

PAISAGEM TRANSFIGURADA: RIOBALDO E O PACTO COM O DIABO EM AUDIOVISUAL¹

TRANSFIGURED LANDSCAPE: RIOBALDO AND THE PACT WITH THE DEVIL IN AUDIOVISUAL MEDIA

DOI 10.20873/uft2179-3948.2023v14n3p80-95

Miguel Bruch Deitos²

Resumo: *Grande Sertão: Veredas* (1956) originou outra obra literária de nome homônimo: uma minissérie televisiva. Como esta mídia interage com o texto original facultada aos limites de uma "adaptação"? A partir de Hutcheon (2013), Diniz (1999), Bakhtin (2016), Volóchinov (2018), Pasolini (1982), Plaza (2001) e Berque (2016), abarco como o “sertão” se manifesta enquanto paisagem e a relação com o mito de Fausto na obra. Portanto, a análise delimita-se às figurações do momento narrativo em que Riobaldo exclama o nome do demônio nas “Veredas-Mortas”. Finalmente, resulta evidenciada as relações formais que constituem a subjetividade do personagem em cada obra.

Palavras-chave: Literatura; Audiovisual; Adaptação; Tradução Intersemiótica.

Abstract: *Grande Sertão: Veredas* (1956) originated another literary work: a television miniseries. How does this media interact with the original text within the limits of an "adaptation"? Through Hutcheon (2013), Diniz (1999), Bakhtin (2016), Volóchinov (2018), Pasolini (1982), Plaza (2001) and Berque (2016), I embody how the "sertão" manifests itself as a landscape and its relationship with the myth of Faust in the work. The study is limited to the figurations of the narrative moment in which Riobaldo shouts the name of the devil in the Veredas-Mortas. Results show the formal relationships that constitute the character's subjectivity in each work.

Keywords: Literature, Audiovisual; Adaptation; Intersemiotic Translation.

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001; Este trabajo fue realizado con el apoyo de la Coordinación de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiación 001; This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001.

² Possui formação técnica em Informática pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Sul-rio-grandense (IFSul) e bacharelado em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). Atualmente cursa o mestrado em Literatura Comparada da UNILA como bolsista (CAPES/DS). E-mail: migueldeitos@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4805-0264>.

Introdução

— Neste artigo, analiso através da adaptação homônima para a televisão da obra *Grande Sertão: Veredas* (1956), e suas articulações do livresco ao audiovisual. Entretanto, como as obras pertencem a agrupamentos diversos de signos, consistindo a primeira em um livro e a segunda em uma minissérie audiovisual, busco aportes teórico-metodológicos nos campos da literatura, cinema e tradução intersemiótica a fim de traçar e dirimir as distâncias de leitura entre as obras. Realizei também um panorama crítico de algumas leituras da obra original de Guimarães Rosa envolvendo o conceito de sertão e o mito de fausto enquanto espaços interiores. Portanto, dado as dimensões do estudo comparativo, restrinjo a análise ao momento narrativo do pacto com o Diabo, personagem este mencionado e aludido das mais diversas formas na obra original. *Grande Sertão: Veredas* (1985) é notoriamente considerada como “adaptação” de *Grande Sertão: Veredas* (1956), de Guimarães Rosa. No entanto, o que seria uma “adaptação” e como a minissérie interage com o texto original facultada aos limites de “adaptação”?

1. Adaptando a linguagem: das letras para as imagens ou as letras são imagens?

Segundo Hutcheon, “vista a partir da perspectiva do seu processo de recepção, a adaptação é uma forma de intertextualidade” (2013, p. 30). Assim, poderia-se entender uma obra como “adaptação” quando da relação entre um ou mais textos. No entanto, a autora afirma que o “denominador comum” que parece nortear a atribuição desta categoria às obras é o compartilhamento de uma mesma história (HUTCHEON, 2013, p. 32). Portanto, nas adaptações ela seria em suma trabalhada “em diferentes vias formais” e “modos de engajamento”, buscando “‘equivalências’ em diferentes sistemas de signos para os vários elementos da história” (HUTCHEON, 2013, p. 28).

Todavia é nítido que as adaptações modificam a história original, tornando-se ainda outra afetada pelas novas manifestações estéticas. Nesse sentido, Hutcheon afirma que “as adaptações são recodificações, ou seja, traduções em forma de transposições intersemióticas de um sistema de signos (palavras, por exemplo) para outro (imagens, por exemplo)” (2013, p. 40). Igualmente, nesse mesmo entendimento, Diniz (1999, p. 27) afirma-nos que precisamos entender a tradução como “transformação” e não como “reprodução mimética”. Diniz sustenta ainda que a ideia de tradução como um “equivalente” vem do fato que “toda linguagem tem

uma ordenação básica, isto é, os signos não se amontoam, mas existem como sistemas, semântica e sintaticamente, organizados” (DINIZ, 1999, p. 33).

Entretanto, a “organização” dos sistemas de signos vem sendo analisada e problematizada desde o início do século XX. Bakhtin, na literatura, afirma que o enunciado é sempre um conjunto surgido através da construção composicional da linguagem (BAKHTIN, 2016, p. 11-12). Ele defende que o texto carregaria um estilo próprio capaz de “refletir a individualidade do falante (ou de quem escreve)” (BAKHTIN, 2016, p.17). No entanto, ainda segundo o autor, os enunciados básicos, surgidos da fala cotidiana se agrupam em “enunciado(s) secundário(s) (complexo(s))” e “perdem o vínculo imediato com a realidade concreta e os enunciados reais alheios” (BAKHTIN, 2016, p. 15).

Igualmente, Volóchinov (Círculo de Bakhtin) traça e analisa um pouco da história desse modo de escrita onde a figura de um narrador “substituiu o autor no sentido habitual da palavra” (2018, p. 258-259), confundido a propriedade do “discurso alheio” na forma da escrita. O autor russo denomina “discurso indireto livre” (VOLÓCHINOV, 2018, p. 260-261) esse processo que “tende a apagar os contornos nítidos e exteriores da palavra alheia” (VOLÓCHINOV, p. 258). Além disso, como afirma a nota de número 14 da tradução, realizada por Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo: O conceito denominado por Volóchinov, se traduzido literalmente do russo seria: “discurso **impropriamente** indireto” (VOLÓCHINOV, 2018, p. 261, grifo nosso). Nesse sentido, podemos entender que o “discurso alheio” seria aquele de outrem que é apresentado de maneira imprópria às normas sintáticas de uma escrita institucionalizada. Desde este ponto, segundo ele, não seria possível estabelecer uma regra rígida entre gramática e estilística, pois é justamente nesse entre rios que “as tendências de desenvolvimento da língua podem ser captadas” (VOLÓCHINOV, 2018, p. 264).

Consoante com o exposto nos últimos parágrafos, Pasolini (1982) viria a confrontar a organização composicional estabelecida no campo do cinema com a subjetividade da estilística. Segundo ele, uma suposta gramática, a “língua da prosa” (PASOLINI, 1982, p. 141), havia se infiltrado no cinema sem antes uma real consideração de seus efeitos e chama a atenção para autores que estariam desenvolvendo o uso da técnica do discurso indireto livre no cinema. Pasolini entende tratar-se essa técnica: “muito simplesmente da imersão do autor na alma da sua personagem e da adoção, portanto, pelo autor não só da sua psicologia como da língua daquela” (PASOLINI, 1982, p. 143). Decorrente disso, propõe o correlato da técnica no cinema: a “subjetiva indireta livre”, presente no surgimento de uma “tradição técnico-estilística comum” (PASOLINI, 1982, p. 150), onde principalmente a câmera, mas também outras manifestações

na *mise-en-scène* buscavam dar a ver e ouvir a subjetividade da personagem a respeito de seu mundo interno.

Como apresentado nos últimos parágrafos, a partir do uso e desenvolvimento das técnicas de inscrição transparece uma subjetividade implicada no personagem por seu autor. Nesse sentido, o principal problema se direciona para o ponto de vista do leitor, aquele que apreende o texto enunciado, e que retroalimenta esse processo de subjetivação. Plaza (2001) afirmaria que o pensamento funciona como uma tradução, e que portanto no ato de leitura estaríamos criando a instância de um “observador-leitor” capaz de mediar as dimensões interiores e exteriores a cada pessoa (PLAZA, 2001, p. 18-19). Assim sendo, essa instância imaginária seria colocada em crise quando os traços de enunciação da obra tendem ao apagamento das fronteiras que separam personagem e narrador.

Todos estes meios funcionam como suportes através dos quais o ser humano significa o mundo à sua volta. Para Plaza (2001): “cada linguagem nos faz perceber o real de forma diferenciada, organizando nosso pensamento e constituindo nossa consciência” (PLAZA, 2001, p. 19). Neste mesmo escopo, Berque (2016) reflexiona que somos habitados por estes processos “eco-tecno-simbólicos” (BERQUE, 2016, p. 2, tradução nossa)³ que para ele constituem a “ecúmena” humana (BERQUE, 2016, p. 7). Segundo o autor (BERQUE, 2016, p. 11-12)⁴, a ecúmena parte do corpo humano e do fato de que “os sistemas de signos não se fecham em si mesmos, de modo que a linguagem ou o mundo não podem encapsular o ser”. Portanto, os seres humanos ao habitarem a Terra e a paisagem à sua volta também são habitados por ela, pelos traços de outros seres, suas modificações, representações e “mediações” entre interior e exterior, em “um movimento no qual o mundo subjectivo e o mundo objectivo não cessam de interagir, por assim dizer, em espiral, produzindo deste modo uma realidade trajectiva (semi-subjectiva, semi-objectiva), que é a dos nossos meios” (BERQUE, 2013, p. 193-194).

Portanto, poderíamos nos perguntar: Quem seria o narrador de uma dada paisagem? Em que medida se poderia definir seu texto como “alheio”, seja ao narrador e ainda mais ao leitor? Tendo ainda em vista que Plaza (2001, p. 18-19), define a consciência leitora como dependente de signos externos que a retroalimentam e permitem a instituição do “observador-leitor”. Então a narrativa existirá sempre em um liame de tradução e reconhecimento, entre mundos internos

³ No original: “La médiance humaine n’est pas seulement écologique, elle est éco-techno-symbolique”.

⁴ No original: “les systèmes de signes ne se closant pas sur eux-mêmes, le langage ou le monde ne sauraient cerner l’être”.

e externos? Continuaremos essa discussão do ponto de vista subjetivo do leitor a partir de nossa análise da adaptação de GS:V.

2. Descrevendo o longínquo

Dizem que o Rosa é regionalista e coisa e tal. Ele ria, dava uma risadinha bem típica dele e dizia assim: “Ah!, eu me divirto muito com isso, porque dizem ‘o Rosa ali, aquela paisagem, aquele crepúsculo mineiro’, e não é nada de crepúsculo mineiro, é um crepúsculo que vi na Holanda, misturei com algumas coisas que vi em Hamburgo, misturado com algumas coisas de Minas, misturei tudo aqui e fiz, joguei lá, e as pessoas dizem que só estou pintando uma cena do interior de Minas e estou é fazendo uma espécie de omelete ecumênico (CAMPOS, 2006, 19 min 45 s).

A literatura de Guimarães Rosa, tida por muitos como “regionalista”, se deve em grande parte à presença de elementos culturais interioranos nas suas obras, exemplo disso é *Grande Sertão: Veredas* (1956) e sua representação do “sertão”. Conforme Vicentini (1998, p. 42): “a literatura regionalista trabalha sempre a um passo da estereotipia da paisagem, [...] seguindo de perto o imaginário que se encontra pronto [...]. Caso contrário, não consegue se identificar como região, ou como sertão”.

Entretanto, o que é o sertão? Até onde se delimita geograficamente e/ou culturalmente? Segundo Amado (1995, p. 147) a palavra remonta ao século XIV onde era usada pelos portugueses e posteriormente viajantes e cronistas que rumavam a África, Ásia e América, a fim de descrever espaços distantes “interiores, pouco ou nada conhecidos” (CORTESÃO, 1958, p. 28 *apud* AMADO, 1995, p. 147). Portanto, dada a conhecida história de colonização do Brasil, “‘sertão’ configurou uma perspectiva dual, contendo, em seu interior, uma virtualidade: a da inversão. Inferno ou paraíso, tudo dependeria do lugar de quem falava” (AMADO, 1995, p. 150). Ainda além, segundo Moraes (2003, p. 2), o sertão não pode se qualificar enquanto uma região terrestre, pois “é uma realidade simbólica: uma ideologia geográfica”.

Nota-se que para constituir a paisagem “sertaneja” em GS:V, seu autor precisou estabelecer um vínculo ideológico com seu público leitor. Koehler (2007, p. 66), acredita que além do discurso do romance o fato de “Riobaldo (personagem principal de GS:V) nos narra(r) suas experiências em primeira pessoa, [...] contribui para que se perceba de maneira mais objetiva e contundente sua vivência no espaço sertanejo”. Nesse mesmo sentido, Custódio (2016, p. 6) afirma que para “Riobaldo o sertão se constituía em paisagens amadas e temidas, porém vividas e experienciadas”. Concordam também, Lourenço dos Santos, Katarina do Santos e Odelfa Rosa (2018, p. 46), reiterando que: “a narrativa proporciona ao leitor uma

percepção das paisagens através da afetividade, em meio a uma gama de elementos relatados por Riobaldo”.

Segundo Linhares (2021), Riobaldo enquanto narrador e personagem:

[...] desbravava suas veredas internas. Assim como no espaço geográfico, em um caminho não linear, ele conjugava imaginação e indagação, em um exercício de tentar compreender os mistérios da vida e da alma. (LINHARES, 2021, p. 122).

Dentre os vários mistérios perscrutados pelo personagem principal, seu amor por Reinaldo/Diadorim, seu colega jagunço, seria o mais inquietante. Segundo Koehler (2007, p. 68), é tal personagem que “irá desordenar os sentimentos e até o raciocínio de Riobaldo, provocando parte se sua personalidade instável”. Para Kangussu (2020, p. 54), Riobaldo a princípio sente-se “intimamente confortável e acolhido pela falta de medo do novo amigo”, e será:

o desejo de não mais ter medo que anos depois levaria Riobaldo a uma tentativa de pacto com o diabo. [...] O amor por Diadorim (supostamente homoafetivo) perpassa o épico de Rosa como a mais visível insinuação de uma influência demoníaca. (KANGUSSU, 2020, p. 54)

Não obstante, o romance roseano enquadra a paisagem do sertão através do vasto vocabulário da língua portuguesa, e das figuras culturalmente dicotômicas do bem e do mal, do certo e do errado (LINHARES, 2021). Nesse sentido, vários outros autores têm destacado e analisado elementos da estrutura narrativa do mito de Fausto em *Grande Sertão: Veredas* (HAISKI; MARINHO, 2011; KANGUSSU, 2020; REBELLO, 2020; TAVAREZ; OLIVEIRA; BOTTON, 2020). Dentre eles, rebello (2020) emprega uma catalogação consistente das mais diversas transfigurações que o diabo, o cramulhão, o cujo, o sobredito, recebe na obra de Guimarães Rosa, notabilizando assim, o tratamento estilístico de “unidade, imagem de onipotência e onipresença” que o nome de “deus” recebe (REBELLO, 2020, p. 83).

Chama-se Fausto de “mito” pois sua origem é tão incerta que por vezes remonta ao surgimento da humanidade e primeiras civilizações. No geral, “o mito de Fausto narra a história do homem que vende sua alma ao diabo em troca da satisfação de seus desejos humanamente inalcançáveis” (HAISKI; MARINHO, 2011, p. 113), “consumado o pacto [...] nenhum desejo do homem será doravante refreado.” (KANGUSSU, 2020, p. 55). Portanto, o mito de Fausto versa sobre o drama do ser humano e suas próprias escolhas de bem ou mal, em síntese “um mito sobre o arbítrio” (KANGUSSU, 2020, p. 59).

Ferraz, Schmitz e Vargas (2019, p. 38-39) defendem que, desde Descartes, “o problema do Mal adquiriu lentamente uma dimensão mais pessoal e racional”, pois “no fundo ele nunca existe sem o ser humano que o pensa”. Ainda, segundo eles, “a imagem do Diabo se distancia da representação aterrorizante exterior à pessoa humana para tornar-se, cada vez mais, uma figura do Mal que cada um traz dentro de si” (FERRAZ; SCHMITZ; VARGAS, 2019, p. 39). Portanto, conforme Tavares, Oliveira e Botton (2020, p. 26): “a natureza do pacto fáustico em *Grande Sertão: Veredas* envolve o desejo de vingança contra o antagonista Hermógenes”. Conclamado o demônio nas Veredas-Mortas, Riobaldo consegue a morte de Hermógenes, mas perde também Diadorim, seu grande amor.

Assim, o trágico destino do personagem-narrador coloca-o em dúvida “sobre a existência de tal fenômeno sobrenatural” e a “concretização de tal contrato” uma vez que não:

ocorre a corporificação do diabo, nem a assinatura com sangue, como ele pensava, mas, mesmo na ausência, Riobaldo interpreta os fenômenos da natureza – o redemoinho (sic) – como um indício da efetivação pactual” (TAVARES; OLIVEIRA; BOTTON, 2020, p. 26-27).

De acordo com Kangussu (2020, p. 59-59), a ambiguidade do pacto se deve ao fato do narrador estar “diretamente envolvido no enredo”, sendo ele próprio o “sujeito fáustico e essa verdade é inacessível até mesmo para ele”. Dessa forma, para o mesmo autor, “escrever uma versão de Fausto não se resume a um exercício de estilo. É preciso atualizar um universo simbólico”. Em suma, “Fausto é uma questão de autoria”.

Portanto, não há necessariamente que haver corporificação do diabo para que o pacto tenha efeito, pois como visto, os elementos da paisagem cultural fáustica estão contidos em *Grande Sertão: Veredas* e dessa forma servem como sua manifestação estética. Inclusive sincretizados com a cultura brasileira, como apontam Linhares (2021) e Tavares, Oliveira e Botton (2020). Assim, o espaço interior de Riobaldo se torna o próprio demônio de si, e juntamente dele nós leitores adentramos a mesma dúvida metafísica do pacto. O diabo está dentro de cada um de nós.

A minissérie *Grande Sertão: Veredas* (1985) é uma adaptação do livro homônimo de Guimarães Rosa, realizada pela Rede Globo. O romance já era notoriamente reconhecido no país como literatura nacional, e portanto, a adaptação fazia parte dos planos da emissora para uma maior integração do país e sua identidade, segundo Munglioli (2009). Totalizando 25 capítulos de duração aproximada de 45 minutos cada, a minissérie foi exibida originalmente no

final do ano de 1985 na TV aberta, e anos mais tarde reprises foram exibidos no canal Viva, na TV a cabo.

Na minissérie, Oliveira (1999, p. 231-234) destaca que a narração é feita através de inúmeros procedimentos cinematográficos, continuando assim a “dubiedade do pacto, pois tanto o telespectador quanto o protagonista terão elementos para acreditar (ou não) que o mesmo foi realizado”. Hermógenes continua sendo uma “corporificação do mal” e “motivação” para Riobaldo realizar o pacto (OLIVEIRA, 1999, p. 234), e Diadorim continua a ser a atração “aparentemente homossexual” de Riobaldo (OLIVEIRA, 2000, p. 209), ainda que a série prefira o uso de metáforas visuais para aludir interpretação de tensão sexual entre Riobaldo e Diadorim.

No entanto, Silva (2008, p. 1), acredita que as palavras do livro original “dão uma dimensão metafórica ao espaço geográfico, algo que não parece possível ocorrer na produção televisiva homônima”. Ainda assim, ela concorda que a partir dos recursos técnicos da minissérie “o sertão adquire conotação de personagem”, e seu “espaço de luta, interna e externa” se fazem expressos através do “jogo entre cenário e trilha”, “lances de olhar, direções prolongadas”, “por um recorte, por um movimento de câmera, não mais de palavra” (SILVA, 2008, p. 2-4). Porém, Picado (2020, p. 121-125) aponta que este “projeto enunciativo” da minissérie substitui a primeira pessoa de Riobaldo enquanto “instância condutora da história”, realizando uma narração “puramente ‘ótica’”, ainda que à época o cinema já dispusesse de elaborações formais para o contrário.

Finalmente, o que reina talvez mais em Picado do que em Silva, mas com certeza em autores que escrevem sobre “adaptações” de livros, é ainda um apego emocional demasiado pelas letras e um desdém pela mídia audiovisual. Portanto, com o propósito de dirimir estas distâncias, realizo na sequência uma interpretação crítica da cena de mais alto teor subjetivo em ambas as obras: o pacto com o diabo.

3. O pacto com a paisagem

— “Ei, Lúcifer! Satanaz, dos meus Infernos!”

Voz minha se estragasse, em mim tudo era cordas e cobras. E foi, aí. Foi. Ele não existe, e não apareceu nem respondeu — que é um falso imaginado. Mas eu supri que ele tinha me ouvido. Me ouviu, a conforme a ciência da noite e o envir de espaços, que medeia. Como que adquirisse minhas palavras todas; fechou o arrocho do assunto. Ao que eu recebi de volta um adêjo, um gozo de agarro, daí umas tranquilidades — de pancada. Lembrei dum rio que viesse adentro a casa de meu pai. Vi as asas, arqueei o puxo do poder meu, naquele átimo. Aí podia ser mais? A peta, eu querer saldar: que isso não é falável. As coisas assim a gente mesmo não pega nem abarca. Cabem é no brilho da noite. Aragem do sagrado, Absolutas estrelas! (ROSA, 2001, p. 438)

O suposto pacto que existe em *Grande Sertão: Veredas* é consumado na passagem exposta acima. Buscarei, a partir deste excerto, analisar as implicações de tradução intersemiótica do livro para a minissérie. Como hipótese inicial tomo a afirmativa de que a interpretação de uma natureza espiritual do pacto que pode ser tirada do livro é redimensionada em suas potências interpretativas pelas técnicas formais de narração cinematográfica elegidas na adaptação.

No livro, a cena do suposto pacto é encontrada ao final da página 438. Nela é possível entender que mesmo após chamar o demônio por vários de seus nomes, Riobaldo não presencia concretamente a figura sobrenatural. Afinal diz o narrador: “E foi aí. Foi. Ele não existe, e não apareceu nem respondeu — que é um falso imaginado”. No entanto, logo na sequência ele ainda diz: “Mas eu supri que ele tinha me ouvido”. Gera-se, portanto, um momento de incerteza da consciência, uma vez que o ser sobrenatural “não apareceu nem respondeu”, mas o narrador acredita que este teria lhe ouvido exclamar.

O narrador-personagem parece acreditar que tenha sido ouvido, pois relata ter recebido “de volta um adêjo, um gozo de agarro, daí umas tranquilidades — de pancada”. Segundo o dicionário Houaiss UOL “adejo” pode significar em sentido figurado: “impulso pelo qual o pensamento se remonta”. Portanto, quando o narrador prossegue: “Lembrei de um rio que viesse adentro a casa de meu pai”. Podemos interpretar como se ele tivesse recebido uma recordação, um lampejo de memória, no instante após invocar o demônio. Não obstante, ele ainda diz: “Vi as asas, arqueei o puxo do poder meu, naquele átimo”. Do mesmo modo, pode-se interpretar que Riobaldo acredita ter recebido naquele instante não uma simples recordação, mas uma visão espiritual, pois de acordo com o dicionário Houaiss UOL, “adêjo” pode ainda significar: “agitação das asas para se manter no ar”. Consequentemente, teria Riobaldo visto um anjo? Ou um pássaro? De quem seriam as asas? Note-se ainda, que ele diz exatamente: “arqueei o puxo do **poder meu**”. Nesse sentido, estaria ele empunhando suas asas em forma de arco, pronto a dar o empuxo necessário para alçar vôo rumo ao altíssimo?

Todas estas interpretações daquela passagem, por mais significativas que sejam, continuam a existir na indiscernibilidade do pacto, pois chegado ao final do referido parágrafo, o narrador desenreda de sua história e diz: “As coisas assim a gente mesmo não pega nem abarca. Cabem é no brilho da noite. Aragem do sagrado, Absolutas estrelas!”. Portanto, o narrador-personagem finaliza com uma abnegação em contar mais sobre o momento. Prefere deixar o que lhe aconteceu residir naquela noite do passado, pois segundo ele o divino não seria explicável em palavras: “não é falável”.

Tendo em vista que a cena do pacto no livro pode ser interpretada como um momento de revelação espiritual de Riobaldo, como então seriam tais elementos transpostos para a mesma cena na minissérie da Rede Globo? Poderia tal momento se tornar “falavél” em imagens? Na minissérie, a cena do pacto se localiza nos 15 minutos finais do episódio 18. Nela a passagem do pacto, como propriamente analisado anteriormente, aparece logo após a mesma fala de Riobaldo: “Venha Lúcifer, Satanáz, dos meus Inferno!”. A frase inicial é mantida quase que idêntica ao original na tradução para a televisão. Na sequência desta frase a montagem cinematográfica exhibe um plano que se aproxima do topo de uma palmeira sem copa (Figura 1) e logo em seguida esmaece sobre um plano sequência que acompanhará Riobaldo frontalmente, se estendendo por pouco mais de um minuto (Figura 2). Este plano se inicia centrado na cabeça de Riobaldo que levanta seu olhar do chão até o céu noturno.

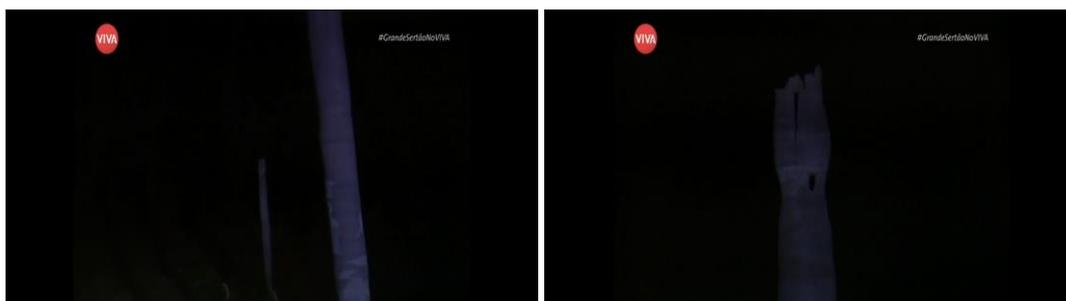


Figura 1 – Aproximação até o topo da palmeira sem copa.

Fonte: Canal Viva.



Figura 2 – Plano sequência acompanha Riobaldo frontalmente.

Fonte: Canal Viva.

Através da junção dos planos, das palmeiras sem copa, ou seja, sem cabeça, e a cabeça de Riobaldo, é possível traçar analogias. As palmeiras, elementos que compõem as regiões geográficas conhecidas popularmente como veredas, estão visivelmente secas e ocas no topo: mortas. Dessa forma, Riobaldo estaria chamando o demônio visualmente nas “Veredas-Mortas”, em meio a um cemitério da natureza. Além disso, outra palavra usada para se referir

a cemitério é “campo-santo”. Tanto na série quanto no livro tal lugar é chamado de “Veredas-Mortas” alguns eventos antes do pacto, de modo que Riobaldo reconhece o lugar.

A partir do plano sequência (Figura 2), a consciência de Riobaldo é posta à prova (como visto também no livro), consequentemente não havendo nenhuma manifestação concreta do demônio após seu chamado, ele duvida: “Não vem, então não existe, nem aparece”. Esse diálogo é criação da série, e apesar de possuir semelhante no livro, cabe ressaltar que aqui ele aparece através da boca do próprio personagem, e não através de Riobaldo enquanto narrador-personagem.

O narrador na minissérie é um problema. Cabe apenas ressaltar que de um lado temos de narrador, Quelemém, que ao início de cada episódio faz um reprise verbal do que aconteceu no episódio anterior e faz alusões ao que acontecerá no episódio em questão. No entanto, Quelemém é um personagem que aparecerá inserido dentro da narrativa no último episódio da minissérie. Do outro lado temos como narrador, Walter Avancini, diretor da minissérie, que aparece antes dos créditos iniciais de abertura da série e afirma estar apresentando ao público uma adaptação “fiel” da obra de Guimarães Rosa. Portanto, de uma forma ou de outra, Riobaldo nunca é o narrador de sua própria história na minissérie. Podemos, ao final, afirmar apenas o aparato cinematográfico como narrador da história de Riobaldo, a exemplo: a câmera que lhe mira de todos os ângulos, mas que escapa à sua percepção; até agora...

Ainda no mesmo plano sequência, a câmera parece cambalear por um momento, replica o movimento de Riobaldo que também cambaleia e em seguida toma a cabeça de Riobaldo como eixo central de seu movimento. Verdadeiramente um “ser” sobre-humano, ela realiza deslizamentos e aproximações à face do personagem além de deslocamentos de eixo na vertical, sempre o acompanhando frontalmente por mais que o personagem gire em círculos embaixo das palmeiras. Riobaldo parece buscar encará-la em alguns momentos; muito ofegante, suas falas se tornam extremamente pausadas durante o plano sequência, como se reconhecesse alguma presença: “Então... Então cê vem... Vem ce... Vence... Tô sentido que tá me suprindo e tá movendo... então tá... se não existe porque tá me soporando?”.

Portanto, é suscetível de interpretação que os movimentos de câmeras buscam simbolizar a presença do sobrenatural que Riobaldo conclama naquele momento. Estaria Riobaldo tomando coragem e enfrentando metanarrativamente o demônio cinematográfico, aquele que o assola com o caminho irreversível da tragédia? Veja, que a visão da “objetiva fotográfica” adquire características capazes de descrever a subjetividade do personagem em foco narrativo, e além dela a montagem, música e demais elementos cinematográficos. Tais

elementos tentam transpor o estado de consciência do personagem para o espectador, modulando a percepção do mesmo sobre o mundo ficcional erigido. Nesse mesmo sentido, a cena adquire uma aceleração na montagem de seus planos subsequentes, refletida pela trilha sonora que começa a dissonar em relação ao que se ouvia anteriormente: se torna aguda e alta em certos momentos, provocando desconforto à audição.

Acabado o plano sequência, o olhar de Riobaldo em direção ao céu é justaposto a vários planos curtos montados em sequência que se aproximam rapidamente das copas inexistentes de várias palmeiras. Simbolizam, seguindo minha interpretação, o medo dele em perder também a sua cabeça, ou o controle desta, vide a câmera acoplada à seu eixo de movimento. Concomitantemente, e no mesmo estilo de montagem rápida, vários outros planos curtos são exibidos em sequência. Filmados em *contra-plongée*, mostram Riobaldo andando de um lado ao outro, virando sua cabeça bruscamente, balançando seus braços e tentando se apoiar no vento, sem sucesso (Figura 3).

Portanto, o pacto se transfigura em outros elementos, como por exemplo, enquadramentos de câmera, justaposição de planos, velocidade de montagem, movimentos do ator, trilha sonora e outros mais. Não existe ali seu “pai”, nem “rio” ou “adêjo” algum. Como visto anteriormente na passagem do livro, estes elementos vistos por Riobaldo são apontados como figuras de tranquilidade e gozo de uma conexão espiritual com o sagrado realizada sob as estrelas. Não é possível dizer o mesmo da cena caliginosa da série.

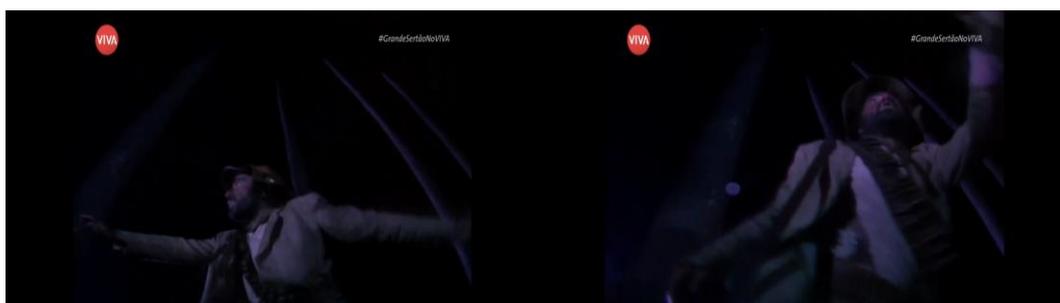


Figura 3 – Riobaldo em *contra-plongée*.

Fonte: Canal Viva.

Considerações finais

Conclui-se deste modo, a necessidade de investigar em um trabalho mais extenso como a paisagem do pacto sofre ainda outras transfigurações, proporcionando em seu conjunto expansões interpretativas à obra original. Foi visto como os recursos audiovisuais implicam um

juízo objetivo da consciência do personagem Riobaldo buscando atrelar na cena em questão o movimento de câmera e montagem à “visão” de Riobaldo.

A partir da perspectiva da tradução intersemiótica notamos que o problema das narrativas indiretas seria o fato do discurso alheio nos ser dado via um intermediário. Nesse sentido, um Riobaldo de *Grande Sertão: Veredas* só vê o mundo como vê devido à visão de mundo de seu autor. Se as técnicas utilizadas na escrita nos levam a confusão - a pensar que sabemos como Riobaldo se sente e se manifesta é apenas porque a delimitação formal da cena é atribuída à subjetividade do personagem. Dessa forma, nos encontramos em certa medida no lugar do autor, focalizando seu ponto de vista e decifrando o mundo interior do personagem através de seu estilo formal. Finalmente, o diabo existe na literatura! A grande discussão que ainda se mantém é quanto à forma adequada de se firmar o pacto, ou reformulando nossa dúvida: Existiria **forma adequada** de se firmar o pacto com o leitor?

Referências

ADEJO. In: *HOUAIS UOL*. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss, [s.d]. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br>. Acesso em: 14 jul. 2023.

AMADO, Janaína. Região, Sertão e Nação. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 145–152, 1995. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1990>. Acesso em: 30 mar. 2023.

BAKHTIN, Mikhail Mjkhailovitch. *Os gêneros do discurso*. Tradução: Paulo Bezerra. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2016.

BERQUE, Augustin. Qu'est-ce qu'habiter la Terre à l'anthropocène? In: HABITER LE MONDE, PENSER LA DÉCROISSANCE AU 21E SIÈCLE, 2016, Palaiseau. *Annals* [...]. Palaiseau: École nationale supérieure d'architecture de Marseille, 2016, p. 13. Disponível em: <https://www.marseille.archi.fr/actualites/agenda/augustin-berque/>. Acesso em: 27 jun. 2023.

CAMPOS, Haroldo de. Depoimento sobre Guimarães Rosa e sua obra. [DVD]. In: LESSA, Bia. Catálogo da instalação “Grande Sertão: Veredas”. Concebida e realizada por Bia Lessa para a inauguração do Museu da Língua Portuguesa. Edição especial, com tiragem de 10.000 exemplares. São Paulo, Museu da Língua Portuguesa, 2006. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tVTSZbWiyZA>. Acesso: 13 jul. 2023.

CUSTÓDIO, Amanda Abadia Felizardo. “Grande Sertão: Veredas”: percepções e descrições das paisagens do sertão roseano. *Espaço em Revista*, Catalão, v. 18, n. 1, p. 10, 2016. DOI [10.5216/er.v18i1.41302](https://doi.org/10.5216/er.v18i1.41302). Disponível em: <https://periodicos.ufcat.edu.br/espaco/article/view/41302>. Acesso em: 29 mar. 2023.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. *Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural*. 1ª ed. Ouro Preto: UFOP, 1999.

FERRAZ, Salma; SCHMITZ, Erik Dorff; VARGAS, José Ernesto de. O Diabo-Monstro: perfil histórico de um fóssil teológico. *Guavira Letras*, Três Lagoas, v. 15, n. 29, p. 33-49, 2019. Disponível em: <http://websensors.net.br/seer/index.php/guavira/article/view/788>. Acesso em: 24 jun. 2023.

BERQUE, Augustin. A ecúmena, medida terrestre do Homem, medida humana da Terra: para uma problemática do mundo ambiente. In: SERRÃO, Adriana Veríssimo (org.). *Filosofia da paisagem: uma antologia*. Aesthetica (1). Tradução: Andreia Saavedra Cardoso. 2ª ed. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2013. p. 187-199.

AVANCINI, Walter. (Diretor). (1985). Grande Sertão: Veredas. [Filme]. Rio de Janeiro: TV Globo. Reprise no Canal Viva.

HAISKI, Vanderléia de Andrade; MARINHO, Marcelo. O mito de Fausto, da literatura ao cinema: uma leitura contrastiva de Coração Satânico e Fausto 5.0. *Literatura em Debate*, Frederico Westphalen, v. 5, n. 1, p. 110–123, 2011. Disponível em: <https://revistas.fw.uri.br/index.php/literaturaemdebate/article/view/585>. Acesso em: 9 abr. 2023.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução: André Cechinel. 2ª ed. Florianópolis: UFSC, 2013.

KANGUSSU, André. Fausto passo a passo: a sequência narrativa no mito fáustico. *Todas as Musas*, São Paulo, v. 11, n. 2, p. 50–60, 2020. Disponível em: https://www.todasasmusas.com.br/11_02.html. Acesso em: 8 abr. 2023.

KOEHLER, Jaqueline. Grande Sertão: Veredas e as figurações do Brasil. *Revista das Faculdades Santa Cruz*, Curitiba, v. 6, n. 1, p. 65–70, 2007. Disponível em: https://web.archive.org/web/20230410115006/https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/31739287/revistasc_10-libre.pdf?1392478490=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3DEducacao_historica_e_cultura_politica_Po.pdf&Expires=1681130882&Signature=PlaZmC5TvQevwYRiArIrfV7eaVfMmOY2tmRbyJMbBzadNlvFXwBCgwgKJM5HcuTCJR01FDeHGz7OAnF1faHPOXo2uleta37~DBnPr~RfqiffkbtisY7m oQTEfmO9q4~pBZul52OUV~Tcw0u6vt~T~DupIPmbx8El-JtVreikXg-QgxY3ASE4cwpCj5bkOzpYIOzVG5GL-r8tU8SoQOfb1S-P2NQxqCEeWuhRfrY~WbrIRyvzcdhxkq7QUyozha5LdqOQelqJAvB53-9RZaU-t7jCF0CExA0vAQQXuhr9wR2VVF9sH9r2Fts3PrByyCSBPSTam83A6LgwpKVfWSong&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA#page=65. Acesso em: 10 abr. 2023.

LINHARES, Roberta Colen. As representações do sincretismo religioso em Grande Sertão: Veredas. *Revista do Instituto de Ciências Humanas*, Belo Horizonte, v. 17, n. 2, p. 116–137, 2021. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/revistaich/article/view/27792>. Acesso em: 9 abr. 2023.

MORAES, Antonio Carlos Robert. O Sertão. *Terra Brasilis*, Niterói, v. 4–5, p. 8, 2003. DOI <https://doi.org/10.4000/terrabrasilis.341>. Disponível em: <https://journals.openedition.org/terrabrasilis/341>. Acesso em: 29 mar. 2023.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. A função social da minissérie Grande Sertão: Veredas na construção de um sentido identitário de nação. *Comunicação & Educação*, São Paulo, v. 14,

n. 3, p. 37–48, 2009. DOI <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9125.v14i3p37-48>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/43605>. Acesso em: 27 mar. 2023.

OLIVEIRA, Paulo Sampaio Xavier de. *A televisão como “tradutora”*: Veredas do grande sertão na rede globo. 1999. 360 f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999. Disponível em: <http://www.leffa.pro.br/tela4/Textos/Textos/Teses/PauloSampaio.pdf>. Acesso em: 27 mar. 2023.

OLIVEIRA, Paulo Sampaio Xavier De. A televisão como "tradutora": Veredas do Grande Sertão na Rede Globo. *Sínteses*, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 353–368, 2000.

PASOLINI, Pier Paolo. O “cinema de poesia”. In: *Empirismo Hereje*. Tradução: Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assírio & Alvim, 1982. p. 137–152.

PICADO, Benjamim. Daquilo que (não) podem as imagens: projetos enunciativos e narrativos na transposição mediática de Grande sertão: veredas (série televisiva e novela gráfica). In: MELO, Suzana Vasconcelos de (org.). *Explorando os entremeios*: Cultura & comunicação na literatura de João Guimarães Rosa. 1ª ed. São Paulo: Hucitec, 2020. p. 113–132. Disponível em: https://www.academia.edu/34042729/Daquilo_que_Podem_as_Imagens_projetos_enunciativos_e_narrativos_na_transposi%C3%A7%C3%A3o_medi%C3%A1tica_de_Grande_Sert%C3%A3o_Veredas_s%C3%A9rie_televisiva_e_novela_gr%C3%A1fica. Acesso em: 27 mar. 2023.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. 1ª ed. São Paulo (SP): Perspectiva, 2001.

REBELLO, Ivana Ferrante. Uma demonologia do sertão: um estudo do romance Grande sertão: veredas. *Todas as Musas*, São Paulo, v. 11, n. 2, p. 78–87, 2020. Disponível em: https://www.todasasmusas.com.br/11_02.html. Acesso em: 8 abr. 2023.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 19ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. ISBN 85-209-1209-5. E-book.

SANTOS, Alex Lourenço dos; SANTOS, Leonoura Katarina; ROSA, Odelfa. A inter-relação da geografia e literatura: o estudo da paisagem na obra de Grande Sertão Veredas. In: I INTERNACIONAL INTERDISCIPLINARY SEMINAR ON ENVIRONMENT AND SOCIETY & II SIMPÓSIO INTERDISCIPLINAR EM AMBIENTE E SOCIEDADE (SIAS), 2018, Morrinhos. *Anais [...]*. Morrinhos: Universidade Estadual de Goiás, 2018, p. 38–47. Disponível em: <https://www.anais.ueg.br/index.php/sias/article/view/14089>. Acesso em: 28 mar. 2023.

SILVA, Vera Lopes da. Das palavras para a tela – A espacialidade em Grande Sertão: Veredas. In: XI CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC: TESSITURAS, INTERAÇÕES, CONVERGÊNCIAS, 2008, São Paulo. *Anais [...]*. São Paulo: 2008, p. 5. Disponível em: <https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/058.htm>. Acesso em: 27 mar. 2023.

TAVARES, Jaíne Beatriz de Almeida; OLIVEIRA, Mayara Landim De; BOTTON, Alexandre Mariotto. Um olhar sobre o pacto fáustico na literatura: Goethe, Mann, Machado de Assis e Guimarães Rosa. *Revista Moinhos*, Tangará da Serra, v. 8, n. 1, p. 15–30, 2020.

DOI [10.30681/moinhos.v0i8.4504](https://doi.org/10.30681/moinhos.v0i8.4504). Disponível em: <http://periodicos.unemat.br/moinhos/>. Acesso em: 8 abr. 2023.

VICENTINI, Albertina. O sertão e a literatura. *Sociedade e cultura*, Goiânia, v. 1, n. 1, p. 41–54, 1998. DOI <https://doi.org/10.5216/sec.v1i1.1778>. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/fcs/article/view/1778>. Acesso em: 30 mar. 2023.

VOLÓCHINOV, Valentin. Para uma história das formas do enunciado nas construções da língua (experiência de aplicação do método sociológico aos problemas sintáticos). In: *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Tradução: Sheila Grillo, Ekaterina Vólkova Américo. 2^a ed. São Paulo: Editora 34, 2018. p. 240–322.

Recebido em 15 de julho de 2023
Aceito em 21 de novembro de 2023