

Grande Sertão: Veredas - Quando a evidência tira a essência ou a ação da TV sobre a obra roseana

Vera Lopes da Silva (PUCMinas)

RESUMO: *A literatura se constitui, entre outros aspectos, pelo acesso ao imaginário, e, no caso da obra roseana **Grande Sertão: Veredas**, isso se dá principalmente pela pactuação entre a dubiedade que acomete a Riobaldo e ao leitor, ambos obcecados, angustiados, ante a figura de Diadorim, relativa, feminina e masculina. Assim, a direção da minissérie, adaptação homônima, executada pela Rede Globo de Televisão, ao colocar uma atriz, Bruna Lombardi, como aquela que faria o papel da protagonista, teria promovido o esfacelamento dessa angústia, chave na literatura solitária e silenciosa que se faz pelo rio que transpassa a vida do personagem e do leitor. Nossa proposta é analisar como se dá esse alteração nos personagens Diadorim e Riobaldo e no leitor e que efeitos de sentido são produzidos em decorrência dessa alteração.*

PALAVRAS-CHAVE: Guimarães rosa; Grande sertão: Veredas; do leitor ao espectador; ausência de pactuação.

Não é novidade que a televisão brasileira tem exercido um papel fundamental na divulgação de obras literárias, no que tange ao fato de que a leitura não se realiza em virtude de um público que não lê, não frequenta esse campo da arte, quer por motivos de ordem financeira, quer por uma escolaridade que o manteve distante desse objeto estético, quer por uma formação direcionada por políticas que construíam essa distância, quer por todos esses motivos juntos e outros mais.

Autores de novelas e minisséries têm buscado nas formas literárias, em especial nos romances, seu material, que, transposto das páginas para a tela, requer adaptações de variada ordem. Assim, o produto televisivo acaba por se constituir hibridamente, com um pé no texto de origem e outro nas muitas estratégias imagético-sonoras.

Dessa forma, a cultura de massa democratiza/populariza a obra literária, tão restrita a um público leitor quase que especializado. Isso significa que a transposição de um meio para outro promove ganhos, no que se refere à socialização do patrimônio cultural. Mas que também pode promover perdas e danos.

No caso da adaptação para televisão, realizada pela Rede Globo, da obra **Grande Sertão: Veredas**, o prejuízo maior recai sobre o leitor, que fica perdido e danado – é transmutado de potencial leitor para expectador: na telinha, Riobaldo está lá; na Obra, Riobaldo está aqui. Na telinha, as angústias estão em Riobaldo; na Obra, as angústias estão em Riobaldo e no seu leitor/ouvinte. Na telinha, Diadorim é um enigma apenas de Riobaldo; na Obra, é um enigma também do leitor, porque este co-partícipe de Riobaldo. E a dor maior de Riobaldo – a impotência diante do não acontecido, do não realizado – que na Obra se manifesta intensamente na impotência do leitor que não pode alterar o narrado, na adaptação, se perde em intensidade, haja vista que as alterações feitas impedem que se exercite a essencial função da literatura de educar para o Fado.

Segundo Umberto Eco,

Ler um conto também quer dizer ser tomado por uma tensão, por um espasmo. Descobrir no final se o fuzil disparou ou não, não assume o simples valor de uma notícia. É a descoberta de que as coisas aconteceram, e para sempre, de uma certa maneira, além dos desejos do leitor. O leitor tem que aceitar esta frustração, e através dela experimentar o calafrio do destino. Se fosse possível decidir do destino dos personagens, seria como ir ao balcão de uma agência de viagens: “Então, onde quer encontrar a Baleia, em Samoa ou nas Aleutas? E quando? E quer matá-la o senhor mesmo, ou deixa para Quiqueg?”

A dolorosa maravilha que nos proporciona cada releitura dos grandes trágicos é que seus heróis, que poderiam fugir de um fado atroz, por debilidade ou cegueira não compreendem ao encontro de que estão indo, e precipitam-se no abismo que cavaram com as próprias mãos.

(...)

A função dos contos imodificáveis é precisamente esta: contra qualquer desejo de mudar o destino, eles nos fazem tocar com os dedos a impossibilidade de mudá-lo. E assim fazendo, qualquer que seja a história que estejam contando, contam também a nossa, e por isso nós os lemos e os amamos. Temos necessidade de sua severa lição “repressiva”. A narrativa hipertextual [e aqui consideramos da mesma forma as adaptações] pode nos educar para a liberdade e para a criatividade. É bom, mas não é tudo. Os contos “já feitos” nos ensinam também a morrer.

Creio que esta educação ao Fado e à morte é uma das funções principais da literatura. (ECO, 2003, p. 20/21)

Assim se dá, no decorrer da minissérie, a grande perda, pois o telespectador sabe que pode, de acordo com, talvez, a necessidade de haver o alívio de suas tensões, mudar o destino, e não é difícil supor que Diadorim pudesse, inclusive, não morrer, caso essa idéia fosse a mola mestra escolhida, sob algum critério, seja a impulsão da audiência, seja a escolha para o final da temática mais popular: o amor e sua realização.

Isso se dá principalmente porque, para que a adaptação se realizasse, foi preciso que o ingrediente fundamental da Obra passasse a não existir: a voz narradora de Riobaldo desaparece e, conseqüentemente, não se dá a pactuação entre Riobaldo e o leitor.

Vejamos, de forma geral e comparativamente, a descrição das duas produções.

Caracteriza a obra de Rosa uma estrutura em circularidade, em que as noções de princípio, meio e fim são relevantes e construídas em parceria com o leitor: Riobaldo, já idoso, relata suas memórias reflexivas, filosóficas, percorridas em labirinto, em experiências dúbias e angustiantes, a um ouvinte com o qual faz interlocuções durante todo o decorrer da narrativa. Embora esse ouvinte não se materialize, ouve-se sua voz através da voz de Riobaldo. Na verdade, então, ouvinte e protagonista se manifestam em um também labirinto de vozes.

Na adaptação, em forma de minissérie, o texto apresenta 25 capítulos claramente ordenados, o que significa que o leitor deve acompanhar esse ordenamento que acaba por destruir o labirinto original, obrigando o espectador não só a acompanhar a nova cronologia, como o caráter divisório dos capítulos. A estrutura, assim cronológica e simplificadora, trata da história do jagunço – desde sua infância até seu final de vida pacato, após a morte de Diadorim. O enredo ganha, dessa maneira, força sobre a narração, que, inclusive, desaparece. O que conta a história, então, é a ação dramática de imagens e diálogos, sem a participação do ouvinte e do narrador.

Assim, enquanto na Obra temos a valorização dos conflitos internos de Riobaldo, narrados pelo próprio Riobaldo, de forma reflexiva, lenta, interiorizada e interiorizante, e, assim, incidente sobre si mesma, na minissérie a valorização recai sobre a trama, epicamente reconstituída, de tal forma a valorizar os atos e não a psicologia de quem age.

Julio Cortázar, em **Valise de Cronópio**, afirma:

E se tomamos Aquiles, muito mais primário, simples e objetivado do que Édipo, observa-se em seguida que se seus movimentos psicológicos ocorrem como coisa vista, experimentada ou suposta por Homero, mas a ênfase do romancista (não se me negará que a *Ilíada* é um esplêndido romance) está posta, não na análise destes movimentos, mas apenas em sua comprovação e sua tradução em atos, em acontecimentos. Eis aqui a épica em sua própria raiz, e a épica é a mãe de todo romance como se pode ler nos compêndios escolares. “Canta, oh Musa, a cólera do Pélida Aquiles...”. Mas o que se canta não é a cólera, mas sim suas conseqüências. No entanto, todo romance significativo de nossa época termina ali onde começa o romancista épico: o que importa é saber por que Aquiles está agastado, e uma vez

sabido isto, por que a causa provocava cólera em Aquiles e não outros sentimentos. E então, que é a cólera? E, além disso, é preciso encolerizar-se? O homem é cólera? E também, o que esconde, por sob suas formas aparentes, a cólera? (CORTAZAR, 2004, p. 64-65)

Comparativamente à fala de Cortázar, a minissérie, com a retirada da voz narrativa, se reveste apenas do tom épico, ou seja, o que importa são as ações de Riobaldo, sua vida e tudo o que lhe acontece com o passar do tempo; o que vale é a pergunta *o quê*, ou, melhor dizendo, qual é a dúvida de Riobaldo? E, além de tudo, a resposta, simplista, é: Diadorim é homem ou é mulher?

Assim, da adaptação se evadem tudo aquilo que vinha no viés interno do narrador/protagonista: suas dúvidas quanto à existência ou não do diabo; suas crises existenciais – suas incertezas quanto ao devir, seus questionamentos relativos ao medo.

E mesmo a restrição temática à dúvida de Riobaldo quanto ao seu suposto amor homossexual não se dá de forma a permitir ao espectador se importar em saber por que existe a dúvida, e uma vez sabido isto, por que a dúvida provocava tanta angústia naquele jagunço; e então, o que é a dúvida? E, além disso, é preciso duvidar? O homem é dúvida? E também, o que esconde, por sob suas formas aparentes, a dúvida?”

O **ser-tão**, temática que acopla homem e espaço, ambos em sua grandeza, desaparece na minissérie, pois perde-se esse repertório de perguntas que constitui a temática essencial do homem contemporâneo projetado no romance. Essa tentativa de conhecer e apoderar-se do comportamento psicológico humano é substituída pela simples necessidade de o espectador saber as consequências factuais desse comportamento.

Essa oferta de acontecimentos ao telespectador vem acompanhada da escolha de atores, como, aliás não poderia deixar de ser. A escolha de Tony Ramos para figurar Riobaldo e Bruna Lombardi, para Diadorim merece algumas reflexões.

Inicialmente vale considerar que, qualquer que fosse a escolha feita, haveria o impedimento de fazer-se projetar um fator fundamental no ato da leitura do texto literário: a construção das personagens via imaginário.

Walter Benjamin afirma que a tradução de uma obra literária para os códigos que se manifestam para a cultura de massa aponta o descentramento da posição do autor.

Ampliemos aqui essa consideração e reflitamos sobre também o descentramento da posição do leitor, que passa a ser um telespectador.

Walter Benjamin, em **Magia e Técnica, Arte e Política**, afirma que

... o leitor de um romance é um leitor solitário. Mais solitário que qualquer outro leitor (pois mesmo quem lê um poema está disposto a declamá-lo em voz alta para um ouvinte ocasional). Nessa solidão, o leitor do romance se apodera ciosamente da matéria de sua leitura. Quer transformá-la em coisa sua, devorá-la, de certo modo. Sim, ele destrói, devora a substância lida, como o fogo devora lenha na lareira. A tensão que atravessa o romance se assemelha muito à corrente de ar que alimenta e reanima a chama”. (BENJAMIM, 1985, p. 213)

Assim, essa função/ação do leitor se esvai. Pelo contrário, na adaptação, ele é transformado em coisa da tv, ele é devorado pela tv, que tensiona no texto apenas aquilo que ela julga promotor de audiência. A audiência é algo público, publicizado, comungado, não solitário. Digamos que as mesmas impressões atinjam todos os telespectadores.

Segundo o Dicionário do Aurélio, espectador é “aquele que vê qualquer ato; testemunha; aquele que assiste a qualquer espetáculo”. (FERREIRA, p.701)

Assim, externo ao texto, o envolvimento do espectador se perde em larga escala em relação ao leitor.

Benjamin acrescenta:

... o romance não é significativo por descrever pedagogicamente um destino alheio, mas porque esse destino alheio, graças à chama que o consome, pode dar-nos o calor que não podemos encontrar em nosso próprio destino. O que seduz o leitor no romance é a esperança de aquecer sua vida gelada com a morte descrita no livro.” (BENJAMIM, 1985, p. 214)

Ora, faz parte dessa procura de calor, para que possamos encontrar nosso próprio destino, a construção de personagens que atendam a essa procura. E, então, o indivíduo, enquanto lê a obra, constrói seus personagens, levando em conta os anseios que tem, sua busca de preenchimentos de vazios promovidos pela obra literária. Também levando em conta as características que lhe são apresentadas, que, como todos sabemos, não existem no plano da realidade, mas no plano do imaginário, do ficcional e este é ficcionado pelo leitor, na construção das entrelinhas, ou seja, entre aquilo que está entre a palavra dita e a palavra assimilada/construída, no irreferenciável. Esse movimento que se dá na entrelinha, a interação, se dá na falta da situação face a face.

Na minissérie da TV Globo, desde o início, tomamos contato com Tony Ramos e Bruna Lombardi, embora ali revestidos de Riobaldo e Diadorim.

Pode-se refletir a respeito da primeira escolha, considerando, por um lado, a sua valorização pela imagem do bem que foi sendo construída ao longo da vida do ator; mas, por outro lado, isso pode ser um problema, haja vista que isso faz perder o caráter de certa forma ambíguo que se forma no personagem no decorrer da Obra, ante sua dúvida entre o bem e o mal: são sobrepostos? São simultâneos? Ocorre, no texto roseano, a relativização dessas duas instâncias, pouco maniqueizadas, intrínsecas, na verdade, no perfil de Riobaldo. Retornamos, aqui, ao simplismo de que se reveste a personagem na sua construção épica em que se evidenciam mais os seus atos e menos suas reflexões, suas indagações ante a vida e a morte. Talvez, a escolha de um ator desconhecido mantivesse essa dualidade no ar muito mais que uma estrela como Tony Ramos, cuja escolha provavelmente tenha se dado, entre outros motivos, e além de seu talento, pelo carisma e capacidade de atrair mais telespectadores do que um talentoso desconhecido – uma demanda que a obra literária não traz.

Quanto à segunda escolha, parece-nos mais questionável. Derivada da descrição que Riobaldo faz da guerreira – “E ele se chegou, eu do banco me levantei. Os olhos verdes, semelhantes grandes, o lembrável das compridas pestanas, a boca melhor bonita, o nariz fino, afiladinho” (ROSA, 1983, p.101) –, a eleição de Bruna Lombardi compromete mais ainda esse algo intrínseco à leitura da obra literária: o papel do leitor.

Segundo Ricardo Piglia, em **O último leitor**,

a pergunta “o que é um leitor? É, sem sombra de dúvida, a pergunta da literatura. Essa pergunta a constitui, não é externa a si mesma, é sua condição de existência. E a resposta a essa pergunta – para benefício de todos nós, leitores imperfeitos porém reais – é um texto: inquietante, singular e sempre diverso. (PIGLIA, 2006, p. 25)

Guimarães Rosa, ao escrever seu **Grande Sertão: Veredas**, criou seu leitor assim: *um texto, inquietante, singular e sempre diverso*, capaz de compactuar demoniacamente com Riobaldo em suas reflexões dolorosas, capaz de revestir-se do personagem e investir-se na sua longa peregrinação através da dúvida. Ali o leitor se entrega às dúvidas existenciais e nelas, ao mesmo tempo, se refugia. E esse percorrer da dúvida é um longo viver em suspenso e em suspense. Porque está lendo, por se vê lendo, o leitor se representa como leitor, parceiro, neste caso, do protagonista. Assim, ele descobre o que o autor quer consigo: uma penetração no efeito de névoa que povoa o mundo de Riobaldo, discursivamente construído. Ora, esse discurso enevoado o é porque é o discurso da dúvida, manifesta, entre outras, na relação sentimental/erótica/amorosa que atordoa o protagonista ante a masculina feminilidade (ou feminina masculidade) de Diadorim.

Riobaldo, narrando o primeiro encontro, anuncia ao leitor esse dúbio sentimento, oriundo de um dúbio comportamento, que coloca o leitor nessa *dubieza* também:

Arvoreamento desses, a gente estatela e não entende; que dirá o senhor, eu contando só assim? Eu queria ir para ele, para abraço, mas minhas coragens não deram. Porque ele faltou com o passo, num rejeito, de acanhamento. Mas me reconheceu, visual. **Os olhos nossos donos de nós dois.**[Grifo nosso] Sei que deve de ter sido um estabelecimento forte, porque as outras pessoas o novo notaram – isso no estado de tudo percebi. O Menino meu deu a mão: e o que mão a mão diz é curto; às vezes pode ser o mais adivinhado e conteúdo; isso também. E ele como sorriu. Digo ao senhor: até hoje para mim está sorrindo. Digo. Ele se chamava Reinaldo. (ROSA, 1983, p. 101)

Essa apresentação se perpetua por toda a obra como ecoa saudosamente no coração e na palavra de Riobaldo, que, narrando ao seu enigmático ouvinte, narra ao leitor, que ouve sua voz, suas reflexões, suas dúvidas, e, desconhecido da verdade que ao final se apresenta, se encanta ante a maravilhosa vivência que até ele chega e o envolve, ou seja, ele é tomado pelo canto da sereia que é a narrativa de Riobaldo, assim como foi para o protagonista a própria experiência com Diadorim: Palavra em narração é vida em experiência. Inúmeros são os trechos que aqui podemos citar como exemplos desse acoplamento narrador/ouvinte/leitor – palavra/experiência. Vejam alguns:

Para que referir tudo no narrar, por menos e menor? Aquele encontro nosso se deu sem o razoável comum, sobrefalseado, como do que só em jornal e livro é que se lê. Mesmo o que estou contando, depois é que eu pude reunir lembrado e verdadeiramente entendido – porque, enquanto coisa assim se ata, a gente sente mais é o que o corpo a próprio é: coração bem batendo. (ROSA, 1983, p.101)

E ainda:

Por que? Diz-que-direi ao senhor o que nem tanto é sabido: 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 idéia, querendo e ajudando; mas, quando é destino dado, maior que o miúdo, a gente ama inteiriço, fatal, carecendo de queer, e é um só facear com as surpresas. Amor desse, cresce primeiro; brota é depois. (...) Pois então. Então, o senhor me responda: o amor assim pode vir do demo? Poderá?! Pode vir de um que-não-existe? Mas o senhor calado convenha. Peço não ter resposta; que, se não, minha confusão aumenta. (ROSA, 1983, p. 101).

Essa primeira cena prenuncia toda a sensação de grandeza amorosa que acompanha o personagem e ouvinte/leitor, ambos amando o amor e a ele temendo:

Estou contando ao senhor, que carece de um explicado. Pensar mal é fácil, porque esta vida é embrejada. A gente vive, eu acho, é mesmo para se desiludir e desmisturar. A senvergonhice reina, tão leve e leve pertencidamente, que por primeiro não se crê no sincero sem maldade. Está certo, sei. Mas ponho minha fiança: homem muito homem que fui, e homem por mulheres! – nunca tive inclinação pra aos vícios desconstruídos. Repilo o que, o sem preceito. Então – o senhor me perguntará – o que era aquilo? Ah, lei ladra, o poder da vida. Direitinho declaro o que, durando todo tempo, sempre mais, às vezes menos, comigo se passou. Aquela mandante amizade. Eu não pensava em adiação nenhuma, de pior propósito. Mas eu gostava dele, dia mais dia, mas 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 estar tristonho, e eu perdia meu sossego. Era ele estar por longe, e eu só nele pensava. E eu mesmo não entendia então o que aquilo era? Sei

que sim. Mas não. E eu mesmo entender não queria. Acho que. Aquela meiguice, desigual que ele sabia esconder o mais de sempre. 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 espirecia, 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. Sempre. Do demo: Digo? Com que entendimento eu entendia, com que olhos era que eu olhava? Eu conto. O senhor vá ouvindo. Outras artes vieram depois. (ROSA, 1983, p.106/107)

Dessa forma, sobrepondo o leitor a um ouvinte, o narrador vai cosendo seu discurso, pondo em gerúndio o encaminhamento da audição/leitura. Assim, sua dúvida é a dúvida do leitor, pois o que este ouve é apenas dúvida, o que se repete por diversas vezes, como em:

Gostava dele quando eu fechava os olhos. Um bem querer que vinha do ar de meu nariz e do sonho de minhas noites. O senhor entenderá, agora ainda não me entende. E o mais, que eu estava criticando, era me a mim contando logro – jigajogas. (ROSA, 1983, p.109)

Determinante para essa dúvida existencial, é também o nome da personagem – Diadorim. Porque neutro, diminuto, mas delicado; porque contém um prenúncio de dor (dia – dor – im); porque contado em situação de segredo, expõe ainda mais esse caráter de algo escondido, e, portanto, passível de ser interpretado como algo na linha da homossexualidade:

Ele falava aqui sem rompante e sem entonos, mais antes com pressa, quem sabe se com tico de pesar e vergonhosa suspensão.

— Você era menino, eu era menino... Atravessamos o rio na canoa... Nos topamos naquele porto. Desde aquele dia é que somos amigos.

Que era, eu confirmei. E ouvi:

— 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... (ROSA, 1983, p. 113)

E ainda:

Não estou contando? Pois minha vida em amizade com Diadorim correu por muito tempo desse jeito. Foi melhorando, foi. Ele gostava, destinado de mim. E eu – como é que posso explicar ao senhor o poder de amor que eu criei? Minha vida que o diga. Se amor? Era aquele latifúndio. Eu ia com ele até o ri Jordão... Diadorim tomou conta de mim. (ROSA, 1983, p. 139)

Há ainda as atitudes de Diadorim, inexplicáveis para Riobaldo (inexplicadas para o leitor por Riobaldo) que acentuam o enigma, pondo o leitor tão perplexo quanto o protagonista:

Ao que Diadorim me deu a mão, que malamal aceitei. E ele disse de contar Segundo tinha procurado aqueles dias sozinho, recolhido nas brenhas, para se tratar de um ferimento, tiro que pegara na perna dele, perto do joelho, sido só de raspão. Menos entendi. A real que estando ofendido, por que ra que não havia de vir para o meio da gente, para receber ajuda e ter melhor cura? Doente não foge para um recanto, no mato, solitário consigo, feito bicho faz. Aquilo podia não ser verdade? Afiguro, aí bem que criei suspeitas: aonde Diadorim não teria andado ido, e que feia ação para aprontar, com parte na fingida estória? As incertezas que tive, que não tive. Assaz ele falava assim afetuoso, a tão sem outras asas; e os olhos, de ver e de mostrar, de querer bem, não consentiam de quadrar nenhum disfarce. Magro ele

estava, quasso, empalidecido muito, até ainda um pouco mancava. Que vida penosa não era capaz de ter levado, tantos dias, sem o auxílio de ninguém, tratando o machucado com emplastos de raízes e folhas, comendo o que?” (ROSA, 1983, p. 170)

E também as descrições feitas de Diadorim, sempre carregadas do nebuloso:

O calor do dia abrandava. Naqueles olhos e tanto de Diadorim, o verde mudava sempre, como a água de todos os rios em seus lugares ensombrados. Aquele verde, arenoso, mas tão moço, tinha muita velhice, muita velhice, querendo me contar coisas que a iudéia da gente não dá para se entender – e acho que é por isso que a gente morre. (ROSA, 1983, p. 206)

Todas essas dúvidas reinantes em Riobaldo e no leitor se perdem na minissérie. O telespectador sabe, desde sempre, que Diadorim é uma mulher e, portanto, a dúvida que assola Riobaldo passa a ser somente dele. A substância psicológica da obra se perde, pois o destino em evidência é apenas o do protagonista. Mesmo que emoções atinjam o espectador, é a emoção do outro. Ele pode até compactuar com o jagunço, mas, creio, compactua muito mais com Diadorim, em seu segredo.

Assim, da centralização na dúvida, em Rosa, passa-se à centralização no segredo, na adaptação. Há, então, cremos, algo destoante na minissérie: embora Riobaldo pareça ser ainda o protagonista, embora para ele converjam as ações, ele perde espaço na relação com o enunciário do texto e assume força Diadorim e seu segredo. Ou seja, o segredo a jovem guerreira carrega é o *leit motif* do espectador e não a dúvida.

Dessa forma, o leitor perde-se como **um texto**, no dizer de Piglia, deixa de ser **inquietante, singular e sempre diverso**, não é capaz de compactuar demoniacamente com a solitária angústia de Riobaldo, não põe o ouvido para escutar o bater do coração do jagunço, que explode nas suas palavras e nas suas lágrimas:

Sufoquei, numa estrangulação de dó. Constante o que a Mulher disse: carecia de se lavar e vestir o corpo. Piedade, como que ela mesma, embebendo toalha, limpou as faces de Diadorim, casca de tão grosso sangue, repisado. 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... Não escrevo, não falo! – para assim não ser: não foi, não é, não fica sendo! Diadorim...

Eu dizendo que a Mulher ia lavar o corpo dele. Ela rezava rezas da Bahia. Mandou todo o mundo sair. Eu fiquei. E a Mulher abanou brandamente a cabeça, consoante deu um suspiro simples. Ela me mal-entendia. Não me mostrou de propósito o corpo. E disse...

Diadorim – nú de tudo. E ela disse:

— A Deus dada. Pobrezinha...

E disse. Eu conheci! Como em todo o tempo antes eu não contei ao senhor – e mercê peço: — mas para o senhor divulgar comigo, a par, 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... Estarreci. A dor não pode mais do que a surpresa. A coice d’ arma, de coronha...

Ela era. Tal que assim se desencantava, num encanto tão terrível; e levantei mão para me benzer – mas com ela tapei foi um soluçar, e enxuguei as lágrimas maiores. Uivei. Diadorim! Diadorim era uma mulher. Diadorim era mulher como o sol não acende a água do rio Urucuia, como eu soluzei meu desespero.

O senhor não repare. Demore, que eu conto. A vida da gente nunca tem termo real.

Eu estendi as mãos para tocar naquele corpo, e estremeci, 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, boca. Adivinhava os cabelos. Cabelos que cortou com tesoura de prata... Cabelos que, no só ser, haviam de dar baixo da cintura... E eu não sabia por que nome chamar; eu exclamei me doendo:

— Meu amor!... (ROSA, 1983, p. 423)

Essa cena final requer especial atenção, porque, personagem e leitor, *somente no átimo souberam*. É esse átimo que se perde verdadeiramente na minissérie, pois fora destruído, ampliado em 25 capítulos. O encoberto, o que deveria ser descoberto, foi amplamente pré divulgado.

Na perda da expressão *em que eu também só soube*, a palavra só, polissêmica – sozinho ou somente naquele momento? – ausente que é o discurso de Riobaldo, perde-se a dimensão da solidão, naquele momento de descoberta, do jagunço e do leitor.

A minissérie deixa Riobaldo mais sozinho, isolado em sua dor, apenas com o acompanhamento de um espectador, alguém que apenas assiste.

Junto a isso, deixa de permitir ao leitor a beleza do isolamento, essa sensação única, permeada pelas palavras do protagonista.

Porque compactuou com o segredo de Diadorim, não pode o leitor chorar *com* Riobaldo e, portanto, *consigo mesmo*, em sua própria solidão de ser existencialmente perdido ante a implacabilidade do destino. Pode até chorar *por* Riobaldo, mas não foi seu cúmplice, foi cúmplice de Diadorim.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIM, Walter. **Magia e técnica, arte e política** – Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ECO, Umberto. **Sobre a literatura**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

HANS Roberto Jauss et al., *IV*: LIMA, Luiz Costa (coord e trad). **A Literatura e o Leitor: textos de estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979

PIGLIA, Ricardo. **O último leitor**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Narratologia**. Coimbra: Almedina, 1987.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. São Paulo: Abril Cultural, 1983.