *Solilóquios* (1988), como uma forma de entrar em contato com uma verdade interior, reflexiva. O solilóquio, em Santo Agostinho, é uma experiência de uma

⁵⁶ A copla é originária da Espanha, caracteriza-se por uma poesia, com métrica variável, acompanhada por música improvisada.

⁵⁷ Foi percebido por Sócrates e é a base da filosofia platônica. Esse diálogo sempre se deu na dimensão interior do homem.

reflexão interior, com uma forma circular de mantra que, a cada vez que retoma o antigo ponto, se aprofunda mais, com o objetivo de chegar no início da Criação.

Como em um grande plano geral cinematográfico, Rosa descreve esse lugar, o Urubuquaquá, depois sua “câmera-caneta”⁵⁸ aproxima-se do objeto a ser filmado e podemos ver uma fazenda-de-gado em dia de apartação e a casa em que vive o personagem principal do conto: o Cara-de-Bronze.

Em seguida, pela descrição de um cavaleiro, percebemos que ele vem à galope pelo chapadão: “em ver o viajante é um cavaleiro pequenininho, pequenino, curvado sempre sobre o arção e o curto da crina do cavalo (...)” (ROSA, 1969, p. 73). Pela narração decupada da imagem (pequeninho, pequeno, curvado sobre o arção) parece que o narrador está descrevendo o movimento de aproximação em três quadros de um roteiro de novela gráfica.

Estamos em dezembro e o céu está cheio de nuvens carregadas. Ouve-se o mugido dos gados e uma chusma de vaqueiros, vestidos com suas coroças rodadas até os joelhos, de palha de buriti, faz a apartação do gado. “— Eh, boi pra lá, eh, boi pra cá!”, gritam (ROSA, 1969, p. 74). Como na origem da tragédia grega, em que o coro de dançarinos mascarados cantava, temos aqui um grupo de vaqueiros, que gritam seus comandos, movimentando-se pelo pasto atrás dos bois.

No rodapé (ROSA, 1969, p. 75) há uma criação literária paralela à da apartação do gado. Feita de perguntas (“O garrote também é de ir?”), exclamações (“É de ver!”),

⁵⁸ Alexandre Astruc criou o conceito de *Caméra-Stylo*, em suas produções cinematográficas. Para o autor, o cinema é: “Uma linguagem, ou seja, uma forma na qual e pela qual um artista pode exprimir seu pensamento, por mais que este seja abstrato, ou traduzir suas obsessões do mesmo modo como hoje se faz com o ensaio ou o romance. É por isso que eu chamo a esta nova era do cinema a *Caméra stylo*. Essa imagem tem um sentido bastante preciso. Ela quer dizer que o cinema irá se desfazer pouco a pouco dessa tirania do visual, da imagem pela imagem, da narrativa imediata, do concreto, para se tornar um meio de expressão tão flexível e sutil como o da linguagem escrita.” (ASTRUC, 1948). Guimarães Rosa, no entanto, faz o contrário, com sua “caneta-câmera” cria uma maneira de escrever que se alimenta da escrita cinematográfica. Aqui também podemos pensar numa cenOGRAFIA, como um cenário construído a partir da sua grafia.

provérbios (“Pra cangalha, suor de burro”), correspondente à linguagem do vaqueiro na lida com o gado.

Da varanda, alguém canta uma copla: “Buriti – minha palmeira?/ Já chegou um viajor.../ Não encontra o céu sereno.../ Já chegou um viajor? /” (ROSA, 1969, p. 74). Nesse momento, cai uma tromba d’água e os vaqueiros se protegem embaixo da cobertados-carros. Somos informados que: “**No Urubuquaquá, nestes dias não se pagodeia – O Cara-de-Bronze, lá no seu quarto de achacado, e que ninguém quase não vê dá ordens**” (ROSA, 1969, p. 76, grifos do autor).

Os nomes dos vaqueiros que se protegem da chuva têm conotação religiosa: Tadeu, Sãos, José, Raimundo Pio. É interessante notar que os carros-de-bois remetem ao Carro de Téspis⁵⁹, nome da carroça de madeira criada por esse ator grego. O Carro de Téspis levava os atores em apresentações itinerantes pelas vilas e lugarejos distantes, servindo também de tablado de apresentação, além de fazer às vezes de guarda-roupa, camarim, coxia etc.

O autor cria uma polifonia, estabelecendo um diálogo entre os vaqueiros, o teatro grego e os santos católicos. Como vimos anteriormente, Bakhtin usa o teatro para falar da exotopia, em que o espectador sentado na plateia, consegue ver todos os elementos do espetáculo e dar um acabamento à peça, o que os próprios atores, de seus lugares não conseguem. Aqui, os vaqueiros sentados abaixo do carro de boi, observam o desenrolar desta peça que ocorre no Urubuquaquá. Logo depois, eles sairão desta posição e farão parte da peça.

Os vaqueiros, protegidos da chuva, começam um diálogo:

O vaqueiro Cicica: Tais ouvindo, o que o homem está querendo relatar? Tão ouvindo?

O vaqueiro Adino: É do Grivo!

O vaqueiro Mainarte: Que será mais, que ele sabe?

— Eh, boi pra cá, eh boi pra lá!

— Eh, boi pra cá, eh boi pra lá!” (ROSA, 1969, p. 74).

⁵⁹ Téspis foi um ator grego que primeiro se deslocou do coro dando início ao teatro como conhecemos hoje, em forma de diálogo. Segundo Pavis: “A tragédia grega teria nascido do coro que, aos poucos, deu forma às personagens individualizadas, depois que o chefe do coro instaurou o primeiro ator, que pouco a pouco se pôs a imitar uma ação (...). ÉSQUILO, depois SÓFOCLES introduziram um segundo ator e em seguida, um terceiro” (PAVIS, 2008, p. 73).

Os vaqueiros intercalam uma fala à outra, como numa peça, especulando por que o Cara-de-Bronze tem urgência de vender a boiada, se o Grivo teria chegado e o que ele foi fazer nessa longa viagem.

Segundo o dicionário Aulete Digital⁶⁰, o verbo “grivar”, é usado no sentido náutico de tremular, panejar: “v. intr. || (mar.) tocar em vento, panejar. || -, s. m. (mar.) o estremecimento das testas das velas quando o navio se aproxima demasiadamente ao vento por efeito de alguma guinada.” Nessa acepção, podemos pensar que o Grivo se lançou ao mar nesta grande aventura em busca da alma das coisas. Tremular também dá a entender de algo trêmulo, incerto, medroso. Lançar-se ao mar é sempre uma aventura incerta, perigosa.

Figura 8 – Placa de bronze grega do período arcaico



Fonte: Imagem retirada da internet⁶¹ (2021).

Grifo, com “F”, além de uma marca gráfica, que distingue a escrita, é uma criatura mitológica⁶², um híbrido metade águia, metade leão, que simboliza força e persistência, tendo certa relação com a Esfinge, que, por sua vez, nos leva a *Édipo Rei*, tragédia de Sófocles. Na peça (aprox. 427 a.C), Édipo ao passar pela Esfinge, um monstro metade mulher, metade leão, que propõe enigmas àqueles que querem entrar na cidade de Tebas,

⁶⁰ Retirado de Aulete Digital Disponível em: <https://aulete.com.br/grivar>. Acesso em 04. fevereiro 2022.

⁶¹ Retirado da internet: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Grifo> em 24.11.2021.

⁶² Sua representação e atributos variaram de lugar para lugar. No Oriente, no Egito e na Grécia arcaica manteve ligação com o sagrado, sendo representante de deuses e invocado em rituais associado à justiça, à luz e à autoridade divinas e ao ciclo da morte e renascimento.

dominada pela peste. Édipo consegue decifrar o enigma⁶³ e livrar Tebas da epidemia, recebendo como prêmio a coroa e a rainha Jocasta.

O Grivo, por sua vez, ao descobrir o quem das coisas, o enigma, traz poesia ao Cara-de-Bronze, livrando-o da melancolia, ou, como disse Guimarães Rosa, da “paralisia da alma” (2003, p. 93-94). O conto também parece propor ao leitor vários enigmas, que ao serem descobertos ou não, ao invés de nos devorar⁶⁴ e nos barrar a entrada ao conto, nos dá o prazer da poesia.

O personagem principal, com sua cara de bronze, também é um enigma que os vaqueiros querem decifrar. Com sua máscara ígnea, escondido em seu quarto de achacado, torna-se o mistério: quem é ele? Bom ou mau? O que a máscara esconde? Até seu nome é uma incógnita para os vaqueiros, que cada um pronuncia de um modo: Sigisbé, Segisbel Saturnim, Xegisbeo Saturnim, Jisibéu, Zigisbéu Saturnim, Jizizbéu Saturnim, Segisberto Saturnino Jeia, Velho Filho.

Essa oscilação linguística, metaplasmo, é outra pista importante para pensarmos estes dois personagens da estória: o Grivo e Segisberto Saturnino Jeia, Velho Filho, o Cara-de-Bronze. A mudança de grifo (monstro que profere enigmas) para grivo ou crivo (peneira, coador). Eles não são sempre os mesmos, vão mudando no decorrer da história.

Da varanda, de tempos em tempos, o violeiro toca uma copla. Não é à toa que seu nome é João Fulano, dito “Quantidades”. Como se fosse a intervenção do próprio autor compondo o conto, fazendo poesia, interferindo no fio da estória.

Moimeichêgo: Quem é esse, que canta? Ele é daqui? E não trabalha? É da família do dono?

O vaqueiro Cicica: Esse um? É cantador, somentes. Violeiro que se chama João Fulano, conominado “Quantidades” ... *Veio daí de riba*, por contrato. (ROSA, 1969, p. 77, grifo nosso)

A afirmação: “daí de riba” poderia ser entendida como algo literalmente acima do texto, uma entidade transtextual que forja o conto. Os nomes dos vaqueiros como Moimeichego, Mainarte, Sacramento e outros dão o que falar. Moimeichego, por

⁶³ “Qual é o animal que de manhã tem quatro pés, ao meio-dia tem dois, e ao entardecer tem três?” Édipo acerta ao dizer que é o homem “que na infância se arrasta sobre os pés e mãos, na idade adulta anda e na velhice recorre ao auxílio de um bastão.” O monstro, então, joga-se do alto de um penhasco despedaçando-se nas pedras.

⁶⁴ Referência à Esfinge de Tebas: que dizia aos viajantes: “Decifra-me ou devoro-te”.

exemplo, sugere um eu três vezes registrado: *Moi*, em francês; *me*, inglês; *ich*, alemão; *ego*, latim.

O vaqueiro Sacramento diz: “Este, o Mainarte e eu tivemos de ir buscar na Branca-Laje. E, foi, ficou aqui. Faz tempo...” (ROSA, 1969, p. 77). O nome do vaqueiro Mainarte também é sugestivo: sendo Main, a pronúncia de *mein*, em alemão, cujo significado é meu. Acrescido de arte, significa algo como: minha arte. Seria a arte de João que foi buscar a poesia e a “sacramentou” em papel branco? Parece ser este mais um enigma que o autor está nos propondo.

Depois de um longo diálogo em que os vaqueiros tentam descrever o patrão, entra uma ladainha, em que os vaqueiros alternados louvam Cara-de-Bronze, em forma de descrição e especulação em torno das origens e características do patrão:

Ladainha (Os vaqueiros, alternados):

- A ponto: ele é orelhudo, cabano, de orêlhas vistosas. Aquelas orêlhas...
- Testão. Cara quadrada... A testa é rugas só.
- Cabelo corrido, mas duro, meio falhado, enralado...
- Mas careca ele não é.
- Cabeçona comprida. O branco do olho amarelado.
- Os olhos são pretos. Dum preto murucego. (ROSA, 1969, p. 87)

A ladainha prossegue por três páginas do livro, terminando numa interrogação se ele é ruim ou não, na qual chegam à conclusão: “**Vaqueiro Mainarte:** Pois ele é, é: bom no sol e ruim na lua... É o que eu acho...” (ROSA, 1969, p. 90) Entra, então, o cantador.

Agora, a chuva cessou, os vaqueiros se desacocoram e saem da casa dos carros. Soa um berrante: “seu **uuu** trestreme.” Saem a campo, a boiada se aproxima, entram em cena mais vaqueiros (encharcados).

A manhã já vai alta. Neste momento, há uma pausa para o almoço. A estória passa a ser contada através de um roteiro cinematográfico. A disposição da página, as indicações de planos de câmera e som, é técnica:

Interior – Na coberta – alta manhã

Quadros de filmagem:

Quadros de montagem:

Metragem:

Minutagem:

Entram os vaqueiros na coberta, tiram suas coroças. O violeiro toca uma mazurca, uma canção comprida sobre uma linda moça e um vaqueiro. É um momento de alegria e descontração. Entram Iás Flores e Colomira com caldeirões com couve, torresmo, carne-seca, angu que fumeja e o feijão que borbulha. Tudo indica celebração à vida, comer bem, ouvir música, fumar, conversar. Uma realidade descontraída que contrasta com a vida saturnina do Cara-de-Bronze. Apesar da vida difícil com os bois, há momentos de encontro e prazer. Enquanto comem, voltam a conversar sobre o Grivo:

O Vaqueiro Zéguilherme: Coló, qu' é de o Grivo?

Colomira, um a um, vai enchendo os pratos de feijão....

Colomira: O Grivo não sai de lá, com o Patrão. Está comendo de aposentos...

O vaqueiro Parão assedia Iàs-Flôres, que vem com a garrafa de pimenta. O vaqueiro Sãos, já servido, caça lugar para se agachar

O vaqueiro Sãos (comendo, a boca cheia): Diz'que ele se casou-se?

Iàs-Flôres destapa a garrafa de pimenta. Sacode a cabeça, encarando os vaqueiros, decidida.....

Iàs-Flôres: Bem feito! Casou, tem mulher, agora. Vocês viajem esse rio Urucúia, pra baixo, pra riba, e não é capaz de se encontrar outra mulher tão bonita se penteando...

O vaqueiro Pedro Franciano ergue o garfo

O vaqueiro Pedro Franciano: Ué, então ele trouxe a Mãe-d'Água?!...

Grande plano. Todos riem. Todos comem

Som: Música-de-fundo — viola.

Fusão..... (ROSA, 1965, p. 96).

O roteiro funde-se com uma narração em terceira pessoa, em que o narrador diz que o tempo estalara e o sol se mostrava. O narrador faz uma pausa para se reportar, metaforicamente, ao texto:

Não. Há aqui uma pausa. Eu sei que esta narração é muito ruim, para se contar e se ouvir, dificultosa, difícil, como burro no arenoso. Alguns dela vão não gostar queriam chegar depressa a um final. Mas também a gente vive somente é espreitando e querendo que chegue o termo da morte? Os que saem logo por um fim nunca chegam no Riacho do Vento (ROSA, 1969, p. 96).

A partir daqui, começa a narrativa do Grivo, que no quarto com o patrão almoçava enquanto relatava os acontecidos. O narrador descreve a fauna e a flora para enfim se focar nas personagens que encontrou pelo caminho. Conta que a estória é da moça que o Grivo foi buscar, a mando de Segisberto Jéia e com ela se casou, mas também da outra, a muito Branca-de-todas-as-cores. A conversa continua aguçando a curiosidade do leitor. Essa moça pode ou não ter existido na vida do Grivo e na vida do Cara-de-Bronze. Ela é a soma de todas as aspirações, de todos os sonhos, que só pode ser captada pelas pancadas na parede que o violeiro escuta, numa percepção extrassensorial do que se passa no quarto.

O conto retoma a forma de diálogo. Os vaqueiros discutem a escolha do mensageiro pelo Cara de Bronze. Segundo o vaqueiro Calixto, os critérios eram “quisquilhas, mamãezices, tudo galã, galante” (ROSA, 1969, p. 101). Mas o vaqueiro Tadeu desvenda: “Queria era que se achasse para ele o quem das coisas!”. Entremendo o diálogo, no pé da página, entra as conversas de apartação do gado.

O Grivo foi escolhido pela sua humildade, pureza e sabedoria. Um vaqueiro declara: “Só vendo o GRIVO humildezinho de caminho caxexo... feio, feito peruzinho saído do ovo” (p. 103). Entre suas qualidades: era rico de sofrimentos passados, era mais esperto que os outros, falava e sentia até amolecer as cascas das árvores. O Grivo é a pureza, e simplicidade e enfrentou sua incumbência com coragem. Dois anos depois, ele volta para o Urubuquaquá.

Há outra mudança do foco narrativo, começa a narração do Grivo, com uma oração: “- Na hora de Deus, Amém!” (p. 107). Segue o relato, no pé de página entra uma lista-poema enorme com plantas e pássaros dos gerais. Uma descrição da caminhada no chapadão, onde o cavaleiro foi guiado pelos bois para não se perder, seguindo sofrendo as ferroadas das mutucas, mas ressurgindo na esperança dos buritis. “Todo buriti é uma esperança” (p. 109). A narração entremeadada de um poema de Dante, comentários de um tal de Oslino Mar a respeito das Cantigas de serão de João Barandão⁶⁵ - ambos criados pelo autor - gritos dos vaqueiros na lida com a rês, parte do Fausto de Göethe, algumas frases sânscritas, que dizem:

⁶⁵ As cantigas de serão de João Barandão dizem: “Vi mulher nua/ no meio da mata/ como sol e lua/ Como ouro e prata.// Ouvi estas águas/ de repente sempre etc. Oslino Mar diz que é descabida a comparação deste texto com os *Canticum Canticorum Salomonis* (ROSA, 1969, p. 117).

“A palavra dá-lhe seu leite — o que é o leite da palavra —, e ele tem alimento, ele se nutre amplamente, o que conhece esta doutrina dos sâman — esta doutrina.” [...]

“Um touro falou-lhe assim:

— Satyakâma!

— Senhor?

— Já somos mil. Reconduz-nos à casa do Mestre.”

[...]

“Então a Palavra se afastou. Depois de ausência de um ano, ela voltou e disse: — Como pudestes viver sem mim?” (ROSA, 1969, p. 124).

Volta novamente a escrita cênica. Anoitece. O trabalho no pasto termina. O vaqueiro Muçapira acende uma fogueira, os vaqueiros sentam-se em volta e começam a conversar. Depois de várias perguntas curiosas sobre a viajante, o Grivo diz: “O GRIVO (a Moimeichego): Eu disse ao Velho:... **A noiva tem olhos gázeos...** Ele queria ouvir essas palavras” (ROSA, 1969, p. 125, grifo do autor).

Gázeos é um adjetivo relativo a olhos esverdeados ou verde-azulados, o que poderia ser os olhos que avistam os buritis. Voltando ao começo do conto, quando na paisagem vemos o Urubuquaquá e, nos seus vales, as veredas repletas de buritis. “[...] e os buritis, os ramilhetes dos buritizais, os buritizais, os b u r i t i z a i s, os buritis bebentes.” (ROSA, 2003, p. 73) É como se a noiva sempre esteve ali, nas matas de buritis, ao lado dos vaqueiros que vivem ali e que sabem aproveitá-la.

Depois de muita conversa, o vaqueiro Tadeu pigarreia e compassado, solene, conta: “Eu, uma vez, sube dum moço que teve de fugir para muito distante de sua terra, por causa que tinha matado o pai...” (p. 125).

Ele conta a estória do Cara-de-Bronze. A conversa dos vaqueiros segue noite adentro até que todos se recolhem. Muçapira fica só, joga terra na fogueira, apagando o fogo, ouvimos a voz e o riso de alguém no escuro dizendo: “de mim é que eu sei...” (p. 127) e o vaqueiro Muçapira completa: “Estou escutando a sede do gado” A peça acaba. Fecha a cortina.

Na introdução, com ânsia e rapidez de entrar no conto, não nos damos conta da epígrafe em forma de jogo:

— Boca-de-forno!?

— Forno...
— O mestre mandar?!
— Faz!
— E fizer?
— Todo!

(O jogo.) (ROSA, 1969, p. 71)

O teatro também é uma forma de jogo, um faz de conta em que posso ser rei, pedra, vaqueiro. Coloco uma máscara, uma peruca, e já sou outro. Como um jogo tem suas regras, assim também o teatro. O espectador também entra no jogo e acredita que sou rei, pedra, vaqueiro. Para Huizinga o jogo é:

Sob o ângulo da forma pode-se [...] definir jogo como uma ação livre, sentida como fictícia e situada fora da vida comum. Capaz, não obstante, de absorver totalmente o jogador; uma ação despida de qualquer interesse material e de qualquer utilidade; que se realiza num tempo e num espaço expressamente circunscritos, desenrola-se ordenadamente de acordo com determinadas regras e provoca na vida relações de grupos que se cercam voluntariamente de mistério ou que acentuam pelo disfarce sua estranheza diante do mundo habitual" (HUIZINGA, 2010, p. 84)

3.1 Pirlimpsiquice

Neste conto, do livro *Primeiras Estórias* (1962), Guimarães Rosa escreve sobre uma escola interna de padres que resolvem montar uma peça de teatro - *Os filhos do doutor Famoso* - com alguns alunos. O narrador conta um fato que se passou quando ele era menino, há muitos anos. “Aquilo, na noite do nosso teatrinho foi de Oh” (p. 33), ou seja, foi um espanto. E o fato continua inexplicado para o narrador até hoje, tanto que não consegue nomear o evento e o chama de “aquilo”.

Os padres responsáveis pela direção da peça querem que o enredo fique em segredo até a estreia, para causar surpresa na apresentação. Os alunos, então, para manter o sigilo, inventam um outro enredo, baseado em fatos do seu cotidiano. Porém, há um espião nos ensaios que passa a revelar cenas da peça verdadeira aos alunos que não fazem parte do elenco.

Cria-se duas turmas: a dos escolhidos, iniciados, o grupo esotérico, e a de fora, ou exotérica. Na Grécia antiga, aqueles que aprofundavam seus estudos, portanto, os mais qualificados, eram conhecidos como esotéricos.

O grupo rival (exotérico) passa a divulgar o enredo da peça misturando fatos inventados. Com isso, uma terceira versão começa a circular entre os alunos. Cria-se assim uma relação triangular e de discórdia entre os grupos. Um jogo de esconder o enredo e de invenção para mantê-lo secreto.

No dia da estreia, ocorre um imprevisto em que o ator principal precisa viajar com urgência em decorrência da morte do pai. Assim, é substituído pelo ponto e narrador da estória, que sabia todas as falas e cenas de cor, mas não o poema inicial de exaltação à Virgem e à Pátria, que foi introduzido posteriormente pelo diretor.

Criado no século XVIII, o ponto passava o texto para o ator em caso de esquecimento. Foi criado na época da *Comédie-Française*, em que várias peças eram alternadas no palco italiano e um elenco fixo participava de todas as peças. O ponto existia para ajudar os atores em dificuldade com o texto ou com o famoso “branco”. O ponto soprava o texto, falando em voz baixa, articulando bem, mas sem gritar. A partir dos bastidores ou do buraco, mascarado por um nicho no meio e na frente do palco.

A peça começa e faz-se um silêncio longo e constrangedor do ponto, seguido das vaias do grupo rival na plateia. Seria um fracasso completo se não fosse pela improvisação de um dos meninos, Zé Boné, que mesclou os enredos da “estória dos iniciados, a “esotérica”, à divulgada pelos rivais, “exotérica”. Nesse momento, os rivais gritaram: “- Zé Boné!... Foi a conta.” (p. 40)

Considerado meio bobo e idiota, Zé Boné começou a pular para frente, para trás e, enfim: “começou a representar!” (p. 40.), seguido pelo resto do elenco.

A vaia para imediatamente, faz-se silêncio. E o menino começa a representar com muita verdade e “existência”. O impacto na plateia é imenso causado pela emoção da representação verdadeira que só a arte teatral, do aqui e agora, e do irrepetível, é possível.

Eu mesmo não sabia o que ia dizer, dizendo, e dito – tudo tão bem – sem sair do tom. Sei, de, mais tarde, me dizerem: que tudo tinha e tomava o forte, belo sentido, esse drama do agora, desconhecido, estúrdio, de todos o mais bonito, que nunca houve, ninguém escreveu, não se podendo representar outra vez, e nunca mais. (p. 41)

A representação uma vez começada não tem mais fim e os meninos ficam como que presos num encantamento (seria o pó de Pirlimpimpim?). A audiência de tempos em tempos, bate palmas em cena aberta e os atores esquecessem-se de si, “transvivendo, sobrecrentes, disto: que era o verdadeiro viver?” (p. 41).

O narrador-ponto preso nesse vórtice louco, tomado pela emoção da representação, sem saber como aquilo parar, percebe que só há um jeito “de sair – do fio,

do rio, da roda, do representar sem fim” (p. 41). Ele, então, dá uma cambalhota e cai do palco. Tudo, enfim, para. Faz-se silêncio novamente.

Cair do palco significa sair desse espaço e estado de representação. Foi preciso uma atitude improvável e impetuosa para sair do moto contínuo da improvisação, em que camadas sobrepostas de representação levaram os meninos a entrar num estado de transe.

Tanto que até hoje, momento em que o narrador conta a estória, ninguém sabe direito o que aconteceu, nem os padres que não conseguiram pôr fim à “bagunça”, à “desordem” que se deu. “O Dr. Perdigão devia de estar soterrado, desmaiado na sua caixa-do-ponto.” (p. 41). O quiproquó foi de tal ordem que: “Até o padre Diretor se riu, como ri Papai Noel.” (p. 41).

Uma peça que seria “só” de cinco atos - aqui há uma ironia do narrador, porque cinco atos vão muito além de uma peça normal - e, ao que tudo indica, uma peça séria e sisuda, já que o padre Prefeito a anuncia para os meninos de modo solene e antes de “discursar” o resumo, rezar um padre-nosso e três ave-marias, às Luzes do espírito. Essa peça que tinha tudo para ser longa e entediante, sai do prumo e vira uma peça viva, emocionante, criada no calor da hora, em que a invenção e a vida compõem o enredo.

No calor da improvisação, a estória inventada para o grupo rival que foi crescendo e se transformando com novas cenas, personagens, cenários à medida que foi sendo contada, transformou-se numa peça viva e divertida. O conteúdo vivido no cotidiano misturado ao inventado e à ficção.⁶⁶ Um verdadeiro efeito dialógico, em que cada participante continuou a criação e multiplicou a riqueza semântica do texto, quebrando a voz autoritária do autor da peça *Os filhos do doutor Famoso*, e até dos padres do colégio.

Guimarães Rosa cria neste conto vários níveis de representação: 1) a verdadeira da peça *Os filhos do doutor Famoso*, 2) a inventada para o grupo rival e, 3) a do grupo

⁶⁶ O que hoje seria considerada uma criação coletiva, muito comum nos anos 1970, nos palcos brasileiros. Técnica muito usada por grupos como *Asdrubal trouxe o trombone*, por exemplo. O *Asdrubal*, como o grupo era chamado, surgiu no Rio de Janeiro em meados dos anos 1970. Encabeçado pelos atores Regina Casé e Hamilton Vaz Pereira, era formado pelos atores Luís Fernando Guimarães, Patrícia Travassos, Evandro Mesquita, Nina de Pádua, Cacá Dionísio, entre outros. Revelou uma geração de jovens talentos, que marcou profundamente a dramaturgia brasileira, sobretudo pela maneira irreverente e criativa. O trabalho do grupo define-se pela desconstrução da dramaturgia, a interpretação despojada e a criação coletiva. Com uma linguagem prática desenvolvida no processo de improvisações em que o ator é o eixo da criação e a função do diretor consiste em selecionar, sequenciar e costurar os fragmentos produzidos. Trabalhavam com a noção de jogo, suprimindo a de interpretação: o ator entra em cena para contracenar com seu parceiro, criando a partir do seu próprio imaginário. Para isso, o grupo usa poucos objetos cênicos, mas valoriza os recursos físicos e criativos do intérprete no palco nu.

rival, que mistura “a verdadeira” (*Os filhos do doutor Famoso*) aos fatos da vida dos meninos. Podíamos dizer que ainda entra um quarto nível na estória que é da que foi improvisada no palco e que mistura todos os outros níveis.

A metáfora do teatro é usada para dizer que vida e representação se misturam e, é difícil dizer onde estão esses limites. Segundo Bolognesi, em *Vida e teatro em Guimarães Rosa: Grande sertão: veredas e Pirlimpisquice*.

A especificidade de Guimarães Rosa no conto, iniciada com o *Grande sertão: veredas*, é justamente a de, ao estabelecer o limite de pura prática social, provocar, concomitantemente, a ruptura da distância entre vida e representação. A metáfora do teatro assume, pois, um grau mínimo de existência, conferido e legitimado apenas pela prática humana no exercício da cultura, uma vez que a fecundidade do desempenho no palco é tomada como equivalente ao desempenho na vida. (BOLOGNESI, 1985, p. 59)

Vida e obra se misturam neste conto, cujo título é um neologismo, criado a partir do pó de Pirlimpimpim, criado por Monteiro Lobato, na coleção *O sítio do pica-pau amarelo*. Um pozinho usado pelo Emília, Visconde de Sabugosa e companhia quando queriam voar de um lugar para o outro. Rosa pega a palavra: pirlimpimpim e junta ao sufixo “ice” para criar algo como: “uma brincadeira mágica”. Uma palavra como maluquice ou criancice. Também tem semelhança com os termos ‘psique’ e ‘psíquico’: ou seja, sugere um estado mental, um fenômeno psíquico.

Segundo, Nilce Sant’Anna Martins (2008, p. 387), em *O léxico de Guimarães Rosa*, “Trata-se de um episódio escolar insólito: o drama ensaiado para representação é substituído, na hora do espetáculo, por outro criado pelos meninos, que o vivem intensamente (V. TRANSVIVER).”

Rosa, ao usar o termo transviver, como um viver acima da realidade, parece dizer que nesse viver do teatro, do faz-de-conta, que mistura realidade e ficção, é que se vive intensamente, de uma maneira mágica e criativa. Em que jogo e verdade se fundem de maneira intensa, mas que é preciso pôr um fim, senão, ele segue como um moto contínuo e nos leva de roldão. É preciso dar uma cambalhota, e voltar a pôr os pés no chão, na realidade da vida. Podemos pensar nessa cambalhota como uma peripécia, o momento de uma narrativa, peça teatral, filme, entre outros em o curso dos acontecimentos é alterado, de uma maneira inesperada, modificando inteiramente a situação e o modo de agir dos personagens.

Para Bakhtin (1987), o espectador, sentado na plateia, dá acabamento ao conjunto da peça, que o ator que está representando não consegue. Em Guimarães Rosa, o olhar de

fora é do grupo rival, o grupo exotérico, que entra e sai da peça. O exotérico se imiscuiu do processo quando juntou fatos da vida dos meninos à peça “verdadeira”, criando uma outra versão da peça e sai quando assiste ao que ocorre no palco.

3.2 Traços biográficos de Lalino Salãthiel ou A volta do marido pródigo

O conto *A volta do marido pródigo*, que compõe o livro *Sagarana* (1982), apresenta o personagem picaresco, Lalino Salãthiel, o marido pródigo. Boa praça, que sabe conversar, tocar viola, cantar lundus é um tipo que até “servia para fazer papel de moço-que-acaba-casando no teatro” (ROSA, 1982, p. 92).

Amante das artes, bem-falante, boa pinta, de andar gingado, representa o arquétipo do malandro, daquele que sabe levar a vida. Vestido de blusa cáqui, com bolsinhos, lenço vermelho no pescoço, chapelão sobre os cabelos pretíssimos, com ondas refulgindo de brilhantina borora: “Mulatinho levado! Entendo um assim, por ser divertido. E não é de adulator, mas sei que não é covarde. Agrada a gente, porque é alegre e quer ver todo-o-mundo alegre, perto de si. Isso que remoça. Isso é reger o viver” (p. 94).

Lalino é de muita lábia e pouco trabalho, com sua capacidade de entreter e contar casos se livra dos atrasos e deslizes. Enquanto os colegas dão duro na construção da estrada de rodagem “Belorizonte-São Paulo”, nosso colega tenta achar um expediente para se livrar de quebrar pedras. O chefe, o espanhol seu Marra, tenta colocar Lalino na linha, mas tem dificuldade. Sabendo de seu gosto pelo teatro, Lalino tenta seduzir o chefe:

— Falar nisso, seu Marrinha, eu me alembrei hoje cedo de outro teatrinho, que a companhia levou, lá no Bagre: é o drama do “Visconde Sedutor” ... Vou pensar melhor, depois lhe conto. Esse é que a gente podia representar...

Seu Marra já concordou:

— Está bem, seu Laio,⁶⁷ por hoje, como foi por doença, eu aponto o dia todo. Que é a última vez!... E agora, deixa de conversa fiada e vai pegando a ferramenta! (ROSA, 1982, p. 88)

Na pausa para o almoço, logo após sua chegada, Lalino tenta animar os companheiros a fazer uma festa com sanfona e bebida depois do trabalho. Dois companheiros, irritados, se afastam. Um deles comenta: “O que esse me arrelia, com o jeito de não se importar com nada! Só falando, e se rindo contando vantagens... Parece que vê passarinho verde toda-a-hora... Se reveste de bobo!” (p. 90)

⁶⁷ Temos aqui uma referência ao personagem Laio, pai de Édipo, na tragédia *Édipo Rei* (427 a.C.), de Sófocles. *Édipo Rei* é considerada uma das maiores obras produzidas na Grécia, no momento de maior esplendor.

Na comédia, o bobo, como o bufão ou o louco, representa um marginal, como Lalino. Com seu jeito esperto ele pode comentar os acontecimentos impunemente, sua fala é ao mesmo tempo proibida e ouvida. Na nossa sociedade, o artista também é considerado uma espécie de louco, um lunático, que vive com a cabeça nas nuvens, criando coisas disparatadas, apresentando um comportamento diferente.

Desde as profundezas da Idade Média, o louco é aquele cujo discurso não pode circular como o dos outros: do que ele diz fica o dito pelo não dito (...); ocorre também, em contrapartida, que lhe atribuem, por oposição a todos os outros, estranhos poderes, como o de dizer uma verdade oculta, prever o futuro, o de enxergar com toda ingenuidade aquilo que a sabedoria dos outros não consegue perceber (FOUCAULT apud PAVIS, 1996, p. 12).

Lalino representa um anti-herói popular, que está sempre criando expedientes para se dar bem. Muito esperto, cheio de artimanhas, seduções e astúcias, revela-se, assim, uma personagem universal, como um Carlitos, de Chaplin, ou um Macunaíma. De uma estirpe que foi dar em Pedro Malazartes, entre outros tipos populares.

(Pausa)... Quem sabe, a gente podia representar esse drama, hem seu *Laio*?... Como é que chama mesmo?... “O Visconde Sedutor”... Foi o que você disse, não foi?

— Isso mesmo, seu Marrinha.

Definição, amável mas enérgica:

— Bem, seu *Laio*. Vamos sentar aqui nestas pedras e você vai me contar a peça.

— O primeiro ato, é assim, seu Marrinha: quando levanta o pano, é uma casa de mulheres. O Visconde, mais os companheiros, estão bebendo junto com elas, apreciando música, dançando... Tem umas vinte, todas bonitas, umas vestidas de luxo, outras assim... sem roupa nenhuma quase...

— Tu está louco, seu *Laio*?... Onde que já se viu esse despropósito?!... Até o povo jogava pedra e dava tiro em cima!... Nem o subdelegado não deixava a gente aparecer com isso em palco... E as *famílias*, homem? Eu *quero é levar peça para famílias*... Você não estará inventando? Onde foi que tu viu isso?

— Ora, seu Marrinha, pois onde é que havia de ser?!... No Rio de Janeiro! Na capital... Isso é teatro de gente escovada...

— Cabeça ruim minha. Depois me alembrei... No Bagre eu vi foi a “*Vingança do Bastardo*”... Sabe? Um rapaz rico que descobriu que a...

— Espera! Espera, homem... Vamos devagar com o terço. Primeiro o

“Visconde Sedutor”. Acaba de contar.

— Bem, as mulheres são francesas, espanholas, italianas, e tudo, falando estrangeirado, fumando cigarros...

— Mas, *seu Laio!* Onde é que a gente vai arranjar mulher aqui para representar isso?... De que jeito?!

— Ora, a gente manda vir umas raparigas daí de perto...

— Deus me livre!

— Ou então, seu Marra, os *homens mesmo podem fantasiar de mulher...*⁶⁸

Fica até bom... No teatro que seu Vigário arranjou, quando levaram a...

— Bom, tem uma francesa mais bonita de todas, lourinha, com olhos azulinhos, com vestido aberto nas costas... muito pintada, linda mesmo... que senta no colo do Visconde e faz festa no queixo dele... depois abraça e beija... (1982, p. 78/79, grifo nosso)

Lalino nunca saiu de sua cidade, mas sabe falar do que acontece na Capital do Estado, no estrangeiro, a partir das revistas que lê, do que ouve falar. Inventava a maior parte das peças que conta, sempre fingindo que está “atenado” com o que acontece no mundo. Ele é o próprio visconde sedutor, título do drama, no sentido em que mimetiza o gestual do que acredita ser nobre, elevado.

Com sua imaginação prodigiosa, a cidade do interior de Minas Gerais é pequena para Lalino. Ele espera um grande destino no Rio de Janeiro. Então, abandona a mulher, Maria Rita, vende-a ao espanhol Ramiro, que há muito a perseguia e, assim, se lança na aventura. Junta todo o dinheiro que pode e deixa tudo para trás.

Após seis meses no Rio de Janeiro, Lalino se cansa das belezas e das farras, e sem dinheiro e com saudades, resolve voltar: “Quero só ver a cara daquela gente, quando eles me enxergarem!...” (p. 101). No retorno, entra na política pelas mãos do Major Anacleto.

Como na canção popular que Lalino tira na sua viola, do sapo que foi à festa no céu dentro da viola do urubu, a personagem é uma espécie de anfíbio, que vive bem tanto na água quanto na terra, escorrega de um lado para outro, ao seu bel prazer, dependendo

⁶⁸ Aqui parece haver um dialogismo com a peça *Édipo Rei*. Guimarães Rosa usa elementos da tragédia grega de forma irônica e o transpõe para o universo sertanejo. Laio, como dissemos antes, é o pai de Édipo, o filho que foi abandonado à própria sorte na floresta e amarrado pelos pés para evitar que uma tragédia acontecesse. Por isso, a brincadeira do nome da peça: *A vingança do bastardo*. Quando seu Marra fala que quer uma peça para família, parece outro deboche do autor, já que a peça grega é uma tragédia familiar terrível: em que o filho mata o pai e se casa com a mãe. Nesse mesmo diálogo, há mais uma referência ao teatro grego, quando Lalino fala que os homens podem se fantasiar de mulher, isso era outra prática usada na Grécia antiga em que só os homens podiam atuar.

da mentira que vai contar. Sem um final moralizante, o conto termina pra cima: com seu tino e diplomacia, Lalino acaba bem com Maria Rita, com a política e consigo mesmo.

Só os espanhóis se dão mal, são expulsos da cidade, para que tudo continue dando certo para o Major e seu novo “parceiro”, o esperto Lalino que, com seu “jeitinho”, tudo acomoda a seu favor.

Com um estilo marcadamente burlesco, o conto faz uma sátira ao comportamento brasileiro, que ainda insiste em vigorar no país, com seus donos do poder tirando proveito e usando a população como massa de manobra. E, o povo, por sua vez, tentando se dar bem entre os seus.

O autor joga com a ironia, ao usar os espertalhões se dando bem, manipulando as pessoas em uma situação de fragilidade como a mulher de Lalino, os estrangeiros, os trabalhadores, e invertendo a norma moral. Ao deformar a personagem principal, o autor acentua a falta de caráter geral: quem manipula quem? Desta forma, ao apresentar o mundo às avessas, a sátira sobressai. Há um mascaramento ideológico que possibilita o público rir e, de forma mascarada, um aspecto moralizante.

Podemos perceber uma série de intertextualidades no texto, como a fábula do sapo que foi ao céu, o coco cantado por Lalino; as epígrafes do texto como a cantiga de batuque e parte de uma estória; os dramas contados pela personagem principal como *O Visconde Sedutor* ou *A vingança do bastardo*. Além, claro, da referência à Parábola do Filho Pródigo, encontrada no Novo Testamento, narrada em Lucas 15.11-32.

Segundo Maria Ana Bernardo do Nascimento, em *Análise intertextual do conto “A volta do marido pródigo”, de Guimarães Rosa, com a Parábola O filho pródigo*:

A parábola tradicional constitui uma metanarrativa, por estar inserida no âmbito de um discurso mais amplo, que, de maneira geral, caracteriza-se pelo tom pedagógico ou confrontativo, em que se procura conduzir o receptor ao aprendizado de um princípio universal ou ao reconhecimento de uma verdade sobre si mesmo. Sendo assim, a parábola é contada com a função de incorporar um princípio ou facilitar o confronto através de uma estória, a fim de que, quase que invariavelmente, um preceito generalizante seja oferecido ao final das parábolas bíblicas. (NASCIMENTO, 2010, p. 45)

A autora observa a existência de correspondência semântica entre o episódio do apascentar de porcos, na parábola, e o da atuação política de Lalino, no conto, pois baseia-se no fato dessas duas sequências narrativas representarem o início do processo de reintegração do sujeito marginalizado na sociedade.

Como o dramaturgo alemão Berthold Brecht fazia em suas peças, Rosa usa a parábola para transmitir certo ensinamento, e faz isso de maneira crítica, usando o humor, criando um efeito de distanciamento.

3.3 Grande sertão: veredas

Em *Grande sertão: veredas* (1956), o teatro aparece diversas vezes, na maioria delas como metáfora da vida. Outras, teatro e vida se refletem, como componentes necessários um do outro. Algumas vezes, o teatro representa fonte de um saber superior. Não vou apontar todas as vezes que o teatro aparece no romance, mas àquelas que me parecem mais significativas.

Para Riobaldo, a gente pode se transformar de repente, basta se olhar no espelho. Ele diz: “Ah, naqueles tempos eu não sabia, hoje é que sei: que, para a gente se transformar em ruim e valentão, ah basta se olhar no espelho – caprichando de fazer cara de valentia, ou cara de ruindade” (2019, p. 40). Riobaldo, como uma espécie de ator, que ensaia caras e bocas no espelho do camarim, faz um dos exercícios mais básicos do ofício, que é se colocar no lugar do outro: “E se eu fosse um valentão, como seria?”

O diretor de teatro Konstatin Stanislávski (1984) dizia em seu sistema que, você deve procurar em você certos sentimentos e emprestá-los para a personagem. Quem nunca se sentiu mau ou valentão? Nem que tenha sido para matar um inseto. Riobaldo, como um ator stanislavskiano, empresta seus sentimentos de maldade e valentia para a personagem. Diz Stanislávski, em *Stanislávski, vida, obra, Sistema* (2016, p. 159), “O próprio ator revela-se e aquilo que já guardou nos cantos secretos da alma.” (Apud VÁSSINA, LABAKI. 2016, p. 159).

Ao contrário de Riobaldo, Bakhtin diz que ao se olhar no espelho vemos uma imagem em ausência, uma imagem unilateral, considerada como falsificadora, já que precisamos do olhar do outro para nos dar acabamento, através do processo de exotopia e da alteridade. É pelo olhar do outro que formamos nossa consciência. Desse modo, surge a complexidade das inter-relações e a construção do nosso interior pelo exterior.

Voltando ao romance, em outro momento, o narrador diz: “O que eu vi, sempre, é que toda ação principia mesmo é por uma palavra pensada. Palavra pegante, dada ou guardada, que vai rompendo rumo” (ROSA, 2019, p. 132). No teatro, é a palavra falada, em forma de diálogo, que vai dar origem à peça. Palavra que vai rompendo rumo e, através do diálogo, vai dar início à *ação*, que em grego quer dizer drama.

O teatro também aparece como em um plano divino, no qual nossa vida já teria sido escrita e que basta acessá-lo para encontrar o caminho correto. Como podemos ver nesta passagem: “Vida devia de ser como na sala do teatro, cada um inteiro fazendo com forte gosto seu papel, desempenho” (2019, p. 179). Esta fala ocorre quando o bando faz

uma parada para esperar Joca Ramiro. O grupo está nervoso porque o inimigo está perto, rondando, o que pode resultar, a qualquer momento, em novos combates. Riobaldo tenta explicar o que está sentindo para Diadorim, mas não consegue.

Cansado de cometer tanto erro, Riobaldo se ressentido da confusão da vida de jagunço que leva. Assim, no presente, o ex-jagunço comenta com seu interlocutor, o homem da cidade que vai entrevistá-lo, que a vida parece um relato sem pé nem cabeça, mas que se fosse “na sala do teatro”, ou numa vida escrita anteriormente por Deus, tudo seria mais fácil, bastava seguir com empenho um *script* e tudo correria bem. Como se existisse uma fonte de saber justa, que basta conectá-la, para se viver bem.

Essa questão retorna mais à frente, quando Riobaldo vira o chefe Urutú Branco e começa a fazer maldades com quem aparece no seu caminho. O bando percebe que ele está mudado e Diadorim acha que sua alma está diferente, então, manda um recado por um arriero para Otacília rezar por ele. Riobaldo não gosta dessa atitude do companheiro e, então, fecha a cara, se isola na frente do bando e começa a divagar: se fez ou não o pacto, se vendeu ou não sua alma etc. E volta a pensar se existe um caminho certo para cada pessoa viver.

A que era: que existe uma receita, a norma dum caminho certo, estreito, de cada uma pessoa viver - e essa pauta cada um tem - mas a gente mesmo, no comum, não sabe encontrar; como é que, sozinho, por si, alguém ia poder encontrar e saber? Mas esse norteado, tem. Tem que ter. Se não, a vida de todos ficava sendo sempre o confuso dessa doideira que é. E que: para cada dia, e cada hora, só uma ação possível da gente é que consegue ser a certa. Aquilo está no encoberto; mas, fora dessa consequência, tudo o que eu fizer, o que o senhor fizer, ou deixar de fazer, fica sendo falso, e é o errado. Ah, porque aquela outra é a lei, escondida e visível, mas não achável, do verdadeiro viver: **que para cada pessoa, sua continuação, já foi projetada, como o que se põe, em teatro, para cada representador - sua parte, que antes já foi inventada, num papel . . .** " (ROSA, 2019, p. 348, grifo nosso).

Novamente aparece o teatro como um texto escrito por Deus, em que nossa vida já teria sido escrita, que bastava simplesmente entrar no papel que nos foi designado. Mas onde encontrar essa fonte? Por que ficar dando voltas na vida, se desviando do caminho certo? Riobaldo não consegue encontrar resposta, enquanto literalmente, erra pelo sertão, com seu bando. Buscando caminhos insuspeitados, tentando se orientar por um mundo disforme e inapreensível.

Para Bolognesi, em *Vida e Teatro em Guimarães Rosa: Grande sertão: veredas e Pirlimpisquice* (1985), esse conceito remete a Plotino, filósofo que Guimarães Rosa admirava, servindo inclusive de epígrafe de *Corpo de Baile*, como veremos adiante. O espírito contemplativo de Riobaldo tem semelhança com o universo do filósofo

neoplatônico, em que há uma correspondência entre arte e essência. E o teatro, como uma forma de arte, poderia desvelar o conhecimento.

Em outro momento, Guimarães Rosa usa a palavra teatral para falar de uma comunicação que vai além do entendimento por palavras, mas através das ações de um ator, de uma mímica, tudo pode ser compreendido pela plateia. "Seja ou não se aquele negócio entendessem, os companheiros aprovavam. Até Diadorim. Seja Zé Bebelo levantava a ideia maior, os prezados ditos, uma ideia tão comprida. O **teatral** do mundo: um de estadela, os outros ensinados calados" (ROSA, 2019, p. 263, grifo nosso).

Um recurso muito usado pelo autor é transformar a palavra “teatro” em verbo: **teatrar**, ou seja, fazer teatro, representar. Como vemos na passagem abaixo, em que dois companheiros do bando do Hermógenes, numa noite em que todos estão em volta da fogueira, sugerem que os gestos de Diadorim são afeminados.

Desses dois, um se chamava de alcunha o Fancho-Bode, tratantaz. O outro, um tribufu, se dizia Fulorêncio, veja o senhor. Mau par. A fumaça dos tições deu para a cara de Diadorim – “Fumacinha é do lado – do delicado...” – o Fancho-Bode **teatrou**. Consoante falou soez, com soltura, com propósito na voz. A gente, quietos. (ROSA, 2019, p. 119, grifo nosso)

De acordo com o narrador, Fancho-Bode ilustrou sua fala com um gesto estereotipado e propósito na voz, tentando colocar em questão a masculinidade do companheiro. No mundo viril em que vivem, isso é quase uma sentença de morte. Diadorim, nesse instante, para se proteger, vira uma fera, derruba Fancho-Bode no chão e espeta sua garganta com a lâmina da faca. A querela, termina com um “deixa disso” dos colegas, mas sabemos que, logo depois, ambos morreram num combate. Não fica claro quem os teria matado, mas tudo indica que foi Riobaldo, para vingar o amigo humilhado e evitar represálias.

Em outro momento, a palavra teatral aparece como um lugar em que estaria contido as formas corretas de se dizer as coisas e que naquele momento falta a Riobaldo. Ele se despede do fazendeiro Seo Ornelas, que lhe deu guarida e a seus homens, mas não sabe o que fazer e dizer da forma apropriada.

Solei um vexame, por não saber a resposta concernente, nuns casos como esse – resposta que eu achava que devia de ser uma só, e a justa, **como em teatral em circo em pantomima bem levada**. O que é igual quase um calar. À pureza, eu sentia assim: feito se estivesse pego numa ignorância – mas que não era de falta de estudo ou inteligência, mais uma minha falta de certos estados. (ROSA, 2019, p. 232, grifo nosso)

Segundo Anatol Rosenfeld, em *A personagem de ficção*, "O ator apenas executa de forma exemplar e radical o que é característica fundamental do homem: desempenhar papéis no palco do mundo, na vida social " (1998, p. 31). Riobaldo frente a um fazendeiro

importante, homem de posses retratado como “talentoso homem de bem” e “gente-do-evangelho” e, agora ele também um chefe-jagunço, precisa saber o papel certo a desempenhar nessa nova função e situação, ou seja, nesse novo papel.

Capítulo 4. Asprezas da linguagem em *Grande sertão: veredas*

Guimarães Rosa, em carta à sua tradutora norte-americana, Harriet de Onís, se referiu a *Grande sertão: veredas* como “Uma espécie descomunal de cetáceo, com seu toucinho todo querendo ser de poesia e metafísica. É um livro terrível; não é à toa que o Diabo é seu personagem” (apud VERLANGIERI, 1993, p. 91).

A dimensão grandiosa não se refere só às quase 500 páginas do livro, mas também a enorme liberdade inventiva do autor, que usa uma narrativa intrincada, não segue uma linearidade usual em uma relação de causa e efeito, preferindo adotar uma simultaneidade e multiplicidade de planos que se interconectam; além da linguagem rebuscada, que cria palavras e usa expressões colhidas de um acervo erudito⁶⁹. Uma linguagem que, como afirmou Paulo Rónai, “transcende a importância instrumental para virar matéria prima” (2020, p. 34). Como um artífice, o autor trabalha a palavra, fundindo vocábulos, aportuguesando termos estrangeiros, transformando substantivos em verbos, reavivando termos arcaicos para criar esse sertão em que se passa a estória.

A artista plástica Fayga Ostrower (2011) lembra que toda matéria prima, e aí também se inclui a palavra, ao ser manipulada, vai ganhando novas feições, em um movimento dinâmico de transformação. “Transformando-se, a matéria não é destituída de seu caráter [...]. Ela se torna matéria configurada, matéria-e-forma, e essa síntese entre o geral e o único é impregnada de significações” (apud SALLES, 2011, p. 77).

Na carta referida acima, Rosa diz que o título em inglês já precisava passar a ideia do “rugir” do livro. “[...] do tempestuoso, oceânico, violento, desmesurado, que ele ambiciona ser. Algo bravo, bravio, bravo.” (apud VERLANGIERI, 1993, p. 91) Essa dimensão continental, selvagem e indomável está presente no uso de um idioma que mimetiza o sertão e a travessia que tanto o leitor quanto Riobaldo e seu bando irão percorrer.

Para Décio Pignatari (2011, p. 37), o autor inventa uma língua para falar de um sertão que é por ele criado, transformando esse lugar num clássico arcaico digno da visão de Homero. “A sequência em que ele descreve como é que os jagunços afiavam os dentes

⁶⁹ Não se sabe ao certo quantas línguas Guimarães Rosa falava. Segundo carta que o autor enviou para uma jovem prima, estudante em Curvelo (MG): “Falo: português, alemão, francês, inglês, espanhol, italiano, esperanto, um pouco de russo, holandês, latim e grego (mas com dicionário agarrado); entendo alguns dialetos alemães; estudei a gramática: do húngaro, do árabe, do sânscrito, do lituano, do polonês, do tupi, do hebraico, do japonês, do tcheco, do finlandês, do dinamarquês; bisbilhotei um pouco a respeito de outras. MAS, TUDO MAL.” (grifo do autor). “Carta de JGR a Lenice”, Rio de Janeiro, 19.10.1966. (Apud GUIMARÃES, 1966, p. 173).

com faca, aquilo é um negócio notável. Então há uma *Odisseia* de Homero que perpassa pelo *Grande sertão* e pelas veredas de Rosa.”

Haroldo de Campos (2011) diz que Rosa dá à palavra *Nonada*, que abre o romance, um peso metafísico. Para o tradutor, o protagonista de *Grande sertão: veredas*, Riobaldo, é um personagem que está sempre às turras com o demo, extremamente assustado consigo mesmo e esse *nonada* é colocado naquela situação metafísica do sertão, ao mesmo tempo em que cria uma estranheza para quem está começando a entrar no livro e colocando o pé nesse lugar.

Pignatari, em um trabalho com o texto de Rosa, verificou que o autor usava mais consoantes do que o usual, mais trigramas, duas consoantes e uma vogal ou três consoantes, tipo ‘spr’ e ‘tr’, sendo o português uma língua que usa quase uma vogal para uma consoante, imprimindo em sua prosa uma consistência mais pedregosa, mais áspera.

Ou, como diria um de seus personagens: mais “*aspr´a*”. Rosa dizia que a prosa brasileira era muito frouxa e, no seu entender, “boca mole”.⁷⁰ (apud PIGNATARI, 2011, p. 33)

O físico Niels Bohr diz que o contrário da verdade não é a mentira, mas a clareza (apud BARBA, 2010, p. 16). E a linguagem do livro não se pretende luzente, mas expressar a ambiguidade, o paradoxo, a neblina - incorporada no texto pela figura de Diadorim, paixão de Riobaldo e quem o conduziu para a vida de jagunço. Antonio Candido diz que a força de *Grande sertão: veredas* está exatamente aí, na ambiguidade suprema. “[...] é a ambiguidade, é o paradoxo, é o deslizamento de sentido, que tem o símbolo máximo do homem que é mulher” (CANDIDO, 2011, p.25).

Essa reversão de significado, a que Antonio Candido se refere, ocorre em todo o romance. Como, por exemplo, quando o bando tenta cruzar o Liso do Sussuarão. Na primeira vez, eles padecem de toda sorte de adversidades: falta de água, comida, os cavalos morrem de exaustão, os jagunços ficam doentes, tornando a passagem impossível. No final do livro, e já sob comando de Riobaldo, o bando faz o mesmo percurso, encontrando plantas comestíveis, água e conseguindo, finalmente, atravessar um lugar tido como “o miolo mal do sertão”⁷¹ (p. 42), que “concebia silêncio, e produzia maldade – feito pessoa!” (p.43).

⁷⁰ “Quer dizer uma coisa assim... uma prosa muito boca mole, uma prosa que não tem caráter. Eu gosto mais de uma pedra pedregosa, de uma prosa pedregosa e a prosa brasileira é muito frouxa, muito flácida, quase metade de toda e qualquer prosa escrita no Brasil é feita de vogais.” (apud PIGNATARI, 2011, p. 33)

⁷¹ *Grande sertão: veredas*. Editora Nova Aguilar. 1994. p. 245

Em outra passagem, Riobaldo conta para o senhor da cidade, com surpresa, de uma espécie de mandioca-doce que se come e da mandioca-brava, venenosa. Mas, não se sabe por que, a mandioca-doce ao ser plantada várias vezes, pode virar brava e vice-versa. São casos e fatos que estão presentes em todo o livro. Muitas dessas ambiguidades, Riobaldo põe na conta do diabo que, segundo ele, está misturado em tudo, “nas plantas, nas águas, na terra, no vento” (p. 15).

Guimarães Rosa escrevia a partir da tradição oral, mas submetendo esses falares regionais a um processo alquímico em que misturava o discurso culto do embaixador às diversas línguas, às reflexões metafísicas, aliadas a uma construção potente e inventiva da língua.

O fato é que encontramos, na base da linguagem, o falar regional do Norte de Minas, certamente muito estilizado, de combinação com latinismos; arcaísmos tomados ao português medieval – esse magnífico idioma já quase esquecido: o antigo português dos sábios e poetas daquela época dos escolásticos da Idade Média, tal como se falava, por exemplo, em Coimbra; indianismos; neologismos; termos aproveitados e adaptados de múltiplos idiomas (do inglês, do alemão, do francês, do árabe etc.); vocábulos cultos e raros, bebidos nos clássicos portugueses; elementos da linguagem das ciências, e sabe-se lá de que fontes mais. Enfim, as virtualidades da língua atualizadas e manipuladas na direção de uma mescla única, difícil de definir e de entender num primeiro momento, que estranha e surpreende e vai, entretanto, se apoderando do leitor, à medida que se entrega ao fluxo rítmico da narrativa também misturada. (ARRIGUCCI, 1994, p. 13).

Essa linguagem misturada e alquímica do Rosa, entre outros efeitos, provoca no leitor incertezas e acaba por fazê-lo sair de seu estado letárgico instigando-o para a posição de criador de hipóteses e respostas.

Deve ter notado que, em meus livros, eu faço, procuro fazer isso, permanentemente, constantemente com o português: chocar, “estranhar” o leitor, não deixar que ele repouse na bengala dos lugares-comuns, das expressões domesticadas e acostumadas; obrigá-lo a sentir a frase meio exótica, uma “novidade” nas palavras, na sintaxe. (ROSA *apud* VERLANGIERI, 1993, p. 2)

Uma incessante insatisfação tomava conta do autor em seu trabalho com a literatura. Em carta a seu tio e escritor Vicente Guimarães⁷², logo após o lançamento de *Sagarana*, em maio de 1947, Rosa manifesta que a língua portuguesa “está em estado de penúria”, “uma vergonha e uma miséria”, “de primitivismo fácil e de mau gosto”:

Está descalça e despenteada; mesmo para andar ao lado da espanhola, “ela não tem roupa”. Empobrecido o vocabulário, rigidez de fórmulas e formas, estratificação de lugares-comuns, como caroços num angu ralo, vulgaridade,

⁷² Autor de mais de 40 livros, entre eles *João Bolinha virou gente*, *Era uma vez*, *Sesinho* e *Joãozito*.

falta de sentido de beleza, deficiência representativa. É preciso distendê-la, distorcê-la, obrigá-la a fazer ginástica, desenvolver-lhe músculos. Dar-lhe precisão, exatidão, agudeza, plasticidade, calado, motores. É preciso refundi-la no tacho, mexendo muitas horas. Derretê-la, e trabalhá-la, em estado líquido e gasoso (ROSA, 2006, p. 137).⁷³

Para chegar a essa plasticidade, nosso fazedor de objetos verbais passava horas retocando seus textos, revendo-os, trocando palavras, tentando chegar a um patamar de perfectibilidade. Como ele mesmo chegou a declarar, rever seu texto era “qualquer coisa de tremendo” já que estava sempre num descontentamento crescente. “Fico querendo reformar e reconstruir tudo, é uma verdadeira tortura.”⁷⁴ (COSTA, 2006, p. 195).

Grande sertão: veredas aspira à poesia, em termos de ritmo, linguagem e imagem. Como bem disse Octavio Paz, “Há máquinas de rimar, mas não de poetizar. Por outro lado, há poesia sem poemas; paisagens, pessoas e fatos podem ser poéticos: são poesia sem ser poemas.” (PAZ, 1956, p. 16). E Rosa tem plena consciência desse fato. Em carta ao tradutor alemão Curt Meyer-Clason, fazendo uma crítica à versão americana do livro, declara que as bruscas alternâncias do texto eram relevantes para o “ritmo emocional” do monólogo; e que essas mudanças guardavam analogia com as “pontuações” da música moderna.

[...] (E o *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*, como muito bem viu o maior crítico literário brasileiro, Antonio Candido, obedece, em sua estrutura, a um rigor de desenvolvimento musical...) não viram, principalmente, que o livro é tanto um romance, quanto um poema grande, também. É poesia (ou pretende ser pelo menos)” (ROSA apud BUSSOLOTI, 1963, p. 115, grifo do autor)

O romance tem momentos poéticos profundos. Para Rosa, qualquer palavra, em qualquer língua, além do seu significado tem um sabor, uma fisionomia afetiva e um valor de objeto.⁷⁵ Riobaldo diz que “toda ação principia mesmo é por uma palavra pensada. Palavra pegante, dada ou guardada, que vai rompendo rumo” (p. 245). A palavra escolhida, burilada, se investe de força para criar a realidade ficcional. Não é à toa que *Grande sertão: veredas* começa com um tiro, logo após a palavra Nonada⁷⁶. É como se a palavra explodisse para ganhar o mundo e ativar a estória.

⁷³ In: Cadernos de literatura brasileira – João Guimarães Rosa. Instituto Moreyra Salles.

⁷⁴ Extraído da Carta de João Guimarães Rosa à Harriet de Onís, de 23/04/1950. Ver: COSTA, Ana Luiza Martins. Via e viagens: elaboração de *Corpo de Baile* e *Grande sertão: veredas*. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*. IMS. 2006. p. 195.

⁷⁵ Escrito em uma carta para Mary Lou Daniel, de 3 de novembro de 1964.

⁷⁶ [...] pode-se traduzir o significado de ‘nonada’ como se o signo fosse um nome: “o nada”, “coisa alguma”; como um pronome substantivo: “nada”; como um advérbio: “em lugar algum”, “em parte

Baudelaire concebia o universo como uma linguagem. “Não uma linguagem quieta, mas em contínuo movimento: cada frase engendra outra frase; cada frase diz algo distinto e todas dizem a mesma coisa.” (PAZ, 1974, p.97) Em *Grande sertão: veredas* as palavras conectam-se até chegar ao infinito, com a lemniscata do final do livro.

Grande sertão: veredas começa por um travessão e o discurso do narrador segue até o final do livro, numa única fala. Riobaldo está atormentado porque julga ter vendido a alma ao diabo e com isso levado Diadorim, seu amor, à morte. Nesse “monólogo inserto em situação dialógica” (SCHWARTZ, 2019, p. 442), vai repassando sua vida como se estivesse expiando uma culpa e ansioso para saber a opinião do seu interlocutor. “Não tensiono relatar ao senhor minha vida em dobrados passos, servia para que? Quero é armar o ponto dum fato, para depois lhe pedir um conselho” (ROSA, 2019, p. 300). Como dissemos anteriormente, é no discurso que Riobaldo se constitui, como um personagem-linguagem.

Sabemos apenas que esse interlocutor é um homem culto da cidade, que usa óculos e toma notas. Esse visitante está de passagem pela casa de Riobaldo, onde vai ficar por três dias. Do visitante pouco sabemos: “O senhor ri certas risadas” (p. 4), “O senhor saiba: eu toda a minha vida pensei por mim, forro, sou nascido diferente.” (p. 13), “Hem?, Hem?” (p.8), “O senhor aprova?” (p.10), “Mas, não diga que o senhor, assidado e instruído, que acredita na pessoa dele?!” (p. 10).

De acordo com Anatol Rosenfeld, em *A personagem de ficção*, uma das maiores conquistas da obra ficcional são as limitações das orações e que, por isso mesmo, acabam tendo maior coerência, exemplaridade e, paradoxalmente, maior riqueza do que as pessoas reais. Segundo o professor, isso se dá em virtude da concentração, seleção, densidade e estilização do contexto imaginário, que reúne os “fios dispersos e esfarrapados da realidade num padrão firme e consistente” (1998, p. 35).

Quem seria esse visitante que ouve atentamente e toma nota? O próprio autor que, como se sabe, percorria o sertão de Minas Gerais com caderneta na mão a fazer um inventário das falas dos vaqueiros, das plantas, dos pássaros que encontrava no caminho? O autor não tem intenção de revelar a identidade desse personagem e não ficamos sabendo. Poderia ser um jornalista que apareceu para entrevistar um famoso jagunço. Mas isso é apenas especulação, já que o autor não revela.

alguma”, “no nada” como uma predicação: “algo não é coisa alguma”, “isso é nada”, “algo é no nada”, “algo é nada” [...] (HANSEN, 2000, p. 43)

Esse senhor consegue, nas suas falas sintéticas e esparsas, ir organizando o pensamento de Riobaldo e fazendo o papel do leitor, em seus questionamentos a respeito do relato. Além de incentivar a narração, preencher e explicar as lacunas deixadas pelo jagunço-narrador, vai possibilitando a adesão afetiva e intelectual de quem está lendo.

Em certo momento, Riobaldo diz: “O senhor vê, nos gerais longe: nuns lugares, encostando o ouvido no chão, se escuta barulho de fortes águas, que vão rolando embaixo da terra.” (2019, p. 411) Essa imagem, de grande potência, é metáfora do tormento interior da personagem e do próprio romance-poesia, que deseja que sua fala seja escutada.

4.1 A narração teatral em *Grande sertão: veredas*

Nesse narrar dificultoso, Riobaldo vai preparando terreno, introduzindo o ouvinte nesse estranho mundo; retardando certos fatos, contando alguns episódios, até, finalmente, entrar no relato da sua vida. A estória, então, passa a acontecer para o leitor, que ocupa o mesmo lugar que o interlocutor. E, como as fortes águas rolando embaixo da terra, o relato sai num jorro.

“A fala caudalosa que dá corpo à narração de Riobaldo conhece muitos remansos.” (ARRIGUCCI JR., 2019, p. 476), ou seja, as estórias que dão corpo ao relato, como a de Maria Mutema, do Aleixo ou de Pedro Pindó. Historietas que mergulham na vida do narrador para em seguida retirar outros acontecimentos que se passaram com ele e dessa forma, imprimir na narrativa sua marca como narrador.

Walter Benjamin em *O narrador*, texto de 1936, diz que a narração é uma arte em extinção. O empobrecimento da experiência vital, segundo o filósofo, enfraquece a voz narrativa, já que “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores” (BENJAMIN, 1996, p. 198).

Riobaldo é o tipo de narrador que saiu da sua terra e, como o marinheiro de Benjamin, fez várias viagens pelo sertão, conheceu o modo de vida de várias pessoas, novos lugares e viveu coisas dignas de contar. Ele cultiva e saboreia o tempo, a estória, com suas várias camadas de sentido, sem intenção de abreviar seu relato.

“Conto ao senhor é o que eu sei e o senhor não sabe; mas principal quero contar é o que eu não sei se sei, e que pode ser que o senhor saiba” (p. 217). Ele quer um conselho de seu interlocutor, mas ao desfiar seu relato, percebe-se que é uma pessoa sábia e que também tem ensinamentos a dar. Ainda segundo Benjamin: “O conselho tecido na

substância viva da existência tem um nome: sabedoria. A arte de narrar está definindo porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção.” (1996, p. 200).

O desejo de Riobaldo é contar todos os pormenores de sua vida, da forma como aconteceu, mas sua memória prega peças, o conduz para recantos insondáveis, tortuosos. Passado se mistura com o presente e só depois de muito custo consegue, enfim, tomar um rumo cronológico. O narrador está sempre se questionando, tentando buscar a expressão precisa do que viveu. Eduardo F. Coutinho, em seu livro, *Grande sertão: veredas – Travessias*, afirma que:

(...) o ato de narrar implica sempre alguma distorção, mas sabe também que é o único meio a seu dispor de re-experimentar o passado; assim o problema que se coloca para ele passa ser o grau dessa distorção, o que levará à busca de uma linguagem mais adequada para expressar o que deseja (COUTINHO, 2013, p. 89).

Nesse esforço, a estória se constrói ao mesmo tempo em que cria sua linguagem. Riobaldo diz “O que lembro, tenho.” (p. 260) Esse lembrar é também uma forma de estar perto de Diadorim, uma forma de voltar no tempo e viver novamente o que passou ao seu lado. De sentir o desejo que o levou à aventura da sua vida. Um desejo que na época em que viveu ao lado do companheiro de bando era cheio de culpa e repulsa e que não podia ser revelado ou assumido. Como revelar um amor por um homem no meio de tantos jagunços?

O jagunço rosiano é um herói que está sempre se interrogando se ele não caiu numa cilada do demônio e o que existe por trás das coisas, no entender de Haroldo de Campos.

Ele fica assediado por aquele estranho sentimento de amor por uma personagem que é mulher e homem ao mesmo tempo, e só vai se revelar mulher no fim, depois de morta, quando tudo que haveria de “pecaminoso” já tinha produzido seus efeitos na alma de Riobaldo, que se sente pactário. Aquele amor que ele sente é como se tivesse vendido a alma ao demo. Então, existe essa dimensão épica e existe, um plano que eu chamaria de metafísico (CAMPOS, 2011, p. 65).

Diadorim exerce, desde o primeiro encontro, quando os dois eram meninos na beira do rio, um fascínio sobre Riobaldo. É por meio dele que entra para a jagunçagem e, depois, por fazê-lo liderar o bando e vingar a morte de Joca Ramiro. Riobaldo, para atender ao desejo do amigo, vai buscar forças para assumir a chefia no pacto com o diabo nas Veredas Mortas. Na estrutura do romance, Diadorim tem a função de conduzir o

narrador pela estória. Willi Bolle, em *Diadorim – a paixão como médium-de-reflexão* vê esse personagem como uma paixão estética de Guimarães Rosa pela sua invenção ficcional.

Dessa forma, a paixão amorosa do personagem Riobaldo corresponde à *paixão estética* do romancista, ou seja, ao princípio inspirador do seu livro. Em ambos os níveis, *Diadorim* é essencialmente uma figura labiríntica. Com ele, o signo fundador do romance, que é o sertão-como-labirinto desdobra-se numa forma humana. Nessa função, *Diadorim* é instaurador da desordem e, ao mesmo tempo, o elemento organizador (BOLLE, 2004, p. 201).

Esse labirinto é tanto a forma do romance, quanto as perambulações do bando pelo sertão. E *Diadorim* é tanto a perdição quanto o fio que nos leva para frente, para o desfecho da estória.

E quando o romance termina, nos joga para o começo, na forma da lemniscata que fecha o livro e nos convida para uma nova leitura, para que possamos entender melhor o que passou.

Depois do “fim”, portanto, tudo está acabado e tudo recomeça. O livro é assim, discretamente, afirmado no devir que é talvez o seu sentido, sentido que seria o próprio devir do círculo. (BLANCHOT apud BAIÃO, 2020, p. 124)

Riobaldo narra em *media res* e só a partir da metade do livro é que a narração segue em linha reta, em forma cronológica. Para Walnice Galvão, em *Um vivente, seus avatares* (2008), esse é um recurso épico por excelência, que para entreter o leitor, deve logo lançá-lo para o cerne dos acontecimentos, para só depois andar para frente e para trás, explicando e atribuindo sentido.

Poderíamos dividir o romance em três partes distintas: a vida de Riobaldo antes, durante e depois do pacto nas Veredas-Mortas. Se fôssemos contar a fábula do livro em ordem cronológica, teríamos: o encontro com o menino-Reinaldo, aos 14 anos, quando o Riobaldo vai ao rio de-Janeiro⁷⁷ pagar uma promessa feita por sua mãe para que o filho sarasse de uma doença.

Em seguida teríamos, a morte da sua mãe, Bigrí, que o leva a morar com seu padrinho Selorico Mendes e onde faz o primeiro contato com o bando de Joca Ramiro. Nessa casa, recebe educação e aprende a atirar.

⁷⁷ Grafia utilizada por Rosa para se referir ao rio. “Ficamos existindo em território baixio da Sirga, da outra banda, ali onde o *de-Janeiro* vai no São Francisco, o senhor sabe. Eu estava com uns treze ou quatorze anos...” (p. 52/53)

Riobaldo, então, foge da casa do padrinho e tem oportunidade de dar aulas para Zé Bebelo. Quando a tarefa termina é convidado para virar secretário particular desse caçador de jagunço. Com Zé Bebelo, percorre o sertão tentando livrá-lo da bandidagem e acabar com a pobreza.

Não demora para que Riobaldo se canse desse mundo e, mais uma vez, fuja do exército de Zé Bebelo. Nessa fuga, e depois de muito perambular pelo sertão, faz pouso na casa de um coiteiro, Malinácio, onde reencontra o menino, que agora virou o jagunço Reinaldo. Esse encontro faz com que Riobaldo entre para o bando de Joca Ramiro e tenha seu destino traçado: vira jagunço. Riobaldo começa a viver ao lado de Reinaldo-Diadorim, aprende a olhar o mundo à sua maneira até descobrir que está apaixonado pelo companheiro.

O bando segue guerreando pelo sertão até enfrentar o exército de Zé Bebelo. Riobaldo tinha simpatia pelo antigo chefe e, ao ver que ele seria capturado e morto, usa um stratagema: no meio do tiroteio, grita que Joca Ramiro queria o antigo chefe vivo, forçando que o levem para um julgamento, procedimento inusual naquele universo jagunço.

Essa deliberação acontece na fazenda Sempre-Verde, onde todos os chefes-jagunços estão reunidos e cada um fala qual seria a seu ver a pena mais justa. Numa decisão inédita, decide-se que Zé Bebelo deve ser banido para Goiás e lá ficar até que Joca Ramiro esteja morto ou seja dada uma segunda ordem. Essa decisão não agrada ao Hermógenes e ao Ricardão, soto-chefes, que queriam vê-lo morto. Os dois preparam uma emboscada e matam o grande chefe, Joca Ramiro.

É interessante notar que todo julgamento revela elementos teatrais. Em princípio, é um evento público, em que a ‘plateia’ assiste, como observador crítico, mas sem poder emitir opinião. A ela cabe o papel de povo, em que é reservado um espaço físico, diferente dos ‘atores’, que estão no palco: o lugar do juiz, no centro, vestido com uma roupa que ressalta seu papel de autoridade detentora de um sumo-saber; os advogados em posição contrária, de costas para o público, prontos para entrarem em cena e fazerem suas falas, no momento certo. Segundo Antoine Garapon:

“tal como qualquer outra representação, o processo organiza-se em torno de um palco com, de um lado, atores e, do outro, o público. Uns representam, outros são representados. À semelhança da tragédia grega, o processo confronta dois tipos de personagens: um herói – o acusado – autor e vítima de uma falta fundamental, rodeado e rejeitado por um coro vestido com o mesmo traje, que o deplora e maldiz” (1999, p.71).

Na fazenda Sempre-Verde, os personagens do romance são chamados para exercer seus papéis: Joca Ramiro, como o juiz justo e democrático; Zé Bebelo, o soldado vencido, que aceita seu papel no jogo, mas sem deixar se rebaixar; Hermógenes e Ricardão, como bandidos cruéis, que não aceitam a nova forma de se fazer justiça.

Os jagunços, também são chamados a depor, e Riobaldo se mostra uma inteligência perspicaz e conciliadora, que difere do grupo. Neste momento, Diadorim percebe que o colega tem uma capacidade de liderança e se enche de admiração.

Aqui, o livro toma outro rumo. Hermógenes e Ricardão matam Joca Ramiro numa emboscada. O antigo bando de Joca Ramiro passa a combater os “judas”, como agora são chamados os traidores. Uma grande guerra começa. Diadorim diz, só para Riobaldo, que não viverá enquanto os assassinos de seu pai, Joca Ramiro, estiverem vivos.

Medeiro Vaz, que tinha ocupado o lugar de Joca Ramiro, morre. Nesse meio tempo, ao saber da morte do chefe que lhe salvou a vida, Zé Bebelo volta de Goiás para vingar sua morte. De soldado do governo, Zé Bebelo passa para o lado dos jagunços, que antes tentava eliminar.

Riobaldo conhece Otacília e resolve ficar noivo da moça, deixando Diadorim enciumado. Ao sair da fazenda Santa Catarina, encontram com os catrumanos, homens de terrível aspecto e com o fazendeiro são Habão.

Riobaldo passa a desconfiar da chefia de Zé Bebelo e resolve fazer o pacto, achando ser o único meio de vencer o pactário Hermógenes, a figura do Mal. Enche-se de coragem, vai até uma encruzilhada e chama pelo Satanás. Espera toda a noite e só quando quebra a barra do dia, Riobaldo sai da encruzilhada, sem ter certeza se o pacto se fez. “É a condição de pactário que confiará a Riobaldo poderes extraordinários, possibilitando assumir a chefia do bando” (BOLLE, 2004, p. 150).

O pacto também pode ser pensado como uma espécie de performance. Ele utiliza todos os ingredientes de uma encenação teatral: o uso de ditos, frases, orações, textos, lidos ou pronunciados em voz alta; práticas de cantos, músicas, vocalizações, o uso do corpo e de danças. Também dispensa uma atenção especial à “cenografia”, com o emprego de objetos, figurinos, ou mesmo a esmerada coordenação dos materiais, como velas dispostas em dada posição, o uso de água, do fogo, de animais, plantas, etc. O pacto também segue uma sequência preexistente, com “marcações” e sequência num determinado espaço onde o ritual acontece. O objetivo da encenação do pacto consiste em tornar materialmente evidente o sentido da conexão com as forças do mal.

Depois do episódio do “pacto”, algo na sua atitude está diferente. Riobaldo começa a duvidar e desdenhar da chefia de Zé Bebelo, na frente do bando. Ele está mais confiante, corajoso, piadista, e acaba por tomar seu lugar de líder do bando.

Riobaldo e seus homens saem pelo sertão e depois de muito vagar, num ato de coragem, resolve refazer a travessia do Liso do Sussuarão e dessa vez sai vitorioso. Assim, consegue chegar à fazenda de Hermógenes pelos fundos e capturar sua mulher. Depois, seguem atrás de Ricardão, que é surpreendido e baleado.

Com a mulher do “pior dos judas” como refém, seguem para o Paredão onde há a grande guerra contra o Hermógenes. Diadorim o mata, mas é esfaqueado e morre. A vingança de Diadorim se fez.

A vingança cometida no meio da rua, entre Diadorim e o Hermógenes, sendo assistida pelos bandos rivais, encena uma dança de morte, como uma dança à Shiva, em que os dois jagunços enrodilhados, em forma de círculo, ou redemoinho, em ritmo ora lento, ora rápido, dançam para esta divindade que representa a luta do bem e do mal, associado à morte e ao renascimento. A dança de Shiva representa o fogo consumidor do amor divino que destrói o ódio, a maldade, os demônios, varrendo o sertão do mal.

Ao preparar o corpo para o enterro, Riobaldo descobre que Diadorim era uma mulher. Abandona a vida de jagunço, divide seu dinheiro, suas armas e vai embora. Herda a fazenda de seu padrinho Selorico Mendes, casa-se com Otacília e, hoje, momento em que a história está sendo narrada, vive cercado pelos seus antigos companheiros de bando, que viraram meeiros nas suas terras.

Os fatos sequenciais do romance são os expostos acima, mas o romance desloca ou sobrepõem as temporalidades em várias camadas de tempo e espaço que criam uma teia intrincada.

Riobaldo ao falar seu monólogo/diálogo encena uma espécie de psicodrama, em que com sua espontaneidade e capacidade de contar os acontecimentos de sua vida, parece dizer, como Jacob Levy Moreno, o criador do psicodrama: “então, ver-te-ei com os teus olhos e tu ver-me-ás com os meus”. O que também está em concordância com o pensamento de Bakhtin.

4.2 O diabo na rua...

O jagunço rosiano está sempre repetindo “o diabo na rua no meio do redemunho”, *leitmotiv* que perpassa todo livro; insistentemente recolocando a questão metafísica. O tema só vai fazer sentido no final, numa das cenas mais emblemáticas do romance: a briga de faca entre Diadorim e o Hermógenes, no meio da rua, com os dois se encarando, de faca na mão e se enrodilhando, como um redemoinho.

A aventura se cumpre, portanto, num movimento de círculo, que encerra sem se cerrar no entanto de todo, salvo no fim da luta, e se reproduz de algum modo no fluxo da fala do Narrador, em ritmo de vórtice, de águas em rodopio ou torvelinho, redemoinhando e suscitando de dentro do próprio verbo, das volutas labirínticas do discurso algo barroco, a imagem da divisão e do desconcerto — do demo, sempre glosado nos motivos recorrentes do Viver é muito perigoso e de O diabo na rua no meio do redemoinho...: frase do subtítulo que, no Paredão, marca o desenlace e o desencontro fatal. (ARRIGUCCI JR, 1994, p. 94).

Riobaldo explica ao visitante que o redemoinho é como uma briga de ventos, de algo que vem rodopiando e quando se esbarram, se enrolam num doido espetáculo, descrição muito parecida com o movimento do embate final entre Diadorim e o Hermógenes, em que os dois se encaram e como numa dança macabra reanimam e dão sentido ao ritornelo “O diabo na rua, no meio do redemunho”.

Em *O certo no incerto* (2019), Walnice Nogueira Galvão diz que no livro o diabo é corporificado, concretizado, no meio de algo móvel e envolvente como o redemoinho e funciona como um “texto-súmula” que Riobaldo compôs para si como um resumo de toda sua experiência de vida, uma imagem que fixa essa concepção.

Presente desde a primeira página do livro, na forma de um bezerro erroso, com cara de cão, o diabo, recebe mais de 100 diferentes nomes, de A (Aquele) a X (Xu), no decorrer da narrativa. Como diz Riobaldo, o povo não diz seu nome para que sua figura não se forme. “Do demo? Não glosa. Senhor pergunte aos moradores. Em falso receio, desfalam no nome dele – dizem só: o Que-Diga.” (p. 5) Apesar de considerar o povo “prascóvio”, Riobaldo tem dúvidas quanto a sua existência.

Se a face demoníaca – “cara de gente, cara de cão” – que bruxuleia no início do *Grande sertão* é atribuída de imediato à credence de um “povo prascóvio”, mesmo assim o leitor pode sentir-se remetido a uma esfera que talvez não seja coisa de nonada. Pois ainda que Riobaldo não duvide se tratar apenas de uma aberração da natureza – muito distante, portanto, de algo como o olhar mortífero do Basilisco ou a face gorgônica da Medusa –, a superstição popular parece tê-la concebido naquele âmbito que Mefistófeles, desprendendo-se do disfarce de cão e surgindo pela primeira vez diante de Fausto, diz

constituir o seu elemento mais genuíno, isto é, o Mal: "Por isso, tudo a que chamais / De destruição, pecado, o mal,/ Meu elemento é, integral".⁷⁸ (MAZZARI, 2008, p.1)

Segundo o *Dicionário de Símbolos* (2009), o diabo expressa o encerramento, o limite.

[...] simboliza todas as forças que perturbam, inspiram cuidados, enfraquecem a consciência e fazem-na voltar-se para o indeterminado e para o ambivalente: centro de noite, por oposição a Deus, centro da luz. Um arde no mundo subterrâneo, o outro brilha no céu (p. 337).

Na literatura, o diabo adquire várias formas, podendo aparecer como um senhor muito fino, ou, também, apresentar-se fazendo caretas, com cara de bode, como camelo ou um bezerro, entre outras figurações. Pode ter pelos por todo o corpo, cornos, chifres. Muitos são os seus disfarces para espoliar o homem, desviá-lo, submetê-lo à sua dominação.

Engana-se quem acha que o Dito-cujo tem sempre uma feição disforme, monstruosa ou assustadora. Para a sedução ser eficaz, ele pode parecer muito charmoso, afinal é um anjo (embora caído e de asas roídas), astuto, culto e refinado.

O Diabo, do grego (διάβολος) *diábolos*, aquele que divide, separa as pessoas, mas não define, oscila, permanece na ambiguidade, está sempre realçando as dualidades da vida a um só tempo: feio, belo; sujo, limpo; bom, ruim; sorte, azar; certo e errado, seco e molhado. Sempre brincando com oposições, em que uma potencialidade é positiva e a outra, negativa. "Eu era dois, diversos? Naquele tempo eu não sabia." (p. 351)

Podemos perceber a presença do Maligno até no título de *Grande sertão: veredas*, em que os dois pontos dividem o grande sertão das pequenas veredas e, através do sinal, realça essa dualidade opositiva. Guimarães Rosa parecia atuar como um anti-Heidegger, que criava conceitos unido palavras com o uso do hífen.

Note-se que no tarô de Marselha⁷⁹, a carta número XV, do diabo, é representada por um hermafrodita, com seios e órgãos sexuais masculinos. Possui asas coloridas como morcego. Usa calças justas e chapéu com galhos de veado. As unhas dos dedos dos pés e das mãos são compridas como garras de uma ave. A mão direita aponta para o céu, enquanto a esquerda segura uma espada desembainhada. Aos seus pés, presos pelo

⁷⁸ Citado segundo a tradução de Jenny Klabin Segall (Goethe, 2004, v.1342-4).

⁷⁹ *O tarô mitológico*. Sharman-Burke, Juliet; Greene, Liz. Editora Siciliano. São Paulo 1988.

pescoço a um pedestal, estão dois diabinhos nus, um macho e uma fêmea (em alguns baralhos, os dois são hermafroditas) com gorros galhados, mãos às costas e uma longa cauda.

O prefixo “dia” de diabo também está presente no nome Diadorim, personagem que é ao mesmo tempo homem e mulher e que instaura a culpa em Riobaldo, por ter entrado na guerra e por ter se apaixonado por um jagunço.

Por sua vez, Reinaldo, codinome de jagunço usado por Diadorim, significa aquele que conduz, e tem o mesmo prefixo que o Rei dos Homens, uma das alcunhas do belzebu. Como diz Mick Jagger na música *Simpaty for the devil*: “*Pleased to meet you, Hope you guess my name, oh yeah, Ah, what's puzzling you, Is the nature of my game, oh yeah.*”.⁸⁰

Outro nome do diabo citado no romance é Belzebu, anagrama de Zé Bebelo, que como o tal, também é tocador de viola e volta do exílio numa balsa de buriti, exatamente como na história citada por Gustavo Falleiros, em *Esbrangente: o sertão poético dos violeiros*:

[...] Chegou no rio ele [o capeta] botou o caco de cuia lá e pulou dentro. Aí fez a afinação dele, rio abaixo. Aí eles têm uma história que diz que o diabo também é violeiro. Já ouviu essa história, né? Aí saiu tocando. Tinha uma senhora na fonte com uma criança. Aí escutou aquela música. Envem, envem, o rio fazia uma volta, envem tocano, e ela parô de lava roupa e tá ouvindo: “Mas que música mais bonita.” E vai descendo, envem, envem, cum pouco ela avistou. Aí chegou perto dela assim, tinha um remanso, o caco de cuia ficou rodano e ele tocando. Falô: “Ô, mas que música tão linda, tão bonita. Esse homem veio do céu.” Ele falô: “Não senhora, eu vim lá de casa.” “Ah, mas que música...” Ele ficou encabulado. “Esse homem foi Deus que mandou.” “Não senhora, foi eu que vim, foi eu que vim.” Esse homem veio do céu.” “Não senhora, eu vim lá de casa.” Aí: “Mãe, oia o pé dele, tem um gancho.” “Quieta menino, é assim mesmo, cada qual como Deus o fez.” “É mesmo dona, cada qual como fez o fez” (FALLEIROS, 2021, p. 54)

4.3 O sertão

⁸⁰ “Que prazer te encontrar, espero que você adivinhe meu nome, Oh, sim, o que te intriga, é a natureza do meu jogo, oh, sim.” Tradução livre.

Segundo Willi Bolle⁸¹, em *grandesertão.br*, a palavra sertão é sinônimo de “mato longe da costa” e se refere a um lugar ermo e pouco povoado, correspondente ao vasto espaço no interior do país que se opunha ao litoral urbanizado e “civilizado” do início do século XX.

O cenário do romance de Guimarães Rosa é um sertão tanto geográfico quanto existencial e metafísico. Para Antonio Candido, o sertão de Rosa é algo flutuante, tanto no plano psicológico quanto no geográfico. “[...] não depende da realidade geográfica, depende da força psicológica de quem está ali” (CANDIDO, 2011, p. 29).

A região onde se passa a história, compreendendo os estados de Minas Gerais, da Bahia e de Goiás, se baseia tanto na topografia real quanto numa cartografia ficcional. Como diz Riobaldo: “O sertão está em toda parte”⁸². Para Willi Bolle, o sertão do romance é um labirinto, lugar para perder-se e se encontrar. “Apagam-se todas as referências, a cartografia chega ao limite e se desfaz” (2004, p. 65).

O sertão é um lugar para vagar, motivo que também pode ser uma alegoria para a memória do narrador, que se perde e se acha em suas lembranças. “Sei que estou contando errado, pelos altos”. (p. 131) O sertão é também a maneira de pensar do narrador: intrincada, tortuosa, vasta, com veredas, errante.

Como nos lembra Italo Calvino, em *Seis propostas para o próximo milênio* (1990), Galileu Galilei usava a metáfora do cavalo para designar a velocidade da mente. O filósofo dizia que “discorrer é como o correr”. A mente de Riobaldo, como suas andanças pelo sertão, é, ora rápida, ora lenta, caminha em linha reta, pega atalhos, faz digressões, pula de um assunto para outro, ao ritmo da sua memória emotiva. “Perder-se no Grande Sertão é tão importante quanto acertar o caminho” (BOLLE, 2004, p.65).

No romance, muitas são as indicações de um sertão também ontológico: “Sertão é o sozinho” (ROSA, 2019, p. 435), “Sertão: é dentro da gente.” (p. 435), “O sertão tem medo de tudo” (p. 441), “O sertão é sem lugar” (p. 500), “Jagunço é o sertão” (p. 438),

⁸¹ “A palavra já era usada na África e até mesmo em Portugal. [...] Nada tinha a ver com a noção de deserto (aridez, secura, esterilidade) mas sim com a de ‘interior’, de distante da costa: por isso, o sertão pode até ser formado por florestas, contanto que sejam afastadas do mar. [...] O vocábulo se escrevia mais frequentemente com *c* (certam e certão) [...] do que com *s*. [G. Barroso] vai encontrar a etimologia correta no *Dicionário da Língua Bunda de Angola*, de Frei Bernardo Maria de Carnecatim (1804), onde o verbete *mulcetão*, bem como sua corruptela *certão*, é dado como *locus Mediterraneus*, isto é, um lugar que fica no centro ou no meio das terras. Ainda mais, na língua original era sinônimo de ‘mato’, sentido corretamente usado na África Portuguesa, só depois ampliando-se para ‘mato longe da costa’. Os portugueses levaram-na para sua pátria e logo trouxeram-na para o Brasil, onde teve vida longa, aplicação e destino literário. (GALVÃO apud BOLLE, 2004, p. 48)

⁸² Op. cit., p.4.

“O sertão é isto: o senhor empurra para trás, mas de repente ele volta a rodear o senhor dos lados.” (p. 402), “Sertão é quando menos se espera” (p. 435),

Trata-se, então, de um espaço geográfico e subjetivo, fluido, como quer Antonio Candido. Um sertão que acolhe e, em outros momentos, rechaça.

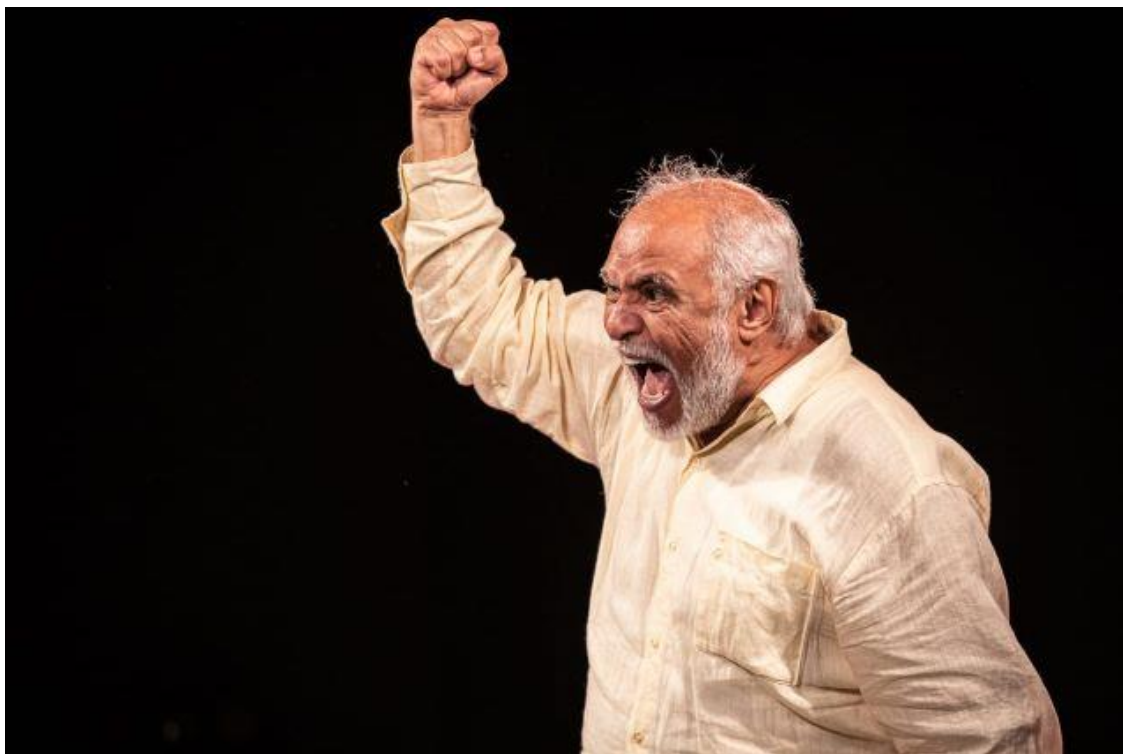
Para Luiz Roncari, em *Lugar Sertão*, esse sertão mitológico sempre excitou o imaginário das pessoas. Era o lugar dos bugres, dos escravos libertos, dos milagres, daqueles que não se rebaixavam às ordens de um senhor. Um lugar que exercia medo e atração.

[...] onde não chegavam o comércio regular, as leis do Estado, os preceitos da Igreja e o poder das autoridades. Era o desconhecido e de onde vinham as ameaças. Região do homem livre: nem escravo nem senhor. Ir para o sertão era se perder, estar perdido para a boa sociedade. O lugar das feras, dos bugres selvagens, dos bandos de escravos fugidos, das maltas de traficantes e contrabandistas. O sertão era perigoso, metia medo. O cidadão olhou o sertão com atração e pavor [...]. (RONCARI. 2017, p. 2).

O sertão pode ser pensado como palco onde se desenrola esse monólogo em situação dialógica de Riobaldo, sentado em “uma boa cadeira grandalhona de espreguiçar, que é as de Caririnha” (ROSA, 2019, p. 224), em que num fluxo ininterrupto, como o senhor da cidade, somos sua plateia.

Capítulo 5: Riobaldo

Figura 9 – Riobaldo, monólogo



Fonte: Fotografia de Renato Mangolin (2020).

Neste capítulo vamos examinar o monólogo *Riobaldo*, uma adaptação de *Grande sertão: veredas* para o teatro, com dramaturgia e interpretação de Gilson de Barros e direção de Amir Haddad⁸³, que estreou em 7 de maio de 2020, no teatro Sérgio Porto, no Rio de Janeiro⁸⁴.

Antonio Candido, em *O homem dos avessos*, afirma que:

[...] na extraordinária obra-prima *Grande sertão: veredas* há tudo para quem souber ler, e nela tudo é forte, belo, impecavelmente realizado. Cada um poderá abordá-la a seu gosto conforme seu ofício; mas em cada aspecto aparecerá o traço fundamental do autor: a absoluta confiança na liberdade de inventar (CANDIDO, 1983, p. 294).

⁸³ O diretor e ator Amir Haddad (Guaxupé, MG, 1937) dirigiu grupos alternativos na década de 1970 com um trabalho que unia disposição não convencional da cena; desconstrução da dramaturgia; uso aberto dos espaços cênicos; e interação entre atores e espectadores. Participou da criação do Teatro Oficina com José Celso Martinez Correa e Carlos Queiroz Telles, em 1958. Foi agraciado com os principais prêmios de direção, entre eles dois Molière, Governador do Estado, Prêmio Sharp, Shell, entre outros.

⁸⁴ Ficha técnica do espetáculo: Adaptação e atuação: Gilson de Barros. Direção: Amir Haddad. Cenário e figurinos: Karla de Luca. Iluminação: Aurélio de Simoni. Programação visual: Guilherme Rocha. Fotos e vídeos: Renato Mangolin. Produção: Barros Produções Artísticas Ltda-ME.

Talvez por isso seja um livro que proporciona uma infinidade de leituras. Você pode ler, por exemplo, como a história da formação do país, como fez Willi Bolle; como uma sessão psicanalítica, em Dante Moreira Leite⁸⁵; sob a ótica mítica, como Cavalcanti Proença⁸⁶; sob a perspectiva metafísica como Kathrin H. Rosenfield; e outras tantas: sob um viés ecológico, linguístico e muito mais. Há quem considere um romance inadaptável para outra linguagem, como o escritor Sérgio Sant’Anna⁸⁷.

Ao decidir adaptar *Grande sertão: veredas* para o teatro, o ator Gilson de Barros pensou apenas que o personagem Riobaldo seria um bom papel para um ator, conforme afirmou em entrevista para esta pesquisa⁸⁸: “Todo ator persegue uma grande estória, um grande personagem.” Ele já conhecia o romance, porque aos 19 anos havia participado de uma peça que reproduzia uma parte do livro: o julgamento de Zé Bebelo pelo bando de Joca Ramiro, na fazenda Sempre Verde. Durante todos esses anos, o romance ecoava no ator, muitas vezes se lembrava de falas e imagens do livro. Uma das questões que também pesou nessa escolha foi que o romance não tinha muitas adaptações significativas para as Artes Cênicas⁸⁹. Mas foi só quando começou a reler o livro, com o intuito de adaptá-lo para um monólogo, que o ator percebeu a complexidade do trabalho que teria pela frente.

Barros comprou o livro e foi marcando tudo o que gostava: frases, palavras, trechos. A partir disso, sem uma ideia de recorte, passou para um arquivo de texto no computador todos esses trechos, compondo uma miscelânea do livro. “Mas ali estava meu coração, meu sentimento”. (BARROS, 2021)

O ator passou a estudar e a ler tudo o que encontrava sobre o livro, sob todas as óticas, quando se deparou com uma dissertação que falava dos amores na construção da personalidade de Riobaldo⁹⁰. E comenta: “Aquilo me iluminou, porque quando você está no meio de uma miscelânea, tudo fica muito confuso e sem forma”. O ator, então, passou

⁸⁵ Em artigo para *O Estado de São Paulo*, publicado depois em *O amor romântico e outros temas* (1979).

⁸⁶ *Trilhas no Grande Sertão*. Serviço de Documentação do MEC (Rio de Janeiro), 1a. edição, 1958.

⁸⁷ Ao ser procurado por Bia Lessa para adaptar o romance para o teatro, o escritor falou que não faria nem por R\$ 50.000,00, quantidade considerada alta para uma adaptação à época (ver seção 3.2).

⁸⁸ Realizada em 29 mar.2021 via Zoom.

⁸⁹ Gilson de Barros não sabia, mas Bia Lessa, na mesma época (2015) estava procurando elenco para a peça *Grande sertão: veredas*.

⁹⁰ *A comunhão do feminino na construção do masculino em Grande sertão: veredas*. Dissertação de Mestrado em Literatura de Cristiane da Silva Alves pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. O resumo da dissertação pontua: “Analisando em Grande sertão: veredas a relação entre homens e mulheres, foca as personagens femininas, mais precisamente as que compõem a tríade do amor riobaldiano, com suas semelhanças e diferenças, é possível vislumbrar não apenas o papel das mulheres na obra, como também a sua influência na trajetória do personagem Riobaldo, interesse que originou este trabalho”.

a separar do copião tudo o que dizia respeito ao amor. Mas ainda faltava uma ideia para começar e terminar a peça.

O Riobaldo que conta esta estória para um interlocutor é um homem mais velho, rico e fazendeiro. Eu pensava: por que esse homem tem tanta necessidade de refletir sobre sua vida? Uma das coisas que eu atribuí a isso foi a questão do pacto. A partir dessa ideia eu estabeleci o começo e o fim da peça. (BARROS, 2021)

A peça começa com a trilha sonora com a canção de *Siruíz*⁹¹. Acende a luz e Riobaldo, sentado numa cadeira, olhando para o público, diz:

(SOM – CANÇÃO DE SIRUIZ)

RIOBALDO: O senhor me escute. Mas, escute mais do que vou lhe contar. E escute desarmado.

Moço, eu quase que nada não sei. Mas desconfio de muita coisa.

E, agora, feita a folga que me vem, me inventei no gosto de especular ideia.

Para o ator, Guimarães Rosa nunca define nada, tudo é e não é, sempre, mas para ele, Gilson, em seu trabalho precisava definir esse começo, o meio e o fim da peça.

Esse final que eu ‘assumi’ para minha adaptação foi um risco de definir Guimarães Rosa⁹². Coisa que ele nunca faz. Então, tento atenuar na minha interpretação, digo isso cheio de reticências” (BARROS, 2021).

Segundo o ator, a peça está sempre em processo, amadurecendo, num trabalho que nunca está pronto. “Como teatro é arte viva, eu não tenho a pretensão de ter um texto fechado, ele está sempre em processo” (BARROS, 2021).

Como homem de teatro, a adaptação precisava servir à interpretação. Outra questão a ser resolvida eram os cortes, e nesse romance quase tudo é importante.

Tenho que compensar o que eu deixei de fora de alguma forma, senão o trabalho fica reduzido. O espectador precisa ver que “o sertão é dentro da gente”, por exemplo. Muita coisa eu tive que usar no meu subtexto. (BARROS, 2021)

⁹¹ Composição de Luiz Henrique Xavier a partir de melodia folclórica cantada e adaptada por Antonio Candido ao texto de Guimarães Rosa. Do CD *João Guimarães Rosa - 7 Episódios de Grande Sertão: Veredas* (nas vozes de Antonio Candido, Davi Arrigucci Jr., José Mindlin) Disponível em: <https://soundcloud.com/poemoda-4/antonio-candido-cancao-de-siruiiz>. Acesso em 16/abril /2021.

⁹² A peça termina: “O senhor acha que minha alma eu vendi, pactário?!/Nonada! /Diabo não existe. O diabo não há! /Existe é homem humano. Travessia. /Deus esteja!/(SOM – CANÇÃO DE SIRUIZ)/Fim”

A dramaturgia tem hoje 31 versões diferentes. “Rosa era muito rigoroso com seu texto. E eu também tenho que ser” (BARROS, 2021). Para ajudar a reunir os estratos que havia selecionado e que estavam soltos, o ator escrevia frases que serviam como ligações, costuras entre eles. Desta forma, foi montando uma colcha de retalhos e quando sentia que alguns trechos causavam ruído, reformulava e reensaiava até sentir o texto fluir.

Barros optou por contar essa estória de forma cronológica para facilitar o entendimento da plateia. O texto foi dividido em 29 partes que correspondiam aos seguintes temas:

- 1) O encontro com o menino;
- 2) Diadorim, o reencontro - destino;
- 3) Tataranha – virou jagunço;
- 4) O relacionamento com Diadorim;
- 5) Relacionamento com Diadorim - Joca Ramiro;
- 6) Relacionamento com Diadorim – o amor inicial;
- 7) Relacionamento com Diadorim – explode o amor;
- 8) Fecha Diadorim;
- 9) O julgamento de Zé Bebelo;
- 10) Apresenta o demo - importante;
- 11) Otacília;
- 12) Fecha Otacília;
- 13) Nhorinhá;
- 14) Fecha Nhorinhá;
- 15) Segunda parte – as coisas começam a desenrolar;
- 16) Preparação para o demo – o pacto;
- 17) Joca Ramiro é seu pai;
- 18) O nome verdadeiro – Diadorim ama também;
- 19) Volta de Zé Bebelo;
- 20) Amor, brigas, ciúme;
- 21) O diabo perturba Riobaldo;
- 22) O pacto depois de uma briga de amor;
- 23) A força depois do pacto – vira chefe;
- 24) O amor crescendo – Diadorim;
- 25) Urutú Branco;
- 26) A guerra;

- 27) Morte de Diadorim;
- 28) Acabou;
- 29) O diabo existe???

O ator percebeu que muita gente começava a ler o romance, mas devido à dificuldade do começo do livro, desistia; ou então muita gente diz que Guimarães Rosa é um grande escritor sem nunca tê-lo lido. Barros decidiu fazer uma peça em que o estilo de Rosa estivesse presente, mas que todo mundo pudesse entendê-la. O ator não queria fazer um espetáculo para acadêmicos.

Eu queria fazer para quem nunca leu e não conhece a obra. Em teatro, você deixa o espectador cinco minutos sem entender a peça e ele começa a cochilar. Eu precisava que as pessoas me acompanhassem nessa narrativa. (BARROS, 2021)

Barros trocou certos termos usados no livro de difícil compreensão - como, por exemplo, prascóvio, glosar, rebuço, adjutorar - ou palavras criadas a partir de outra língua, em desuso ou eruditas, por outras de fácil compreensão. O que a meu ver é um erro, uma forma de subjugar o público e infantilizá-lo. E, ao mesmo tempo, matar o estilo de Rosa. O público compreende a história, mesmo sem saber todas as palavras que ali estão, a partir da intuição e da beleza estética do texto, apreende o sentido. Como disse Rosa em entrevista a Fernando Camacho,⁹³ é preciso usar a intuição e ouvir a musicalidade para entender o texto.

[...] é preciso intuição, para apreender senão escapa... A minha concepção do mundo não é de verdade material, objetiva... Essa realidade objetiva não existe, eu não acredito nela, é apenas aparência. A verdade, a verdadeira realidade é outra coisa para além desse mundo objetivo, outra coisa... (ROSA, 1978)

Barros em seguida, passou a ler a adaptação para grupos de leitura como na Academia Brasileira de Letras (ABL).

Todos adoraram e teceram elogios, mas teve uma moça que me falou: “Eu acho que o texto nunca deveria sair do livro, é Literatura”. A Nélide⁹⁴, então, disse: “Nossa, mas o que esse moço está fazendo é de uma dimensão muito maior do

⁹³ Disponível em: <http://www.elfikurten.com.br/2016/05/joao-guimaraes-rosa-entrevistado-por.html>. Acesso em: 07/março/2022.

⁹⁴ Escritora Nélide Piñon, ocupante da cadeira de número 30, na sucessão de Aurélio Buarque de Holanda. Autora de: *Guia-mapa de Gabriel Arcanjo* (1961); *Madeira feita cruz* (1963); *Tempo das frutas* (1966); *Fundador* (1969); *A casa da paixão* (1972); *Sala de armas* (1973); *Tebas do meu coração* (1974); *A força do destino* (1977); *O calor das coisas* (1989); *A república dos sonhos* (1984); *Até amanhã outra vez* (1999), *O presumível coração da América* (2002), *Vozes do deserto* (2004), entre outros.

que aprisionar Guimarães Rosa na Literatura. Quem somos nós para aprisionar Guimarães Rosa?” (BARROS, 2021).

A partir dessas leituras, Gilson pode reestruturar a adaptação. Quando achou que estava bom, levou a peça para o diretor Amir Haddad. O diretor leu, gostou e o quis dirigir. Haddad também mexeu muito na adaptação, fez uma limpeza, tirou todos os momentos que não estavam fluentes. “Ele tem um ouvido de um diretor experimentado” (BARROS, 2021).

A adaptação, que demorou quase cinco anos para ficar pronta, ficou com 31 páginas, e resultou numa peça de 1h20min. O ator queria fazer um espetáculo curto, então se propôs a realizar uma dramaturgia de uma hora. Depois que estava pronta, introduziu novos elementos: “O que acho perigoso, já que o público ficou acostumado, com a linguagem televisiva e das redes sociais, a ter uma atenção muito curta” (BARROS, 2021).

Nos ensaios da peça, Haddad ajudou Barros a trabalhar as várias graduações do sentimento de Riobaldo.

Na cena do encontro dos meninos, ele me dizia: Você tem que criar esse encantamento que Riobaldo sentiu. Você não pode pensar em amor. É um encontro de almas. Quando ele reencontra Diadorim adulto, esse encantamento retorna como se o tempo não tivesse passado (BARROS, 2021).

O diretor foi quem sugeriu que Riobaldo estivesse sentado numa cadeira e falasse diretamente com o público. O ator pensava num espetáculo com movimento, sombras, músicas, mas Haddad achou que ele devia ficar parado conversando diretamente com o público, contando essa estória. “Eu me assustei: uma hora sentado, olhando de frente para o público, é muito tempo. Você depende só da sua interpretação, não pode se apoiar em mais nada” (BARROS, 2021).

Reduzir o texto a um monólogo foi a solução encontrada pelo ator para viabilizar a peça, que de outra forma seria uma operação muito grande em termos de quantidade de atores, cenas, cenários, figurinos, e outros elementos sugeridos pelo romance, que implicariam num espetáculo de grande orçamento e produção.

Segundo o *Dicionário de Teatro*, de Patrice Pavis, monólogo (ou solilóquio) é um discurso que a personagem faz para si mesma - em *Riobaldo*, a personagem fala diretamente para o público. A ausência de intercâmbio verbal e a grande extensão de uma fala estão fora do contexto dialógico e conflitual. “O contexto permanece o mesmo do princípio ao fim, e as mudanças de direção semântica (próprias do diálogo) são limitadas

a um mínimo, de maneira a garantir a unidade do assunto da enunciação” (PAVIS, 1996, p. 92).

No teatro realista ou naturalista, o monólogo é tido como algo antinatural e inverossímil - ninguém em situação normal fala sozinho - além de ser antidramático por excelência, já que é da natureza do drama a troca verbal entre as personagens.

Em *Grande sertão: veredas*, Riobaldo fala com um interlocutor da cidade, homem culto que ouve a narração do jagunço-narrador. Desse visitante pouco sabemos, a não ser pelas interjeições repetidas pelo narrador.

Segundo Benveniste (1996, p.83), o "monólogo" é um diálogo interiorizado, formulado em "linguagem interior", entre um “eu” locutor e um “eu” ouvinte:

Às vezes, o eu locutor é o único a falar; o eu ouvinte permanece, entretanto, presente; sua presença é necessária e suficiente para tornar significativa a enunciação do eu locutor. Às vezes também o eu ouvinte intervém para uma objeção, uma pergunta, uma dúvida, um insulto (apud PAVIS, 1996, p. 247)

O teatro é onde se originou o romance, segundo James Wood, quando o monólogo se interiorizou. O solilóquio, por sua vez, “tem suas raízes na prece, como podemos confirmar na tragédia grega, no livro 5 da Odisseia, nos Salmos ou nos Cânticos de Davi ao Senhor em Samuel 1 e 2” (WOOD, 2011, p. 119).

Em *Riobaldo*, o monólogo é dito para o público que faz às vezes do interlocutor, sem, no entanto, se manifestar, a não ser pelas risadas, silêncios, palmas, suspiros etc. Por sua estrutura, o monólogo não espera uma resposta de um interlocutor. Ele estabelece uma relação direta entre o locutor e o espectador, interpelando-o como cúmplice e *voyeur*.

Por se tratar de uma reflexão emocional, podemos caracterizar *Riobaldo* como um monólogo lírico que, segundo Pavis (2008), é aquele em que uma personagem se deixa levar por confidências, além de ser do tipo reflexivo, em que a personagem expõe os argumentos e contra-argumentos de um dilema, que na peça aparece com a questão do pacto.

Ao adaptar *Grande sertão: veredas*, o ator precisou fazer uma série de operações do suporte escrito para o cênico. Ele escolheu um recorte - as relações amorosas de Riobaldo -, colocou-os em ordem cronológica, facilitou a linguagem do livro, adequando esses elementos para a linguagem de monólogo dramático. O realizador ajustou ao formato de monólogo e às especificidades da linguagem cênica, num processo de reorganização do romance, sem, no entanto, radicalizar o texto de origem, como foi feito em *Corpo de Baile*, de Ulysses Cruz. Ao contrário, preferiu aplainar a linguagem, facilitando o entendimento do texto.

Ao fazer concessões ao público⁹⁵, Barros acabou por rebaixá-lo intelectualmente, inclusive entregando segredos que no livro se conquista há muito custo pelo leitor. Na peça, ao contrário, eles não são dados facilmente. A adaptação transformou o estilo do romance, a linguagem sofisticada do autor, que mistura o erudito com o popular, quase numa caricatura do caipira televisivo. Ao organizar cronologicamente os episódios, decifrar toda a linguagem, criou uma linguagem organizada, estruturada de uma forma que não tem nada a ver com a vida. Além de aplainar a criatividade cênica e transformar a interpretação numa atividade sem vitalidade. A linguagem virtual também ajudou a diminuir a comunicação com a plateia e a reduzir o tônus do espetáculo. O resultado é uma peça sem o vigor do romance, que vai na contramão do espírito do livro e do autor.

No próximo capítulo, vamos analisar outra adaptação, agora a de Bia Lessa de *Grande sertão: veredas* para o teatro. Enquanto a adaptação de Barros e Haddad prezavam pela economia e simplicidade, a de Bia Lessa apostava na complexidade cênica, sensorial, física etc. Nela, tentaremos aprofundar o tema da pesquisa até aqui tratado.

⁹⁵ Guimarães Rosa em entrevista para Fernando Camacho diz: “Em relação ao público eu diria o seguinte, sabe? Quando eu escrevi *Sagarana* a minha preocupação com o público era indireta. Não é imediata, não é a primeira coisa, às vezes a consciência de haver um público afeta desfavoravelmente, impede, restringe o processo...”. Disponível em: <http://www.elfikurten.com.br/2016/05/joao-guimaraes-rosa-entrevistado-por.html>. Acesso em: 07/março/2022.

Capítulo 6: Análise da adaptação de Bia Lessa

Neste capítulo, vamos refletir sobre a escrita cênica que a diretora Bia Lessa fez da obra *Grande sertão: veredas*. O objetivo é examinar a recriação do romance elaborado pela própria diretora, com apoio de pensadores como Peter Brook: *O espaço vazio: um livro sobre o teatro*, (1970 a), *O teatro e seu espaço* (1970 b); Eugênio Barba: *Queimar a casa* (2010); Grotowski: *Em busca de um teatro pobre* (1992), *Teatro laboratório de Jerzy Grotowski* (2001), entre outros.

Se o romance é feito com palavras, pontos, espaços em branco, o veículo do teatro é carne e osso, voz, sonoplastia, iluminação, figurino, cenário, objetos cênicos. E, portanto, a adaptação do livro para o teatro teve que enfrentar questões como a complexidade experimental com a língua e a condensação estética, que definem a escrita de Guimarães Rosa.

Encontrar imagens cênicas carregadas de significados e que estejam à altura da originalidade e invenção da literatura de Rosa é um desafio. É preciso achar imagens “memoráveis, cristalizadas, icásticas”, como queria Italo Calvino (1990, p. 108).

O diretor teatral Ulysses Cruz enfrentou essa questão quando resolveu levar para o palco uma adaptação de *Corpo de Baile*. No programa do espetáculo, Cruz se questionava como criar uma imagem cênica compatível com a genialidade de Guimarães Rosa. Para ele, encontrar o ponto onde literatura e teatro fundiam-se era uma tarefa árdua, mas, ao mesmo tempo, estimulante (1988, p. 3).

A adaptação de um livro clássico como *Grande sertão: veredas* será sempre comparada ao original. O público vai confrontar suas próprias imagens, criadas a partir da leitura, às representadas no palco, o que certamente vai causar estranhamento. Esta transposição também implica numa ressignificação semiótica e material. Como adaptar para outro sistema de signos as ambiguidades do romance, onde tudo é e não é? A mesma dificuldade se apresenta em relação ao fluxo mental de Riobaldo, que segue a lógica da memória, faz associações, digressões, esquece fatos ou adianta certas passagens. Se o romance exige tempo, o sertão exige espaço e tempo e isso se configura como mais uma questão para se resolver no teatro.

A alta carga metafísica e filosófica do texto também dificulta a compreensão até para quem está com o livro na mão e pode reler, quanto mais quando transposto⁹⁶ para uma linguagem que segue um fluxo contínuo do começo até o fim do espetáculo, não dando chance ao espectador rever certas passagens, voltar algumas páginas e checar suas incertezas.

Teatro e literatura usam formas muito diferentes de comunicar, lidam com meios e técnicas diversas, sendo pouco produtivo achar semelhanças estruturais ou equivalentes denotativos; é necessário fazer uma recriação do sentido estético da obra. Segundo Clüver, em *Inter Textus/Inter Artes/ Inter Media*, o teatro é uma arte intermediária por natureza, em que diversas linguagens convivem em um único evento.

Para se fazer uma adaptação, é preciso ter domínio, no mínimo, das duas linguagens: tanto da teatral quanto do universo literário em que se está trabalhando, além do conhecimento da obra do autor e do contexto político e estético em que foi criada.

A diretora Bia Lessa já tinha ampla bagagem de adaptações de obras literárias, tendo criado os espetáculos *Ensaio n° 1* (1984), inspirado em *A Tragédia Brasileira*, de Sérgio Sant'anna, e *Ensaio n° 2 – O Pintor* (1985), uma adaptação de *Sete Cartas e Dois Sonhos*, de Lygia Bojunga. Encenou, em 1986, *Ensaio n° 3 – Ideias e Repetições – Um Musical de Gestos*, com textos de Jorge Luis Borges, Lygia Bojunga e Julio Cortázar. Depois vieram adaptações de obras clássicas como *Os possessos* (1987), de Dostoievski; *Orlando* (1989), de Virginia Woolf; *Viagem ao centro da terra* (1993), de Julio Verne e *O homem sem qualidades* (1994), de Robert Musil;

A diretora também conhecia o universo rosiano, tendo sido responsável pela criação de uma sala, em comemoração aos 50 anos de *Grande sertão: veredas*, na abertura do Museu da Língua Portuguesa⁹⁷, em 2006. Segundo Bia, no programa da exposição, *Instalação Grande sertão: veredas*, ao ser convidada, escolheu João Guimarães Rosa sem hesitação, por ser um escritor que unia a antropologia da palavra e a liberdade de poder recriá-la. O autor unia passado e futuro e seu discurso estava intrinsecamente ligado à sua forma.

⁹⁶ “Para Genette, a transposição é a transformação séria (diferentemente da paródia, modificação mínima ou reduzida a um princípio mecânico; e do travestimento, tipo de transformação estilística): prática dialógica que resulta na produção de objetos estéticos autônomos, mantendo entre o texto a ser transposto e o texto resultante uma relação de transtextualidade, sem prejuízo de sua individualidade.” (GENETTE apud MENDES, 2013, p. 31)

⁹⁷ No dia 21 de dezembro de 2015, um defeito num holofote causou um incêndio, destruindo parcialmente a estrutura do edifício. Foi reaberto no dia 20 de março de 2021 com a exposição *Menas – o certo do errado, o errado do certo*.

Bia acreditava que não poderia ter nenhuma imagem na exposição, já que Guimarães Rosa diz o tempo inteiro que o “sertão está dentro de nós”. Para a encenadora, qualquer imagem que ela pudesse fazer do sertão seria um empobrecimento do que é esse sertão de fato. Por isso, a opção de trabalhar só com a palavra.

A instalação deixava à mostra o processo de reforma inacabada do prédio. Os destroços do edifício eram elemento da instalação, ou como elemento de onde emergia a obra. Assim, a edificação do museu servia como tema da cenografia, apontando para uma dimensão onde várias metáforas afluíam.

[...] optamos por expor apenas palavras, num contexto de construção – construção da linguagem –, construção do indivíduo. Usamos de forma literal o tijolo, a terra, os entulhos, latas de tinta, restos do restauro do edifício. (LESSA, 2006, n.p.)⁹⁸

Em entrevista para *Folha Online*, a respeito do espetáculo *Medeia*⁹⁹, Bia Lessa defendia uma concepção cenográfica que se distanciava do conceito tradicional de cenografia e apontava para a apropriação do espaço e para a potencialização do edifício teatral como tema do espetáculo. Aqui, podemos pensar no espaço museológico e instalação. “Eu não gosto do mero cenário, da decoração, da mesa, da cadeira. Gosto que as pessoas [...] se inventem e sejam cúmplices a partir do que o espaço está propondo” (LESSA, 2004).

O teto foi inteiramente coberto com as páginas do romance¹⁰⁰, como se fossem bandeiras e usando como contrapeso sacos de plástico com terra do sertão. A ideia era que o participante estivesse, o tempo todo, dentro da obra, que só se completava diante dessa interação. Para Gabriela Pereira de Freitas, em *Da Estética do Fluxo à Estética em Fluxo: Experiência e Devir entre Artemídia e Comunicação* (2018), o participante da obra de arte contemporânea gera uma experiência ao vivenciar a instalação com o próprio corpo¹⁰¹.

⁹⁸ Depoimento consta do programa da instalação. In: BORISOW, Vitor; GAMA, Mônica. *Instalação Grande sertão: veredas*. Museu da Língua Portuguesa, São Paulo, 2006.

⁹⁹ *Medeia*, de Eurípides, direção de Bia Lessa, estreou em abril de 2004, no Teatro Dulcina, no Rio de Janeiro.

¹⁰⁰ O texto usado foi do manuscrito batido à máquina e com correções de próprio punho do autor, pertencente a Guíta e José Mindlin.

¹⁰¹ Hélio Oiticica pensava a arte como o lugar da experimentação e do sentir. Em 1964, criou os “parangolés”, uma espécie de capa colorida para que as pessoas pudessem experienciar, e literalmente vestir a obra de arte, que só assim efetivaria a experiência estética. Os parangolés permitiam que a cor e o espaço fossem adaptáveis a um corpo – que se moveria, dançaria e daria materialidade à obra. Segundo o artista, o Parangolé é um aparato sensorial, que estimula os sentidos do participante. A partir de 1967, Oiticica produziu “os parangolés poéticos”, com frases escritas em algumas camadas e que são reveladas com o movimento do participante.

A obra, aí, está sempre inacabada, pois precisa do participante para se completar, mesmo que momentaneamente, pois cada interação com um indivíduo diferente gera respostas e configurações também diferentes. (p. 17)

Figura 10 – Linguagem em construção



Fonte: Instalação *Grande sertão: veredas* [n.p.] São Paulo. 2006.

A instalação, dividida em sete percursos determinados, permitia ao participante escolher uma trilha entre Diadorim, Diabo, Estudos para a obra e Original, Fragmentos, Interlocutor, Batalha e Riobaldo. Para cada percurso foram criadas situações em que o participante tinha que se deter para compreender seus significados, seguindo um dos refrões do livro “Mire e veja”. Para Bia Lessa, não basta olhar, temos que enxergar. “Focar o olhar. As palavras teriam que ser conquistadas, não poderiam estar expostas simplesmente.” (2006, n.p.)

Figura 11 – Mire e Veja



Fonte: Instalação *Grande sertão: veredas* [n.p.] São Paulo. 2006.

Cada um desses sete temas era acompanhado por frases emblemáticas, como mostra a imagem abaixo:

Figura 12 – Onde o mundo começa

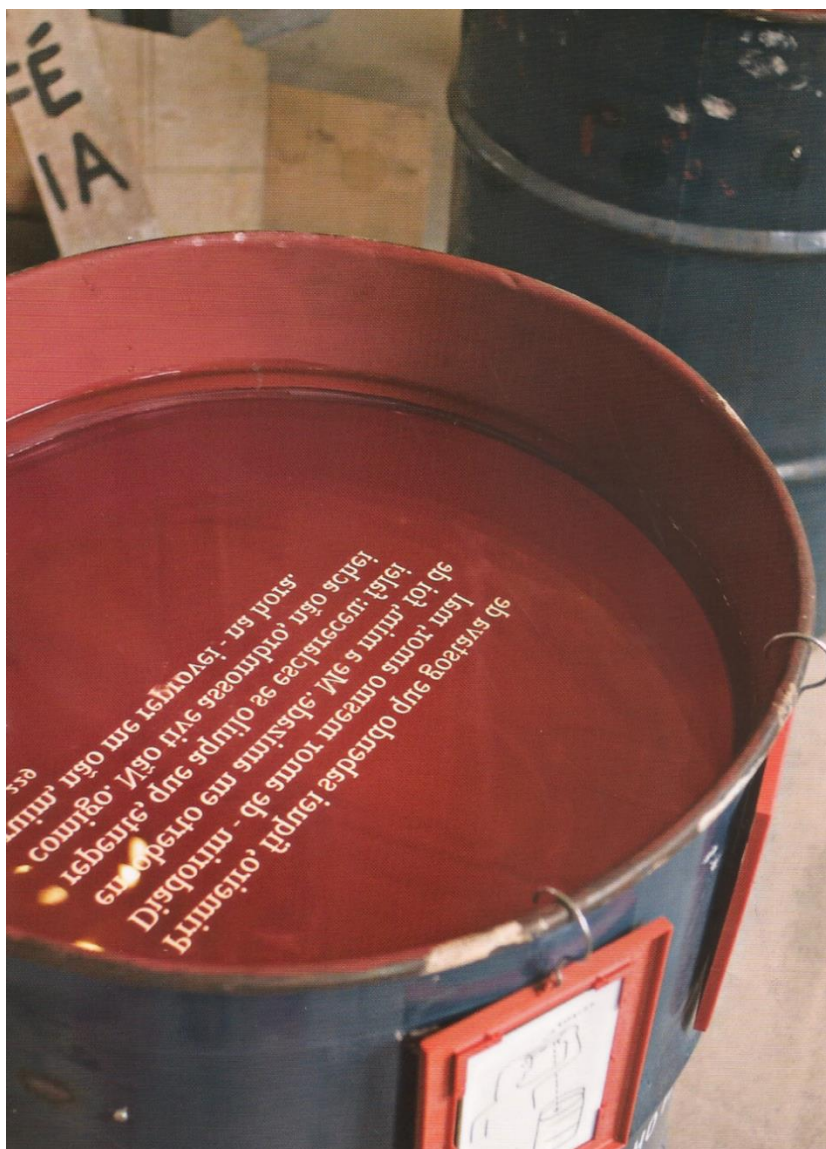


Fonte: Instalação *Grande sertão: veredas* [n.p.] São Paulo. 2006.

No percurso **Diadorim**, encontrávamos galões de metal com frases escritas no avesso e cobertas por uma fina lâmina d'água, que caía lentamente de um balde preso ao

teto. Para ler, era preciso usar um espelho, que segundo Lessa: “[...] estabelece um diálogo com o ilegível. Diadorim se esconde e se revela durante todo o romance.” (2006, n.p.).

Figura 13 – Diadorim



Fonte: Instalação *Grande sertão: veredas* [n.p.] São Paulo. 2006.

A trilha de **Riobaldo** dirigia o participante a ilhas de entulhos com palavras soltas, indecifráveis. Mas, por uma escada de madeira, podia-se chegar em um único ponto em que o texto se tornava legível. “Como é clara a construção de uma compreensão de vida, ao longo da complexa trajetória de Riobaldo” (LESSA, 2006, n.p.).

No caminho do **Interlocutor**, a partir de duas lâminas de acrílico, o participante podia fazer uma mira e unir letras dispersas para formar palavras e frases completas. Na via do **Diabo**, o participante era levado para os cantos, onde os textos eram escritos no chão e recobertos por finas camadas de terra, que podiam se desfazer ao serem assopradas.

As palavras organizadas e construindo sentidos estavam presentes na trilha dos **Fragmentos**, em que os textos eram escritos em tapetes e tijolos.

“Uma ação que Riobaldo não consegue explicar, e que só encontra sentido pela falta de sentido.” (LESSA, 2006, n.p.) era o motivo para o caminho da **Batalha**.

Os **Estudos para Obra** estavam expostos em cartazes nas janelas do museu e, na sessão **Original**, bancos dirigidos para as janelas, permitiam aos participantes descansar. Era o ponto onde os percursos terminavam e de onde o romance nasceu, unindo o começo do livro ao fim da trilha.

Artistas modernos sempre usaram o corpo como partícipe de suas obras. A pesquisadora Christine Greiner (2009) criou o termo “corpo artista” para designar o corpo que ajuda a pessoa a conhecer o mundo com base na desestabilização de antigas certezas que, como diz Riobaldo, “Eu quase que nada não sei. Mas desconfio de muita coisa”. Na instalação, corpo e obra trabalham juntos para descobrir novas experiências, destruindo antigas crenças e se abrindo para novas vivências.

Assim como a experiência sexual e a experiência da morte (próxima ou anunciada), a atividade estética representa no processo evolutivo uma ignição para a vida. Uma espécie de atualização de um estado corporal sempre latente e fundamentalmente necessária para nossa sobrevivência. Isso significa que todo corpo muda de estado cada vez que percebe o mundo. Mas, dessa experiência, necessariamente arrebatadora, nascem deslocamentos de pensamentos que serão, por sua vez, operadores de outras experiências sucessivas, prontas a desestabilizar outros contextos (corpos e ambientes) mapeados instantaneamente de modo que o risco se tornará inevitavelmente presente (apud CANTON, 2011, p.25).

6.1 Processo

Com a concepção da instalação, Bia Lessa pôde se aprofundar no universo do livro. Mas a dramaturgia não é um processo que pertence apenas à literatura, mas a uma operação técnica inerente à trama e ao crescimento de um espetáculo e seus vários componentes, segundo Eugênio Barba, em *Queimar a casa – Origens de um diretor* (2010). Para Barba, a dramaturgia é parecida com a anatomia: “um modo de trabalhar na prática, não só com o organismo em sua complexidade, mas com seus diferentes órgãos e estratos.” (2010, p. 38)

A dramaturgia do espetáculo se apresenta como trama, numa concatenação e simultaneidade de diferentes núcleos de ações ou episódios; esses diferentes estratos estão presentes ao mesmo tempo e em profundidade.

O trabalho de adaptação de Bia Lessa partiu do romance e foi complementado posteriormente pelos atores nos ensaios. Em um primeiro momento, a diretora-adaptadora pediu para que os atores se esquecessem de Guimarães Rosa; a intenção era que eles trabalhassem com o que ele propunha, mas sem um respeito reverencial ao autor. O poético, a musicalidade da palavra, não interessava à diretora naquela etapa do processo.

Eu dizia: “São vocês que interessam. Pega uma frase e se pergunta: o que isso rebete em mim? Como vocês, enquanto indivíduos únicos e próprios, vivenciam isso?” Obviamente, lá na frente, depois de muitos ensaios, a gente resgatou a ideia de que “todas as palavras são do Rosa”, mas isso só foi possível depois do Rosa já ter ficado absolutamente íntimo e próprio para aquelas pessoas. Tadeusz Kantor falava: “Eu não vou montar ‘o’ Shakespeare, eu vou montar ‘com’ Shakespeare”, “com” é junto, é do lado (LESSA apud BAIÃO, CARDOSO, MARTINS. 2018, p. 276).

A diretora achava que era importante aos atores não reduzirem o que tinham de expressivo em si, seus recursos imensos e inexplorados. Bia queria que eles investigassem ao máximo suas possibilidades expressivas, procurassem o gesto próprio e independente, já que a técnica cênica e pessoal do ator é a essência da arte teatral, segundo Jerzy Grotowski. (1992, p. 14)

Na primeira fase dos ensaios, as improvisações, as irresponsabilidades dos atores, eram muito bem-vindas, não tinha certo nem errado e todos experimentavam todos os personagens. A diretora ia tirando trechos do livro e entregando a cada participante.

Então, quis que eles entendessem que o trabalho de ator é como uma cebola, vai sendo construído em camadas. Que, nessa etapa do trabalho, eu não queria razão, queria o oposto, queria que eles radicalizassem, sem uma lógica racional (LESSA apud BAIÃO, CARDOSO, MARTINS. 2018, p. 276).

Nos primeiros ensaios, o grupo trabalhava com cenas soltas, apenas frases ou parágrafos.

O que eu fazia era trabalhar coisas muito curtas do Rosa, sem nenhuma cronologia., era pegar frases, parágrafos, trechos soltos e dar para os atores trabalharem, não o texto, mas a situação. No início, o texto estava ali como um estímulo, não como a coisa fundamental. A gente ia experimentando. Muito lentamente, eu fui selecionando as coisas do romance que mais me interessavam. Mas eu não acho que eu fiz uma adaptação da obra. Eu fiz uma colcha de retalhos. No caso do Guimarães todo livro está contido em tudo, tudo está em cada um dos fragmentos (LESSA apud BAIÃO, CARDOSO, MARTINS. 2018, p. 276).

Para Jerzy Grotowski, em *Em busca de um teatro pobre* (1992), as palavras não são importantes, mas o que fazemos delas, o que confere vida aos vocábulos inanimados do texto. Um dos exercícios que a diretora propunha, era dar um parágrafo do livro a cada ator e pedir que eles fizessem uma cena de três formas diferentes, com quatro surpresas em cada uma, em apenas um minuto.

Assim, iam surgindo coisas que eles nem sabiam que estavam dentro deles. A vida é imprevisível, então é necessário ter sempre presente essa questão da imprevisibilidade, não ser domesticado, pensar pouco, deixar espaço para a espontaneidade, radicalizar sem medo, encontrar alegria e experimentar. Acho que essa é a fala mais linda do Guimarães: “só com alegria a gente faz mesmo as mais terríveis ações” (LESSA apud BAIÃO, CARDOSO, MARTINS. 2018, p. 277).

A dramaturgia¹⁰², que começou a ser montada a partir dos fragmentos que Lessa achava imprescindíveis e que não poderiam ficar de fora da peça, resultou num texto imenso para um espetáculo teatral que exige tanto esforço físico e emocional dos atores.

[...] aos poucos, a gente foi vendo que nem tudo era necessário. [...] A gente teve que enfrentar, de fato, o Rosa e isso foi a melhor coisa que aconteceu, porque se eu tivesse pensado em adaptar, em transformar o texto para teatro, teria sido um empobrecimento, a gente não teria dado conta (LESSA apud BAIÃO, CARDOSO, MARTINS. 2018, p. 277).

Com os ensaios¹⁰³, Bia conseguiu chegar num espetáculo corrido de três horas e cinquenta minutos, mas ainda era longo e foi necessário mais cortes e um andamento mais rápido.

Eu queria que o espetáculo fosse como um rio caudaloso, uma coisa que dá na outra, construindo um impulso que nos levasse a outro e, assim, sucessivamente (LESSA apud BAIÃO, CARDOSO, MARTINS. 2018, p. 278).

Em seguida, começou um processo de aperfeiçoamento do espetáculo. “Já escolhemos o que queremos, agora vamos lapidar, ter controle dos códigos (...) Sabíamos o que queríamos dizer e de que maneira, mas qual o melhor gesto, voz, tom?”

O espetáculo¹⁰⁴ não tinha divisão de cenas, então, um gesto precisava acarretar outro, sucessivamente, para isso foi necessário ensaiar e repetir muito cada ação para se chegar a um fluxo contínuo. Também era necessário começar um processo de redução da dramaturgia. Um momento em que era preciso “ter coragem de cortar sem piedade”. (LESSA, 2018, p. 283)

¹⁰² Quando a diretora Bia Lessa chamou o escritor e colaborador Sérgio Sant’Anna para fazer a escritura cênica, ele se negou, dizendo: “Estou sendo categórico, não boto minha mão nisso.” (LESSA apud BAIÃO, CARDOSO, MARTINS)

¹⁰³ O espetáculo foi montado em 120 dias de ensaios.

¹⁰⁴ O espetáculo estreou em São Paulo, no Sesc Consolação, no dia 09 de setembro a 22 de outubro de 2017.

O resultado foi um texto dramaturgicamente com 96 páginas, correspondendo aproximadamente a um espetáculo de duas horas e quarenta minutos.

6.2 A escritura cênica

A dramaturgia começa com os atores-pássaros que percorrem o espaço do palco. Eles criam esse lugar sertão, com poucos recursos, contando apenas com atores, vestidos de preto, que se dividem entre animais, pedras, plantas e personagens, multiplicando-se numa espécie de ser polivalente, “representando seu papel polifonicamente”. (GROTOWSKI, 1992, p. 59) Em seguida, entra em cena um cachorro-bezerro-ator que encurrala os pássaros e, então, ouvimos tiros. Riobaldo diz sua fala, que obedece ao início do romance:

- Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja. Vieram me chamar. Causa dum bezerro: um bezerro branco, erroso, os olhos de nem ser – se viu – e com máscara de cachorro. Me disseram; eu não quis avistar. Cara de gente, cara de cão: determinaram – era o demo. Povo prascóvio. Mataram (ROSA, 2019, p. 3).

Com poucos cortes, e sem inversão da ordem do discurso, Riobaldo fala com o público, que faz as vezes do interlocutor, o senhor da cidade. O texto corre até o *leitmotiv*: “o diabo na rua, no meio do redemunho...”, em que os pássaros-atores encenam o redemoinho.

No texto dramaturgicamente¹⁰⁵, Lessa usa cores, tamanho das letras e fontes diversas, sinalizando as marcações cênicas para os atores, como numa partitura musical. O *leitmotiv*: “o diabo na rua, no meio do redemunho...” está grafado em caixa alta, na cor amarela. Mas o segundo: “Viver é muito perigoso”, o tamanho de fonte é menor, como se tivesse que ser dito num sussurro.

[...] *Riobaldo oferece milho para os pássaros, que se aproximam*

RIOBALDO: Bem, o diabo regula seu estado preto, nas criaturas, nas mulheres, nos homens. Até: nas crianças – eu digo. Pois não é ditado: “menino – trem do diabo na terra, no vento...

Estrumes.

O diabo na rua, no meio do redemunho... [...].

¹⁰⁵ Última versão do texto dramaturgicamente é de 22 de agosto de 2017.

[...] Pois, não existe! E, se não existe, como é que se pode se contratar pacto com ele? A ideia me retorna.

Sertão. Sabe o senhor: sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar. Viver é muito perigoso... [...] (LESSA, 2017, p. 7).

As rubricas¹⁰⁶ são enxutas, técnicas e funcionam também como marcas da direção: “Pássaros espalhados no espaço. Revoam. Um cachorro-bezerro-gente (Daniel) encurrala os pássaros. Morre.”, “Som play: Tiros antes do Elias chegar no grupo.”, “Pássaros voam e viram jagunços”, “Som play: portas fechando/ Som stop: Procissão”, “No relincho do Riobaldo menino, prisioneiros montam o matinho: muda a paisagem, todos em posição fetal, como pedras, com paus levantados, ventando suavemente.”

Como a adaptadora é também a diretora da peça, ela pode apontar na escrita cênica suas intenções para além das rubricas; Lessa indica movimentações dos atores, indicações da trilha sonora, gestualidade, necessidades da cena, entre outros recursos, que servem como um mapa da direção. O texto teatral, portanto, também virou um guia da intencionalidade expressiva de seus criadores (direção e atores).

A cena é constituída, em vários momentos do espetáculo, a partir do monólogo-diálogo de Riobaldo e ações dramáticas, simultaneamente, com os atores ilustrando a experiência narrada, a partir do discurso verbal.

Na cena em que Riobaldo encontra pela primeira vez Diadorim, no rio de Janeiro¹⁰⁷, temos na transposição cênica, Riobaldo-adulto narrando o fato no presente, enquanto Riobaldo-menino e Diadorim-menino encenam o que se deu no passado, num desdobramento da narração. Esse artifício materializa a escrita de Rosa, em que há uma simultaneidade e multiplicidade de planos e tempos que se interconectam.

No momento em que Riobaldo apresenta seus antigos companheiros de bando, a diretora optou por uma estrutura narrativa em que o discurso indireto se transforma em diálogo e os personagens se apresentam, com seus nomes e características:

“- MEDEIRO VAZ (LEON): Medeiro Vaz. Homem antigo, o mais supro, mais sério.” (2017, p. 4)

¹⁰⁶ A função da rubrica em um texto dramático é comunicar as intenções e necessidades da cena, tanto para autores de teatro como para os operadores da performance (atores, encenadores, adaptadores etc). Daí a argumentação de Michael Issacharoff sobre a rubrica que tem “a atribuição pouco banal de vigiar a difícil liberdade de um texto concebido para ser modificado” (ISSACHAROFF, 1996, p. 89).

¹⁰⁷ Não confundir com a cidade ou estado do Rio de Janeiro. Aqui, o rio chama-se `de-Janeiro´. Pode ter referência ao Deus romano Janus, dos inícios, mudanças e transições. Também é o Deus das decisões e escolhas. O que é pertinente, já que Riobaldo-menino conheceu o menino Diadorim nesse rio.

Quando chega a hora do Urutú-Branco se apresentar, o narrador retoma seu monólogo-diálogo e se apresenta. “E o Riobaldo, “Urutu-Branco”? Muito prazer. Ah, não me fale. Ah, esse... um pobre menino do destino...” Esse recurso facilita o entendimento do público, de que Riobaldo e Urutú-Branco são as mesmas pessoas, e antecede a explicação que no romance só será dada muito mais à frente. No final dessa cena, Medeiro Vaz e seus homens dão um grito de guerra, retomando as ações dramáticas e introduzindo o bando na peça.

Bia Lessa optou por não incluir no texto dramático as histórias¹⁰⁸ que Riobaldo conta que fogem do fio da narração principal. São histórias de ordem metafísica, para explicar a existência do mau, como a do menino Valtêi, que tinha prazer em torturar; do delegado sádico Jazevedão ou da Maria Mutema, mulher que matou muitos homens, inclusive o marido, mas que virou santa depois de confessar seus pecados e passar a rezar dia e noite. No dizer de Walnice Nogueira Galvão:

Aparecem em historietas avulsas ao enredo, aparecem sob a forma de ideias gerais como o ditado e o adágio, aparecem na história de vida de personagens secundários, aparecem nos incidentes que compõem a trama do enredo, seja em discurso direto, seja em falar figurado (GALVÃO, 2019, p. 445).

A única história mantida no texto dramático, foi a da menina que virou santa quando desistiu de comer e passou a beber apenas três gotas de água benta por dia. Lessa, numa licença poética, colocou o cego Borromeu em cena. Ele beija a mão da menina em busca de um milagre e tem a graça alcançada. Bia chegou a afirmar que essas historietas dariam para montar um outro espetáculo.

Eu tenho que montar o que eu deixei de fora, porque são muitas questões propostas em cada uma dessas passagens. À primeira vista, vem a questão da briga entre o bem e mal, mas acho que é tão mais complexo do que isso! (LESSA apud BAIÃO, CARDOSO, MARTINS. 2018, p. 276)

Diadorim-Reinaldo é introduzido na peça pela trilha sonora, com o tema da personagem que será repetido em outros momentos. Em seguida, ele aparece fumando e diz para Riobaldo que ele não vive enquanto os judas não forem mortos. Nesse momento, podemos ver pela primeira vez a relação de atração e repulsa de Diadorim e Riobaldo. Os dois encenam como faziam quando estavam sozinhos, afastados do bando. A cena mistura momentos de amor, raiva e serve como respiro poético.

¹⁰⁸ O conto *Meu tio, o Iauaretê* obedece a mesma estrutura de *Grande Sertão: veredas*. A narração do onceiro é de alguém que fala para um interlocutor, num monólogo “inserto em situação dialógica.” (SCHWARZ, 2019, p. 442)

A cena seguinte é o encontro de Riobaldo e Nhorinhá. O enlace amoroso entre os dois acontece na grade do cenário. Nessa cena, como no romance, depois de dormir com Nhorinhá, Riobaldo fica sabendo que Medeiro Vaz vai cruzar o Liso do Sussuarão, por Ana Duzuza, mãe de Nhorinhá. Essa personagem, que segundo Diadorim, era uma feiticeira “lereira”, é acompanhada por atores-cobras, ao entrar em cena.

Na encenação, os atores se transformam, de forma brusca, em plantas, bichos, lagoas. Esse recurso é usado por Bia para tirar ou introduzir uma personagem de cena, já que o espetáculo não tem coxia e, por isso, nem entrada e saída dos atores, que ficam presentes no palco durante toda a peça. Uma solução que metaforiza a fala de Riobaldo: “Ao que, este mundo é muito misturado...” (ROSA, 2006, p. 221)

Segue-se a cena em que Medeiro Vaz conta para o bando que eles vão cruzar o Liso, mas antes o chefe fala como se livrou de tudo o que tinha para virar jagunço. O espetáculo, segue a ordem de acontecimentos do livro, ao sabor das lembranças, num grande jorro verbal como o fluxo de um grande rio. O espectador que não conhece o romance, pode perder-se na trama, confundir os bandos, não saber quem está lutando contra quem, ou não entender as reviravoltas do enredo, mas isso em nada prejudica a beleza e o prazer do espetáculo.

O percurso do bando rumo ao deserto vai sendo ilustrado pela trilha que reproduz sons de bandos de araras, pássaros ao amanhecer, até sumir qualquer som e a aridez e a desolação tomarem conta.

Quando fica claro que a travessia é impossível, o bando sai do deserto, chegam a galope, feito a partir de paus que os atores batem no chão, numa cidade onde está havendo uma festa. Nesse momento aparece um cego que conta a Medeiro Vaz onde estão os judas e os defeitos e maldades do Hermógenes, que arrancou seus olhos e deflorou sua mulher quando passou pelo vilarejo. Essa cena foi uma criação da adaptadora para inserir a informação de que o Hermógenes era um homem mau, um “azougue maligno”, que fazia barbaridades com as pessoas.

Ainda na cidade, ocorre a cena da menina santa, a chegada de mendigos e a intervenção da polícia, que leva a menina para um hospício. A cena é intercalada com o forró da festa do início da cena.

Segue-se uma sequência de guerras, coreografadas em *slow motion* com trilha de troca de tiros. No programa do espetáculo *Grande sertão: veredas*, de Bia Lessa¹⁰⁹, Silviano Santiago faz notar:

Grande sertão: veredas se expande como espetáculo teatral que libera – qual alegoria rigorosa da nossa contemporaneidade – o modo como os movimentos desenvolvimentistas sem preocupação social e humana não recobrem a nação como um todo. Pelo contrário. O esforço positivo da modernização é localizado, centrado e privilegia. Nas margens, cria enclaves de párias – bairros miseráveis, favelas, prisões, manicômios etc. – onde violentas forças antagônicas se defrontam e se afirmam pela ferocidade da sobrevivência a qualquer custo, acirrando a irascibilidade do controle e do mando. Viver é perigoso (SANTIAGO, 2017, p. 7).

A transposição cênica acompanha o enredo até o *blackout*¹¹⁰ no meio espetáculo, na página 47, correspondendo à chegada do bando de Joca Ramiro à casa de Selorico Mendes e, a partir desse ponto, segue a ordem cronológica até o fim.

Depois do julgamento de Zé Bebelo e a morte de Joca Ramiro, a peça adquire outro ritmo, com um andamento mais acelerado e as cenas são condensadas: o bando sai para a vingança, fica sitiado na Fazenda dos Tucanos, Riobaldo faz o pacto com o diabo nas Veredas-Mortas, assume a chefia. O bando do Urutú-Branco prende a mulher do Hermógenes, mata Ricardão, enfrenta o bando do Hermógenes no Paredão, e ocorre, então, o enfrentamento e a morte de Diadorim. Riobaldo conta como saiu da jagunçagem e o que fez posteriormente até casar-se com Otacília. O espetáculo acaba com Diadorim-pássaro nu, subindo pelas grades do cenário até alcançar seu ponto mais alto.

¹⁰⁹ O espetáculo estreou no dia 09 de setembro de 2017 no Sesc Consolação. Com direção e adaptação de Bia Lessa.

¹¹⁰ O espetáculo tem apenas dois blecautes: esse e o do final da peça.

6.3 Geografia cênica

Figura 14 - A gaiola



Fonte: Annelize Tozzeto. Divulgação (2018).

Para criar esse sertão ontológico e metafísico, onde a ambiguidade é extrema, Bia Lessa pensou num espaço que não reproduzia o sertão, mas um lugar que: “evoca o sertão, evoca o Sussuarão, evoca os pássaros” (LESSA apud BAIÃO, CARDOSO, MARTINS. 2018, p. 281). Para isso, renunciou aos recursos cenográficos e encerrou o espaço da representação numa armação de metal, feita com andaimes, em formato de uma gaiola¹¹¹, que, segundo Lessa, reitera o *leitmotiv* “mire e veja”. O público sentava-se em arquibancadas construídas ao redor de três lados do palco e, na “quarta” parede, sentava-se em cadeiras na plateia, formando assim uma situação de teatro de arena.

Como no começo do livro, em que o leitor precisa fazer um esforço para adentrar naquele universo de Riobaldo, com seu excesso de pontuação, conferindo certa dificuldade e lentidão à leitura, para assistir ao espetáculo era necessário ter vontade de estar ali, porque “não é confortável, a cadeira é dura, o espetáculo é longo, a palavra não

¹¹¹ Cenografia de Camila Toledo, com colaboração do arquiteto Paulo Mendes da Rocha.

é café com leite.” (LESSA, apud BAIÃO, CARDOSO, MARTINS. 2018, p. 281). Além do espectador ter que desviar o olhar das grades de ferro, para conseguir assistir.

Nesse espaço vazio¹¹², cercado por grades, os atores se transformavam nos elementos necessários para se contar esta estória, eles eram a matéria prima da peça, que foi despida de tudo o que não era essencial. Dessa forma, a cenografia possui um caráter minimalista, sendo dotada de poucos elementos e o espetáculo tinha uma materialidade que fugia à reprodução fiel do universo que retratava.

O espetáculo não é uma cópia ilusionista da realidade, uma imitação sua, não é sequer um complexo de convenções aceitas como uma espécie de jogo consciente, um brincar de uma realidade teatral distinta. O próprio espetáculo é a realidade; um acontecimento literal, tangível (FLASZEN, 2007, p. 117).

Figura 15 - Urubus, pedras, moitas



Fonte: Annelize Tozzeto. Divulgação (2018).

¹¹² Peter Brook diz que é preciso criar um espaço vazio para que alguma coisa relevante aconteça em cena. “O espaço vazio permite que surja um fenômeno novo, porque tudo que diz respeito ao conteúdo, significado, expressão, linguagem e música só pode existir se a experiência for nova e original. Mas nenhuma experiência nova e original é possível se não houver um espaço puro, virgem pronto para recebê-la.” (1991, p. 4)

Figura 16 – A humanidade inteira



Fonte: Annelize Tozzeto. Divulgação (2018).

Como já dito anteriormente, os atores viravam animais, plantas, pedras, bichos, armas, jagunços; multiplicando-se através da expressão corporal. “Tudo está moldado no ator: no seu corpo, na sua voz, na sua alma” (GROTOWSKI, 1992, p. 91).

Centenas de bonecos de pano, do tamanho dos atores, eram os únicos elementos cênicos¹¹³; eles tinham utilizações variadas, serviam como recursos indispensáveis à ação dramática.

Bonecos que são meio humanos, meio bonecos, meio bichos e que servem para tudo. Quando se transformam em mochilas que os atores carregam, é como se eles já trouxessem a morte e a vida que sobrou nas costas. É como se nós, que cá estamos, trouxéssemos sempre conosco, nas nossas costas, a humanidade inteira, a vida já vivida. Somos resultados de todos que já passaram por nós (LESSA, apud BAIÃO, CARDOSO. 2018, p. 278).

Essas imagens, no teatro, funcionam como símbolos muito eficientes, que criam conceitos na percepção do espectador. Segundo Peter Brook em *O Teatro e Seu Espaço*, são invenções puras, imagens frescas, agudamente definidas, que funcionam no palco como objetos.

São máquinas teatrais. Não chegaremos a lugar nenhum se esperarmos que elas sejam explicadas, entretanto cada uma tem uma relação conosco que não podemos negar. Se o aceitamos, o símbolo nos provoca uma grande e pensativa exclamação (BROOK, 1970, p. 32).

¹¹³ Os bonecos, realizados com feltro reciclado, foram criados pelo aderecista Fernando Mello da Costa e desenvolvidos com apoio do Instituto-E Om Art.

O som do espetáculo buscou inspiração no cinema para criar esse sertão evocado. Cada espectador usava um fone de ouvido, que transmitia uma sonoridade muito potente e realista. A trilha sonora permitia ao espectador escutar separadamente a música de Egberto Gismonti, a trilha sonora de Dany Roland, as vozes dos atores, os efeitos sonoros e sons ambientes, levando-o a um nível muito preciso de interação com a dimensão sonora do espetáculo.

Os atores estavam contidos naquela gaiola e ao mesmo tempo, os sons vinham de muito distante. Os pássaros vêm de muito longe, os cavalos vêm de muito longe. É um som que conta uma história, que leva você a alguns lugares. Às vezes, à frente da própria palavra (LESSA, 2019).¹¹⁴

O som minucioso da natureza (dos pássaros, dos rios, do vento) criava imagens desse lugar. Dessa forma, cada espectador podia fazer funcionar suas imagens pessoais, “seu cinema mental”. O som possui essa capacidade de nos fazer fabricar nossas próprias imagens por meio da memória emotiva.

O diretor russo Konstantin Stanislavski (1984) dizia que as memórias das emoções eram capazes de reconstruir imagens já vividas. Por meio desses artifícios era possível também resgatar emoções. Essa lembrança das sensações estava ligada aos cinco sentidos - visão, audição, olfato e tato. Stanislavski fez a seguinte observação:

As nossas lembranças emotivas não são cópias exatas da realidade. De vez em quando, algumas são mais vívidas do que o original, mas, via de regra, o são menos. Às vezes, as impressões, depois de recebidas, seguem vivendo em nós, crescem e se aprofundam. Chegam até a estimular novos processos e ora preenchem detalhes incompletos, ora sugerem outros pormenores, totalmente novos (1984. p. 67).

Com nossas memórias sonoras, preenchemos as lacunas desse lugar vazio que nos remete a uma gaiola ou a uma jaula em que acontece um embate de corpos. Dialogar com esse espaço nos faz vislumbrar essa estória que Riobaldo quer nos contar, que é tortuosa, repugnante, visceral, emocionante, feia e inesperadamente bela.

¹¹⁴ Entrevista realizada em 14 de fev. de 2019, *Bia Lessa e as adaptações de "Grande sertão: veredas"* - Cia das Letras. <https://www.youtube.com/watch?v=2y2WquKeD9A>

Figura 17 – Nonada – Travessia



Fonte: Annelize Tozzeto. Divulgação (2018).

Considerações finais

O real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio do caminho.

João Guimarães Rosa

Grande sertão: veredas

Não seria possível pensar numa conclusão para esse trabalho. Até porque, seria um contrassenso fechar uma discussão baseada nos conceitos bakhtinianos de dialogismo e, por sua vez, de um diálogo inconcluso. Com esse trabalho abri uma frente de pesquisa que não se encerra aqui, e que sinto que ainda há muito o que explorar no campo da adaptação da literatura para o teatro - e para outras mídias - a partir da obra de Guimarães Rosa, amparada no pensamento de Bakhtin. Poderia estender esse trabalho para as adaptações de obras do autor para outras mídias como a televisão, a novela gráfica e o cinema.

O encontro com Mikhail Bakhtin foi mais do que fecundo, já que é um pensador fascinante e completamente libertário. E o pensar artístico tem que ser um exercício de liberdade. Mas, ao puxar um fio na obra do filósofo russo, foi se desdobrando mais e mais textos que ao mesmo tempo em que me enchiam de entusiasmo, ampliavam o campo e suscitavam novos questionamentos. Como diz Foucault¹¹⁵ em *Arqueologia do Saber* (2008), uma pesquisa nunca acaba, ela é apenas interrompida.

A adaptação de *Grande sertão: veredas* para o teatro à luz do pensamento de Bakhtin abre um campo de estudo não só para aqueles que pesquisam e/ou se interessam pelos estudos teatrais, mas para todos que buscam conhecer e aprofundar seus conhecimentos sobre a obra de Guimarães Rosa.

O conjunto das ideias de Bakhtin envolve a linguagem, a relação do sujeito com a sociedade, com o outro, com a estética e com a ética, que se estendem em múltiplas direções para dar conta da complexidade humana, que segundo o autor é sempre móvel, viva, plural e histórica.

Seu entendimento de que são as relações com os outros que nos constituem, além de inovador é fundamental para se pensar a adaptação. É um pressuposto justo, no sentido

¹¹⁵ Arqueologia do saber. Ed. Forense Universitária, 2008.

em que veste bem, cai como uma roupa feita sob medida. A importância da palavra do outro na construção da alteridade nos ajuda a ver a adaptação como um sistema dialógico extremamente fértil.

Bia Lessa, na maioria dos seus trabalhos, buscou inspiração na literatura que, segundo a diretora, propõe problemas interessantes para o teatro, que à primeira leitura parecem intransponíveis e, por isso mesmo, exigem soluções criativas. Como, por exemplo, fazer o rio Tâmesa congelar em cena, em Orlando (1989). Em busca de uma encenação com poucos recursos materiais, mas centrada na criatividade do ator, ela fez o papel de uma orquestradora de vozes, que procura soluções inspiradoras e potentes, sempre trazendo imagens inesperadas, fazendo o diálogo entre as mais diferentes linguagens e pessoas. O trabalho coletivo, com a contribuição investigativa do ator, é uma abordagem que enquadra-se no pensamento bakhtiniano de diálogo e a multiplicidade de vozes.

Gostaria de ter entrevistado o ator Cacá Carvalho, a diretora Bia Lessa e o diretor Luiz Carlos Vasconcelos, mas não foi possível por uma série de questões como incompatibilidade de agendas, em alguns casos e, falta de interesse, de outro. Essas conversas teriam enriquecido muito a dissertação.

A pesquisa que começou como uma adaptação para o teatro de *Grande sertão: veredas* transformou-se no meio do caminho em uma análise das peças a partir da obra do autor. O que foi interessante, porque a partir dessa investigação pude ver que hoje faria um trabalho completamente diferente, com muito menos texto e muito mais participação dos atores no processo criativo, para só depois construir uma dramaturgia.

Como o próprio Rosa me sugeriu em *Pirlimpisquice* (1962): é preciso buscar uma maneira mágica e criativa para transcriar esse universo, que só se consegue na liberdade de experimentar. Buscar recursos da experiência vivida, da observação minuciosa, e usá-las como matéria prima. E, com alegria e muito trabalho de ourivesaria, transformar em arte.

Como o diretor Ulysses Cruz percebeu, é preciso criar uma linguagem no teatro tão potente quanto às criadas por Rosa em sua literatura. Essa linguagem não pode ser simplesmente transposta de um meio para o outro, pois ela perece no caminho.

As adaptações que ousaram experimentar com os recursos do ator e a linguagem cênica, a partir da literatura de Guimarães Rosa, são as que mais me encantaram; justamente por buscarem a mesma liberdade de criação que o autor. Ou como queria Bakhtin, através da exotopia, eu vou até Rosa, vejo o mundo da sua perspectiva, mas

volto para o meu lugar, e por meio desse movimento, eu não sou mais o mesmo, mas o autor também não, e, “juntos” criamos uma peça. É um diálogo **com** o Rosa.

As linguagens culturais estão sempre em perpétua troca, quanto mais misturadas, manipuladas, com muitos cruzamentos e tendências, mais criativas, ricas e estimulantes serão. E, como a análise das peças mostrou, o pensamento do autor pode ser vivo e criativo quando o lugar de experimentação é o teatro.

Como disse Rosa em entrevista a Günter Lorentz: “[...] a linguagem e a vida são uma coisa só. Quem não fizer do idioma o espelho de sua personalidade não vive; e como a vida é uma corrente contínua, a linguagem também deve evoluir constantemente” (1965, p. 47).

Referências

AGOSTINHO, Santo. **Solilóquios**. São Paulo: Paulus, 1988.

ANDRADE, Oswald de. **Manifesto Antropofágico**. São Paulo: Peinguin Companhia, 2019.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ARRIGUCCI JR, Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. *In: Grande sertão: veredas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ASTRUC, Alexandre. **Nascimento de uma nova vanguarda: a caméra-stylo**. Disponível em <https://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/stylo.htm>. Acesso em 25 nov. 2021.

AUGUSTO, Daniel Sampaio. **Um assunto de silêncios**. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. 125 p.

AUTOR. **Origem da Palavra**, ago. 2021. Disponível em <https://origemdapalavra.com.br/palavras/autor/>. Acesso em 27 ago. 2021.

BAIÃO, Livia de Sá; CARDOSO, Marília Rothier; MARTINS, Helena Franco. Tudo é sertão: entrevista com Bia Lessa sobre a adaptação de Grande sertão: veredas para o teatro. *In: O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, Belo Horizonte, 2018. ISSN 0102-4809 (impressa) / ISSN 2358-9787 (eletrônica).

BAIÃO, Livia de Sá. O sertão de Bia Lessa. **O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira**, Belo Horizonte: Eixo Roda, v. 28, n. 1, p. 283-306, 2019. eISSN: 2358-9787. DOI: 10.17851/2358-9787.28.1.283-306.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1992.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo, Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. São Paulo. Editora Forense Universitária. São Paulo. 1999.

BAKHTIN, Mikhail. **Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas**. São Paulo: Editora 34, 2015.

BAKHTINE, Mikhail. *La poétique de Dostoievski. Traduit du russe par Isabelle Kolicheff, presentation de Julia Kristeva*. Paris: *edition du Seuil*, 1970.

BARBA, Eugênio. **Queimar a casa**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2010.

BARRETO, Benito. Rios e Riobaldos. **Revista Brasileira**, jul./ago./set, ano I, nº 96.

BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN José Luiz (Orgs). **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade**. São Paulo: Editora EDUSP, 1999.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Diálogos com Bakhtin**. Curitiba: Editora da UFPR, 1999. Org. CASTRO, Gilberto de; FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristóvão.

BARROS, Gilson de. **Riobaldo**. Adaptação da obra de João Guimarães Rosa: *Grande Sertão: veredas*. Arquivo pessoal, não publicada. 2021

BARTHES, Roland. *The death of the author*. London: Ed. Fontana, 1977. Disponível em: <https://sites.tufts.edu/english292b/files/2012/01/Barthes-The-Death-of-the-Author.pdf>. Acesso em 18 jan. 2022.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas** – Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BETTELHEIM, Bruno. **Psicanálise dos contos de fadas**. São Paulo: Paz & Terra, 2007.

BEZERRA, Paulo. **Bakhtin**: remate final, posfácio de notas sobre literatura, cultura e ciências humanas. São Paulo: Editora 34, 2019.

BIZZARRI, Edoardo. **J. Guimarães Rosa: Correspondência Com Seu Autor Italiano**. Minas Gerais: Editora UFMG, 2003.

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

BOLOGNESI, Mário Fernando. Vida e teatro em Guimarães Rosa: Grande sertão: veredas e Pirlimpisquice. **Trans/Form/Ação**, São Paulo, v.8, p. 49-60, 1985.

BOSI, Alfredo. **Grande Sertão: Veredas** - O romance transformado. São Paulo: Edusp, 2000.

BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin** – dialogismo e construção de sentido. Campinas: Editora Unicamp, 2005.

BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin** – conceitos-chave. São Paulo. Editora Contexto, 2008.

BROOK, Peter. **A porta aberta**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999a.

BROOK, Peter. **O espaço Vazio**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999b.

BUSSOLOTI, Maria Aparecida Marcondes (Org.). **João Guimarães Rosa** - Correspondência com seu tradutor Alemão – Curt Meyer-Clason. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Companhia de bolso, 2002.

CAMACHO, Fernando; GUIMARÃES ROSA, João. Um diálogo com João Guimarães Rosa. Templo Cultural Delfos. Ano XII, 2022. Disponível em: <http://www.elfikurten.com.br/2016/05/joao-guimaraes-rosa-entrevistado-por.html>. Acesso em: 07/março/2022.

CAMPOS, Haroldo de. Transluciferação mefistofáustica. *In: Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Editora Perspectiva. 1981.

CAMPOS, Haroldo de. **A linguagem do Iauaretê**: Metalinguagem & Outras Metas. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

CAMPOS, Haroldo. **Depoimentos sobre Guimarães Rosa e sua obra**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2011.

CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970.

CANDIDO, Antonio; PRADO, Decio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva. 1998.

CANDIDO, Antonio; CALLADO, Antonio; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de; ROCHA, Paulo Mendes; SANT'ANNA, Sérgio. **Depoimentos sobre João Guimarães Rosa e sua obra**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: INL/ Civilização Brasileira, 1983. p. 294-299. (Coleção Fortuna Crítica, 6). Suplemento Pernambuco. Leonardo Nascimento. 08 mai. 2018.

CANTON, Katia. **Espaço e lugar**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

CASTRO, Gustavo; DRAVET, Florence. **Comunicação e poesia: itinerários do aberto e da transparência**. Brasília: UnB, 2014.

CLÜVER, Claus. **Intermedialidade**. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 2009.

COLLINGTON, Tara. **Uma abordagem bakhtiniana para estudos de adaptação**. [s.l.]: Eco-Pos, 2009.

COMPANHIA DAS LETRAS. **Bia Lessa e as adaptações de "Grande sertão: veredas"**. Youtube, 14 fev. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2y2WquKeD9A>. Acesso em: 19/ jan./ 2022.

COSTA, Ana Luiz Martins. **João Guimarães Rosa, Viator**. Tese (Doutorado) - UERJ, 2002.

COSTA, Ana Luiza Martins. Via e viagens: elaboração de Corpo de Baile e Grande sertão: veredas. In: **Cadernos de Literatura Brasileira**. [s.l.]: IMS, 2006. p.195.

COUTINHO, Eduardo F. **Grande sertão: veredas. Travessias**. São Paulo: É Realizações Editora, 2013.

CRUZ, Ulisses. **Proposta de apresentação do espetáculo teatral**. São Paulo: Programa do espetáculo Corpo de Baile, 1988.

CRUZ, Ulysses. O espírito voador do Boi. In: **Pantaleão e as visitadoras**. Direção Ulysses Cruz; texto Ulysses Cruz. São Paulo, 1990. Programa do espetáculo, apresentado em 1990.

DANIEL, Mary L. **João Guimarães Rosa: travessia literária**. Rio de Janeiro: Livraria José Olímpio Editora, 1968.

DANTAS, Paulo. **Sagarana emotiva – Cartas de J. Guimarães Rosa**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985 – (Cinema 1).

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 2007.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Memórias do Subsolo**. São Paulo: Editora 34, 2000.

ECO, Umberto. *Semiotics of theatrical performance*. **The Drama Review, New York**, v. 21, n. 1, 1977.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento399274/vau-da-sarapalha>. Acesso em: 20 jan. 2022. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

FALLEIROS, Gustavo. **Esbrangente: o sertão poético dos violeiros**. Tese (Mestrado) - Universidade Católica de Brasília. Brasília, 2021.

FARACO, Carlos; TEZZA, Cristóvão; CASTRO, Gilberto de (orgs). **Diálogos com Bakhtin**. Curitiba: Editora UFPR, 1999.

FARACO, Carlos Alberto. Aspectos do pensamento estético de Bakhtin e seus pares. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 46, n. 1, p. 21-26, jan./mar. 2011

FARACO, Carlos Alberto. BAKHTIN: Entre a Filosofia e as ciências da linguagem. [Locução de]: A contrapelo podcast. Entrevistado: Carlos Alberto Faraco. [s.l.]: Spotify,

RAMOS, Luiz Fernando. Próximo Ato: Teatro de Grupo. Orgs. ARAÚJO, Antônio; AZEVEDO, José Fernando; TENDLAU, Maria. São Paulo: Itaú Cultural, 201104 mar. 2020. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/4gFcZl84EnXlMIulhmzbgU>. Acesso em 18 jan. 2022.

FIORIN, José Luiz. **Polifonia, textual e discursiva**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

FLASEN, Ludwik; GROTOWSKI, Jerzy. **O teatro laboratório de Jerzy Grotowski**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

FONTINI, Marli. **Guimarães Rosa – Fronteiras, Margens, Passagens**. [s.l.]: Editora Senac, 2003.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do saber**. [s.l.]: Ed. Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Lisboa: Ed. Passagens, 2018.

FREITAS, Gabriela Pereira de. **Intuição do instante**. Nove Imaginário dos INS. FAC Livros, 2018a.

FREITAS, Gabriela Pereira de. **Da Estética do Fluxo à Estética em Fluxo: Experiência e Devir entre Artemídia e Comunicação**. Brasília: Appris Editora, 2018b.

FREITAS, Maria Tereza; KRAMER, Sônia; SOUZA, Solange Jobin. **Ciências humanas e Pesquisa**. São Paulo: Editora Cortez, 2007.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **As formas do falso: um estudo sobre as ambiguidades no Grande Sertão: Veredas**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Rapsodo do sertão: da lexicogênese à mitopoese. **Cadernos de Literatura Brasileira**, São Paulo, n. 20-21, p. 144-186, 2006.

GALVÃO, Walnice. *Um vivente, seus avatares*. In: **Mínima Mímica – Ensaios sobre** Guimarães Rosa. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

GALVÃO, Walnice. O certo no incerto. In: **Grande sertão: veredas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

GARAPON, Antoine. *Bem julgar: ensaio sobre o ritual judiciário*. Imprensa. Lisboa: Instituto Piaget. 1999.

GOETHE, J.W. **Fausto I**. [s.l.]: Editora 34, 2011. Prefácio de Marcus Vinicius Mazzari.

GONÇALVES, Jean Carlos; SANTOS, Marcelo Cabarrão. Bakhtin e o teatro: diálogos com Stanislavsky, Meyerhold and Grotowski. *Abingdon: Routledge. Bakhtiniana*, São Paulo, 264p., 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2176-457328069>.

GREINER, Christine. **Espaço e Lugar, de Katia Canton**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1992.

GUAZZELLI, Eloar; ROSA, Rodrigo. **Grande sertão: veredas - História em** Quadrinhos. [s.l.]: Biblioteca azul, 2014.

GUZIK, Alberto. A prosa de Guimarães Rosa: melódica, visual. E no palco. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 5 ago. 1986.

HAZIN, Elizabeth. **No nada, o infinito: (da gênese do Grande sertão: veredas)**. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 1991.

HELIODORA, Barbara. Todo impacto de uma fábula universal. **O Globo**, Rio de Janeiro, 15. dez. 1992. VAU da Sarapalha. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento399274/vau-da-sarapalha>. Acesso em: 20 de janeiro de 2022. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

HELIODORA, Barbara. Um Brasil angustiante se ilumina. **O Globo**, Rio de Janeiro, 1 abr. 1993. In: VAU da Sarapalha. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento399274/vau-da-sarapalha>. Acesso em: 20 de janeiro de 2022. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. **Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. Elaborado pelo Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda.

HUIZINGA, Johan. **O jogo como elemento da cultura**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: Ed. Ufsc, 2011.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

LESSA, Bia. **Grande sertão: veredas**. Arquivo pessoal, não publicada, 2017. Adaptação da obra homônima de João Guimarães Rosa.

LIMA, Alice Santana de. **Traduzadaptação: as correspondências entre Guimarães Rosa e seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri**. 2018. Disponível em: <https://blog.bbm.usp.br/2018/traduzadaptacao-as-correspondencias-entre-guimaraes-rosa-e-seu-tradutor-italiano-edoardo-bizzarri/>

LOPES, Edward. **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: Em torno de Bahktin**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999. Org. BARROS, Diana Pessoa de; FIORIN, José Luiz.

LORENZ, Guther. **Diálogo com João Guimarães Rosa**. In: Coutinho, E. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1983.

MACHADO, Ana Maria. **O Recado do nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do Nome de seus personagens**. São Paulo: Companhia das letras, 2013.

MACHADO, Irene A. Cenarização da palavra. In: DUARTE, Lélia Parreira (org.). **Veredas de Rosa II**. Belo Horizonte, PUC Minas, CESPUC, 2003.

MAGALHÃES JR., Caibar Pereira. **O conceito de exotopia em Bakhtin: uma análise de O filho eterno, de Cristovão Tezza**. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Paraná, Paraná, 2010.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. **O léxico de Guimarães Rosa**. São Paulo: Edusp, 2008.

MAZZARI, Marcus V. Figurações do "mal" e do "maligno" no Grande sertão: veredas. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 22, n. 64, dez. 2008.

MENDES, Marcos. **Exílio e erotismo no retrato de la Lozana e em suas recriações**. Florianópolis: UFSC, 2013.

MORAIS, Osvando J. de. **Grande sertão: veredas - o romance transformado**. São Paulo: Edusp, 2000.

MORIN, Edgar. **Sobre a estética**. [s.l.]: Edições Pró-Saber. 2017.

MOSTAÇO, Edélcio. **O Boi Voador foi um celeiro**. Florianópolis: [s.n.], nov. 2003. Parecer sobre o grupo Boi Voador escrito especialmente para a Enciclopédia de Teatro Itaú Cultural.

NASCIMENTO, Maria Ana Bernardo do. **Análise intertextual do conto "A volta do marido pródigo", de Guimarães Rosa, com a Parábola o Filho Pródigo**. Dissertação (Mestrado) – Unesp, Assis, 2010.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1996.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1982.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

PELLEGRINI, Tânia; RANDAL, Johnson; XAVIER, Ismail; GUIMARÃES, Hélio; **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac, 2003.

PEREIRA, Geraldo Santos. Guimarães Rosa e o Cinema. *In: Plano Geral do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Borsoi, 1973.

PERES, Roberto. Corpo de Baile: uma aproximação da dança com a beleza. **A Tribuna**, Santos, p. 7, ago. 1988.

PINHEIRO, Marina; LEITÃO, Selma. Bakhtin e a "vida dos outros". **Revista Mal-estar e Subjetividade**, Fortaleza, v. 10, n. 1, mar. 2010. ISSN 1518-6148.

POLIFONIA. **Dicionário Aulete online**, nov. 2021. Disponível em <https://aulete.com.br/polifonia>. Acesso em 10 nov. 2021.

PONZIO, Augusto. **A revolução bakhtiniana**. São Paulo: Editora Contexto, 2008.

RANCIERE, Jacques. **A partilha do saber**. São Paulo: Editora 34, 2009.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa - Tomo III**. [s.l.]: Papyrus editora, 1997.

RIZOMA. **Dicionário Aulete online**, nov. 2021. Disponível em <https://aulete.com.br/rizoma>. Acesso em 10 nov. 2021.

RONÁI, Paulo. **Rondando os segredos de Guimarães Rosa** (1956). Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001. Prefácio à 11ª edição de Manuelzão e Miguilim.

RONCARI, Luiz. O lugar sertão. **Revista UFG**, Goiânia, 8(2), 2017. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/revistaufg/article/view/48103>.

ROSA, João Guimarães. **Correspondência com seu tradutor francês, Jean-Jacques Villard**. São Paulo: Fundo Guimarães Rosa do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), da Universidade de São Paulo, [1961-1967]. Série Correspondência com Tradutores.

ROSA, João Guimarães. **No Urubuquaquá no Pinhém**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1969a.

ROSA, João Guimarães. **Noites do sertão**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora. 1969b.

ROSA, João Guimarães. **Estas Estórias**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1976a.

ROSA, João Guimarães. **Manuelzão e Miguilim: Corpo de Baile**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1976b.

ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2015.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. Companhia das Letras, 2019.

ROSA, Vilma. **Relembraimentos**: João Guimarães Rosa, meu pai. [s.l.]: Editora Nova Fronteira, 1982.

ROSENFELD, Anatol. O fenômeno teatral. *In*: **Texto e Contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

ROSENFELD, Katrin H. **A linguagem liberada**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.

ROWLAND, Clara. **A Forma do Meio**: livro e narração na obra de João Guimarães Rosa. Campinas: Unicamp/Edusp, 2011.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado** – processos de criação artística. [s.l.]: Intermeios, 2011.

SANTIAGO, S. **Genealogia da ferocidade**: ensaio sobre Grande sertão: veredas, de Guimarães Rosa. Recife: CEPE, 2017.

SANTOS, Walmir. Bia Lessa desconstrói teatro para “Medéia”. **Folha Online Ilustrada**. 22/04/2004. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u43496.shtml>. Acesso em 6 jul. 2008.

SCHWARZ, Roberto. **Grande sertão**: a fala. Grande sertão: veredas. 2019. Originalmente publicado em *A sereia e o desconfiado*: Ensaios críticos. Civilização Brasileira, 1965.

SHARMAN-BURKE, Juliet; GREENE, Liz. **O tarô mitológico**. São Paulo: Editora Siciliano, 1988.

STANISLAVSKI, Konstantin. **A criação do papel**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

SÓFOCLES. **Édipo Rei**. Tradução de Geir Campos. São Paulo: Editora Abril, 1976.

STAM, Robert. **Teoria e prática da adaptação:** da fidelidade à intertextualidade. *New York: New York University*, 2008.

STAM, Robert. **Literatura através do cinema.** Realismo, magia e a arte da adaptação. [s.l.]: Editora UFMG, 2008.

STAM, Robert. **Da teoria literária à cultura de massas.** [s.l.]: Editora Ática. 1992.

TEZZA, Cristóvão. A construção das vozes no romance. *In:* BRAIT, Beth. **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido.** Campinas: Unicamp, 2001. Texto apresentado no Colóquio Internacional "Dialogismo: Cem Anos de Bakhtin", nov. 1995;

TV ASSEMBLEIA PB. **Observatório Cultural - Vau da Sarapalha - Primeiro Bloco.** Youtube, 04 fev. 2016. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=XXtui_RnMx8. Acesso em 02 abr. 2021.

TZVETAN, Todorov. **Prefácio à Estética da criação verbal, de Mikhail Bakhtin.** São Paulo: Martins Fontes, 1997.

VÁRIOS AUTORES. **Cadernos de literatura Brasileira, João Guimarães Rosa.** [s.l.]: Instituto Moreira Salles, 2006.

VASSINA, Elena; LABAKI, Aimar. **Stanislavski:** vida, obra e Sistema. Rio de Janeiro: Funarte, 2016.

VERNALGIERI, I. V. J. **Guimarães Rosa** – correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 1993.

VEYNE, Paul. **Foucault:** o pensamento, a palavra. [s.l.]: Edições Texto & Grafia, 2008.

WOOD, James. **Como funciona a ficção.** [s.l.]: Cosacnaify, 2011.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura.** [s.l.]: Cosacnaify, 2007.

Filmes:

A Guimarães Rosa. Direção: Roberto Santos. Brasil: ECA-USP. 1968. Curta-metragem. Documentário.

BURITI, uma conversa com o vaqueiro Zito. Direção: Estevão Ciavatta. Brasil: 2001. Documentário.

CRIAÇÃO literária de Guimarães Rosa. Direção: Paulo Tiago. Brasil. 1969. Documentário.

ESSE Viver Ninguém me Tira. Direção: Caco Ciocler. Brasil: BSB Serviços Cinevídeo Ltda, 2014. Documentário.

GRANDE Sertão. Direção: Gerald Santos Pereira, Renato Santos Pereira. Brasil: *Fantasy Music*, 1965. Longa-metragem.

GRANDE Sertão: Veredas. Direção: Valter Avancini. Brasil: Rede Globo, 1985. Minissérie.

HORA e a vez de Augusto Matraga, A. Direção: Roberto Santos. Brasil. 1965. Longa metragem.

HORA e a vez de Augusto Matraga. Direção: Vicente Coimbra. Brasil. 2011. Longa metragem.

MUTUM. Direção: Sandra Kogut. Brasil. 2007. Longa metragem.

NOITES do Sertão. Direção: Carlos Alberto Prates Correa. Brasil. 1984. Longa metragem.

OUTRAS Histórias. Direção: Pedro Bial. Brasil: Rio Filme, 1999. Longa metragem.

OUTRO Sertão. Direção: Adriana Jacobsen, Soraia Vilela. Brasil: 2013. Documentário. Longa metragem.

VEREDAS de Minas. Direção: David Neves, Fernando Sabino. Brasil. 1975. Curta-metragem.

9. Anexo: Escritura cênica:

Anexo 1:

GRANDE SERTÃO: VEREDAS

de JOÃO GUIMARÃES ROSA

adaptação: BIA LESSA

22/08/2017

Primeiro sinal – fecha uma Cortina

Segundo sinal – fecha segunda Cortina, atores na exposição

Terceiro sinal – fecha Terceira Cortina

Atores entram no espaço cênico.

Pássaros /

Som e Luz

Início espetáculo

Pássaros espalhados no espaço. Revoam. Um cachorro-bezerro-gente (Daniel) encurrala os pássaros. Tiros. Morre.

Som play: Tiros antes do Elias chegar no grupo

Som stop: Tiros quando Daniel cai no chão

RIOBALDO: – Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja. Vieram me chamar. Causa dum bezerro: um bezerro branco, erroso, os olhos de nem ser – se viu – e com máscara de cachorro. Me disseram; eu não quis avistar. Cara de gente, cara de cão: determinaram – era o demo. Povo prascóvio. Mataram.

O senhor ri certas risadas... Olhe: quando é tiro de verdade, primeiro a cachorrada pega a latir, instantaneamente – depois, então, se vai ver se deu mortos. O senhor tolere, isto é o sertão.

Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos;

Riobaldo caminha para trás e os pássaros se assustam. Revoam. Aos poucos voltam a ocupar o espaço totalmente.

RIOBALDO: onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador; e onde criminoso vive seu cristo-jesus, arredado do arrocho de autoridade.

O sertão está em toda a parte.

Um único pássaro (Leon) voando aos gritos, assusta Riobaldo

RIOBALDO: Do demo? Não glosa. Quem muito se evita, se convive.
O diabo existe e não existe? Dou o dito. Abrenúncio.

Essas melancolias.

Os pássaros voam, com muita delicadeza

RIOBALDO: **Explico ao senhor: o diabo vige dentro do homem, os crespos do homem – ou é o homem arruinado, ou o homem dos avessos. Solto, por si, cidadão, é que não tem diabo nenhum. Nenhum! – é o que digo.**

O senhor aprova? Me declare tudo, franco –

Mas, não diga que o senhor, assisado e instruído, que acredita na pessoa dele?!

Não?

Lhe agradeço!

Sua alta opinião compõe minha valia.

Riobaldo oferece milho para os pássaros, que se aproximam

RIOBALDO: Bem, o diabo regula seu estado preto, nas criaturas, nas mulheres, nos homens. Até: nas crianças – eu digo. Pois não é ditado: “menino – trem do diabo na terra, no vento...

Estrumes.

O diabo na rua, no meio do redemunho...

Redemunho de pássaros

RIOBALDO: É, e não é. O senhor ache e não ache. Tudo é e não é... Quase todo mais grave criminoso feroz, sempre é muito bom marido, bom filho, bom pai, e é bom amigo-de-seus-amigos! Sei desses.

Só que tem os depois –

e Deus, junto.

Vi muitas nuvens.

O senhor saiba: eu toda a minha vida pensei por mim, forro, sou nascido diferente. Eu sou é eu mesmo. Diverjo de todo o mundo... Eu quase que nada não sei. Mas desconfio de muita coisa.

RIOBALDO: Olhe: o que devia de haver, era de se reunirem-se os sábios, políticos, constituições gradas, fecharem o definitivo a noção – proclamar por uma vez, artes assembleias, que não tem diabo nenhum, não existe, não pode. Valor de lei! Só assim, davam tranquilidade boa à gente. Por que o Governo não cuida?!

Hem? Hem? O que mais penso, testo e explico: todo-o-mundo é louco. O senhor, eu, nós, as pessoas todas. Por isso é que se carece principalmente de religião: para se desendoidecer, desdoidar.

Eu cá, não perco ocasião de religião. Aproveito de todas. Bebo água de todo rio... Uma só, para mim é pouca, talvez não me chegue. Rezo cristão, católico, embrenho a certo; e aceito as preces de compadre meu Quelemém, doutrina dele, de Cardéque. Qualquer sombrinha me refresca. Mas é só muito provisório.

Viver é muito perigoso.

Pássaros voam e viram jagunços

Som play: Jagunços se apresentam

MEDEIRO VAZ (LEON): Medeiro Vaz. Homem antigo, o mais supro, mais sério.

SEU JOÃOZINHO BEM-BEM (LUIZA A.): Seu Joãozinho Bem-bem. O mais bravo de todos.

ZÉ BEBELO (LEO): Joca Ramiro – grande homem príncipe! – era político.

JOCA RAMIRO (LUCAS): Zé Bebelo quis ser político, mas teve e não teve sorte: raposa que demorou.

TITÃO PASSOS (BALBINO): Titão Passos; sou pelos amigos. Por via deles que tão alto me ajagunceio.

REINALDO (LUIZA L.): Reinaldo. Coragem minha não pisca. Sou de chumbo e ferro.

ANTONIO DÓ (DANIEL): Antonio Dó. Bandido severo.

ANDALÉCIO (CLARA): **Andalécio. No fundo sou um bom homem-de-bem**

RICARDÃO (ELIAS): **Ricardão. Quero ser rico em paz: por isso guerreiro.**

RIOBALDO: Só o Hermógenes que já nasceu formado tigre e assassino.

E o Riobaldo, “Urutu-Branco”? Muito prazer.

Ah, não me fale. Ah, esse... um pobre menino do destino...

O senhor sabe: sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias.

Deus mesmo, quando vier, que venha armado!

Som Play: armas

E bala é um pedacinhozinho de metal...

Rebelião

MEDEIRO VAZ: **Fé em Deus, que ele é:**

TODOS: **Justo!**

MEDEIRO VAZ: **Se Deus é por nós!**

Som Play: Revelião

TODOS: **Quem será contra nós?**

MEDEIRO VAZ: **Um por todos!**

TODOS: **Todos por um!**

MEDEIRO VAZ: **Paz!**

TODOS: **Justiça, união, igualdade para todos!**

JOÉ CAZUZO (ELIAS): Eu vi a Virgem Nossa, no resplendor do Céu, com seus filhos de Anjos!...

Eu vi a Virgem!...

Som Play: Sinos/ Trovadores

RIOBALDO: Jagunço ativo para se arrepender no meio da sua jagunçagem, eu só deponho de um: **Joé Cazuzo.**

Procissão

RIOBALDO: **Esse acabou sendo o homem mais pacifioso do mundo.**

O senhor... Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais,

ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou. Isso que me alegra, montão.

Agora, bem: não queria tocar nisso mais. Mas tem um porém: pergunto:

o senhor acredita? Vender sua própria alma...

invencionice falsa! E, alma, o que é? Alma tem de ser coisa interna supremada, muito mais do de dentro. Se tem alma, e tem, ela é de Deus estabelecida, nem que a pessoa queira ou não queira. Não é vendível. O senhor não acha? E as idéias instruídas do senhor me fornecem paz. Principalmente a confirmação, que me deu, de que o Tal não existe; pois é não?

O Arrenegado, o Cão, o Cramulhão, o Indivíduo, o Galhardo, o Pé-de-Pato, o Sujo, o Homem, o Tisnado, o Coxo, o Temba, o Azarape, o Coisa-Ruim, o Mafarro, o Pé-Preto, o Canho, o Duba-Dubá, o Rapaz, o Tristonho, o Não-sei-que-diga, O-que-nunca-se-ri, o Sem-Gracejos...

Pois, não existe! E, se não existe, como é que se pode se contratar pacto com ele? A ideia me retorna.

Sertão. Sabe o senhor: sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar. Viver é muito perigoso...

Ai are, mas que essa minha boca nao tem ordem nenhuma. Estou contando fora, coisas divagadas.

Em termos, gostava que morasse aqui, ou perto, era uma ajuda. Aqui não se tem convívio que instruir. Eh, que se vai? Já já? É que não.

Hoje, não. Amanhã, não. Não consinto. O senhor me desculpe, mas em empenho de minha amizade aceite: o senhor fica. Depois, quinta de-manhã- cedo, o senhor querendo ir, então vai, mesmo me deixa sentindo sua falta. Mas, hoje ou amanhã, não. **Visita, aqui em casa, comigo, é por três dias!**

Avisam a plateia “visita, aqui, é por três dias.” Viram pássaros nos cantos.

Som play: Portas Fechando

Som stop: Procissão

RIOBALDO: ... Porque, nos gerais, a mesma raça de borboletas, que em outras partes é trivial regular – cá **crece, vira muito maior**, e com mais brilho, se sabe; acho que é do seco do ar, do limpo, desta luz enorme. Beiras nascentes do Urucuia, ali o povi canta altinho.

Pássaros diversos ocupam o espaço um a um...

RIOBALDO: Tardinha que enche as árvores de cigarras – então, não chove. Assovios que fechavam o dia: o papa-banana, o azulejo, a garricha-do-brejo, o suiriri, o sabiá-ponga, o grunhatá-do-coqueiro...

De mim, pessoa, vivo para minha mulher, que tudo modo-melhor merece, e para a devoção... Amor vem de amor. Digo.

Surge Diadorim fumando na frente de Riobaldo.

Som play: Tema Diadorim

RIOBALDO: Mas Diadorim é a minha neblina...

Diadorim desaparece.

Separar o primeiro tom do segundo

RIOBALDO: Eu estava todo o tempo quase com Diadorim.

Diadorim e eu, nós dois. A gente dava passeios. Com assim, a gente se diferenciava dos outros – porque jagunço não é muito de conversa continuada nem de amizades estreitas: cada um é feito um por si. De nós dois juntos, ninguém nada não falava. Tinham a boa prudência. Dissesse um, caçoasse, **podia morrer**.

Assobia

RIOBALDO E DIADORIM: Se acostumavam de ver a gente parmente. Que nem mais maldavam. E estávamos conversando, perto do rego – bicamente de velha fazenda, onde o agrião dá flor.

Desse lufús,

ia escurecendo.

Acendi um foguinho,

fui buscar sabugos.

Mariposas passavam

muitas,

por entre

as nossas caras,

e besouros

graúdos

esbarravam.

Puxava uma brisbisa.

O ianso

do vento

revinha com o cheiro

de alguma chuva perto.

E o chiim dos grilos

ajuntava o campo,

aos quadrados.

RIOBALDO: **Sei como sei.**

Diadorim voa para a serca lateral.

RIOBALDO: Diadorim, duro sério, tão bonito, no relume das brasas. Quase que a gente não abria boca; mas era um delém que me tirava para ele – o irremediável extenso da vida.

Por mim, não sei que tontura de vexame, com ele calado eu a ele estava obedecendo quieto.

DIADORIM: **Senta!**

RIOBALDO: **A gente chegava num lugar, ele falava para eu sentar;**

Eu sentava. Não gosto de ficar em pé.

Então, depois, ele vinha sentava, sua vez.

Diadorim voa e surge do lado oposto da gaiola, na frente de Riobaldo.

RIOBALDO: **Sempre mediante mais longe.** Eu não tinha coragem de mudar para mais perto.

Mas, essa ocasião, ele estava ali, mais vindo, a meia-mão de mim.

E eu – mal de não me consentir em nenhum afirmar das docemente coisas que são feias.

Diadorim se aproxima. Riobaldo levanta / Diadorim empurra o corpo e Riobaldo para mais longe

RIOBALDO: Só que coração meu podia mais.

O corpo não traslada, mas muito sabe, adivinha se não entende.

Diadorim encosta o corpo em Riobaldo. Choque de amor. Ou Lutam e diadorim aponta uma arma e dá um tiro pra cima

RIOBALDO: **Perto de muita água, tudo é feliz.**

Diadorim fugindo do amor, e do olhar dá um tiro para cima, enérgico.

Os jagunços viram animais rasteiros em direção ao fundo do palco.

Som play: Tiro Diadorim + ambiente matar matar

DIADORIM: Não posso ter alegria nenhuma, nem minha mera vida mesma, **enquanto aqueles dois monstros não forem bem-acabados...**

RIOBALDO: E ele suspirava de ódio, como se fosse por amor.

DIADORIM: **Ta que, mas eu quero que esse dia chegue!**

Matar, matar, sangue manda sangue?

RIOBALDO: Ódio sossegado. Ódio com paciência; o senhor sabe?

DIADORIM: **Matar, matar, sangue manda sangue.**

RIOBALDO: **E eu tinha medo. Medo em alma.**

Não adiantava. Diadorim queria o fim. Para isso a gente estava indo.

Som Play: Alegria do bando + ambiente tiros

Bichos rasteiros se levantam como jagunços. Avançam em bando, com alegria, dando tiros para cima.

MEDEIRO VAZ: **Com o meu comando. Comando de Medeiro Vaz. Depois daquele carecido repouso, a gente reviracaminho, vamos em cima dos outros – deles! Munição não falta. Nós estávamos em sessenta homens – todos cabras dos melhores.**

RIOBALDO: O segredo dele era de pedra.

Chegam em um vilarejo, jagunços viram cães

Som play: Ambiente vilarejo

RIOBALDO: Digo: outro mês, outro longe – na Aroeirinha fizemos paragem.

Riobaldo se livra dos cães.

Ao que, num portal, vi uma mulher moça, vestida de vermelho, se ria.

Surge Nhorinhá com seu pequeno acordeom vermelho.

NHORINHÁ: Ô moço da barba feita...

RIOBALDO: Na frente da boca, ela quando ria tinha os todos dentes, mostrava em fio.

RIOBALDO: Diadorim não estava perto, para me reprovar.

Então eu entrei.

NHORINHÁ: Quer café?

RIOBALDO: Tomei café coado por mão de mulher.

NHORINHÁ: Quer refresco?

Nhorinhá oferece o traseiro.

RIOBALDO: Tomei refresco, limonada de pera-do-campo.

Como é teu nome, moça?

Nhorinhá encostada na gaiola.

NHORINHÁ: Meu nome é Nhorinhá.

Riobaldo toca nela com as mãos. Nhorinhá escala a gaiola seduzida.

RIOBALDO: Recebeu meu carinho no cetim do pelo – alegria que foi, feito casamento, esponsal. Ah, a mangaba boa só se colhe já caída no chão, de baixo...

Nhorinhá.

Surgem Ana Duzuza acompanhada das cobras.

Nhorinhá vai para trás da mãe.

Som play: Ana Duzuza+ ambiente misterioso corvos

ANA DUZUZA: Medeiro Vaz vai experimentar passar de banda a banda o liso do Suçuarão.

RIOBALDO: Loucura duma Ana Duzuza? Para quê, Ana Duzuza?

ANA DUZUZA: Medeiro Vaz, que por ele mandou me buscar, querendo minhas profecias.

RIOBALDO: Eu nem não acredito Duzuza. Estamos entortando é para a Serra das Araras. O Liso do Suçuarão não concede passagem a gente viva, é o raso pior havente, é um escampo dos infernos... A gente ali rói rampa...

Água, não tem. Não tem excrementos. Não tem pássaros.

ANA DUZUZA: Seô Medeiro Vaz, pois foi ele mesmo próprio quem me contou...

RIOBALDO: Soturnos!

Cobras e Ana Duzuza se transformam em bois. Diadorim surge como encantador de boiada.

Play som: ambiente pasto

RIOBALDO: Salve, Reinaldo!

Eu só tinha entrado lá por causa da velha Ana Duzuza, a fim de requerer o significado do meu futuro.

Boiada ataca Riobaldo que foge para o outro lado. Riobaldo no meio da boiada.

Play som: sinos de gado no movimento da boiada

RIOBALDO: O projeto de Medeiro Vaz é o de conduzir a gente para o Liso do Suçuarão – a dentro, adiante, até ao fim.

DIADORIM: **E certo é. É certo.** Pra por lá do Suçuarão, um Hermógenes possui sua maior fazenda, com os muitos gados, lavouras, e lá mora sua família dele legítima, de raça – mulher e filhos. A gente suprisse de varar o Liso chegava lá sem ser esperados, arrastava aquele pessoal por dura surpresa com que por outros cantos não se podia remeter.

DIADORIM: **Essa velha Ana Duzuza é que inferna e não se serve...** Das perguntas que Medeiro Vaz fez, ela tirou por tino atenção dele, e não devia de ter falado as **pausas...**

Essa carece de morrer, para não ser leleira...

RIOBALDO: **Disso que você disse, desconvenho! Bulir com a vida dessa mulher, para a gente dá atraso...**

DIADORIM : Já sei que você esteve com a moça filha dela...

RIOBALDO: **Aí é a intimação?**

Pois, se matarem ela, eu saio do meio de vós, pra todo o nunca. Tu há de não me ver!...”

DIADORIM: **Você já paga tão escasso então por Joca Ramiro? Por conta duma bruxa feitiçeira, e a má-vida da filha dela, aqui neste confim de gerais?!**

RIOBALDO: **Dou!** – falei.

Riobaldo sai revoltado pelo espaço. Boiada vai atrás.

RIOBALDO: Todo o mundo, então, todos, tinham de viver honrando a figura daquele, de Joca Ramiro, feito fosse Cristo Nosso Senhor, o exato?!

Ser dono definitivo de mim, era o que eu queria, queria. Mas Diadorim sabia disso, parece que não deixava

DIADORIM: **Riobaldo, escuta:**

Boiada vai para perto de Diadorim

DIADORIM: Riobaldo, Joca Ramiro era o meu pai... **batendo no peito, orgulhoso jogando na cara de Riobaldo**

RIOBALDO: Pois, para mim, pra quem ouvir, no fato essa Ana Duzuza fica sendo minha mãe!

DIADORIM: Diadorim pode se virar e colocar a mão na cabeça, como quem conta 100.

Tem discórdia não, Riobaldo amigo, se acalme. Não é preciso se haver cautela de morte com essa Ana Duzuza.

Nem nós vamos com Medeiro Vaz para fazer barbaridade com a mulher e filhos pequenos daquele pior dos dois Judas. O que a gente quer é só pegar a família conosco prisioneira; então, ele vem, se vem! E vem obrigado pra combates...

RIOBALDO: (explicando porque falou assim): Reajo dessas barbaridades.

DIADORIM: (colocando a arma na cabeça): Mas, se você algum dia deixar de vir junto, como juro o seguinte: hei de ter a tristeza mortal...

Diadorim voa.

RIOBALDO: Ouviu o que ele disse? Repete:

DIADORIM: Se você algum dia deixar de vir junto, como juro o seguinte: hei de ter a tristeza mortal...

RIOBALDO: Foi um esclero.

Bois se transformam em pássaros e abraçam Diadorim no centro do fundo. Riobaldo vai até Diadorim.

RIOBALDO: O amor, já de si, é algum arrependimento.

Abracei Diadorim, como as asas de todos os pássaros.

Puxa Diadorim.

RIOBALDO: Pelo nome de seu pai, Joca Ramiro, eu agora mato e morro, se bem.

DIADORIM: talvez aqui possa ser quase mulher muito alegre animada, a alegria gigante depois da briga

Riobaldo, se lembra certo da senhora sua mãe? Me conta o jeito de bondade que era a dela...”

Pássaros se transformam em boi e Diadorim deita no chão com eles.

DIADORIM: Pois a minha eu não conheci...

RIOBALDO: Eu não tive pai; pois nem eu nunca soube autorizado o nome dele. Não me envergonho, por ser de escuro nascimento. Órfão de conhecimento e de papéis legais, é o que a gente vê mais, nestes sertões. Homem viaja, arrancha, passa: muda de lugar e de mulher, algum filho é o perdurado. Quem é pobre, pouco se apega, é um giro-giro no vago dos gerais, que nem os pássaros de rios e lagoas.

Se transformam em jagunços.

PLAY: SELVA AMAZÔNICA – QUANDO MOÇO / STOP: PASTO ANTIGO

MEDEIRO VAZ: Quando moço, antepassados **de posses**, recebi grande fazenda.

JAGUNÇO (DANIEL): Medeiro Vaz, onde tá a sua fortuna em cobre?

MEDEIRO VAZ: Podia gerir e ficar estadonho. Mas vieram as guerras e os desmandos de jagunços – tudo era morte e roubo, e desrespeito carnal das mulheres casadas e donzelas.

Então, ao fim de forte pensar, reconheci o dever: larguei tudo, se desfiz do que abarcava, em terras e gados, me livre leve como que quisesse voltar a seu só nascimento. Fiz o fiz-por minhas mãos pus fogo na distinta casa-de-fazenda, fazendão sido de meu pai, avô, bisavô – espiei até o voejo das cinzas; lá hoje é arvoredos.

Daí, relimpo de tudo, escorrido dono de mim, montei em ginete, com cachos d'armas, reuni chusma de gente corajada, rapaziagem dos campos, e sai por esse rumo em roda, para impor a justiça.

Quando conheci Joca Ramiro, então achei outra esperança maior: Joca Ramiro era único homem, par-de-frança, capaz de tomar conta deste sertão nosso, mandando por lei, de sobregoverno.

DIADORIM: É isso mesmo, chefe!

MEDEIRO VAZ: Viva Joca Ramiro!

Vamos que vamos cruzar o Liso do Suçuarão, e cutucar de guerrear nos fundões da Bahia!

Arrumam a saída do bando: jogam mochilas de um para o outro.

MEDEIRO VAZ: O que ninguém ainda não tinha feito, a gente se sente no poder fazer.

Medeiro vaz vai para a frente. Avançam para o centro da cena.

MEDEIRO VAZ: Dali do Vespê, tocamos, descendo esbarrancados e escorregador.

Depois subimos.

Sobem as mochilas e agitam elas.

PLAY: BANDO DE ARARAS – QUANDO SOBEM AS MOCHILAS / STOP: SELVA AMAZÔNICA

RIOBALDO: Bandos tão compridos de araras, no ar,

MEDEIRO VAZ: Um araral!

RIOBALDO: que parecem um pano azul ou vermelho, desenrolado, esfiapado nos lombos do vento quente.

MEDEIRO VAZ: Daí, se desceu mais, e, de repente, chegamos numa baixada toda avistada, felizinha de aprazível, com uma lagoa muito correta.

Jogam as mochilas por cima para a frente. Formam a lagoa. Alegria da água.

PLAY: AMB LAGOA + TOUMANI / STOP: BANDO DE ARARAS

MEDEIRO VAZ: Uns tinham de ficar formando prontidão, com seus rifles. Fafafa e Siruiz.

Continua a algazarra na lagoa.

MEDEIRO VAZ: Vamos seguir. Primeiro, para adiante, uma turma de cinco homens, a patrulhazinha.

Jagunços vão arrumando as coisas para a saída: formam uma roda, passam a mochila de um para o outro. Medeiro Vaz no centro.

MEDEIRO VAZ: Suzarte, Joaquim Beiju e Tipote.

Tipote vai para o centro.

MEDEIRO VAZ: Esse Tipote sabe meios de descobrir cacimbas e grotas com o bebível.

Suzarte desempenhava faro de cachorro-mestre,

Suzarte vai para o centro.

MEDEIRO VAZ: Joaquim Beiju conhece cada recanto dos gerais, de dia e de noite, referido deletreado, quisesse podia mapear planta.

Joaquim Beiju (Balbino) vai para o centro.

RIOBALDO: Saímos, semoventes.

MEDEIRO VAZ: Seis novilhos gordos para se carnear em rota.

Dão duas voltas como jagunços. A roda vai tomando velocidade e viram pássaros com as mochilas nos dentes. Revoada e voam para o

fundo. Pássaros param no fundo e só batem as asas. Asas vão parando aos poucos e virando jagunços.

CROSS FADE: AMB LAGOA + TOUMANI < AMB AMANHECER – QUANDO FORMAM PÁSSAROS NO FUNDO.

PLAY: AMB LISO DO SUÇUARÃO + 5SV5-08 / STOP: AMB AMANHECER

MEDEIRO VAZ: O liso do Suçuarão!

Caminham perplexos com o Suçuarão. Mochilas ficam pelo caminho.

MEDEIRO VAZ: Escampo dos infernos.

A gente aqui rói rampa...

Jagunços viram cactos. Medeiro Vaz vai delirante para o fundo.

RIOBALDO: As distâncias.

Era uma terra diferente, louca, e lagoa de areia.

Expondo ao senhor que o sucedido sofrimento sobrefoi já inteirado no começo; daí só mais aumentava. E o que era para ser. O que é pra ser – são as palavras!

Ah, porque. Por quê?

PLAY: PACTO – QUANDO LUCAS LEVANTA

JOÃO BUGRE (LUCAS): Castigo. Afirmo... Castigo.
O Hermógenes tem pauta... Ele se quis com o Capiroto...

RIOBALDO: O pacto!

JOÃO BUGRE (LUCAS): Hermógenes foi, em meia-noite, a uma encruzilhada, e chamou fortemente o Cujo – e esperou. O crespo então deu um cheiro de breu queimado. E o dito – o Coxo – tomou espécie, se formou! Se assinou o pacto. Se assinou com sangue da pessoa.

RIOBALDO: A gente viemos do inferno – nós todos – duns lugares inferiores, tão monstro-medonhos,

Que lá o prazer trivial de cada um é judiar dos outros, bom atormentar; as ruindades de regra que executavam em tantos pobrezinhos arraiais: baleando, esfaqueando, estripando, furando os olhos, cortando línguas e orelhas, não economizando as crianças pequenas, atirando na inocência do gado, queimando pessoas ainda meio vivas...

Esses não vieram do inferno? Se vê que subiram de lá antes dos prazos.

O miolo mal do sertão reside aqui, é um sol em vazios.

DIADORIM: Hêeeeeeee, valentes somos!

Corruscubas!

Sobre ninguém – que vamos padecer e morrer por aqui...

Fala com muita força, pode até apontar a arma, fica meio tonta e se apoia no chão.

MEDEIRO VAZ: Eu nem não acredito. Estamos entortando é para a Serra das Araras. Vamos que vamos cruzar o Liso do Suçuarão, e cutucar de guerrear nos fundões da Bahia!

RIOBALDO: Medeiro Vaz estava demente, sempre existido doidante, só agora pior, se destapava.

RIOBALDO: E os outros, companheiros, que é que os outros pensavam?

Riobaldo pega um jagunço pelo colarinho com violência.

RIOBALDO: Sei? De certo, nadas e noves. Jagunço é homem já meio desistido por si...

A calamidade de quente!

Nem menos sinal de sombra.

Água não havia. Capim não havia. Nós estávamos perdidos.

A luz assassinava demais.

PLAY: GRAVE EM 3 TEMPOS

Todos espumam de sede

Riobaldo tira a camisa e fala para a camisa como se fosse Otacília

RIOBALDO: A saudade que me dependeu foi de Otacília. Moça que dava amor por mim. Me airei nela, como a diguice duma música, outra água eu provava. Otacília, ela queria viver ou morrer

Coloca a blusa no peito e abre o braço.

RIOBALDO: comigo – que a gente se casasse.

Fala as palavras bem devagar:

Buriti, minha
palmeira, lá
na vereda
de lá
casinha
da
banda esquerda,
olhos de onda do mar...

Diadorim pegando a camisa dele limpando o rosto e torcendo para ele beber o suor.

DIADORIM: Riobaldo, não se matou a Ana Duzuza... Nada de reprovável não se fez...

Riobaldo pulando do chão como um furacão.

RIOBALDO: Eu não gosto mais de ninguém: só gosto de mim, de mim! Novo que eu estava no velho do inferno. Dia da gente desexistir é um certo decreto.

RIOBALDO: Saio daqui com vida, deserteio de jaguncismo, vou e me caso. Com Otacília!

JAGUNÇO (BALBINO): Tô morto!

JAGUNÇO (LEO): Estou cego!

RIOBALDO: Será que não é sorte?

Daqui, deste mesmo lugar, mais não vou!

Só desarrastado vencido...

DIADORIM: Pois vamos retornar, Riobaldo... **corta o tom e vai para o desânimo**. Que vejo que nada campou viável...

RIOBALDO: Tal tempo!

DIADORIM: Nós temos de voltar, chefe.

MEDEIRO VAZ: Uma patrulhazinha de 5 homens na frente. O resto tocado atrás.

PLAY: GRAVE STOP LISO - QUANDO OS CACTOS LEVANTAM

PLAY: AMB MACACO MORRE – NA SEQUÊNCIA

Fome. Surge um menino-macaco correndo, jogam as mochilas e correm atrás do menino-macaco. Prendem o menino-macaco numa roda. Devoram. Fica só o sapato do menino-macaco.

PLAY: MEU FILHO – QUANDO LEON COMEÇA A FALA

MÃE (LEON): Não era macaco não, era meu fio. Era criaturo de Deus, meu fio, que nu por falta de roupa... Escapulia assim pelos matos, por da cabeça prejudicado. Foi assombro.

Se espalham passando mal de terem comido carne humana.

JAGUNÇO (LEO): Agora, que está bem falecido, se come o que alma não é, modo de não morrermos todos...”

MÃE: **Come não! Meu filho, meu filho, criatura de Deus. Cabeça prejudicada. Tem, obra de quarto-de-léguas daqui, um mandiocal sobrado,** plantação grande, não carece de comer meu menino.

JAGUNÇO (LÉO): Arre que não! De certo, por vingança, a mulher ensina aquilo, de ser mandiocabrava!

Um jacunço com um facão na garganta dela.

JAGUNÇO (BALBINO): Qualidade que dizem que é de bom aproveitar, e gostosa.

MÃE: Não me come.

Diadorim põe o facão na barriga de lado do jagunço. Riobaldo coloca do outro lado.

DIADORIM: Quem quiser bulir com ela, que me venha!

RIOBALDO: Que só venha!

Cavalgam com alegria.

PLAY: AMB CAVALOS CAVALGADA / STOP: AMB MACACO MORRE + MEU FILHO

RIOBALDO: Jagunço é isso. Jagunço não se escabreia com perda nem derrota – quase que tudo para ele é o igual. Nunca vi. Pra ele a vida já está assentada: comer, beber, apreciar mulher, brigar, e o fim final.

MEDEIRO VAZ: No mandiocal, Alaripe ferve água, Fafafa e os meninos cortam, e três vigiam!

RIOBALDO: Tornava a ter fé na clareza de Medeiro Vaz.

E despareci meu espírito de ir procurar Otacília, pedir em casamento.

Fui fogo, depois de ser cinza.

Olhe: Deus come escondido, e o diabo sai por toda parte lambendo o prato...

Freiam os cavalos. Chegam na cidade.

PLAY: VILAREJO / STOP: CAVALOS CAVALGADA

MULHER (LUIZA L.): A casa é sua, Medeiro Vaz! Café, dinheiro não tenho. Bolo.

Festa!

PLAY: DANÇA 1

Todos dançam forró.

STOP: DANÇA 1 – QUANDO APARECE LUCAS

CEGO (LUCAS): Seu Medeiro Vaz tenho um aviso.

Como um segredo

O Hermógenes passou por aqui. Arrancou meus olhos, deflorou minha mulher, foi para a beira da Bahia de lá, muitos, um mundo enorme de má gente.

MEDEIRO VAZ: E o Ricardão?

CEGO (LUCAS): Junto.

MEDEIRO VAZ: **Os minutos dele tão chegando! Calma! Calma**
(Esteja, espere!) Hoje nós ficamos por aqui.

PLAY: DANÇA 2

Forró.

**PLAY: EXÉRCITO COMEÇA A MARCHAR – NO MEIO DO FORRÓ
/ STOP: DANÇA 2.**

Um exército atravessa o palco. Na frente, se divide. Os que ficam são o bando de Medeiro Vaz.

MEDEIRO VAZ: A gente mamparreasse de com esses macacos não guerrear, não se desperdiçar – porque as nossas armas guardam um destino só, de dever. Hermógenes.

Festa!

PLAY: DANÇA 3 / STOP: EXÉRCITO COMEÇA A MARCHAR.

Forró. Menina Santa deitada no chão com o pai.

**PLAY: SANTA – QUANDO BALBINO E CLARA MONTAM A CENA /
STOP: DANÇA 3 + VILAREJO**

MENINA (CLARA): Eu tô vendo! Tô vendo Deus, a Nossa Senhora e o Deus menino.

PAI (BALBINO): Come, minha filha, come.

MENINA (CLARA): Não! Desisti de comer, pai. Só quero três gotas de água de pia benta.

MOÇA (LUIZA): Essa desistiu de comer.

MENINA (CLARA): Amigo Borromeu...

Vem o cego, beija a mão da santa e começa a enxergar. Ela faz um milagre.

CEGO (LUCAS): Tô enxergando!

MOÇA (LUIZA): Milagre

Aguém canta: bendito louvado seja

DELEGADO (BALBINO): Desbanda povo!

Todos viram polícia. Levam a menina.

SANTA: Tô vendo Jesus, Nossa Senhora. O Deus menino.

Dão a volta no palco até o meio.

RIOBALDO: Baldearam a moça para o hospício de doidos, na capital, diz-se que lá ela foi cativa de comer, por armagem de sonda.

Tinham o direito? Estava certo? Meio modo, acho que foi bom.

Aquilo não era o que em minha crença eu prezava. Porque, num estalo de tempo, já tinham surgido

Os cidadãos viram pedintes.

vindo milhares desses, para pedir cura, os doentes condenados: lázaros de lepra, aleijados por horríveis formas, ferimentos, os cegos mais sem gestos, loucos acorrentados, idiotas, héticos e hidrópicos, de tudo: criaturas que fediam.

Senhor enxergasse aquilo, o senhor desanimava. Requeriam era sarar, não desejavam Céu nenhum...

Como não ter Deus?

PLAY: GRAVE IMPACTO TEMPO.

Procissão de pedintes

RIOBALDO: Estremeço.

Com Deus existindo, tudo dá esperança: sempre um milagre é possível, o mundo se resolve. Mas, se não tem Deus, há-de a gente perdidos no vaivém, e a vida é burra. É todos contra os acasos.

Como não ter Deus?

Mas o demônio não precisa de existir para haver – a gente sabendo que ele não existe, aí é que ele toma conta de tudo.

PLAY: DANÇA 4 / STOP: SANTA

Forró.

Cavalgam. Se despedem da cidade.

PLAY: CAVALGADA / STOP: FORRÓ

PLAY: CHEGADA JOÃO GANHOÁ – QUANDO BALBINO ENTRA

JOÃO GOANHÁ (BALBINO): Notícias todas as piores.

JAGUNÇO (CLARA): Só Candelário?

JOÃO GOANHÁ: Morto em tiroteio de combate, metralhadoras tinham serrado o corpo dele, de esquelha, por riba da cintura. O Alípio, preso, levado para a cadeia de algum lugar.

JAGUNÇO (CLARA): Titão Passos?

JOÃO GOANHÁ: Ah, perseguido por uma soldadesca, tivera de se escapar para a Bahia, pela proteção do Coronel Horácio de Matos.

RIOBALDO: E os Judas? O Hermógenes? Por que é que os soldados não deixam a gente em paz, mas com aqueles não terçam?

JOÃO GANHOÁ: Se diz que eles têm uma proteção preta... O Hermógenes fez o pauto. É o demônio rabudo quem pune por ele...

PLAY: TIROS VÁRIOS – “PUNE POR ELE” / STOP: CHEGADA JOÃO GANHOÁ.

Começam os tiros. Avançam para a frente, morrem vários pelo caminho.

JAGUNÇO (LEON): Agora eu quero ver o que vai ser da gente. É guerra grande com polícia...

RIOBALDO: Solón Néilson mataram. Arduininho morreu. Morreram o Figueiró, Batata Roxa, Dávila Manhoso, o Campelo, o Clange, Deovídio, Pescoço-Preto, Toquim, o Sucivre, Elisiano, Pedro Bernardo – acho que foram esses, todos. A Bahia estava cercada nas portas.

Param.

PLAY: GUERRA SLOW MOTION GRITOS

JOÃO GOANHÁ: Armadilha. Só armadilha conserta nosso rumo. Vamos armar pra onde a terra sacode.

Montam a armadilha no centro. Se dividem em dois grupos.

PLAY: VIRA POLÍCIA NA FRENTE – QUANDO VIRA POLÍCIA / STOP: TIROS VÁRIOS + GUERRA SLOW MOTION GRITOS

Na frente, os soldados. No fundo, os jagunços. Soldados são engolidos pela areia movediça.

PLAY: ALEGRIA DO BANDO + GUERRA SLOW MOTION GRITOS

JOAO GANHOÁ: Não sabia não, que aqui a terra sacode. Movidça.
Come gente.

JAGUNÇO (DANIEL): Macacada!

RIOBALDO: Eu não atirei. Não tive braçagem. Talvez tive pena.

JOÃO GANHOÁ: Movidça. Come gente.

PLAY: TIROS

Comemoram. Pegam as mochilas. Voltam os tiros.

JOÃO GOANHÁ: A gente carece de se separar. A pressa é pressa. O ar todo do campo cheira a pólvora e a soldados.

Saem todos para as laterais e viram garimpeiros. Fica Riobaldo e Sefredo.

**PLAY: BAMBUZAL – QUANDO TODOS VÃO PARA AS LATERAIS /
STOP: TIROS + ALGERIA DO BANDO + GUERRA SLOW MOTION
GRITOS**

RIOBALDO: Com a graça de Deus, saímos fora da roda do perigo.

Por durante um tempo, carecíamos de ter algum serviço reconhecido, no viver tudo cabe.

Aí, a gente se ajustou no meio do pessoal daquele doutor, que estava na mineração.

Por que não ficamos aqui?

Algum remorso, de não se cumprir de ir, de desertados?

SESFREDO (LUCAS): Sei e não sei.

RIOBALDO: Eu podia rever proveito, caçar de voltar dali para a casa-grande de Selorico Mendes, exigir meu estado devido, na Fazenda São Gregório.

SESFREDO (LUCAS): Sei.

RIOBALDO: Podia flauteando comparecer no Buritis Altos, por conta de Otacília – continuação de amor.

PLAY: VIOLA DIADORIM

SESFREDO: Sei.

RIOBALDO: Quis não. Suasse saudade de Diadorim? A ponto no dizer, menos. Ou nem não tinha.

Passam os dois manozinho-da-crôa. Riobaldo lembra de Diadorim.

RIOBALDO: Manoelzinho-da-crôa. Eu acho, que foi juvenescendo em mim uma inclinação de abelhudice: assaz eu queria me estar misturado lá, com os medeiro-vazes, ver o fim de tudo. Viver é um descuido prosseguido.

Tempo de ir. Vamos?

Levanta Sesfredo.

SESFREDO: Vamos, demais!

RIOBALDO: E, aí, a saudade de Diadorim voltou em mim, depois de tanto tempo, me custando seiscentos já andava, acoroçado, de afogo de chegar, chegar, e perto estar.

Cavalo que ama o dono, até respira do mesmo jeito...

O sertão é do tamanho do mundo.

Ar que dá açoite de movimento, o tempo-das-águas de chegada, trovoada trovoando. Vaqueiros todos vaquejando.

**PLAY: CAVALGADA – VAQUEIROS TODOS VAQUEJANDO /
STOP: BAMBUZAL + VIOLA.**

Garimpeiros se juntam na cavalgada.

RIOBALDO: O gado esbravaçava.

*Dão meia-volta cavalgando, quando chegam no fundo, está
posicionado o acampamento de Medeiro Vaz.*

RIOBALDO: E a cambada dos Judas, aumentável, a corja? A tantos quantos?

VAQUEIRO (DANIEL): Os muitos!

Uma monarquia deles...

RIOBALDO: E Medeiro Vaz?

VAQUEIRO (DANIEL): Medeiro Vaz não se acha, os nossos, deles ninguém não sabia bem.

RIOBALDO: Tocamos, fim que o mundo tivesse.

PLAY: VENTO / STOP: CAVALGADA

Chegam no acampamento e ele está nas últimas. Na frente Alaripe, Diadorim e outro jagunço. Medeiro Vaz deitado doente no centro. Jagunço (Balbino) com um pano por trás de Medeiro Vaz como se estivesse ventando.

DIADORIM: Amizade, Riobaldo, que eu imaginei em você esse prazo inteiro...

PLAY: CAVALGADA + VENTO / STOP: CAVALGADA

MARCELINHO PAMPA (LUCAS): A barriga dele tinha inflamo muito, mas não era de hidropisia. Era de dores.

ALARIPE (ELIAS): O mais é o pior: é que tem inimigo, próximo, tocaindo...

RIOBALDO: Está no bilim-bilim. Ah, a cara – arre de amarela, o amarelamento: de palha.

Todos vão ver Medeiro Vaz. Fica Diadorim e Riobaldo na frente.

Será que coloca a mão no olho dele? UM GRANDE ABRAÇO/ ELES
PODEM SE CUMPRIMENTAR

DIADORIM: Despedir dá febre.

MARCELINHO PAMPA: Acode, que o chefe está no fatal!

RIOBALDO: Ele disse.

Riobaldo vai atrás de Medeiro Vaz.

RIOBALDO: Medeiro Vaz – o rei dos gerais; como era que um
daquele podia se acabar?!

RIOBALDO: Podia-se ver o fim que a alma obtém do corpo.

PLAY: TROVÕES + CHUVA FORTE

Trovões. Voltam a olhar para Medeiro Vaz.

MEDEIRO VAZ: Cadê meu cajado?

Quem vai me substituir? Quem capitaneia?...

Quem capitaneia...

Medeiro Vaz morre

RIOBALDO: Rolou os olhos; que ralava, no sarrido. Foi dormir em rede branca. Medeiro Vaz deu a venta.

PLAY: SILENCE

Enterram, um a um, Medeiro Vaz com as mochilas-pedras.

RIOBALDO: Deviam de tocar os sinos de todas as igrejas!

PLAY: SINOS / STOP: SILENCE + TROVÕES + CHUVA FORTE

Sinos. Uma cruz por cima do corpo. Rezam cada um em um lugar e se transformam em sapos. Corpo solitário – barulho de vento. Um sapo sai debaixo das mochilas-pedras. Todos se encaminham para os cantos do palco.

Diadorim dobra o pano do Medeiro Vaz.

DIADORIM: Riobaldo, tu comanda. Medeiro Vaz te sinalou com as derradeiras ordens...

RIOBALDO: Não posso... Não sirvo...

DIADORIM: Mano velho, Riobaldo, tu pode! Riobaldo: tu crê que não merece, mas nós sabemos a tua valia...”

Tatarana!

Os jagunços entrando um em cada canto.

JAGUNÇOS: Tatarana! Tatarana!...

Riobaldo indo para a frente.

RIOBALDO: Não posso, não quero! Digo definitivo! Sou de ser e executar, não me ajusto de produzir ordens...

DIADORIM: A pois, então, **eu** tomo a chefia.

ALARIPE: Você, Reinaldo?

Reinaldo aponta a arma. E depois quebra o tom para a ironia.

Alaripe reage.

Pode ser irônico

DIADORIM: O melhor não sou, oxente, mas porfio no que quero e prezo, conforme vocês todos também. A regra de Medeiro Vaz tem de prosseguir, com tenção! Mas, se algum achar que não acha, o justo, a gente isto decide a ponta d'armas... **pode cuspir**

JAGUNÇOS: Reinaldo! O Reinaldo!

Jogam o cajado para Diadorim. Diadorim pega o cajado com um grito de ave.

RIOBALDO: Discordo.

Jagunços repreendem Riobaldo.

MARCELINO PAMPA: Tem de que. Deixa o Riobaldo razoar...

RIOBALDO: Vejo, Marcelino Pampa é quem tem de comandar.

MARCELINHO PAMPA: Ah?

RIOBALDO: Mediante que é o mais velho, e, demais de mais velho, valente, e consabido de ajuizado!

Marcelino sai apavorado para um canto.

DIADORIM: Com gosto. Melhor do que Marcelino Pampa não tem nenhum. Não ambicionei poderes...

ALARIPE: Tresdito.

JAGUNÇO (DANIEL): É a vez de se estar contornados, unidos sem porfiar...

JAGUNÇOS: Amém.

Todos, voz a voz, aprovavam. Diadorim pega o cajado de Medeiro Vaz e entrega para Marcelino.

MARCELINO PAMPA: Aceito, por precisão nossa, o que obrigação minha é. Até enquanto não vem algum dos certos, de realce maior:

João Goanhá, Alípio Mota, Titão Passos... A tanto, careço do bom conselho de todos que tiverem, segura fiança. Assentes que vamos...

MARCELINO PAMPA: Um minuto de silêncio por Medeiro Vaz.

Todos fazem uma fila, lado a lado e Riobaldo vira para trás.

RIOBALDO: Tem horas em que penso que a gente carecia, de repente, de acordar de alguma espécie de encanto. As pessoas, as coisas, não são de verdade!

MARCELINO PAMPA: Epa que tem alguém chegando.

Saem três da fila, para verem quem chega. Voltam com Zé Bebelo.

MARCELINO PAMPA: Paz e saúde, chefe! Como passou?

ZÉ BEBELO: Como passou, mano?

Professor, ara viva! Sempre a gente tem de se avistar...

Vim de vez!

MARCELINO PAMPA: Em bom veio, chefe! É o que todos aqui representamos...

ZÉ BEBELO: A pois. Salve Medeiro Vaz!...

JAGUNÇO (BALBINO): Deus com ele, amigo. Medeiro Vaz ganhou repouso... Foi descansar.

Trovão. Abrem a fila como uma porta revelando o corpo de Medeiro Vaz.

PLAY: CHUVA FORTE

ZÉ BEBELO: Lux eterna...

Vim cobrar pela vida de meu amigo Joca Ramiro, que a vida em outro tempo me salvou de morte...

E liquidar com esses dois bandidos, que desonram o nome da Pátria e este sertão nacional! Hermógenes! Filhos da égua...

JAGUNÇOS: Judas!

MARCELINO PAMPA: Pois, então, estamos irmãos... E esses homens?

ZÉ BEBELO: Vim por ordem e por desordem. Este cá é meus exércitos!...

MARCELINO PAMPA: Pois assim, amigo, por que é que não combinamos nosso destino? Juntos estamos, juntos vamos.

ZÉ BEBELO: Amizade e combinação, aceito, mano velho.

Já, ajuntar, não. Só obro o que muito mando; nasci assim. Só sei ser chefe.

MARCELINO PAMPA: E chefe será. Baixamos nossas armas, esperamos vossas ordens...

ZÉ BEBELO: De todo poder? Todo o mundo lealda?

JAGUNÇOS: Acordo. Confirmo.

ZE BEBELO: Ao redor de mim, meus filhos. Tomo posse!

PLAY: PÍFANO / STOP: VENTO + CHUVA FORTE

Meu nome d'ora por diante vai ser ah-oh-ah o de Zé Bebelo Vaz Ramiro.

Zé Bebelo comanda. Jagunços se movimentam pelo espaço organizando a saída.

ZÉ BEBELO: Os homens em quatro pelotões – três drongos de quinze, e um de vinte – em cada um ao menos um bom rastreador.

Carecemos de quatro buzinas de caçador, para os avisos.

Todos repartidos, ainda sobram nove – servirão para esquadrão adeparte, tomar conta dos burros cargueiros, com petrechos e mantimentos.

Quim Queiroz zela os volumes de balas.

Congelam, menos Jacaré.

O jacaré exerce de cozinheiro, todo tempo deve de dizer o de comer que precisava ou faltava.

Descongelam. Jagunços na frente.

O acampamento da gente parecia uma cidade.

Trabucar duro, para dormir bem!

Jagunços avançam para o fundo.

Morrendo eu, depois vocês descansam... Mas eu não morro...

Capricha... Arre, temos nenhum tempo, gente!

Morrendo eu, depois vocês descansam... Mas eu não morro...

Ainda quero passar, a cavalos, levando vocês, em grandes cidades!

Aqui o que me faz falta é uma bandeira, e tambor e cornetas, metais mais.

Esticam um pano. Fazem gestos e som de tambor e de corneta.

ZÉ BEBELO: Arre, vote: dois judas, podemos romper as aleluias! Aleluia! Aleluia! Carne no prato, farinha na cuia!...

Cavalgam a procura do inimigo. Chegam no rio, ficam perfilados um do lado do outro. Diadorim e Riobaldo atrás.

JAGUNÇO (BALBINO): O Rio Paracatu está cheio.

PLAY: AMB RIO / STOP: PÍFANO.

ZÉ BEBELO: O São Francisco é maior...

Melhor, dou surpresa! Só uma boa surpresa é que rende.

Atravessam o rio com os cavalos.

ZÉ BEBELO: Quero é atacar!

O principal dos combates nós vamos dar mesmo é a pé. Eu é que digo o local e a hora certa de investir.

Primeiro, João Concliz avança, com seus quinze, vão fazendo de conta que desprevenidos.

Avançam alguns.

ZÉ BEBELO: Duma banda, então, o Fafafa recruza, seus cavaleiros.

Avançam outros.

ZÉ BEBELO: Ah, e gritam.

PLAY: AMB GUERRA / STOP: AMB RIO

PLAY: HINO BANDA – JUNTO COM INÍCIO FALA CAIO

Começa a guerra coreografada.

RIOBALDO: Assaz os judas atiravam mal, discordados, nadinha nem.

Movem os corpos de lado em lado, requebrando e fugindo das balas com deboche.

RIOBALDO: Aí, de poleiro pego prévio, abrimos nossa calamidade neles.

ZÉ BEBELO: Viva a Lei!

Daniel morre. Elias morre. Hermógenes dança debochado.

ZÉ BEBELO: Hermógenes Judas! Tem talento nos pés...

Hermógenes foge. Clara morre.

STOP: AMB GUERRA – QUANDO LEVANTAM PARA FOTO.

Formam a foto com os cadáveres. Leon vem como fotógrafo.

PLAY: FLASH – É UM, É DOIS, É TRÊS / STOP: HINO BANDA.

Flash dispara. Assustam viram pássaros.

PLAY: AMB SERTÃO NATUREZA

RIOBALDO: Sei que estou contando errado, pelos altos. Eu estou contando assim, porque é o meu jeito de contar.

A lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimento, uns com os outros acho que nem não misturam. Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância.

Mire veja: aquela moça, meretriz, por lindo nome Nhorinhá, filha de Ana Duzuza: um dia eu recebi dela uma carta.

A carta gastou uns oito anos para me chegar; E veio trazida por tropeiros e viajores, recruzou tudo. Eu já estava casado.

Gosto de minha mulher, sempre gostei, e hoje mais.

Mas quando recebi a carta da moça Nhorinhá

PLAY: TAMBOR SOLO 2

Porrada do amor no peito.

RIOBALDO: vi que estava gostando dela, de grande amor em lavaredas; mas gostando de todo tempo, até daquele tempo pequeno em que com ela estive, na Aroeirinha, e conheci, concernente amor. A verdade que, em minha memória, mesmo, ela tinha aumentado de ser

mais linda. De certo, agora não gostasse mais de mim, quem sabe até tivesse morrido...

Eu sei que isto que estou dizendo é dificultoso, muito entrançado. Mas o senhor vai avante. Inveja é a instrução que o senhor tem.

PLAY: SUB 2

RIOBALDO: Eu queria decifrar as coisas que são importantes. E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente. Queria entender do medo e da coragem, e da gã que empurra a gente para fazer tantos atos, dar corpo ao suceder.

Lhe falo do sertão. Do que não sei.

Um grande sertão! O sertão tá dentro da gente.

PLAY: TAMBOR SOLO 2 / STOP: SUB 2

Foi um fato que se deu, um dia, se abriu. O primeiro.

Depois o senhor verá por que, me devolvendo minha razão.

Se deu há tanto, faz tanto, imagine: eu devia de estar com uns quatorze anos, se. Tínhamos vindo para aqui – circunstância de cinco léguas – minha mãe

Posiciona a mãe.

STOP: AMB SERTÃO NATUREZA

RIOBALDO: e eu.

Posiciona Riobaldo menino.

RIOBALDO: No porto do rio de-Janeiro.

Surgem galinhas.

O rio de-Janeiro nosso.

Pois tinha sido que eu acabava de sarar duma doença, e minha mãe feito promessa para eu cumprir quando ficasse bom:

RIOBALDO MENINO: Benção, mãe.

Mãe vira galinha.

Eu carecia de tirar esmola.

Riobaldo menino vai em direção a diadorim pedindo esmola para o público.

RIOBALDO MENINO: Tô ajuntando esmolas para o senhor bom Jesus, no dever de pagar promessa feita por minha mãe.

DIADORIM MENINO: Você é novo aqui?

Espanta as galinhas e dá estrelas na direção oposta. Galinhas voltam a Diadorim. Diadorim vai até Riobaldo e as galinhas seguem.

DIADORIM MENINO: Um quarto de queijo, e um pedaço de rapadura.

Aquele comprador é meu tio, mora num lugar chamado Os-Porcos.

RIOBALDO MENINO: Lá é bom?

DIADORIM MENINO: Demais... Meu tio planta de tudo. Mas arroz este ano não plantou, porque enviuvou de morte de minha tia...

Vou passear de barco. Se vem?

Vai em direção ao centro.

Riobaldo menino faz sim com a cabeça.

PLAY: AMB RIO + VIOLA DIADORIM.

Canoeiro bate seu cajado no barco. Todos viram tartaruga.

Diadorim menino e canoeiro se cumprimentam com intimidade.

DIADORIM MENINO: Atravessa!

RIOBALDO MENINO: O canoeiro obedeceu.

Tartarugas nadam. Diadorim oferece um cigarro. Riobaldo traga e tosse.

RIOBALDO MENINO: Tchau, mãe!

Quando canoa vira, fica boiando?

CANOEIRO: Esta é das que afundam inteiras. É canoa de peroba. Canoa de peroba e de pau-d'óleo não sobrenadam...

RIOBALDO MENINO: Ah, tantas canoas no porto, boas canoas boiantes... Até fosse crime, fabricar dessas, de madeira burra!

DIADORIM MENINO: Carece de ter coragem...

DANIEL CANOEIRO: A ariranha, a onça d'água!

DIADORIM MENINO: As flores... vermelhas: olho-de-boi, roxas do mucunã, que é um feijão bravo.

RIOBALDO ADULTO: (simultâneo a fala anterior) até aquela ocasião eu nunca tinha ouvido dizer de se parar apreciando, por prazer de enfeite, a vida mera deles pássaros.

DIADORIM MENINO: Trepadeiras.

CANOEIRO: Olha o Garrincha!

DIADORIM MENINO: Não é o Suriri.

CANOEIRO: É o Suriri!

DIADORIM MENINO: Olha o peixe. Cardume. Muitos. Cágados.

Entram no rio São Francisco. Peixes avançam se rebatendo no chão.

DIADORIM MENINO: Coragem.

PLAY: AMB RIO + PALÁCIO DE PINTURAS / STOP: AMB RIO + VIOLA DIADORIM.

RIOBALDO MENINO: Até hoje o que vi de maior na minha vida foi aquele Rio, aquele dia. Imensidade. O São Francisco.

A feiura com que o São Francisco puxa, se moendo todo barrento vermelho.

RIOBALDO MENINO: Daqui vamos voltar?

DIADORIM MENINO: Para quê? Tem nada não.

RIOBALDO MENINO: Eu não sei nadar.

DIADORIM MENINO: Eu também não.

Ah, tu: tem medo não nenhum?

CANOEIRO: Sou barranqueiro! Um araral!! Um araral revoo avante de pássaros.

DIADORIM MENINO: Você também é animoso...

RIOBALDO MENINO: Amanheci minha aurora.

CANOEIRO: ... Meu Rio de São Francisco, nessa maior turvação: vim te dar um gole d'água, mas pedir tua benção...

RIOBALDO MENINO: Você é valente, sempre?

DIADORIM MENINO: Sou diferente de todo o mundo. Meu pai disse que eu careço de ser diferente, muito diferente...

RIOBALDO MENINO: Você nunca teve medo?

DIADORIM MENINO: Costumo não... Que é que a gente sente, quando se tem medo?

RIOBALDO MENINO: E eu não tinha medo mais.

CANOEIRO: ... Meu Rio de São Francisco, na maior turvação,

Peixes viram pássaros. Juntam para revoar.

CANOEIRO: turvação: vim te dar um gole d'água, mas pedir tua benção...

Riobaldo e Diadorim saem da canoa. Pássaros viram árvore.

DIADORIM MENINO: Você não arreda daqui, fica tomando conta!

PLAY: AMB MANGUE – QUANDO SAEM DA CANOA / STOP: AMB RIO + PALÁCIO DAS PINTURAS.

Senta!

RIOBALDO MENINO: Ele mandava eu sentar, eu sentava. Não gosto de ficar em pé.

DIADORIM MENINO: Amigo, quer de comer? Está com fome?

Diadorim menino levanta para apreciar a paisagem.

DIADORIM MENINO: As flores vermelhas: olho de boi, roxas do mucunã...

Riobaldo menino vai mijar.

DIADORIM MENINO: Não, vai ali atrás, longe de mim, isso faz...

O jaburu, o pato-verde, o pato-preto, topetudo; marrequinhos dançantes; martim-pescador; mergulhão; e até uns urubus –

O mulato (Balbino) sai da árvore.

MULATO (BALBINO): Vocês dois, uê, hem?! Que é que estão fazendo?...

RIOBALDO ADULTO: Eu disse!

RIOBALDO MENINO: Não estamos fazendo sujice nenhuma, estamos espreitando as distâncias do rio e o parado das coisas.

RIOBALDO ADULTO: O Mulato disse:

MULATO: Aí o bambalango das águas, aro!

RIOBALDO ADULTO: A fala o jeito dele imitavam o de mulher. Então era aquilo?

DIADORIM MENINO: Você, meu nego? Está certo, chega aqui... Vem meu nego, vem.

RIOBALDO ADULTO: Mulato pulou para trás. Deu grito, gemido. Urro. Diadorim disse.

DIADORIM MENINO: Quicé que corta!

RIOBALDO ADULTO: Eu disse:

RIOBALDO MENINO: O mulato pode voltar a reunir companheiros; de nós o que será, daí a mais um pouco? Vambora!

Riobaldo adulto pega a mãe (que era um pássaro) e leva até ele, comanda a cena como se fosse o diretor. Mãe leva o menino e dão a volta até se juntarem aos pássaros.

RIOBALDO ADULTO: Minha mãe estava lá no porto, esperando por mim. Tive de ir com ela, nem pude me despedir direito do Menino. De longe, virei, ele acenou com a mão, eu respondi. Nem sabia o nome

dele. Mas não carecia. Dele nunca me esqueci, depois, tantos anos todos.

Todos viram pássaros.

RIOBALDO ADULTO: Agora, que o senhor ouviu, perguntas faço.

Diadorim menino congelado com a mão para cima.

RIOBALDO ADULTO: Por que foi que eu conheci aquele Menino? O senhor não conheceu, compadre meu Quelemém não conheceu, milhões de milhares de pessoas não conheceram. O senhor pense outra vez, repense o bem pensado: para que foi que eu tive de atravessar o rio, defronte com o Menino?

Riobaldo adulto apresenta o Riobaldo menino.

RIOBALDO ADULTO: Adiante? Conto.

Roda com todos ajoelhados, de frente para as platéias.

RIOBALDO ADULTO: O seguinte é simples.

Riobaldo adulto posiciona Riobaldo menino.

RIOBALDO MENINO: Minha mãe morreu.

Começam as rezas.

RIOBALDO MENINO: Apenas a Bigrí, era como ela se chamava.

Morreu, num dezembro chovedor, aí foi grande a minha tristeza. Mas uma tristeza que todos sabiam, uma tristeza do meu direito.

De desde, até hoje em dia, a lembrança de minha mãe às vezes me exporta. Ela morreu, como a minha vida mudou para uma segunda parte. Amanheci mais.

Jogam pequenas lembranças para Riobaldo menino.

RIOBALDO MENINO: De herdado, fiquei com aquelas miserinhas – miséria quase inocente – que não podia fazer questão: lá larguei a outros o pote, a bacia, as esteiras, panela, chocolateira, uma caçarola bicuda; somente peguei minha rede, uma imagem de santo de pau que eu perdi e minha muda de roupa.

Puseram para mim tudo em trouxa, como coube na metade dum saco.

Riobaldo menino vai para a beira da roda. Levantam todos.

RIOBALDO MENINO: Até que um vizinho caridoso cumpriu de me levar, para a Fazenda São Gregório, de meu padrinho Selorico Mendes, na beira da estrada boiadeira.

Vai até Selorico Mendes (Daniel).

RIOBALDO MENINO: Me aceitou com grandes bondades.

SELORICO MENDES (DANIEL): De não ter conhecido você, estes anos todos, purgo meus arrependimentos...

RIOBALDO MENINO: Meu padrinho Selorico Mendes queria que eu aprendesse a atirar bem, e manejar porrete e faca.

Acerta tiro no alvo do Elias.

RIOBALDO MENINO: Mas eu não sabia ler. Então meu padrinho teve uma decisão: me enviou para o Currálinho, para ter escola e morar em casa de um amigo dele. Lá eu não carecia de trabalhar, de forma nenhuma.

Certa madrugada no Currálinho,

Black out.

Selorico com uma vela na mão + Joca Ramiro + Hermógenes + Ricardão (Elias).

RIBALDO MENINO: Os cachorros todos latiram, no São Gregório, alguém estava batendo. Era mês de maio, em má lua, o frio fiava.

Assim que saí da cama e fui ver se era de se abrir, meu padrinho Selorico Mendes, com a lamparina na mão, já estava pondo para dentro da sala uns homens, que eram três.

SELORICO MENDES: Va lá dentro, chamar alguma das mulheres, que coasse café quente pra Joca Ramiro.

Riobaldo pega a luz que está na mão de Selerico Mendes e começa a iluminar os detalhes.

RIOBALDO MENINO: Só de ouvir o nome, eu parei, na maior suspensão.

Joca Ramiro, chapéu desabava largo.

Joca Ramiro estava de braços cruzados.

JOCA RAMIRO: Tá frio, né compadre?

SELORICO MENDES: Demais!

RIOBALDO MENINO: Ricardão quieto. O outro estava de costas.
Fico pensando: será que a vida dá a gente certos avisos?

Homem sem anjo-da-guarda.

HERMÓGENES: Hermógenes.

JOCA RAMIRO: Senhor Selerico Mendes, precisamos de um recanto oculto, onde a tropa dos homens pudesse se esconder.

SELORICO MENDES: Primeiro, toma-se café. Depois segue.

Tenho ótimo reconditório... Riobaldo guia essa gente, até onde o poço do Cambaubal, num fechado, mato caapuão.

JAGUNÇO (BALBINO): Quem vem aí?

PLAY: GRAVE CAVALOS

HERMÓGENES: Capixum, é eu...

JAGUNÇO (BALBINO): A bom, Hermógenes!

RIOBALDO MENINO: De repente, de certa distância, enchia espaço aquela massa forte. Um estado de cavalos. Os cavaleiros.

Jagunços no escuro acendem palitos de fósforo. Cada um ascende um, primeiro lento, depois cada vez mais rápido.

E deviam de ser perto duns cem. Respirei: a gente sorvia o bafejo – o cheiro de crinas e rabos sacudidos, o pêlo deles, de suor velho, semeado das poeiras do sertão.

RIOBALDO ADULTO E RIOBALDO MENINO: Até hoje eu represento em meus olhos aquela hora, tudo tão bom; e, o que é, é saudade.

SELORICO MENDES: Menino pra casa!

Luz acende, vira casa. Empregados limpam chão, parede. Selorico com um jornal na mão.

SELORICO MENDES: Riobaldo, Joca Ramiro, – dono de glórias!

Aquela turma de cabras, tivesse sorte, podia impor caráter ao Governo.

RIOBALDO MENINO: Se foram. Achei mesmo que tudo tinha perdido a graça, o de se ver.

Mas, um dia – me disseram que minhas feições copiavam retrato de Selorico Mendes. Que ele tinha sido meu pai! Afianço que, no escutar,

em roda de mim o tonto houve – o mundo todo me desproduzia, numa grande desonra.

Pega uma mala.

RIOBALDO MENINO: Ajuntei meus trens, minhas armas, selei um cavalo, fugi de lá. Fui até na cozinha, conduzi um naco de carne, dois punhados de farinha no bernal. Achasse algum dinheiro à mão, pegava; disse eu não tinha nenhum escrúpulo. Virei bem fugido.

Acende um cigarro e traga como um homem.

Razão por que fiz? Sei ou não sei.

Eu queria o ferver.

Toquei direto para o Currealim.

Fazem a roda conforme ele passa: tentam pegá-lo, mas ele foge e todos se juntam atrás dele.

RIOBALDO MENINO: Razão por que fiz? Sei ou não sei.

Eu queria o ferver.

Arremessei o cavalo, galopei demais.

Ele dá a volta sozinho e chega até eles por trás. Eles se transformam em lavradores.

RIOBALDO MENINO: Seo Vupes, o senhor não quererá me ajustar, em seu serviço?

SÊO VUPES (ELIAS): Riobaldo, pois você chega em feita ocasião!

Um senhor, no Palhão, para o ensino de todas as matérias estava encomendando um professor.

RIOBALDO MENINO: O senhor acha que eu posso?

Riobaldo vai para o centro. O grupo se divide em dois.

RIOBALDO MENINO: Fui com dois camaradas.

Formam dois grupos de guardas, enfileirados na frente e trás.

RIOBALDO MENINO: Em tanto percebi, eram capangas.

A fazenda enxameava de gente homem. Vi logo o dono.

ZÉ BEBELO: Me vem com andar de sapo, vem.

RIOBALDO MENINO: Sou o moço professor...

ZÉ BEBELO: E você tem tamanho para ser professor?

RIOBALDO MENINO: Maitre n'est point celui qui toujours enseigne, mais celui qui vite aprend.

Enquanto Zé Bebelo fala no ouvido:

RIOBALDO MENINO: Eu estava pensando que ia dar escola para os filhos dum fazendeiro. Engano, estudante sendo ele mesmo. Me avisou.

Abre a mala e tira os livros. Zé Bebelo lendo no centro. Riobaldo em volta.

Quis antever os cadernos, livros, pegar com as mãos. Assim ler e escrever, e as quatro contas, ele já soubesse, consumia jornais....

Ânsia assim e anfa, e poder de entender demais, nunca achei quem outro. O que ele queria era botar na cabeça, duma vez, o que os livros dão e não. Ele era a inteligência!

ZÉ BEBELO: Siô Baldo, já tomei os altos de tudo! Mas carece de você não ir s'embora, não, mas antes prosseguir sendo o secretário meu...

Eu tô reunindo e pervalendo gente, para sair pelo Estado acima, em comando de grande guerra.

Aponto que vamos por esse Norte, por grandes fatos, que você não se arrependerá..." –

Dá a volta por trás.

ZÉ BEBELO: O fim de tudo, que seria: *(raiva)* romper em peito de bando e bando, acabar com eles, liquidar com os jagunços, relimpar o mundo da jagunçada braba, até o último.

Somente que eu tiver feito, siô Baldo, (*sambinha*) estou todo: entro direito na política!

Temos de render este serviço à pátria – tudo é nacional!

Ah, cujo vou, siô Baldo, vou. Só eu que sou capaz de fazer e acontecer. Sendo porque fui eu só que nasci para tanto! Depois, estável que abolir o jaguncismo, e deputado for, então reluzo perfeito o Norte, boto pontes, fábricas, remedeio a saúde de todos, preenchendo a pobreza, estreando mil escolas.

RIOBALDO MENINO: A tal que, enfim, veio o dia de se sair, guerreiramente, por vales e montes, a gente toda.

RIOBALDO MENINO: Oi, o alarido!

Guardas avançam e entregam os paus para ambos.

Todos com os paus. Riobaldo e Zé Bebelo na frente.

Aos quantos gritos, um araral,

Paus-pássaros revoam.

RIOBALDO MENINO: revoa avante de pássaros – o senhor mesmo nunca viu coisa assim, só em romance descrito. De glória e avio de própria soldadesca, e cavalos que davam até medo de não se achar pasto que chegasse, e o pessoal perto por uns mil.

Se amanhecia num lugar,

Viram para trás pela esquerda e se armam.

RIOBALDO MENINO: se ia à noite noutro,

Voltam com os paus suspensos.

RIOBALDO MENINO: tudo o que podia ser ranço ou discórdia consigo restava para trás. Era o enfim. Era.

Digo que fui,

Descem paus.

RIOBALDO MENINO: digo que gostei.

Abrem os paus.

Começam a cavalgar com os paus. Avançam em níveis.

ZÉ BEBELO: Viva a Lei!

*Aumenta a intensidade da cavalgada com os paus. Chegam na frente.
Se armam.*

RIOBALDO MENINO: Eu não vi essa célebre batalha.

Jogam os paus para trás e viram pessoas da cidade comemorando.

ZÉ BEBELO: Para lá do Rio Pacu, no município de Brasília, volteamos um bando de jagunços – o com o valentão Hermógenes à testa – e derrotado total. Mais de dez mortos, mais de dez cabras agarrados presos; infelizmente só, foi que aquele Hermógenes conseguira de fugir. Mas não pode ir a longe! Viva a Lei! Viva o Governo!

Cidadãos vão virar prisioneiros.

ZÉ BEBELO: Você deve de citar mais é em meu nome, o que por meu recato não versei. E falar muito nacional...

Zé bebelo entre os prisioneiros.

RIOBALDO MENINO: Um homem assim devia de ser deputado!

ZÉ BEBELO: Tem dó não. São os danados de façanhosos... Vão pra cadeia. Vão de levar para a cadeia de Extrema.

RIOBALDO MENINO: Disso eu sabia.

Ze bebelo vira prisioneiro.

RIOBALDO MENINO: *(para todos na plateia)*. Mas como ia não ter pena? O que demasia na gente é a força feia do sofrimento, própria, não é a qualidade do sofrente.

De repente, me governou um desgosto. Não sei se era porque eu reprovava aquilo: de se ir, com tanta maioria e largueza, matando e prendendo gente, constante brutalidade.

Em certo ponto do caminho, eu resolvi melhor minha vida.

Vim-me.

Monta o cavalo.

No relincho do Riobaldo menino, prisioneiros montam o matinho: muda a paisagem, todos em posição fetal, como pedras, com os paus levantados, ventando suavemente.

Fugi.

Sai pela frente dando meia volta e virando matinho no fundo. Volta outro Riobaldo, adulto, por trás.

RIOBALDO: Meu cavalo era bom, eu tinha dinheiro na algibeira, eu estava bem armado. Virei, vagaroso. Meu rumo mesmo era o do mais incerto. Viajei, vim, acho que eu não tinha vontade de chegar em nenhuma parte. Com vinte dias de remanchear, e sem as trapalhadas maiores, foi que me encostei para o Rio das Velhas.

Surge uma mulher (Luisa A.) andando. Ele anda também. Depois ela corre, ele corre atrás. Ele para e vai andando. Ela vai andando atrás dele. Ele corre, ela corre. Ele vira surpeendentemente para ela. Ele tira a roupa toda dela. Acende um cigarro e sopra a fumaça em sua buceta. Sobe nela. Cai para o lado. Ela sobe nele. Ela cai para o lado. Veste ele com muita atenção.

MULHER: Meu pai existe daqui a quarto-de-légua. Vai, lá tu almoça e janta. De noite, se meu marido não tiver voltado, eu te chamo, dando avisos.

RIOBALDO: Você acende uma naquele alto, eu enxergo, eu cá venho...

MULHER: Ao que não posso, alguém mais avistando havia de poder desconfiar.

RIOBALDO: Assim mesmo, eu quero. Uma fogueirinha de nada...

MULHER: Quem sabe eu acendo...

Todos viram bando de Hermógenes. Mulher casada sai da gaiola. Diadorim veste a mochila no fundo.

HERMÓGENES: Pra onde se vai?

RIOBALDO: Tô vindo...

Vê Diadorim vindo do fundo.

RIOBALDO: Ah, mas ah! – enquanto que me ouviam, mais um homem, tropeiro também, vinha entrando, na soleira da porta.

DIADORIM: Riobaldo meu conhecido, dou fiança.

HERMÓGENES: Não somos tropeiros, somos pessoal brigal de Joca Ramiro, e viemos pegar munição, que aqui ta escondida.

Riobaldo indo para Diadorim.

RIOBALDO: O moço, tão variado e vistoso, era, pois sabe o senhor quem, mas quem, mesmo?

Era o Menino!

Todos viram pássaros com asas de pau, menos Diadorim.

Pega o menino e monta a cena, exibindo Diadorim:

RIOBALDO: O Menino, senhor sim, aquele do porto do de-Janeiro, daquilo que lhe contei, o que atravessou o rio comigo, numa bamba canoa, toda a vida. Os olhos verdes, semelhantes grandes, a boca melhor bonita. O Menino me deu a mão: ele se chamava o Reinaldo.

Levam a porrada de amor no peito, Riobaldo para a frente e Diadorim para o fundo. Tocam tambores. Pássaros ocupam o centro e páram.

RIOBALDO: Essas são as horas da gente. As outras, de todo tempo, são as horas de todos.

Falam os dois juntos, se aproximando:

RIOBALDO E DIADORIM: Sempre que se começa a ter amor a alguém, no ramerrão, o amor pega e cresce é porque, de certo jeito, a gente quer que isso seja, e vai, na ideia, querendo e ajudando; mas, quando é destino dado, maior que o miúdo, a gente ama inteiriço fatal, carecendo de querer.

Amor desse, cresce primeiro; brota é depois.

Diadorim revoa levemente e some como uma pedra.

RIOBALDO: Ah – e Otacília?... Otacília, estilo dela, era toda exata, criatura de belezas. Depois lhe conto; tudo tem o tempo.

Mas o mal de mim, doendo e vindo, é que eu tive de compensar, numa mão e noutra, amor com amor. Se pode? Vem horas, digo: se um aquele amor veio de Deus, como veio, então – o outro?...

Todo tormento.

Comigo, as coisas não têm hoje e anteontem amanhã: é sempre.

Tormentos.

Vão para as posições dos paus.

RIOBALDO: O senhor por ora mal me entende, se é que no fim me entenderá.

Mas a vida não é entendível.

Volta a cena anterior.

HERMÓGENES: Isso é munição de contos e contos de réis, a gente prezava grandes responsabilidades.

Constroem a balsa. Cantam alegres na organização.

RIOBALDO: Pois fomos. Nem tive pesar nenhum de não esperar o sinal da fogueira da mulher casada.

De seguir assim, sem a dura decisão, feito cachorro magro que espera viajantes em ponto de rancho, o senhor quem sabe vá achar que eu seja homem sem caráter. Eu mesmo pensei.

Conheci que estava chocho, dado no mundo, vazio de um meu dever honesto.

HERMÓGENES: Hoje assentamos por aqui. A modo de repousar até amanhã.

Todos se posicionam no fundo enfileirados de costas, em descanso.

DIADORIM: Eu fico pra vigia.

Riobaldo espera um pouco e vai depois para cima da balsa.

RIOBALDO: Tô sem sono. Fico também.

DIADORIM: O rio, objeto assim a gente observa.

Uma crôa de areia amarela, e uma praia larga: manhãzando,

Pássaros voam, ocupando o espaço aos poucos.

DIADORIM: ali estava recheio em instância de pássaros. O comum: essas garças (LEO), enfileirantes, de toda brancura; o jaburu (CLARA); o pato-verde (DANIEL), o pato-preto (BALBINO), topetudo; marrequinhos dançantes (LUISA A.); martim- pescador (LEON); mergulhão (ELIAS); e até uns urubus (BALBINO, CLARA E ELIAS) com aquele triste preto que mancha. Mas, melhor de todos,

Dois pássaros ficam sempre de par revoando – manoelzinho-da-crôa (LUISA A. E ELIAS).

DIADORIM: O que é o passarim mais bonito e engraçadinho de rio-abaixo e rio-acima?

O que se chama o manuelzinho-da-crôa.

Riobaldo faz o ato de matar um passaro.

RIOBALDO: Aquilo era para se pegar a espingarda e caçar.

Diadorim faz o mesmo gesto que ele fez na cena inicial, abaixando o braço armado.

DIADORIM: É formoso próprio...

É preciso olhar para esses com um todo carinho...

Diadorim senta com os pássaros na frente da balsa. Riobaldo atrás de pé.

RIOBALDO: Eu pensava: frouxo, está aqui um que empulha e não culha.

Mas, do Reinaldo, não. Doçura do olhar dele me transformou para os olhos de velhice da minha mãe. Então, eu vi as cores do mundo.

. Sempre me lembro. De todos, o pássaro mais bonito gentil que existe é mesmo o manuelzinho-da-crôa.

Jogam o passarinho para o alto.

DIADORIM: Riobaldo, nós somos amigos, de destino fiel, amigos?

RIOBALDO: Reinaldo, pois eu morro e vivo sendo amigo seu!

DIADORIM: Riobaldo... Reinaldo... Dão par, os nomes de nós dois...

Podem olhar para traz para ver se não tem ninguém.

Quase se beijam.

DIADORIM: Vá fazer a barba, que está bem grandeúda... e vá lavar corpo, no rio.

RIOBALDO: Você não vem?

DIADORIM: Eu não. Só, por acostumaçãõ, tomo banho sozinho no escuro, no sinal da madrugada.

RIOBALDO: Estou contando ao senhor, que carece de um explicado.

Tirando a roupa.

RIOBALDO: Pensar mal é fácil, porque esta vida é embrejada. Mas ponho minha fiança: homem muito homem que fui, e homem por mulheres! – nunca tive inclinação pra aos vícios desconstrados.

Então – o senhor me perguntará – o que era aquilo?

Mergulha e nada no rio.

E eu mesmo não entendia então o que aquilo era? Sei que sim. Mas não.

E eu mesmo entender não queria. Acho que.

Mas eu gostava dele, dia mais dia, mais gostava. Diga o senhor: como um feitiço? Isso. Feito coisa feita. Era ele estar perto de mim, e nada me faltava. Era ele fechar a cara, e eu perdia meu sossego.

E em mim a vontade de chegar todo próximo, quase uma ânsia de sentir o cheiro do corpo dele, dos braços, que às vezes adivinhei insensatamente – tentação dessa eu esparecia, aí rijo comigo renegava. Muitos momentos. Do demo: digo? Com que entendimento eu entendia, com que olhos era que eu olhava?

Eu conto. O senhor vá ouvindo.

HERMÓGENES: A munição tem de chegar em poder de Joca Ramiro!

Suspendem a balsa, como munição, atravessando a cena:

HERMÓGENES: Ocê, professor de Zé Bebelo, você pode ser de muita ajuda. Quero saber era tudo que você sabe, a respeito de Zé Bebelo, das malasartes que ele usa em guerra, de seus aprovados costumes, suas forças e armamentos. Nós temos que acabar com eles.

Tudo o que fala, pode ajudar. O saber de uns, a morte de outros.

A munição passa para a frente com Hermógenes no centro Riobaldo vai para o microfone do fundo.

O grupo para na outra ponta e prepara as armas.

RIOBALDO: Eu, quem é que eu era? De que lado eu era? Zé Bebelo ou Joca Ramiro? Hermógenes ou Reinaldo... De ninguém eu era. Eu era de mim. Eu, Riobaldo.

Medo. Medo que maneia. Bananeira dá em vento de todo lado.

Homem? É coisa que treme.

Burros e mulas do lote de tropa, eu tinha inveja deles...

Tem diversas invenções de medo, eu sei, o senhor sabe.

Pior de todas é essa: que tonteia primeiro, depois esvazia.

Medo do que pode haver sempre e ainda não há. O senhor me entende: costas do mundo.

Diadorim vai para o Riobaldo.

RIOBALDO: Eu careco de sozinho ficar.

DIADORIM: Riobaldo, puxa as orelhas do teu jumento...

RIOBALDO: Sozinho sou, sendo, de sozinho careço, sempre nas estreitas horas – isso procuro.

Homem como eu, tristeza perto de pessoa amiga afraca. Eu queria mesmo algum desespero.

Riobaldo balança a grade descontraladamente.

DIADORIM: Riobaldo, pois tem um particular que eu careço de contar a você, e que esconder mais não posso... Escuta: eu não me chamo Reinaldo, de verdade.

Riobaldo vai para o centro em direção a Diadorim. Param um em frente ao outro.

DIADORIM: Este é nome apelativo, inventado por necessidade minha, carece de você não me perguntar por quê. PODE SER TUDO NA DOR PEQUENINO. Tenho meus fados. A vida da gente faz sete voltas – se diz. A vida nem é da gente...

Pois então: o meu nome, verdadeiro, é Diadorim... Guarda este meu segredo. Sempre, quando sozinhos a gente estiver, é de Diadorim que você deve de me chamar, digo e peço, Riobaldo...

RIOBALDO: Diadorim... Diadorim!

Pegam inimigo (Elias) e colocam com violência, nu, de ponta-cabeça no no pau.

JAGUNÇO (DANIEL): Um inimigo foi pego.

HERMÓGENES: Guardem este. Põe no chão agora!

Desamarra ele! Sem violência... sem violência!

Por que trouxeram um tão magrinho pra mim?

Quer ver arrepiar?

Hermógenes curra o prisioneiro. Riobaldo cobre o Hermógenes.

RIOBALDO: Por que era que Joca Ramiro, sendo chefe tão subido, de nobres costumes, consentia em ter como seu alferes um sujeito feito esse Hermógenes, remarcado no mal?

Riobaldo vai para o microfone do fundo.

RIOBALDO: que estava desejando que Zé Bebelo vencesse, porque era ele quem estava com a razão. Zé Bebelo devia de vir, forte viesse: liquidar mesmo, a rãs, com o inferno da jagunçada!

Antes o que me atazanava, era o significado que eu não achava lá, no meio onde eu estava obrigado, naquele grau de gente. Tudo era falso viver, deslealdades.

Só Diadorim.

Vai até Diadorim.

RIOBALDO: Quem era assim para mim Diadorim?

Diadorim vai para o fundo como pássaro.

Forte era a minha gastura, por via do Hermógenes. Esse Hermógenes – belzebu.

Descobre o prisioneiro e o Hermógenes, revelando o fim da curra.

O Hermógenes, homem que tirava seu prazer do medo dos outros, do sofrimento dos outros.

Aí, arre, foi que de verdade eu acreditei que o inferno é mesmo possível. E aquele inferno estava próximo de mim, vinha por sobre mim.

Então, eu era diferente de todos ali? Era...

E eu era igual àqueles homens?

Era.

Caminha em direção ao fundo.

RIOBALDO: Com não terem mulher nenhuma lá, eles sacolejavam bestidades.

JAGUNÇO (LEO): Saindo por aí, qualquer uma que seja, não me escapole!

RIOBALDO: Será, o Hermógenes também gosta de mulheres?

JAGUNÇO (BALBINO): Eh. Apreceia não. Só se não gosta...

JAGUNÇO (DANIEL): Quá. Acho que ele gosta demais é só nem dele mesmo, demais, demais...

JAGUNÇO (CLARA): Daqui a seis léguas, é a baixada do Brejinho – lá tem fêmeas...

JAGUNÇO (LUISA A.): Eu tive estado lá, não vi ar de mulher-davida nenhuma, só uma vendinha de roça e uma velha pitando cachimbo, no batente duma porta, pitando cachimbo e trançando peneiras.

DIADORIM: Mulher é gente tão infeliz...

Vai para a frente.

RIOBALDO: Deus me livrou de endurecer nesses costumes perpétuos.

A primeira, que foi, bonita moça, eu estava com ela somente. Tanto gritava, que xingava, tanto me mordida, e as unhas tinha. Ao cabo, que pude, a moça – fechados os olhos – não bulia; não fosse o coração dela rebater no meu peito, eu entrevia medo. Mas eu não podia esbarrar. Assim tanto, de repente vindo, ela estremeceuzinha. Daí, abriu os olhos, aceitou minha ação, arfou seus prazeres, constituído milagre.

Para mim, era como eu tivesse os mais amores! Pudesse, levava essa moça comigo, fiel.

Mas, depois, num sítio perto da Serra Nova, foi uma outra, a moreninha miúda, e essa se sujeitou fria estendida, para mim ficou de pedras e terra. Ah, era que nem eu nos medonhos fosse – e, o senhor crê? – a mocinha me aguentava era num rezar, tempos além. Às almas fugi de lá, larguei com ela o dinheiro meu, eu mesmo roguei pragas. Contanto que nunca mais abusei de mulher. Pelas ocasiões que tive, e de lado deixei, ofereço que Deus me dê alguma minha recompensa. O que eu queria era ver a satisfação – para aquelas, pelo meu ser. Feito com aquela moça...

DIADORIM: Nhorinhá.

Quase tocando em Diadorim.

RIOBALDO: Teve um instante, bambeei bem. Foi mesmo aquela vez? Foi outra? Alguma, foi; me alembro.

Meu corpo gostava de Diadorim.

Diadorim abaixa para amarrar o cadarço.

RIOBALDO: Estendi a mão, para suas formas; mas, quando ia, bobamente,

Diadorim vira pássaro.

RIOBALDO: ele me olhou – os olhos dele não me deixaram. Diadorim, sério, testalto. Tive um gelo. Só os olhos negavam.

Vi – ele mesmo não percebeu nada. Mas, nem eu; eu tinha percebido? Eu estava me sabendo?

Meu corpo gostava do corpo dele, na sala do teatro.

Os dois deitam ao centro, no meio dos pássaros.

RIOBALDO: Diadorim, você não tem, não terá alguma irmã, Diadorim?

DIADORIM: Só tenho Deus, Joca Ramiro... e você, Riobaldo...

RIOBALDO: Vamos embora daqui juntos, Diadorim? Vamos para longe, para o porto do de-Janeiro, para o sertão do baixio, para o Curralim, São-Gregório, ou para aquele lugar nos gerais, chamado Os-Porcos, onde seu tio morava...

Diadorim vira pássaro.

RIOBALDO: Coração cresce de todo lado. ...

Coração mistura amores. Tudo cabe. Conforme contei ao senhor, quando Otacília comecei a conhecer, nas serras dos gerais, Buritis Altos, nascente de vereda, Fazenda Santa Catarina.

Os pássaros revoam ao fundo e se transformam em flores no entorno de Otacília (Clara).

OTACÍLIA (CLARA): Ah, já passaram mais de vinte verdadeiras...

Essa flor é figurada, o senhor sabe? Morada em que tem moças, plantam dela em porta da casa-de- fazenda.

De propósito plantam, para resposta e pergunta.

RIOBALDO: Qual o nome da flor?

OTACÍLIA: Casa-comigo...

RIOBALDO: E o nome da flor era o dito, tal, se chamava – mas para os namorados respondido somente. Consoante, outras, as mulheres livres, dadas, respondem:

Nhorinhá aparece na lateral esquerda.

NHORINHÁ: Dorme-comigo...

RIOBALDO: Assim era que devia de haver de ter de me dizer aquela linda moça Nhorinhá. Nhorinhá prostituta, pimenta-branca, boca cheirosa, o bafo de menino- pequeno.

Aparece Diadorim na frente, ponta oposta a Otacília.

RIOBALDO: Reinaldo!

Tamos falando dessa flor.

DIADORIM: Que flor é essa, qual sendo?

OTACÍLIA: Ela se chama é liroliro...

RIOBALDO:

Que Diadorim tinha ciúme de mim com qualquer mulher, eu já sabia, fazia tempo, até. Vai, e vem, me intimou a um trato:

DIADORIM: Enquanto a gente estiver em ofício de bando, que nenhum de nós dois não botasse mão em nenhuma mulher.

Promete que temos de cumprir isso, Riobaldo, feito jurado nos Santos-Evangelhos! Severgonhice e airado aveio servem só para tirar da gente o poder da coragem... Você cruza e jura?!

RIOBALDO: Jurei.

Todos viram pássaros.

RIOBALDO: Tive penitência. Por um prazo, jejei de nem não ver mulher nenhuma. O senhor sabe o que isso é? Desdeixei duma roxa, a que me suplicou os carinhos vantajosos. E outra, e tantas.

RIOBALDO ADULTO E RIOBALDO MENINO: A Guararavacã do Guaicuí:

Atores viram buritizais ao fundo.

RIOBALDO ADULTO E RIOBALDO MENINO: o senhor tome nota deste nome... foi nesse lugar, no tempo dito, que meus destinos foram fechados. Será que tem um ponto certo, dele a gente não podendo mais voltar para trás? Travessia de minha vida. Guararavacã – o senhor veja, o senhor escreva. As grandes coisas, antes de acontecerem.

Aquele lugar, o ar. Primeiro, fiquei sabendo que gostava de Diadorim – de amor mesmo amor, mal encoberto em amizade. Me a mim, foi de repente, que aquilo se esclareceu: falei comigo.

Não tive assombro, não achei ruim, não me reprovei – na hora.

Me deu saudade de algum buritizal.

O senhor vê: o remôo do vento nas palmas dos buritis todos, quando é ameaço de tempestade.

Alguém esquece isso? O vento é verde. Aí, no intervalo, o senhor pega o silêncio põe no colo.

Avançam.

RIOBALDO ADULTO E RIOBALDO MENINO: Eu sou donde eu nasci. Sou de outros lugares.

Diadorim, meu amor... Como era que eu podia dizer aquilo?

Levantei, por uma precisão de certificar, de saber se era firme exato.

Só o que a gente pode pensar em pé – isso é que vale.

Aí fui até lá, na beira dum fogo, onde Diadorim estava. Olhei bem para ele, de carne e osso; eu carecia de olhar,

Vão até os buritis e espiam Diadorim na grade ao fundo.

DIADORIM: Hê, Riobaldo, eh, uê, você carece de alguma coisa?

Diadorim revoa para a frente. Entra os outros Diadorim (CLARA e LÉO).

DIADORIM (CLARA E LÉO): Hê, Riobaldo, eh, uê, você carece de alguma coisa?

RIOBALDO ADULTO: Se é o que é – eu pensei – eu estou meio perdido... Eu não podia, por lei de rei, admitir o extrato daquilo. Ia, por paz de honra e tenência, sacar esquecimento daquilo de mim.

Empurram os Diadorim para fora. Riobaldo Menino sai junto.

RIOBALDO: Se não, pudesse não, ah, mas então eu devia de quebrar o morro: acabar comigo! – com uma bala no lado de minha cabeça, eu num átimo punha barra em tudo.

Riobaldo dá um tiro. Todos viram jaguncos.

JAGUNÇO (BALBINO): Ao que foi?

RIOBALDO: Acho que um macaquinho miúdo, que acho que errei...

Essas coisas todas se passaram tempos depois. Talhei de avanço, em minha história. O senhor tolere minhas más devassas no contar. É ignorância. Eu não converso com ninguém de fora, quase. Não sei contar direito. Aprendi um pouco foi com o compadre meu Quelemém; mas ele quer saber tudo diverso: quer não é o caso inteirado em si, mas a sobre-coisa, a outra-coisa. E para o dito volto. Como eu estava, com o senhor, no meio dos Hermógenes.

Volta Prisioneiro (Elias) e Hermógenes. Riobaldo cobre os dois.

Entra jagunço (Balbino).

JAGUNÇO (BALBINO): Zé Bebelo vem vindo. Vem por nós. A légua dali, eles estão chegando, no meio do dia, patrulhão de cavaleiros.

PLAY: ZÉ BEBELO VEM VINDO

Hermógenes levantando da curra, arrumando a calça:

HERMÓGENES: É agora! É hoje! Quem quiser rezar, pode.

HERMÓGENES: Qualquer barulho sem tento, que se faz, verte perigo. Pássaro pousado em moita, que se assusta forte a vôo, dá aviso ao inimigo.

RIOBALDO: O que nós estávamos fazendo era uma razão de loucura muita, coisa que só mesmo em guerra é que se quer.

O inimigo pode estar engatinhando também, versa por detrás, nunca se tem certeza.

DIADORIM: Riobaldo? Arruma jeito de mudar de lugar, na hora, sempre que puder. (sentada)

RIOBALDO: Eu ia matar gente humana.

HERMÓGENES: O primeiro tiro eu dou.

Riobaldo vai até o microfone do fundo.

***PLAY: GUERRA BASE GRAVE – QUANDO DEITAM NO CHÃO
UNS NOS OUTROS / STOP: ZÉ BEBELO VEM VINDO.***

DIADORIM: Riobaldo? Arruma jeito de mudar de lugar, na hora, sempre que puder.

RIOBALDO: Por que era que eu tinha de obedecer ao Hermógenes? Ainda estava em tempo: se eu quisesse, sacanhava meu revólver, gastava nele um breve tiro, bem certo, e corria, ladeira abaixo.

Agora, aqueles outros, os contrários, não estavam também com poder de me matar?...

Por que que eu ia ter pena dos outros? Algum tinha pena de mim...?

Riobaldo pula para o bando. Se agacham no chão, a espreita da batalha.

Parados na posição.

PLAY: EFEITO GUERRA FX AVE RAPINA.

Voltam a rastejar e viram dois bandos. Bando de Zé Bebelo (frente) e Bando de Hermógenes (fundo). Os dois grupos se posicionam um de frente para o outro.

RIOBALDO: Por que não se avançava de uma vez, para tudo, vir às brabas?

HERMÓGENES: Não se pode. Tudo é paciência.

Três segundos depois Balbino dá o sinal. Uns viram onças e outros aves de rapina. Todos levantam e começam a atirar, uns com os paus outros com as mãos.

PLAY: GUERRA TIROS VÁRIOS – QUANDO LEVANTAM E COMEÇAM A ATIRAR.

Bando Hermógenes: Daniel, Luiza L., Caio, Leon e Lucas

Bando Zé Bebelo: Luisa A., Leo, Balbino, Clara, Elias

Caio mata Clara, Luisa A., Leo. Fica Balbino.

RIOBALDO: Eu tive consolo duma coisa, que era que aquele homem alto não podia ser Zé Bebelo...

Caio mata Balbino.

Levantam todos os Zé Bebelos.

Zé Bebelos matam Luiza L., Leon, Caio. Daniel fica e mata Luisa A., Balbino, Elias. Fica Clara.

Clara e Leo mata Daniel.

Todos se levantam.

Câmera lenta em círculo.

PLAY: SUB 2 – QUANDO CAIO VAI PARA O CENTRO E CONGELA A CENA / STOP: GUERRA TIROS VÁRIOS.

RIOBALDO: Mais digo ao senhor? Atirei, minhas vezes. Aí, tomei ar. O senhor já viu guerra? A mesmo sem pensar, a gente esbarra e espera: espera o que vão responder. A morte? A coisa que o que era xô e bala. O senhor ali não tem mãe, não vê que a vida é só brabeza... Festa de guerra.

Jagunços fazem a festa da guerra.

Vários mortos estrebuchando no espaço.

RIOBALDO: Careço de que o senhor escute bem essas passagens: da vida de Riobaldo, o jagunço. O jagunço Riobaldo. Fui eu? Fui e não fui. Não fui! – porque não sou, não quero ser. Deus esteja!

O senhor sabe: eu careço de que o bom seja bom e o ruim, ruim, que dum lado esteja o preto e do outro o branco, que o feio fique bem apartado do bonito e a alegria longe da tristeza! Quero os todos pastos demarcados... Como é que posso com este mundo? A vida é ingrata no macio de si; mas transtraz a esperança mesmo do meio do fel do desespero. Ao que, este mundo é muito misturado...

HERMÓGENES: Ei! Tô ouvindo um barulho.

RIOBALDO: Quem vem lá?

HERMÓGENES: É Joca Ramiro!

Entra Joca Ramiro erguido por dois jagunços (DANIEL E BALBINO).

DIADORIM: Joca Ramiro!

Riobaldo, tu vai ver como ele é!

JOCA RAMIRO: Festa feita a gente trama nas armas: Joca Ramiro entra direto em combate, agora vai ser o fim da guerra!

HERMÓGENES: Eu nunca tinha chefiado pessoal tão valente feito nós, com tantas capacidades. E quero, logo, logo, o inimigo vindo. Todas as horas tocaiadas. A redobrar as sentinelas, em ave-marias e alvorada. Combate vem é feito raio cai.

JOCA RAMIRO: Vamos fazer surpresa. O agora é o agora.

RIOBALDO: Quem vem lá?

Zé Bebelo na frente.

RIOBALDO: Ah, eu sabia. Era quem eu não queria para ser.

Era Zé Bebelo!

Digo ao senhor:

RIOBALDO MENINO: eu gostava de Zé Bebelo.

RIOBALDO ADULTO: Como era possível, assim, com minha ajuda, a morte dele? Um homem daquela qualidade, o corpo dele, a idéia dele, tudo que eu sabia e conhecia.

RIOBALDOP MENINO: Ele era a inteligência!

RIOBALDO: Num átimo o bando de Zé Bebelo morto, destruído e espalhado.

Riobaldo Menino se junta ao pelotão de zébebelos mortos e espalhados nas grades.

Até que eu fiz:

Voltam os jagunços.

Joca Ramiro quer esse homem vivo! Joca Ramiro quer este homem vivo! Joca Ramiro faz questão!...

JAGUNÇOS: Joca Ramiro quer esse homem vivo! Joca Ramiro quer este homem vivo!

Jagunços se posicionam no fundo para cercar Zé Bebelo, no centro, e Riobaldo entre os jagunços e Zé Bebelo.

RIOBALDO: Aí, extraordinariamente, eu dei um salto de espírito.

O que era que eu estava querendo – que pegassem vivo Zé Bebelo, em carnes e ossos, para depois judiarem com ele, matarem de outro pior jeito, a fácil?! Tanto tudo ia sendo sempre por minha culpa!

Daniel imobiliza e Elias avança com o pau. Jagunços em volta e Joca Ramiro e Diadorim ao fundo.

JAGUNÇO (DANIEL): Joca Ramiro quer o homem vivo, é?!

ZÉ BEBELO: O senhor dê respeito...

JOCA RAMIRO: O senhor não é do sertão. Não é da terra...

ZE BEBELO: Sou do fogo? Sou do ar? Da terra é é a minhoca – que galinha come e cata: esgaravata!

JOCA RAMIRO: Meus meninos... Meus filhos... Agora, advai que quietavam, no estatuto.

Jagunços sobem na grade, começa o julgamento.

JOCA RAMIRO: Você queria julgamento! Pois então...

Animação dos jagunços.

JOCA RAMIRO: A gente pode principiar a acusação.

HERMÓGENES: Acusação, que a gente acha, é que se devia de amarrar este cujo, feito porco. O sangrante... Ou então botar atravessado no chão, a gente todos passava a cavalo por riba dele – a ver se vida sobrava, para não sobrar! Merece ter vida não. Acuso é isto, acusação de morte. O diacho, cão!

ZÉ BEBELO: Vim para o Norte com guerra e gastos, à frente de meus homens, minha guerra... Sou crescido valente, contra homens valentes quis dar o combate. Não está certo?

JOCA RAMIRO: Hê, e você, compadre? Qual é a acusação que se tem?

Só Candelário pulando na arena.

SÓ CANDELÁRIO: Só quero pergunta: se ele convém em nós dois resolvermos isto à faca!

Pergunto para briga de duelo... É o que acho! Carece mais de discussão não...

Zé Bebelo e eu – nós dois, na faca!...

JOCA RAMIRO: Resultado e condena, a gente deixa para o fim, compadre.

Agora é a acusação das culpas. Que crimes o compadre indica neste homem?

SÓ CANDELÁRIO: Crime?... Crime não vejo. Que crime?

SÓ CANDELÁRIO: Veio guerrear, como nós também. Perdeu, pronto! A gente não é jagunços? Isso é crime? Perdeu... Mas brigou valente, mereceu... Crime, que sei, é fazer traição, ser ladrão de cavalos ou de gado... não cumprir a palavra...

Só Candelário volta para a gaiola.

ZÉ BEBELO: Sempre eu cumpro a palavra dada!

SÓ CANDELÁRIO: Pois, sendo assim, o que acho é que se deve de tornar a soltar este homem, com o compromisso de ir ajuntar outra vez seu pessoal dele e voltar aqui no Norte, para a guerra poder continuar mais, perfeita. Diversificada...

Ricardão pulando para a arena.

RICARDÃO: Compadre Joca Ramiro, eu sirvo a razão de meu compadre Hermógenes:

Ricardão vai para o lado de Hermógenes.

HERMÓGENES: Cachorro que é, bom para a força... Assaz que veio, por si, para matar, para arrasar, com sobejidão de cacundeiros. Dele é este Norte? Veio a pago do Governo. Mais cachorro que os soldados mesmos...

ZÉ BEBELO: Tenho nada ou pouco com o Governo...

Hermógenes desce para a arena.

HERMÓGENES: A que perdeu, perdeu, mas deu muita lida, prejuízos. Sérios perigos, em que estivemos; o senhor sabe bem, compadre Chefe.

Dou a conta dos companheiros nossos que ele matou. Isso se pode repor? Sangue e os sofrimentos desses clamam.

Hermógenes avança em direção a Zé Bebelo.

Riobaldo interrompe a cena, que para no tempo.

PLAY: VIOLÃO JULGAMENTO

RIOBALDO: Mire e veja o senhor: e o pior de tudo era que eu mesmo tinha de achar correto o razoado do Hermógenes, aquilo estava certo, no que Zé Bebelo tinha feito; mas errado no que Zé Bebelo era e não era. Quem sabe direito o que uma pessoa é? Antes sendo: julgamento é sempre defeituoso, porque o que a gente julga é o passado. Quem julga, já morreu. Lei é lei lôas.

Viver é muito perigoso, mesmo.

STOP: VIOLÃO JULGAMENTO

Volta cena normalmente

ZÉ BEBELO: Perdão, pedir, não peço: que eu acho que quem pede, para escapar com vida, merece é meia-vida e dobro de morte.

Hermógenes indo para o centro.

HERMÓGENES: Lei de jagunço é o momento, o menos luxos.

Hermógenes indo para o lado.

JOCA RAMIRO: Que tenha algum dos meus filhos com necessidade de palavra para defesa ou acusação, que pode depor!

Zé Bebelo avançando para a frente:

ZÉ BEBELO: Coisa que eu queria era proclamar outro governo, entrar para a política, fartura para todos!

Ricardão pulando para a arena, com uma pistola na nuca de Zé Bebelo.

RICARDÃO: A condena que vale, legal, é um tiro de arma. Aqui, chefe – eu voto!...

Riobaldo pulando para a arena.

RIOBALDO: Dê licença, grande chefe nosso, Joca Ramiro, que licença eu peço!

Eu conheço este homem bem, Zé Bebelo.

Zé Bebelo é homem valente de bem, é chefe jagunço, de primeira, sem ter ruindades em cabimento.

A ver. Mas, se a gente der condena de absolvido: soltar este homem Zé Bebelo, a mãvazias, punido só pela derrota que levou – então, eu acho, é fama grande.

ZÉ BEBELO: Tenho uns parentes meus em Goiás...

RIOBALDO: Fama de glória: que primeiro vencemos,

Derruba Zé Bebelo de joelhos pelos ombros.

RIOBALDO: e depois soltamos.

Retira o pau, libertando Zé Bebelo.

Todos vão para Joca Ramiro formando o grupo.

JAGUNÇO (DANIEL): Seja fama de glória! Só o que sei... Chagas de Cristo!...

TITÃO PASSOS (BALBINO): ... Seja a fama de glória... Hão de botar verso em feira, assunto de sair até divulgado em jornal de cidade...

JOCA RAMIRO: O julgamento é meu, sentença que dou vale em todo este norte. Meu povo me honra. Sou amigo dos meus amigos políticos, mas não sou criado deles, nem cacundeiro.

A sentença vale. A decisão. O senhor reconhece?

ZÉ BEBELO: Reconheço.

Se eu consentir o senhor ir-se embora para Goiás, o senhor põe a palavra, e vai?

ZÉ BEBELO: A palavra e vou, Chefe.

Jagunços vão no fundo buscar Joca Ramiro nos ombros, e avançam com ele para o centro.

HERMÓGENES: Cachorro que é, bom pra força!

ZÉ BEBELO: Mas o senhor me fornecendo animal-de-sela arreado, e as minhas armas, ou boas outras, com alguma munição, mais o de-comer para os três dias...

JOCA RAMIRO: Até enquanto eu vivo for, ou não der contra-ordem...

ZÉ BEBELO: Então, honrado vou.

PLAY: COMEMORAÇÃO JOCA RAMIRO.

Festa dos grupos de jagunços que se abraçam e jogam panos para cima. Zé Bebelo sai como pássaro e se mistura ao grupo.

RIOBALDO: A gente estava desagasalhados na alegria, feito meninos.

DIADORIM: Falou bonito, Riobaldo

Chega Gavião-Cujo (Daniel) berrando.

TITÃO PASSOS: Ar'ue, então?! Te rogaram alguma praga?

GAVIÃO-CUJO (DANIEL): Mataram Joca Ramiro!...

PLAY: TAMBOR + SUB MATARAM JOCA RAMIRO/ STOP FADE-OUT: COMEMORAÇÃO JOCA RAMIRO.

Porrada de susto. Todos vão para o fundo. Diadorim na frente.

TITÃO PASSOS: Repete, Gavião!

GAVIÃO-CUJO: Ai, chefe, ai, chefe: que mataram Joca Ramiro...

TITÃO PASSOS: Quem? Adonde? Conta!

GAVIÃO-CUJO: Matou foi o Hermógenes!

Se espalham no espaço.

JAGUNÇO (LUCAS): Arraso, cão!

JAGUNÇO (CAIO): Caracães!

JAGUNÇO (LUIZA A.): O cabrobó de cão!

JAGUNÇO (CLARA): Demônio!

JAGUNÇO (LEON): Traição! Que me paga!...

Param redemoinho. Bichos ouriçados, batendo asas parados

JAGUNÇO: Mas, adonde onde!?

GAVIÃO-CUJO: A desgraça foi num lugar, na Jerara.

Aquilo foi à traição toda. Morreram os muitos, que estavam persistindo lealmente. Aí, mortos: João Frio, o Bicalho, Leôncio Fino, Luís Pajeú, o Cambó, Leite-de-Sapo, Zé Inocência...

TITÃO PASSOS: Hem, diá! Mas quem é que está pronto em armas, para rachar Ricardão e Hermógenes, e ajudar a gente na vingança agora, nas desafrontas? Se tem, e ond' é então que estão?!

GAVIÃO-CUJO: Ah, sim, chefe. Os todos os outros: Sei que o sertão pega em armas, mas Deus é grande!

Atiraram em Joca Ramiro, pelas costas.

Joca Ramiro morreu sem sofrer.

Diadorim ataca ele como um bicho:

PLAY: TAMBOR

DIADORIM: E enterraram o corpo?

GAVIÃO-CUJO: Decerto devem ter enterrado, conforme cristão, lá mesmo, na Jerara, por certo.

Gavião-Cujo coloca o chapéu de Joca Ramiro na cabeça de Daidorim.

Diadorim esfalece.

TITÃO PASSOS: Temos de ir... Temos de ir...

Jagunços saem para o canto direito da frente e se preparam para a vingança.

PLAY: TEMOS DE IR / STOP: TAMBOR + SUB MATARAM JOCA RAMIRO

RIOBALDO: Diadorim!

DIADORIM: Me deixa sozinho.

Jagunços em fila indiana pelos cantos da grade.

RIOBALDO: No seguinte dia, no romper das barras, saímos tocando.

Diadorim do meu lado, mudado triste, muito branco, os olhos pisados, a boca vencida.

A terrível notícia tinha se espalhado assaz, em todas as partes o povo falava muito bem do falecido.

Mataram Joca Ramiro!

JAGUNÇOS: Vingança!

PLAY: VINGANÇA GRADE.

RIOBALDO: Mas nós passávamos, feito flecha, feito faca, feito fogo. A gente queria que todo o mundo visse a vingança!

STOP: VINGANÇA GRADE / FADE OUT: TEMOS DE IR.

RIOBALDO: Todos estão loucos, neste mundo?

Começam a bater a cabeça.

Todos estão loucos, neste mundo?

Porque a cabeça da gente é uma só, e as coisas que há e que estão para haver são demais de muitas, muito maiores diferentes, e a gente tem de necessitar de aumentar a cabeça, para o total.

Só se pode viver perto de outro, e conhecer outra pessoa, sem perigo de ódio, se a gente tem amor. Qualquer amor já é um pouquinho de saúde, um descanso na loucura. Todo caminho da gente é resvaloso. Mas; também, cair não prejudica demais – a gente levanta, a gente sobe, a gente volta!

Busca os jagunços nas laterais da gaiola. Fazem uma roda se abraçam, giram e gritam.

RIOBALDO: Aí o senhor via os companheiros, porque se agüentava aquilo, era por causa da boa camaradagem. Gente certa.

Zé Bebelo, o Reinaldo-que era Diadorim: sabendo deste, o senhor sabe minha vida; o Alaripe, Marcelino Pampa, João Conclizm, o Sesfredo; o Quipes,; Joaquim Beiju,; o Tipote, o Suzarte, o Queque, o Marimbondo, o Acauã, o Mão-de-Lixa, Freitas Macho, o Conceição, José Gervásio, José Jitirana, o Preto Mangaba, João Vaqueiro,; o Coscorão o jacaré, Cavalcânti, o Feliciano, caolho; o Marruaz, Guima, Jiribibe, o Moçambicão Jesualdo, o Jequitinhão Nelson, Dimas Doido, Rasga-em-Baixo, o Fafafa, Jõe Bexiguento, José Quitério: Treciziano; José Félix; o Liberato; o Osmundo. o Pitólô, José Micuim, Zé Onça, Zé Paquera, Pedro Pintado, Pedro Afonso, Zé Vital, João Bugre, Pereirão, o Jalapa, Zé Beçudo, Nestor. E Diodolfo, o Duzentos, João Vereda, Felisberto, o Testa-em- Pé, Remigildo, o Jósio, Domingos Trançado, Leocádio, Pau-na-Cobra, Simião, Zé Geralista, o Trigoso, o Cajueiro, Nhô Faísca, o Araruta, Durval Foguista, Chico Vosso, Acrísio e o Tuscaninho Caramé.

A liberdade é assim, movimentação.

E bastantes morreram, no final.

Esse sertão, essa terra.

Boiadeiro (Elias) sobe na grade.

BOIADEIRO (ELIAS): Mataram o Simião!

PLAY: TIROS GUERRA / STOP: TEMOS DE IR.

RIOBALDO: Simião? E o Doristino?

Correm de um lado para o outro.

BOIADEIRO: ãã? Homem, não sei... Mataram o Simião e o Aduvaldo...

RIOBALDO: Basta! Ah, e o Fafafa?

BOIADEIRO: Fafafa, não. Fafafa está é matando!

RIOBALDO: Ser pego, na tocaia, é diverso de tudo, e é tolo...

DIADORIM: São eles os Hermógenes!

ZÉ BEBELO: Eh, pois vamos! É a hora!

Guerra câmera lenta.

PLAY: TIROS GUERRA SLOW MOTION + ABERURA FULL SUMIDA / STOP: TIROS GUERRA

Entram bonecos-cadáveres no palco. Formando uma fileira de cadáveres no comprimento central do espaço. Na sequência, as fileiras nas duas laterais (ELIAS E LUISA A.). Riobaldo caminha em frente aos corpos, nomeando-os.

Entra a rede de cadáveres. Quando param com ela.

PLAY: CARPIDEIRA / STOP: TIROS GUERRA SLOW MOTION + ABERURA FULL SUMIDA

RIOBALDO: Dê as ordens, Chefe!

ZÉ BEBELO: Vamos levar para a capela...

Cacem uma vela para acender em provisão!

Quem tem um rosário?

Entram os atores cobertos de bonecos.

A tudo o cheiro de morte velha. A casa tá enchendo as moscas dessas de enterro presumido.

Jogam os bonecos no chão.

O ar fétido vai acabar mazelandando a gente.

RIOBALDO: Mesmo com a minha vontade toda de paz e descanso, eu estava trazido ali, no extrato, no meio daquela diversidade, despropósitos.

Eu senhor de certeza nenhuma. O que era isso, que a desordem da vida podia sempre mais do que a gente.

PLAY: SANTA E BORBOLETA / STOP: TIROS GUERRA SLOW MOTION + ABERURA FULL SUMIDA

JAGUNÇO (LUIZA A.): Uma borboleta.

Param todos.

Vistosa e era uma borboleta dessas de cor azul- esverdeada, afora as pintas, e de asas de andor

JAGUNÇO (BALBINO): Ara, viva, maria boa-sorte!

RIOBALDO: Ela era quase a paz.

Tempo. Olham a borboleta. Aparece um gato.

JAGUNÇO (BALBINO): Carece de se oferecer a ele de comer, que quem bem-trata gato consegue boa-sorte.

BOIADEIRO: A que estão matando os cavalos!...

PLAY: MÚSICA CAVALOS / STOP: SANTA E BORBOLETA

Todos sobem no fundo da gaiola.

JAGUNÇO (LUIZA A.): Estão matando os cavalos. Aí lá cheio o curralão, com a boa animalada nossa, os pobres dos cavalos ali presos, tão sadios todos, que não tem culpa de nada; e eles, cães aqueles, sem temor de Deus nem justiça de coração, se viravam para judiar e estragar, o rasgável da alma da gente – Ânias, ver aquilo.

Os cavalos desesperaram em roda, sacolejados esgalopeando, uns saltavam erguidos em chaça, as mãos cascantes, se deitando uns nos outros, retombados no enrolar dum rolo, que reboldeou, batendo com uma porção de cabeças no ar, os pescoços, e as crinas sacudidas esticadas, espinhosas: eles eram só umas curvas retorcidas!

Agora, os de tardar no morrer, rinchavam de dor.

De uns como se estivessem quase falando.

A cerca é alta, eles não têm fuga.

Jagunços-cavalos se agitam na gaiola.

A pura maldade!

Sai Riobaldo da gaiola:

RIOBALDO: Aquilo pedia que Deus mesmo viesse, carnal, em seus avessos, os olhos formados.

STOP: MÚSICA CAVALOS

Riobaldo subindo na montanha de corpos. Descem os jagunços.

RIOBALDO: D’hoje-em-diante doravante, sempre temos de ser: ele o Hermógenes, meu de morte – eu militão, ele guerreiro...

Zé Bebelo debaixo da montanha:

ZÉ BEBELO: Ao silêncio, Riobaldo Tatarana! Eh, eu sou o Chefe!?!...

RIOBALDO: Pois é, Chefe. E eu sou nada, não sou nada, não sou nada...

ZÉ BEBELO: Agora a gente vai romper a pé, sem os recursos, da dó a quantia de munição de se largar ali. Tudo o que possível se enche, de balas e caixas – os bornais e capangas, patronas e cartucheiras.

RIOBALDO: A resolução final, que tomei em consciência.

O aquilo.

Urubus se transformam em bichos rastejantes.

Eu caminhei para as Veredas-Mortas. Lugar meu tinha de ser a concruz dos caminhos.

Cheguei lá, a escuridão deu.

Satanás! Satanás!

Viesse, viesse, vinha para me obedecer.

Primeiro, eu era que dava a ordem.

Esperar, era o poder meu; do que eu vinha em cata.

Ser forte é parar quieto; permanecer.

Lúcifer! Satanás dos meus infernos!

Nada. Só outro silêncio. O senhor sabe o que o silêncio é? É a gente mesmo, demais.

Lucifer!

O que é que eu quero? Quase que eu não quero nada de tanto que eu quero só é tudo!

O que eu agora queria! Eu queria ser mais do que eu. Ah, eu queria, eu podia. Carecia. Melhor morrer numa vez, caso que aquilo agora para mim não fosse constituído.

Ajoelha.

Em troca eu cedia às arras, tudo meu, tudo o mais – alma e palma, e desalma...

Abre os braços.

Como é possível se estar desarmado de si, entregue ao que outro queira fazer?

Levanta.

Deus ou o Demo – para o jagunço Riobaldo!

Existisse.

Viesse!

E foi aí. Foi. Ele não existe, e não apareceu nem respondeu – que mas eu supri que ele tinha me ouvido.

Me ouviu. Vi as asas. Arqueei o puxo do poder meu, naquele átimo... Aragem do sagrado. Absolutas estrelas!

Posso me esconder de mim?...

Chegam Zé Bebelo + Jagunço (Elias)

JAGUNÇO (ELIAS): Tu treme friúra, pegou da maleita?

RIOBALDO: Que os carregue!

Riobaldo levantando:

RIOBALDO: ... Sem tenção de descrédito ou ofensa, Chefe, mas duvido de que bem fizemos em restar todos aqui.

ZÉ BEBELO: O extravio nosso foi sido completo Riobaldo; nos pegaram na tocaia. Fizeram surpresa. Hermógenes fez pacto. É certo.

RIOBALDO: Quem vem lá?

PLAY: RIOBALDO VIRA CHEFE

Chega João Goanhá cavalgando.

RIOBALDO: João Goanhá. Bem-vindo.

Ah, agora quem aqui é que é o Chefe?

RIOBALDO: Agora quem é que é o Chefe?

JAGUNÇO (LEON): *(improviso)*

RIOBALDO: Quem é que é o Chefe?! Quem é qu'...

Riobaldo dá um tiro e mata um. Depois, mata outro.

JAGUNÇO (LEON): *(improviso)*

Diadorim e outros dois vão para o lado de Riobaldo.

RIOBALDO: Seu Zé Bebelo, velho, tu me desculpe...

ZÉ BEBELO: A rente, Riobaldo! Tu o chefe, chefe, é: tu o Chefe fica sendo... Ao que vale!...

Sai revoando e se junta aos demais jagunços

RIOBALDO: Sendo vós, companheiros...

Aos gritos, todos aprovam.

RIOBALDO: Amém.

O senhor, agora...

JOÃO GOANHÁ: Minha fama de jagunço deu o final... Tenho de tanger urubu, no m'embora. Sei não ser terceiro, nem segundo.

Entrega a bandeira para o Riobaldo.

Mas, você é o outro homem, você revira o sertão... Tu é terrível, que nem um urutu branco...

Vira pássaro e revoa. Pousa perto do bando.

JAGUNÇOS: O Urutu-Branco! Ei, o Urutu-Branco!...

Riobaldo ainda em cima dos bonecos. Todos em volta.

RIOBALDO: Vamo reunir porção de homens, e formar todos de guerreiros. A com a gente, a que viessem.

Cachaça pra todo mundo!

Servem cachaça para o público.

RIOBALDO: Eu pretendia tirar aqueles tortos todos de suas misérias.

O mundo, meus filhos, é longe daqui!

JAGUNÇO (DANIEL): E o cego Borromeu?

RIOBALDO: Quem é que esse Borromeu? Manda vir.

Responde, tu velho, Borromeu: que é que tu faz?

BORROMEU (LUCAS): Estou no meu canto, cá, meu senhor... Estou me acostumando com o momentozinho de minha morte...

RIOBALDO: Tu é devoto?

BORROMEU: Pecador pior. Pecador sem o que fazer, pede preto, pede padre.

Ah, meu senhor, eu sei é pedir muitas esmolas...

RIOBALDO: Pois, então, que venha também o Borromeu, montem o cego num cavalo manso, que da banda da minha mão direita deve sempre de se emparelhar.

RIOBALDO: Guirigó, tu vem vestido, ou nu? Como que não vinha?

Montem esse menino e o cego num cavalo manso, que da banda da minha mão direita devem sempre de se emparelhar.

RIOBALDO: Todo o mundo, cada dia, me obedecia mais, e mais me exaltavam.

Todos vão para o fundo e começam a se vestir, menos Diadorim que fica de frente para ele, no canto da gaiola.

**PLAY: DIADORIM MOSTRANDO OS PÁSSAROS/ STOP:
RIOBALDO VAMOS – NA COMEMORAÇÃO DOS JAGUNÇOS**

RIOBALDO: De que jeito eu podia amar um homem, meu de natureza igual, macho em suas roupas e suas armas?! Me franzi.

O sertão não tem janelas nem portas. Ou o senhor bendito governa o sertão, ou o sertão maldito vos governa...

Mas enfiei mão: por entre armas e cartucheiras, e correias de mochilas, abri à berra meu jaleco e a minha camisa. Aí peguei o cordão, o fio do escapulário da Virgem – que em tanto cortei, por não poder arrebentar – e joguei para Diadorim.

Ia me fazer alguma pergunta, que eu não consenti, a voz dele era que mais significava.

Riobaldo volta a tampar a boca dele.

RIOBALDO: Hei-á, voltar – que o povoão está de minha espera!

Diadorim corre e provoca Riobaldo:

DIADORIM: ... A muita coragem, Riobaldo... Se carece de ter muita coragem...

RIOBALDO: ... Meu bem, estivesse dia claro, e eu pudesse espiar a cor de seus olhos...

DIADORIM: O senhor não fala sério!

RIOBALDO: Não te ofendo, Mano. Sei que tu é corajoso...

Homem com homem, de mãos dadas, só se a valentia deles for enorme.

Sertão foi feito é para ser sempre assim: alegrias! E fomos. Somente com alegria a alegria é que a gente reliza bem – mesmo até as tristes ações.

STOP: DIADORIM MOSTRANDO OS PÁSSAROS

RIOBALDO:

Chegamos na casa do Hermógenes.

: A casa da fazenda – aquele reto claro caiado; mas era um casarão.

Riobaldo vai até o microfone da frente.

Digo, franco: feio o acontecido, feio o narrado. O que se matou e estragou – de gente humana e bichos, o mal regeu.

Tochamos fogo na casa,

Fazem uma pororoca de fogo.

pelos quinze cantos mortos.

Em muito nosso poder, estava a merecida, que se queria tanto – a mulher legal do Hermógenes.

Surge mulher do Hermógenes (Elias).

PLAY: MULHER HERMÓGENES.

DIADORIM: Agora ele vem, se vem!

RIOBALDO: Tive um receio de vir a gostar dela como fêmea.

RIOBALDO: A Mulher fica fechada no quarto, no sobrado.

STOP: MULHER HERMÓGENES.

Eu sei agora é o minuto e não é a hora

PLAY: VALE DO ECO/ STOP: MULHER HERMÓGENES.

DANIEL (JAGUNÇO): Hoje, Chefe, depois que se ganhar, com o bom gol se festeja?

RIOBALDO: Tu, menino, meu filho, tu vem adiante, mano-velho: emparelhado comigo... Tu me dá sorte!

Menino foge dele.

RIOBALDO: Aqui a guerra – que querem a guerra.

Nós vamos de ter a vitória... Daqui o Hermógenes não sai com vida, maneira nenhuma, testamental.

Agora, agora, sim, meus homens estavam em ponto de fogo.

Sobem na gaiola os bichos.

RIOBALDO: Tive pena deles? Disse isto, o senhor podia se rir de mim, declarável. Ninguém nunca foi jagunço obrigado. Sertanejos!

Gritam como bichos.

RIOBALDO: Vi: o que guerreia é o bicho, não é o homem.

Descem da jaula como bichos e somem.

RIOBALDO: O que eu senti, ah, não foi receio, nem estupor, nem arrocho. O que eu senti foi nada, coisa nenhuma: coisa-nenhuma em branco, ao redor da minha movimentação.

RIOBALDO: O inimigo já tá aproximado, eu pressinto: se sabe, pela aperreação do corpo.

Todos são do bando do Hermógenes, entrando pelo fundo.

RIOBALDO: O Hermógenes está para arremeter, de rancor, se mexendo nos escuros.

Riobaldo vai subindo do lado oposto do que o Hermógenes vai chegando.

RIOBALDO: Dera de se estourar, todo de-repentemente, da banda outra, lugar donde não devia de vir, nem ali possível de ser esperado. Eles eram quantidade.

Porque o Paredão era uma rua só; e aquilo ficou de enfiada – um cano de balas. Mas, no mesmo ar de ar em que eu via aquilo, lavorei pensando: que eu era tonto, e burro, e idiota as mil vezes, porque agora estava perdida irremediavelmente minha ocasião, e a guerra descambava, fora do meu poder...

Os companheiros de Riobaldo (Lucas e Daniel) aparecendo do outro lado. Diadorim junto.

RIOBALDO: Meus homens!

Descendo

RIOBALDO: Satanão! Sujo!... S... Sertão... Sertão...

O que vendo, vi Diadorim – movimentos dele.

Diadorim aparece, com mais dois jagunços (DANIEL E LUCAS).

RIOBALDO: Querer mil gritar, e não pude, desmim de mim.

O fuzil caiu de minhas mãos, que nem pude segurar com o queixo e com os peitos. Eu vi minhas agarras não valerem!

Quando quis rezar – e só um pensamento, como raio e raio, que em mim. Que o senhor sabe?

Qual: ... o Diabo na rua, no meio do redemunho...

Os urubus avançam fazem o redemunho.

RIOBALDO: ... O diabo na rua, no meio do redemunho...

Na frente Diadorim com dois punhais em mãos e no fundo Hermógenes seguido por fileira de jagunços, cada qual com duas facas.

Diadorim a vir – do topo da rua, punhal em mão, avançar correndo amouco...

O Hermógenes: desumano, dronho – nos cabelões da barba...

Diadorim foi nele... Negaceou, com uma quebra de corpo, gambetou...

Sangue.

Os urros...

Caem todos do lado do Diadorim.

RIOBALDO: Como, de repente, não vi mais Diadorim! No céu, um pano de nuvens... Diadorim!

Naquilo, eu então pude, no corte da dor. Subi os abismos. Trespassei.

Caem todos, menos Riobaldo

RIOBALDO: Diadorim tinha morrido – mil-vezes-mente – para sempre de mim; e eu sabia, e não queria saber, meus olhos marejavam. Eu estou depois das tempestades.

Todos deitados, mortos e feridos.

RIOBALDO: E a guerra?!

JOÃO CONCLIZ: Chefe, ganhamos

RIOBALDO: Mortos, muitos?

JOÃO CONCLIZ: Demais...

JOÃO CURIOL: O Hermógenes está morto, remorto matado... O do Demo... Havia nenhum Hermógenes mais. Já ficou amarelo completo, oca de terra, cara sepultada... Um Hermógenes.

RIOBALDO: Traz Diadorim!

Urubus voam par o canto e pegam o pano preto.

RIOBALDO: Diadorim, Diadorim, oh, ah, meus-buritizais levados de verdes...

A mulher de Hermógenes levanta.

MULHER DE HERMÓGENES: Eu tinha ódio dele...

Que trouxessem o corpo daquele rapaz moço, vistoso, o dos olhos muito verdes...

Os urubus entram com o tecido com café.

RIOBALDO: E subiram as escadas com ele, em cima de mesa foi posto.

Os urubus colocam o pano por cima de Riobaldo.

RIOBALDO: Diadorim, Diadorim – será que amereci só por metade? Com meus molhados olhos não olhei bem – como que garças voavam...

MULHER: Carece de se lavar e vestir o corpo.

RIOBALDO: Sai todo mundo. Todo mundo sai.

Urubus saem, se transformando em feridos de novo. Mulher de Hermógenes vai para o fundo com o balde, onde espalha na grade os pedaços de Diadorim.

Eu fiquei.

E a beleza dele permanecia, só permanecia, mais impossivelmente.

Mesmo como jazendo assim, nesse pó de palidez, feito a coisa e máscara, sem gota nenhuma. Os olhos dele ficados para a gente ver. A cara economizada, a boca secada. Os cabelos com marca de duráveis...

Que Diadorim era o corpo de uma mulher, moça perfeita...

Estarreci.

A dor não pode mais do que a surpresa.

Ela era. Levantei mão para me benzer – mas com ela tapei foi um soluçar, e enxuguei as lágrimas maiores. Uivei. Diadorim!

Diadorim era uma mulher.

Eu estendi as mãos para tocar naquele corpo, e estremei, retirando as mãos para trás, incendiável: abaixei meus olhos.

E a Mulher estendeu a toalha, recobrando as partes. Mas aqueles olhos eu beijei, e as faces, a boca. Adivinhava os cabelos. Cabelos que cortou com tesoura de prata... Cabelos que, no só ser, haviam de dar para baixo da cintura... E eu não sabia por que nome chamar; eu exclamei me doendo:

Meu amor!...

Enterrem separado dos outros, num aliso de vereda, adonde ninguém ache, nunca se saiba...

Riobaldo vê a imagem de Diadorim mulher, como um pássaro morrendo.

RIOBALDO: Então eu me sentei na beira de uma janela para poder não presenciar o mundo.

Aqui a estória se acabou. Aqui, a estória acabada. Aqui a estória acaba.

STOP: FINAL

RIOBALDO: Resoluto saí de lá. Mas, antes, reparti o dinheiro, que tinha, retirei o cinturão-cartucheiros. Disse adeus para todos, sempremente.

Desapoderei. Ultimei o jagunço Riobaldo

O senhor acha que a minha alma eu vendi, pactário?!

Compadre meu Quelemém respondeu: “Tem cisma não. Pensa para diante. Comprar ou vender, às vezes, são as ações que são as quase iguais...”

Aonde ia a um lugar só: De volta, de volta. Como se, tudo revendo, refazendo, eu pudesse receber outra vez o que não tinha tido. A todos eu perguntei, em toda porta bati. O que pensei encontrar: alguma velha, ou um velho, que da história soubessem – dela lembrados quando tinha sido menina.

Repor Diadorim em vida?

O senhor vê. Conteí tudo. Agora estou aqui, quase barranqueiro.

Nu. Se curva como um velho.

RIOBALDO: Para a velhice vou, com ordem e trabalho. Sei de mim? Cumpro.

O Rio de São Francisco

Faz reverência ao rio.

RIOBALDO: O rio de Sao Francisco que de tão grande se comparece – parece é um pau grosso, em pé, enorme...

Amável o senhor me ouviu, minha ideia confirmou:
que o Diabo não existe. Pois não?

O senhor é um homem soberano, circunspecto. Amigos somos.
Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for...

Existe é homem humano. Travessia.

Pássaros surgem lentamente. Voltam a posição inicial de pouso no espaço.

PLAY: ACORDE FINAL

FIM DE “GRANDE SERTÃO: VEREDAS”

Anexo 2:

RIOBALDO

Adaptação da obra de João Guimarães Rosa
Grande Sertão: Veredas

Gilson de Barros

(SOM – CANÇÃO DE SIRUIZ)

O senhor me escute. Mas, escute mais do que vou lhe contar. E escute desarmado.
Moço, eu quase que nada não sei. Mas desconfio de muita coisa.
E, agora, feita a folga que me vem, me inventei no gosto de especular ideia.

O diabo existe e não existe?!

Existe cachoeira. Mas, cachoeira é um barranco de chão, e água, se caindo por ele,
retumbando. O senhor consome essa água, ou desfaz o barranco; sobra cachoeira
alguma?

Viver é negócio muito perigoso... Tudo é e não é...

O diabo vive dentro do homem, é os crespos do homem — ou é o homem arruinado, ou
o homem dos avessos. Solto, por si, cidadão, é que não tem diabo nenhum. Nenhum!

O que gasta o diabo dentro da gente, aos pouquinhos, é a alegria de amor.

E reza! Muita reza! Reza é que sara da loucura.

Hoje vivo para a devoção. E para minha mulher, que tudo modo-melhor merece. Bem-
querer de minha mulher foi que me auxiliou, rezas dela.

Amor vem de amor.

Em Diadorim, penso também, mas, Diadorim é a minha neblina...

Contar o que vou contar para o estranho assim, que bem ouve e logo longe se vai embora, é um segundo proveito: faz do jeito que eu falasse mais mesmo comigo. E as ideias instruídas do senhor me fornecem paz.

Diadorim... lhe conto. Isso faz tanto!...

----- O encontro com o menino -----

Eu devia de regular com uns quatorze anos. Tínhamos vindo — minha mãe e eu no porto do De-janeiro nosso.

Quando vi foi um menino, encostado numa árvore. Ele se riu, amigo. Me acheguei para prostrar. Mas, ele tinha uma conversa tão adulta, que fui sentindo um prazer de companhia, como nunca, por ninguém eu tinha sentido. Disse que ia passear em canoa. Perguntou se eu vinha. Eu respondi que sim.

Sentei lá dentro da canoa, de pinto em ovo. Ele se assentou em minha frente. E o canoeiro tocou, rio acima...

A bem dizer, ele pouco falasse. Se via que estava apreciando o ar do tempo.

Era um menino bonito. Os olhos aos grandes. Verdes.

Daí, com pouco eu assustei, de repente, aquela terrível água de imensidade, largura!

Chegávamos no do-Chico. — Pedi: Daqui vamos voltar?! O menino falou:— Para que?

E deu ordem:

— Atravessa!

Tive medo e vergonha. Apertei os dedos no pau da canoa. — Ele notou e me disse. — Carece de ter coragem... Eu disse: — Eu não sei nadar... Ele afiançou: — Eu também não sei. E indagou — Que é que a gente sente, quando se tem medo? — Você nunca teve medo? — Costumo não... — Meu pai disse que não se deve de ter. Meu pai é o homem mais corajoso do mundo.

Quando vislumbrei, arribamos foi na outra beira, a de lá;

Ele apanhou talos de capim Capivara e mastigou devagar, olhando pro nada... Eu nada não falei. Peguei o capim, mastiguei também... Antôjo, que eu vi foi a cara de um

homem! As duas mãos dele afastavam os ramos do mato. Era um rapaz, mulato, regular uns dezoito ou vinte anos; mas altado, forte, com as feições muito brutas. Debochado, ele disse: — Vocês dois, uê, hem?! Que é que estão fazendo?...

Olhei para o menino. Esse não parecia ter tomado nenhum espanto, surdo sentado ficou. — O mulato veio insistindo - Hem, hem? E eu? Também quero! Contestei, que não estávamos fazendo sujice nenhuma.

Mas, ouvi foi a voz do menino dizer! — Você, meu nego? Está certo, chega aqui... A fala, o jeito dele, imitava de mulher. E o mulato, satisfeito, caminhou para se assentar juntinho dele.

Ah, tem lances que se riscam tão depressa, olhar da gente não acompanha.

Urutú dá e já deu o bote? Mulato pulou para trás, ô de um grito. E varou o mato, em fuga. O menino tinha embebido ferro na coxa do mulato, a ponta rasgando fundo. A lâmina estava escorrida de sangue. Mas o menino não se aluía do lugar. Limpou a faca no capim e tornou a pôr na bainha.

Eu receoso. O mulato podia voltar, ter ido buscar uma foice, garrucha, a reunir companheiros; de nós o que seria? Encareci que a gente fosse logo embora. Mas ele veio demorão, vagaroso, até onde a canoa. E não olhava para trás. Não, medo do mulato, nem de ninguém, ele não conhecia.

Da volta, tudo igual, igual. — Você é valente, sempre? Eu perguntei. Sou diferente de todo o mundo. Meu pai disse que eu careço de ser diferente, muito diferente...

Eu cá não madruguei em ser corajoso. Coragem em mim era variável.

Mas, ali, naquela canoa, na travessia de volta do Chico, eu não tinha medo mais. O sério é isto, da estória toda — por isto foi que lhe contei. Perto dele eu não tinha medo, eu não sentia nada. Só uma transformação, pesável.

... por que foi que eu precisei de encontrar aquele menino?...

... que coragem era aquela dele que me pagava?... de Deus? Do demo?...

Muita coisa importante falta nome?

Aqui a estória real começa.

Aqui a estória começada

----- Diadorim – o reencontro – Destino -----

Num dezembro chovedor, morreu minha mãe. Apenas a Bigrí, era como ela se chamava. Até hoje em dia, a lembrança de minha mãe me exporta... Fui mandado pra morar com meu padrinho Selorico Mendes, que me aceitou com grandes bondades. Meu padrinho era homem rico, possuía três fazendas-de-gado. “de não conhecido você, esses anos todos, purgo meu arrependimento”. Foi a palavra dele, me olhando.

Ali, na fazenda, vivi vida boa. Aprendi a atirar com arma. Estudei as letras. Tudo no direito.

Uma noite saí da cama com meu padrinho pondo para dentro da sala uns homens, que eram seis, todos de chapéu-grande, trajados de capotes e capas e arrastando esporas. Admirei: tantas armas. Mas eles não eram caçadores.

Meu padrinho mandou eu ir lá dentro, chamar alguma das mulheres, que coasse café quente. Quando voltei, um dos homens estava expondo, explicando. Logo entendi. Os fazendeiros tinham encomendado o auxílio amigo deles, dos jagunços, por uma questão política.

Meu padrinho escutava, aprovando com a cabeça. Mas para quem ele sempre estava olhando, com grande admiração, era para o chefe dos jagunços, o principal. E o senhor sabe quem era esse? Joca Ramiro! Joca Ramiro estava de braços cruzados, o chapéu dele se desabava muito largo. Dele, até a sombra, que a lamparina arriava na parede, mostrava volume. Se via que era um homem importante, um homem maior! Joca Ramiro! Os jagunços!

Eu não entrevi, mas aquele encontro, definiu minha travessia.

Mais com um pouco, conheci que meu padrinho Selorico Mendes era o próprio meu pai. Desgostei de saber. O tempo que lá estive, ele nem nunca falava de minha mãe. Desgovernado das ideias, fugi da fazenda e cai nesse mundo!...

O senhor vá pondo seu perceber!

Medi ponta a ponta desse sertão! Até que fui ser professor para o dono de uma fazenda. Mas, esse homem era a pessoa mais diversa, diferente, que conheci.

Sabe o senhor esse quem era? — Zé Bebelo! Zé Bebelo...

Tudo nele era novidade. Quis antever os cadernos, os livros, pegar com as mãos. O que ele queria era botar tudo na cabeça, duma vez só. Aquele homem era a inteligência!

Corrido, passava de lição em lição, e perguntava, reperguntava, parecia ter até raiva de eu saber e não ele.

Num estalo de tempo já sabia tudo dos livros. Foi que me falou - Siô Baldo, já tomei os altos de tudo! Mas carece de não ir embora, mas antes prosseguir sendo o secretário meu... Aponto que vamos por esse Norte, por grandes fatos. — Me disse que estava reunindo soldados em comando de grande guerra. O fim de tudo, que será acabar, liquidar com os jagunços, até o último! Relimpar o mundo da jagunçada braba!

Perguntei: e Joca Ramiro? Zé Bebelo tiscou de ombros.

Inocente, ainda contei que tinha conhecido Joca Ramiro na fazenda de meu padrinho Selorico Mendes. E já ia falar mais, aí me concertei em mim, e calei a boca. Mire veja o senhor, eu estava achando que, se contasse mais, perfazia ato de traição. Foi crescendo em mim a certeza de que não podia ficar do lado de Zé Bebelo. Me governou um desgosto...Daí, que em certo ponto, eu resolvi melhor minha vida. Atravessei travessia...

O senhor vá dando nó nos fatos.

Destino da gente... Num mim minuto, já está empurrado num outro galho.

Rodei mais sete cantos, até que topei com uns que se diziam tropeiros. — Ele me fazendo muita interrogação. Queriam saber para onde eu ia. Já estava no aperreio. Quando dei fé, mais um deles chegou, no pé da porta.

Era, pois sabe o senhor quem? Era o Menino! Aquele do porto, daquilo que lhe contei, o que atravessou o rio comigo. Ele se achegou, eu do banco me alevantei. Queria ir para ele, para abraço, mas ele faltou com o passo, num rejeito, de canhamento. E, me deu a mão. Mas, o que mão a mão diz é o curto. E ele como sorriu. Digo ao senhor, até hoje para mim está sorrindo. Ele se chamava o Reinaldo. Reinaldo — Era o Menino do Porto, já expliquei.

E aqueles todos que estavam me apertando, também não eram tropeiros. Jagunços eram. Eles sendo jagunços por Joca Ramiro!

O Reinaldo me reconhecendo e me saudando, ele afiançou meu valimento.

E foi esse acontecimento que me definiu também jagunço. O jagunço Riobaldo!

Afiançado pelo Reinaldo, de nome Diadorim...

O senhor concebe o que isso seja? Veredas... As veredas... destino!..

----- Tatarana – Virou jagunço – O relacionamento com Diadorim ----

Tatarana! Riobaldo, Tatarana foi o nome apelido que os todos me chamavam no acampamento.

Diadorim e eu, a gente dava passeio... Me alembro, que se hoje fosse.

- Aquele passarinhosinho é o manoelzinho da crôa, Riobaldo. De rio abaixo e rio acima, é o que tem de mais lindo no mundo! Eles andam sempre parmente. Machosinho e femia. Catando suas coisinhas, pra comer alimentação. – Às vezes dão beijinho de biquinho. – A galinholagem deles! Até hoje, o passarinho que acho mais bonito, nesse mundo, é mesmo o manoelzinho da crôa... Diadorim me ensinou a ver as cores do mundo... qualquer coisa que ele falasse, pra mim virava sete vezes...

Riobaldo e Reinaldo. Dão par, os nomes de nó dois, ele disse.

Diadorim acendeu um foguinho, puxava uma brisbrisa, o ianso do vento revinha com o cheiro de alguma chuva perto. Diadorim, duro, sério, tão bonito, no relume das brasas. Quase que a gente não abria boca; mas era um deles que me tirava para ele. Calado, eu, a ele estava obedecendo quieto. Quase que sem menos era assim! a gente chegava num lugar, ele falava para eu sentar; eu sentava. Não gosto de ficar em pé. Então, depois, ele vinha sentava, sua vez. Sempre mediante mais longe. E eu me esquecia de tudo. Num espaiar de contentamento, deixava de pensar... Assim era em sempre...

----- Relacionamento com Diadorim / Joca Ramiro -----

Um dia, foi a gritaria no acampamento: Joca Ramiro! — Chegou Joca Ramiro!

— Riobaldo, tu vai ver como ele é! — Diadorim tinha um sol de alegria nos olhos.

Parecia uma criança pequena, naquela satisfação. - Tu vai ver, Riobaldo!

Quando vi foi Joca Ramiro. A figura dele. Era ele, num cavalo branco — Numa sela bordada, as rédeas bonitas, grossas.

Ele desamontou e veio de lá, o andar dele alteado e imponente, como o de ninguém.

Queria correr o acampamento, saudar um e outro, a palavrinha que fosse. Diadorim

decidido, deu um à-frente, pegou a mão de Joca Ramiro, beijou. Vi que Joca Ramiro

gostava de Diadorim, e pousou nas costas dele um abraço. E eu fiz como Diadorim —

nem sei porque: peguei a mão daquele homem, beijei também.

Diadorim disse: — Este aqui é o Riobaldo, meu amigo. A alcunha é Tatarana...

Joca Ramiro, tornando a me ver, fraseou: Tatarana, pelos bravos!... Meu filho, você tem as marcas de conciso valente.

Disse mais: — Acho que tenho um trem, para você... Mandou vir o dito. Era um rifle. Com aquilo, Joca Ramiro me obsequiava! Digo ao senhor, minha satisfação não teve beiras.

Do jeito que fez chegada, Joca Ramiro deu despedida. Vi que ele, com os olhos, caçou Diadorim. Eu olhei Diadorim e os olhos deles tinham lágrimas e ele vergonhoso se virou...

----- Relacionamento com Diadorim - o amor inicial -----

Sempre que se começa a ter amor a alguém e no ramerrão o amor pega e cresce, é porque, de certo jeito, a gente quer que isso seja, e vai, na ideia, querendo e ajudando; mas, quando o amor é destino dado, maior que o miúdo, a gente ama inteiriço fatal, carecendo de querer, e é um só facear com as surpresas. Amor desse, cresce primeiro, moço; brota é depois... O amor assim pode vir do demo? Poderá?!

Viver é muito perigoso!...

----- Relacionamento Diadorim – Explode o amor -----

Homem muito homem que fui, e homem por mulheres! — nunca tive inclinação pra aos vícios desconstrados. Então — o senhor me perguntará — o que era aquilo? Lá sei!?... Eu gostava dele, dia mais dia, mais gostava.

Era ele estar perto de mim, e nada me faltava. Era ele fechar a cara ou estar tristonho, e eu perdia meu sossego. Era ele estar por longe, e eu só nele pensava. Eu mesmo não entendia então o que aquilo era.

Sucedia, em meu juízo, uma duvidação, ranço de desgosto. Eu versava aquilo em redondos e quadrados.

Sei que sim. Mas não. Naquele tempo, eu mesmo entender não queria... Aquela meiguice desigual, aquele mistério que ele tinha. E, em mim a vontade de chegar todo próximo, quase uma ânsia de sentir o cheiro do corpo dele, dos braços, que às vezes adivinhei insensatamente — tentação dessa eu esparecia, aí rijo comigo renegava.

Muitos momentos. Conforme, por exemplo, quando eu me lembrava daquelas mãos, do jeito como se encostavam em meu rosto, quando ele cortou meu cabelo. Diadorim...

----- Fecha Diadorim -----

----- O julgamento de Zé Bebelo -----

O senhor já ouviu falar do grande julgamento?! Lhe conto pela importância, pro senhor conceber o que vem adiante. – O grande julgamento de Zé Bebelo!...

Naquele tempo luta nossa era contra os Zé Bebelos. Guerra, sangrenta! Dos nossos e dos deles, o Sangue melou o chão desse sertão! Mas, findou foi com vitória nossa! E Zé Bebelo, mesmo preso, amarrado, ainda gritou: ou me matam logo aqui, ou exijo um julgamento correto legal! Ninguém não sabia o que fazer. Não era o costume. O buraco. Foi que, do alto de sua sabedoria, Joca Ramiro, fez que sim, consentiu. E cumpriu o julgamento na lei!

Chamou todo mundo em roda. Primeiro, os todos chefes tiveram palavra. De acusação, principal foi o Hermógenes. Queria matar! Reduzir Zé Bebelo na faca, na bala! Depois dos chefes, Joca Ramiro deu palavra aos todos. No que eu falei. Defendi que Zé Bebelo não merecia morte. Os todos sabiam que eu já estive do lado dele. Mas, que ali era um homem, sério e cumpridor. Todos ouvintes.

Ao final, nosso grande chefe, deu sentença de soltura. Que ele fosse pra Goiás e não mais voltasse.

- Até quando chefe – perguntou Zé Bebelo.

No que Joca Ramiro decretou: - Até quando vivo eu for!

----- Apresenta o demo. Importante -----

Todos no acordo. Menos o Hermógenes. Esse não era homem de perdão! Sempre foi dos avessos! Dele se dizia que era pactário com o Demo!

Muitas histórias! O senhor vá guardando tudo que muita coisa ainda vem!...

----- Otacília -----

Otacília?! Ela eu conheci em conjuntos suaves, tudo dado e clareado! Otacília, estilo dela, era toda exata, criatura de belezas. O senhor verá.

Fomos chegando numa fazenda de nome Santa Catarina. Era tardinha, quase noite. Mas o dono não estava, só ia vir no seguinte. Quem acudiu e falou foi um velhinho, já santificado de velho.

Que tanto que ele falava, e mesmo com a confusão e os latidos de muitos cachorros, eu divulguei, qual que uma luz de candeia mal deixava, a doçura de uma moça, no enquadro da janela, lá dentro. Moça de carinha redonda, entre compridos cabelos. E, o que mais foi um sorriso. No escuro. Mas senti! Otacília.

Coração cresce de todo lado. Coração vige feito riacho colominhando por entre serras e varjas, matas e campinas.

Coração mistura amores. Tudo cabe.

Otacília! Vislumbrei graça de carinha e riso e boca, e os compridos cabelos, num enquadro de janela, por o mal aceso de uma lamparina. Na fazenda pernoitamos. Nessa noite, eu já dormi com dois anjos-da-guarda.

Na sobremanhã tomamos farto leite. Trouxeram café coado por mão de mulher, que nós tomamos em xicrinhas. E ela apareceu. Fui eu que primeiro encaminhei a ela os olhos. Falei dos pássaros, que tratavam de seu voar antes do mormaço. Aquela visão dos pássaros, aquele assunto de Deus, Diadorim era quem tinha me ensinado. Mas Diadorim agora estava afastado, amuado, num aperreio. Eu via as pombas, no bebedouro. Otacília falou: — Já passaram mais de vinte... Assim principiou a nossa conversa.

Na beira da varanda, tinha um canteirozinho de jardim, com escolha de poucas flores. Das que sobressaíam, era uma flor branca — Otacília foi dizendo: essa flor é figurada, o senhor sabe?

Morada em que tem moças, plantam dela em porta da casa-de-fazenda. Para resposta e pergunta.

Eu nem sabia. Indaguei o nome da flor.

— Otacília baixinho me atendeu: — Casa-comigo...

E, no dizer, tirou de mim os olhos; mas o tiritozinho de sua voz eu guardei e recebi.

Daquele curto lisim de dúvidas foi que minou meu maisquerer.

E o nome da flor era o dito — Casa comigo. Mas para os namorados respondido somente. Consoante, outras, as mulheres livres, devem de respondem! — Dorme-comigo... Assim era que devia de me dizer aquela linda moça Nhorinhá, filha da

feiticeira Ana Duzuza; que também gostou de mim e eu dela gostei. Ah, a flor do amor tem muitos nomes.

Nhorinhá prostituta, pimenta branca, boca cheirosa, o bafo de menino-pequeno.

... Confusa é a vida da gente.

Porque, no meio do momento, me virei para onde estava Diadorim, e quase aflito, chamei: Diadorim! — e era um chamado com remorso — ele veio, se achegou. Aí, por alguma coisa dizer, eu disse! que estávamos falando daquela flor.

E Diadorim reparou e perguntou também que flôr era essa? — perguntou inocente.

— Otacília respondeu. — Ela se chama é liroliro...

Vi que Otacília não gostava de Diadorim. Nos olhos dela o que vi foi asco, antipatias. E Diadorim? Me fez medo. Ele estava com meia raiva. O que é dose de ódio — que vai buscar outros ódios.

----- Fecha Otacília -----

Me alembro dele nessa hora, nesse dia, tão remarcado. Como foi que não tive um pressentimento? O senhor mesmo, o senhor pode imaginar de ver um corpo claro e virgem de moça, morto à mão, esfaqueado, tinto todo de seu sangue, e os lábios da boca descorados no branquiço, os olhos meio abertos meio fechados? E essa moça de quem o senhor gostou, que era um destino e uma surda esperança em sua vida?! E Diá!...

Desde esse primeiro dia, Diadorim guardou raiva de Otacília. E mesmo eu podia ver que era açoite de ciúme.

Mas, o senhor espere o meu contado. Não convém a gente levantar escândalo de começo, só aos poucos é que o escuro é claro. É um está sempre no escuro, só no último derradeiro é que clareiam a sala.

Que Diadorim tinha ciúme de mim com qualquer mulher, eu já sabia, fazia tempo.

O que não sabia, e hoje sei, é que o real não está na saída nem na chegada! Ele se dispõe para a gente é no meio da travessia.

Naquele tempo da mocidade, eu atravessava as coisas — e no meio da travessia não via! — só estava era entretido na ideia dos lugares de saída e de chegada. O senhor sabe: a gente quer passar um rio a nado, e passa; mas vai dar na outra banda é num ponto muito mais em baixo, bem diverso do em que primeiro se pensou...

Eh! Vida minha... De cada vivimento que eu real tive, de alegria forte ou pesar, cada vez daquela, hoje vejo que eu era como se fosse diferente pessoa, Desgovernado. ... O mal em mim doendo e vindo, é que eu tive de compensar, numa mão e noutra, amor com amor. Se pode?

Se um – o amor por Otacília veio de Deus, como veio, então — o outro – o amor por Diadorim?... Tormento!... Todo tormento. Comigo, as coisas não têm hoje e antontém amanhã! É sempre tormentos!

Digo! afora esses dois, e a mocinha Nhorinhá, filha da feiticeira Ana Duzuza — eu nunca supri outro amor, nenhum. E Nhorinhá eu deamei no passado, com um retardo.

Em sua vida é assim? Na minha, agora é que vejo; as coisas importantes, todas, em acaso foi que se conseguiram. As vezes penso: se não fosse, cada acaso, qual é então que teria sido o meu destino?

Viver... o senhor já sabe! Viver é etcétera!

----- Inhorinhá -----

Mire veja: aquela moça, meretriz, por lindo nome Nhorinhá, filha da feiticeira Ana Duzuza: um dia eu recebi dela uma carta: carta simples, pedindo notícias e dando lembranças. Escreveu, mandou a carta. Mas a carta gastou uns oito anos para me chegar. Zanzou para um lado para o outro, nesses sertões. E veio trazida por tropeiros e viajores. Quase não podia mais se ler, de tão suja, dobrada. Olhe, gosto de minha mulher, sempre gostei, e hoje mais. Quando conheci de olhos e mãos essa Nhorinhá, gostei dela só o trivial do momento. Quando ela escreveu a carta, ela estava gostando de mim, de certo. Pois saiba, quando recebi a carta, vi que estava gostando dela, de grande amor em lavaredas; mas gostando de todo tempo, até daquele tempo pequeno em que com ela estive, na Aroeirinha, e conheci o amor. Nhorinhá... Recebeu meu carinho no cetim do pelo! Alegria que foi feito casamento esponsal. Gosto bom ficado em meus olhos e minha boca. De lá para lá, anos se baldavam. A verdade que, em minha memória, mesmo, ela tinha aumentado de ser mais linda. Nhorinhá!...

----- Fecha Inhorinhá -----

Eu sei que isto que estou dizendo é dificultoso, muito entrançado.

Mas o senhor, com sua sabedoria, vá adiante, sem perder o fio. Estou contando não é uma vida de sertanejo, jagunço, mas a matéria vertente. Travessia...

- Como é que eu podia ter pressentimento das terríveis coisas que viriam depois?...

Como é que eu podia saber, naquele tempo de mocidade, se era com lágrimas ou alegria que lá estaria encaixado morando o futuro?... Vida da gente faz sete voltas, se diz. Vida nem é da gente.

O senhor prepare. Que agora começo a contar as mais terríveis coisas

----- Segunda parte – as coisas começam a desenrolar -----

----- Tudo preparação para o demo. O pacto -----

Quando foi um dia, pontou, na boca da estrada um brabo nosso. Desapeou, abriu os queixos, mas palavra logo não saiu, ele gaguejou ar e quase gritou: — Mataram Joca Ramiro!...

Diadorim caiu no chão, pálido como cera. Ele, todo apertado em seus couros e roupas, eu corri, para ajudar. Mas nem pude dar auxílio: mal ia pondo a mão para desamarrar o colete, Diadorim voltou a si e me repeliu, muito feroz. Não quis apoio de ninguém, sozinho se assentou, se alevantou.

O homem continuou: — ...Matou foi o Hermógenes!... Hermógenes mais Ricardão, tramaram traição. Atiraram em Joca Ramiro, pelas costas!

Carecia fosse alguém do lado de lá do morro, pra avisar aos outros nossos.

— Pois vamos, Riobaldo! — Diadorim se pôs. Selamos os cavalos. Serra acima, fomos. Ao no galope, cada um engolia suas palavras. Foi que Diadorim me reteve, me entregou a ponta do cabresto para segurar. Desamontou e foi andando sem governar os passos. Eu restei ficando tomando conta do cavalo. Pensei que ele tivesse ido a lá, por necessitar. Mas demorou tanto a volta, que eu resolvi tocar atrás. E aí o que vi foi Diadorim no chão, deitado de bruços. Praguejava e mordia o capim. A doideira. —

Diadorim! Ele, sem se aprumar, virou o rosto e decretou: que me paga! O judas Hermógenes me paga! Traição só na faca!

Entreguei a ele o cabresto do cavalo, esperei ele se aprumar e seguimos.

----- Joca Ramiro é seu pai -----

Foi que Diadorim se voltou. Os olhos dele marejados.

Riobaldo, escuta, pois então: Joca Ramiro era o meu pai... Tinha posto a mão na minha mão, no começo de falar, e que depois tirou; e se espaçou. Mas nunca eu senti que ele estivesse melhor e mais perto. Pelo tanto da voz. Coração.

Meu amor inchou, de empapar todas as folhagens! E eu ambicionei de pegar em Diadorim, carregar Diadorim nos meus braços, beijar, as muitas demais vezes, sempre. Joca Ramiro era o seu pai!

Abracei Diadorim, como as asas de todos os pássaros.

Astúcia que tive uma sonhice! Diadorim passando por debaixo de um arco-íris.

Ah, eu pudesse mesmo gostar dele — os gostares...

Vida muito esponjosa!...

----- O nome verdadeiro – Diadorim ama também ----

Fomos indo, nós dois junto em junto, calados, na cabeceira da noite, escutando sapos. Riobaldo, pois tem um outro particular que eu careço de contar a você, e que esconder mais não posso... Escuta: eu não me chamo Reinaldo, de verdade. Este é nome apelativo, inventado por necessidade minha.

— Você era menino, eu era menino... Atravessamos o rio na canoa... Desde aquele dia é que somos amigos.

Que era, eu confirmei.

— Pois então! o meu nome, verdadeiro, é Diadorim... Guarda este meu segredo.

Sempre, quando sozinhos a gente estiver, é de Diadorim que você deve de me chamar, digo e peço, Riobaldo...

Eu gostava dele, sim senhor, gostava. Aí tive o fervor de que ele carecesse de minha proteção, por toda a vida! Eu terçando, garantindo, punindo por ele.

Reinaldo/Diadorim, me dizendo que este era real o nome dele — Havendo o ele querer que só eu soubesse, e que só eu esse nome verdadeiro pronunciasse. Entendi aquele valor. Amizade nossa ele não queria acontecida simples, no comum. A amizade dele, ele me dava. E amizade dada é amor...

----- Volta Zé Bebelo -----

Pouco tempo depois de morrer Joca Ramiro, num dia de vento frio, o senhor não pode crer! De chapéu desabado, veio vindo Zé Bebelo. Zé bebelo!...

— Vim de vez! Ele disse — Vim cobrar pela vida de meu amigo Joca Ramiro, que a vida em outro tempo me salvou de morte...;

— Vim por ordem e por desordem, pra liquidar com esses dois bandidos, que desonram o nome da Pátria e este sertão nacional!

— Mas, só obro o que muito mando; nasci assim. Só sei ser o chefe.

Marcelino Pampa, que estava em chefe, corei os olhos em nós e depressa deu, o consumado!

— E chefe será. Baixamos nossas armas, esperamos vossas ordens...

Zé Bebelo parecia até que esperava mesmo aquele voto. — ainda perguntou. — De todo poder? Todo o mundo lealda? Confirmamos todos.

Então ele se aprumou nas pontas dos pés, e nos chamou!

— Ao redor de mim, meus filhos. Tomo posse! Pois os assassinos de Joca Ramiro vão pagar, com seiscentos-setecentos!... —

Os judas, não é? Após. Aleluias!

E o povo fez: Aleluia! E Zé Bebelo findou: Aleluia, aleluia. Carne no prato, farinha na cuia!...

E nos olhos dos todos o que tinha era a revolta.

Esse era o poder dele, Zé Bebelo. Ficou sendo nosso chefe em guerra...

O depois foi o que tinha de ser! Era nós arrudiando e o Hermógenes se fugindo, o pactário. Mas, nem com toda astúcia de Zé Bebelo se conseguia pegar o danado! E Diadorim ansiando a vingança.

Desde a morte de Joca Ramiro, em Diadorim o que crescia era os ódios! Em mim, não. Em mim crescia o amor...

----- amor / briga / ciúmes -----

Certa vez, comprei uma pedra de topázio para dar a Diadorim; ficou sendo para Otacília, minha mulher!

— Diadorim, um mimo eu tenho, para você destinado.

Deste coração te agradeço, Riobaldo, mas não acho de aceitar um presente assim, agora. Guarda outra vez. Até em quando se tenha terminado de cumprir a vingança por Joca Ramiro. Nesse dia, então, eu recebo...

— Diadorim! vamos embora da jagunçagem, que já é o depois-de-véspera, e vingança não é promessa a Deus. Não chega os nosso que morremos, e os judas que matamos, pra documento do fim de Joca Ramiro?

Foi eu falar e Diadorim se encurtar em duro e virar o bicho raivoso!

— Riobaldo, você teme? Carece de ter coragem!

Vi que não adiantava arrazoar. — Você, aí faz o que em seu querer esteja, Diadorim. Eu viro minha boa volta... Guardei a pedrinha; contei minhas favas, refavas.

— Riobaldo, você pensa bem: você jurou vinga, você é leal. E eu nunca imaginei um desenlace assim, de nossa amizade... — Riobaldo, põe tento no que estou pedindo: tu fica! E tem o que eu ainda não te disse, mas que, de uns tempos, é meu presentir: que você pode — mas encobre; que, quando você mesmo quiser calcar firme as estribeiras, vira chefe e essa guerra varia de figura...

— Tu diz missa, Diadorim. Vou e vou. Requeiro para mim um cavalo bom. E troveje no mundo...

— Então, que quer mesmo ir, vai, Riobaldo. Eu sei que você vai para onde!

Vai rever a moça clara da cara larga, filha do dono daquela fazenda, Santa Catarina...

Com ela, tu casa. Cês dois assentam bem, se combinam...

— Vai-te, pega essa prenda joia, leva, dá para ela, de presente de noivado...

— ...Ou quem sabe você resolve mandar para aquela mulherzinha especial, filha da feiticeira... Essa mais serve, Riobaldo, ela faz o gozo do mundo, dá açúcar e sal a todo passante...

E Diadorim não parava de falar. Mas, agora repassava um estranho carinho na fala.

Falava devagarinho, feito se imaginasse sempre, e a si mesmo uma estória recontasse.

Altas borboletas num desvoejar.

Estou vendo, Riobaldo. Sua esposa penteando os compridos cabelos. Tomando conta da casa, de seus filhos. Ela indo por seu braço às festas da cidade, vaidosa de ser feliz...

— ...Você se casa, Riobaldo, com a moça da Santa Catarina! Vocês vão casar, eu sei; ela é bonita, reconheço. Peço a Deus que ela te tenha sempre muito amor...

No desamparo repentino de Diadorim sucedia uma estranheza — alguma causa que ele até de si guardava, e que eu não podia entender. Ele repassava uma tristeza meiga, muito definitiva.

Qualquer amor já é um pouquinho de saúde, um descanso na doideira.

Conto agora ao senhor o que eu sei e o senhor não sabe; mas principal quero contar é o que eu não sei se sei, e que pode ser que o senhor saiba.

----- diabo perturba Riobaldo sempre -----

...Mas, primeiro: o senhor acredita, acha fio de verdade nessa conversa, de com o demônio se poder tratar pacto? Vender sua própria alma?!... Invencionice falsa! E, alma, o que é moço? Alma tem de ser coisa interna, supremada! Decisão de vender alma é afoite vadia, fantasiado de momento, não tem a obediência legal. Pois, se tem alma, e tem. Ela só pode ser de Deus estabelecida. Nem que a pessoa queira, não é vendível!

----- o pacto depois da briga de amor -----

Diadorim sempre dizia: - O inimigo é o Hermógenes, Riobaldo.

Diadorim suspirava de ódio, como se fosse por amor... E aquilo forte que ele sentia, foi pegando em mim... Que sem ninguém saber, nem eu mesmos no exato, fui definindo, que meu destino era dar cabo do Filho do Demo, do Pactário! Eu tinha que! Eu carecia! Por Diadorim. Por Joca Ramiro, grande chefe! Se o Hermógenes é pactário, Riobaldo/tataranha também deve de ser. Pra lutar no igualmente, pra vencer o cujo!

A noite dominou meu juízo. Um eco dentro de mim surdamente repetia: Deus ou o Demo — para o jagunço Riobaldo!

E foi. Fui!

Decidido, às meia-noite, caminhei para as Veredas-Mortas. Pra pactual com o demo.

Queria, requeria as forças, pra acabar com o Hermógenes. Reduzir aquele homem. Em troca eu cedia tudo meu: alma e palma e desalma!

Cheguei, a escuridão. Ele tinha que vir, se existisse!

E eu chamei:

— Lúcifer! Lúcifer!...

Não. Nada.

— Lúcifer! Satanaz!...

- Só outro silêncio.

— Ei, Lúcifer! Satanaz, dos meus Infernos!

... não apareceu nem respondeu.

Mas, vida nossa está cheia de ocultos caminhos. Foi que no meio do momento, eu supri que ele tinha me ouvido. ...

Ao que recebi um adejo, um gozo de agarro.

E foi um vento rodopiando. Redemunho: o senhor sabe - a briga de ventos. O quando um esbarra com o outro, e se enrolam, o doido espetáculo. A poeira subia a dar que dava escuro, no alto o ponto as voltas, folharada e ramerada quebrada, no estalar de pios assovios, se torcendo turvo, esgaravulhando.

E eu, moço, arqueei o puxo do poder meu, naquele átimo.

Senti foi as forças subindo pelos meus braços, invadindo meus peitos!

O Diabo na rua, no meio do redemunho!

Ali tardei, esparrado naquele tempo. Desarmado de mim...

Nem sei por quanto foi que estive.

Foi que se deu: vi foi um brilho noite. Aragem do sagrado. Absolutas estrelas.

E fui orvalhando. Orvalhando. Orvalhando.

Tudo agora reluzia com clareza em minhas ideias.

Voltei pro acampamento no clarear da manhã.

----- a força depois do pacto / vira chefe -----

Chamei os todos. Principal eu queria era Zé Bebelo. Os mais era os todos. Em roda. Ao que falei:

— Agora quem é que é o Chefe?

Me olharam.

— Quem é que é o Chefe?!

Saber, não soubessem, não podiam como responder: porque nenhum deles não era.

Ali era a hora. E eu frentemente endireitei com Zé Bebelo, barba a barba. Zé Bebelo não conhecia medo. Ao então, era um sangue ou sangues, o etcétera que fosse. Eu não aceitava muita parlagem!

— Quem é que é o Chefe?

— Zé Bebelo retardou. Eu social, encostado, apertei.

— Quem é-que?

— A rente, Riobaldo! Tu o chefe, chefe, é! tu o Chefe fica sendo!... Ao que vale!

— eu falei para em volta. — Sendo vós, companheiros!?...

Tantos homens, nos rifles, e eles me aceitavam. Tudo dado em paz.

Zé Bebelo resultou até satisfeito. Subiu na ponta dos pés e declarou: Agora eu posso ir tanger urubu. Aqui minha fama de chefe jagunço dá o final.

Me olhou dos olhos pra dentro — Você é o outro homem, professor, assim, com essas forças, você revira o sertão... - Você tá terrível, que nem um Urutú Branco!

Os todos ouviram e gritavam, entusiasmados: — O Urutú-Branco! Ei, o Urutú-Branco!...

Artes que agora eu era o Grande chefe Urutu Branco!

... as coisas acontecem é por que já estavam ficadas prontas...

----- o amor crescendo / Diadorim gostou -----

— ...Riobaldo, o cumprir de nossa vingança vem perto, eu sinto... Daí, quando tudo estiver repago e refeito, um segredo, uma coisa, vou contar a você... Ele pegou camisa minha pra lavar...

- ...Riobaldo, você acha que, uma estória mal principiada, algum dia pode que terá bom fim? E foi caminhando, pra beira do rio... Eu restei ficado com o cheiro dele nos meus olhos...

Cavalo que ama o dono, até respira do mesmo jeito.

----- Urutu Branco -----

Talhei de avanço em minha história. O senhor tolere. É ignorância. Eu não converso com ninguém de fora quase. A pois!

Astúcia de chefe minha foi que primeiro guiei meus cabras e atravessamos o Liso do Sussuarão. O impossível! E nós pegamos a fazenda do Hermógenes no desprevenido. Ele não estava. Estava em viagem. Mas, nós prendemos a mulher do Hermógenes, a ver que ele vinha buscar. Homem nenhum podia consentir a mulher presa em mão de outros. Essa foi a astúcia minha.

Mas, a mulher era das esquisitices. Só olhava, me encarava. Falar mesmo, só falou foi com Diadorim, que ao depois da prosa, se encarregou de cuidar dela.

Eu nem nada maldei. Estava era entretido em esperar os Hermógenes. Estratégias.

Diadorim concordando. Ele bebia os ódios, revolta.

O dito feito, com pouco tempo, vieram eles, os Hermógenes. Diadorim chega se riu de ódio, satisfação!

----- A guerra -----

O senhor já viu guerra?! “chagas de Cristo!”. Dei ordem de bala!

E foi fogo posto! As balas estralejaram, no sertão!

Era a guerra. Mas, essa a última, derradeira. A fatal!

— Toma cautela, Riobaldo. - Tu vai lá pro sobrado...

— Aqui é que é meu dever, Diadorim.

— Tu vai, Riobaldo. Acolá no alto, é que o lugar de chefe. Com tua pontaria mestra! Lá em riba, tu mais alcança... Aqui, o negócio está garantido...

— Eu vou... — fui.

O querer-bem da gente se despediu feito um riso de apego, nesse meio de vida.

Lá de cima, do sobrado, foi fogo de morte, sem perdão. Dei cabo de muitos! Prazer era ver o cujo se retorcendo na dor! Hoje até arrependo! Num repente, se fez o silêncio de bala. O sem som.

Que vi foi Diadorim — no topo da rua, punhal em mão, avançar — correndo pro Hermógenes. Os trezentos passos. Os outros todos jagunços, bichos, na fúria, em guerra. Largaram armas. Agora era na faca! Todos e todos, homens de guerra! Menos eu.

A breca torceu e lesou meus braços. Pela espinha, eu suei em fio vertiginoso. Quem era que me desbraçava, tirando minhas forças? O fuzil caiu da minha mão.

Diadorim a vir no topo da rua, punhal em mão.

Boca se encheu de cuspes. Babei...

Eles se avinham, num pé-de-vento. Ao que — fechou o fim e se fizeram.

O Diabo, na rua, no meio do redemunho...

- Diadorim — eu queria ver — segurar com os olhos...

O Hermógenes: desumano, dronho — nos cabelões da barba... Diadorim foi nele...

Negaceou, com uma quebra de corpo, gambetou... E eles sanharam e baralharam.

- E eu estando vendo, me torcendo!

Aquilo rodou, encarniçados, dobravam para fora e para dentro...

No meio do redemunho...

Sangue. Cortavam toucinho debaixo de couro humano, esfaqueavam carnes.

- Tentei rezar, e não podia, num cambaleio doido.

As facas, vermelhas, no embrulhável.

Vi Diadorim cravar e sangrar o Hermógenes... — e o alto esguicho de sangue! Porfiou para bem matar!

A morte e o amor têm paragens demarcadas.

----- morte de Diadorim -----

Vi a faixa do Hermógenes no alto... De repente... Diadorim!

...No céu, um pano de nuvens... Diadorim!...

Nada mais não vi. Desfaleci.

Como retornei, tarde depois, mal sabendo de mim, e querendo emendar nó no tempo, eu tinha estado sem acordo, dado ataque. Molhavam minhas faces e minha boca, lambi a água. Despertei de todo.

Diadorim tinha morrido. Milvezesmente. Prasempre, de mim.

Eu sabia; e eu não queria saber.

— E a guerra?

— Chefe, ganhamos que acabamos com eles! O Hermógenes está morto, remorto matado... Cravado com um rombo esfaqueante, no vão-do-pescoço, se sangrou todo. Já ficou amarelo completo.

— Mortos, muitos?

— Demais...

Trouxeram a mulher do Hermógenes. — A senhora chegue na janela, dona, espia para a rua... — A senhora conheça, seu marido, um homem demoiado, que foi: mas que já começou a feder, retalhado na virtude do ferro...

— No que ela disse! — Eu tinha ódio dele!...

E rogou que trouxessem o corpo daquele rapaz moço, vistoso, o que conversou com ela... — Traz Diadorim! — Esse é o Reinaldo!...

E subiram as escadas com ele, em cima de mesa foi posto. Diadorim, Diadorim ...

A Mulher limpou as faces de Diadorim, casca de grosso sangue, repisado. E a beleza dele permanecia, mesmo como jazendo assim, nessa palidez. Os olhos dele ficados para a gente ver. A cara economizada, a boca secada.

Diadorim...

Ela rezava. Mandou todo o mundo sair, pra poder revestir o morto. Eu fiquei.

Quando ouvi foi a mulher, chorando, dizer: — A Deus dada! Pobrezinha...

Eu me virei e vi Diadorim — nu de tudo.

Foi que conheci! Como em todo o tempo antes eu não contei ao senhor — e mercê peço! — mas para o senhor divulgar comigo, justo o travo de tanto segredo, sabendo somente no átimo em que eu também só soube... Que Diadorim era o corpo de uma mulher, moça perfeita... Ela era!

Diadorim era mulher, como o sol que nasce no céu...

A Mulher estendeu a toalha, recobrando as partes. Mas aqueles olhos eu beijei, e as faces, a boca...

Eu não sabia como chamar, só chamei: — Meu amor!... Diadorim, meu amor!..

Ela tinha amor em mim. Mas, aquele já era a hora do mais tarde.

O Céu vinha baixando...

Me debrucei na janela, para poder não presenciar o mundo.

E foi ali, naquele momento acontecido, não pude mais. Disse adeus prasempremente ao jagunço Riobaldo Tatarana! Ultimei o grande chefe Urutu Branco! Desapoderei!

----- acabou -----

Aqui a estória acaba.

Contei tudo. O que fui e vivi.

No que narrei, o senhor talvez ache mais do que eu a minha verdade.

Sertão é dentro da gente...

----- O diabo existe???? -----

O senhor acha que minha alma eu vendi, pactário?!

Nonada!

Diabo não existe. O diabo não há!

Existe é homem humano. Travessia.

Deus esteja!

(SOM – CANÇÃO DE SIRUIZ)

Fim