



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS

Unidade Universitária de Ciências Socioeconômicas e Humanas
Programa de Pós-Graduação “Territórios e Expressões Culturais no Cerrado”

RAPHAEL MARTINS RIBEIRO

FAR-CENTRO-OESTE

Fronteiras e figurações do faroeste em *Herança de sangue* e *Cidade livre*

Anápolis

2017

RAPHAEL MARTINS RIBEIRO

FAR-CENTRO-OESTE

Fronteiras e figurações do faroeste em *Herança de sangue e Cidade livre*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação TECCER, da Universidade Estadual de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais e Humanidades Territórios e Expressões Culturais no Cerrado, na área interdisciplinar, linha de pesquisa: Saberes e Expressões Culturais no Cerrado.

Orientador: Prof. Dr. Ewerton de Freitas Ignácio

Anápolis

2017

Ficha catalográfica

R484f Ribeiro, Raphael Martins.
 FAR- CENTRO -OESTE [manuscrito] : fronteiras
Ficha catalográfica e figuras do faroeste em Herança de sangue e
Cidade livre / Raphael Martins Ribeiro. – 2017.
121f.: il.

Orientador: Ewerton de Freitas Inácio.
Dissertação (Mestrado Interdisciplinar em
Territórios e Expressões Culturais no Cerrado).
Universidade Estadual de Goiás, Campus de Ciências
Socioeconômicas e Humanas, Anápolis, 2017.

Inclui bibliografia.

1. Literatura. 2. Literatura goiana – Velho Oeste -
Análise. 3. Espaço e romance – Gênero western -
Cerrado goiano. 4. Dissertações – TECCER – UEG
.I. Inácio, Ewerton de Freitas. II. Título.

CDU 82.09:32(817.3:251.3)(043)

Elaborada por Aparecida Marta de Jesus Fernandes
Bibliotecária/UEG/Anápolis - CCSEH
CRB1/2385

RAPHAEL MARTINS RIBEIRO

FAR-CENTRO-OESTE

Fronteiras e figurações do faroeste em *Herança de sangue e Cidade livre*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação TECCER, da Universidade Estadual de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais e Humanidades Territórios e Expressões Culturais no Cerrado, na área interdisciplinar, linha de pesquisa: Saberes e Expressões Culturais no Cerrado.

Orientador: Prof. Dr. Ewerton de Freitas Ignácio

Banca examinadora

Prof. Dr. Ewerton de Freitas Ignácio

Presidente / UEG – TECCER

Prof. Dr. Marcos Rogério Cintra

Membro – UFVJM - Diamantina

Prof.^a Dra. Émile Cardoso de Andrade

Membro / UEG – Formosa

Prof. Dr. Ricardo da Silva Sobreira

Membro / UFVJM – Diamantina – MG

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família, Ana Maria, José dos Reis e Cecília, por todo apoio e carinho ao longo da minha vida. Ao meu pai, um agradecimento especial pela influência dos filmes de faroeste e pelas histórias que, em sua forma de narrar, ganham contornos grandiosos.

Ao meu orientador, Ewerton de Freitas Ignácio, deixo um agradecimento especial por toda atenção e afeto demonstrados em inúmeras situações ao longo desse curso. Formalmente, seus textos foram o principal espelho na elaboração desta dissertação. Serei sempre grato.

Agradeço também a todos os docentes do curso TECCER, sobretudo aos professores Ademir Luiz da Silva e Eliézer Cardoso de Oliveira por todo auxílio e atenção no desenvolvimento desse trabalho.

Émile Cardoso de Andrade sempre terá um espaço especial em meus agradecimentos, sejam eles acadêmicos ou não. Das primeiras aulas de teoria literária na graduação até esta dissertação, meu aprendizado e minhas realizações sempre partiram de seus ensinamentos. Deixo os demais agradecimentos a você no que não cabe nessas palavras.

Aos amigos e amigas, Paulo, Guilherme, Thayza, Amadeu, Mayara, Millena, Leide, João Paulo Souza, agradeço pela atenção, pelo carinho e pela paciência demonstrados nesses dois anos.

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo promover uma análise sobre dois romances brasileiros que se ambientam no cerrado, quais sejam *Herança de sangue: um faroeste brasileiro*, de Ivan Sant'Anna e *Cidade livre*, de João Almino, com vistas à compreensão desses textos como faroestes específicos desse ambiente ficcional. No primeiro capítulo nos debruçamos sobre a evolução das narrativas americanas voltadas à construção de sua própria identidade para em seguida estabelecermos os aspectos elementares do gênero de *western* americano. No segundo capítulo analisamos a narrativa do livro *Herança de sangue* com foco sobre a fábula e a trama – o que e como se narra – para investigarmos adiante as características em comum entre esse texto e o faroeste americano. No terceiro capítulo, aplicamos a mesma metodologia sobre o livro de João Almino. Ademais, buscamos evidenciar o que particulariza cada um desses romances frente ao gênero de *western*, buscando, dessa forma, compreender o que Ivan Sant'Anna denomina de far-centro-oeste brasileiro. À vista desses objetivos, o referencial teórico utilizado parte do campo da teoria literária, com pensadores como Todorov (2013), Tomachévsky (1978), Genette (2013), Lima (2002), Candido (2011), e de áreas do conhecimento que contribuem e são pertinentes às reflexões desenvolvidas neste trabalho, como o cinema, a história, a sociologia e a filosofia, utilizadas neste trabalho com teóricos como Giddens (1991), Turner (2010), Certeau (2001), Eliade (1992), Oliveira (2012; 2015).

Palavras-chave: Faroeste. Cerrado. Literatura. Fronteira. *Cowboy*.

ABSTRACT

This work aims at promoting an analysis of two Brazilian novels that are set in the cerrado, such as *Herança de sangue: um faroeste brasileiro*, by Ivan Sant'Anna and *Cidade livre*, by João Almino, with a view to understand these texts as westerns of this particular fictional environment. In the first chapter we focus on the evolution of American narratives aimed at the construction of their own identity and then establish the elementary aspects of the American western genre. In the second chapter we analyze the narrative of the book *Herança de sangue* with focus on the fable and the plot – what is and how it is narrated – to investigate later the similarities between this text and the American western. In the third chapter, we apply the same methodology on the book by João Almino. In addition, we seek to emphasize what distinguishes each of these novels from the western genre, seeking, thus, to understand what Ivan Sant'Anna calls the Brazilian Far-Center-West. In view of these goals, the theoretical reference used part of the field of literary theory, with thinkers such as Todorov (2013), Tomachévsky (1978), Genette (2013), Lima (2002), Candido (1991), and areas of knowledge that contribute and are pertinent to the reflections developed in this work, such as cinema, history, sociology and philosophy, used in this work with theorists as Giddens (1991), Turner (2010), Certeau (2001), Eliade (1992), Oliveira (2012; 2015).

Keywords: Western. Cerrado. Literature. Frontier. Cowboy.

Sumário

INTRODUÇÃO	8
1. O UNIVERSO DO FAROESTE: HISTÓRIA, CULTURA E REPRESENTAÇÕES. 16	
1.1. Do nascimento à consolidação de um estilo: o gênero de faroeste.....	17
1.2. Representações do velho oeste na literatura e no cinema de <i>western</i>	35
1.2.1. Shane	36
1.2.1.1. Chegada do herói e reconhecimento como tal.....	38
1.2.1.2. A sociedade não aceita completamente o herói.....	41
1.2.1.3. Conflito entre vilões e sociedade.....	42
1.2.1.4. Respeito entre vilão e herói	43
1.2.1.5. Ataque dos vilões a amigo do herói	45
1.2.1.6. O herói luta contra os vilões e salva a sociedade	47
1.2.2. O cinema de <i>western</i> : <i>Onde os fracos não têm vez</i>	48
2. REFERÊNCIAS DO FAROESTE NA LITERATURA NO CERRADO: HERANÇA DE SANGUE	58
2.1. <i>Herança de sangue</i> : fábula e trama	59
2.1.1 Capítulos introdutórios.....	61
2.1.2. Primeiro Fogo.....	64
2.1.3. Do segundo fogo ao fim da era Paranhos.....	67
2.1.4. Terceiro Fogo	69
2.1.5. Quarto Fogo.....	72
2.1.6. Assassinato do farmacêutico Antero	75
2.2. Análise sobre as referências ao faroeste americano.....	76
3. REFERÊNCIAS DO FAROESTE NA LITERATURA NO CERRADO: CIDADE LIVRE	86
3.1. Deambulações e experiências na cidade mais levantada do mundo: a Brasília narrada pelo garoto João	88
3.2. As religiosidades como contraponto da utopia racionalista de Brasília como signo da modernidade.....	95
3.3. O sertão na Capital Federal.....	100
3.4. Análise das referências ao faroeste americano	104

Referências	115
Filmografia	119
Apêndices	121

INTRODUÇÃO

São vivas em minhas memórias de infância as lembranças dos filmes de faroeste e da admiração de meu pai por Charles Bronson, o “bom no gatilho”. Além disso, algumas histórias que ouvia em encontros familiares quando viajava para o interior de Minas Gerais prendiam minha atenção, pois eram marcadas por sujeitos valentes, armas de fogo, cavalos, poeira – da área rural ou das pequenas cidades – e *grand finales* com conflitos mortais que me faziam temer os protagonistas e, ao mesmo tempo, admirá-los por sua bravura. Quando passava pelos lugares das contendas ou em frente às fazendas dos indivíduos das narrações, ansiava por vê-los em meio à poeira. Caso isso tivesse acontecido, a sensação teria sido semelhante à do garoto Joey, interpretado por Brandon de Wilde no filme *Shane* (1953) – nome mal adaptado no Brasil para *Os brutos também amam* – quando ele conhece o herói, homônimo ao título original.

Já no período da graduação em Letras, as leituras envolvidas em duas pesquisas de iniciação científica demonstraram que algumas obras de literatura brasileira mantêm um ponto em comum: afirmam, por meio de diferentes instâncias narrativas, que são – ou podem ser – um faroeste. Por conta da popularidade do termo, suas primeiras ocorrências não geraram indagações porque não eram, até então, tema de estudo. Entretanto, as repetições da assertiva junto a certa familiaridade com o gênero de *western* me levaram às seguintes questões: existe um diálogo entre algumas obras de literatura brasileira e o faroeste americano? Caso exista, isso ocorre apenas nos níveis da diegese e da estética ou há também algum tipo de influência histórico-cultural semelhante nessas narrativas?

Para responder a essas perguntas, utilizei para minha monografia os livros *Herança de sangue: um faroeste brasileiro* (2012), do escritor goiano Ivan Sant’Anna, e *Cidade livre* (2010), do escritor potiguar João Almino. Além de conter as assertivas faroesteanas, os dois enredos mantêm forte relação com seus contextos históricos. Em *Herança de sangue*, as histórias da cidade de Catalão - GO e de seus habitantes é abordada da metade do século XIX até a década de 1930 numa seleção de acontecimentos que, somada ao uso de imagens e de um “trato intencional aos personagens” (ROSENFELD, 2011), destaca os fatos relacionados ao código de honra catalão.

Já em *Cidade livre* a seleção contextual – conceito da teoria literária desenvolvido por Wolfgang Iser (2002) – é o período da construção de Brasília. A história, embora também se passe nos espaços centrais da nova capital, ocorre principalmente em seus arredores, seja em acampamentos provisórios ou em cidades satélites. Além disso, personagens fictícios e

históricos – os quais oferecem uma visão panorâmica dos tipos sociais da época – habitam o mesmo ambiente marcado por choques entre culturas, sujeitos do campo que se adaptam – ou não – ao meio urbano, um poder estatal frágil em relação à Guarda Especial de Brasília e uma condição moderna que possibilita aos indivíduos formarem suas identidades de maneira individual em meio à multiplicidade de opções.

Essas relações intratextuais foram abordadas no primeiro trabalho com tais obras de maneira indistinta, ou seja, metodologicamente a pesquisa não se debruçou sobre questões específicas da função do contexto para a construção das narrativas, mas sim as considerou como um todo que representava os diálogos tanto fictícios quanto históricos em relação ao que foi estabelecido como faroeste americano.

Para este texto, optamos por manter os mesmos livros como fonte de pesquisa pelas razões apresentadas a seguir. Ao considerar a representação de cada obra, têm-se momentos distintos: enquanto em *Herança de sangue* há um espaço distante dos centros administrativos e do poder do Estado e seus personagens são guiados basicamente por um código de honra, em *Cidade livre* o ambiente tradicional da valentia no sertão/cerrado já perdeu muito de seu lugar para os desenvolvimentos da modernização e o Estado tem uma presença estabelecida, o que influencia diretamente na monopolização da violência. Além disso, percebem-se no livro de Ivan Sant’Anna estratégias de aproveitamento da tradição narrativa do faroeste para a construção do texto. Já no livro de João Almino, embora as personagens afirmem algumas vezes viverem em um faroeste, a organização textual não demonstra uma intencionalidade com referências ao estilo americano, mas mesmo assim ainda mantém referências ao *western* quando se constata sua reelaboração estilística nos filmes produzidos após a década de 1970¹.

Desse modo, este estudo tem por finalidade analisar em que medida os textos selecionados comportam figurações do estilo de faroeste americano na perspectiva de *Herança de sangue* se aproximar do chamado *western* clássico na organização de seus elementos narrativos e no uso de recursos contextuais e *Cidade livre* representar, principalmente com o personagem Valdivino, um momento no qual a cultura da violência característica do processo de “ocupação” e “civilização” no território do cerrado perde seu espaço predominante e se readapta ao novo meio social. A figura do *cowboy* será central nas análises, pois esse sujeito possui a maior carga simbólica do gênero em questão, portanto o meio mais significativo para o desenvolvimento deste estudo. Buscaremos ainda estabelecer

¹ Alguns exemplos são *Rápida e mortal* (1995), *Quatro mulheres e um destino* (1994), *Django livre* (2012), *O segredo de Brokeback Mountain* (2005), *Onde os fracos não têm vez* (2007).

quais são as especificidades do que Sant'Anna chama de far-centro-oeste brasileiro e principalmente como a figura do *cowboy* é reconfigurada nas representações em estudo.

Quanto ao uso da literatura como fonte de pesquisa e à historicidade presente nos textos em análise, o referencial teórico-metodológico selecionado aborda mais de um seguimento investigativo por conta da comparação da pesquisa lidar com objetos que requerem um método com campos de estudos da literatura que se complementam. Dito de outra forma, os pontos de contato com os quais *Herança de sangue* e *Cidade livre* mantêm referências ao faroeste americano serão melhor compreendidos, na concepção desta pesquisa, com a utilização de áreas investigativas que se complementam pelas limitações e as necessidades advindas das fronteiras metodológicas entre si.

Dessa forma, o ponto-chave para a reflexão neste estudo é assumir que o meio de acesso à comparação proposta é a representação ficcional. À vista disso, o uso do faroeste como referência para diálogo requer um campo teórico que estabeleça as categorias necessárias para investigação num estilo fictício que faz constantes referências a eventos históricos.

Na introdução do livro *O western ou o cinema americano por excelência* (Rieupeyrou, 1963, p. 14), Bazin, ao refletir sobre os aspectos da construção narrativa nesse estilo, contribui nessa compreensão ao dizer que “as relações entre a realidade histórica e o *western* não são imediatas e diretas, mas dialéticas. [...] Sob suas formas as mais romanescas ou ingênuas, o *western* é totalmente o contrário de uma reconstituição histórica”. Nesse sentido, quando os filmes desse gênero se referem a eventos como a Corrida do Ouro, a Guerra da Secessão ou o famoso tiroteio no O.K. *Curral*, o processo artístico e industrial da sétima arte não ocorre com o objetivo principal de rerepresentar o fato histórico, pelo contrário, este é utilizado como ponto de partida – ou motivo – para uma produção estético-narrativa que reforça os mitos próprios do gênero.

A partir dessas considerações, o campo teórico-metodológico a seguir apresenta um encadeamento de conceitos e termos como suporte aos diferentes aspectos narrativos que serão analisados tanto nas produções americanas quanto nas brasileiras. Em primeiro lugar, a compreensão do texto literário é de que ele aponta para fora de si, seja no momento de sua produção, seja no de sua recepção, mas não é transparente a essa matéria externa, caso em que poderia ser a ela superposta, explicando-se por esta superposição (LIMA, 2002, p. 663). Tal prerrogativa esclarece que no momento da investigação sobre os objetos não haverá, por exemplo, uma preocupação no sentido de buscar em outras fontes dados para comprovar ou não a ordem dos eventos no dia do assassinato do senador Paranhos, ou ainda que os últimos

dois tiros tenham seccionado a femoral desse sujeito da forma como foi narrado em *Herança de sangue*.

Nesse sentido, o suporte teórico considerado para essa abordagem mantém seus alicerces no conceito de representação e no *como se* (ISER, 2002). Devido às inúmeras trajetórias utilizadas para o entendimento da ideia de representação, para os fins desta pesquisa, a relação estabelecida na seguinte citação abrange de forma suficiente suas noções:

Nela (a ficção), sempre se dá a representação de algo. Ao mesmo tempo, porém, por sua ficcionalidade, o que por ela se representa tem apenas a qualidade de um *como se*, que não é idêntico nem ao real, nem ao imaginário; à diferença do imaginário, ele é dotado de forma, e à diferença do real, é irreal. Deste modo, a ficção mantém uma diferença constante quanto ao imaginário e quanto ao real. Através do *como se*, põe-se entre parênteses o representado pela ficção. Este parêntese declara que a ficção não representa o representado, mas sim a possibilidade de relacionar o representado a outra coisa, diversa da que se dá a conhecer por sua formulação verbal. Assim o caráter de *como se* da ficção cria um abismo peculiar entre o que é representado e o que deve ser o representado. Por conseguinte, a ficção não é idêntica com o por ela representado e desta identidade carente deriva a presença do imaginário do texto. (ISER, 2002, p. 949, grifo nosso).

A partir da possibilidade de perceber a representação entre parênteses, a compreensão do texto moldado no real é abandonada para um uso deste dentro de um novo campo de possibilidades advindas da articulação entre ficção, real e imaginário, ou ainda pelas transcendências entre tais categorias. Com esse pressuposto, a pesquisa assume os “bosques da ficção” (ECO, 1994) como seu campo de investigação.

Dentro dessa área, os tipos de relações, estratégias, intenções e efeitos ainda possibilitam diferentes caminhos a seguir. Dessa forma, por conta da especificidade dos objetos de estudo e também do gênero em questão, tornaram-se necessários conceitos-chave que especificassem as análises e também não as reduzissem ao ponto de perder de vista aspectos relevantes para a pesquisa. Utilizo então os conceitos de estrutura, função e comunicação na perspectiva de complementaridade entre suas esferas e por sua coerência com a reflexão deste trabalho.

Por conta da produção de significados que estariam na gênese dos objetos sobre os quais é aplicado, o conceito de estrutura se tornou central nos meios científicos, sobretudo no século XX. Na literatura, teóricos como Barthes, Greimas, Bremond e Genette se empenharam, de forma muito semelhante à linguística, na busca por compreender a construção de significados a partir de seus recursos basilares. Isso levou ao desenvolvimento de códigos organizacionais que pressupunham uma universalidade de seus termos na medida em que poderiam ser utilizados para compreender qualquer gênero literário. Tal abordagem,

entretanto, foi duramente criticada – e ainda é – por tratar apenas dos termos internos do texto e se afastar de outros aspectos relevantes ao campo da literatura.

Talvez por uma tendência a se afirmar pós-moderna, parte dessa crítica parece ser feita no mundo acadêmico sem a consideração de que quando se fala em analisar as estruturas da narração, do espaço, da descrição e da apresentação dos personagens² faz-se o uso das teorias estruturalistas. Neste trabalho, esse campo teórico será utilizado nesse último sentido. Quando, em *Herança de sangue*, o primeiro e o último capítulo são repetidos com pequenas alterações – principalmente em relação aos nomes dos personagens, revelados apenas no segundo caso – ou em *Cidade livre* em que o narrador relembra os anos de sua infância no ambiente faroesteano de Brasília no período de sua construção, a teoria estruturalista se apresenta como um suporte significativo. Além disso, o faroeste é um estilo com tradição consolidada a partir de um conjunto principal de estruturas e elementos que foram alterados conforme necessidades do mercado cinematográfico e dos contextos de suas produções.

Ao utilizar contexto e mercado, o referencial teórico já ultrapassa a fronteira imanente do estruturalismo para acrescentar outros fatores que também se presentificam e são relevantes no texto. Dessa maneira, o fundamento principal utilizado para analisar os usos contextuais nos objetos será o de *função*, o qual

[...] tematiza a contextualidade do texto e elucida a relação recíproca que o texto e o contexto entretêm. Por um lado, o texto literário reúne e acumula muitos outros textos, os quais, em sentido estrito, podem ser literários e relacionar-se à literatura precedente, mas que também podem ser contextuais, na medida em que retratam convenções sociais, normas e valores. De tal maneira o texto literário contém em si textos e contextos que faz ressaltar as seleções que efetua na sua ambiência, assinalando como esta intervém no texto (ISER, 2002, p. 941).

Dessa forma, para utilizar as noções de função e contexto, o conceito de *fronteira*, desenvolvido por Frederick Jackson Turner ao final do século XIX, será empregado com base na hipótese da vivência específica nesse ambiente ser um fator determinante para o desenvolvimento de uma cultura própria que, em maior ou menor grau, foram selecionadas para constituir os elementos narrativos das produções de *western* americano e dos textos brasileiros em análise.

Já a teoria da comunicação complementa o conceito de função ao se debruçar sobre a relação entre texto e mundo, a qual é intermediada pelo código do leitor, que serve como guia das seleções para efetivação desse processo. No gênero de *western*, esse referencial auxilia, por exemplo, para refletir sobre mudanças nas narrativas em períodos como a Grande

² Vide BRAIT, 1985; BAKHTIN, 2011; DIMAS, 1985; ISER, 2002; MERLEAU-PONTY, 2006; TOMACHÉVSKI, 1978.

Depressão da década de 1930, quando o cinema foi utilizado para resolver, no plano simbólico, problemas da realidade ainda não resolvidos pelos espectadores.

A partir desse breve referencial teórico que servirá como base para as investigações, o trabalho se organiza em três capítulos. No primeiro deles, o objetivo geral é compreender o estilo de *western* desde seu período pré-cinema, quando a literatura norte-americana já demonstrava interesse por fundar seus próprios mitos em narrativas populares, livros de bolso e romances, para, em seguida, investigar sua consolidação como estilo cinematográfico e suas principais alterações diegéticas ocorridas ao longo do século XX. Devido à grande quantidade de produções literárias e fílmicas no gênero, abordarei obras específicas para compreender quais são os elementos que configuram uma narrativa como faroeste.

Para as análises cinematográficas, selecionei duas produções: *Os brutos também amam* (1953), dirigido por George Stevens e *Onde os fracos não tem vez* (2007), com direção de Ethan Coen e Joel Coen. O filme de Stevens faz parte da categoria que Bazin denominou como *metawestern*, expressão cujo sentido se refere basicamente às alterações que foram percebidas nos filmes posteriores à Segunda Guerra Mundial em relação ao período clássico do gênero. Dessa forma, partimos da perspectiva de que essa película representa um aprofundamento sobre a própria mitologia do *western*, portanto sua análise corrobora no objetivo de estabelecermos os elementos basilares de um filme do gênero e também as alterações referentes à categoria denominada por Bazin.

Onde os fracos não tem vez já é resultado de um processo iniciado em meados da década de 1970, quando os filmes do gênero foram utilizados para problematizar aspectos ignorados na corrente de estudos iniciada com a tese da fronteira, de Turner. À vista disso, seu enredo explora o momento no qual a tradição faroesteana constata seu enfraquecimento perante os avanços acelerados da modernidade. Dessa maneira, além de completar o último período para o levantamento das características desse gênero, o estudo sobre esse filme serve para auxiliar na compreensão da influência do contexto contemporâneo nessas narrativas com base no conceito de função.

No segundo capítulo tenho por objetivo evidenciar como a narrativa de *Herança de sangue* faz constantes referências ao *western* americano a partir de diferentes instâncias do texto. Com base na fenomenologia da percepção (MERLEAU-PONTY, 2006), as relações dos personagens – e principalmente do narrador onisciente – com o espaço revelam características da cultura da valentia que vão além de uma organização textual faroesteana e estabelecem particularidades da identidade desses indivíduos. A noção de tempo também será considerada por conta dos principais fatos narrados envolverem aproximadamente oito

décadas, o que exige, num livro de 184 páginas, atenção especial sobre a duração dos acontecimentos. Hipoteticamente, essa extensão temporal não se relaciona apenas com o objetivo de narrar o período de formação da cidade de Catalão, mas também com a adaptação entre literatura e cinema e suas necessidades de prolongar ou diminuir determinados acontecimentos.

Soma-se a isso o fato de *Herança de sangue* não possuir nenhum personagem herói que protagonize a maior parte da trama, como Ethan Edwards – interpretado por John Wayne no filme *Rastros de Ódio* (1956) – faz para resgatar sua sobrinha Debbie de um sequestro prolongado por vários anos. Dessa forma, o fio condutor do enredo seria o próprio código de honra local, o qual permanece durante todo o período da trama e serve como guia para o desenvolvimento das ações narradas, da caracterização dos personagens, do espaço e do ambiente. Essas organizações de tempo e de estrutura se tornam coerentes com a reflexão desta pesquisa por conta do gênero de *western* ter como uma das principais características um modelo de valentia para seu personagem principal, o qual será analisado na primeira parte do texto.

No terceiro capítulo busco comprovar como o livro *Cidade Livre* pode ser visto tal qual a representação de um faroeste que perdeu parte de seu ambiente para o avanço radical da modernidade e como, diante dessa situação, os personagens se readaptam às novas relações de poder e lidam com um meio cultural bem mais dinâmico, comparado aos tempos anteriores. É nesse sentido que um dos personagens principais do livro, um sertanejo, não demonstra nenhum tipo de nostalgia em relação a sua vida antes da chegada a Brasília. Embora mantenha comportamentos e valores que identifiquem rapidamente seu tipo social para os demais sujeitos, ele pensa basicamente em cumprir sua missão de construir igrejas e encontrar a cidade de Z. Porém, esse novo ambiente não se revela tão acolhedor e pacífico como em suas primeiras impressões e esse personagem sofre em meio às consequências da modernidade.

À vista disso, as comparações desenvolvidas nos capítulos segundo e terceiro também visam estabelecer quais são as especificidades de *Herança de sangue* e *Cidade Livre* em relação ao faroeste americano. Por essa razão as análises no primeiro capítulo abrangem esse gênero desde suas primeiras manifestações na literatura até a fase na qual suas narrativas representam a transformação do Velho Oeste pelos avanços da modernidade, ou seja, buscamos compreender o faroeste como uma *tradição* (ELLIOT, 1989) que se presentifica em dois textos brasileiros ambientados no cerrado.

Devido ao fato de a pesquisa manter a intertextualidade como um dos principais meios de comparação, as notas de rodapé estão presentes ao longo do trabalho para complementarem as reflexões com referências a outras produções de ficção americana ou brasileira, as quais não serão submetidas a análises pormenorizadas para que o estudo não se torne panorâmico.

1. O UNIVERSO DO FAROESTE: HISTÓRIA, CULTURA E REPRESENTAÇÕES.

Não há lei a Oeste de Kansas City
Não há Deus a Oeste de Fort Scott.
(Refrão popular)

Aventura, valentia, violência, manejo de armas. A partir desses elementos integrantes de uma tradição literária iniciada ainda no século VIII a.C. na monumental obra de Homero, os americanos desenvolveram o gênero de *western* com base em influências culturais e históricas próprias de seu povo. Conforme leituras e pesquisas sobre sua evolução percebe-se seu maior diferencial: utilizar as possibilidades narrativas e estéticas de sua nação para criar mitos³. À vista disso, os enredos de faroeste se passam em locais distantes do litoral – *far* – onde se desenvolveram as primeiras formas da identidade americana, seu Oeste – *West*. Daí a expressão *farwest*, o Oeste distante.

Com o advento do cinema, a tradição literária iniciada na narração da marcha de Daniel Boone pelo oeste em 1769, nos romances históricos sobre a formação do território americano e nas *western stories* foi aperfeiçoada com um número incontável de filmes, livros e quadrinhos que levaram ao extremo a reprodutibilidade técnica benjaminiana (1994) e estabeleceram o gênero de faroeste. Embora o público reconheça esse modelo principalmente pelas figuras do *cowboy*, do cavalo, do *saloon*, dos foras da lei e da natureza, o gênero de *western* também se organiza com base em oposições simbólicas como leste *x* oeste, tradicional *x* moderno e natureza *x* civilização para construir seus mitos.

O desafio de estudos sobre o faroeste americano surge quando é necessário ao pesquisador apreendê-lo de maneira concisa. Isso ocorre por dois motivos principais: primeiro, se for considerado o seu período pré-cinema, obtêm-se um total de quase duzentos anos de produções que oscilam a relação de seus temas principais a contextos sociais e culturais. Segundo, porque as características mencionadas anteriormente não suportam uma análise apurada sobre as entrelinhas das narrativas faroesteanas. Nesse sentido, André Bazin afirma ser necessário notar “que o *western* é, pois, outra coisa além de sua forma. As cavalgadas, os tiroteios, os homens fortes e corajosos numa paisagem de selvagem

³ Consideramos neste trabalho duas perspectivas sobre o *mito*. Na primeira delas, o historiador Richard Slotkin (*apud* MASCARELLO, 2006, p. 160), define os mitos como histórias criadas a partir da história de uma sociedade que, repetidas ao longo do tempo, adquiriram o poder de simbolizar a ideologia daquela sociedade e de dramatizar sua consciência moral. Já Eliade (1992, p. 50) compreende que os personagens do mito não são seres humanos, mas sim deuses ou heróis civilizadores.

austeridade não seriam suficientes para definir ou para conter os encantos do gênero.” (BAZIN in RIEUPEYROUT, 1963, p. 9).

Dessa forma, a reflexão geral no presente capítulo visa compreender a tradição faroesteana desde suas estruturas e simbologias basilares até a concepção de seus mitos. Para isso, será feito no primeiro momento um estudo cronológico interessado em organizar as ideias de pesquisadores e teóricos que também se empenharam nessa tarefa e estabeleceram, em alguns casos, termos para dividir as produções em conjuntos com características similares ou ainda para criar bases teóricas e nomear os resultados de suas investigações. Na sequência, serão feitas análises sobre duas narrativas específicas, quais sejam *Os brutos também amam* (1963), do diretor George Stevens, e *Onde os velhos não têm vez* (2006), do escritor Cormac McCarthy, além da adaptação cinematográfica traduzida como *Onde os fracos não têm vez*, dos diretores Ethan e Joe Coen. Optamos por essa organização para aplicar o referencial desenvolvido no primeiro subitem sobre narrativas que condensam as principais características dos períodos que serão apresentados e servirão de base para o diálogo com os textos de literatura sobre o cerrado.

1.1. DO NASCIMENTO À CONSOLIDAÇÃO DE UM ESTILO: O GÊNERO DE FAROESTE

Em 1769, Daniel Boone, sujeito com trinta e cinco anos de idade nascido na Pensilvânia, partiu com cinco companheiros da região do atual Estado americano da Carolina do Norte em direção ao Kentucky. Embora a distância geográfica seja curta para os padrões atuais, essa travessia foi decisiva para a construção da futura imagem dos Estados Unidos da América. As dificuldades enfrentadas por esses personagens em meio aos riscos da natureza e de ataques indígenas compunham um material narrativo rico em aventura, o que o tornou propício ao contexto precedente à independência do país, declarada em 1776. Dessa forma, o livro *The adventures of Daniel Boone*, publicado em 1784 por John Filson, representa um dos primeiros esforços concretos dos americanos para compor a narrativa de seu próprio povo conforme ideais e estruturas românticas, tais como a busca por identidade, o subjetivismo ou o binarismo civilização *versus* natureza.

Já nos primeiros anos do século XIX, escritores como James Fenimore Cooper, Washington Irving e Owen Wister deram traços mais definidos ao regionalismo literário americano com tramas que se resolviam graças aos personagens chamados de *frontiersman*. Esse tipo de protagonista foi fundamental na busca por uma identidade propriamente

americana na medida em que seus aspectos físicos, psicológicos e sociais advinham do embate entre a *wilderness*⁴ e a cultura colonizadora europeia como signo de civilização. Naturalmente, os *frontiersmen* eram auxiliados, em alguns casos, pelo *deus ex machina*, numa referência direta ao Destino Manifesto, segundo o qual o povo americano teria uma predestinação divina para conquistar os novos territórios e superar – em seu sentido mais radical – os obstáculos desta missão. Dessa forma, os índios e a natureza – principalmente animais como os búfalos – se tornaram signos de risco para a nação em desenvolvimento⁵.

Nesse conjunto de narrativas românticas que buscavam afirmação identitária através de heróis próprios da cultura americana, já estavam presentes alguns desenvolvimentos temáticos característicos do gênero de *western*. No livro *The pioneers*, publicado por Cooper em 1823, o caçador é, como nota Smith (2009, p. 60), um personagem concebido “em termos de antítese entre natureza e civilização, entre liberdade e lei, o que governa a maioria das interpretações americanas do movimento do Oeste⁶.” Esse tipo de oposição vai ao encontro das formas consolidadas no gênero de *western*, como nota Mattos (2004, p. 17-18):

O traço definidor do gênero é o conflito elementar entre civilização e selvageria. Este conflito básico é expresso através de uma variedade de oposições: Leste contra Oeste, cidade contra sertão, ordem social contra anarquia, indivíduo contra comunidade, inocência contra corrupção, pioneiro contra índio, professora rural contra dançarina de *saloon*, e assim por diante.

Grande parte dos ideais de desenvolvimento da identidade americana e do combate à *wilderness* presente nas primeiras narrativas sobre o Oeste americano mantêm diálogos com a emblemática *Frontier Thesis* publicada por Turner em 1893. A principal ideia defendida por

⁴ Nas línguas latinas, a palavra *wilderness* não possui um significado exato. Pode ser utilizada no sentido de selva, deserto, imensidão, sertão, vastidão. Com base no termo *wild*, que significa algo fora de controle, compreendemos essa palavra como um espaço em que a força humana é inferior à presença da natureza, ou ainda como um “lugar em que uma pessoa se sente despojada de orientação, perdida, perplexa”. (NASH, 2001, p. 3). No caso norte-americano, Moura (2015, p. 21) contribui ao dizer que nesse contexto a “*wilderness* é ao mesmo tempo o espaço que abrange uma série de dificuldades e perigos, o lugar da selvageria e da solidão, mas é desse lugar inóspito que é possível retirar a grande quantidade de riqueza que possibilitou a a formação da nação puritana”.

⁵ Em *O último dos moicanos*, de James Fenimore Cooper (1826), a estrutura da narrativa e a resolução da intriga principal tornam claros os ideais sobre os índios e o surgimento do *frontiersman*. Quando Uncas – um dos personagens principais – e a sua tribo dos Moicanos são caracterizados positivamente, a estratégia de caracterização paralela os torna bons “tão quanto” os personagens que simbolizam a cultura civilizada. Além dos moicanos, todas as outras raças indígenas foram contaminadas por vícios ou são primitivas e violentas. Dessa maneira, a morte de Uncas, o último indígena respeitável segundo as caracterizações civilizadoras, libera o extermínio das outras tribos. Quando o conflito final entre “civilizadores” e indígenas se encerra, um caçador chamado Olhos de Falcão se torna o personagem mais apto para o ambiente do Oeste americano, pois possui conhecimentos adquiridos em tempos anteriores como atirador do exército inglês e também a sabedoria dos indígenas por conta dos anos que vivera com Uncas e seu pai. Nasce então o *frontiersmen*.

⁶ “[...] *in terms of the antithesis between nature and civilization, between freedom and law, tha has governed most American interpretations of the westward movement.*” (SMITH, 2009, p. 60).

esse autor é a de que o desenvolvimento americano ocorreu conforme o movimento sobre a linha de fronteira do Leste para o Oeste. Nesse sentido, *frontier* se diferencia de *border*: esta implica a noção de limite, divisão estática, enquanto aquela significa movimento, fluidez, mobilidade, tanto no sentido físico e geográfico quanto cultural. Para que o movimento do espaço nacional se realizasse de forma plena, os territórios encontrados a partir das montanhas rochosas no deslocamento iniciado no litoral atlântico foram interpretados como terras livres, as *free lands*, cujo ambiente de liberdade atraía colonos interessados na sonhada igualdade econômica e política (ÁVILA, 2009, p. 2).

A significação ideológica da Tese da Fronteira também é reforçada em seu aspecto geográfico quando o território além das Montanhas Rochosas é compreendido como um conjunto único, um Oeste sem distinções regionais ou culturais. Tal interpretação sofreu as primeiras críticas coerentes por Webb (2003), intelectual cujos argumentos se baseavam na compreensão de micro fronteiras que viabilizariam uma mudança de fulcro para estudos locais, distintos do sentido nacional do Oeste pensado por Turner. Todavia, a Tese da Fronteira foi o primeiro impulso significativo para representar o desenvolvimento americano, além de ter sido a base para a criação da disciplina de *Western History* nas universidades do país a partir do ano de 1895, até alcançar, de acordo com Ávila (2009), mais da metade dos currículos universitários do Oeste em 1932, ano da morte de Turner.

Foi nesse Oeste indefinido até meados do século XX que surgiu o primeiro *farwest* com significado econômico e social. Com os índices populacionais elevados devido ao período de exploração aurífera de 1848 a 1852, às campanhas de incentivo para a ocupação do território em questão e, principalmente, à Guerra da Secessão (1861-1865), as cidades do Oeste viveram um período de maior desenvolvimento. Essa fase de abertura do Oeste à colonização e de experiências plenas do homem da fronteira se estendeu do final da Guerra da Secessão até a década de 1890.

Fohlen (1989), em diálogo com as reflexões de Brown (1973), se refere aos acontecimentos desse período da seguinte maneira:

Esses casos viram nascer os mitos sem os quais não haveria o velho-oeste, sem os quais não teria se desenvolvido aquela mitologia que, através dos filmes de *western*, ultrapassou largamente as fronteiras dos Estados Unidos. “É no quadro dessa época”, escreve Brown, “que se criaram os grandes mitos do Oeste americano – histórias de caçadores, pioneiros, pilotos de vapores, jogadores, pistoleiros, soldados de cavalaria, mineiros, vaqueiros, prostitutas, missionários, professores e colonizadores”. O *western* foi precisamente o veículo desses mitos, representando as diversas categorias de indivíduos, às quais é preciso acrescentar, naturalmente, os índios. (BROWN, 1973 *apud* FOHLEN, 1989, p. 17).

Nesse sentido, o *western* é primeiramente um gênero narrativo americano construído a partir de ambientes e personagens inspirados na conquista do território nacional e no contexto situado entre as décadas de 1840 e 1890 – respectivamente, da corrida pelo ouro até mudanças econômicas, sociais e jurídicas que subdividiram o Oeste em propriedades privadas e alteraram o modo de vida na fronteira.

Quando os enredos faroesteanos se referem a eventos históricos, o objetivo principal não é a reconstituição fiel dos fatos narrados, mas sim uma construção narrativa que produza efeitos estéticos através das ações de seus personagens e do desenlace de sua trama. Para alcançar esse propósito, as películas e os textos desse estilo comportam seleções feitas tanto sobre a tradição narrativa precedente quanto sobre esse contexto fronteiriço de conquista territorial.

Compreende-se por tradição o sentido histórico que leva um homem a escrever não somente com sua própria geração, mas com um sentimento de pertencimento à tradição iniciada com Homero e perpetuada até seus contemporâneos (ELIOT, 1989). No *western*, esse legado pode ser percebido nas personagens construídas a partir da influência das narrativas de cativo da segunda metade do século XVII, quando personalidades como a mulher redentora – símbolo dos valores cristãos – e o homem branco – apto para a guerra e atos heroicos – já eram delineadas.

O contexto, por sua vez, é tematizado no *western* de forma afirmativa ou negativa, variando conforme o período de produção. Essa reflexão parte do conceito de função, no qual “a regulação de equilíbrio oferecida pela relação entre texto e contexto pode ter uma função de afirmação ou de negação” (ISER, 2002, p. 942). No plano da diegese, isso significa que o contexto não é repetido na elaboração da ficção, mas sim alterado e ressignificado na trama. Já na relação texto/mundo, a função se refere ao significado da narrativa perante seu contexto, quando a obra pode acentuar problemas de seu ambiente ou torná-los brandos. Nas escolas literárias, isso significaria, em nível de exemplo, a postura realista/naturalista frente ao romantismo, ou seja, uma visão sem filtros para os males sociais perante a admiração e exaltação sentimentalista do mundo e das emoções.

Se o *western* tematiza suas tramas num tempo-espaço específico da história americana, as fabulações de seus enredos estão na ordem inversa da reconstituição desses fatos. Jean Louis Rieupeyrou, em seu livro *O western ou o cinema americano por excelência* defende a tese sobre a verdade histórica contida nas produções desse gênero. Para o autor, não é exagerado “querer descobrir no *western*, pelo menos nas grandes realizações com ressonância histórica e nacional, um desejo de propaganda mais interna do que externa”

(RIEUPEYROUT, 1963, p. 68). Não obstante, sua argumentação visa preencher lacunas históricas com as quais os filmes de sua análise fazem referências que não são percebidas pelo público. Destarte, a ideia nas entrelinhas de sua tese vai além de análises estéticas e narrativas para refletir sobre as possibilidades discursivas do *western* frente a questões da fronteira americana.

Numa análise sobre pesquisas que têm por objeto o desenvolvimento da literatura americana, nota-se a habilidade de narrar eventos do cotidiano e mitificar os sujeitos envolvidos desde as cantigas dos séculos XVIII e XIX, nas quais personagens como Jesse James, Billy the Kid, Buffalo Bill, Doc Holliday, Pat Garret ou Wyatt Earp passaram para o campo de simbologias míticas do Oeste.

Jesse James e seu irmão Frank eram classificados comumente como carniceiros e sádicos (MATTOS, 2004, p. 14). Conhecidos pela fama de foras da lei, em aproximadamente doze anos após a Guerra da Secessão, eles espalharam seus nomes em diferentes partes do Oeste por liderarem grupos de guerrilha e assalto a banco. Já nas canções de gesta, Jesse era admirado e respeitado como o típico personagem que rouba dos ricos para dar aos pobres. Todavia, esse tipo de herói possui uma característica no Velho Oeste que o diferencia frente à tradição precedente: a oposição maniqueísta de bem e mal não tem valor. Dessa forma, o sujeito cujo nome foi definitivamente integrado à mitologia do Velho Oeste quando Robert Ford o assassinou com um tiro na nuca – em 3 de abril de 1882 – é heroicizado com versos como estes: “Jesse James era um rapaz que matou mais de um homem / Despojou o trem de Glendale / Roubou o rico e deu ao pobre / Tinha mão, coração e cérebro” (RIEUPEYROUT, 1963, p. 29).

O assassinato por traição indica um motivo⁷ para as narrativas das canções do Oeste. Além de Jesse James, Billy the Kid foi assassinado pelas costas pelo xerife Pat Garret e Sam Bass padeceu numa emboscada feita pelos Rangers. À vista disso, as canções do Velho Oeste, diante de recursos narrativos diversos que giram em torno da aventura e também do porvir típico de ambientes de fronteira, retomam, à sua maneira, a tragédia clássica. Mesmo sem um coro, a tradição oral e as tensões das cidades em formação criam, no que seria um modelo americano, catarses capazes de causar terror e piedade com seus personagens audaciosos e valentes.

⁷ Conforme B. Tomachevski (1970, 174), *motivo* é um elemento narrativo obtido através da decomposição da obra em unidades temáticas. Dessa forma, trechos como “Raskolnikov matou a velha”, “o herói morreu” ou “a noite caiu” são motivos por representarem unidades temáticas indecomponíveis que funcionam como força motriz para o desenvolvimento das ações.

Naturalmente, os heróis das canções de gesta simbolizavam um direcionamento de representação cujo objetivo final era afirmar a identidade americana em meio às constantes disputas territoriais e culturais em que a Europa impunha sua força colonizadora. À vista disso, personagens tipo⁸ como *frontiersmens*, *cowboys*, assaltantes ou assassinos eram representados como os heróis da fronteira, desde que possuíssem a ousadia e a bravura necessárias para enfrentar os riscos desse ambiente.

Outro tipo de texto influente para o gênero de faroeste foi a *dime novel*. Publicadas em 1860, *Malaeska – the indian wife of the white hunter*, de Erasmus Beadle, e *Seth Jones or the captives of the frontier*, de Edward S. Ellis inauguraram esse estilo que é considerado por Mattos (2004) como a primeira comercialização do Oeste. Caracterizado como romance barato, impresso em papéis de baixo custo e com uma extensão de até trinta mil palavras, esse tipo de literatura alcançou enorme sucesso de venda com volumes que alcançaram o número de quatrocentos mil cópias frente à impressão usual de sessenta mil exemplares de cada história. (NASH, 1982, p. 90).

Devido a fatores como a alta lucratividade e as demandas por novas histórias de leitura rápida, os escritores de *dime novels* usavam modelos de narrativas simples e uniformes que influíam diretamente na velocidade de produção dos textos. Alguns autores chegavam a escrever mil palavras por hora num intervalo de vinte horas. Nesse grupo, um escritor chamado Prentiss Ingraham se destacou por produzir, ao longo de toda sua vida, mais de seiscentas novelas no formato em questão⁹. Consequentemente, as *dime novels* passaram a ser classificadas como subliteratura.

Alguns dos principais autores desse estilo foram Erastus Beadle – dono da primeira editora –, Edward S. Ellis, Orville Victor, Mrs. Ann S. Stephens e Prentiss Ingraham. Suas narrativas representavam, de forma geral, combinações de tipos de personagens e estruturas das tramas escritas por James Fenimore Cooper e por outros escritores regionalistas. À vista disso, o caçador, os exploradores, os índios, o *frontiersman*, os emigrantes e os bandidos eram representados em narrativas de sequestros, conflitos entre povos e disputas por território.

⁸ Essa distinção básica entre modelos de personagem os classifica de maneira binária, como simples e complexo ou tipo e redondo (GANCHO, 2006; ABDALA, 1995; REUTER, 2004), para especificá-los conforme a maior ou menor complexidade. Personagens tipo seriam, nessa perspectiva, figuras com um número reduzido de atributos, o que torna suas ações previsíveis.

⁹ Esse tipo de produção em série é representado no Brasil pelo escritor paulista Ryoki Inoue, ingresso no *Guinness Book* em 1993 como o homem com maior publicação de livros. Em seis anos, o autor escreveu 999 novelas em formato *pocket book*, além de ter alcançado, até o ano de 2013, a marca de 1102 publicações, conforme informações contidas em seu site. Tendo o faroeste como um dos principais gêneros de seus livros de bolso, Ryoki utiliza diferentes fórmulas narrativas e um padrão de linguagem acessível ao grande público.

Conforme o surgimento de novas editoras e o aumento da concorrência nesse mercado, os escritores ornamentavam as fórmulas estabelecidas por meio de diferentes estratégias, tais como aumento de assassinatos a indígenas, malabarismos de equitação ou façanhas dos heróis em tiroteios. (NASH, 1982, p. 92).

Após os escritores do regionalismo literário do início do século XIX e as narrativas das canções de gesta de meados desse mesmo século, a ficção americana já dispunha de material narrativo mais definido sobre suas questões nacionais. Foi nesse período que Walt Whitman tematizou o avanço da fronteira de forma efusiva no poema *Pioneers! O Pioneers!*.

Publicado em 1865 no livro *Leaves of grass* – traduzido como *Folhas de relva* –, esse poema é uma ode na qual o eu lírico estabelece uma cadeia de significados que enobrecem e louvam a conquista do Oeste americano. Para tornar necessário e, ao mesmo tempo, belo o avanço dos grupos sobre a fronteira, o eu lírico se refere às “raças vigorosas” dos pioneiros criando um sentido de integração no qual cada indivíduo se torna parte de um entendimento universal da conquista. Nesse intento, os “filhos de face corada” e os jovens “cheios de orgulho viril e amizade” são convocados para lutar e substituir “as raças antigas (que) definharam”, numa alusão direta ao ideal da identidade americana formada no avanço da linha de fronteira.

Após louvar os êxitos no combate à *wilderness*, nota-se nesse poema o tom da identidade múltipla, que é uma das temáticas preferidas desse poeta americano. Se em *Song of myself*, publicado pela primeira vez em 1855, Walt Whitman explora com ardor os sentimentos e as possibilidades do *eu* constituído por uma infinidade de sujeitos em si próprio, *Pioneers! O pioneers!* possui um *eu* americano em cujas ações recaem louvores e contemplações de todo o mundo. Dessa forma, “todos os pulsos do mundo, / ao cair batem por nós, com a batida do movimento do Oeste / Solitários ou unidos, avançando constantemente para o *front*, tudo por nós” (WHITMAN, 2005, p. 237). Para concluir o poema, o Destino Manifesto é consolidado com o “som da trombeta” como anúncio de uma nova batalha.

Esse breve levantamento sobre a ficção americana e sua forte ligação com questões e simbologias sobre o Oeste e o movimento de fronteira compreende um período essencial para o surgimento do *western* no cinema. Chamada de *pré-western* por Rieupeyrou (1963), essa fase representa a principal fonte na qual diretores e roteiristas buscariam, com a passagem do faroeste para o cinema, os temas, os tipos de personagens, os valores e conflitos culturais, além de enredos propícios para adaptações. Rieupeyrou também engloba na noção de *pré-western* os filmes cujas narrativas fazem referências, não menos espetaculares que as demais

películas do gênero, ao período histórico do início da nação americana, desde os primeiros deslocamentos rumo ao Oeste, como Daniel Boone, até travessias de tropas militares. Nesse aspecto, a frase introdutória do filme *Bandeirantes do Norte* (*Northwest Passage*, 1940), adaptado da novela homônima de Kenneth Roberts com direção de King Vidor, abstrai o sentido do termo *pré-western* quando diz que “Esta é a história da jovem América, da guerra com os franceses, com os índios, de como as pessoas comuns precisam ser gigantes de coragem e resistência”.¹⁰

Além de *Bandeirantes do Norte*, Rieupeyroux se refere a outros dois exemplos de filmes da categoria *pré-western*, quais sejam *Os Inconquistáveis* (1949) e *Ao rufar dos tambores* (1939), dirigidos respectivamente por Cecil B. de Mille e John Ford. As tramas dessas películas se aproximam, além da elaboração com base em episódios históricos, por conta estigmatização direcionada a personagens ou grupos estrangeiros. Destarte, tropas francesas e principalmente grupos indígenas são criminalizados por personagens cujos ideais patrióticos se sustentam na política autoafirmativa do Destino Manifesto e em discursos que dão forma a inimigos potenciais.

Nesse ponto, a temática do *pré-western* se afasta do *western* clássico na medida em que este constrói oposições entre personagens da mesma nacionalidade. À vista disso, a afirmação de Bazin (1991a, p. 200) de que “o *western* é o cinema americano por excelência” é complementada por Rieupeyroux (1963, p. 126) quando se refere ao *pré-western* como “o filme nacional por excelência.”

Dentro do entendimento de continuidade da tradição da narrativa americana desde as primeiras viagens ao Oeste até a consolidação do *western*, o cinema representa o meio pelo qual o gênero em questão foi consolidado. Considera-se como marco inicial do *western* em sua tradição cinematográfica o filme *The great train robbery* (1903) – traduzido para *O grande roubo de trem* – de Edwin Stanton Porter. A trama apresenta uma gangue de quatro homens que forçam o operador de um telégrafo a parar o trem para poderem invadi-lo. Em seu interior, matam esse operador para capturar bens valiosos dentro de uma caixa. Forçam então o maquinista a separar o vagão dos passageiros, obrigando-os a descerem para roubarem seus pertences. No trecho final, os bandidos são surpreendidos por homens que, avisados pelo operador do telégrafo, vieram recuperar os objetos roubados. Inicia-se então um tiroteio no qual todos os bandidos são mortos e, após esse desenlace, apresenta-se a famosa cena na qual Justus D. Barnes, em primeiro plano, atira em direção à plateia.

¹⁰ “This is a story of our early America... of the century of conflict with French and Indians ... when necessity made simple men, unknown to history, into giants in daring and endurance.”

Inspirada em um espetáculo da Broadway de 1986 e num assalto a um trem da Union Pacific pelo grupo liderado por Butch Cassidy (BORGES, 2015, 71), a pequena narrativa desse filme de Porter é considerada um marco na evolução da linguagem cinematográfica. O uso de recursos como planos externos, dublê, movimentos de câmera e montagem paralela junto à temática típica do Oeste inauguraram uma junção de espetáculo e mito que ainda não havia sido alcançada, fosse com as pressupostas cenas do cotidiano filmadas pelos irmãos Lumière ou com as histórias fantásticas de Méliès. Interessa-nos, todavia, a seguinte questão: quais são os elementos que configuram essa película como um *western*?

Como Borges (2015, p. 70) argumenta em sua tese, o nome *western* existe porque a narrativa se passa *in the West*, logo não existe faroeste sem seu espaço típico. No filme de Porter, os quadros exteriores mostram principalmente trechos de floresta virgem ou locais cujas modificações produzidas pelo homem – como os trilhos e a estação de trem – não alteraram radicalmente a paisagem. Ademais, a dinâmica constante causada pelos movimentos de câmera – geralmente em planos gerais ou médios – ou pelos deslocamentos dos personagens, cria um clima de liberdade para a ação, seja ela uma viagem, um assalto, uma perseguição ou um tiroteio. Como observa Bazin (1991b, p. 204), “As paisagens imensas de prados, desertos e rochedos, onde se agarra, precária, a cidade de madeira, ameba primitiva de uma civilização, estão abertas a todas as possibilidades” Rieuepeyrout (1963, p. 59), dando voz ao cineasta F. Florey, complementa essa ideia sobre a simbologia do espaço no *western* quando diz que “É até agora o que vi de mais maravilhoso como natureza... é a natureza em liberdade. A massa esmagadora dos rochedos, a intensidade vertiginosa dos precipícios fazem esquecer até a existência do homem.” Dessa maneira, o espaço possui no faroeste função narrativa, lírica, estética e simbólica¹¹.

Além dos amplos espaços naturais predominantemente empoeirados, também há n’*O grande roubo de trem o saloon*. De forma geral, sua função nos filmes de *western* está numa razão complementar em relação à imensidão da *wilderness*: nesta, os personagens formam suas personalidades rudes em consonância com o ambiente em que vivem. Aquele serve como ponto de convergência para os diferentes tipos da fronteira, daí a variedade de personagens e

¹¹ Alguns filmes de *western*, como *O cavalo de ferro* (1924) de John Ford, possuem ainda uma função ontológica do espaço. Isso significa que além de ser o lócus para a narrativa e possuir a função estética e simbólica característica no faroeste, o espaço se torna um ser, ele *é* a partir da sua função na elaboração da trama. No filme de John Ford, o cavalo de ferro, além de metaforizar a locomotiva, simboliza o desenvolvimento industrial frente a um inimigo a ser vencido, o espaço. Naturalmente, essa oposição é reforçada por indígenas para reafirmar o aspecto de antagonista, porém a tensão central gira em torno de uma única passagem que possibilitaria a construção dos trilhos e as disputas entre os personagens principais para tomar conhecimento desse segredo. Ainda quando o personagem principal cai de um despenhadeiro e não morre por ter sua queda amortecida em uma árvore, o *deus ex machina* se unifica com o espaço.

situações desenvolvidas no *saloon*: encontros – e muitas vezes tiroteios – entre xerife e foras da lei, *cowboy* e bandidos, além de jogadores, prostitutas, músicos, festas e orgias que constituem ainda um aspecto carnavalesco nesse local. Dessa forma, a tradição faroesteana tem no *saloon* um aglomerado de diferentes personalidades actanciais ou, no sentido estruturalista, de motivos que compõem um ambiente carregado de tensão. Ao liberar essa tensão através de ações, os personagens agem de modos extremos: jogam ininterruptamente, trocam tiros, se embriagam, lutam entre si, os *cowboys* se relacionam com várias prostitutas – e vice versa –, ou ainda, no extremo oposto, alguns personagens vivem numa mansidão constante.

No filme de Edwin S. Porter, uma sequência de 1min 04 seg. no *saloon* mostra uma festa com danças coletivas e muitos tiros – inclusive a cena que se tornou um dos clichês do gênero, quando um personagem sapateia por conta de vários tiros direcionados a seus pés. Embora essa pequena sequência não possua outros personagens que se tornaram característicos dos *saloons*, como o barman e as prostitutas, o comportamento dos sujeitos envolvidos na dança problematiza a caracterização dos personagens quando eles são chamados para perseguirem os assaltantes do trem. Se o grupo liderado por Butch Cassidy protagoniza a maior parte do enredo com seriedade e um roubo organizado, por outro lado, os *cowboys* que perseguem os assaltantes são inconsequentes e desordeiros, além de possuírem pouco destaque na trama. Dessa forma, quais seriam os heróis d’*O grande roubo de trem*?

A resposta para essa questão está relacionada à perspectiva de Bazin sobre duas contradições presentes nas narrativas de *western*. Para o autor, o claro maniqueísmo que estrutura essas tramas se refere à implantação de duas ordens no espaço do Oeste: a ordem moral e a ordem técnica. É a questão tão explorada pela literatura de navegação, como as *Cartas de Pero Vaz de Caminha* ou o romance *Robinson Crusóé*, de Daniel Defoe, sobre um lugar inóspito a ser explorado e civilizado de acordo com os valores do explorador. Nesses casos, a civilização leva a ordem e a lei para esses locais.

As contradições percebidas por Bazin se apresentam da seguinte maneira:

Para ser eficaz, esta justiça deve ser aplicada por homens tão fortes e temerários quanto os criminosos. [...] Assim nasce e se confirma uma contradição inevitável e necessária. Sempre existe uma pequena diferença moral entre aqueles que se qualifica como “fora da lei” e aqueles que estão a seu lado. No entanto, a estrela do xerife deve constituir uma espécie de sacramento da justiça cujo valor é independente dos méritos de seu ministro. A esta primeira contradição se junta aquela do exercício de uma justiça que, para ser eficaz, deve ser extrema e expeditiva – menos do que o linchamento, entretanto – e, portanto, ignorar as circunstâncias atenuantes, até os álibis que ocupam demasiado tempo para se verificar. (BAZIN, 1991b, p. 205).

Além da estética do Oeste, das funções do espaço e do *saloon* numa temática de assalto típica da fronteira americana, há ainda n’*O grande roubo de trem* o *cowboy* e o cavalo como elementos característicos do *western*. O *cowboy* representa a figura do herói, o mito elaborado ao longo do desenvolvimento da ficção americana. Nos estudos relacionados a esse personagem, são unânimes as afirmações sobre a inspiração histórica em sua origem e sua representatividade na experiência de desbravamento do Oeste e da formação da cultura norte-americana.

O período áureo dos *cowboys* se estendeu do final da Guerra Civil até 1886, ano em que um forte inverno levou milhões de bovinos à morte. Por conta disso, o transporte de gado, principal função desses sujeitos, foi diretamente afetado. Não obstante, os avanços no domínio sobre o território da fronteira levaram à demarcação das propriedades com cercas, acontecimento que limitou a mobilidade desses personagens pelas grandes planícies.

Walter P. Webb, dando voz ao relato de um habitante do Oeste, demonstra a curiosidade formada sobre esse tipo de personagem, além de características que dariam contornos ao *cowboy* faroesteano:

[...] eis aí uma nova espécie do gênero humano. Devo observá-lo com cuidado e anotar todos os seus hábitos, costumes e particularidades. Há qualquer coisa de romântico nele. Vive montado em seu cavalo, como os beduínos; combate sobre o cavalo, como os cavaleiros da Idade Média; anda armado, uma arma estranha e nova que maneja com precisão e com ambas as mãos; jura como um soldado, bebe como um peixe, veste-se como um ator e luta como o diabo. É amável com as mulheres, reservado com os estranhos, generoso com os amigos e brutal com os inimigos. Eis o *cowboy*, o homem típico do Oeste. (WEBB, 1931, p. 496).

Se um país rude precisa de homens de ferro, como afirma Rieupeyrout (1963, p. 22), o personagem caracterizado na citação anterior simboliza esse tipo. Romântico enquanto herói nacional e símbolo da identidade americana, ágil e veloz com seu cavalo no ambiente inóspito da *wilderness* e valente num local cujos preceitos legais são aleatórios e instáveis, o *cowboy* se tornou o mito da “epopeia” americana.

Como afirmamos anteriormente, os mitos são narrativas criadas a partir da história de uma sociedade e que adquirem, ao longo do tempo, uma função simbólica dessa comunidade. Ademais, seus personagens são deuses ou heróis civilizadores. Seja na perspectiva da simbologia criada com a repetição de histórias ou no sentido transcendental e civilizador, o *cowboy* se apresenta como mito. No primeiro caso, os exemplos das canções de gesta demonstraram a mitificação de personagens como Jesse James e Billy the Kid. Já no segundo caso, nota-se em enredos clássicos – como será demonstrado nos tópicos a seguir – a maneira em que o *cowboy* de passado misterioso contribui para a civilização do Oeste e, ao cumprir

sua missão, abandona uma mulher apaixonada e segue sozinho para um local indeterminado, concluindo assim uma forma de personagem transcendental do Oeste.

A estética do *cowboy* também constitui uma das suas principais marcas, além de contribuir diretamente na sua popularidade. Ao caracterizar esse personagem numa perspectiva histórica, Fohlen demonstra as utilidades das vestimentas e, ao fazê-lo, acaba por contribuir com os demais estudiosos que argumentam sobre a verossimilhança do *cowboy* faroesteano. Para esse autor,

A evidente superioridade do *cowboy* sobre os demais membros da equipe advinha de suas roupas e suas armas. [...] O que distinguia primeiramente eram as botas de cano alto, que ainda hoje encontramos no oeste. [...] como sabiam os cavaleiros mongóis, elas aderiam melhor aos estribos e proporcionavam conforto e segurança como nenhum outro calçado. Característico também era o chapéu de abas largas, levantada dos lados. [...] As camisas, de cores vivas e variadas, e as calças estreitas e justas, enfiadas dentro das botas, ajudavam a compor o andar característico que ficou perpetuado no *western*. Além disso, os *cowboys* traziam um lenço em volta do pescoço, amarrado sob o queixo, que servia tanto para a transpiração quanto para a proteção contra a poeira sempre presente no caminho. Suas armas consistiam num revólver *Colt* e numa espingarda *Winchester* (FOHLEN, 1989, p. 121).

Além dessas características, a estética desses personagens de *western* também pode contribuir para os binarismos entre bem e mal ou herói e vilão através do uso de vestimentas brancas e pretas. Para além de seus recursos visuais, a estrutura da trama e a distribuição dos personagens costumam ser utilizadas na elaboração dos tipos de sujeitos. Nessa função, é comum o *cowboy* ser acompanhado por um personagem cômico que serve tanto para reduzir a tensão da trama – e geralmente anteceder um novo nó¹² na narrativa – quanto para representar o extremo oposto da figura fria e ágil do herói. Alguns diretores, como John Ford, utilizam ainda estruturas que alternam momentos de felicidade com outros de violência, criando assim, como percebe Vernet (1995, p. 127), um efeito no qual o leitor/espectador fica, por um lado, sujeito a sentimentos extremos, mas se sinta instigado a conhecer os próximos desenlaces da trama para confirmar ou infirmar o que está vendo.

Em meio ao conflito elementar entre civilização e selvageria, o *cowboy* também é um tipo de personagem cuja existência, no plano da diegese, está ameaçada pelos avanços técnicos e pelas mudanças ocorridas durante o processo de democratização no Oeste. Esse progresso, por mais que seja atrativo para o ambiente da fronteira, vai de encontro à personalidade austera do herói faroesteano. Dessa forma, as mulheres, os jogos, o dinheiro ou os cargos públicos oferecidos como recompensa pelos atos heroicos não prendem o *cowboy* ao ambiente citadino.

¹² Segundo B. Tomachevski (1970, p. 178), o *nó* representa um conjunto de motivos que viola a imobilidade inicial e provoca a ação. Na tragédia clássica, Aristóteles definiu esse aspecto como peripécia, um dos “meios por que a tragédia move os ânimos”. (1996, p. 112).

Não obstante, num gênero com mais de cem anos de produções, esse aspecto romântico de seu personagem principal já foi modificado por diferentes razões. Devido a questões de mercado e de recepção, é comum que os *cowboys* das narrativas de *dime novels* se juntem a mulheres cujos traços físicos relacionados à sexualidade sejam destacados em suas caracterizações. No cinema, têm-se como exemplos figuras como Doc Holliday e Wyatt Earp em filmes dirigidos por John Ford. Em *Terra bruta* (1960) e *Crepúsculo de uma raça* (1964), esses dois personagens usufruem ao máximo dos vícios oferecidos nas pequenas cidades, mas ainda assim seus conhecimentos como personagem *cowboy* são válidos e utilizados na resolução de diferentes questões. Destarte, a fórmula do herói faroesteano, embora sofra algumas alterações ao longo do tempo, tem seus alicerces numa figura telúrica, cavalheiresca, particular em sua estética, sisuda, hábil para contendidas e manejo de cavalos e, tal qual o ambiente da fronteira, instável entre caracterizações binárias de bem e mal.

Nota-se ainda nas significações do herói faroesteano uma inter-relação com o espaço desse gênero. No caso do cinema, os movimentos de câmera em planos gerais – típico do início das narrativas – costumam enquadrar o movimento de *cowboys*, diligências, locomotivas, tribos indígenas ou rebanhos de gado. Na literatura, nota-se principalmente a fluidez dos personagens ao se movimentarem pelo espaço e os desafios advindos dessa relação direta entre homem e natureza.

Nesse ambiente inóspito sobre o qual, como notara Bazin, a lei e a ordem devem ser instaladas, a presença da tríade formada pelo *cowboy* junto à sua arma e seu cavalo reúne então os signos desse vasto território fronteiro: valentia, honra, liberdade, movimento e ação. As armas constituem ainda, segundo Warshow (1964, p. 438), o centro moral do *western*, por sugerirem a contínua possibilidade de violência, ao passo que os cavalos e a terra, além de formarem o material elementar do gênero, pertencem à representação da abertura moral do Oeste por representarem a liberdade física dessa região.

Se até este ponto as principais características levantadas sobre o tipo *cowboy* dão formas a um sujeito típico do ambiente fronteiro do Oeste americano – além de uma figura cujas caracterizações românticas possuem forte significado na construção da identidade dessa nação – o comportamento desse personagem nas tramas do gênero em questão nos leva à seguinte indagação: quais são os motivos que levam o *cowboy* a lutar?

À vista das reflexões precedentes, o comportamento do *cowboy* está baseado no estabelecimento da lei e da ordem nas terras do Oeste. Porém, a altivez desse personagem e alguns de seus comportamentos, tal como a espera para sacar o revólver no último instante de uma contenda, contribuem para um significado que extrapola a instauração de preceitos legais

no ambiente representado no *western*. São comuns situações nas quais o personagem principal, numa das alterações mais costumeiras sobre essa tradição narrativa, prefere combater algum risco iminente, como um ataque de índios ou de bandidos, para que, somente após esse desenlace, ele consolide sua vida matrimonial - vide *Matar ou morrer* (1952), de Fred Zinnemann ou *Tumbleweeds* (1925) de William S. Hart. Também são habituais enredos nos quais o *cowboy* possui todas as possibilidades para se afastar do centro de tensão e conflito da trama, mas mesmo assim ele retorna – como em *Bravura Indômita* (1969; 2010) ou *Rastros de ódio* (1956) – para participar do desenlace da contenda. Diante disso, nota-se que o eixo norteador do comportamento do *cowboy* é a defesa da sua própria imagem, um código de honra segundo o qual um nome nunca deve ser manchado pela covardia numa situação de risco. Nessas condições, quando o personagem William Munny, no filme *Os imperdoáveis* (1992), dirigido por Clint Eastwood, decide abandonar sua vida pacata num rancho para trabalhar novamente como pistoleiro, o que está em jogo não é a necessidade financeira, mas sim a glória de um nome conhecido em todo o Oeste por conta dos inúmeros assassinatos praticados, inclusive de mulheres e crianças inocentes¹³.

Frente à predominância do sexo masculino, as mulheres, geralmente em menor quantidade no número total de personagens, também possuem as especificidades do Oeste americano quando se trata do gênero de *western*. De modo geral, elas possuem dois papéis na elaboração das narrativas: no primeiro deles, ela é a mulher redentora, símbolo de valores cristãos, da virtude, da dignidade, do refinamento e da educação. No segundo caso, são prostitutas cuja personalidade formada a tantas milhas da civilização está de acordo com as necessidades desse ambiente. Dessa forma, as prostitutas compreendem, na prática, que sentimentos amorosos não possuem valor numa sociedade tão bruta quanto o espaço no qual ela se desenvolve.

Warshow (1964, p. 436) corrobora a compreensão sobre essas personagens ao contrapor suas funções nas narrativas de gângster e nas de *western*: naquela, elas ganham relevância pela disponibilidade passiva e por seu alto valor, constituindo assim uma parte das

¹³ Na narrativa do filme *Os imperdoáveis*, o convite feito por Schofield Kid a William Munny consiste em assassinar dois homens que feriram gravemente uma prostituta no estado de Wyoming. O pagamento seria feito com uma recompensa oferecida pelas companheiras da vítima. William Munny havia se tornado um criador de porcos após seu casamento – outra vez a incompatibilidade do matrimônio com a vida de *cowboy* – e, após a morte de sua esposa, era também o responsável por seus dois filhos. Num primeiro momento, o personagem recusa a oferta com a justificativa de ter abandonado esses serviços e descoberto outros interesses, como a família e a vida tranquila. Porém, a criação de porcos não lhe trouxera nenhum êxito, e o sujeito que já foi reconhecido em todo o Oeste por sua violência agora cai na lama junto a seus porcos. Daí a decisão de aceitar a oferta: reviver os tempos gloriosos e honrar de seu nome.

vitórias de personagens masculinos; nesta, as ações desprovidas dos modos típicos da mulher redentora constituem um tipo de personagem independente que não necessita de outros personagens tanto quanto não é posse de nenhum outro. Essa distinção evidente entre os dois tipos de personagens femininos no *western* representa mais uma vez a oposição entre Leste e Oeste¹⁴.

Entre os demais tipos de personagens das narrativas faroesteanas, pode-se incluir ainda o banqueiro corrupto sedento por lucros, os barbeiros amedrontados, os aristocratas donos de grandes extensões de terras, o sulista elegante e frustrado, os padres com conduta adaptada à região do Oeste, o *barman* conhecedor de todas as notícias da cidade, os soldados, além do xerife, símbolo da lei cuja instabilidade leva a ações extremas para resolver contendas ou acordos que facilitem o convívio dos lados opostos. Nessa distribuição, que considera apenas as personalidades mais comuns nos enredos da *Horse Opera*, nota-se a atenção dada à grande variedade de tipos nesse ambiente narrativo. Se a literatura e a narrativa moderna tendem à diminuição das ações e dos personagens para uma interiorização dos conflitos e das tensões, a tradição faroesteana busca uma visão ampla sobre os tipos de sujeitos em suas tramas. Dessa forma, o caráter épico do *western* é formado desde suas temáticas relacionadas ao avanço sobre a fronteira e à formação de uma nação, a distribuição dos tipos de personagens até, como nota André Bazin (1963, p. 13), a escala humana e a amplitude lendária das ações de seus heróis somada à composição da imagem de seu espaço tanto na literatura quanto no cinema.

Diante da extensa produção de *westerns* – principalmente no cinema, seu principal veículo de difusão – e também das fórmulas narrativas utilizadas como parâmetros, alguns pesquisadores desenvolveram estudos estruturais sobre essas produções. Dentre eles, Will Wright (1975), se destacou por estabelecer quatro variações na estrutura das tramas faroesteanas em decorrência da análise das narrativas de filmes produzidos entre 1930 e 1970 que renderam mais de quatro milhões de dólares aos seus produtores. Ao considerar o desenvolvimento dos enredos faroesteanos, esse autor utiliza também algumas oposições básicas como dentro/fora, bom/mau, masculino/feminino e forte/fraco para compreender as tensões entre os principais tipos de personagens do gênero: o herói, o vilão e a sociedade.

¹⁴ Um dos exemplos mais clássicos da representatividade dos dois tipos de personagens femininos no *western* foi feito em *No tempo das diligências* (1939), dirigido por John Ford. Dallas é uma prostituta que acabara de ser expulsa da cidade de Tonto pela Liga da Ordem e da Lei. Lucy Mallory, por sua vez, é esposa de um militar e demonstra durante toda a trama possuir os valores cristãos da cultura do Leste, além de repudiar a presença de Dallas na maioria do tempo. Todavia, a viagem de diligência até Dry Fork leva as duas personagens a estreitarem suas relações quando Lucy, que estava grávida, dá à luz à sua criança e é auxiliada por Dallas até o final da viagem. Dessa maneira, a mulher apta para o Oeste nesta narrativa é a prostituta.

À vista disso, a primeira variação dos enredos de *western* é denominada por Wright de *trama clássica*. Nessa classificação estão os filmes cuja narrativa trata sobre a história de um estranho solitário que chega a uma cidade, auxilia a população a banir os males locais e, em consequência disso, ganha o reconhecimento dos habitantes e o amor de alguma dama. Na segunda estrutura, denominada por *trama da vingança*, o herói, ao contrário da primeira variação, deixa a sociedade por conta da sua força superior. Dessa maneira, ele alcança a vingança almejada e mantém a honra de seu nome. Já a terceira variação, chamada por Wright de *transição de tema*, consiste basicamente numa alteração das posições dos três tipos principais de personagens de acordo com as oposições binárias expostas anteriormente. Destarte, o herói incluso na sociedade ao início da trama passa gradualmente a ser hostilizado por esses habitantes, que adquirem assim a função dos vilões da trama clássica e levam o herói a abandonar a cidade. Por fim, a última estrutura típica, chamada de *trama profissional*, é a que mais se diferencia da trama clássica, pois nela o herói se distancia de sua solidão para integrar um grupo com outros atiradores. Portadores de força superior à da sociedade, o objetivo comum desses personagens é auxiliar a comunidade contra os riscos típicos da fronteira.

Ainda sobre as classificações comuns das narrativas faroesteanas, os estudiosos do gênero costumam diferenciar, além do *pré-western*, o *western* clássico, o *superwestern* e o *western spaghetti*. A forma clássica, embora coincida com a denominação de uma das tipologias formais pensadas por Wright, também compreende os outros três enredos comuns ao gênero. O termo *clássico* é usado então para fazer referência às produções que vão desde o amadurecimento do gênero na década de 1910, com os seriados e os filmes de Bronco Billy, Tom Mix e de William S. Hart até o decênio de 1930, quando o estilo alcançara o auge nas formas de suas narrativas e na sua produção estética. Os *westerns* desse período se tornam clássicos na medida em que conseguem cristalizar suas formas visuais e narrativas. Embora apresentem certa variedade, as temáticas dessa fase estão mais próximas de problemáticas próprias da nação americana. Dessa maneira, a fronteira e as ligações transcontinentais, a corrida do ouro, a Guerra da Secessão, as viagens em diligências, os conflitos com grupos indígenas ou os homens representativos do Oeste são os principais temas desse período. Mesmo diante do espetáculo representado pelas habilidades dos heróis, nessa fase o código de honra do Oeste era mais rígido e a violência era utilizada apenas em situações de necessidade. Isso correspondia ao que os puristas do gênero, como Wright e Warshow, defendiam sobre o surgimento natural dos mitos faroesteanos, principalmente o *cowboy*.

O *superwestern*, por sua vez, possui narrativas mais refinadas que demonstram maior preocupação sobre a elaboração de seus enredos e principalmente de seus personagens. Em termos contextuais, essa fase foi uma reação à experiência da Segunda Guerra Mundial, período no qual a produção dos filmes de *western* diminuíra por conta da atenção dos estúdios aos filmes de propaganda e à concorrência das películas de guerra. Nessa perspectiva, o *superwestern*, como nota Rieuepeyrou (1963, p. 81), é uma tentativa de ultrapassar a tradição do gênero na forma e no conteúdo. Bazin (1991b, p. 212-213) reforça essa compreensão ao afirmar que, se o *western* estivesse em vias de desaparecimento, o *superwestern* – nomeado pelo autor como *metawestern* – expressaria tanto a decadência quanto a explosão do gênero. Em outras palavras, isso significa um abalo sobre os moldes da tradição clássica e, ao mesmo tempo, uma abertura positiva a novas possibilidades de temáticas e discussões.

Como a maioria das divisões de estilos narrativos que não significam um rompimento radical com a tradição precedente, o *metawestern* também dá continuidade à maior parte dos elementos do gênero em questão. Em termos narrativos, as principais alterações estão presentes na elaboração psicológica dos personagens, além da discussão moral, política e social, que se tornara mais incisiva. Dito de outra forma, essa fase representa uma conversão cujo resultado mais evidente é a tentativa de tornar mais intelectual, denso e problemático um estilo que pressupõe certa naturalidade no desenvolvimento de seus mitos. Nesse sentido, o drama sofrido pelo personagem principal de *Matar ou morrer* (1952) quando a sociedade se volta contra ele, eleva os conflitos morais e psicológicos – sob o efeito de suspense – a níveis inexplorados nas narrativas tradicionais do gênero. Por outro lado, algumas tramas do *metawestern* tornaram o gênero mais intelectual – sem torná-lo necessariamente mais eficaz – ao se aprofundarem sobre a própria mitologia do gênero. Isso será discutido na análise sobre o filme *Os brutos também amam*, de George Stevens, no tópico 1.2.

Já na década de 1960, um conjunto específico de produções italianas se apropriou da tradição faroesteana e explorou suas possibilidades narrativas – e técnicas – para além do que as produções precedentes haviam experimentado. Com nome de *western spaghetti*, essa nova abordagem sobre o gênero americano se aprofundou principalmente sobre o espetáculo. Dessa forma, aspectos como a violência, útil até então para a sobrevivência, a honra e a manutenção do poder, se tornaram habituais junto às tramas mais complexas e ao embelezamento barroco da estética e das narrativas.

Mattos (2004, p. 76) dá voz a dois críticos, quais sejam Gaston Haustrate e Eduardo Geada, que em meio às suas considerações rígidas sobre o *western spaghetti*, fazem ponderações sobre uma “deformação” de certos aspectos tradicionais do gênero e associam o

sucesso dos italianos ao seu espetáculo ser representado para um “público sem grande preparação cultural”. Quanto à “deformação” da tradição precedente, a palavra “alteração” seria mais apta na seguinte perspectiva: se no *western* tradicional os personagens agem no extremo do limite humano por conta das condições de risco da fronteira, o *western spaghetti* duplica – quando não ultrapassa – esse extremo. Dessa forma, a violência extrapola qualquer código moral, o tempo e o espaço ganham contornos abstratos sem as tradicionais localizações de data e local durante o desenvolvimento das ações, e a narrativa do *western spaghetti* termina por se apresentar como uma visão pessoal dos italianos à tradição americana.

Já a afirmação sobre o público ser despreparado pressupõe verdades que só poderiam ser alcançadas por quem possui alguma “leitura prévia” da discussão histórica presente nas entrelinhas de algumas produções americanas desse gênero. Sejam na literatura ou no cinema, as narrativas de *western*, em sua condição de objeto estético, proporcionam efeitos em seus receptores que fogem a conceituações baseadas no conhecimento dos mesmos. Caso isso fosse um dado comprovado, o público da cidade goiana de Anápolis, entre as décadas de 1920 e 1960, pouco – ou nada – entenderia dos filmes faroesteanos que lotavam os cinemas do local, como é exposto no documentário *Hollywood no cerrado* (2006), dirigido por Tânia Montoro e Armando Bulcão.

A partir de 1970, o *western* passou por um longo processo de redefinição temática que alguns especialistas, como Borges (2015), argumentam ter ocorrido devido à forte ligação do gênero com elementos característicos da elaboração da nação americana e à revisão sobre esse tipo de historiografia, principalmente nas críticas à Tese da Fronteira. Desde então, notam-se alterações nas narrativas de diferentes formas, tais como a inversão de papéis com protagonistas indígenas, o debate sobre o processo de “ocupação” do Oeste, a decadência dos valores morais que norteavam as tramas, os conflitos psicológicos dos antigos protagonistas devido às condutas adotadas no passado, a revisão crítica sobre as funções conforme o gênero e a raça e ainda sobre a possível destruição da cultura do Velho Oeste devido à invasão radical da modernidade, como será discutido no item 1.2.2. com a análise sobre o livro *Onde os velhos não têm vez* (2006), de Cormac McCarthy e de sua adaptação cinematográfica intitulada *Onde os fracos não têm vez* (2007), dirigida por Ethan e Joe Coen.

A partir desse levantamento sobre a relação da nação americana com a fronteira, além das fases e das principais características que definem uma narrativa faroesteana, os próximos subitens deste capítulo representam uma aproximação entre teoria e objeto. Nesse intento, serão analisadas as tramas de narrativas cujas histórias, além de complementar a discussão

desse tópico, serão também referência para as reflexões dos capítulos segundo e terceiro, quando será defendida a ideia de far-centro-oeste na literatura no cerrado brasileiro.

1.2. REPRESENTAÇÕES DO VELHO OESTE NA LITERATURA E NO CINEMA DE WESTERN

Este tópico constitui uma aproximação entre as reflexões desenvolvidas na discussão geral sobre o faroeste com produções cujas narrativas possuem características sobre diferentes períodos desse gênero. Diante do objetivo geral do presente capítulo ser um levantamento amplo de informações sobre o *western* para que as análises comparativas dos capítulos segundo e terceiro possuam os subsídios necessários, as questões relacionadas à adaptação não são predominantes nas reflexões, embora sejam referidas em alguns momentos para especificar a leitura que cada escritor/produtor lança sobre suas narrativas. Analisamos, dessa maneira, duas histórias que serão utilizadas como principais referências para as análises de *Herança de sangue* e *Cidade livre*.

Considerando ainda as especificidades de narrativas cinematográficas frente a produções literárias, compreendemos esse diálogo intermídias com vistas à própria evolução de ambas as mídias. Com base no levantamento sobre as produções de *western* feito no subitem anterior, nota-se que as primeiras produções literárias, marcadas por traços da cultura popular do Oeste e pelas canções de gesta, criaram os grandes mitos dessa região.

Nessa fase, todavia, a produção literária não possuía um grande público devido a questões de alfabetização. Nota-se, dessa maneira, que, quando o cinema surge, ocorre um processo de democratização das narrativas do Oeste. Além disso, esse processo também multiplicou os mitos do Oeste, tornando-os, no caso do *western*, mais variados em suas personalidades e ações.

A análise dos objetos principais desse trabalho com base no levantamento do subitem anterior e nos contrapontos às duas narrativas analisadas nos subitens a seguir considera ainda o reaproveitamento que a literatura fez sobre os resultados alcançados pelo cinema com seus mitos. Dessa maneira, as produções de literatura contemporânea analisadas nos capítulos segundo e terceiro demonstram uma consciência de quem as produz acerca dos mitos desenvolvidos nas primeiras produções literárias e da popularização e multiplicação desses mitos no cinema. Em vista disso, o diálogo entre as duas obras cinematográficas analisadas a

seguir com os objetos principais desse trabalho revelam questões mais pertinentes aos nossos objetivos do que uma discussão voltada às especificidades dessas mídias.

1.2.1. Shane

Ao discorrer sobre o filme de George Stevens (1953), André Bazin faz, entre outras considerações, uma assertiva sobre o diretor ter como proposta justificar o *western* pelo *western* (1991b, p. 212). Essa compreensão abstrai bem o significado da película no sentido de *Shane* ser um exemplo claro de construção consciente da tradição faroesteana que o precedia. Seja na estrutura, na elaboração da *mise-en-scène* ou ainda nas relações entre os elementos da narrativa, esse filme é uma espécie de guia para os mitos do *western* por apresentá-los em seu estado puro após o modelo preciso alcançado em filmes do final da década de 1930, como o clássico *No tempo das diligências* (1939), dirigido por John Ford.

Shane (1953) é o único *western* de George Stevens e forma com *A place in the sun* (1951) e *Giant* (1956) a trilogia americana do diretor. Na época de sua filmagem – de julho de 1951 até 15 de outubro do mesmo ano – Stevens vivia seu período de maior reconhecimento na função de diretor, pois seu longa-metragem de 1951 lhe rendera o Óscar de melhor direção e uma crítica de Charles Chaplin que afirmava ser este o maior filme jamais feito em Hollywood. Com um orçamento de três milhões de dólares, *Shane*, adaptação de uma novela homônima publicada por Jack Schaefer¹⁵ em 1949, se tornaria um dos maiores expoentes do *metawestern* ao lado de *High noon* (1952) – *Matar ou morrer* – do diretor Fred Zinnemann.

Se por um lado o filme de George Stevens foi aclamado pela crítica, indicado a cinco Óscares – nas categorias de melhor filme, ator coadjuvante, fotografia em cores, direção e roteiro adaptado – e rendeu nove milhões de dólares ao mercado norte-americano até o ano de 1985 (PERDIGÃO, 1985, p. 104-105), por outro lado recebeu críticas opostas no sentido de um uso exacerbado da mitologia sobre o Oeste. A principal fonte dessa interpretação é um texto de André Bazin em seu livro de ensaios intitulado *O cinema* (1991c) no qual ele argumenta que, após o período clássico do gênero nas décadas de 20 e 30, a maturidade dos filmes de 1937 a 1940 e o vislumbre sobre o fim da Segunda Guerra Mundial, tornou-se

¹⁵ Jack Schaefer, nascido em Cleveland, Ohio, em 19 de novembro de 1907, começou sua carreira como jornalista, em 1935, e, depois de *Shane*, seu primeiro livro, publicou uma dúzia de outros, em sua maioria *western histories*, como a novela *Monte Walsh* (levada ao cinema por William Fraker em 1970: *Um homem difícil de matar*) e o conto *Tribute to a bad man* (filmado em 1956 por Robert Wise: *Honra a um homem mau*) (PERDIGÃO, 1985, p. 99).

imprescindível ao *western* justificar sua sobrevivência com alguma novidade¹⁶. Nesse contexto, *Shane* representa um excesso do próprio gênero, porque enquanto os filmes clássicos “se empenhavam em fazer surgir, dos mitos implícitos, teses bem explícitas, [...] a tese de *Shane* é o mito” (BAZIN, 1991c, p. 212).

Mattos (2004, p. 43) segue a mesma perspectiva ao considerar que a despeito de óbvias qualidades, como o realismo dos cenários, os exteriores, os procedimentos técnicos e a fluência da narrativa, o filme de Stevens faz uma destilação laboriosa que destrói a espontaneidade e a inconsciência da mitologia. Essa acuidade referente aos processos da sétima arte e à narrativa do filme é assumida pelo próprio George Stevens em uma entrevista concedida a Paulo Perdigão nos EUA e publicada no Brasil pela revista *Filme Cultura* em 1970. Indagado sobre o que o levou a filmar *Shane*, o diretor dedica parte de sua resposta a afirmar sua intenção de “dramatizar a mitologia que se vê nos *westerns* americanos utilizando a pompa da música inglesa na *mise-en-scène*. Assim o fizemos, procurando abranger os menores aspectos do cenário do Oeste, particularmente o que havia nele de mais romântico” (PERDIGÃO, 1970, p. 2). Ainda nessa resposta, o diretor de *Shane* afirma que os cenários dos filmes de *western* eram corrompidos e que a elaboração dos trajes os ridicularizava.

Essas três perspectivas sobre *Shane* possuem um ponto em comum: todas concordam que a película se apropria de uma tradição clássica de faroeste e a altera num aprofundamento sobre seu próprio modelo. Dessa forma, as opiniões divergem conforme a interpretação particular sobre o período do gênero que vai até 1940. Se Bazin e Mattos destacam sobre essa fase características como naturalidade e espontaneidade da mitologia, George Stevens busca melhorá-la com um refinamento técnico e narrativo que torna sua produção predominantemente simbólica.

De acordo com um dos objetivos específicos deste capítulo, qual seja compreender quais são os elementos que configuram uma narrativa como faroeste, optamos por analisar *Shane* conforme as funções da *estrutura clássica* estabelecida por Wright. Dessa maneira, tanto o período tradicional do gênero quanto a fase do *metawestern* – ou *superwestern* segundo Rieupeyrou (1963) – terão seus principais elementos técnicos, narrativos e simbólicos estabelecidos.

¹⁶ Interessante notar como as consequências da Segunda Guerra Mundial levaram o *western* a mudanças cujos resultados não seguiam apenas uma direção temática e narrativa. Dessa forma, enquanto *Shane* romantiza a tradição ao se referir à estrutura clássica do gênero para extrapolá-la em seus mitos e símbolos, *Matar ou morrer* explora o tema da moral com um xerife que arrisca a felicidade de seu casamento para defender uma cidade cujos habitantes se negam a ajudá-lo contra um perigoso bandido que o próprio xerife derrotara anos atrás. Nesse sentido, o *metawestern* representa um período de instabilidade no gênero, quando as mudanças ainda não formavam um conjunto coerente tal como as fases anteriores.

A estrutura do enredo clássico proposta por Wright é dividida em dezesseis funções¹⁷. Por conta da proximidade entre algumas delas e também pela simultaneidade de significados de algumas ações dos personagens e conseqüentemente do enredo, optou-se por organizá-las de forma resumida, como se apresenta a seguir:

- Chegada do herói e reconhecimento como tal;
- A sociedade não aceita completamente o herói;
- Conflito entre vilões e sociedade;
- Respeito entre vilão e herói;
- Ataque dos vilões a amigo do herói;
- O herói luta contra os vilões e salva a sociedade.

1.2.1.1. Chegada do herói e reconhecimento como tal

Shane surge lentamente do alto de uma montanha, montado em seu cavalo e de costas para a câmera que mostra um plano geral típico de inícios de filmes de *western*. Atrás de si, um passado obscuro guardado na vegetação densa por onde passa. À sua frente, um vale plano no qual ele adentra após sair da floresta. Da esquerda para a direita, ele atravessa todo o quadro que permanece fixo. A música de fundo calma, a descida pela natureza carregada até a planície com plantas rasteiras e a tranquilidade de um veado ao tomar água num riacho no quadro seguinte prenunciam a chegada do personagem a um novo ambiente.

No caminho do cavaleiro se encontra o rancho da família Starret, composta por Joe, Marian e o garoto Joey, os quais foram interpretados respectivamente por Van Heflin, Jean Arthur e Brandon de Wilde. Após avistar o homem a cavalo e alertar seu pai sobre essa chegada, o menino sobe numa porteira e vê o novo personagem se aproximar lentamente. Quando este surge aos olhos de Joey, os enquadramentos revelam que, além da chegada de um personagem, também ocorre ali o nascimento de um herói. Para isso, a câmera enquadra o cavaleiro em plano conjunto, revela em seguida o ponto de vista em primeira pessoa de Joey para então mostrar Shane tal como o garoto o vê, envolto num céu muito azulado que confere aura de herói a esse personagem.

¹⁷ As dezesseis funções são: 1. O herói entra num grupo social; 2. O herói é desconhecido para a sociedade; 3. O herói é revelado por ter uma habilidade excepcional; 4. A sociedade reconhece as diferenças entre ela mesma e o herói, que ganha *status* especial; 5. A sociedade não aceita o herói completamente; 6. Há um conflito de interesses entre os vilões e a sociedade; 7. Os vilões são mais fortes do que a sociedade; 8. Há uma forte amizade ou respeito entre o vilão e o herói; 9. Os vilões ameaçam a sociedade; 10. O herói evita envolvimento no conflito; 11. Os vilões dão fim a um amigo do herói; 12. O herói luta com os vilões; 13. O herói derrota os vilões; 14. A sociedade é salva; 15. A sociedade aceita o herói; 16. O herói perde ou desiste de seus *status* especial (WRIGHT, 1975, p. 278).



A chegada de Shane ao rancho dos Starret na visão de Joey.

Também corrobora na construção da heroicidade do herói a cor branca predominante em sua vestimenta. Esta possui basicamente três funções nos filmes de *western*: diferenciar os heróis dos cidadãos comuns, representar o maniqueísmo, que além da cor – branco e preto, ou cinza, azul e verde de tropas militares – também pode ser expresso pelo asseio com as mesmas, e por fim a adaptação ao meio natural. Esta última é mais visível nos primeiros nomes famosos do gênero, como Bronco Billy, William S. Hart e Tom Mix, cujas botas com cano alto, calças de couro, camisas grossas, chapéus com abas largas e lenços em volta do pescoço simbolizavam sua aptidão à vegetação ríspida e às altas temperaturas do Oeste.

O tempo da narrativa se passa entre o final da década de 1880 e o início da década seguinte. Infere-se essa informação a partir da fala de Shane quando ele entra vagarosamente no rancho e diz a Starret que não esperava encontrar cercas por aquelas terras. Isso remete ao período final da vida de *cowboys* como Thomas Dunson e Matthew Garth, do filme *Red River*¹⁸, quando, em 1865, transportavam milhares de cabeças de gado pelas planícies do Oeste e não eram impedidos por terras demarcadas com cercas. Segundo Edward Buscombe (1996, p. 25), “os filmes de faroeste, ao começar com um lugar e uma data, procuram dar legitimidade a seus enredos, situando-os numa realidade histórica”.

Junto a essa mudança de fase no Oeste está Shane, um sujeito de poucas palavras cujas ações em seu período de chegada ao rancho dos Starret remetem a um passado de riscos

¹⁸ *Rio Vermelho* (1948), do diretor Howard Hawks, narra a história de um criador de gado chamado Thomas Dunson – interpretado por John Wayne – que construiu um rebanho de nove mil cabeças no Texas e teve de transferi-lo para a região do Missouri por conta de uma forte queda nos preços. Nesse período, os empecilhos para a viagem eram basicamente os longos trechos sem água, o risco de furtos e debandadas do gado, ou ainda a ordem entre homens valentes, entre eles o próprio Dunson. A fase da demarcação de terras com cercas ocorreria mais de duas décadas adiante (FOHLEN, 1989, p. 125; FROTA, 2013, p. 16) e iria encerrar essa fase dos verdadeiros *cowboys*.

constantes. A expressão que a família Starret vê no rosto de Shane quando Joey engatilha um rifle atrás do cavaleiro ou quando, durante um jantar, a porta da sala é forçada do lado de fora por um bezerro, é de alerta total, um instinto de sobrevivência manifesto pelo personagem calmo e educado que essa família contrata para auxiliar Joe nos serviços do rancho.

Se Shane parece encontrar na família Starret o acolhimento e a união que ele provavelmente não conhecera em seu passado obscuro, o garoto Joey faz questão de preencher essas lacunas com todos os atributos necessários a um herói destemido e ágil com sua arma de fogo. Nesse intento, Joey pergunta a seu pai se ele atira tão bem quanto Shane antes mesmo de ver o *cowboy* em ação. Além disso, o incomoda-o o fato de seu herói ir desarmado à cidade comprar utensílios para a casa: seu pai poderia fazê-lo, Shane não. Em outra oportunidade, Joey afirma saber que Shane não iria embora por causa do perigo. À vista disso, nota-se a intenção do roteirista Alfred Bertram Guthrie Jr. de alterar a instância narrativa do livro de Jack Schaefer cuja narração é feita por Joey em primeira pessoa. Precisa-se de dois suportes teóricos para a abordagem sobre a questão do narrador.

Na primeira delas, a instância narrativa poderia se aproximar do tipo homodiegético centrado no personagem¹⁹, pois os momentos de heroização de Shane por Joey – inclusive quando o garoto está presente, a câmera costuma ficar à altura de seus olhos – dão continuidade às sequências da narrativa. Dessa maneira, os contornos dados ao herói não são contestados ou negados por outros personagens. Entretanto, Christine Chollier (2001 apud FROTA, 2013, p. 50) afirma que a questão da focalização deve sempre estar separada da voz, porque quem vê é diferente de quem fala. Nesse sentido, a percepção espacial pode ficar focada em uma personagem, enquanto a voz narrativa permanece extra – ou hetero – diegética. Em *Shane*, tanto a visão quanto a voz se intercalam e possuem valores equivalentes para compor a trama²⁰. Nesse aspecto, altera-se a naturalidade do surgimento do mito, comum nos filmes de *western* clássico, para estratégias narrativas mais elaboradas com vista à mitologia do gênero.

Ainda na fase de reconhecimento do herói, a narrativa segue a tendência do gênero *western* ao apresentar o conflito principal nas primeiras sequências. Para tanto, um grupo de sete homens liderado por Ryker, que foi um dos primeiros colonizadores daquelas terras, entra bruscamente no rancho da família Starret. A intenção dessa visita era avisar a Joe que Ryker tinha obtido o contrato de fornecimento de carne, dessa maneira ele precisaria de todo o pasto

¹⁹ Nesse tipo de focalização, o narrador pode saber apenas o que a personagem que orienta a narração sabe. Mesmo assim, a instância narrativa pode assumir diferentes pontos de vista (REUTER, 2004, p. 76).

²⁰ Segundo Tomachevski (1970, p. 173), a *fábula* seria o conjunto de acontecimentos narrado durante a obra, ao passo que a *trama* é a forma pela qual se narra a história.

para seu gado. Joe, por sua vez, demonstra firmeza ao afirmar a posse sobre suas terras e recusar a evasão do rancho. Shane, que estava de saída, volta ao quadro principal e se apresenta como amigo de Joe. A partir daí, torna-se clara a organização das oposições maniqueístas que irão formar o eixo central da narrativa: de um lado, um personagem na defesa da posse de todo o território para si próprio, do outro os colonos agrícolas – ou *homesteaders* – com intenções democráticas e métodos agrários inovadores para a época, como a criação de gado para corte com alimentação apropriada e em espaços reduzidos.

A partir dessa distribuição, evidencia-se ainda um motivo secundário para a narrativa. Quando Shane se predispõe a integrar o grupo dos *homesteaders* e é correspondido pelo convite de Joe para aguardar o jantar, o *cowboy* mitificado por Joey passa a enfrentar outro desafio além do grupo de Ryker: ele combate agora suas idiossincrasias. O individualismo, a pistola, o traje de *cowboy* e a inclinação à violência não são elementos bem vistos pelo grupo que ele passa a integrar. Esses aspectos serão necessários quando a oposição central da narrativa colocar em risco iminente a família Starret; com isso Shane atuará conforme sua antiga identidade. Até lá, ele deverá usar um uniforme comum e ter sua pistola apenas para Joey admirá-la, pois quando Shane decide ceder aos constantes pedidos do garoto para ensiná-lo a atirar – momento no qual o *cowboy* demonstra sua habilidade espetacular no manejo do *colt* – Marian se opõe. Para ela, a situação de todos no vale estaria bem melhor se as armas não fossem usadas, inclusive a de Shane.

Ciente da necessidade de se adaptar ao novo ambiente, Shane deixa o revólver e seu coldre na sala após o término de seu primeiro jantar com a família Starret. O instrumento que ele usará logo em seguida é o símbolo tanto da sua adaptação ao novo ambiente quanto da formação do homem da fronteira em contato e combate direto com a natureza – *wilderness*. Para representar essa simbologia, a câmera altera planos aproximados e *close-ups* no rosto de Shane e Joe além de mostrar as raízes do tronco no qual eles batem seus machados (apêndice 1). Dessa forma, elementos como o individualismo e a arma de fogo são substituídos pelo sentimento de inserção e pelo trabalho com fins coletivos.

1.2.1.2. A sociedade não aceita completamente o herói

Na primeira manhã de Shane no rancho da família Starret, Joe pede a seu novo ajudante para buscar os cavalos e ir até a cidade comprar arames e um uniforme de serviço. Shane, disposto a se inserir no novo ambiente, aceita a tarefa de bom grado. Quando ele passa pela entrada principal do rancho, uma câmera fixa o enquadra em plano conjunto. O portal às costas do personagem possui um ornamento semelhante às asas de um anjo e o horizonte ao fundo da imagem mostra uma parte do rancho que ainda não possui cercas. Esse objeto na

parte superior do portal remete às simbologias de demarcação e separação entre espaço sagrado e profano²¹: este é representado pelo ambiente de risco presente nas vastas planícies, na natureza selvagem e nas cidades, aquele no rancho de uma família com a qual o herói decide tentar uma nova vida, marcada por sentimentos de afeto que ele provavelmente não conhecera em períodos anteriores (apêndice 2).

O local das filmagens e as formas adotadas para registrar os exteriores também corroboram nas simbologias sobre o espaço no filme de George Stevens. Filmados no Grand Teton National Park, no Estado de Wyoming, a maioria dos planos exteriores – principalmente os que registram cenas com a família Starret, Shane ou os lavradores – mostram com nitidez as montanhas ao redor do vale. Essa estratégia faz com que a planície na qual se desenvolve toda a narrativa simbolize uma sinédoque do Oeste americano. Embora a história não seja permeada por personagens típicos do gênero, como os índios e a prostituta, o ambiente em *Shane* cria um espaço micro dentro do macro, uma sinédoque no oeste: um mito sobre o próprio mito.

Satisfeito com sua nova situação, Shane se dispõe a auxiliar no uso de cercas, um dos maiores símbolos do fim da liberdade do *cowboy* nas vastas planícies do Oeste. Sua ida à cidade, porém, apresenta as primeiras dificuldades para seu novo propósito. Após comprar o que devia, ele vai até o *saloon* comprar refrigerante para Joey e lá recebe vários insultos dos capangas de Ryker. Seguro de suas intenções no momento, Shane releva essa situação e isso faz com que ele não seja bem aceito no grupo dos rancheiros, pois estes se sentiram inseguros devido à negação do combate. Ainda assim, Shane não vai embora: prefere insistir na busca de um sentimento de pertencimento e integridade do que continuar sua existência de deambulações sem fim. Nesse sentido, o rancho da família Starret sacraliza tanto seu espaço quanto a busca do personagem por algum sentido para sua existência, e assim o *western* se aprofunda em sua própria mitologia, o que justifica a categoria *metawestern* pensada por André Bazin (1991b).

1.2.1.3. Conflito entre vilões e sociedade

Devido às constantes ameaças feitas pelo grupo de Ryker aos rancheiros, eles decidem ir juntos à cidade para comprar os suprimentos necessários à vida no campo. O conflito renunciado entre as forças feudelistas de Ryker e os *homesteaders* se torna mais evidente e

²¹ Para Eliade (1992, p. 19), a porta seria o limiar que separa os dois espaços para indicar ao mesmo tempo a distância entre os dois modos de ser: o profano e o religioso. Dessa maneira, o limiar seria ao mesmo tempo o limite, a baliza, a fronteira que distinguem e opõem os dois mundos e o lugar paradoxal onde esses mundos se comunicam.

equiparado, pois cada grupo tem, além de sete homens, um elemento surpresa que possui mais força de combate se for comparado aos demais integrantes da contenda. Ryker contratara um pistoleiro que está a caminho do vale neste trecho da narrativa e os rancheiros têm Shane ao seu lado.

É nesse ambiente que ocorre o primeiro conflito corpo a corpo entre os dois grupos. Enquanto o conjunto liderado por Starret está fazendo compras, Shane vai ao *saloon* e provoca uma briga com o capanga de Ryker que havia lhe provocado em outra ocasião. Esse comportamento distinto frente ao sujeito educado e cavalheiro representado por Shane revela a intenção desse personagem de conquistar completamente a confiança dos *homesteaders*. Porém, as sequências do conflito físico no *saloon* contribuem com o objetivo de Shane e, ao mesmo tempo, revelam como esse tipo de ação está deslocado da sociedade que está se desenvolvendo no vale.

A primeira parte da contenda, na qual se envolvem apenas Shane e um capanga de Ryker se estende durante dois minutos e quarenta segundos, um tempo excessivo em comparação aos combates clássicos do *western*, que objetivam suspense quando desaceleram as ações. Dentro dessa temporalidade, o que se vê são dois sujeitos lutarem por honra frente a seus semelhantes. Instáveis por estarem numa fronteira, membros dos dois grupos aderem ao comportamento agressivo e desconsideram os frágeis códigos de lei e comportamento desse ambiente. Bons e maus, dentro do maniqueísmo faroesteano, se equiparam e reduzem os binarismos estruturantes do gênero ao caos que se refere ao mito do Oeste e à formação da identidade americana. Dessa maneira, o devir dessa fronteira se forma “da evolução por aliança [...] criação que se faz a partir do contágio, é a especificidade resultante da coexistência de durações, das comunicações transversais entre as populações heterogêneas” (DUARTE, 2005, p. 2).

Em meio à desordem, é a voz do senhor Grafton, dono do mercado e do *saloon*, que encerra a situação. O argumento utilizado não se relaciona a leis ou direitos, mas simplesmente à proximidade da morte para algum dos sujeitos. Shane e Joe saem como vencedores por terem resistido a uma luta contra sete homens, e assim a instabilidade da fronteira se mantém de acordo com a coexistência de dois grupos com objetivos muito semelhantes. Por fim, o excesso das investidas é anunciado quando Ryker diz que na próxima luta o ar ficará cheio de pólvora, num prenúncio à vinda de Jack Wilson.

1.2.1.4. Respeito entre vilão e herói

Após o combate, Shane e a família Starret retornam para o rancho. Marian irá cuidar dos ferimentos dos dois homens enquanto o garoto Joey rememora com louvor as principais ações da luta que acabara de ocorrer no *saloon*. Quando Marian vai ao quarto de seu filho após ser chamada por ele, Shane se retira da casa. O abraço que a senhora Starret pede logo em seguida ao marido é uma tentativa de conter sua afeição por Shane ou ainda uma reafirmação simbólica e individual dos laços matrimoniais de respeito e honestidade. Desde o primeiro jantar do *cowboy* com a família, fica clara a diferença de modos entre Joe e Shane: se este retira os braços da mesa quando é servido e elogia a refeição, aquele fala constantemente enquanto mastiga e utiliza as mãos para segurar alguns alimentos²².

O dia seguinte foi marcado pelas comemorações do dia da independência dos EUA. Nesse intento, os *homesteaders* se reuniram com suas famílias em um dos ranchos. Enquanto isso, Ryker discutia no *saloon* com o senhor Grafton sobre os caminhos legais que tinha adotado até aquele instante e o impasse gerado com a chegada dos personagens chamados por ele de *grileiros*. Nesse momento, Torrey, um dos rancheiros conhecido por sua valentia, chega ao *saloon* e aproveita a presença de Ryker e do pistoleiro para avisar que não irá abandonar suas terras. Quando Torrey chega ao sítio onde ocorriam as comemorações, ele descreve para os rancheiros e a família Starret as características do pistoleiro e Shane imediatamente reconhece que se trata de Jack Wilson. Em consequência disso, a busca do *cowboy* por aceitação nesse grupo é abalada mais uma vez, pois mesmo que o comportamento de Shane seja coerente ao ambiente dos rancheiros, a imagem criada sobre seu passado obscuro o representa como um tipo que não é bem visto no local.

Quando Shane e os Starret retornam para o rancho da família, eles são surpreendidos por Ryker e dois de seus capangas dentro do sítio. Enquanto Ryker faz propostas para Joe ser seu funcionário, Shane e Jack Wilson iniciam uma comunicação gestual que significa uma forma de reconhecimento entre ambos, não no nível pessoal, mas enquanto tipos deslocados naquele ambiente. A ausência de palavras, os gestos calculados e os olhares são opostos à discussão entre Joe e Ryker. Estes discutem sobre a posse de terras e o direito às mesmas, o

²² *Shane* foi traduzido no Brasil para *Os brutos também amam*. O amor, em meio às simbologias da trama, está relacionado ao tema na medida em que o personagem principal busca transcender as fronteiras entre os tipos sociais por conta de seu sentimento em relação à família Starret. Além disso, o amor telúrico dos rancheiros é o motivo principal para eles resistirem às ameaças de Ryker. Porém, o adjetivo *bruto*, quer se refira a Shane ou aos rancheiros, demonstra que na década de 1950 ainda permanecia no Brasil uma visão sobre o homem do campo tal como a de Monteiro Lobato sobre o Jeca Tatu, ou o sertanejo de Euclides da Cunha em *Os sertões*, que é, “antes de *tudo*, um forte” (CUNHA, 2000, p. 99, grifo nosso). Mesmo que a narrativa do filme de George Stevens seja formada com algumas dessas caracterizações sobre os rancheiros, sua figura central é Shane, e ele, enquanto *cowboy* construído detalhadamente para representar o herói clássico, não corrobora noções ligadas à rudeza.

que vai de encontro ao maniqueísmo do gênero, pois Ryker e seus homens não agem fora das leis vigentes na época. Para isso, Wilson foi contratado, um pistoleiro de fora do vale.

Na entrevista feita a George Stevens, Paulo Perdigão dedicou duas perguntas sobre o encontro de Shane e Wilson. Para o diretor, “esse encontro nada tinha a ver com o fato dos personagens se conhecerem ou não. [...] Por que eles têm uma luta em particular? Há uma interrogação nisso [...]. Talvez por causa da natureza de sua profissão. Eventualmente eles se encontrarão” (PERDIGÃO, 1970, p. 1-2). Dessa forma, nota-se que o *cowboy* não é um tipo distante do pistoleiro. A própria palavra *cowboy*, na década de 1880, costumava se referir a aspectos negativos, tais como “ladrão de gado”, “fora da lei”, “bêbado” (FROTA, 2013, p. 13). No filme de George Stevens, a instabilidade sobre o tipo *cowboy* é pretensamente resolvida na estrutura maniqueísta da narrativa, mas o limiar entre bem e mal não é tão fixo quanto parece e o encontro de Shane com Wilson se assemelha mais a um reconhecimento entre sujeitos que são distintos da normalidade do ambiente do vale.

1.2.1.5. Ataque dos vilões a amigo do herói

Até o dia 4 de julho, pode-se afirmar que a sociedade do vale seguiu um código de comportamento cujo aspecto principal era não utilizar armas de fogo para resolver as contendas. A intersecção entre ambos os grupos se baseava no direito à posse de terras, as quais eram visadas por um sujeito com tendências de domínio e expansão de seus poderes e também por pequenos produtores que resistiam aos ataques “legais” praticados contra suas propriedades.

Na manhã do dia cinco, Torrey e um rancheiro de nome Axel foram sozinhos até a cidade. Com um *traveling* lateral no deslocamento dos personagens, um plano fixo sobre o estábulo da cidade e um plano conjunto com o *saloon*, o hotel da cidade e sua rua lamacenta, a narrativa já demonstra um ambiente de alerta a partir do controle sobre a iluminação nos três planos citados. No primeiro deles, as montanhas ao fundo estão cercadas por nuvens densas que cobrem os raios do sol. Já no segundo, o estábulo ao lado do *saloon* está iluminado pela luz solar, ao passo que o terceiro, no contracampo do segundo plano, está novamente com as nuvens pesadas. Dessa maneira, o ambiente cuja lei interna foi seguida até este momento fica mais carregado e funciona como uma motivação composicional homóloga²³ - característica da estética romântica – para o desfecho que ocorrerá poucas sequências adiante.

²³ Conforme B. Tomachevski (1965, p. 278-284), esse tipo de motivação é *composicional* considerando-se que todo acessório tenha função intrínseca no interior da fábula, e *homóloga* quando corresponde a uma confirmação do estado dos eventos da narrativa.

Quando os dois rancheiros chegam à cidade, Wilson chama Torrey e faz uma série de provocações enquanto o *homesteader* caminha pela rua lamacenta. Quando a discussão chega ao ponto de ambos sacarem seus revólveres, Wilson, naturalmente, saca mais rápido e atira após esperar alguns segundos com a arma em riste. Antes desse ocorrido, Torrey já fora avisado por Shane sobre a agilidade de Wilson com as armas, mas mesmo assim o personagem se dispôs a correr o risco e a reafirmar sua coragem adquirida nas contendas da Guerra da Secessão. Nota-se que esse combate armado, além de simbolizar a quebra da lei sobre o uso de armas e prenunciar uma reação por parte dos *homesteaders*, também significa uma atração pelo perigo enquanto um excesso frente à normalidade da vida. Chesterton (apud Žižek (2003, p. 109-110) faz a seguinte reflexão sobre a coragem:

Um soldado cercado de inimigos, se tiver de abrir caminho, precisa combinar um forte desejo de viver com uma estranha preocupação com a morte. Ele não tem apenas de se agarrar à vida, pois nesse caso será covarde, e não conseguirá fugir. Ele não pode somente esperar a morte, pois então será um suicida com um espírito de furiosa indiferença a ela; terá de desejar a vida como se fosse água e ser capaz de beber a morte como se fosse vinho.

À vista disso, o duelo em questão simboliza uma oposição de dois sujeitos cujas trajetórias até aquele momento lhes proporcionaram experiências de risco. Consequentemente, a empatia pela possibilidade de ganho ou perda total pode seduzir e comprazer, no universo do faroeste, para além da adaptação ao ambiente hostil e perigoso de suas vastas planícies. Daí o atrativo com a liberdade do *cowboy* que, junto a seu cavalo, não tem limites de locomoção e convive frequentemente com os excessos da vida, sejam eles ligados ao risco de morte, à sedução ou à constante incerteza sobre o devir.

Se antes do duelo Wilson já demonstrava confiança, o espaço de tempo – aproximadamente quatro segundos – no qual ele mantém a arma apontada para seu adversário enquanto este se vê vencido, simboliza o deleite de quem assumiu a possibilidade de perda máxima e tomou consciência de seu triunfo. Já nos segundos após o tiro fatal, Wilson, “numa execução com requintes eróticos, ergue seu *colt* e empunha em riste, numa alusão fálica evidente” (PERDIGÃO, 1985, p. 57).

Nota-se ainda que as armas de fogo em *Shane* representam um poder de destruição e tragédia mais expressivo em comparação aos outros filmes do gênero. Enquanto a tradição do faroeste utiliza extensivamente os tiroteios ao longo das narrativas, sejam durante ataques de índios a diligências, ofensivas de bandidos a xerifes, confrontos entre tropas militares ou *cowboys* e pistoleiros, no *western* de George Stevens as armas são usadas em apenas três momentos: quando Shane ensina Joey a atirar, no assassinato de Torrey e no tiroteio final, no qual três personagens são mortos. Dessa maneira, as armas de fogo ganham mais relevância

nessa história pela contenção do seu uso, o que, na narrativa, causa um efeito de suspense sobre os momentos em que Shane deve usar seu *colt*.

1.2.1.6. O herói luta contra os vilões e salva a sociedade

O clima de insegurança que permeava o grupo dos rancheiros foi acentuado em decorrência do assassinato de Torrey. Após o enterro desse personagem, três das sete famílias desse grupo anunciam que irão abandonar suas terras devido ao risco representado por Ryker e seus capangas. Joe, abatido pelo acontecimento, não possui mais argumentos para convencer seus companheiros a lutar pelo direito às terras. A partir de então, Shane inicia sua volta à condição tradicional de herói, o que, por um lado, representa a salvação dos rancheiros e do novo ambiente social em desenvolvimento no vale, mas por outro lado também significa a consumação da condição trágica do herói fadado a um destino de solidão e sacrifício pelo bem do próximo.

Nessas condições, Shane convence os rancheiros a não abandonarem suas terras com falas cujo principal argumento é o significado da resistência desses personagens. Para ele, a família e o direito de liberdade no vale são motivos superiores, os mesmos que Shane, enquanto herói, nunca irá possuir.

Diante disso, a narrativa se estrutura novamente com dois lados diametralmente opostos, na medida em que o grupo de Ryker e os rancheiros se comportavam dentro da frágil noção de legalidade desse ambiente narrativo, enquanto Jack Wilson e Shane representam, para cada um os conjuntos, os elementos de força extra que são necessários para a manutenção da ordem.

Ciente da sua situação e avisado por Chis Colloway sobre uma emboscada armada no *saloon* para Joe, Shane veste novamente seu traje branco e parte para a cidade após uma luta corpo a corpo com Joe, que queria resolver pessoalmente a questão. Com sequências filmadas em planos gerais alternados a enquadramentos *contra-plongées*²⁴, Shane cavalga, simbolicamente, junto com sua tradição de *cowboys* honrados e solitários.

No *saloon*, o impasse formal da narrativa é resolvido quando Shane, após constatar em diálogo com Ryker que o ambiente do vale não os suportaria, mata esse personagem, além de Jack Wilson e o irmão de Ryker escondido no andar superior do estabelecimento. Ao contrário de uma trilha sonora de glória, a música clássica ao fundo contribui no que Shane demonstra ao olhar os corpos de suas vítimas: esse triunfo simboliza para esse personagem

²⁴ Nesse tipo de enquadramento, as figuras, personagens ou objetos são filmados de um ponto de vista baixo. Dessa forma, cria-se a noção de grandeza e força do foco da filmagem (AUMOUNT *et al*, (1995).

tanto a destruição de seus semelhantes, enquanto pistoleiros, quanto seu próprio fim nesse ambiente que lhe proporcionou vivências e sentimentos incomuns à sua existência. Diante disso, só lhe resta explicar brevemente ao garoto Joey, testemunha do desenlace, a situação trágica do seu destino e ir embora, cabisbaixo, pela mesma montanha com vegetação densa na qual ele surge nas primeiras sequências da película. No último plano, sua figura desaparece por trás da montanha e se funde ao cemitério que ele atravessara, concretizando, dessa forma, o seu fim.

1.2.2. O cinema de *western*: *Onde os fracos não têm vez*

Lançado em 2005 nos Estados Unidos, o romance *Onde os velhos não têm vez* forma, junto à Trilogia da Fronteira, composta por *Todos os belos cavalos* (1993), *A travessia* (1999) e *Cidades da planície* (2001), o conjunto de obras do escritor norte-americano Cormac McCarthy que possui temáticas voltadas à fronteira norte-americana e ao *western*. Nessas narrativas, a estética faroesteana e os principais alicerces do gênero, como o espaço particular e o *cowboy* armado com um *colt* sobre seu cavalo, perderam seu ambiente para uma nova situação que não é compreensível à sua tradição. Perplexos e melancólicos diante da violência e insanidade do novo contexto, os personagens principais desses romances costumam refletir na busca por respostas ao que aparenta ser o fim do modo de vida e do local de suas existências até aquele momento.

Esse romance foi adaptado para o cinema pelos irmãos Ethan e Joe Coen em 2007. Traduzido no Brasil para *Onde os fracos não têm vez*, essa produção recebeu, entre outras premiações, o Óscar nas categorias de filme, roteiro adaptado, diretor e ator coadjuvante para Javier Bardem pela interpretação de Chigurh. A versão cinematográfica é, dentro do possível, fidedigna ao texto de McCarthy, o que possibilita reflexões acerca das transcodificações entre as duas versões tanto quanto sobre as particularidades de cada narrativa. Interessa-nos, todavia, compreender como essas produções reconfiguram o estilo em questão através de uma narrativa que estabelece diálogos entre situações contextuais com possibilidades originadas na própria tradição da *Horse Opera*. Dessa forma, a ideia central do texto encerra a reflexão inicial sobre o gênero que sustenta a discussão em desenvolvimento.

O enredo de *Onde os velhos não têm vez* é organizado da seguinte maneira: Llewelyn Moss, um soldador aposentado e ex-combatente do Vietnã, sai para uma caçada. Após um tiro mal sucedido, ele avista, à distância, cinco caminhonetes e alguns cadáveres espalhados entre os veículos. Quando chega ao local, ele encontra nove mortos num tiroteio cujo motivo

principal aparenta ser uma negociação de drogas mal sucedida, já que existem inúmeros pacotes de heroína mexicana empilhados na carroceria de um dos veículos. Enquanto vasculha o ambiente, Moss encontra apenas um sobrevivente ferido e sedento por água, desejo que não lhe é atendido. Por conta de um rastro de sangue, Moss descobre, a aproximadamente um quilômetro desse local, o corpo de um décimo sujeito e uma valise com dois milhões e quatrocentos mil dólares organizados em doze pilhas com vinte pacotes cada, como ele contabilizaria adiante.

Na madrugada do mesmo dia, Moss, com remorsos sobre o pedido por água negado durante a tarde, resolve voltar ao local da chacina. Mesmo diante dos apelos de sua esposa, chamada Carla Jean, Llewelyn parte com uma pistola e uma garrafa com água. Quando chega às caminhonetes, percebe que o último sobrevivente fora assassinado e, no alto da montanha onde estacionara seu veículo, surge outra caminhonete com três sujeitos que, em pouco tempo, estariam lhe perseguindo. A partir de então, o próprio Moss constata, num tom irônico e trágico, a gravidade da sua situação: “Se você soubesse que há alguém em algum lugar por aí a pé, com dois milhões de dólares seus, em que momento pararia de procurar?” (McCARTHY, 2006, p. 28).

A partir desse ponto, Moss se torna alvo de uma caçada protagonizada por mais dois personagens principais: Ed Tom Bell, xerife do condado, e Anton Chigurh, o “profeta da destruição”, segundo as palavras do próprio xerife. Bell, assim como Moss, foi combatente na Guerra do Vietnã. Aos vinte e cinco anos, foi eleito xerife do condado e exerceu o cargo por dois mandatos consecutivos. Após um período residindo em outra cidade, ele retorna para o condado com sua esposa e é novamente eleito como xerife. Dessa vez, porém, o ambiente em que alguns de seus amigos de profissão chegaram a andar desarmados lhe proporciona experiências com as quais não consegue lidar.

Inicialmente, as reflexões desse personagem ganham destaque devido aos pontos de vista sobre os quais a narrativa se desenvolve. Nesse aspecto, alternam-se ao longo dos treze capítulos do livro trechos iniciais com a voz do xerife em primeira pessoa, ao passo que o restante é narrado em terceira pessoa. Com esse entrecruzamento de pontos de vista, o que, no início da narrativa, se assemelha a uma voz em *off* cujos comentários iriam apenas destacar a temática da história acaba se tornando o eixo pelo qual o sentido da trama é formado: a antiga verdade da tradição foi suprimida por um amálgama de valores alheio aos personagens. Como representante legal da antiga cultura, o xerife representa, por meio da palavra, o estado de suspensão vivenciado por personagens que perderam seus antigos alicerces sociais e se sentem incapazes de retomá-los ou, ao menos, substituí-los.

Os trechos nos quais a voz narrativa é de Ed Tom Bell são relatos da vida pessoal desse personagem que vão desde sua experiência na Guerra do Vietnã até sua situação como xerife prestes a se aposentar. Sobre a batalha, Bell se posiciona da seguinte maneira: “Também não falo sobre a guerra. Teoricamente sou um herói de guerra e perdi os homens de um esquadrão inteiro. Fui condecorado por isso. Eles morreram e eu recebi uma medalha. Não preciso nem saber o que você pensa disso. Não há nenhum dia em que eu não me lembre” (McCARTHY, 2006, p. 163). Quanto à forma, a pontuação truncada desse trecho contribui para elucidar o peso dessa vivência para o personagem. Ademais, as orações encerradas bruscamente por pontos finais elucidam a dificuldade desse personagem/narrador em expressar suas reflexões tanto sobre suas experiências vividas quanto sobre as experiências concomitantes à narração.

Sobre esse aspecto, no início do século XX, Walter Benjamin notou a ocorrência de uma mudança na esfera social dos indivíduos que repercutira em diversos campos, inclusive na literatura. Em seu célebre texto publicado em 1936 sob o título de *O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov*, Benjamin defende a ideia de que a experiência e a arte de narrar estão em vias de extinção. Nesse sentido, o narrador, entendido como o sujeito que teve experiências e sabe narrá-las, tal como o camponês sedentário ou o marinheiro comerciante, perdeu suas capacidades de transmissão de sabedoria por motivos como o surgimento do romance, o discurso científico e a difusão da informação. Esse pensador alemão também considera que com a Guerra Mundial foi iniciado um processo cujas consequências vão até os dias atuais, na perspectiva de que “os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável”. (1994, p. 198).

À vista disso, as poucas palavras do xerife Bell sobre a guerra e a angústia presentes no trecho supracitado podem representar indicativos de que essa batalha tenha suscitado as falas breves e entrecortadas do personagem durante os trechos narrados em primeira pessoa. Todavia, o xerife da narrativa em questão lembra, com uma satisfação contida nas suas breves palavras, do período clássico da sua tradição. Bell é um sujeito que duvida dos grandes benefícios das novas tecnologias, embora assuma a inviabilidade de negar seu uso. Para resolver algumas situações, ele acredita que “O senso comum não mudou. Às vezes digo aos meus assistentes que simplesmente sigam as migalhas do pão. Ainda gosto dos velhos *Colts*. Calibre 44-40. Se isso não puder detê-lo é melhor jogar longe e começar a correr. Gosto da velha Winchester modelo 97” (McCARTHY, 2006, p. 55). Nesses momentos de rememoração, as entrelinhas do discurso de Ed Tom Bell vão ao encontro de um sentimento

implícito no texto de Walter Benjamin: ambos são nostálgicos em relação a períodos de experiência plena.

Na busca por evidenciar o senso prático de “narradores natos” e a utilidade das “verdadeiras narrativas”, Walter Benjamin disserta que

[...] o narrador é um homem que sabe dar conselhos. Mas, se “dar conselhos” parece hoje algo de antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis. Em consequência, não podemos dar conselhos nem a nós mesmos nem aos outros. Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada. Para obter essa sugestão, é necessário primeiro saber narrar a história (sem contar que um homem só é receptivo a um conselho na medida em que verbaliza a sua situação). 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. (BENJAMIN, 1994, p. 200-201).

Em relação a essa noção benjaminiana de ligação entre experiências comunicáveis com o conhecimento necessário para dar conselhos, o xerife Ed Tom Bell está no extremo oposto. Se quanto à forma suas falas são particularizadas pela estrutura sintática pausada, o conteúdo possui como maior característica o posicionamento em que esse personagem assume sua incapacidade de compreensão sobre os fatos do seu cotidiano. Nessa perspectiva, o xerife narra a prisão de um garoto de dezenove anos que havia assassinado uma menina cinco anos mais nova. Com a condenação do infrator à câmara de gás, Bell fora três vezes à cadeia e descobrira, em diálogo com o assassino, que ele sempre tivera um plano homicida. Além disso, o garoto afirma que “se o soltassem ia fazer de novo. Disse que sabia que ia para o inferno. [...] Não sei o que pensar disso. Não sei mesmo. Achei que nunca tinha visto uma pessoa assim e fiquei me perguntando se ele seria de uma nova espécie” (McCARTHY, 2006, p. 7).

Não obstante, a nostalgia e a incompreensão presentes nas reflexões desse personagem não negam sua fé na existência de um significado para a vida. Embora a perplexidade causada por jovens homicidas, por nove assassinatos num período de uma semana no condado de sua jurisdição, ou ainda por um matador que transcende as compreensões tradicionais sobre comportamentos e valores, Ed Tom Bell busca, sozinho, encontrar o sentido último para a vida de um xerife que já se arriscou, em tempos idos, para salvar vidas alheias. Com esse propósito, Bell narra a ida de sua família do estado da Geórgia para o condado em que reside e, a partir daí, assume seu posicionamento numa postura filosófica sobre a existência da verdade:

Estou ciente de que muitas coisas na história da minha família não são. Qualquer família. Quem conta um conto aumenta um ponto. Como diz o ditado. Acho que alguns deduziriam daí que a verdade não tem como competir. Mas não acredito nisso. Acho que quando as mentiras já forem todas contadas e esquecidas a verdade

ainda estará lá. Não se move de um lugar para o outro e não muda se de tempos em tempos. Você não pode corrompê-la assim como não pode salgar o sal. Não pode corrompê-la porque ela é o que ela é. [...] Tenho certeza de que algumas pessoas discordariam disso. Uma boa quantidade, para ser honesto. Mas eu nunca consegui descobrir no que é que qualquer uma delas acreditava (McCARTHY, 2006, p. 105).

Se o xerife da trama em questão narra em primeira pessoa seu caminho conflituoso e inseguro para buscar uma verdade cada vez mais distante e difusa, o restante da narrativa também elabora, em aspectos de forma e de conteúdo, um sentido que perpassa o raciocínio sobre o significado da existência e o extrapola com a articulação de diferentes elementos narrativos. O narrador desses segmentos comporta as características do que Reuter (2004, p. 76) classifica como *narração heterodiegética neutra*. Ausente como personagem – daí *heterodiegético* –, o narrador dessa categoria conduz o desenvolvimento do enredo como um testemunho objetivo sem demonstrar filtros de consciência. Com a visão limitada, essa instância sabe menos que as personagens e causa no leitor a impressão de que os acontecimentos se desenrolam sob os olhos de uma câmera.

Com esse posicionamento em relação à trama, o narrador dos trechos em questão descreve as ações dos personagens com uso constante de conjunções aditivas. Para narrar uma compra de arma e munições de Moss, o narrador diz que o personagem “Pegou um táxi e foi até a cidade e entrou numa loja de artigos esportivos e comprou uma espingarda Winchester *pump* calibre 12 e uma caixa de cartuchos calibre 8,4 milímetros” (McCARTHY, 2006, p. 76). Nota-se que, face aos trechos narrados pelo xerife em primeira pessoa, alguns elementos de ordem formal e técnica do livro de Cormac McCarthy corroboram de maneira direta na construção do seu conteúdo.

Nos períodos narrados em primeira pessoa pelo xerife Bell, tem-se o número de perspectivas reduzido a apenas um sujeito, as possibilidades advindas dos diálogos interiores do personagem, os deslocamentos no tempo e também a forma discursiva semelhante a um depoimento como principais características narrativas. Com isso, os anseios desse personagem clássico das tramas de *western* são mais notáveis e condizentes com a reestruturação feita por McCarthy sobre o gênero. Em meio às visões românticas dos tempos idos e às constatações trágicas do presente, as reflexões do xerife se afastam cada vez mais de algum vislumbre de entendimento sobre a nova condição de existência para se aprofundarem numa espécie de labirinto em que o personagem não tem noção do momento de sua entrada e muito menos da possibilidade de saída.

Por outro lado, nos períodos com narração heterodiegética neutra a causalidade psicológica presente nas reflexões do xerife é substituída pela racionalidade dos eventos

narrados. Dessa maneira, os personagens agem de forma autônoma e em ordem cronológica enquanto o texto oferece aos leitores apenas motivos relacionados à perseguição de Moss por Chigurh e o xerife, que está sempre atrasado sobre os acontecimentos principais. Todavia, essas características não encerram a finalidade desse tipo de narração no texto de Cormac McCarthy.

Moss e Chigurh, perseguido e perseguidor, são dois personagens frios e tácitos. Suas relações com o mundo à sua volta são sempre práticas e objetivas. Moss, quando volta ao local da chacina por compaixão ao personagem sedento por água, quebra esse código de comportamento e se torna, com o dinheiro em mãos, o principal objeto a ser encontrado e destruído por Chigurh.

Com vistas à ontologia dos personagens de ficção, alcançada basicamente pelas ações desses sujeitos e pelos tempos verbais utilizados pelo narrador (CANDIDO, 2011), compreende-se que o tipo de narração utilizada em *Onde os velhos não têm vez* – exceto os trechos em primeira pessoa – está condicionada aos personagens Moss e Chigurh, cujas ações constituem o eixo actancial da trama. Nessa perspectiva, as poucas palavras desses personagens inviabilizariam a narração homodiegética centrada no personagem, ao passo que um narrador testemunha não sobreviveria à violência de Chigurh.

Se o enredo do *western* de McCarthy na trama em questão possui um xerife impotente perante seu novo contexto, Moss representa o *cowboy* que, na nova dinâmica social, não possui nem a relevância de seu tipo na tradição do gênero nem as qualidades ligadas ao código de honra faroesteano. No enredo em análise, Moss, *cowboy* por sua estética, pelo uso de armas de fogo, pelos costumes do campo e pela personalidade sisuda, se torna um simples sujeito amedrontado sem compreensão da força do personagem que o persegue. Por mais que ele se esforce para manter uma postura altiva, torna-se evidente para os demais personagens que, em meio à negociação milionária em curso, Moss é apenas um *cowboy* a ser eliminado, tal como o xerife, na visão de Carson Wells – outro personagem em busca da valise –, é “um xerife caipira numa cidade caipira num condado caipira. Num estado caipira” (McCARTHY, 2006, p. 132).

Nos momentos de risco, Moss prefere manter a arma em riste, como em filmes policiais ou de gangster, do que aguardar até o momento do conflito para fazer mira. No início da narrativa, ele não consegue abater um veado num tiro disparado com um rifle de alta precisão. Mesmo armado, Moss apenas corre quando é descoberto no local da chacina. Tem-se então a figura de um *cowboy* desmistificado, passível das fraquezas humanas que vão de encontro ao código de honra do Velho-Oeste. Nesse sentido, as poucas qualidades do herói

faroesteano em Moss funcionam apenas como resquícios de um tipo de personagem cuja elaboração continha as principais simbologias desse gênero norte-americano. Ciente disso, Carson Wells, sujeito que expressa em sua curta participação e suas muitas palavras o entendimento mais claro sobre os acontecimentos da trama, se dirige a Moss da seguinte maneira: “Não sei nada a seu respeito. Mas sei que você não foi feito para isto. Você acha que foi. Mas não foi.” (McCARTHY, 2006, p. 130).

O maior símbolo de aptidão para o conflito e o ambiente dessa narrativa é Chigurh, o “profeta da destruição”. Sua trajetória na busca pela valise revela, além de um instinto apurado e uma objetividade inquestionável, comportamentos que, pelo excesso de racionalidade própria desse personagem, se tornam irracionais para as pessoas à sua volta. Após matar um policial estrangulado com a corrente das algemas, Chigurh se encontra com dois homens que iriam contratá-lo para encontrar a valise. Quando chegam ao local da chacina, Chigurh assassina os dois sujeitos. A partir desse ponto, ele dá início a uma caçada alheia às finalidades financeiras do empresário que o contratara.

Os poucos diálogos de Chigurh com outros personagens demonstram a incompatibilidade entre suas convicções e seus valores. Quando está na loja de um posto de gasolina, uma pergunta irrelevante feita pelo proprietário do estabelecimento sobre a possibilidade de chuva no local para onde Chigurh iria desencadeia um diálogo no qual a vida do senhor é decidida num jogo de cara ou coroa. Como Borges (2010, p. 356) nota, “o destino dos seres humanos se decide em um jogo”. Além do jogo, qualquer desvio dos personagens em relação às regras de Chigurh são motivos para serem mortos.

Algumas horas antes de ser assassinado, Carson Wells, único personagem que tem algum conhecimento sobre Chigurh, esclarece para Moss que

Não dá para fazer acordo com ele. Deixa eu dizer outra vez. Mesmo que você entregasse o dinheiro, ele te mataria ainda assim. Não há ninguém vivo neste planeta que já tenha tido algum problema com ele. Estão todos mortos. Isso não pesa a seu favor. Ele é um homem peculiar. Poderíamos até dizer que ele tem princípios. Princípios que transcendem o dinheiro, ou as drogas ou qualquer coisa desse tipo (McCARTHY, 2006, p. 130).

A peculiaridade de Chigurh também se revela na sua arma, a qual é formada por um tubo que dispara ar comprimido através de uma vareta de aço de cobalto. Em algumas ocasiões, ele ainda adapta uma espingarda com a vareta de aço. Dessa forma, suas vítimas morrem de maneira muito semelhante aos bovinos quando são abatidos em frigoríficos por uma arma de ar comprimido que dispara um pino de aço.

Na adaptação cinematográfica do texto de Cormac McCarthy, os irmãos Coen organizaram o enredo de forma muito semelhante ao texto original. Com o uso de recursos

técnicos e narrativos, essa película também alcança efeitos próximos do que o texto configura com sua instância narrativa e as ações dos personagens. Enquanto nos trechos do texto narrados em primeira pessoa o xerife não consegue compreender seu contexto e nos demais seguimentos o narrador se exime de qualquer tipo de filtro de sentimentos ou reflexões sobre a trama, na adaptação cinematográfica a instância narrativa cede seu espaço de pensamento para o espectador na medida em que configura a narrativa e a trilha sonora com base no silêncio.

Independente do nível de tensão das ações e dos acontecimentos do enredo, os recursos sonoros desse filme figuram na diegese apenas como sons naturais dos eventos, seja ele o ronco do motor de um carro, dos diálogos dos personagens ou de um disparo da arma de ar comprimido usada por Chigurh. Além disso, a maioria dos enquadramentos – sobretudo nos momentos de diálogo – mostram os personagens da cintura para cima sem recorrência a extensos movimentos de foco e desfoco. Somados à falta de uso da trilha sonora, esses elementos constituem uma narração objetiva e racional que apenas apresenta os fatos para seus espectadores construírem – ou não – um sentido lógico para uma situação que os personagens e a instância narrativa não conseguem compreender.

Na película em questão, a representatividade de Chigurh é elaborada principalmente pela performance do ator Javier Bardem e por recursos de iluminação que revelam oposições de forma e conteúdo da obra. Chigurh é um personagem que, além de incontrolável na realização de seus objetivos, revela um estado de ausência de sentimentos para com o próximo e, às vezes, com ele mesmo. Nem a dor física quando leva um tiro e ele próprio costura o ferimento, ou a fratura exposta quando se envolve em um acidente de carro, são capazes de abalar sua figura e fazê-lo demonstrar sofrimento. Além das risadas de Chigurh quando suas vítimas, cientes de seus destinos, dizem que ele “não precisa fazer isso”, os sentimentos desse personagem são todos voltados ao sucesso e à aplicação de sua regra.

Nessas condições, ele assassina, com ódio, o empresário que o contratara, por conta desse sujeito ter disponibilizado um segundo localizador da valise para um grupo de mexicanos. Da mesma maneira, uma lágrima escorre do olho de Chigurh no momento posterior ao assassinato de Carson Wells. Chigurh fala ao telefone com Moss, sua caça, e a sensação de efetividade e sucesso com suas regras transborda pelos olhos desse personagem.



Bell e Chigurh se entreolham pelos reflexos no buraco da fechadura.

O *frame* acima se refere ao momento em que o xerife vai ao apartamento em que Moss foi assassinado. Chigurh, como nas demais situações, estava adiantado em relação ao xerife. Este personagem, do lado de fora e sob a luz dos faróis de sua viatura, está num momento de suspense narrativo típico do faroeste, quando seus heróis característicos – *cowboy* e xerife – têm a oportunidade de reafirmar a tradição e a mitologia que os precede. Nesse caso, porém, o xerife está temeroso por saber que do outro lado da porta está alguém cujas ações são inacessíveis ao seu entendimento. Diante desse impasse, ele saca seu *colt* antes da possível contenda, indo novamente de encontro ao enredo clássico.

Do outro lado da porta, Chigurh, na escuridão, é o extremo oposto do xerife, um duplo que revela uma possibilidade advinda da própria mitologia dos heróis faroesteanos na instabilidade entre bem e mal. Mesmo diante de todas as possibilidades de tirar a vida do xerife, ele escapa, e quando Bell abre a porta, as duas sombras projetadas na parede – novamente um recurso clássico do gênero – reafirmam a noção de duplo. Uma delas, de tanta luminosidade, beira o desaparecimento e o desfoque total. A outra, partindo de uma intersecção com a primeira, tem formas definidas. Dessa maneira, o jogo de luz e sombra revela na representação do duplo que Chigurh é a consequência direta da própria noção de heroicidade do *western*. Se a condição de fronteira do Velho Oeste compunha personagens sempre no extremo de seus comportamentos, Chigurh é a união de todas as ações, dos valores

e dos códigos possíveis em apenas um personagem. Daí sua carga de tensão na narrativa e incompatibilidade com os demais personagens.

Organizada com três personagens característicos do faroeste, a narrativa de *Onde os velhos não têm vez* – ou *Onde os fracos não têm vez*, no caso do filme – é considerada pela crítica especializada como um *western* pós-moderno²⁵ devido ao reordenamento das simbologias do estilo e à subversão sobre os alicerces do gênero. Tem-se então um xerife acuado e perdido prestes a se aposentar, um *cowboy* amedrontado que desvirtua o código de honra do Velho-Oeste e um fora da lei insano e incompreensível à tradição clássica da *Horse Ópera*. O *cowboy*, no novo contexto, não teve nem a sua morte digna de ser narrada de forma ativa no encadeamento das ações. Após ouvir vários tiros, o xerife Bell, mais uma vez, chega atrasado aos principais fatos, e Moss já está morto, vítima de um grupo de mexicanos que também teve acesso a um rastreador da valise.

A partir do levantamento sobre as principais características do gênero *western* e da aproximação dessas reflexões sobre duas narrativas que representam momentos específicos para o estilo, a discussão do trabalho alcança seus principais alicerces para se debruçar sobre seus principais objetos. À vista disso, o próximo capítulo corresponde a uma análise sobre o livro *Herança de sangue: um faroeste brasileiro*, na perspectiva de que sua narrativa configura um far-centro-oeste no cerrado brasileiro quando organiza uma série de motivos comuns aos ambientes de fronteira numa trama moldada com a articulação de diferentes características da tradição narrativa norte-americana analisada nesse capítulo.

²⁵ Numa perspectiva cronológica, esse filme é considerado *pós-moderno* em razão de sua narrativa ir além da fase *moderna* iniciada na década de 1970, quando algumas tramas desse gênero passaram a discutir questões da conquista do Oeste, em diálogo com as críticas atribuídas à Tese da Fronteira nesse mesmo período. Se a fase *moderna* repensa símbolos e locais de fala, tais como dos índios e das mulheres, a fase *pós-moderna* se volta para uma série de desenvolvimentos sociais e tecnológicos que já permeavam as oposições clássicas do gênero, mas agora, em estágio avançado, suprimem os personagens e os modos da velha tradição até o ponto de eliminá-las.

2. REFERÊNCIAS DO FAROESTE NA LITERATURA NO CERRADO: *HERANÇA DE SANGUE*

Far-West

Chapelões e revólveres de último modelo saíam mecanicamente das telas bulhentas e passeavam calmos nas ruas irrigadas do pó vermelho.

[...] Caboclos baile retretas filas pokers com assassinatos de calça cáqui para recordes de pontaria humana na estada.

E o sertão para lá eldorava sempre e liberdades.

Oswald de Andrade

Enquanto objeto da ficção, o sertão possui diferentes roupagens. Às vezes, ele é fosco, lento, incompatível às grandes tensões narrativas, como num Monteiro Lobato de *Cidade mortas* (1995). Em outros casos, irradia cores, mistérios, paixões e mitos, tornando o sertanejo um *ser tão* em obras de Guimarães Rosa como o *Grande Sertão: Veredas* (2001). Também recebe tons de ocre numa ambientação que implode tensões sociais quando é elaborado por Bernardo Élis em *O tronco* (1974) ou Glauber Rocha em *Deus e o diabo na terra do sol* (1964). Em terras norte-americanas, como mostra o primeiro capítulo, o sertão – ou a *wilderness* – se tornou o elemento *sine qua non* para o gênero de *western*.

Este capítulo é uma análise sobre como o sertão no cerrado goiano se torna, no livro de Ivan Sant’Anna publicado em 2012, um far-centro-oeste brasileiro marcado por conflitos armados, códigos de honra, tiroteios e valentia. Dito de outra forma, a discussão seguinte apresenta uma análise sobre como a narrativa do livro *Herança de sangue: um faroeste brasileiro* é construída numa articulação de elementos diegéticos e extradiegéticos que elaboram, através de diferentes referências ao gênero norte-americano, um faroeste particular no sertão/cerrado do Brasil.

Com essa finalidade, o capítulo está organizado em duas partes principais. Na primeira delas, nos debruçamos sobre a composição da narrativa tendo em vista a fábula e a trama – o que se conta e como se conta – com o objetivo de compreender a forma pela qual a história se estrutura e os conteúdos presentes na narrativa, sobretudo os de ordem social e cultural.

A segunda parte constitui uma análise pormenorizada das referências ao faroeste, sobretudo de como alguns dos principais personagens de *Herança de sangue* se aproximam do modelo de herói faroesteano, o *cowboy*, e como esse personagem, no cerrado goiano, se torna particular.

2.1. HERANÇA DE SANGUE: FÁBULA E TRAMA

No que se refere à relação entre ficção, contexto e história, o século XIX representa uma mudança significativa para o campo da literatura. Consolidado desde o final do século anterior, o romance, que até então mantinha muitas proximidades com a epopeia clássica, a mitologia e, sobretudo, as experiências coletivas da sociedade, absorve elementos positivistas de seu contexto. Nessa mudança, as vivências do indivíduo se tornam gradativamente o novo eixo da ficção e a relação entre a literatura e a vida fica em evidência.

Diante dessas inovações, o chamado realismo literário surgiu no campo da ficção como o representante das propostas científicas do século XIX na medida em que sua proposta configurava uma busca por maior proximidade entre a realidade e a ficção. Através de artifícios como a impessoalidade do autor, a objetividade, o tom analítico e o encadeamento lógico do enredo, esse movimento literário aproximou leitor e obra com personagens que vivem situações e conflitos com propostas mais racionais em relação aos períodos anteriores.

Nas fases seguintes ao realismo, as chamadas escolas literárias, após levarem o cientificismo ficcional até as últimas possibilidades, experimentaram, além de várias formas de linguagem e de sua organização, um aprofundamento ainda maior sobre o indivíduo, com produções cujo maior expoente é *Ulysses*, de James Joyce (1922)²⁶.

Atentos a essas transformações do campo da literatura, os romancistas e jornalistas americanos do século XX passaram a dedicar maior atenção aos fatos do cotidiano e às diferentes maneiras de narrá-los. A partir dessa confluência de estilos, surgiu, entre o final da década de 1950 e o decorrer da década seguinte, o chamado jornalismo literário, também conhecido como romance de não ficção, Novo Jornalismo ou ainda romance reportagem. Juan Rodrigues (2013, p. 193) se refere a esse gênero da seguinte maneira:

Nessa teia de informações que parecem ficção, e de narrativas ficcionais que parecem realidade, a história é mostrada como um romance. A ficção norte-americana inova e constrói uma estrutura narrativa surpreendente, que atua no limite entre o romance e as grandes reportagens especiais, que passam a ganhar espaço na mídia impressa dos Estados Unidos, entre o final dos anos 50 e início dos 60, inicialmente na chamada imprensa underground ou alternativa.

Nesse sentido, o jornalismo literário se revela como um herdeiro direto da tradição realista, pois suas produções, ao narrarem eventos cotidianos, aproximam tanto a obra e o leitor das questões do sujeito moderno quanto o autor/narrador dos fatos narrados. Em diálogo

²⁶ *Ulysses*, de James Joyce, é considerado pela maioria dos críticos como o maior romance do século XX. Inspirada na *Odisseia* de Homero, essa história é ambientada em Dublin, e narra as aventuras de Leopold Bloom e Stephen Dedalus ao longo do dia 16 de julho de 1904. O diferencial dessa obra se encontra na mistura de diversos estilos e referências culturais, além de técnicas narrativas complexas, como o fluxo de consciência.

com a perspectiva teórica de Iser (2002) sobre as articulações entre diferentes categorias do texto literário, o estilo de romance reportagem une de forma particular o imaginário, o real e a ficção: o primeiro se refere basicamente ao leitor e ao autor/narrador quando suas leituras e interpretações do mundo se aproximam ou se particularizam; o segundo é o fulcro do gênero, e o terceiro consolida os dois primeiros termos e suas relações mais diretas à noção de real dentro do campo ficcional e das suas estratégias narrativas.

Herança de sangue, de Ivan Sant'Anna²⁷, faz parte da categoria em questão. Resultado de extensa pesquisa em fontes orais e bibliográficas, a história da cidade goiana de Catalão é narrada numa seleção de fatos que une alguns dos acontecimentos violentos mais marcantes da história da cidade numa narrativa carregada de recursos próprios da ficção.

De maneira geral, os trabalhos voltados à análise dos romances de não ficção desenvolvem suas reflexões a partir de um processo metodológico que busca separar fato e ficção para que cada campo possa ser analisado de forma pormenorizada em suas respectivas áreas do conhecimento. Neste capítulo, a opção metodológica compreende toda a obra como uma ficção. Evitamos, dessa forma, um texto com maior extensão e menos profundidade nas análises, haja vista trabalhos com temática semelhante que partem da separação entre as duas áreas do saber necessitarem de discussões com um número maior de categorias e conceitos devido à amplitude do recorte.

Diante dessa opção de método e da extensão temporal que a narrativa de *Herança de sangue* abrange – da expedição do Anhanguera II em 1722 até 1936, ano do assassinato do farmacêutico Antero da Costa Carvalho – optamos por subdividir o livro em seis partes que compõem micronarrativas para os eventos narrados. Dessa forma, além da reflexão sobre a trama – ou o discurso para Todorov (2013) –, também consideramos a fábula, a história, ou seja, o que se conta.

A divisão segue a seguinte ordem:

- Capítulos introdutórios;
- Primeiro Fogo;
- Do Segundo Fogo ao fim da Era Paranhos;
- Terceiro Fogo;
- Quarto Fogo;
- Assassinato do farmacêutico Antero.

²⁷ Ivan Sant'Anna é carioca, nascido em 1940. Viveu parte da sua infância na cidade de Catalão, quando residiu durante alguns anos da década de 1950 na casa de seus avós paternos. Por conta disso, os fatos narrados em seu livro já eram de seu conhecimento há várias décadas, o que reforçou seu interesse em pesquisá-los mais a fundo – com a ajuda de sua irmã – e publicá-los. Formado em mercado de capitais pela Universidade de Nova York, trabalhou por quase quarenta anos no mercado financeiro. Em 1995, tornou-se escritor, ensaísta e roteirista – um de seus trabalhos foi a série *Carga Pesada*, da Rede Globo.

2.1.1 Capítulos introdutórios

Ao refletir sobre a personificação ou a representação do narrador em textos de jornalismo literário, Malcolm argumenta que “a presença dessa figura idealizada na narrativa só aumenta a desigualdade entre escritor e personagem. [...] Em comparação com essa pessoa sábia e boa, as outras personagens da história – até mesmo as boas – empalidecem.” (MALCOLM, 2012, p. 176). Em *Herança de sangue*, os únicos momentos narrados em primeira pessoa correspondem a cinco parágrafos da introdução nos quais o personagem/narrador Ivan Sant’Anna revela que os fatos desse enredo já lhe interessavam desde criança. Após apresentar as figuras de seus avós paternos, Hermógenes e Dona Iaiá, o foco narrativo se torna isento do uso do “eu” e o discurso revela que o livro não corresponde a uma história da família Sant’Anna. Para o narrador, o enredo

É um relato de lutas, de crimes, de ódios, de paixões, de selvagerias e crueldades, com pouco espaço para o amor. É a saga de uma cidade, e dos homens e mulheres que a povoaram, desde que, na primeira metade do século XVIII, um espanhol das terras da Catalunha aportou nas terras do Além-Paranaíba, nos rastros a expedição de Bartolomeu Bueno da Silva, o Anhangüera II, bandeirante que desbravou os sertões dos índios Goiás (p.18).

A partir dessa estratégia narrativa de negação da primeira pessoa, o narrador prefigura um distanciamento da trama que gera, conseqüentemente, uma noção de independência dos fatos narrados. Isso significa, no sentido estrutural, que a história de *Herança de sangue* estaria mais distante das interferências de um foco narrativo ativo no desenvolvimento do enredo. Nota-se, todavia, que esse afastamento enquanto pessoa do discurso corresponde, por outro lado, a momentos cujo conteúdo revela uma entidade narrativa próxima à voz em *off* utilizada tanto na literatura quanto no cinema. Essa proximidade ocorre na perspectiva de que enquanto os acontecimentos e as ações se desenvolvem, a voz narrativa se expressa para configurar essas passagens de maneira específica. Na recepção, isso significa um trajeto, ou uma série de chaves de pré-configuração do texto aos chamados *leitores modelo*, uma categoria pensada por Umberto Eco em seu texto *Lector in fabula* (1988) que está ligada a um tipo de leitor específico, pressuposto pelo próprio texto. Nesse caso, a disposição dos elementos textuais é pensada para um leitor cuja percepção seja capaz de compreender a obra a partir desses caminhos.

A introdução de *Herança de sangue* revela alguns desses artifícios que estabelecem, nesse caso, um diálogo evidente: a partir de uma cultura da valentia específica do cerrado goiano, torna-se possível narrar a história da formação de uma cidade – Catalão – tal como um *western* americano. Para tanto, o narrador utiliza trechos como “O que valia mesmo era a ‘Lei do Catalão’, um severo código de honra segundo o qual uma pendência só podia ser

resolvida com derramamento de sangue”. (p. 15). Também faz parte da introdução o trecho mais citado por trabalhos que utilizam *Herança de sangue* como objeto de estudo, quando o narrador diz que

É também uma história de faroeste. Mais especificamente, de nosso far-centro-oeste (se o leitor me permite a inventiva e o anglicismo). Fosse o Brasil a cultura universal dominante, nossa Hollywood já teria descoberto, e tornado famosa, Catalão. Pois a cidade goiana nada fica a dever a Tombstone, no Arizona (com seu famoso duelo no O.K. Corral), Dodge City, no Kansas, Laredo, no Texas, e outras que os banguês imortalizaram. (p.18).

Com essas palavras, torna-se evidente a configuração da história que será narrada em *Herança de sangue*. Embora as particularidades dessas referências sejam objeto específico do item 2.2 do presente capítulo, seus aspectos de forma e assunto são úteis na análise sobre a fábula e a trama.

Finda a introdução, o primeiro capítulo, intitulado “Domingo, 16 de agosto de 1936” revela uma estratégia comum de livros do gênero policial ao iniciar a história pelo último acontecimento do encadeamento cronológico dos fatos. Sem nomear nenhum dos personagens, narra-se nesse trecho o assassinato de um prisioneiro por um grupo de estranhos cavaleiros armados com facas, punhais, barras de ferro, garruchas, carabinas e revólveres.

Tendo chegado durante o fim da tarde na cidade, os cavaleiros se dirigem à cadeia, expulsam os únicos oito policiais do local, retiram o prisioneiro de sua cela e iniciam um verdadeiro martírio para com sua vítima. Após ter sua língua cortada ao meio e andar por algumas ruas da cidade, o condenado tem seus dois olhos perfurados com punhaladas e dentro de pouco tempo recebe o golpe fatal em seu coração.

Esses acontecimentos de violência extrema são narrados com estratégias bem definidas. A primeira delas é a continuidade da ação e a montagem paralela. Com esse tipo de organização, o ambiente, ou seja, o espaço carregado de características socioeconômicas, morais e econômicas em que vivem os personagens (GANCHO, 2006, p. 27), é elaborado mais pelo próprio desenvolvimento das ações do que por trechos descritivos. Este, na única ocorrência durante o trecho mencionado, diz: “Um tapete escuro se desenrolou sobre a cidade, mais negro do que o costume, quem sabe pressagiando os trágicos acontecimentos que o destino reservara para as últimas horas daquele domingo.” (p.21).

Algumas cenas do cotidiano do local são alternadas à chegada dos cavaleiros à cidade e ao assassinato. Nesses trechos, ganha destaque a importância do cinema para a vida cultural do período, com destaque para a protagonista do filme em exibição nessa noite, Shirley Temple. Para reforçar a cultura da valentia, a instância narrativa esclarece que antes da

película principal, seria exibido um episódio de *Tom Mix*, uma série de *western*, apenas para que “os marmanjos não inventassem desculpas”. (p. 22).

Esse processo estrutural de alternância é semelhante ao que John Ford utiliza em vários de seus *westerns*. Jacques Aumont (1995, p. 127) constata esse processo de construção narrativa fordiana da seguinte maneira:

Um cineasta como John Ford erigiu como regra a alternância de cenas de felicidade e cenas de violência, de modo que o espectador fique, por um lado, sujeito a sentimentos extremos (que o fazem perder de vista o arbitrário da narrativa), mas esteja, por outro lado, impaciente por conhecer as imagens seguintes e que devem confirmar ou infirmar o que está vendo. (AUMONT, 1995, p. 197).

O primeiro capítulo corresponde então a uma narrativa fluida pelas ações constantes dos personagens além de estratégias de alternância e uso da velocidade dos acontecimentos para atrair o leitor aos fatos violentos que são narrados. Utilizado logo após a introdução do livro, esse capítulo funciona como um atrativo para o leitor, que tem a oportunidade de descobrir nos demais capítulos como os eventos e a cultura de uma cidade do interior de Goiás puderam resultar num evento tão grotesco.

Após a tensão do primeiro capítulo, a trama volta às origens da cidade de Catalão para desenvolver gradativamente os diferentes aspectos que configuram a cultura da valentia nesse espaço de fronteira no cerrado. Com esse objetivo, o capítulo *Primórdios* resume os principais momentos entre a bandeira do Anhanguera II, no ano de 1722, até 1820, quando o local teve seu primeiro coronel. Ao organizar as informações mais relevantes sobre esse período, a instância narrativa inicia um processo de ambientação mais objetivo em relação ao espaço em que os personagens do episódio do assassinato desenvolveram suas ações. Nesse objetivo, a situação desfavorável do até então Arraial de Catalão na fase seguinte à exploração aurífera se coaduna ao espaço, já que

Quase todas as habitações do pouso eram ranchos de palha e paus trançados. Contavam-se nos dedos as coberturas de palha. [...] Ao redor das taperas, porcos fochavam a lama ou a poeira procurando restos de restos. [...] Nesse cenário de desolação, homens e mulheres resignavam-se a contemplar, em preguiçosa modorra, o horizonte na direção do porto velho do Paranaíba. De lá, em tempos melhores, os bandeirantes despontaram com seus cavalos, armas e escravos. (p. 32).

Consequente à caracterização do espaço e do ambiente, os fatores histórico-sociais que corroboram de forma direta na cultura da valentia predominante na trama são expostos. O primeiro deles se refere à posição geográfica da cidade e à sua condição de fronteira. Enquanto nos Estados Unidos esses movimentos significavam liberdade, com a fronteira sendo fundamental para o domínio de espaços geográficos e a construção da identidade e da democracia dessa nação (CAMPOS, 2013, p. 41), além de significar, conforme Nísia

Trindade Lima (1998), a universalização do núcleo inicial puritano, ou seja, a predominância da cultura do centro em expansão perante as transições culturais do local, no Brasil, mesmo com o embasamento nos conceitos trabalhados por Turner, a fronteira foi representada principalmente por sua situação de conflito. “A violência representava os (des) encontros por meio de enfrentamentos entre pioneiros e indígenas, posseiros e grileiros, coronéis – com seus jagunços – e camponeses, caracterizando os domínios da fronteira como o tempo da barbárie”. (CAMPOS, 2013, p. 42).

A condição de espaço de conflito e barbárie de Catalão representada em *Herança de sangue* também dialoga com algumas definições do termo *sertão* trabalhadas por intelectuais. Etimologicamente, essa palavra:

[...] seria oriunda de desertão; seu sentido encontra-se, segundo dicionários da língua portuguesa dos séculos XVIII e XIX, em uma dupla ideia – a espacial de interior e a social de deserto, região pouco povoada (cf. MADER, 1995, p.2). Este sentido é reafirmado por Sérgio Buarque de Holanda Ferreira, que define sertão como “1. Região agreste, distante das povoações ou das terras cultivadas; 2. Terreno coberto de mato, longe do litoral; 3. Interior pouco povoado” (LIMA, 1998, p. 57).

Nesse sertão distante dos centros urbanos, a Catalão de *Herança de sangue* foi residência para o coronel Roque de Azevedo, além de outros personagens relevantes para esse período de formação urbana, como o escritor Bernardo Guimarães, índio Afonso, juízes, padres, e o até então comerciante Antônio da Silva Paranhos. Para introduzir esses personagens no enredo, o narrador utiliza apenas a sua própria voz ou o discurso indireto em trechos que alternam descrições e situações vivenciadas pelos personagens. Elaborar-se, dessa forma, um período da trama cujos acontecimentos e ações estão sempre sob o jugo da instância narrativa, o que lhe confere maior domínio sobre a descrição dos eventos.

Ao final do capítulo quinto, apresenta-se a oposição política que sustentará a maioria dos eventos da trama: de um lado, o Conselheiro Municipal, Inspetor Provincial do Ensino, Juiz de Paz e Comandante da Guarda Nacional Antônio da Silva Paranhos, aliado ao grupo liberal dos Bulhões, e do outro as famílias Andrade, Cunha e Ayres, com orientação política conservadora.

2.1.2. Primeiro Fogo

O primeiro dos quatro fogos narrados em *Herança de sangue* corresponde a um tiroteio que envolve os dois grupos políticos da cidade, liderados respectivamente pelas famílias Paranhos e Ayres. Antes desse evento, porém, são narrados acontecimentos prévios que contribuíram de forma direta ou indireta para o clímax do capítulo e também para a configuração faroesteana da narrativa.

O capítulo é iniciado com uma estratégia predominante no livro de Ivan Sant'Anna: narram-se primeiramente eventos do contexto internacional ou nacional para em seguida especificar a narrativa aos acontecimentos em Catalão. A princípio, têm-se no trecho em análise as seguintes informações:

Na segunda metade da década de 1880, o movimento abolicionista cresceu no Brasil. Em 1886 entrou em vigor em Goiás uma lei proibindo castigos em excesso nos escravos. Um dos artigos determinava que os proprietários de negros não mais podiam enviá-los à cadeia para serem açoitados.

Na mesma época, em Catalão, o atrito entre os Ayres e os Paranhos, secundado pelos aliados das duas famílias, se acirrava. (p. 56).

Em outro momento do mesmo capítulo são narrados de forma breve os anos finais da década de 1890, a Abolição, a Proclamação da República, até que esse contexto seja aplicado a Catalão, que não sofreu grandes impactos com a Abolição, pois “quase não havia escravos na cidade”. (p.59). Com esse tipo de organização, o narrador elabora contrapontos entre os avanços sociais e culturais da humanidade diante de casos particulares de Catalão. Reafirma-se ainda a “Lei do Catalão” e o código de honra local, ambos apresentados nos primeiros parágrafos da introdução. Nessa perspectiva, a narrativa trabalha sobre as idiossincrasias da cultura local e principalmente sobre a interpretação e a configuração feitas pela instância narrativa sobre as particularidades de uma cultura do cerrado.

Não obstante as demais especificidades da cultura desse ambiente, a vida religiosa também possui características próprias em *Herança de sangue*. Na época do Primeiro Fogo, o cônego Luiz Antônio estava casado com Maria Cristina, com quem teve duas filhas e dois filhos. Antes desse matrimônio, Luiz mantivera relações amorosas com Caetaninha, mãe de mais quatro filhos do cônego. Esses primeiros descendentes se tornaram pistoleiros, e, sob as ordens de Caetaninha, costumavam agir no período de entressafra, quando, na falta de tropas para serem assaltadas, os lavradores e pecuaristas eram obrigados a enviar suprimentos à primeira família do cônego. Quando um pedido foi negado por um personagem chamado Jerônimo Cocó e os filhos de Caetaninha deram fim à sua vida, foi organizada uma vingança por um irmão da vítima. Junto às forças públicas, Davi Cocó cercou a casa da família dos pistoleiros e deu fim às suas vidas.

Esse evento, diferentemente do Primeiro Fogo, que é narrado no mesmo capítulo, fica à parte do encadeamento lógico do enredo. Assassinados ou não, os filhos de Caetaninha não participam em nenhum momento dos acontecimentos relacionados ao eixo central da narrativa. Nesse sentido, revela-se mais uma estratégia narrativa em *Herança de sangue*: a configuração do ambiente através de pequenas crônicas ilustrativas tanto sobre a cultura dos personagens quanto sobre o ponto de vista do narrador.

Já no início da década de 1890, Ricardo Paranhos, filho do senador Antônio Paranhos, entrou em conflito com as forças públicas quando organizou um movimento para derrubar Constâncio Maia, presidente do Estado. Porém, antes mesmo da efetivação do conflito, os policiais, temerosos com as informações sobre o grupo dos Paranhos, retornaram à capital sem cumprir a tarefa designada a eles. Chamada de Revolta dos Paranhos, esse é o primeiro motivo diretamente relacionado ao Primeiro Fogo.

A segunda causa ocorre em decorrência da chegada do grupo de bandoleiros chefiado pelo índio Afonso. Após ter desobedecido uma proibição sobre a construção de um moinho que represaria as águas do rio Pirapitinga por algum tempo, o capitão Carlos Andrade, junto a seus aliados Ayres e Cunha, se tornam alvo de boatos sobre uma dívida para com o grupo de bandoleiros liderado pelo índio Afonso²⁸.

Após uma contenda entre o grupo de Carlos Andrade e os jagunços de Afonso, ocasião em que três homens foram mortos, um capanga de Carlos foi detido pelo major Paulino por desobedecer a uma proibição sobre o uso de armas de fogo. Como Paulino era integrante do grupo dos Paranhos, esse evento foi suficiente para que o Terceiro Fogo ocorresse no dia 16 de dezembro de 1892. Nesse conflito, os integrantes dos dois grupos trocaram tiros durante uma hora sem que ninguém fosse ferido. Por fim, a família Paranhos foi expulsa da cidade quando seus rivais descobriram que a crise nervosa de dona Belisária, esposa de Antônio, fora um subterfúgio utilizado para dar fim à fuzilaria quando os Paranhos notaram sua desvantagem numérica.

Novamente, a instância narrativa controla a trama na medida em que afasta as ações diretas dos personagens da história para descrevê-las com sua própria interpretação. Nessa perspectiva, quando o capitão Carlos Andrade desobedece a uma ordem do delegado e o intendente não demonstra reação, “os Paranhos sentiram-se diminuídos” (p. 61), de acordo o ponto de vista do narrador. Este também considera que “milagrosamente não houve baixas em nenhum dos lados” (p.63) após o tiroteio do Primeiro Fogo.

A fábula de *Herança de sangue* possui então chaves interpretativas, próximas aos elementos dispostos para os leitores modelo (ECO, 1988), que contribuem para tornar possível o fluxo dos acontecimentos coerente ao eixo central da narrativa: a cultura da valentia particular desenvolvida em terras catalãs. Sem os trechos citados no parágrafo anterior, o enredo estaria em vias de se tornar incoerente, pois não haveria uma causa direta

²⁸ O índio Afonso foi líder de um grupo de bandoleiros que atuava na região do Sudeste Goiano e do Triângulo Mineiro. Com dezenas de mortes contabilizadas, Afonso prestava seus serviços aos coronéis da região. De acordo com as informações de *Herança de sangue*, Bernardo Guimarães passava dias na companhia de Afonso em pescarias e bebedeiras.

entre a desobediência de Carlos Andrade e os boatos criados pela família Paranhos sobre uma suposta dívida da família Andrade para o grupo do Índio Afonso. Da mesma maneira, o “milagre” da falta de mortes num tiroteio com uma hora de duração pressupõe um tipo específico de personagem, ágil com armas de fogo, valente e temível.

2.1.3. Do segundo fogo ao fim da era Paranhos

Em relação ao Primeiro Fogo, o Segundo possui uma função dramática mais pontual devido às consequências dessa contenda e ao fim da influência da família Paranhos na política de Catalão. Além disso, o código de honra, elaborado até então a partir de diferentes estratégias narrativas, começa a oscilar e a valentia dos personagens demonstra alguns traços particulares em relação ao herói faroesteano.

Antes de completar um mês de sua expulsão da cidade em decorrência do Primeiro Fogo, a família Paranhos já havia retornado junto a uma unidade do exército enviada pelo governo da República para restabelecer a ordem no local. O narrador novamente exime os personagens de uma participação mais direta na narrativa, envolvendo-os sobre suas sentenças que interpretam e dão continuidade à ordem dos acontecimentos. Dessa maneira, Carlos de Andrade e José Maria Ayres, ao saberem da notícia do retorno dos Paranhos, se retiraram para suas fazendas.

Após algumas provocações de ambos os lados, como o assassinato do comerciante, fazendeiro e tenente-coronel Marciano Salviano da Costa, que era ligado aos Paranhos, e a vingança feita pelos parentes da vítima, quando perseguiram os pistoleiros e assassinaram ao menos quinze deles, os dois grupos se preparam para o próximo combate. Entre os reforços, incluíam-se jagunços como Veridiano, Franklin Toró, Messias Garcia e Elyseu da Cunha, todos reconhecidos na região por seus feitos violentos.

Estes últimos, sem receber ordens de Carlos Andrade, mataram o senador Paranhos quando ele retornava de uma sessão de júri. Sem oferecer a menor chance de resistência, os quatro pistoleiros atingiram o senador cinco vezes. A desforra, chamada de Segundo Fogo, teve início no mesmo dia, e ainda durou duas noites e um dia, quando os aliados dos Paranhos descobriram que a família Andrade e os jagunços haviam fugido por um buraco na parede dos fundos da casa durante uma forte tempestade.

A extensão de tempo entre esses eventos e a quantidade de ações narradas contribui diretamente no tipo de personagem predominante na narrativa, o que se refere novamente aos caminhos adotados pelo narrador. A seleção dos personagens demonstra, em primeiro lugar, cinco grupos básicos: chefes de família na luta pelo poder, pistoleiros e jagunços, as famílias,

a população da cidade e as forças públicas. A partir de diferentes arranjos entre esses conjuntos e das diferentes histórias – próximas à crônica – que compõem a trama, o encadeamento das ações dos personagens segue, de forma geral, um caminho de chegada à cidade, ascendência de poder político e financeiro, conflito e decadência.

O coronel Roque de Azevedo é o primeiro a seguir esse caminho. Após sua decadência, quando seu filho morre e as famílias que protagonizam a maior parte da trama se instalam na cidade e iniciam seu período de rápida ascendência, o grupo dos Paranhos se destaca graças às fortes ligações com o poder público. Com o Segundo Fogo, as vinganças entre as famílias levaram ao assassinato do capitão Carlos Andrade – outro personagem que segue o mesmo caminho na trama – além de Ricardo e Alfredo Paranhos, os últimos herdeiros de uma das famílias mais reconhecidas por sua valentia, que fogem de Catalão quando o grupo político ao qual eram ligados sai do poder.

Esse tipo de elaboração da trama impede que o leitor tenha acesso a um grande número de informações sobre os personagens. Carlos Andrade e Antônio Paranhos, por exemplo, poderiam ser diferenciados pelas características físicas, pelas coligações políticas e pelas ações frente aos combates e ao código de honra de Catalão. O leitor não tem acesso a estados psíquicos, emocionais – apenas momentos de ira ou receio de vinganças – ou visões mais próximas dos próprios pontos de vista dos personagens.

Com essa elaboração, os personagens de *Herança de sangue* se aproximam dos chamados personagens *planos típicos*, uma categoria pensada por E. M. Forster (1998) para se referir a personagens com pouca complexidade, além de um número reduzido de atributos e características invariáveis. Na leitura feita por Beth Brait (1985, p. 40), há ainda observações de que essa categoria “está imune à evolução no transcorrer da narrativa, de forma que suas ações apenas confirmem a impressão de personagens estáticas, não reservando qualquer surpresa ao leitor”.

Essa perspectiva, embora muito se aproxime de *Herança de sangue*, não comporta o que é desenvolvido durante esse enredo. Mesmo que os personagens dessa história possuam poucos atributos, o que lhes confere certa superficialidade, suas trajetórias – principalmente dos chefes das famílias – passam, da chegada à cidade até a decadência, por um processo de mudança. Quando chega a Catalão, Antônio Paranhos era apenas um comerciante que possuía um armazém e tropas de burro para buscar mercadorias em São Paulo e no Rio de Janeiro. Após sua ascensão, ele assume, como foi visto, vários cargos políticos, entre eles o de senador, e no bojo de todo esse poder a cultura da valentia local se torna uma nova marca desse personagem.

Dessa maneira, com uma pequena modificação, a célebre frase de Rousseau “O homem nasce bom, mas a sociedade o corrompe” se aplica a *Herança de sangue*. Uma reescrita possível seria de que o personagem, inicialmente, é bom, mas Catalão o corrompe, com esse personagem representando os principais sujeitos cujo poder define o andamento da narrativa. Os pistoleiros e jagunços, nesse raciocínio, são filhos do próprio ambiente da narrativa, resultado de um ambiente de fronteira que, devido ao processo histórico particular, veio a adquirir características diferenciadas em relação a outros locais.

A partir d’*A chegada do trem* no capítulo dez, os acontecimentos do enredo se coadunam ao desenvolvimento urbano trazido pela locomotiva. Ainda assim, o número maior de habitantes, prostitutas e movimentações financeiras não foi suficiente para erradicar os atos violentos, que se tornaram, pelo contrário, ainda mais contundentes.

2.1.4. Terceiro Fogo

Os tempos auspiciosos vivenciados pelos personagens de uma Catalão cada vez mais movimentada – aproximadamente vinte e cinco mil pessoas – trouxeram também condições mais evidentes para contendas. Isso ocorreu, em primeiro lugar, pelo grande número de pessoas que passaram a transitar pelas ruas da cidade. Esse aumento foi somado à postura das forças públicas, que faziam “vista grossa para os distúrbios dos peões, pelo menos enquanto despejassem tanto dinheiro no comércio da cidade. Uma vez que aceitavam as desordens dos forasteiros, obviamente não interferiam nos folguedos dos rapazes das boas famílias do lugar”. (p.96).

Nessa situação de fronteira cada vez mais distante de formas de controle de poder e segurança, as oposições entre famílias tradicionais da cidade, embora enfraquecidas pelas mortes dos chefes dos Paranhos e dos Andrade, ainda se manteve. A nova organização contava agora com dois grupos conhecidos popularmente pelas cores das carabinas usadas por cada um. Tinha-se então o grupo papo-roxo e o papo-amarelo: este com as famílias Ayres, Victor Rodrigues, Paiva e Gomes Pires, aquele pelos Netto e Campos, herdeiros políticos dos Paranhos.

Se a falta de segurança e a valentia tradicional desse ambiente faziam da Catalão de *Herança de sangue* um lugar perigoso para os homens que costumavam manter o código de honra, para as mulheres a situação era ainda mais arriscada, sobretudo para as prostitutas. Com uma cultura marcada por valores tradicionais rígidos, os personagens de Catalão, além da justiça e da polícia, ignoravam os abusos sofridos continuamente pelas mulheres da zona do meretrício.

Em meio aos casos e descasos com as prostitutas, Emerenciana Neiva, conhecida como Sana, trabalhava na zona do meretrício e era amante do delegado da polícia, Alferes Mendonça, e de Isaac da Cunha, chefe político do município. Numa noite de terça-feira, três trabalhadores da estrada de ferro, após se embriagarem, foram até a casa de Sana. Numa tentativa de fuga, Emerenciana foi atingida mortalmente por três tiros disparados por um dos fogueiros da estrada de ferro.

Em decorrência disso, a narrativa toma um novo caminho: as forças até então opostas se unem na causa comum da vingança pelo assassinato de Sana. Isso reforça, em primeiro lugar, um aspecto de identidade. Elementos até então dispersos ou opostos se assumem enquanto unidade num momento em que algum dos seus pilares sofre um abalo. No enredo, esse motivo une papos-roxos, amarelos, Ayres, Paranhos, Cunha, as forças públicas comandadas por Isaac da Cunha e a própria população da cidade. Tornam-se evidentes então novas oposições: tradição e modernização, urbano e rural – neste caso, o *rural* sendo representado por uma cultura em transição.

O Terceiro Fogo se concretiza então numa emboscada que ficou conhecida como a “Chacina dos Turmeiros”, quando os homens liderados por Isaac da Cunha, em menos de quinze minutos, assassinaram nove trabalhadores da estrada de ferro – entre eles, duas crianças, de oito e dez anos – e deixaram mais nove trabalhadores feridos.

Entre os quatro fogos e o assassinato do farmacêutico Antero da Costa, essa chacina possui o maior número de vítimas entre os principais eventos narrados em *Herança de sangue*. Talvez por isso esse também seja o evento com menor proximidade entre o narrador e os acontecimentos narrados. Em seu único momento de maior proximidade com a tensão e as ações dos personagens, ele se limita a ilustrar a cena ao dizer que “A locomotiva percorreu uma pequena reta e se aproximou da curva, apitando de maneira desconfiada, como se a própria máquina pressentisse a emboscada”. (p. 100).

Como os principais personagens envolvidos nessa chacina já haviam sido caracterizados individualmente por sua bravura e ousadia, além da população, de forma geral, ser adepta aos conflitos armados, a forma de narrar dialoga mais uma vez com o gênero policial ao focalizar os personagens apenas em momentos específicos, tal como uma câmera de cinema. De acordo com Beth Brait (1985, 57),

No romance policial, por exemplo, o registro detalhado do comportamento das personagens é tarefa, via de regra, de um narrador colocado fora da história e encarregado de acumular traços que funcionam como indícios da maneira de ser e de agir dos agentes das ações compreendidas pela narrativa. A partir desses traços, a personagem vai sendo construída, e o leitor, por sua vez, pode descobrir, antes do final, a dimensão ocupada pela personagem no desenrolar dos “acontecimentos”.

Numa ordem cronológica, os diferentes coronéis e líderes políticos da cidade ganham contornos mais definidos conforme as oposições se acentuam e os Fogos se desenvolvem. No início, o coronel Roque de Azevedo é apenas um sujeito que utiliza seu título e sua força política para manter seu poder e a vida de regalias. No Primeiro Fogo, Antônio Paranhos e Carlos Andrade já possuem um histórico de emboscadas, ameaças, além de demonstrações de força e valentia. Até então, entretanto, a contenda principal, apesar de envolver muitos aliados de ambos os lados, deixou apenas um jagunço morto. Já no Segundo Fogo, o assassinato de Antônio Paranhos e os óbitos decorrentes disso aprofundam ainda mais os personagens num ambiente que faz jus ao título *Herança de sangue*.

O Terceiro Fogo, por sua vez, representa todas as forças políticas, públicas e culturais num grupo que, ao rechaçar uma ameaça ao seu ambiente tradicional, se torna um só personagem: a própria valentia do povo de Catalão. Consequentemente, as nove mortes da chacina dos turmeiros foi, até esse ponto da trama, o evento que obteve maior repercussão no território nacional. Dessa maneira, os personagens – e a valentia, enquanto eixo central da narrativa que chega a se personificar – ganham profundidade por seus próprios atos, que marcam cada vez mais de vermelho as ruas de terra da cidade.

No capítulo seguinte, intitulado “Noite de São Pedro”, o narrador utiliza novamente uma crônica paralela à narrativa para aumentar a tensão do ambiente e torná-lo ainda mais sangrento. Para tanto, a morte de Isaac da Cunha, líder do grupo que pôs em prática a chacina dos turmeiros, é narrada numa perspectiva detalhista que corresponderia na linguagem cinematográfica ao plano *close up*.

Amadeu Cunha, tio da vítima, tivera desavenças com Isaac em tempos idos. De volta à cidade e sob o efeito de bebidas, Amadeu desferiu apenas uma facada em seu sobrinho enquanto bebiam num bar da cidade. Logo em seguida, Oswaldo da Cunha, que conversava com Isaac e presenciou toda a cena, mata seu tio Amadeu. Para narrar a morte de Isaac, o narrador diz que

[...] naquela noite fria de São Pedro, no bar do Nhonhô o álcool subiu à cabeça de Amadeu, munindo-o de coragem. Até que, para estupor dos presentes, ele se levantou, puxou de uma faca e enfiou-a até o cabo na barriga de Isaac. Enfiou e rasgou, com tanta violência que os intestinos do chefe político pularam para fora, em meio à profusa hemorragia. Isaac morreu segundos depois, segurando as próprias vísceras. (p. 105).

Concomitante aos traços mais específicos sobre os personagens, com ações ou descrições mais detalhistas, os sujeitos que surgem após o Terceiro Fogo passam por um processo de composição mais elaborado. Nesse processo, Salvianinho tem sua vida narrada

desde os anos da infância, quando aprendia com os peões da fazenda de seu pai, coronel Salviano Antônio, os ofícios do campo e também o manejo de armas de fogo. Aprendiz aplicado, com quinze anos Salvianinho, um garoto honesto, “simpático, respeitoso com os mais velhos, paciente com as crianças” (p. 111), já contabilizara seu primeiro assassinato, no caso de um peão da fazenda de seu pai que agredia constantemente a esposa. No ano seguinte, com mais uma morte em sua lista, Salvianinho já tinha “grande prestígio” (p. 113) na cidade.

No mesmo período, José Dorneles, conhecido como Cabeleira, é outro personagem que ganha relevância na medida em que a instância narrativa diminui a velocidade dos acontecimentos e, ao desenvolvê-los, cede a voz ativa ao personagem, recurso até então pouco utilizado. Nesse intento, Cabeleira diz a um delegado recém-chegado à cidade e disposto a desafiá-lo para ganhar prestígio, que

Eu vim aqui na paz. Minha carabina ficou do lado de fora, pendurada no fueiro do carro de boi. Acho que o moço deve aproveitar que estou desarmado, pra me matar. Ou então o senhor vai ter que ir embora da cidade. Porque, na próxima vez que a gente se encontrar, um dos dois vai morrer. Esta é a única chance que eu vou dar. – Dito isso, deu as costas para o tenente e encaminhou-se para a porta da venda. (116).

Além desses personagens, os próximos eventos da trama também serão protagonizados por Salomão de Paiva, outro sujeito com traços mais definidos em relação aos chefes políticos anteriores. Conhecido por ter dupla personalidade, Salomão, intendente da cidade, era calmo e educado durante o dia, e à noite, na companhia de vários jagunços, aterrorizava a cidade ao exibir suas habilidades no manejo de armas e causar conflitos para reafirmar sua valentia. Dessa forma, o narrador anuncia, ao final do capítulo catorze, a nova oposição que sustentará a trama nos próximos capítulos: Salomão de Paiva *x* João Sampaio. Brancos – considerando a mestiçagem desse espaço de fronteira –, influentes na política local, chefes de famílias tradicionais e valentes juntos aos seus jagunços.

2.1.5. Quarto Fogo

Além de possuírem personagens que não são explorados profundamente em aspectos psicológicos, a fábula e a trama de *Herança de sangue* também são construídas com uma linguagem marcada por aspectos coloquiais, sobretudo nos momentos em que o narrador em terceira pessoa elabora interpretações/comentários sobre os acontecimentos.

Durante a comemoração do matrimônio, Salvianinho deu fim à vida de dois homens que se opuseram a ele durante uma discussão. No mesmo instante, ao partir para cima do padre, que se opôs ao jovem assassino durante a discussão, Salvianinho foi contido pela “turma do deixa disso”, que correu em defesa do sacerdote. (p.122). Esse tipo de seleção

vocabular está presente ao longo de toda a narrativa, sobretudo nos trechos em que há narração das ações dos personagens.

Por se tratar de um texto de jornalismo literário, esse tipo de escolha lexical em *Herança de sangue* revela mais uma estratégia de construção textual amparada na proximidade do real, ou, conforme Aristóteles (1996), na verossimilhança. Nessa perspectiva, ao registrar seu discurso de forma que expressões do uso cotidiano da língua se tornem presentes, o foco narrativo pressupõe, além de fácil acesso ao que é narrado, o próprio trabalho com fontes orais. Entretanto, diferente de textos propriamente jornalísticos, quando registram falas de interlocutores entre aspas na forma de discurso direto, em *Herança de sangue* as fontes orais se revelam sob a articulação discursiva da instância narrativa, tal como as ações dos personagens – principalmente na primeira metade do enredo – são subjugadas à interpretação do narrador.

Nesse posicionamento, após apresentar os motivos que levariam Salvianinho a assassinar seu cunhado, o narrador esclarece que, para esse personagem, “briga significava matar ou morrer, sem meio termo”. (p.123). Quando Salvianinho efetiva o assassinato com um tiro na cabeça de seu cunhado Gustavo, que portava apenas um canivete, este “ainda vivia, tanto que urrou de dor” (p. 123) quando o assassino cortou a orelha de sua vítima.

Esses trechos demonstram como o foco narrativo de *Herança de sangue* se complexifica na medida em que alterna sua distância em relação aos acontecimentos. De momentos descritivos, o texto perpassa trechos com linguagem referencial, até períodos como os supracitados, quando há, no primeiro caso, o estabelecimento de um aspecto do código de honra catalão, e no segundo uma narração característica de um personagem testemunha. Compreende-se, dessa forma, que a instância narrativa do texto em análise possui mais proximidades com a classificação de narração heterodiegética centrada no narrador, uma categoria pensada inicialmente por Gerard Genette em seu livro *Discurso da narrativa* (1995) ao discutir sobre a focalização em textos literários. Nesse ponto de vista, o narrador, onisciente em relação a todo o saber, não tem limitações de profundidade interna ou externa (REUTER, 2004, p. 75).

Durante os eventos precedentes ao Quarto Fogo, alguns desenvolvimentos técnicos, como a chegada da luz elétrica em 1923 e as novas indústrias que se instalaram na cidade, além do aumento no fluxo de pessoas na área urbana, corroboram na elaboração do aspecto social da narrativa e criam, novamente, a noção de identidade a partir da representação da cultura da fronteira. Esse desenvolvimento ocorre em decorrência dos vários operários e agitadores com ideais marxistas que chegaram à cidade para trabalhar nas fábricas. Quando

seus discursos contra a opressão aos trabalhadores passaram a surtir efeito na sociedade, eles “não se deram bem: alguns foram mortos, outros desapareceram. O resto arrepiou carreira”. (p. 124).

Novamente com uso de linguagem coloquial, o foco narrativo organiza os eventos do cotidiano fronteiriço de forma semelhante ao que John Hollowell (1979, p. 40) denomina por caracterização composta, um recurso que consiste no uso de diversos personagens na vida de um único. No evento descrito no parágrafo anterior, apesar de não existir nenhuma referência direta a um personagem que tenha expulsado os operários com ideais revolucionários, nota-se como a cultura da valentia se personifica como um personagem de resistência da sua própria tradição. Dessa forma, as oposições e os embates particulares da sociedade de Catalão são suprimidos para a união e a defesa de sua tradição, tal como na Chacina dos Turmeiros.

Em continuidade às oposições que sustentam o desenrolar dos acontecimentos de *Herança de sangue*, o Quarto Fogo consiste numa tocaia planejada e executada por João Sampaio mais oito jagunços. A vítima, dessa vez, foi Salomão de Paiva, intendente da cidade. Em seis de novembro de 1924, Salomão foi atacado por João e mais quatro jagunços num momento em que estava sem nenhum de seus pistoleiros.

Após esse evento, são narradas outras crônicas ilustrativas sobre o código de honra local. Em meio a tiroteios e tocaias, Diógenes Sampaio, tendo se aliado a Pedro Ludovico durante as disputas entre Júlio Prestes e Getúlio Vargas, recebeu o título de prefeito da cidade. Nos anos seguintes, a cidade sentira os reflexos da depressão de 1929, com baixo movimento nos variados tipos de comércio.

Nesse mesmo período, Antero da Costa Carvalho, farmacêutico recém-chegado da cidade de Jataí - GO, se torna o principal personagem da fábula. Diferente dos demais personagens, o passado de Antero é narrado de forma detalhada. São narrados fatos relacionados a seu casamento, os primeiros passos na cidade realizando consultas na fazenda de Albino Felipe dos Santos – personagem com o qual desenvolvera forte amizade. Porém, como nos demais casos de sujeitos com rápida ascensão na cidade, o nó da narrativa é renunciado, pois, como diz o narrador, “fama, em Catalão, era coisa para pistoleiros. Gente que sabia defender, à bala, a sua reputação. Não para janotas que falavam macio, recitavam poesias e conseguiam ganhar dinheiro numa época de tanta miséria”. (p. 150).

Para corroborar com a tensão iniciada com a apresentação de Antero e o novo nó da narrativa, o capítulo 18, intitulado “Tempos Sombrios”, termina com um recurso de construção do espaço distante da função desse aspecto enquanto simples pano de fundo para o desenvolvimento das ações. Nessa perspectiva, o espaço se torna um elemento praticado no

sentido de que a sua construção ocorre a partir da percepção que dele se tem. Para percebê-lo, pressupõe-se um sujeito inserido no mundo e em interação com o ambiente à sua volta a partir das sensações que possibilitam a apreensão do espaço. (MERLEAU-PONTY, 2006). Mikhail Bakhtin corrobora com essa reflexão quando afirma que “a percepção efetiva de um todo concreto pressupõe o lugar plenamente definido do contemplador, sua singularidade e possibilidade de encarnação.” (2003, p. 22).

À vista disso, o narrador, após dar destaque aos “homens arrojados” (p. 151) que já passaram por Catalão, desde o Anhanguera, o coronel Roque, até o escritor Bernardo Guimarães, elabora o espaço com referências diretas a personagens ou acontecimentos marcantes que ocorreram nesses locais. Destarte,

No antigo chafariz do Largo da Igreja, muitas vezes o Índio Afonso lavou do punhal o sangue fresco de suas vítimas. Na rua do Comércio, o senador Afonso Paranhos foi chacinado por Elyseu da Cunha e pelo jagunço Veridiano, a serviço do capitão Carlos de Andrade. Na saída Leste da cidade, logo na primeira curva da linha do trem, Isaac da Cunha liderou o massacre dos ferroviários. Em longas noites, enlameadas nas chuvas ou cobertas do pó da estiagem, Salomão de Paiva fez valer o terror. Por aquelas ruas, caminhou Cabeleira, sempre pronto para matar ou morrer. E ainda passavam João Sampaio e Salvianinho. (p. 151, grifo nosso).

Conforme esse trecho, foram atribuídos a todos os espaços percebidos pela instância narrativa sentidos diretamente relacionados à cultura da valentia e à violência extrema de alguns desses casos. Além da função estética e concreta em relação ao local onde as ações se desenvolvem, o narrador faz, dessa forma, tanto a ambientação para os eventos seguintes quanto sua inserção na narrativa como sujeito cuja percepção é influenciada pela cultura representada no enredo em análise.

2.1.6. Assassinato do farmacêutico Antero

Com foco cada vez mais próximo das ações e de seus personagens, a instância narrativa apresenta no capítulo 19, intitulado “O crime da Pedra Preta”, o assassinato de Albino Felipe, compadre e sócio do farmacêutico Antero.

O crime ocorreu quando Albino voltava de Catalão para sua fazenda na companhia de seu filho João. Este pedira para seu pai seguir em frente enquanto resolveria questões relacionadas ao gado da família. Logo em seguida, Albino foi atingido na nuca e na cabeça por dois disparos. A partir daí, a instância narrativa abandona sua estratégia de chaves interpretativas sobre os acontecimentos para narrar, com mais controle sobre o tempo, as consequências desse homicídio.

Após investigações com utilização de métodos de conduta abusivos por parte da força policial, concluiu-se que o farmacêutico Antero da Costa havia pagado uma quantia de dois contos de réis para o pistoleiro Chico Prateado cometer o assassinato. Ambos os acusados confessaram todas as acusações. Entre seus depoimentos, Antero ainda revela que o crime foi motivado por uma dívida de três contos de réis.

Com Antero preso, a narrativa retorna aos acontecimentos narrados no primeiro capítulo. Mantendo o diálogo com o gênero policial, a narrativa apresenta nesse momento todos os detalhes que não são revelados no início da fábula. Agora, o leitor fica ciente de que “O líder do grupo, um camarada alto e forte, vestia uma capa preta” (p. 22) era João Sampaio e de que quem diz, com as mãos e a roupa sujas de sangue, ter acabado de “matar mais um” (p. 28) era Divânio Sampaio.

Esses esclarecimentos e as principais ações em torno do suplício de Antero são narrados de forma mais descritiva em relação ao restante da narrativa. Sob efeito de suspensão do tempo, narra-se o ápice da cultura da valentia representada em *Herança de sangue*. O narrador, mais próximo das ações, sabe até que “Antero Carvalho pôde perceber, com grande clareza, quando sua vida se foi”. (p. 171).

2.2. ANÁLISE SOBRE AS REFERÊNCIAS AO FAROESTE AMERICANO

Em sua tese de doutorado, Nísia Trindade Lima, ao se debruçar sobre os contrastes entre as representações do Brasil do litoral e o dos sertões, estabelece também alguns paralelos entre os significados da fronteira na historiografia americana e na brasileira. Partindo da tese de Turner, a autora argumenta que as experiências fronteiriças desses dois países se aproximam pelo espaço de contornos geográficos pouco definidos e a sua consequente representação como local onde as identidades nacionais se desenvolveriam. (LIMA, 1998, p. 42). Essa relação inicial é problematizada quando a concepção da fronteira de Turner, na qual se considera a fronteira como um trajeto de desenvolvimento social, cultural e econômico linear de acordo com o avanço sobre esse espaço, é substituída, em diálogo com o ponto de vista de Richard Morse (*apud* LIMA, 1998, p. 43), pelo reconhecimento de múltiplas e complexas experiências de fronteira.

Nesse sentido, as vivências fronteiriças no Brasil superam os pensamentos decorrentes do binarismo entre litoral e sertão para redirecionar a discussão aos aspectos individuais das

diversas experiências de sertão/fronteira vivenciadas no interior brasileiro²⁹. Com base na articulação entre imaginário, real e ficção trabalhada por Wolfgang Iser (2002), a literatura produzida sobre o sertão brasileiro se torna um viés para a representação das subjetividades dessas diferentes fronteiras. Releva-se, todavia, a expressividade da literatura como arte, leitura de mundo, ou ainda um entrecruzamento de diversas sensações e objetivos. À vista disso, interpretamos o texto literário com o significado a ele atribuído pelo teórico alemão, que compreende esse tipo de texto como um ato intencional dirigido a um mundo, dessa maneira o mundo com que ele se relaciona não é simplesmente nele repetido, mas experimenta ajustes e correções. (ISER, 2002, p. 942).

A partir dessa perspectiva, compreendemos *Herança de sangue* como objeto devido ao grau de intencionalidade pela configuração faroesteana que se revela em diferentes recursos desse texto. Essa intencionalidade, todavia, pode ser entendida por diferentes abordagens diante do uso e da presença dos textos da tradição literária anterior à produção.

Num primeiro momento, o texto de *Herança de sangue* é apresentado para prefigurar sua narrativa como um *western*. Além de seu subtítulo *um faroeste brasileiro*, os recursos imagéticos da capa, como a fonte das letras, as pistolas, a caveira com lágrimas de sangue, estão sobrepostos a uma fotografia em preto e branco que mostra alguns dos antigos habitantes da cidade na Rua do Comércio. Cria-se, dessa forma, um efeito de sobreposição de imagens típico à apresentação de créditos do início de filmes.

²⁹ Na busca pelas especificidades do sertão goiano, Campos (2013, p. 42) argumentam que a Província de Goiás “foi descrita como a ‘fronteira da fronteira’ devido ao seu isolamento, às dificuldades de acesso e à decadência gerada pela escassez dos recursos naturais decorrentes da exploração das minas de ouro e o seu esgotamento no final do século XVIII”. David McCreery (2006) também contribui para essa discussão ao estabelecer três tipos de fronteira: a *Swiss Chesse Frontier*, relacionada à condição de arquipélago do sertão brasileiro, com a qual as diferentes regiões se comunicavam pouco ou nada, cada uma produzindo então seus próprios meios de produção, plantação e distribuição de poder; a *Frontier of Exclusion*, ligada à exclusão dos indígenas, principalmente no período das bandeiras; e a *Cattle Frontier* como representante do domínio da pecuária. Esses três fatores construíram uma condição de baixo giro de capital – principalmente devido às longas distâncias e péssimas condições das estradas, o que rareava o comércio de produtos – e, desse modo, as posses eram representadas por quantidade de terras e por cabeças de gado.

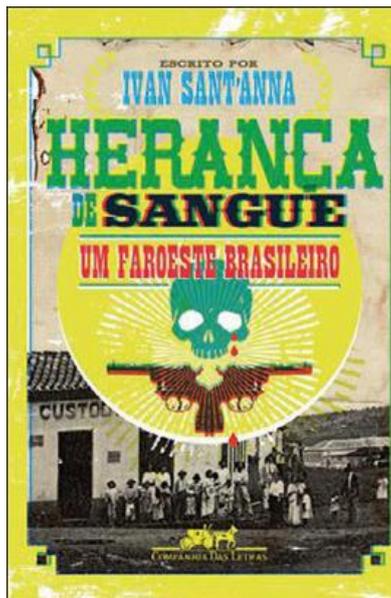


Imagem 1: capa de *Herança de sangue*.

À vista do diálogo entre gêneros, Tânia Franco Carvalhal (2001), num estudo cujo foco é a evolução da literatura comparada, concorda com Julia Kristeva (1971) quanto à função do comparativista no sentido de que esse tipo de análise se empenha sobre as formas e a caracterização dos procedimentos pelos quais o texto estudado resgata escritos anteriores. Em sequência a esse caminho teórico, Affonso Romano Sant Anna (2003), em estudo voltado à discussão e problematização de conceitos ligados aos diálogos inter e intratextuais, aborda termos como a paródia, a apropriação e a intertextualidade.

Com base nas reflexões desse autor, *Herança de sangue* não se aproxima da paródia³⁰ devido ao tom burlesco desse termo. Já a apropriação de gênero de faroeste poderia ser pensada, devido, entre outros fatores, aos próprios recursos sobre a capa e o título observados anteriormente. Entretanto, a apropriação, termo recente e ainda pouco explorado nos estudos literários, se relaciona com a colagem das primeiras experiências dadaístas, o *ready-made* de Marcel Duchamp ou, mais à frente, os experimentos da *pop art*, ou seja, trata-se de um recurso baseado no deslocamento. Elaborar-se, dessa forma, um novo conteúdo a partir do desvio de um objeto, uma característica, ou um gênero para outro contexto.

Esse tipo de técnica causa, entre outros efeitos, o estranhamento no espectador/leitor devido à nova contextualização do objeto. Aplicado a *Herança de sangue* e seu diálogo com o

³⁰ O diálogo entre a ficção brasileira e o faroeste norte-americano também foi estudado por Rodrigo Pereira (2002), que se debruçou sobre o chamado *Western Feijoadá*, uma versão cinematográfica brasileira do *western*. Com uma produção de aproximadamente cem películas, esse gênero, em alguns casos, pode ser analisado pela ótica da paródia, já que a aplicação forçada dos aspectos faroesteanos nas filmagens brasileiras acabou por gerar efeitos cômicos, principalmente pelos recursos técnicos limitados e pela falta de adaptação ao contexto do Brasil.

western americano³¹, esse conceito ultrapassa as referências feitas ao longo da narrativa, pois por mais que a intencionalidade de caracterização do texto se evidencie em recursos técnicos e narrativos, não há estranhamento ou incoerências na narrativa causadas pela utilização de recursos faroesteanos tal como ocorre em algumas produções do chamado *western* feijoadá.

Essa fluidez da narrativa de Ivan Sant'Anna em diálogo com o *western* pressupõe, com base no levantamento das características desse gênero desenvolvido no primeiro capítulo, alguns aspectos faroesteanos elementares que se presentificam em *Herança de sangue*. Identificar e analisar as subjetividades do texto de Ivan Sant'Anna se configura então, numa perspectiva teórica, como uma reflexão sobre a intertextualidade utilizada nesse texto, compreendendo esse termo como um processo de transformação e assimilação de um gênero em um texto centralizador (JENNY, 1979 *apud* CARVALHAL, 2001).

Em meio a esse processo de articulação de recursos faroesteanos, *Herança de sangue*, no plano da diegese, se configura inicialmente como o gênero americano pela proximidade entre os casos de fronteira de ambos os países, tal como notara Nísia Trindade de Lima (1998). Como foi discutido no primeiro capítulo, a questão da historicidade presente nas narrativas desse gênero divide as opiniões de especialistas, teóricos e cineastas. Por um lado, análises como as de Jean Louis Rieuepeyrou (1963) e Claude Fohlen (1989) tentam demonstrar as lacunas históricas que são preenchidas com as narrativas desse gênero. Por outro, pensadores como André Bazin (1985; 1991a) e Paulo Perdigão (1985) se empenham na interpretação dessas narrativas através da sua própria estrutura, pelos recursos técnicos e pela configuração particular feita sobre a fronteira e a historiografia norte-americana.

Em *Herança de sangue*, tal como no *western*, a fronteira é o elemento basilar para a caracterização da narrativa, pois é a partir dela que os demais aspectos relacionados ao espaço, aos personagens e ao ambiente são organizados. Desde a introdução do livro, o autor/narrador articula essa condição fronteira contextualizando o texto nos períodos de colonização do sertão goiano e das decisões administrativas dos governos de Goiás e Minas Gerais, que eram ignoradas pelo povo de Catalão.

Com base na conceituação pensada por Wolfgang Iser sobre *função*, que se refere à tematização da contextualidade do texto e à elucidação recíproca que o texto e o contexto entretêm (2002, p. 940), *Herança de sangue* demonstra uma estrutura cuja função é afirmar a

³¹ Por questões textuais e de estilística, a partir daqui a palavra “*western*” será usada em referência ao gênero norte-americano. “Faroeste”, por sua vez, será utilizado para as novas configurações atribuídas ao gênero, sejam nas produções brasileiras, italianas, entre outras.

cultura e os valores estéticos dos modos da valentia goiana que, por similaridades contextuais e pela forma adquirida na narrativa, se aproxima do *western*.

À vista desse modelo, a instância narrativa articula ao longo de todo o texto situações actanciais, culturais e recursos estéticos típicos desse gênero americano. Nesse intento, os espectadores da série *Tom Mix* no cinema local são chamados de “valentões locais” (p. 22), os mesmos que durante os filmes “sacavam de seus revólveres e atiravam contra as telas nos momentos culminantes das fitas”³². (p.22). Já o grito do farmacêutico Antero após ter seus olhos perfurados “ricocheteou na noite” (p. 27), e os pistoleiros, durante a Revolução dos Paranhos, queriam lutar contra as forças do governo “nem que fosse pelo prazer do tiroteio”. (p. 59).

Em consonância a esses períodos nos quais o narrador estiliza a narrativa dando destaque à valentia dos personagens e à estética do *western*, outros momentos há em que a instância narrativa descreve de maneira explícita as leis do código de honra dos personagens de *Herança de sangue*. Nesse ponto, o chamado far-centro-oeste começa a se distinguir do seu modelo base, visto que no *western* clássico a violência, embora faça parte da cultura da fronteira Oeste, não é o elemento principal dessas narrativas. O uso da força e a destreza no uso de pistolas e *winchesters*, na tradição desse gênero, são consequências do ambiente tenso e instável que deixa seus personagens sob a ameaça de bandidos, ataques indígenas, tropas militares e dos riscos naturais da *wilderness*.

Já em *Herança de sangue*, há no capítulo terceiro, durante a apresentação do Coronel Roque – e antes de qualquer contenda – trechos descritivos sobre a cultura da valentia local, tais como:

Obedecia-se a um código de honra não escrito, segundo o qual um homem só podia ser digno de respeito se exibisse bravura frente aos inimigos e se lhes devotasse ódio implacável. Homem que fosse homem jamais poderia levar desaforo para casa, por menor que fosse, princípio seguido tanto pelos ricos quanto pelos pobres. Questões precisavam ser resolvidas à bala ou à faca. (p. 37).

Nos conflitos que precederam o Primeiro Fogo, o narrador equipara os personagens da cidade ao dizer que “na braveza de macho, a elite de Catalão se nivelava. Nem janotas nem roceiros temiam cara feia ou bala. Do contrário, não conseguiriam impor respeito na comunidade.” (p. 57).

Dessa maneira, a violência e o código de honra em *Herança de sangue* se tornam os fios condutores da narrativa, visto que o enredo, como mostra o subitem anterior, se organiza

³² Por questões de estilo e leitura, a partir daqui todas as citações do livro de Ivan Sant’Anna se referem à primeira edição, publicada pela editora Companhia das Letras no ano de 2012.

em conjuntos de eventos e gerações de famílias que são interligados por ações decorrentes desse código de honra, sejam elas vingança, tocaia ou golpes políticos.

Em contraponto ao *western*, essa estratégia descritiva do código de honra do texto de Ivan Sant'Anna vai além de uma consequência do ambiente para se tornar um espetáculo semelhante ao *western spaghetti*. Se esse gênero italiano foi marcado por recursos técnicos, como foco/desfoco, planos detalhes e trilha sonora particular, além de enredos marcados por personagens violentos ao extremo, em *Herança de sangue* a distribuição de trechos com descrições claras sobre o código de honra ao longo de todo o texto e os personagens com pouca profundidade psicológica ausentam as subjetividades dos sujeitos da narrativa para transformá-los em tipos que atuam de acordo com o ambiente prefigurado pelo narrador. Dessa maneira, o narrador onisciente desse texto se torna, entre os elementos narrativos, o artifício mais presente na elaboração do far-centro-oeste de Ivan Sant'Anna.

Já os personagens de *Herança de sangue*, além da pouca profundidade psicológica e dos poucos momentos de discurso direto, são caracterizados, de maneira geral, em trechos descritivos elaborados pela instância narrativa. Desse modo, o jagunço Veridiano, quando surge na narrativa, era “desconfiado de tudo e de todos, [e] jamais se separava de sua carabina”. (p.68). Acerca das chegadas de novos sujeitos à cidade, o narrador diz que

Cada vez que um deles surgia de cavalo na cidade, os moradores, através das janelas entreabertas de suas casas, avaliavam sua periculosidade e macheza. Quem entrava a trote, mão direita na rédea, mão esquerda solta no ar, mirada fixa no horizonte, para mostrar que não temia ninguém, era perigoso. Logo se ficava sabendo o nome do homem. Já os representantes comerciais vinham de cabeça baixa, morrendo de medo, as duas mãos nas rédeas, demonstrando que não estavam preparados para sacar suas armas. (p. 69)

Nota-se que antes de os personagens atuarem na narrativa e, conseqüentemente, terem seus contornos físicos, psicológicos e estéticos moldados, a instância narrativa já delimita essas características dentro de um modelo pré-estabelecido. Antes da ação, há sempre descrição. Há, dessa forma, um controle de quem narra sobre o que é narrado. Para tanto, a motivação histórica do enredo é permeada pelos tipos de sujeitos tradicionais do período da narrativa em questão, tais como os pistoleiros, jagunços e coronéis junto aos modelos de personagens de *western* analisados no primeiro capítulo.

Se a *wilderness* americana moldou seus sujeitos que, representados na literatura, foram de tipos como o *frontiersman* até o *cowboy*, a narrativa de *Herança de sangue*, em seu extenso período de tempo, também busca estabelecer uma relação entre homem, natureza e ambiente para interpretar e justificar os tipos e os atos de seus personagens.

Nos capítulos introdutórios, a contextualização histórica feita desde o período das bandeiras até o primeiro coronel da cidade, Roque Alves, e as peripécias de Bernardo Guimarães, os personagens do enredo são apenas sujeitos da fronteira que tentam se adaptar ao ambiente que os cerca. Até então, eles se aproximam do tipo que Sérgio Buarque de Holanda (1963), ao estudar a fronteira brasileira em contraponto à teoria de Turneriana, chamou de homem cordial.

Essa cordialidade corresponde a uma vivência social em que há um entrecruzamento da vida particular com a vida pública, dessa maneira as individualidades e os questionamentos dos indivíduos são transferidos para as relações sociais e burocráticas do dia a dia. Ainda segundo Holanda (1963, p. 147), essa maneira de “expansão para com os outros reduz o indivíduo, cada vez mais, à parcela social, periférica, que no caso brasileiro – como bom americano – tende a ser a que mais importa”.

Com esse tipo de relação, Bernardo Guimarães, em *Herança de sangue*, passa boa parte de seu tempo em festividades, prostíbulos e pescarias, tal como o coronel Roque. À medida que os títulos de coronel são distribuídos aos senhores com mais poder na região e as articulações políticas entre as famílias se acentuam, a cordialidade, que supera as supostas relações burocráticas por expressões de familiaridade entre os indivíduos, demonstra suas especificidades na narrativa em questão. Os personagens da sociedade cordial de *Herança de sangue* estão numa linha tênue em relação à valentia e a violência adquiridas no complexo choque cultural ocorrido entre grupos indígenas e bandeirantes³³. À vista disso, as relações de poder, pautadas não apenas no poder aquisitivo, que não era muito influente devido à baixa circulação de capital nos comércios da região, também passam a ser exercidas através da violência.

É nessa relação intrínseca entre a cordialidade e a violência que os quatro grandes Fogos da narrativa se estruturam. Quanto mais fossem cordiais com as famílias que protagonizam o enredo, grupos como os Ayres, Paranhos, Cunha e Andrade teriam mais privilégios políticos. O contraponto dessa cordialidade, todavia, surge quando ela é utilizada na resolução das contendas que, como foi analisado no subitem anterior, ocorrem basicamente por conta de desentendimentos pessoais, vinganças e pela busca de poder político.

³³ Exemplo claro do homem cordial e sua valentia está no conto presente na *Antologia do conto goiano* (1993), intitulado “Paciência de Goiano”, de Bariani Ortêncio. Um personagem típico das histórias sertanejas, peão que se sai muito bem nos pagodes, galante com as damas, tocador de viola, se apaixona pela filha de um trabalhador rural. O pai da moça, ao saber do boato sobre o romance, nada disse ou fez. O galante vai à casa da moça, diz que irá levá-la de qualquer forma. A mãe da dama fica aflita e o pai não reage. Alguns minutos após a saída do novo casal, o som de dois tiros ressoam pela serra: o pai da moça, apesar da idade, mantinha sua ótima mira, acertou o galante no braço e no peito.

Essas últimas características, todas voltadas à violência e ao código de honra, compõem o segundo aspecto mais explorado em *Herança de sangue* em sua configuração faroesteana. Esse tipo de sociedade em que a violência é uma marca em diversas relações entre seus indivíduos foi estudada por Norbert Elias em sua obra *O processo civilizador* (1994). Para o autor, a violência é uma característica de uma sociedade pré-processo civilizador, o que ocorre quando o Estado monopoliza a violência e a torna legítima para seu próprio uso. Oliveira e Quadros (2015, p. 4), ao aplicarem a teoria de Norbert Elias ao Estado de Goiás, compreendem que nessa sociedade, nos séculos XVIII e XIX, os índices de violência eram tão entranhados no cotidiano da população que, mesmo com a emergência de uma sociedade pacificada, a violência ainda permaneceu como importante elemento da identidade cultural.

No que tange à violência em narrativas de *western* clássico, nota-se – como demonstra a análise do filme *Shane* – que o corpo social do Velho Oeste norte-americano também se configura, de acordo com a teoria de Norbert Elias, como uma sociedade pré-processo civilizador. Além da violência típica desse ambiente de fronteira, como roubos a diligências, conflitos entre colonizadores e indígenas, disputas por territórios e poder, as narrativas de *western* também utilizam a valentia como um recurso para heroicização de seus personagens. Para tanto, os tiroteios protagonizados por seus *cowboys* seguem o modelo clássico, no qual os adversários se enfrentam em igualdade de condições, respeitando as regras previamente estabelecidas, para que o melhor vença. (OLIVEIRA, 2012, p. 5). Caso essas regras sejam burladas pelos antagonistas, isso funciona apenas como mais um motivo da narrativa para heroicizar seu protagonista.

Já em *Herança de sangue*, apesar de os eventos serem narrados sob o foco de uma instância narrativa que reitera frequentemente os extremos do código de honra local, a valentia e, conseqüentemente, a figura de seus heróis, divergem do modelo clássico de valentia e do *cowboy* faroesteano.

Desde os quatro grandes Fogos ao assassinato do farmacêutico Antero e os conflitos do cotidiano da cidade, os eventos da narrativa em análise têm apenas um caso de tentativa de duelo que segue o modelo clássico. Isso ocorre quando o jagunço Veridiano, recém-chegado à cidade e já contratado pelo coronel Carlos Andrade, tenta demonstrar suas habilidades no manejo de armas e sua valentia. Nesse intento, ele se envolveu em um duelo por um pretexto não especificado pelo narrador. De qualquer forma, o narrador esclarece que “Catalão era Catalão, lugar de gente braba e boa de tiro. Veridiano se deu mal. Não matou o adversário e, ainda por cima, saiu baleado”. (p. 68). Após esse evento, Veridiano, escondido numa fazenda

de imigrantes espanhóis, ainda teve de fugir para Minas Gerais quando uma força policial foi enviada para capturá-lo.

Esses acontecimentos demonstram, além da intencionalidade do narrador em dar relevância ao código de honra local, que a cultura da valentia catalana diverge e também resiste ao modelo clássico de duelo face a face. Apesar das centenas de mortes narradas durante toda a narrativa – sobretudo os eventos basilares do texto –, os personagens nunca assumem a postura que George Simmel (2005) atribui ao jogador, sujeito este cujas ações tornam o acaso uma condição para sua vida e também uma atribuição de sentido à mesma.

Quando Shane se dirige ao *saloon* para dar fim à vida de Rycker e conseqüentemente acabar com os abusos de poder e violência na disputa por terras, ele age – na perspectiva de George Simmel – como um jogador: o acaso é a sua chance de viver ou morrer após um tiroteio que, para ocorrer, dependia apenas da vontade desse *cowboy*.

Já em *Herança de sangue*, quando os grupos liderados pelas famílias Paranhos e Ayres se opõem e trocam tiros por mais de uma hora no Primeiro Fogo, na tocaia dos jagunços contratados por Carlos de Andrade para matar o senador Antônio Paranhos ou no assassinato do fazendeiro Albino Felipe, a valentia não segue o modelo clássico, mas sim a tocaia ou um grupo com pistoleiros em maior número – ou equivalente – ao adversário.

Observa ainda que a instância narrativa – nesse caso, o próprio autor/narrador – tem ciência do significado do linchamento do farmacêutico Antero para os moradores da cidade e para a própria história do local. Ao repetir o mesmo evento no capítulo que inicia a narrativa e no que encerra o encadeamento dos fatos, a consciência desse autor/narrador se revela para além de um articulador entre as informações, o *western* e a sua habilidade de narrar.

Após apresentar o linchamento com detalhes sobre as dezenas de ferimentos sofridos pela vítima, a língua cortada ao meio, a perfuração dos olhos, a corda amarrada ao pescoço e o suplício pelas ruas da cidade, o narrador, tal como os moradores da cidade, se cala. O faroeste, as onomatopeias típicas do gênero, os tiroteios e os homens valentes que dão vida à história não são suficientes para permitir que o texto tenha continuidade. Se no primeiro capítulo alguns detalhes como os nomes dos envolvidos e as razões para tal ato são silenciados para envolver o leitor no suspense da história e criar um motivo para o texto, o capítulo do desfecho demonstra que *Herança de sangue* gira em torno do linchamento de Antero, motivo de um incômodo, um silêncio para os personagens, a população, e o narrador.

Tal como Chigurh, em *Onde os fracos não têm vez*, se revela como a junção das capacidades de ação do gênero de *western*, o linchamento de Antero no livro de Ivan Sant'Anna revela algo construído desde a viagem dos bandeirantes liderados pelo Anhanguera

até as oposições entre as famílias e os inúmeros fatores que influenciaram no desenvolvimento da cultura da valentia de Catalão. Dessa maneira, enquanto o primeiro capítulo é um motivo para a história, o último é uma peripécia, torna trágico um fim renunciado nos inúmeros eventos narrados ao longo do texto, silencia o autor/narrador e a própria disposição dos habitantes da cidade de falarem sobre esse acontecimento, e, por fim, gera catarse no leitor que acompanha o desenvolvimento da história. Diante disso, o último parágrafo do livro trás as seguintes palavras: “Talvez tenha sido esse o verdadeiro milagre de Antero. Depois de seu martírio, o pouso do Anhanguera passou a se envergonhar de sua saga de sangue. Seus fogos foram se extinguindo, até se apagarem para sempre”. (p. 184).

À vista dessas reflexões, a fábula de *Herança sangue* se configura como um faroeste a partir de diferentes articulações entre as instâncias da narrativa e o fundo de motivos formado pelo contexto histórico da cidade de Catalão. Com o controle sobre a profundidade dos eventos narrados, o autor/narrador desse texto mantém a trama sob seu controle. Dessa maneira, a soma de descrições com seu próprio ponto de vista sobre o que se narra e as ações violentas praticadas pelos personagens ao longo de todo o texto perpassa os modelos de trama do *western*.

Retomando o trecho de Oswald de Andrade utilizado na epígrafe desse capítulo, há em *Herança de sangue* um sentido antropofágico, pois nesse livro o gênero de *western* americano funciona de acordo com as leis da cultura da valentia de Catalão. Os *cowboys* do texto de Ivan Sant’Anna, diferentemente dos americanos, atiram na tocaia, são valentes do seu modo próprio. As vivências desses sujeitos em combates a grupos indígenas durante as bandeiras e a falta de alcance do poder do Estado, no ponto de vista de *Herança de sangue*, fazem desses pistoleiros e jagunços os maiores representantes do que o autor/narrador chama de far-centro-oeste.

3. REFERÊNCIAS DO FAROESTE NA LITERATURA NO CERRADO: *CIDADE LIVRE*

Cidade livre, publicado por João Almino³⁴ em 2010, é o quinto livro desse autor que, ao lado de *Ideias para onde passar o fim do mundo* (1987), *Samba enredo* (1994), *As cinco estações do amor* (2001) e *O livro das emoções* (2008), tem como pano de fundo o período da construção de Brasília e as suas consequências na história do Brasil. Essa obsessão pela construção da capital federal traz para esses romances o tema do novo, da fundação, do entrecruzamento de culturas e perspectivas sobre um novo local e, sobretudo, das relações derivadas desse momento de euforia para a vida dos personagens.

Em discurso pronunciado durante a entrega do prêmio Passo Fundo Zaffari e Bourbon de Literatura pelo prêmio de melhor romance a *Cidade livre* no ano de 2011, João Almino declara que, em sua interpretação, Brasília é a concretização de um projeto elaborado durante toda a história do Brasil independente, correspondendo assim a uma utopia elaborada durante toda a história brasileira. Dessa maneira, interessa mais a esse autor potiguar o mito de Brasília do que a própria concretização desse projeto.

A nova capital brasileira construída por João Almino nesses cinco romances é o mito criado pelo próprio autor em meio ao extenso material narrativo disponível sobre esse período. Não apenas um mito, mas diferentes mitos possíveis para a cidade, já que seus livros constituem uma leitura diferente sobre esse período.

Ciente dessas diferentes leituras sobre Brasília feitas por João Almino, Benjamin Abdala Junior, no prefácio da primeira edição de *Cidade livre* (2010), relembra a *Poética* de Aristóteles para observar que a narrativa desse livro, diante de seu diálogo história/ficção, se vê diante “de um desafio que é próprio da literatura: pela ficção, recuperar também o que não ocorreu, mas que poderia ter acontecido, no entorno dos fatos históricos”. Nessa busca por recuperar essas possibilidades de discurso em *Cidade livre*, João Almino não elabora uma leitura com contornos fixos e respostas claras às experiências vividas por seus personagens. Pelo contrário, essa representação romanesca protagonizada por personagens periféricos em relação aos grandes nomes do período presentes no texto – como Juscelino Kubitschek, Bernardo Sayão e Aldous Huxley – é ambígua, instável.

³⁴ Nascido em Mossoró, Rio Grande do Norte, em 1950, João Almino é escritor, romancista, professor, doutorado em Paris, orientado pelo filósofo Claude Lefort. Alguns de seus principais romances são *Ideias para onde passar o fim do mundo* (ganhador do prêmio do Instituto Nacional do Livro e do Prêmio Candango de Literatura), *Samba enredo*, *O livro das emoções*. Também escreve sobre história e filosofia.

Os conflitos, no sentido estrutural, não são totalmente esclarecidos, as fontes são diversas e inseguras, o racional e o sobrenatural tencionam a narrativa e, conseqüentemente, os personagens revelam forças ou fraquezas dentro das possibilidades da verossimilhança. Da mesma forma que o tema da fundação de Brasília eclode tensões narrativas múltiplas com o entrecruzamento de sujeitos, culturas e ideologias, os personagens de *Cidade livre*, em suas inconstâncias, instabilidades e nuances, representam identidades em aberto, possibilidades de ser e estar num ambiente que elabora o seu próprio novo a partir de rearranjos entre a tradição e o moderno, o sertão e Brasília.

João Cezar de Castro Rocha (2010, p. 300) nota sobre a relação entre a obra romanesca do autor de *Samba enredo* e Brasília numa relação respectiva entre um universalismo descentrado – termo utilizado num artigo pelo próprio João Almino (2008, p. 18) para nomear a liberdade de sua literatura em sua relação com fronteiras ou raízes de tradições literárias – e os aspectos físicos e simbólicos de Brasília. Segundo ele, esta cidade oferece “o meridiano mais adequado para uma literatura cujo lugar desde sempre convidasse ao cruzamento complexo de imaginação e geometria, ficção e realidade, misticismo e racionalidade”, tal como ocorre na Brasília de *Cidade livre*.

O próprio João Almino (2008, p. 18), em um texto ensaístico, se refere a Brasília como “uma cidade sem raízes povoada de migrantes, onde a identidade é aberta e múltipla, recusa a noção de origem única. Aqui as origens podem aparentar o que são de fato: mitos ou referências cambiantes. A cidade serve de vacina contra o pitoresco”.

Nessa Brasília simbólica, a fábula e a trama do romance em análise se desenvolvem da seguinte maneira: João, narrador do enredo, escreve já em idade adulta, no ano de 2010, sobre 4 anos de sua infância – entre 1956 e 1960 – vivenciados na Cidade Livre, atual Núcleo Bandeirante, num entrecruzamento de memórias particulares, anotações e lembranças de seu pai, suas duas tias, Francisca e Matilde, somadas a pesquisas bibliográficas. Além dessas várias vozes, o texto, em sua diegese, é escrito num *blog*, tal como um folhetim do século XIX ou uma Wikipédia dessa história, e seus leitores têm liberdade para corrigir, comentar e fazer sugestões sobre os fatos narrados, menos sobre as memórias particulares do narrador, Francisca e Moacyr, pai de João.

Nesse entrecruzamento de vozes, memórias e pesquisas, João organiza o enredo em sete capítulos que correspondem a sete noites nas quais ele fica “fechado entre (as) quatro paredes de um branco sujo”³⁵ (p. 139) da cela onde seu pai está preso e prestes a morrer – fato

³⁵ Todas as citações de *Cidade livre*, neste trabalho, referir-se-ão à primeira edição do livro, pela Editora Record e, para facilitar a leitura, serão indicados apenas os números das páginas ao fim das citações.

que ocorre na sétima noite. Durante essas noites, João se empenha em fazer seu pai buscar nas memórias longínquas do período da construção da nova capital por várias informações consideradas úteis para o livro em desenvolvimento. Entre essas lembranças, nota-se o destaque dado à morte do personagem Valdivino, um sertanejo cuja personalidade e carisma conquistaram a família de João e fizeram de Valdivino um amigo íntimo da família.

Sem seguir um encadeamento cronológico dos fatos, João, que perdeu seus pais biológicos e seus dois irmãos mais velhos em um acidente de carro e tem Moacyr, primo de seu pai biológico, como pai adotivo, narra a vinda de sua família para a Cidade Livre, suas aventuras pelas ruas poeirentas da cidade, o namoro de Matilde com Roberto, um engenheiro das obras da capital, o relacionamento de Moacyr com Francisca, os problemas de seu pai com alcoolismo, além das aventuras e desventuras de Valdivino. Todos esses eventos ocorrem entre os quatro anos da construção de Brasília, sendo que, do período posterior à inauguração, são revelados apenas alguns fatos, como a discussão entre João e Moacyr – fato que levou João a sair de casa e se relacionar brevemente com Matilde – até o ano de 2010, quando João, escrevendo seu livro-*blog*, está prestes a perder sua casa por conta de dívidas de seu pai Moacyr.

Ainda em seu discurso no prêmio Passo Fundo Zaffari e Bourbon de Literatura, João Almino também faz assertivas o seu modo de pensar e de criar literatura. Para ele, a criação literária nasce “das incertezas, da busca e da aventura. Muitas das grandes obras literárias não enfocam temas específicos, mas, ao contrário, tratam de algo tão amplo e complexo como a própria vida”. (2011, p. 1). Diante dessa perspectiva, da sua presença em *Cidade livre* enquanto texto aberto a diferentes temáticas e também pela organização temporal dessa narrativa não seguir um encadeamento cronológico, optamos por subdividir sua análise com base em temas com maior destaque na elaboração da trama e a na sua relevância para a hipótese de nosso trabalho.

3.1. DEAMBULAÇÕES E EXPERIÊNCIAS NA CIDADE MAIS LEVANTADA DO MUNDO: A BRASÍLIA NARRADA PELO GAROTO JOÃO

Em seu livro *Introdução à análise do romance* (2004), Yves Reuter³⁶, após classificar os tipos de instância narrativa baseando-se nas duas formas fundamentais do narrador – homo e heterodiegético – e nas três perspectivas possíveis – centradas no narrador, no ator ou neutra

³⁶ Essa discussão teórica feita por Yves Reuter foi desenvolvida inicialmente por Gérard Genette em seu livro *Discurso da narrativa* (1995).

– assume que tais definições, no caso de alguns romances, não englobam todas as vozes e perspectivas de quem apresenta o texto ao leitor. Essas relações entre as instâncias narrativas, segundo esse teórico, podem ser “múltiplas, explícitas ou implícitas, de embaralhamento ou de esclarecimento da história de explicação, de predição, de comentário, etc”. (REUTER, 2004, p. 80).

Em *Cidade livre*, tal como nessa constatação de Yves Reuter, o enredo, ao oscilar entre dois níveis narrativos, quais sejam o texto *blog* disponível a sugestões e alterações do público, além das revisões do personagem João Almino, e a própria imersão de João em suas lembranças da infância, é construído a partir das várias perspectivas que são personificadas na voz do narrador.

Enquanto estilo de escrita, João, o narrador, que se tornou jornalista após os anos da construção de Brasília, compreende como uma vantagem sua forma de escrita adquirida nessa profissão, pois ele, de Lucrécia, que vê um pássaro, nunca dirá “que o vento suspirava docemente sobre sua fronte, nem que sua beleza esmaltou-se de ternos sorrisos, nem que seus olhos se estendiam pela imensidão do Cerrado ou adejavam com o pássaro pelos campos vermelhos”. (p. 16). Ao se eximir dessa escrita poética, subjetiva e aberta aos sentimentos da alma, tal como na escola romântica, o narrador acaba por assumir uma postura realista sobre os fatos, cujas características como objetividade, tom sóbrio e analítico se coadunam à multiplicidade de vozes ativas no texto. Isso acontece na seguinte relação: se há uma busca por objetividade, clareza e coesão dos fatos, então a abertura a diversas perspectivas – leitores do blog, revisores, protagonistas – sob o julgo do narrador, amplia o alcance desses objetivos.

Dessa maneira, João acrescenta informações do seu primeiro seguidor no *blog* sobre o convite feito em 1941, durante a Marcha para o Oeste, por Getúlio Vargas ao engenheiro agrônomo Bernardo Sayão para implementar a Colônia Agrícola Nacional de Goiás (CANG). O narrador diz ainda que “Nada disso na verdade interessa, que tia Neiva tivesse morado numa fazenda em Jaraguá [...] e que em Ceres Sayão tivesse sido padrinho do casamento dela [...] se incluo esses detalhes aqui, é apenas para satisfazer o meu seguidor do blog”. (p. 31).

Além das sugestões dos leitores do blog registradas – e às vezes criticadas – pelo narrador ao longo de todo o texto, João também utiliza – ou desaprova – a revisão de João Almino, como quando resolve recuperar um parágrafo “que havia sido eliminado na revisão de João Almino para dizer que a visita encerrou-se sem que o presidente percebesse a presença de papai”. (p. 38).

Com esse tipo de estratégia, e a assinatura da introdução com J.A., o narrador faz o uso de outro recurso característico da literatura folhetinesca do século XIX. Chamada de

metalepse, essa técnica consiste em flagrantes entre a narração e a ficção, que pode ocorrer quando autor emerge na ficção ou convida o leitor a fazer o mesmo, ou também quando os personagens interpelam o narrador ou o leitor. (REUTER, 2004, p. 81).

A partir do uso desses recursos, o narrador de *Cidade livre*, apesar da utilização do discurso em primeira pessoa, extrapola o uso comum desse tipo de instância narrativa, tradicionalmente utilizado para convencimento do leitor sobre o ponto de vista do narrador. Com vários olhares disponíveis para a construção do seu texto, João, já em idade adulta, abre possibilidades de discurso aos interlocutores da diegese de sua história. Dessa maneira, a liberdade da Cidade Livre também é uma liberdade de discurso avessa aos lugares de fala que, pelo alto grau de instrução de seus emissores, se localizam numa linha tênue entre conhecimento e exclusão, entre saber teórico e viver prático. Isso não significa, de maneira alguma, uma organização de vozes aleatória. As várias perspectivas desse texto organizam sua liberdade a partir da verossimilhança criada em ações, relacionamentos e embates desses próprios personagens e, conseqüentemente, do ambiente narrativo.

Enquanto texto, cujo narrador que filtra as várias vozes dos personagens é um jornalista em idade avançada, não faltam, em *Cidade livre*, longos trechos descritivos, tanto sobre o espaço da narrativa quanto sobre personagens e eventos históricos. O interesse de João por essa profissão surgiu da influência de seu pai, Moacyr, personagem que, por decisão própria, se incumbira da missão de registrar por escrito todos os detalhes da construção de Brasília para, após a inauguração, publicar suas notas num livro oficial. Por conta disso, João assume que “É ainda em papai que encontro a inspiração para publicar este livro, pois, quando ele tentava conciliar seu interesse crescente pela construção civil com a atividade jornalística, me dizia que também na escrita havia construção, e a gente ia pondo tijolo sobre tijolo”. (p. 17).

Ao produzir seu texto sobre essa perspectiva de jornalismo, objetividade e realismo, são comuns ao longo de todo o enredo narrado por João trechos descritivos sobre o espaço da narrativa e alguns dos principais eventos de inauguração de monumentos de Brasília. Com esse recurso, o leitor descobre com a fala de um personagem secundário de nome Miguel Andrade, que a antiga Vila Amaury seria inundada, pois “o lago vai chegar à cota mil e transbordar, vai espalhar água em largura de cinco quilômetros e em comprimento de quarenta quilômetros [...] Vão ser em torno de trinta e oito quilômetros quadrados de lago, trinta e cinco metros de profundidade”. (p. 165-166).

Esses recursos não significam, todavia, que *Cidade livre* seja uma narrativa distante de sentimentos e emoções de seus personagens e nem que os acontecimentos relacionados à

construção da capital fiquem em primeiro plano, frente aos demais fatos. Em meio a descrições, diálogos – iniciados apenas com o uso de vírgula e letra maiúscula, o que confere fluidez e velocidade à narrativa – e diferentes vozes entre as memórias dos personagens, o leitor é apresentado à Cidade Livre e a Brasília, em diversos momentos, pelo ponto de vista sensível de João nos anos de sua infância.

Dessa maneira, enquanto Moacyr buscava de diversas maneiras estar presente nos eventos com grandes personalidades e com relevância para os acontecimentos históricos que pontuam a fábula, tal como o dia em que ele conhecera a poeta Elizabeth Bishop e o romancista Aldous Huxley, o leitor é apresentado tanto às impressões de João a observar sua tia Matilde ouvindo um disco de Nat King Cole como à imaginação e às descobertas da sexualidade do narrador ao ouvir sua tia Francisca tomar banho. Nesse trecho, o narrador, já em idade avançada, mas permitindo a si próprio o acesso às lembranças de infância, diz sobre o banho de sua tia Francisca, que “naquela época me parecia mais alta do que de fato é” (p. 44), as seguintes palavras:

Ouvia seu desvestir-se, o ruído da roupa sendo pendurada no gancho da porta, o chacoalhado da água sobre o corpo, o choc-choc do sabonete nas suas reentrâncias, via no meu entressonho os cabelos negros como piche caídos sobre os ombros, as bolhas de sabão deslizando por sua pele brilhosa e os pelos espumados como capucho de algodão no encontro das coxas, e então fantasiava que nos banhávamos juntos [...]. (p. 49).

À vista disso, nota-se, enquanto estratégia de estruturação de *Cidade livre*, o uso de oposições entre lucidez e devaneio, racionalidade e imaginação, objetividade e sensibilidade. João Cezar de Castro Rocha (2010, p. 302) interpreta essas oposições como os quadros mais célebres de Caravaggio que são marcados por oposições entre claro e escuro. Ainda sobre essa relação, José Cezar argumenta que ela pode ser pensada no instante privilegiado por Caravaggio: “trata-se sempre do momento anterior à cena principal, tal como consagrada pela tradição pictórica. Tal técnica produz um forte efeito, pois o inesperado eclipse da imagem-clichê força o espectador a imaginar com olhos renovados a imagem deliberadamente subtraída.” (ROCHA, 2010, p. 303).

Em *Cidade livre*, essas oposições de racionalidade e devaneio, ou, dito de outra forma, a objetividade e a coesão produzidas sobre determinados acontecimentos ao lado de questões sem respostas, são características que se coadunam ao estado psíquico do personagem-narrador João no período de produção do texto, no ano de 2010, após a morte de seu pai. Sabe-se, através das palavras de João, que talvez ele “queira esconder a verdadeira razão para estar aqui escrevendo, razão só minha, de quem procura disfarçar nas palavras o sofrimento e

o martírio humano, de quem foi abandonado por todos os deuses [...] Mas não quero falar de mim, não sou tão louco quanto os médicos dizem.” (p.23).

Como exemplo da estruturação com base em momentos de imaginação e descobertas da infância do narrador e a sua vida na terceira idade repleta de questionamentos sobre a fase que aparenta ter sido a melhor da sua existência, na Cidade Livre, há uma personagem secundária que demonstra esses dois momentos da narrativa. Quando garoto, João pedira para seu pai uma bicicleta devido a uma menina de tranças pretas que andava por sua rua “numa bicicleta de homem [...] se pedalasse ao lado dela na Avenida Central da Cidade Livre, ela me olharia com seus olhos negros e sorriria para mim, eu a abraçaria, tão linda que ela era, seria minha primeira namorada”. (p. 54). Essa mesma personagem, após seu momento de brilho e destaque aos sentimentos do João em sua infância, surge novamente no enredo no ano de 2010, quando Moacyr falece e o narrador, ao tratar dos termos burocráticos do velório, nota, ao observar a dona da funerária, que “seus olhos negros me faziam lembrar algo esquecido da minha infância, eram mais um daqueles que surgiam como uma fresta da qual se descortinava todo um horizonte do passado.” (p.233). Dessa vez, porém, as tranças da personagem já haviam sido desfeitas, tanto quanto a leveza de João em sua infância, e, por contraste entre esses dois momentos, a complexidade psíquica do narrador se reflete na estrutura do texto.

Ainda em relação aos caminhos narrativos adotados pelo narrador e a forma do enredo em análise, nota-se o uso da motivação histórica apenas como um recurso secundário na elaboração da fábula. Se historicamente os personagens históricos já mencionados possuem locais de destaque, em *Cidade livre* eles são secundários. Tal como a comparação com os quadros de Caravaggio pensada por João C. de C. Rocha (2010), os momentos históricos que muitas vezes são motivos para as ações dos personagens da Cidade Livre – como as reuniões de Juscelino Kubitschek com os demais líderes da construção da capital – significam, da forma que a narrativa assume no entrecruzamento de vozes, apenas um meio de gerar ação, e não um fim.

Dessa maneira, a aplicabilidade do conceito de função, segundo a qual se considera a influência do contexto na criação literária (ISER, 2002), ocorre da seguinte maneira no livro de João Almino: ao mesmo tempo em que o contexto é afirmado pela estruturação da fábula a partir de momentos históricos pontuais, os grandes temas do texto são desenvolvidos entre esses acontecimentos. Elaborar-se, dessa maneira, o projeto utópico da construção de Brasília em segundo plano, ao passo que as subjetividades de quem vivenciou esse período, experienciadas predominantemente em espaços periféricos, configuram contrapontos de distopia sobre a nova capital. Se há uma idealização da infância distante do narrador, também

há obscuridade sobre sua vida adulta. Da mesma maneira, se há Roberto, um engenheiro racional que atrai Matilde, a tia mais moderna de João, também há Valdivino, um sertanejo que queria apenas cumprir sua missão mística de construir igrejas e acaba atraindo Francisca, personagem mais sentimental e ligada a tradições. Ainda nesse raciocínio, coexistem a racionalidade do projeto da cidade com suas edificações e as religiosidades diversas pontuadas ao longo do texto.

No diálogo teórico entre narrativa e contexto, Linda Hutcheon compreende que há uma nova categoria de romances, os quais ela denomina como “metaficções historiográficas”, que seriam, em outras palavras, o romance histórico pós-moderno. Além de instituir os limites entre a literatura e a história, a metaficção historiográfica “[...] estabelece a ordem totalizante, só para contestá-la com sua provisoriedade, sua intertextualidade e, muitas vezes, sua fragmentação radicais”. (HUTCHEON apud RIBEIRO, 2009, p. 78). Ainda sobre esse conceito, a autora disserta que

Com esse termo, refiro-me àqueles romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente reflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos [...] Na maior parte dos trabalhos de crítica sobre o pós-modernismo, é a narrativa – seja na literatura, na história ou na teoria – que tem constituído o principal foco de atenção. A metaficção historiográfica incorpora todos esses três domínios, ou seja, sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas (metaficção historiográfica) passa a ser a base para o seu repensar e sua reelaboração das formas e conteúdos do passado. (HUTCHEON, 1991, p. 21-22).

No livro de João Almino, a ordem totalizante que mostra a evolução da construção utópica de Brasília, as lágrimas dos milhares de personagens no dia 21 de abril de 1960, durante a inauguração da cidade, ou ainda Juscelino Kubitschek almoçando com os trabalhadores da NOVACAP (Companhia Urbanizadora da Nova Capital), é fragmentada pelas inquietações do narrador sobre esse período, seus desejos sexuais por suas tias, a obstinação de Moacyr pelo registro de todos os momentos marcantes da época. Dessa maneira, João Almino alcança um de seus pressupostos acerca da produção literária, no sentido de que a literatura “não trata de transpor para a ficção personagens de carne e osso, mas, ao contrário, de fazer com que personagens imaginários sejam absolutamente verossímeis”. (2011, p.1).

Ao construir essa verossimilhança a partir de personagens com virtudes, defeitos, instabilidades e as demais características que corroboram nessa elaboração, a história de *Cidade livre* também desenvolve outra distopia na relação de João, o narrador, com Moacyr, seu pai. Mesmo com uma narrativa que não é organizada com apenas um princípio fundamental por parte de seu narrador, a relação de João com seu pai, as longas conversas

“entre quatro paredes de um branco sujo”, as pesquisas de João nas anotações de Moacyr e a desconfiança do narrador sobre o envolvimento de seu pai no assassinato de Valdivino – que será discutido nos itens seguintes – pressupõe um processo psicológico complexo do narrador para com Moacyr.

O período da infância do narrador ao lado do pai na Cidade Livre foi marcado por passeios, instruções sobre os acontecimentos da capital: uma figura heroica sobre o pai criada por seu filho. Sobre essa fase, João afirma que seu pai era o seu “modelo de grande homem, severo e justo nas decisões; uma época em que ele era culto, inteligente, sabia de tudo e me tratava como um filho de verdade”. (p.23).

Após a inauguração de Brasília, essa aura infantil se esvai, a narrativa deixa inúmeras questões em aberto, e João, após sair de casa, nunca mais sente o mesmo afeto dos anos áureos de sua vida. Ainda assim, o narrador assume que se pudesse, continuaria a conversa com papai: “Sinto a falta dele, e meu coração mistura sentimentos que não deveriam estar misturados, de ternura e ódio, enquanto fico remoendo suas palavras, e um vento forte bate nas palmeiras, segredando suposições e me ajudando a martelar o teclado do computador.” (p. 23).

Também colabora com o significado dos anos vividos na Cidade Livre por João o próprio sentimento de liberdade experienciado por ele nas ruas dessa cidade nos anos de sua infância. Além de impressionar os turistas por conhecer todas as ruas e estabelecimentos da localidade ainda com oito anos de idade, João também experimentava a liberdade ao se locomover sem compromisso, tal como o *flâneur*³⁷, pelas ruas da Cidade Livre.

Lembro-me bem das vezes em que caminhava pelas avenidas tarde da noite, quando a cidade livre deixava de dormir, ficando suas lojas abertas para fornecer mercadorias de madrugada à medida que Brasília era construída em ritmo frenético, e eu presenciava, então, tocadores de viola ou batucadas nos bares ou ainda em frente às casas em noite de luar. (p. 50).

Tem-se, dessa maneira, um texto cuja instância narrativa sobrepõe várias vozes e as mistura entre suas lembranças e seus próprios questionamentos sobre a vida para tentar reconstruir os anos do período de construção da “cidade mais levantada do mundo”, maneira pela qual Guimarães Rosa denomina Brasília em um dos contos de *Primeiras histórias* (1962). Ao fazê-lo, o narrador de *Cidade livre*, consciente da instabilidade de suas fontes e de suas lembranças, não alcança respostas para suas questões, mas, do embate de tantas informações,

³⁷ Essa categoria foi pensada por Walter Benjamin em seu texto intitulado *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, estudo publicado originalmente na década de 1930. *Flâneur* se refere a um tipo parisiense pós 1822 cuja satisfação era deambular sem compromisso pelo ambiente da cidade grande moderna.

os resquícios dos tempos de sua infância acabam, em meio às divagações de João, por lançar algum brilho sobre sua vida tantos anos após a construção de Brasília.

3.2. AS RELIGIOSIDADES COMO CONTRAPONTO DA UTOPIA RACIONALISTA DE BRASÍLIA COMO SIGNO DA MODERNIDADE

Enquanto os aspectos relacionados à instância narrativa de *Cidade livre* e aos contrapontos entre o projeto racional da construção de Brasília frente à estrutura narrativa elaborada em espaços – e por personagens – periféricos constituem parte da elaboração formal dessa narrativa, a presença marcante das diversas religiosidades também corrobora essa discussão. Não apenas no aspecto físico das edificações de igrejas e templos, mas na relevância que assume na formação dos personagens, em seus relacionamentos e, sobretudo, em sua importância para o desenvolvimento do enredo, esse tema constitui outra discussão basilar na estruturação desse texto. Dessa maneira, ao opor tradição e modernidade enquanto forma e conteúdo, essa temática também se torna relevante para a discussão desenvolvida neste trabalho.

Percebe-se em Brasília um vasto campo para práticas religiosas modernas, na medida em que estas demonstram um rompimento com instituições religiosas tradicionais que perderam seu antigo poder doutrinário para as novas possibilidades de organização. Tal afirmação não significa, entretanto, um resumo desse contexto à noção de híbrido de religiosidades. Considera-se a existência de um eixo norteador entre as práticas, estabelecido através de relações de poder, seja ele institucional ou simbólico.

No que tange ao aspecto religioso, este é o contexto sobre o qual o romance *Cidade Livre* foi escrito por João Almino, que considera a imagem de Brasília “forjada pelo mito e também pela história de uma ideia, que se conclui com a execução do seu projeto modernista. Para dizer de outra forma, aquela cidade sem história é rica em carga simbólica”. (ALMINO, 2008). Essa última potencialidade narrativa de Brasília é construída em *Cidade Livre* por intermédio de personagens que representam um panorama dos tipos sociais presentes no período de edificação da cidade. Isso abre espaço para a análise da estrutura desse texto e em sua relação com as práticas religiosas, consideradas modernas em consonância com o pensamento de Giddens (1991), para quem os modos de vida produzidos pela modernidade nos desvincilharam de todos os tipos tradicionais de “ordem social, de uma maneira que não têm precedentes. [...] Existem, obviamente, continuidades entre o tradicional e o moderno, e

nem um nem outro formam um todo à parte; é bem sabido o quão equívoco pode ser contrastar a ambos de maneira grosseira”. (GIDDENS, 1991, p. 10-11).

Nessa perspectiva, Brasília passou por um processo marcadamente moderno em sua construção. Sabe-se que o misticismo dessa cidade é composto por elementos como o sonho profético de D. Bosco em 1883³⁸, a revelação hierofânica de Neiva Chaves Zelaya³⁹ – popularmente conhecida por tia Neiva – no final da década de 1950, além de outros grupos religiosos cujas asserções postulavam estar Brasília situada em um ponto repleto de energias espirituais.

Através da história narrada por João em *Cidade livre*, o leitor é apresentado, às vezes de forma breve e outras não, a diferentes sujeitos e religiosidades do período. São presentes figuras como o Mestre Yokaanam, fundador da Fraternidade Eclética Espiritualista Universal, ainda nos primeiros anos de sua ida para o Planalto Central e Tia Neiva na época em que era motorista de caminhão e teve sua primeira hierofania com uma entidade espiritual. Quanto às manifestações religiosas que norteiam o desenvolvimento das ações dos personagens no texto em análise, a principal delas é o chamado Jardim da Salvação, grupo liderado pela personagem Íris Quelemém, quem, em outros momentos, é Lucrécia, uma prostituta da Cidade Livre.

Desde a *Iliada* e a *Odisseia* de Homero – VIII a.C. – a literatura demonstra a importância da religião em suas diversas tradições para a sociedade. Nesse caso, embora os deuses tivessem sua morada principal no Olimpo, as espacialidades em que a Guerra de Troia foi desenvolvida se apresentam como cosmocalidades, pois os contatos entre as entidades divinas e as personagens terrenas eram comuns e variados, além da grande prática de rituais que extrapolavam o sentido hierofânico e tornavam o espaço predominantemente simbólico.

Embora a uma distância de quase trinta séculos, esse aspecto da obra homérica mantém diálogo com o contexto no qual surge o Jardim da Salvação em *Cidade Livre*. Em relação à predominância dos espaços cosmogônicos, obviamente existem diferenças devido ao

³⁸ Segundo essa revelação onírica de Dom Bosco, “jorraria leite e mel” na região em que seria construída a capital federal. Esses dois mitos alicerçam o fenômeno místico-esotérico que designa Brasília como a Capital do Terceiro Milênio ou da Nova Era. (SIQUEIRA, 1999, p. 93).

³⁹ A seguir, um trecho da narração feita pela jornalista Marlene Anna Galeazzi (1985, p. 13) sobre a ida de Neiva a um psiquiatra após as primeiras revelações hierofânicas da mulher que fundaria o Vale do Amanhecer: “Neiva Zelaya, a caminhoneira, abriu o jogo para o psiquiatra: ‘acho que estou com estafa, tendo alucinações, vendo espíritos e o pior é que estou ouvindo tudo’. Quando o médico que atendia Neiva a pedido de Bernardo Sayão, com quem o marido dela havia trabalhado, tentava explicar que se tratava de um caso típico de pessoa que está trabalhando demais, Neiva viu alguém surgir atrás de um biombo e iniciar um diálogo com ela. O médico prestou atenção ao diálogo, que girou em torno de assuntos que ele conhecia muito bem. Coisas familiares. Tratava-se de seu pai. Só que ele havia falecido há algum tempo.”

intervalo temporal entre ambos os textos. Além disso, para alcançar êxito no projeto da construção de Brasília, foi preponderante o discurso da modernidade, a qual, numa perspectiva teórico-religiosa, foi caracterizada por teóricos como Peter Berger (2009) como um momento de enfraquecimento dos grupos tradicionais. Tal condição, entretanto, não significou o fim das experiências religiosas, mas sim um novo panorama sobre essa relação, compreendida por SILVEIRA (2014) da seguinte forma:

Entendemos que a modernidade foi responsável pelos desencaixes que provocaram a separação entre espaço-tempo, o que de forma bastante geral significou o enfraquecimento das relações tradicionais face-a-face em virtude da emergência de uma ordem cada vez mais impessoal e global [...] Os desencaixes, por sua vez, criaram a necessidade de novos encaixes, sobretudo em virtude do ambiente de risco engendrado a partir da “destraditionalização” das relações do tipo comunidade e da eventual falta de confiança nos sistemas peritos, o que produz um misto de risco e confiança. Isso, naturalmente, não significou o fim da tradição, mas a ampliação da reflexividade enquanto principal instância validadora da experiência social e individual. (p.10).

Embora esse trecho se relacione de forma geral à condição da modernidade, nota-se sua aplicabilidade ao contexto religioso de *Cidade Livre* e ao próprio surgimento do movimento messiânico chamado Jardim da Salvação. A fundadora desse grupo se chamava Lucrécia quando Moacyr, pai do narrador, a conheceu através de Paulão, dono de um prostíbulo na Cidade Livre. Lucrécia era, até então, uma espécie de prostituta de luxo, conhecida desde colegas de bairro do pai do narrador até engenheiros e outros funcionários com altos cargos nas obras de Brasília. Mesmo antes de conhecer essa personagem, Moacyr já havia escutado comentários sobre alguns comportamentos exóticos demonstrados por ela, e não foi necessário grande tempo para descobri-los.

No dia em que Moacyr conheceu Lucrécia, os dois foram a uma festa em Brasília. No caminho, ela lhe fez perguntas e comentários, tais como:

Sabe que já existe uma Brasília?, perguntou a papai quando partiam no jipe, É para lá que vamos, papai respondeu, Brasília é o asteroide número 292, que em 1956 havia sido descoberto há sessenta e seis anos; duas vezes o número seis, seis e seis, não é por acaso; tem cinquenta e cinco quilômetros de diâmetro, cinco e cinco. [...] Você sabe que na Chapada dos Veadeiros, no Alto Paraíso de Goiás, existe uma base de naves interplanetárias? [...] Eu quero encontrar o presidente, ele é o faraó egípcio Akhenaton, da décima oitava dinastia, afirmou Lucrécia, categórica. JK ia construir não apenas uma cidade, mas uma civilização. O faraó, que governara entre 1353 e 1335 antes de Cristo, havia criado do nada, como em Brasília, a primeira capital planejada, Akhenaton. (ALMINO, 2010, p. 130-131).

Esse trecho demonstra a diversidade das relações estabelecidas com o espaço, construídas basicamente pela compreensão das espacialidades como simbólicas e multifacetadas. A primeira delas, sobre uma Brasília preexistente, une cientificismo – o asteroide número 292 foi descoberto em 1890 por Johann Palisa – e numerologia, com as

repetições dos números cinco e seis. A segunda corrobora às crenças relacionadas a Alto Paraíso, cidade goiana de tradição esotérica, localizada a 230 km de Brasília, reconhecida principalmente após um número considerável de pessoas que creram em sua representatividade nas mudanças de eras ou até mesmo o fim do mundo previsto para os anos de 2000 e/ou 2012. Já a terceira relação simbólica tem suas raízes na cultura egípcia, ao considerar Juscelino Kubitschek como o faraó Akhenaton, integrante da XVIII dinastia egípcia. Essa figura ficou conhecida por liderar a construção de uma cidade próxima a Tebas em culto ao deus Aton. Além disso, essa cidade criada à beira do rio Nilo possuía várias semelhanças com Brasília, entre elas os quatro anos de construção, o grande uso de formas piramidais, um lago artificial ou ainda os eixos que cruzam as cidades de norte a sul. Como será exposta mais adiante, a relação de Íris com o espaço do Planalto Central se insere junto ao processo de transferência da capital e às simbologias que consideram esse movimento como uma transferência de espaço profano para outro, sagrado.

O segundo e terceiro caso – neste, por conta da construção de uma civilização e não apenas de uma cidade – se relacionam ainda ao que “Dawson afirma, que muitos desses novos movimentos religiosos, em especial aqueles que afirmam a realidade do mundo, associam o autoaperfeiçoamento ao surgimento de uma ‘nova-humanidade’ ou ‘nova era.’” (DAWSON *apud* SILVEIRA, 2014, p.19). Em *Cidade livre*, nota-se igualmente a figura de Lucrecia como parte de um ambiente social já em processo de globalização e em uma cena religiosa multifacetada, o que faz surgir, respectivamente, a ampliação do conhecimento sobre outras culturas, além de liberdades e possibilidades do próprio indivíduo construir suas crenças.

O decorrer da ação de Moacyr e Lucrecia ainda complementa o exemplo supracitado. Durante um momento íntimo entre os dois, Lucrecia diz: “Na comunidade que eu vou criar, o novo mandamento vai ser: faça amor desde que não prejudique ninguém [...] em vez de missas, devíamos fazer festas purificadoras, como um culto à fertilidade”. (ALMINO, 2010, p. 133). Ela ainda complementa a ideia ao dizer que já participou de missas, mas eram apenas cristãs e não eram dispostas a explorar o espiritismo. Nesses trechos, além de Íris Quelemém se distanciar da prática católica, o ritual proposto simboliza “a abolição de um tempo passado e a reparação momentânea do caos primordial”. (CROATTO, 2001, p. 347).

Embora o comportamento de Lucrecia fosse considerado excêntrico por outras personagens, ela já tinha consciência de que possuía poderes mediúnicos desde quando residia na Bahia e uma mãe de santo havia identificado tais forças. Além disso, ela ainda teve uma revelação de Dom Bosco de que deveria ir ao Planalto Central para ajudar na construção de uma nova civilização. Nesse período, ela se mudou para o Rio de Janeiro e ingressou na

Fraternidade Eclética Espiritualista Universal⁴⁰, e foi com esse grupo que ela se transferiu para Brasília em 1956, local no qual teria a confirmação de suas capacidades espirituais em uma visita à tia Neiva. Percebe-se que os deslocamentos da personagem foram motivados essencialmente pelo sagrado, e seu envolvimento com a Fraternidade Eclética não nega a tendência à subjetividade religiosa da modernidade. Pelo contrário, as experiências de Íris com práticas de diferentes grupos possibilitaram, além de conhecimento diversificado, um conjunto de opções mais diverso. No sentido fenomenológico, ela pode, através da sua espiritualidade e da busca por hierofanias variadas, constituir seu próprio campo simbólico, o qual se concretizou no Jardim da Salvação.

O melhor exemplo de experiência de personagens nessa comunidade ocorre quando Valdivino, um personagem sertanejo que acompanhava Íris desde a Bahia, convida Moacyr, pai do narrador, a ir ao Jardim da Salvação. Durante o trajeto, Valdivino explica o surgimento da comunidade:

Pois bem, depois daquela visita a tia Neiva, continuava Valdivino, minha amiga passou a adotar algumas das práticas do espiritismo. Como tia Neiva, começou a sentir a presença de seres sutis, não visíveis para as demais pessoas e que até hoje guiam os passos dela. Também inspirada em tia Neiva, quer abrir a comunidade às heranças e tradições religiosas as mais diversas, inclusive de povos antigos, especialmente egípcios, gregos, romanos, maias, astecas, incas, nagôs e ciganos, mas tudo pode ser examinado com liberdade: não é necessário obedecer a documentos escritos, acreditar em revelações, nem se impor um ritual com base na fé ou no medo. Cada um deve sentir e experimentar por si mesmo o poder de sua comunicação espiritual para vivenciar a nova experiência. Ela tem se comunicado também com o espírito do coronel Fawcett e diz que vai localizar a Cidade de Z. (ALMINO, 2010, p. 219).

Nota-se como a semelhança entre Íris Quelemém e tia Neiva não se limita a uma simples influência, mas sim como esta, no sentido religioso, serviu de espelho para a construção daquela personagem.

À vista dessas considerações, a presença das religiosidades em *Cidade Livre*, sobretudo o Jardim da Salvação, se articula aos elementos da narrativa e à sua estrutura na medida em que pontua o texto com diferentes motivos para as ações dos personagens, e constitui, principalmente para Íris Quelemém e Valdivino, os principais eixos norteadores das suas personalidades. Além disso, considerada dentro da floresta de símbolos que Brasília representa nesse texto, essas religiosidades – enquanto valor subjetivo e parte da vivência de personagens periféricos no espaço e na construção da capital – acabam por descentrar os

⁴⁰ A Fraternidade Eclética Espiritualista Universal é um grupo sócio religioso popularmente conhecido como Cidade Eclética, surgido na Cidade do Rio de Janeiro no ano de 1945 e trasladado para os arredores de Brasília em 1960 e liderado por Yokaanam Oceano de Sá, o Mestre Yokaanam. Os preceitos trabalhados na Fraternidade, embora se defina como eclética, possuem um caráter essencialmente espírita, com um forte acento em técnicas Kardecistas e de Umbanda. (NUNES, 2011, p. 109).

sujeitos e, conseqüentemente, a narrativa. Se narrativas de espaços de fronteira costumam contrapor tradicional e moderno a partir de figuras e símbolos, como desenvolvimentos técnicos e científicos contra valores arcaicos, no texto em análise esse tipo de oposição vai além ao construir, dentro das questões em aberto e das ambigüidades dos personagens, conflitos internos a esses sujeitos e, conseqüentemente, na forma do texto.

3.3. O SERTÃO NA CAPITAL FEDERAL

Somado às religiosidades diversas e à autonomia da instância narrativa sobre a veracidade da narrativa, o sertão – e o sertanejo – complementam o conjunto dos três principais temas da narrativa em análise, conjunto este baseado na intersecção de um tema: a liberdade. Seja na escolha das religiosidades, no desprendimento de pontos de vista unilaterais sobre o que se narra, ou, como será visto, no modo de ser de um personagem sertanejo – e também na estética desse espaço –, os traços e projetos racionais da nova capital não limitam as ações ou a cultura dos personagens e nem mesmo a estrutura do livro de João Almino.

Quanto à estética do espaço da narrativa de *Cidade livre*, a presença de um sertão que está sendo modificado rapidamente, mas ainda mantém seus traços originais, como as estradas de chão, a natureza virgem em torno da nova capital – conseqüentemente a poeira ou o barro – está presente ao longo de toda a narrativa.

Quando a família de João aceita o convite de Roberto para visitar as obras da Esplanada dos Ministérios, o narrador nota que “na paisagem, além das partes já escavadas, desenhavam-se apenas árvores tortas e raquíticas, vários cupins, além das flores que [...] brotavam mesmo sem que caísse um pingo de chuva”. (p. 127). Por sua vez, a Cidade Livre, em 1957, “era então um aglomerado de casas esparsas com cerca de trezentas pessoas, quase todos homens”. (p. 101).

Em alguns aspectos, esse espaço percebido pelo garoto João dialoga com o sertão definido por Riobaldo ao narrar o *Grande sertão: Veredas*, publicado por João Guimarães Rosa em 1956. Para esse narrador, o sertão “é onde os pastos carecem de fechos, 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. Mas, hoje, que na beira dele, tudo há [...] o sertão está em toda parte”. (ROSA, 2001, p. 24). Logicamente, o espaço de *Cidade livre* não é tão vasto quanto notara Riobaldo sobre sua narrativa. Todavia, a vastidão do espaço sertão, se repensada em meio às linhas modernas da arquitetura de Brasília, ainda manteve a liberdade de movimento na fruição entre seus eixos e seus monumentos. Além disso, se essa estrutura

da nova capital foi pensada principalmente para o trânsito de veículos, os pedestres, em meio às calçadas e suas incompletudes, criam seus próprios caminhos, praticam seu próprio sertão. Criam, nos gramados entre as calçadas, seus próprios trilhos e atalhos.

Esse sertão pensado em meio à arquitetura moderna de Brasília pode ser considerado, com apoio de teorias sobre o espaço, como um lugar praticado. O francês Michel de Certeau (2001) dialoga com a definição de espaço de Merleau Ponty (2006, p. 328), para quem o espaço é “o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível” em relação a um sujeito que o percebe. A partir dessa noção, Michel de Certeau diferencia lugar, que seria “uma configuração instantânea de posições” (2001, p. 201), ou seja, uma distribuição física dos objetos que não permite que dois corpos ocupem o mesmo lugar, ao passo que o espaço seria o “efeito produzido pelas operações que orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais”. (2001, p. 202). A noção de espaço como lugar praticado surge, dessa forma, com as relações que o ser – humano ou não, no caso da literatura – mantem com a disposição física dos objetos perceptíveis aos seus sentidos.

Adolfo José de Souza Frota (2013, p. 25) corrobora essa discussão ao argumentar que

Se se pensar na interferência humana como fator fundamental para a transformação do espaço, é possível considerar que a ação do homem deixa marcas profundas e que essas até lhe sobrevivem. Assim, a modificação humana fica impressa no espaço e essa mudança pode ser observada pelo sujeito perceptor. A presença humana é perceptível através das impressões que marcam o espaço.

Nessa perspectiva, João, o sujeito perceptor de *Cidade livre*, é o principal personagem em cujo olhar o leitor toma ciência das práticas que transformam o lugar em espaço praticado. Caso o narrador desse texto fosse Roberto, engenheiro que namora Matilde, o espaço, que para João possuía “uma liga de barro vermelho (que) encardia nossas botas e sapatos naquelas extensões que um dia, quem sabe, seriam verdes” (p. 238) ganharia novo sentido, pois, para Roberto, “essa é para ser uma cidade moderna, aberta ao mundo, não precisa ser pitoresca”. (p. 126). Roberto observa ainda que “vão ser construídas também duas praças grandes, uma do lado do Teatro da Ópera e outra em frente a um pavilhão com restaurante, bar e uma casa de chá que dá para os jardins do setor cultural” (p. 127), ao passo que João, ouvindo tais palavras, nota que ele e sua família olhavam “aqueles buracos e os montículos de terra tentando imaginar o que ele nos descrevia, como turistas que ouvem de um guia a descrição de cidades majestosas das quais mal sobraram ruínas”. (p. 127).

Além desses trechos que demonstram como os aspectos sertanejos do espaço da narrativa de *Cidade livre* ganham relevância aos olhos do narrador, a própria estrutura desse

texto, ao descentrar os principais pontos de vista para personagens periféricos, auxilia nessa mesma função da instância narrativa. O ambiente tanto das cidades satélites quanto das cidades provisórias do período, era formado predominantemente por personagens sertanejos. O narrador informa que eram montados negócios “para financiar as passagens dos retirantes, os agentes de empregos os encontravam onde estivessem, até mesmo nos lugares mais recônditos do sertão, e eles, fugindo da seca, se deixavam seduzir pela promessa de trabalho em Brasília, submetendo-se a quaisquer que fossem as condições”. (p. 60-70).

Nesse sentido, as vivências do narrador nas ruas de terra da Cidade Livre, nas obras da capital ou nas matas nas quais ele e seu pai caçavam, se coadunam aos sujeitos e ao consequente ambiente sertanejo vivenciado nessa narrativa cujos principais alicerces são contrapontos ao projeto racional de Brasília.

Na distribuição dos personagens do livro de João Almino, o principal representante do tipo sertanejo é Valdivino. Com dezenove anos de idade, Valdivino viajou do interior da Bahia para o Rio de Janeiro e daí para Brasília, em companhia de uma amiga – a profetisa Íris Quelemém – e de centenas de conterrâneos que integravam a Fraternidade Eclética Espiritualista Universal. O motivo particular das ações desse personagem é construir igrejas na nova capital, uma missão a que fora chamado num sonho “bonito de que construía Brasília e que a cidade começava pela construção de uma igreja”. (p. 98). Além disso, suas ações nos quatro anos das obras são intercaladas às suas peripécias com Íris Quelemém, por quem Valdivino possui amor inabalável e mantém mistério sobre a identidade para os demais personagens.

Aos olhos do narrador, Valdivino é

De uma simplicidade tosca, com um chapéu grande demais para sua cabeça pequena, é conversador, parece inteligente e é o único com esporas nas botas, tendo chegado montado num burro, mas, se atraí minha atenção, é por sua fragilidade. Quando tira as mãos dos bolsos, gesticula sem parar, balança-se para a frente e para trás sobre suas pernas de cambito e dá a impressão de que saíra voando se soprado pelo vento. (p. 25-26).

Além dessas características que aproximam Valdivino do tipo sertanejo descrito por Euclides da Cunha como, “antes de tudo, um forte” (2000, p. 99), esse personagem, em meio ao entrecruzamento de várias culturas, também passa por adaptações ao ambiente da construção da nova capital. Após um período como auxiliar de obras, Valdivino também foi escriba em locais como a Cidade Livre, onde poucas pessoas sabiam escrever, além de ter sido garçom no hotel Brasília Palace. Após mais alguns meses, Valdivino conheceu Bernardo Sayão, que passou a auxiliá-lo com serviços e locais para residir.

Em meio às diferentes temáticas que perpassam essa narrativa, a presença de Valdivino aos olhos do narrador João e, sobretudo, o mistério da morte desse personagem sertanejo constituem os principais eixos norteadores do enredo. Ao mesmo tempo em que João busca na mistura de memórias sobre o período de sua infância respostas sobre si próprio e sobre seu pai, este último caso se apresenta com maior relevância, já que na última das sete noites em que o narrador interrogava seu pai, o grande tema da conversa foi o possível assassinato de Valdivino.

Em meio às constantes releituras nos cadernos de Moacyr, João lhe pergunta, na sétima noite,

Dizem que Valdivino agrediu você, papai, porque soube de seu caso com Lucrecia, acreditam que foi você quem o assassinou em legítima defesa, que tinha depois tentado, sem êxito, salvá-lo, ressuscitá-lo, São histórias, invenções, disse papai, para logo contar, entre quatro paredes de um branco sujo, o que havia provocado aquelas especulações. (p. 216).

Entre as investigações sobre a morte de Valdivino, têm-se as seguintes informações: um dia após a inauguração de Brasília, Moacyr tinha sido chamado ao Jardim da Salvação, e lá teria encontrado Valdivino estirado no chão de um barraco de madeira, onde ainda havia uma garrafa e uma carteira de cigarros Continental. A partir disso, foram criadas diferentes versões sobre qual teria sido o verdadeiro destino de Valdivino. Para Íris Quelemém, “[...] Valdivino não havia morrido e talvez nunca viesse a morrer, sempre fora um insone e um sonâmbulo, ainda andava solto, caminhando dia e noite pela floresta, em busca de Z, a cidade perdida”. (p. 26). Já Moacyr, que acabou se tornando amigo de Valdivino – sobretudo aos olhos deste – não dá uma resposta exata para a curiosidade de João sobre esse incidente. Para ele, Valdivino teria razões para se matar com altas doses de um líquido preparado por Íris, “por outro lado, Valdivino andava foragido, pode ser que não estivesse na mira do coronel a quem ele devia, mas sabia-se que continuava sendo perseguido pelo pai da tal moça que ele engravidou”. (ALMINO, 2010: 229). Além disso, o sertanejo ainda era ameaçado por um policial da GEB – Guarda Especial de Brasília – e havia, segundo relato de Íris, tentado matar Paulão, o antigo cafetão de Lucrecia.

Mais uma vez, a narrativa de *Cidade livre* não chega a respostas, mas sim a indagações e ambiguidades de seus personagens. Na estrutura do texto e na função do personagem Valdivino enquanto principal sujeito que representa os modos do sertão nesse ambiente romanescos, a data da morte desse personagem auxilia nos possíveis sentidos atribuídos a esse fato.

Valdivino morre entre a madrugada do dia da inauguração de Brasília e o dia seguinte, 22 de abril de 1960. Tal data, em primeiro lugar, reforça a relevância desse assassinato para a estrutura da fábula e para a investigação feita pelo narrador, uma vez que o principal espaço de tempo das ações e das memórias que ganham voz no ponto de vista de João trata do período entre 1956 e a inauguração.

Dessa maneira, o sertão que surge em Brasília com a percepção do narrador e a personificação dessa visão no personagem Valdivino perde espaço após a inauguração da cidade. Enquanto metáfora do diálogo entre tradição e modernidade dos anos entre 1956 e 1960, tanto João perde seu encanto pelos aspectos sertanejos dessa cidade quanto Valdivino, cuja morte é incerta, se perde em meio à inauguração definitiva desse novo ambiente. À vista disso, o desenlace do enredo não pontua um fim definitivo do que pode ser visto como sertão em Brasília, mas sim um novo panorama sobre esse sertão/cerrado que se tornou “a cidade mais levantada do mundo” conforme as palavras Guimarães Rosa (1985).

3.4. ANÁLISE DAS REFERÊNCIAS AO FAROESTE AMERICANO

Inicialmente, a fábula de *Cidade livre* dialoga diretamente com o *western* a partir de duas falas dos próprios personagens. No primeiro caso, o narrador, João, descreve o espaço da cidade num retorno às impressões que aquele ambiente agitado de ruas poeirentas da Cidade Livre. Segundo ele,

A maior atração da cidade, motivo de orgulho para mim, era sua feição de faroeste, uma cidade de cinema americano, que, como dizia papai, inexistia em outros recantos do Brasil. Como era para ser provisória e seria destruída quando Brasília fosse inaugurada, todas as casas e barracos, em geral cobertos com telhas de amianto, zinco, chapas de alumínio ou com palha, tinham de ser de madeira. Por isso os incêndios, que se alastravam rapidamente e que eu presenciava também no campo, onde todos os anos, e de veneta, a vegetação pegava fogo e depois brotava envergonhada, com medo de crescer. (p. 51).

Nessa perspectiva, a Cidade Livre pode ser pensada como um faroeste devido à sua estética e à configuração de seu espaço. Em referência às teorias de Michel de Certeau (2001), o lugar dessa cidade em sua constituição física é transformado num lugar praticado – ou espaço – faroesteano pelo garoto João. Dessa maneira, mesmo com os diferentes pontos de vista que corroboram na elaboração da trama, a voz em primeira pessoa de João predomina e faz com que a ambientação faroesteana predomine durante a narrativa.

O segundo momento de referência clara ao *western* ocorre quando Valdivino conhece João e Moacyr num momento em que eles estavam numa caça nas matas ao redor das obras de Brasília. Nessa ocasião, Valdivino, sempre curioso, faz alguns questionamentos sobre a

vida particular de Moacyr, entre eles, se ele era casado. Diante da resposta negativa, Valdivino insiste que seu interlocutor deveria se casar, o que leva Moacyr a dizer que “Está bem, então vou ver se laço alguma, mas não é fácil, Valdivino, que mulher bonita vai querer vir morar nesse faroeste?” (p. 92).

Nesse ponto, novamente o aspecto faroesteano de Brasília é interpretado dessa maneira devido ao espaço e ao ambiente da narrativa de João. A partir disso e das reflexões desenvolvidas nos subitens anteriores, como podemos então compreender a narrativa de *Cidade livre* como um faroeste?

Em primeiro lugar, nota-se que, se há um ambiente semelhante ao do *western*, conseqüentemente as situações e conflitos entre os personagens podem – ou não – se assemelhar. Isso não significa, logicamente, afirmar que toda narrativa desenvolvida em um ambiente de fronteira se assemelhe ou faça referências ao *western*.

Enquanto espaço sertanejo a ser dominado e transformado, as terras do cerrado onde a Brasília de *Cidade livre* foi construída são palco para os entrecruzamentos de diferentes culturas e, no caso desse texto, de personagens-tipo. Como estudamos anteriormente, no *western* e em *Herança de sangue* a utilização de personagens simples faz com que se tenha uma noção geral dos tipos de sujeitos envolvidos no ambiente em desenvolvimento representado no texto. Além disso, quanto à caracterização psicológica, esta ocorre, nesses dois casos, com pouca profundidade, o que leva os personagens a obedecerem ao padrão disponível ao seu tipo, seja ele o *cowboy*, o fora da lei, o *barman*, a donzela, a prostituta etc.

Já em *Cidade livre*, a utilização de personagens-tipo serve apenas para exposição sobre os diferentes personagens dessa narrativa: João, o garoto encantado com o ambiente de novidades; Moacyr, um empreendedor em meio às inúmeras opções de negócio; Francisca, a tia religiosa, caseira e dedicada aos afazeres domésticos; Matilde, mulher independente, segura de si; Valdivino, o sertanejo simples e trabalhador que possui um passado obscuro; Lucrécia, que enquanto tal era prostituta, e enquanto Íris Quelemém era uma profetisa com altos poderes mediúnicos; ou ainda Paulão, um cafetão rude que segue caminhos irregulares em seus negócios. Essa distribuição não elabora uma narrativa em que a instância narrativa mantém domínio sobre o enredo e seus personagens. Pelo contrário, narrado em primeira pessoa e com a abertura às várias vozes do texto, o ambiente do faroeste de *Cidade livre* está mais próximo da experiência da ficção, dos conflitos internos dos personagens e das conseqüências disso no desenvolvimento das ações e do enredo.

Se fosse narrado por uma instância narrativa que limitasse a profundidade dos acontecimentos e das instabilidades dos personagens, esse mesmo enredo ganharia sentidos

diferentes, pois estaria mais voltado ao encadeamento lógico de motivo e ação, com menos espaço para a reflexão e as subjetividades de cada um desses tipos de personagem.

A partir da utilização dos personagens em *Cidade livre*, surge outro ponto de interseção com o faroeste, qual seja o diálogo ficção e história. Nesse aspecto, a narrativa do livro de João Almino não se diferencia do *western*, pois, como foi visto sobre esse gênero norte americano, o fundo histórico das suas narrativas não se sobrepõe ao que é narrado sobre o que poderia acontecer nesse espaço de tempo em que o Oeste americano foi explorado.

Em *Cidade livre*, ocorre esse mesmo processo de descentramento dos fatos históricos, que formam o pano de fundo da história, para os sujeitos e as situações possíveis nesse ambiente serem trabalhadas em primeiro plano. Nesse sentido de diálogo história e ficção que o narrador diz que esse é “Uma história que eu podia contar como epopeia de homens e máquinas criando uma nova cidade, candangos, muitos candangos, sobretudo homens que chegavam sem suas mulheres com a esperança de serem fichados nas empresas construtoras”. (p. 21). Ao narrar essa história, são mais relevantes para João as peripécias de Valdivino e a forma desse personagem ser simples ao lidar com as diferentes situações vivenciadas nas obras, do que a figura imponente de Bernardo Sayão no comando de milhares de trabalhadores nas obras da rodovia Belém-Brasília.

Ao utilizar como pano de fundo o período referido, a perspectiva de João sobre os acontecimentos e o espaço – como lugar praticado – à sua volta também tornam possíveis o diálogo com o *western* quando à função da liberdade nesses enredos e, conseqüentemente, a oposição entre tradição e modernidade.

Os grandes prados e desertos, os planos gerais, os movimentos de câmera, as locomotivas e os *cowboys* sempre juntos de seus cavalos são os recursos elementares que pressupõem, no *western*, que o Oeste é um lugar de liberdade e também um local de diversas possibilidades de estabelecimento de novas comunidades. Em *Cidade livre*, a arquitetura urbana já possui marcas mais profundas nesse espaço, desde as cidades satélites até o centro de Brasília com seus prédios em construção. Ainda assim, o foco narrativo desse texto novamente exerce sua função em relação aos sentidos atribuídos à narrativa. Segundo João,

Para dar vida à história, bastava eu me transpor para um dia de minha infância, me imaginar no meio de uma avenida da Cidade Livre, e então veria minhas tias desfilando suas formas e trejeitos, Valdivino sentado em frente a uma mesinha transcrevendo cartas, papai conversando na porta de um bar, uma menina de tranças e olhos negros andando de bicicleta, Tufão me seguindo, e veria o colorido das lojas, dos prédios de madeira, carros gordinhos e pretos estacionados na lateral [...] e apareceriam em tela grande e colorida histórias de crimes, pecados, desesperos e grandes futuros. (p. 25).

Esse trecho de reflexão e de exposição do narrador constitui um dos seus devaneios sobre o que o levava a escrever seu texto, tal como o *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, quando busca explicar aos seus leitores “os motivos que me põem a pena na mão”. (1994, p. 2). Com esse salto de tempo de uma época já em idade avançada para a infância, João também busca enxergar as coisas com a visão leve e imaginativa que apenas uma criança pode ter. Em meio aos seus relatos, ele faz questão de registrar, por exemplo, que após as luzes do gerador de energia da Cidade Livre serem desligados, ele nunca conseguia ver o bicho do sono que, segundo Francisca, iria fazê-lo dormir. Além disso, João também relembra seu temor de “que Valdivino aparecesse e me culpasse de sua morte. Criança tem dessas coisas”. (p. 24).

Ao fazer essa projeção para o passado, o espaço da narrativa também ganha em imensidão, em florestas cujos animais e plantas podiam apresentar um perigo a qualquer momento, em passeios pelas construções de Brasília que aos olhos de João eram uma imensidão de estradas de terra batida e poeira. Kathrin Rosenfield (2010), em uma crítica feita ao texto de João Almino, observa que

Dessa técnica multi-focal resultam interessantes sobreposições de imagens ‘inocentes’ – descrições muito palpáveis de corpos e roupas femininos, ou da vestimenta masculina com suas conotações hierárquicas e sociais: botas caprichosamente enceradas, por exemplo –, e de vislumbres que adivinham e antecipam os gestos predadores, cálculos assombrosos e armações infames que resultarão pouco a pouco das rivalidades veladas desses conquistadores do novo-nosso Brasil. (ROSENFELD, 2010, p. 1).

Dessa forma, a “epopeia de homens e máquinas criando uma nova cidade” (p. 21) citada anteriormente, ou as memórias incompletas de Moacyr, que João, ao narrá-las, pôde corrigir “bastando, para começar a construir a história, preencher as frases secas que ouvia dele com sol, poeira, lágrimas e medo” (p. 21) tornam o espaço de *Cidade livre* mais próximo desse mesmo aspecto no *western*.

A natureza virgem é descrita por João da seguinte forma:

Naquele tempo o cerrado virgem era uma riqueza de bichos, [...] uma enorme quantidade de pássaros em árvores tortuosas e garranchudas, de cor desmaiada, várias delas ainda desfolhadas e de cascas enrugadas e grossas. Ali, naquelas árvores pequenas e em algumas maiores perto dos riachos, e sobre os pés de jatobá e de tamboril [...]

Vimos mais um cupim, Um dia isso tudo vai acabar, vai se cobrir de casas e de gentes, o rio vai se encher de sujeira, e por aqui não vai ter tanto bicho assim, até esses cupins vão desaparecer, disse papai, Não fale isso, doutor Moacyr, que Deus castiga, respondeu Valdivino, Só estou sendo realista.

Essa forma de construção narrativa contribui então para a afirmativa do narrador de que a *Cidade livre* “era o lugar da liberdade, onde era possível inventar, experimentar, criar a partir do nada, do vazio, do inútil, do desnecessário”. (p. 223). Em meio a essas possibilidades

de criação, Valdivino representa o tipo mais próximo do personagem principal das narrativas de *western*, o *cowboy*.

Tal como esse protagonista, Valdivino é um sertanejo sem local fixo em sua vida. De suas origens, sabe-se apenas da sua viagem da Bahia para o Rio de Janeiro, e daí para Brasília, em companhia de Íris. Além desse passado incerto, o suposto fim de Valdivino também cobre esse personagem de mistério, tal como Shane, no filme *Os brutos também amam*, ao partir para a imensidão do deserto sem deixar vestígios sobre seu passado e seu futuro. Nessa perspectiva, esses personagens sertanejos, ao protagonizarem narrativas cuja estrutura permeia oposições simbólicas entre tradição e modernidade, representam justamente essa passagem que se dá a partir do entrecruzamento de diferentes culturas e modos de vida. Em *Cidade livre*, se Roberto é o personagem que crê nos desenvolvimentos surgidos a partir da nova capital, também há Matilde, que faz constantes críticas à nova capital. Entre ambas as opiniões, Valdivino mantém sua personalidade com equilíbrio entre sua fé na construção de Brasília e de suas igrejas e as experiências negativas vividas no período em que dividiu um quarto com um policial da GEB – Guarda Especial de Brasília –, sujeito que lhe ameaçava constantemente de morte.

Por esse motivo, Valdivino, nesse ambiente de fronteira, se vê obrigado a carregar uma arma, o que impressiona Roberto, que em resposta à sua pergunta sobre qual arma Valdivino utiliza, recebe resposta de que “Revólver não, não sei nem atirar, mas tenho de trazer minha peixeira, [...] É que o cabra já anunciou pra todo mundo, quer mesmo me matar, e não é o único”. (p. 76).

À vista disso, nota-se que, se no enredo de *Onde os fracos não têm vez*, Moss é um *cowboy* cujas habilidades no manejo de armas já foram afetadas por sua vida distante da tradição do *cowboy*, Valdivino, em *Cidade Livre*, também se coaduna ao ambiente da narrativa por não ser mais o sujeito hábil no manejo de armas que o seu tipo fora anteriormente. Nesse aspecto, o ambiente do livro de João Almino já está num estágio mais avançado do processo civilizador pensado por Norbert Elias (1967) ao considerar, entre outros aspectos desse processo, a monopolização da violência por parte do Estado.

À vista disso, as principais tensões que motivam as ações dos personagens de *Cidade livre* – além das inquietações do narrador/personagem – são consequência de uma Brasília configurada como um entre lugar seja para Moacyr e Paulão sempre à busca de negócios – regulares ou não –, para Íris Quelemém com suas religiosidades desenvolvidas no interior da Bahia, ou para João em seus passeios para as inaugurações dos monumentos da nova capital. Enquanto principal personagem com carga simbólica dessa passagem, a suposta morte de

Valdivino e as vivências conturbadas de João após essa data simbolizam um ponto nessa passagem de períodos. Esse sertanejo, personagem que mais se aproxima do *cowboy* americano, já não tem espaço no ambiente configurado pelo narrador de *Cidade livre*. O amadurecimento de João o faz perder a visão encantada do período que vai até abril de 1960, a mesma fase em que essa narrativa consegue se estruturar com Valdivino.

A partir da inauguração, o ambiente deteriora todos os personagens. Francisca, no velório de Moacyr, já perdeu todas as curvas e a leveza que faziam dela a mulher dos sonhos de João. Matilde, além das mudanças físicas, enfrentou sérios problemas por se opor ao governo militar, fase em que já havia se separado de Roberto.

Dessa maneira, os sentidos atribuídos ao ambiente posterior à inauguração de Brasília revelam um tipo de nostalgia do personagem narrador sobre o período de sua infância, e esse sentimento é expandido, enquanto ação, para os demais personagens. Nessa nova configuração, Valdivino habita apenas como uma lembrança, um personagem que teve seu suposto fim enquanto o novo ambiente ainda não havia se carregado das tensões advindas do projeto inovador de Brasília.

O faroeste de *Cidade livre*, dessa forma, perpassa as similaridades estéticas notadas por sujeitos como Moacyr e Roberto, a configuração do espaço percebida por João, as situações e conflitos do ambiente de fronteira e das oposições entre tradicional e moderno, e também na simbologia de Valdivino. Esse sertanejo, tal como Shane de *Os brutos também amam*, Moss de *Onde os fracos não têm vez*, e os sujeitos que simbolizam a valentia goiana em *Herança de sangue*, já não possui espaço na elaboração da verossimilhança dos personagens e do ambiente da narrativa em questão⁴¹.

Entre os possíveis motivos do fim de Valdivino, os quatro principais foram praticados por tipos de personagens da urbe ou da modernidade: Paulão, o cafetão de Lucrecia, o policial da GEB, as bebidas do Jardim da Salvação e, por fim, a desconfiança de João sobre a veracidade do relato de seu pai, único personagem que presenciara a cena do suposto crime e relatara para o narrador.

Distinto das estruturas clássicas do *western* notadas por Will Whright (1975), na narrativa de *Cidade livre*, a liberdade e o sertão vão além do espaço e das ações desenvolvidas

⁴¹ Já na música *Faroeste Caboclo* (1987) de Renato Russo, e no filme homônimo dirigido por René Sampaio e lançado em 2013, a percepção do ambiente de Brasília por um narrador em terceira pessoa dá destaque ao ambiente conturbado vivenciado por João do Santo Cristo. Nesse caso, a contenda resolvida num duelo, tal como no faroeste, se torna verossímil perante dois motivos principais: a disputa pela mulher amada – da tradição de Helena, da *Ilíada* – e a oposição entre João do Santo Cristo, vindo do sertão, e Jeremias, um traficante do mundo urbano. Pontua-se, dessa maneira, que a elaboração dos personagens e do ambiente da narrativa dão os contornos possíveis para que a fábula seja verossímil.

para formar as personalidades ambíguas e inconstantes de seus personagens. Entre as várias vozes e os vazios que o narrador não consegue – e nem objetiva – completar, a leitura desse texto como um faroeste é apenas uma das possibilidades encontradas entre as possíveis discussões sobre sua elaboração.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo teve por finalidade analisar as relações entre o que chamamos de far-centro-oeste brasileiro com o *western* americano, no contexto narrativo de *Herança de sangue: um faroeste brasileiro* e *Cidade livre*. A partir da compreensão dessas obras com o conceito de tradição estabelecido por T. S. Elliot (1989) e de uma literatura contemporânea consciente sobre as maneiras pelas quais o cinema difundiu a mitologia fundada pela literatura romântica, as reflexões se encaminharam para as estratégias narrativas utilizadas para evidenciar as proximidades entre os objetos de pesquisa com o *western* e sobre as especificidades do far-centro-oeste brasileiro.

Nesse intento, buscamos evidenciar no primeiro capítulo o desenvolvimento das narrativas americanas voltadas à construção da identidade dessa nação e as maneiras como o *western* e os seus principais mitos surgem do avanço sobre a linha de fronteira do Oeste. Mesmo que as narrativas desse gênero – sobretudo no período clássico – façam referências aos ambientes e personagens inspirados na conquista do território nacional americano e no contexto situado entre as décadas de 1840 e 1890, nota-se como consenso entre os estudiosos do faroeste que os eventos de ordem histórica e as narrativas de *western* estão numa ordem inversa. Desde as canções de gesta, os americanos demonstravam sua capacidade de transformar personagens como Billy the Kid e Jesse James em mitos que comportavam características necessárias ao ambiente de fronteira. Dessa maneira, os heróis do *western*, tal como os heróis medievais, buscam a fronteira, o porvir carregado de possibilidades.

Nessa relação entre texto e contexto, as análises sobre as narrativas de *Os brutos também amam* e *Onde os fracos não têm vez* demonstraram como a estética e os personagens de *western* podem representar seus mitos em ambientes diversificados.

No primeiro caso, há um aprofundamento sobre o que há de mais elementar nesse gênero numa narrativa sobre a conquista do território de um vale no Oeste e os primeiros passos e embates rumo à democratização na distribuição dessa área. Para tanto, o herói, Shane, corrobora o personagem que reúne os ideais de liberdade, força e ação da fronteira americana para superar o antigo sistema de organização do local.

Já na narrativa de *Onde os fracos não têm vez* toda a tradição do *western* é deslocada: o *cowboy* é um fugitivo amedrontado, o xerife não compreende o ambiente e os acontecimentos à sua volta, o vilão reúne todas as possibilidades de ação da tradição faroesteana e se torna um personagem à parte na narrativa, além disso as regras de conduta e o

código de honra não são seguidos. Diferente de grande parte da tradição faroesteana, esse enredo se desenvolve numa cidade grande, com poucos momentos em campos abertos. Dessa maneira, o ambiente influi diretamente sobre as possibilidades de combinação e ação dos personagens dessa narrativa, o que faz de *Onde os fracos não têm vez* o chamado *western* pós-moderno.

A partir dessas discussões teóricas sobre o gênero *western* e da análise das duas narrativas que representam nesse trabalho um modelo para as respectivas fases faroesteanas das quais fazem parte, nos debruçamos sobre a análise do far-centro-oeste representado em *Herança de sangue*. Com uma extensão temporal de quase dois séculos, o enredo do livro de Ivan Sant'Anna se organiza em torno dos principais eventos que simbolizam o código de honra da cultura catalana. Dessa maneira, entre os grandes Fogos, as principais personalidades da cidade, as disputas entre famílias e a ascendência e decadência dos chefes desses grupos, a trama desse texto ganha unidade a partir das articulações do autor/narrador e do fio condutor da narrativa, qual seja o próprio código de honra local.

Entre as principais estratégias utilizadas pela instância narrativa desse texto, o controle sobre a fábula a partir da pouca profundidade dos personagens e as caracterizações estéticas com base no gênero *western* são as mais relevantes na elaboração desse far-centro-oeste brasileiro. Tal como no gênero modelo, *Herança de sangue* possui o espaço vasto a ser conquistado, os riscos da natureza, os personagens valentes que se coadunam ao ambiente local ou se adaptam a ele quando mudam para esse local, os tiroteios, os cavalos, as armas de fogo, os punhais. Entretanto, essa combinação, em seu diálogo direto com as especificidades da fronteira catalana, diverge do gênero americano, sobretudo no modelo de valentia.

Mesmo que os principais eventos dessa trama ocorram na cidade em construção, as famílias com maior poder possuem vastas extensões de terra, tal como Ryker possuía antes de Shane chegar ao vale na história de *Os brutos também amam*. Nesse tipo de organização com vastas posses de território, o poder é expresso pela violência posta em prática por pistoleiros. Esse aspecto junto às características de uma sociedade pré-processo civilizador tornam o código de honra catalano particular frente ao gênero americano. Ao invés de *cowboys* dispostos a lutar por sua honra seguindo um código de comportamento rígido, os pistoleiros de *Herança de sangue* atiram pela tocaia, uma prática típica da fronteira catalana que se formou inicialmente nos confrontos dos bandeirantes com os indígenas.

Nesse far-centro-oeste específico, apenas o linchamento do farmacêutico foi além do que o código de honra catalano suporta. *Herança de sangue* surge, nesse sentido, de um incômodo de uma cidade que não deseja ter seu passado lembrado. Dessa maneira, do

primeiro ao último capítulo, que narram de maneiras distintas o assassinato de Antero, existe um far-centro-oeste coerente com as possibilidades do código de honra local e do diálogo evidente com o modelo americano. Já o assassinato de Antero, tal como Chigurh em *Onde os fracos não tem vez*, é uma junção de possibilidades desse gênero que extrapola seus limites, e diante dessa nova possibilidade, ambas as narrativas se silenciam.

Se a fábula do livro de Ivan Sant'Anna dialoga com uma fronteira de vastas posses de terra em Catalão, *Cidade livre* configura seu far-centro-oeste em meio às construções de Brasília e a um ambiente em que o Estado já possui um posicionamento ativo na organização administrativa. Tal como nas demais narrativas analisadas, a configuração da *polis* em *Cidade livre* constitui um dos principais elementos na relação entre texto e contexto dessa história. Enquanto os vastos territórios dos vales americanos ou do cerrado brasileiro influenciavam na elaboração de personagens brutos e violentos como o ambiente à sua volta, as construções de Brasília já eliminaram uma parte considerável dos espaços naturais a serem conquistados. Nesse novo ambiente, o personagem que, na sua tradição anterior, poderia ter sido um sujeito valente tal como os personagens de *Herança de sangue* é apenas um homem franzino, educado e religioso que toma para si a missão de construir igrejas. Do uso de armas típico do ambiente sertanejo, Valdivino carrega apenas um facão, pois não sabia utilizar armas de fogo.

Diferente do livro de Ivan Sant'Anna, que se organiza em torno do código de honra local, *Cidade livre* segue, em meio às várias simbologias sobre Brasília presentes no texto, um aprofundamento sobre os próprios personagens, sobretudo João, narrador em cuja voz se organizam as várias vozes do texto.

Dessa maneira, *Cidade livre* elabora seu far-centro-oeste a partir dos resquícios ou dos extratos de significação de um ambiente que um dia comportara personagens valentes que tiveram suas personalidades formadas em meio aos riscos da natureza e da falta de poder de polícia do Estado. Tal como a narrativa de *Onde os fracos não têm vez*, os personagens principais do gênero de *western* e do far-centro-oeste brasileiro não estão em seus lugares comuns. O *cowboy* já não tem a força e o respeito que tivera um dia, os vilões se adaptam às condições da urbe e a população, em meio à vida agitada dessas cidades, não se dispõe a ceder grande atenção aos acontecimentos desses tipos de personagens.

Embora o diálogo entre os dois objetos dessa pesquisa mantenham proximidades – cada qual da sua maneira – com o *western*, cada um desses textos cria uma identidade típica do seu far-centro-oeste. Os pistoleiros e jagunços de *Herança de sangue* e Valdivino não são apenas personagens próximos aos *cowboys* americanos, são também tipos próprios das suas respectivas narrativas e das suas fronteiras. Nesse sentido, o diálogo desenvolvido nesse

trabalho pode ser pensado como um ponto de partida para outras pesquisas que busquem, através da literatura, desenvolver reflexões voltadas aos próprios tipos do far-centro-oeste brasileiro e das diferentes abordagens que a ficção tem utilizado para representar esses sujeitos.

REFERÊNCIAS

- ABDALA JUNIOR, Benjamin. **Introdução à análise da narrativa**. São Paulo: Scipione, 1995.
- ALMINO, João: **Cidade livre**. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- _____. “Brasília, o mito: Anotações para um ideário estético-literário”. **Escrita em contraponto**. Ensaios literários. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2008.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Porto Alegre: Globo, 1996.
- AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. São Paulo: Papirus, 1995.
- ÁVILA, Arthur Lima. **Da história da fronteira à história do Oeste**: fragmentação e crise na Western history norte americana no século XX. *História Unisinos*. 13 (1), Janeiro/Abril, 2009, pp. 73-83.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Estética da criação verbal**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- BARTHES, Roland et al. **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Vozes, 2007.
- BAZIN, André. O *western* ou o cinema americano por excelência. In: **O cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1991a. p. 199-208.
- _____. Evolução do *western*. In: **O cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1991b. p. 209-218.
- _____. Um *western* exemplar: Sete homens sem destino. In: **O cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1991c. p. 219-224.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERGER, Peter. **O dossel sagrado**. São Paulo: Paulinas, 2009.
- BORGES, Rafael. **Como o Oeste se perdeu**: representação, nação e modernidade no novo *western* (1969-2012). 2015. 433 f. Tese (Programa de Pós-graduação em História) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2009.
- BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1985.
- BROWN, Dee. **Enterrem meu coração na curva do rio**. São Paulo: Melhoramentos, 1973.
- BUSCOMBE, Edward. **No tempo das diligências**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1996.

CAMPOS, Francisco Itami. Sandro Dutra e. Coronéis e camponeses: a fronteira da fronteira e a tese da “ficção geográfica” em Goiás. In: SILVA, Sandro Dutra et al. **Fronteira Goiás: sociedade e natureza no Oeste do Brasil**. Goiânia: PUC Goiás, 2013. p. 39-54.

CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 2001.

CERTEAU, Michel de. Relatos de espaço. In: _____. **Ensaio sobre o homem**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 73-94.

CHAUL, Nasr Fayad. **Coronelismo em Goiás: estudo de casos e famílias**. Goiânia: Mestrado em história/Kelps, 1998.

COOPER, James Fenimore. **O último dos moicanos**. São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre: W. M. Jackson INC., s/d.

CROATTO, José Severino. **As linguagens da experiência religiosa: uma introdução à fenomenologia da religião**. São Paulo: Paulinas, 2001.

DIMAS, Antônio. **Espaço e romance**. São Paulo: Ática, 1987.

DUARTE, Luis Sérgio. O conceito de fronteira em Deleuze e Sarduy. **Textos de História**. Brasília, v. 13, nº 1-2, p. 17-26, 2005.

ECO, Umberto. **Lector in fabula**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

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

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. RJ: Jorge Zahar, 1994.

ELLIOT, T. S. **Ensaio**. São Paulo: Art Editora, 1989.

FOHLEN, Claude. **O faroeste, 1860-1890**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

FORSTER, E. M. **Aspectos do romance**. Trad. M. H. Martins. 2. Ed. São Paulo: Globo, 1998.

FROTA, Adolfo José de Souza. **O espaço e a melancolia do cowboy na trilogia da fronteira, de Cormac McCarthy**. 2013. 234 f. Tese (Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2013.

GALEAZZI, Marlene Anna. O amanhecer de Tia Neiva. **Última Hora**, Brasília, 10 ago. 1985, p. 13.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 2006.

GENETTE, Gerard. Fronteiras da narrativa. In: BARTHES, Roland et al. **Análise estrutural da narrativa**. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 265-284.

_____. Tempo da narrativa. In: **Discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. São Paulo: UNESP, 1991.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Caminhos e fronteiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1963.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

IGNÁCIO, Ewerton de Freitas. **Do campo abandonado para a cidade suportada: campo e cidade na literatura brasileira**. Anápolis: Universidade Estadual de Goiás, 2010.

ISER, Wolfgang. Problemas da teoria da literatura atual: o imaginário e os conceitos-chave da época. In: LIMA, Luiz Costa Lima. **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. P. 927-953.

KRISTEVA, Julia. **Ensaio de semiologia**. Rio de Janeiro: Eldorado, 1971.

LIMA, Luiz Costa. **Teoria da literatura em suas fontes**. Vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LIMA, Nísia Trindade. **Um sertão chamado Brasil: intelectuais e representação geográfica da identidade nacional**. Rio de Janeiro: Revan, 1998.

MALCOLM, Janet. **Anatomia de um julgamento: Ifigênia em Forest Hills**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. São Paulo: Papirus, 2006.

MATTOS, A. C. Gomes. **Publique-se a lenda: a história do western**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

MCCARTHY, Cormac. **Onde os velhos não tem vez**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

MCCREERY, David. **Frontier Goiás, 1822-1889**. Stanford, California. Stanford University Press, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MOURA, Tálliton T. R. L. de. **A fronteira de sangue: História e Literatura nas representações da violência em Goiás na passagem dos séculos XIX ao XX**. 2015. 133f. Dissertação (Programa de pós-graduação em Território e Expressões Culturais no Cerrado) – Universidade Estadual de Goiás, Anápolis, 2015.

NASH, Roderick Frazier. **Wilderness and the American mind**. New Haven/London: Yale University Press, 1982.

NUNES, Brasilmar Ferreira. **Sociedade e Estado**. Vol. XIV, n. 1, Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília. Brasília: O Departamento, 1999.

ORTÊNCIO, Bariani. In: DENÓFRIO, Darcy F. *et al.* **Antologia do conto goiano 1: dos anos dez aos sessenta**. Goiânia: UFG, 1993.

OLIVEIRA, Eliézer Cardoso. **Chacinas, combates e massacres: medo e violência em Goiás**. Goiânia: PUC Goiás/ Kelps, 2012.

_____; QUADROS, Eduardo Gusmão de. “Um nelore para não sair de uma briga”: a cultura da Valentia em Goiás. **OP SIS**. Catalão, v. 15, nº 2, p. 479-482, 2015.

PERDIGÃO, Paulo. **O western clássico: gênese e estrutura de Shane**. Porto Alegre: L&PM Editores, 1985.

PEREIRA, Rodrigo da Silva. **Western Feijoadá: o faroeste no cinema brasileiro**. 2002. Dissertação (Mestrado em Comunicações e Poéticas Visuais) Universidade Estadual Paulista – UNESP, São Paulo, 2002.

RIBEIRO, Rejane de Almeida. Aspectos dos romances tradicional e pós-moderno. **Scientia FAER**. Olímpia - SP, v. 1, n. 1, p. 74-81, 2º sem 2009.

RIEUPEYROUT, Jean Louis. **O western ou o cinema americano por excelência**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1963.

ROCHA, João de César Castro. Nenhuma Brasília existe – a cidade na ficção livre de João Almino. **Philia e Filia**. Porto Alegre, v. 1, nº 1, p. 299-307, 2010.

ROSA, Guimarães. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

ROSENFELD, Kathrin, **João Almino, Cidade Livre**. Zero Hora, Porto Alegre, sábado, 18 de dezembro de 2010.

REUTER, Ives. **Introdução à análise do romance**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SANT’ANNA, Afonso Romano. **Paródia, paráfrase e CIA**. São Paulo: Ática, 2003.

SANTOS, Luiz Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SILVA, Sandro Dutra de. Et al. **Fronteira Goiás: sociedade e natureza no Oeste do Brasil**. Foiânia: PUC Goiás, 2013, p. 39-54.

SILVEIRA, João Paulo de Paula. A polissemia do sagrado na modernidade tardia: uma introdução aos novos movimentos religiosos. In: SILVEIRA, J. P. de P.; MORAIS, J.;

PROTO, L. V. P. **Reflexões históricas**: cultura, identidade e relações de poder. São Leopoldo: Oikos; Goiás: UEG, 2014.

SIMMEL, George. “A aventura”. In. SOUZA, J.; ÖELZE, B. (org.). **Simmel e a modernidade**. Brasília: Ed. da UnB, 2005. p. 169-184.

SIQUEIRA, Deis. Psicologização das religiões: religiosidade e estilo de vida. In: NUNES, Brasilmar Ferreira (Org.). *Sociedade e Estado*. Vol. XIV, n. 1, Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília. Brasília: O Departamento, 1999.

SLOTKIN, 1996. *Western*. In: MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. São Paulo: Papirus, 2006.

SMITH, Henry Nash. **Virgin Land**: the American West as Symbol and Myth. Cambridge, Massachusetts/Londres: Harvard University Press, 2009.

STEVENS, George. **Dois dias com George Stevens**. Entrevistador: Paulo Perdigão. Revista Filme Cultura, nº14, abr. / mai. 1970.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, Roland et al. **Análise estrutural da narrativa**. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 218-264.

TOMACHEVSKI, B. et al. **Teoria da literatura**: formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1978.

TURNER, Frederick Jackson. **The frontier in American history**. Mineola, New York: Dover Publications, Inc., 2010.

VERNET, Marc. Cinema e linguagem. In: **A estética do filme**. São Paulo: Papirus, 1995. p. 157-222.

WARSHOW, Robert. **The movie chronicle**: the westerner. New York: Doubleday, 1964.
Webb, Walter Prescott. *The Great Plains*: a study in institutions and environment. S.n., s.l.: 1931.

WEBB, Walter Prescott. **The great frontier**. Reno, Las Vegas: University of Nevada Press, 2003.

WHITMAN, Walt. **Folhas de relva**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

WRIGHT, Will. The structure of myth & the structure of the western film. In: WRIGHT, Will. **Six guns and society**. Berkeley: University of California Press, 1975. P. 16-25; 29-58.

ŽIŽEK, Slavoj. Bem vindo ao deserto do real. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

FILMOGRAFIA

ONDE os fracos não tem vez. Direção: Ethan Coen e Joel Coen. USA, Paramount Vantage; Miramax, Scott Rudin Productions, 2007. 122 min.

SHANE. Direção. Direção: George Stevens. USA, Paramount Pictures, 1953. 118 min, Technicolor.

APÊNDICES



1. A troca de instrumento de serviço de *Shane* numa representação da sua mudança de ambiente e a heroicização dos sujeitos do Oeste no domínio da natureza.



2. A divisão entre espaço sagrado e profano no rancho da família Starret.