



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS
UNIDADE DE CIÊNCIAS SOCIOECONÔMICAS E HUMANAS
PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU TERRITÓRIOS E
EXPRESSÕES CULTURAIS DO CERRADO – TECCER

ANA CAROLINA DE MESQUITA TAVARES

“AGORA O TEMPO VAI SUSPENDER”: CORONELISMO, VIOLÊNCIA E
CULTURA CAIPIRA NA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA DO ROMANCE *O*
TRONCO, DE BERNARDO ÉLIS (1956-1999)

Anápolis
2024

ANA CAROLINA DE MESQUITA TAVARES

**“AGORA O TEMPO VAI SUSPENDER”: CORONELISMO, VIOLÊNCIA E
CULTURA CAIPIRA NA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRÁFICA DO ROMANCE *O
TRONCO*, DE BERNARDO ÉLIS (1956-1999)**

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, na área interdisciplinar. Linha de pesquisa: Saberes e Expressões Culturais do Cerrado.

Orientador: Prof. Dr. Ademir Luiz da Silva

Anápolis

2024



TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA PUBLICAÇÃO DE DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL (BDTD)

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Estadual de Goiás a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UEG), regulamentada pela Resolução, CsA n.1087/2019 sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

Estando ciente que o conteúdo disponibilizado é de inteira responsabilidade do autor / autora.

Dados do autor (a)

Nome Completo Carolina de Mesquita Zavaras

E-mail carulinamesquita@hotmail.com

Dados do trabalho

Título "Agora o tempo vai suspender": coronelismo, violência e cultura
cáspica na adaptação cinematográfica do romance O Zénono, de Bernardo Élis

Dissertação

Curso/Programa TECCER

Concorda com a liberação documento?

SIM

NÃO

Obs: Período de embargo é de um ano a partir da data de defesa

Amópolis
Local

06/03/24
Data

Carolina de Mesquita Zavaras
Assinatura do autor / autora

[Assinatura]
Assinatura do orientador / orientadora

Ficha catalográfica

T231a	<p>Tavares, Ana Carolina de Mesquita. "Agora o tempo vai suspender" [manuscrito] : coronelismo, violência e cultura caipira na adaptação cinematográfica do romance O Tronco, de Bernardo Élis (1956/1999 /Ana Carolina de Mesquita Tavares. – 2024. 130 f. il.</p> <p>Orientador: Prof. Dr. Ademir Luiz da Silva. Dissertação (Mestrado em Territórios e Expressões Culturais no Cerrado). Universidade Estadual de Goiás, Unidade Universitária Anápolis de Ciências Socioeconômicas e Humanas – Nelson de Abreu Júnior, Anápolis, 2024.</p> <p>Inclui bibliografia.</p> <p>1. Coronelismo - História. 2. Literatura e Cinema. 3. Romance literário – Tronco – Bernardo Élis - Cinema. 4. Dissertações – TECCER – UEG/UnUCSEH. I. Silva, Ademir Luiz da. II. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDU 82.09:791.43(043.3)</p>
-------	--

Elaborada por Aparecida Marta de Jesus
Bibliotecária da UEG/UnUCSEH
CRB1/2385

ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Aos seis dias do mês de março do ano de dois mil e vinte e quatro, a partir das treze horas, na sala de aulas do Programa de Pós-Graduação em Territórios e Expressões Culturais no Cerrado (PPGTECCER-UEG), a UnuCSEH - Néelson de Abreu Júnior/UEG, realizou-se a sessão de julgamento da dissertação da discente Ana Carolina de Mesquita Tavares, intitulada **“Agora o tempo vai suspender: Coronelismo, violência e cultura caipira na adaptação cinematográfica do romace O Tronco, de Bernardo Élis (1956-1999)”**. A Banca Examinadora foi composta pelos seguintes Professores: Dr. Ademir Luiz da Silva (Orientador), Dr. Eliezer Cardoso de Oliveira (Examinador Interno) e Dr. Solemar Silva Oliveira (Examinador Externo) e Dr. Ewerton de Freitas Ignácio (Suplente). Os membros da banca fizeram suas observações e sugestões, as quais deverão ser consideradas pelo discente e seu orientador. Em seguida a Banca Examinadora reuniu-se, em sessão secreta, atribuindo ao discente os seguintes resultados.

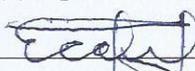
Dr. Ademir Luiz da Silva (Orientador)

aprovado () reprovado.

Assinatura 

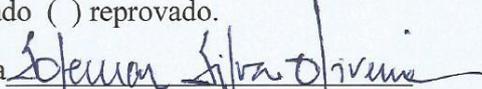
Dr. Eliezer Cardoso de Oliveira (Examinador Interno)

aprovado () reprovado.

Assinatura 

Dr. Solemar Silva Oliveira (Examinador Externo)

aprovado () reprovado.

Assinatura 

Dr. Ewerton de Freitas Ignácio (Suplente).

() aprovado () reprovado.

Assinatura _____

Resultado Final: aprovado () reprovado.

Observações:

CONSIDERANDO AS SUGESTÕES PONTUAIS
DE CORREÇÃO, A BANCA APROVA O TRA-
BALHO COM LOUVOR E SUGERE A PU-
BLICAÇÃO.

Reaberta a sessão pública, a Orientador proclamou o resultado e encerrou a sessão às 15H05 horas, da qual foi lavrada a presente ata que vai ser assinada por mim secretário, discente e pelos membros da banca examinadora supracitada.

Secretário: _____

Discente: _____

Uma Carolina de Mesquita Amorim

RESUMO

Esta pesquisa é uma análise do filme *O Tronco* (1999), dirigido por João Batista de Andrade, adaptado do romance homônimo de Bernardo Élis, publicado em 1956. O enredo traz a guerra caipira entre soldados da força estadual e jagunços a serviço dos coronéis, ocorrida no norte de Goiás no início do século XX. Da interconexão entre história, literatura e cinema, nossa análise parte do texto literário, perpassa a historiografia sobre a chacina do Duro e, na adaptação cinematográfica, destacamos como o cineasta representa a violência, o coronelismo e a cultura goiana no longa-metragem, suscitando um faroeste inspirado nos clássicos *westerns* hollywoodianos.

Palavras-chave: Coronelismo, Cinema, História, Literatura.

ABSTRACT

This paper is an analysis of the picture "O tronco" (1999), directed by João Batista de Andrade, an adaptation of the Bernardo Élis' homonym novel, published in 1956. The plot presents an inlander war between State soldiers and landowners' hired guns, which took place in northern Goiás in the early 20th century. Over the interconnection between history, literature and cinema, this analysis starts in the literary piece, goes throughout the historiography concerning the Duro slaughter and, in the film adaptation, the highlight is on how the film-maker represents violence, the landowners' domain and the goiana culture in the movie, eliciting a western-ish production inspired in the hollywoodian classic westerns.

Key words: Coronelism, Cinema, History, Literature.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 Carta de Monteiro Lobato.....	24
Figura 02 Monumento em Dianópolis.....	43
Figura 03 Encontro de Bernardo Élis e João Batista de Andrade.....	51
Figura 04 Fotograma do filme <i>Stagecoach</i> (1939). Direção: John Ford.....	61
Figura 05 Fotograma do filme <i>Stagecoach</i> (1939). Direção: John Ford.....	62
Figura 06 Pirenópolis. <i>O Tronco</i> Direção: João Batista de Andrade.....	62
Figura 07 Vicente contemplando o vasto cerrado. <i>O Tronco</i> Direção: João Batista de Andrade.....	63
Figura 08 Fotograma do filme - <i>The Covered Wagon</i> , 1923. Direção: James Cruise.....	64
Figura 09 Caravana rumo a São José do Duro. <i>O Tronco</i> . 1999. Direção: João Batista de Andrade.....	64
Figura 10 Fotograma do filme <i>The big trail</i> . 1930. Direção: Raoul Walsh.....	65
Figura 11 Carros de bois. <i>O Tronco</i> . 1999. Direção: João Batista de Andrade.....	65
Figura 12 Fotograma do filme <i>Seven men from now</i> , 1956. Direção: Budd Boetticher.....	67
Figura 13 Vila de São José do Duro. <i>O Tronco</i> , 1999. Direção: João Batista de Andrade.....	67
Figura 14 Cidade cenográfica em Pirenópolis - GO. Arquivo: Nelson Santos.....	68
Figura 15 Juiz Celso Calmon na capital. <i>O Tronco</i> , 1999. Direção: João Batista de Andrade.....	68
Figura 16 Fotograma do filme <i>Blazing the trail</i> , 1912. Direção: Thomas H. Ince.....	70
Figura 17 Soldados observando os jagunços. <i>O Tronco</i> , 1999. Direção: João Batista de Andrade.....	70
Figura 18 Jabuti. <i>O Tronco</i> , 1999. Direção: João Batista de Andrade.....	71
Figura 19 Jabuti. <i>O Tronco</i> , 1999. Direção: João Batista de Andrade.....	72
Figura 20 Catulino verifica o instrumento. <i>O Tronco</i> , 1999. Direção: João Batista de Andrade.....	74
Figura 21 Juiz Calmon discursa aos soldados. <i>O Tronco</i> , 1999. Direção: João Batista de Andrade.....	76
Figura 22 “Tiro na cara” em <i>The great train robbery</i> , 1903. Direção: Edwin Porter.....	77
Figura 23 Vicente enfrenta Catulino. <i>O Tronco</i> , 1999. Direção: João Batista de Andrade.....	78

Figura 24 Catulino corta orelha de jagunço. <i>O Tronco</i> , 1999. Direção: João Batista de Andrade.....	80
Figura 25 Duelo entre Catulino e Vicente. <i>O Tronco</i> , 1999. Direção: João Batista de Andrade.....	82
Figura 26 Assassinato de Vigilato. <i>O Tronco</i> , 1999. Direção: João Batista de Andrade.....	88
Figura 27 Coronel Pedro Melo. <i>O Tronco</i> , 1999. Direção: João Batista de Andrade.....	91
Figura 28 Coronel Artur Melo. <i>O Tronco</i> , 1999. Direção: João Batista de Andrade.....	92
Figura 29 Cartaz do filme <i>O Tronco</i> , 1999. Direção: João Batista de Andrade.....	95
Figura 30 Mascarado. <i>O Tronco</i> , 1999. Direção: João Batista de Andrade.....	98
Figura 31 Jagunços. <i>O Tronco</i> , 1999. Direção: João Batista de Andrade.....	100
Figura 32 Comemoração dos jagunços. <i>O Tronco</i> , 1999. Direção: João Batista de Andrade.....	101
Figura 33 Policial da Força Pública de Goyaz, 1920.....	103
Figura 34 Soldado Baianinho. <i>O Tronco</i> , 1999. Direção: João Batista de Andrade.....	105
Figura 35 Crianças. <i>O Tronco</i> , 1999. Direção: João Batista de Andrade.....	110
Figura 36 Catira. <i>O Tronco</i> , 1999. Direção: João Batista de Andrade.....	112
Figura 37 Mulheres e crianças. <i>O Tronco</i> , 1999. Direção: João Batista de Andrade.....	113
Figura 38 Jagunça conversa com Anastácia. <i>O Tronco</i> , 1999. Direção: João Batista de Andrade.....	115
Figura 39 Carro de bois. <i>O Tronco</i> , 1999. Direção: João Batista de Andrade.....	115
Figura 40 Professor de música com Anastácia. <i>O Tronco</i> , 1999. Direção: João Batista de Andrade.....	116
Figura 41 Baile de aniversário de Ana Melo. <i>O Tronco</i> , 1999. Direção: João Batista de Andrade.....	117
Figura 42 Fotograma da série <i>Cangaço Novo</i> , 2023. Direção: Fábio Mendonça e Aly Muritiba.....	121

Sumário

INTRODUÇÃO.....	11
Capítulo 1 – A chacina do Duro em letras.....	15
1.1 Bernardo Élis: figura literária e personagem político.....	15
1.2 Metaficção histórica no romance <i>O Tronco</i>	29
1.3 A historiografia sobre a chacina do Duro	39
Capítulo 2 - O faroeste caipira de João Batista de Andrade	48
2.1 O cineasta que não virou suco	48
2.2 A paisagem do Cerrado no filme <i>O Tronco</i>	57
2.3 A estética da violência em <i>O Tronco</i>	75
Capítulo 3 - Entre a história, a literatura e o cinema.....	87
3.1 Troncos do poder: a República dos Coronéis	87
3.2 Entre o rifle e a reza: o jagunço e o soldado.....	97
3.3 Cultura e costumes entre troadas	108
CONSIDERAÇÕES FINAIS	121
REFERÊNCIAS.....	125
ANEXOS.....	130

INTRODUÇÃO

Elegemos o ensaio “Cinema e história: entre expressões e representações” de Barros (2008) para iniciar nossa discussão sobre o filme *O Tronco*, pois, para Barros, o cinema e as práticas e discursos que sobre ele se estabelecem podem ser considerados na contemporaneidade como uma fonte primordial e inesgotável para o trabalho historiográfico. O cinema, na qualidade de expressão cultural, pode fornecer fontes significativas para os estudos históricos, pois representa uma realidade percebida e interpretada pelos autores.

Barros (2008) defende que a obra cinematográfica funciona como uma representação ou como um veículo interpretante de realidades históricas específicas ou, ainda, como uma linguagem livre para a imaginação histórica. Para o autor, os “filmes históricos” são aqueles que “buscam representar ou estetizar eventos ou processos históricos conhecidos, e que incluem entre outras as categorias dos ‘filmes épicos’ e dos filmes históricos que apresentam uma versão romanceada de eventos ou vidas de personagens históricos” (BARROS, 2008, p. 44).

O autor analisa o cinema como “agente” e como “fonte histórica”. Na primeira perspectiva, ele aponta que, seja através da Indústria Cultural, ações estatais ou usos políticos, o filme pode ser usado para difusão de ideologias e como resistência a essas forças. Segundo Barros (2008), o cinema foi e ainda é utilizado como instrumento de dominação, imposição e manipulação pelos diversos agentes relacionados ao poder instituído (partidos políticos, igrejas, associações...). Mas ainda conserva sua autonomia em relação a esses poderes, funcionando como um “contrapoder”, pois “através de uma obra fílmica expressam-se de maneira complexa várias vozes sociais e diversificadas perspectivas culturais” (BARROS, 2008, p. 52)

O cinema é um produto que nos permite a observação do ‘lugar que o produz’, para o referido autor, “qualquer obra cinematográfica é sempre portadora de retratos, de marcas e de indícios significativos da sociedade que a produziu” (BARROS, p. 53). Dessa forma, o filme expressa as possibilidades de uma realidade histórica, seja como retratação, inversão ou uma visão de mundo. Barros (2008) afirma que:

a ficção, por mais criativa e imaginativa que seja, permite em todos os casos uma aguda leitura da realidade social e histórica, o que implica dizer que o historiador ou o analista da fonte documental cinematográfica sempre poderá almejar enxergar por trás de um filme algo da sociedade que o produziu, e que poderá analisar a fonte fílmica como um produto complexo que se vê potencializado pelo fato de que para ela confluem diversos tipos de linguagens e materiais discursivos denunciadores de uma época, de caminhos culturais específicos, de agentes sociais diversos, de relações de poder bem definidas, de visões de mundo multidiversificadas. (BARROS, 2008, p. 56)

Toda ficção está impregnada da realidade vivida, com ou sem a intenção do autor, por isso Barros (2008) defende que qualquer filme pode ser constituído em fonte pelo historiador que esteja interessado em compreender a sociedade que o produziu e que o tornou possível como obra.

Além da fonte fílmica em si, outras tantas fontes são geradas, como o roteiro, a sinopse, materiais de divulgação, a crítica, entre outras. Os depoimentos de autores e das pessoas envolvidas na produção do filme também se enquadram como fontes sobre o Cinema. Para Barros (2008), uma metodologia adequada à análise fílmica necessita ser complexa, e

(...) deve examinar o discurso falado e a estruturação que se manifesta externamente sob a forma de roteiro e enredo, como analisar os outros tipos de discursos que integram a linguagem cinematográfica: a visualidade, a música, o cenário, a iluminação, a cultura material implícita, a ação cênica. Sem contar as mensagens subliminares que podem estar escondidas em cada um desses níveis e tipos discursivos. (BARROS, 2008, p. 63)

Para analisar uma obra fílmica, torna-se necessário direcionar a atenção para aspectos casuais, indícios, detalhes e dimensões que podem não ser percebidas por quem a produziu. Ainda que sem a intenção do cineasta, estratos ideológicos e sociais podem ser revelados a partir de elementos aparentemente casuais.

O cinema pode se relacionar com diversas formas de expressão artística, havendo uma confluência de várias linguagens, como a música, a fotografia, a literatura, que, como exemplo, pode “roteirizar ou transformar em enredo algo que eventualmente já existia em forma de livro” (BARROS, 2008, p. 73). O cinema também se relaciona com diversas outras artes por meio do recurso às citações, que pode não ser percebido pelo espectador comum, apenas pelo espectador que possuir uma competência mais específica. Barros (2008) discorre ainda acerca dos clichês cinematográficos, pois, para além das citações possíveis, há a possibilidade de um filme citar outros filmes por meio de cenas ou imagens marcantes, assim como utilizar citações relativas à literatura.

Ao analisar nosso objeto de pesquisa, o longa-metragem *O Tronco*, temos o que Barros (2008) define como representação historiográfica realizada pelo cinema, que não se trata da própria História, e sim de quaisquer filmes de ambientação histórica, como os filmes de ficção construídos sobre um contexto histórico bem definido. São filmes que trazem em seu enredo ou temática um fundo histórico, ou a representação de algum evento ou episódio da própria História. Ocorre quando “os personagens centrais têm uma existência histórica concreta, mas o

enredo é, na verdade, construído com liberdade ficcional, embora seguindo determinados balizamentos históricos” (BARROS, 2008, p. 78).

Temos, portanto, que o gênero cinematográfico ‘ficção histórica’ corresponde precisamente ao gênero literário denominado ‘romance histórico’, do qual a Literatura nos oferece inúmeros exemplos. Neles, a fidedignidade não pode ser exigida, mas tais obras se apresentam como fontes para a compreensão do período em que foram produzidos, permitindo-nos captar ideologias e vozes sociais diversas. Barros (2008) encerra sua análise considerando a “História como o vasto universo dos acontecimentos que afetam os homens ou que são por eles impulsionados, o Cinema apresenta-se certamente como um dos grandes agentes históricos da contemporaneidade” (BARROS, 2008, p. 80).

Bernardo Élis, em seu romance *O Tronco* (1956), narra o conflito ocorrido na Vila de São José do Duro, envolvendo o governo estadual e coronéis dissidentes no início do século XX. O autor mescla dados fictícios com dados reais e aponta a fragilidade da justiça e da lei na República Velha. Élis se inspirou em um fato histórico ao descrever o coronelismo em Goiás, cujo desfecho foi o massacre da família e amigos dos coronéis no tronco (instrumento de tortura no qual os membros dos suplicados eram presos) por ordem da polícia estadual.

O massacre do Duro inspirou variada produção literária e audiovisual. Destacaremos a adaptação cinematográfica do romance de Bernardo Élis, dirigida por João Batista de Andrade. O longa-metragem *O Tronco*, gravado em Pirenópolis, foi lançado em 1999 e alcançou reconhecimento pela crítica por trazer personagens ‘reais’, qualidade estética no que se refere à linguagem, roteiro simples e eficiente.

Buscamos realizar uma análise do filme *O Tronco*, apontando alguns aspectos da guerra caipira de Élis que ora se aproximam, ora se distanciam do filme dirigido por João Batista de Andrade. A estética do faroeste goiano é explorada de modo a mostrar como o filme suscita os clássicos *westerns* hollywoodianos. Para tanto, ao analisar linguagens artísticas distintas, tentamos apontar as interconexões entre história, literatura e cinema e destacamos como o cineasta mineiro representou temas como a violência durante o coronelismo, os costumes e a cultura caipira dos sertanejos goianos.

Embora haja um número significativo de produções que tratam das disputas oligárquicas em Goiás, poucas se ocuparam em analisar o viés cinematográfico desse período. Nessa trajetória, apoiamo-nos em vasta bibliografia documental, visitas técnicas foram realizadas à cidade de Pirenópolis, onde o filme foi produzido, também à casa onde residiu Bernardo Élis,

hoje o Instituto Educacional e Cultural Bernardo Élis Para os Povos do Cerrado (Icebe) e, por fim, incontáveis vezes a reprodução do filme a fim de estabelecer o diálogo pretendido.

No primeiro capítulo, denominado *A chacina do Duro em letras*, trazemos a biografia de Bernardo Élis, as passagens bucólicas da sua infância em Corumbá de Goiás, seu despertar para a literatura e sua posterior consolidação no cenário literário nacional. Seguimos desvelando a metaficção histórica em seu romance *O Tronco* (1956), o contexto de produção e algumas possíveis intenções do autor. Finalizando o capítulo, temos três versões de autores que estiveram diretamente envolvidos no episódio em São José do Duro, obras de muita relevância para discutir a historiografia acerca da chacina.

O faroeste caipira de João Batista de Andrade é analisado sob diversos prismas no segundo capítulo. Iniciamos com sua biografia e outros aspectos de sua trajetória que o tornaram um conceituado cineasta brasileiro. A paisagem do cerrado, precisamente Pirenópolis e seus arredores, compõe a fotografia do filme, e se relaciona aos clássicos *westerns* hollywoodianos. A violência explícita nas relações coronelísticas e a estética proposta por João Batista são analisadas a partir dos conceitos filosóficos do sublime e do belo.

No capítulo final, *Entre a história, a literatura e o cinema*, apontaremos as interconexões entre esses campos, iniciando com a historiografia que permeia a ‘República dos coronéis’ e as dualidades contidas no filme, como as representações do coronel tradicional e do moderno, envolvendo a política partidária goiana. O catolicismo popular rural e outras manifestações da fé religiosa são apresentados como um traço cultural de Goiás. O misticismo que envolve a figura do jagunço, as proteções mágicas, santos e patuás, também são observados na fílmica de João Batista. A cultura e os costumes sertanejos se mostram entre ‘troadas’, o arcaico e o moderno duelam no *far west* goiano.

Capítulo 1 – A chacina do Duro em letras

1.1 Bernardo Élis: figura literária e personagem político

Desde que foram descobertas as primeiras minas de ouro em Goiás por volta de 1726, houve um crescente número de mineradores no vale do Rio Vermelho e bandeiras foram organizadas buscando novas minas em outros rios. Destacaremos aqui um centro populacional que nasceu nos arredores de Meia Ponte (atual Pirenópolis), trata-se do povoado de Corumbá, antes denominado Arraial de Nossa Senhora da Penha de França, que também possuía minas. Em 1849, a povoação foi elevada à condição de vila e foi desmembrada de Meia Ponte, tornando-se município em 1902.

A povoação de Corumbá de Goiás surgiu em 1731, como polo de mineração no rio Corumbá e ribeirão Bagagem. O povoado cresceu entre o rio e a capela, com habitantes de origem paulista e portuguesa vindos com as bandeiras, em busca de pedras preciosas, que construíram suas moradias às margens do rio. Em 1734, com a inauguração da capela de Nossa Senhora da Penha de França, a povoação tornou-se o centro de toda a região do rio Corumbá. (IPHAN, acesso em 15 de maio de 2022)

Com o declínio da mineração, verificado a partir de 1750, a região se pauperiza, estradas desaparecem e alguns povoados resistem, como o de Corumbá de Goiás, cujos habitantes voltaram-se para a atividade pecuária e a agricultura de subsistência. Durante o século XIX, apesar da escassez que dominava a região:

O grupo familiar Fleury Curado tornou-se um dos elementos menos pobres, menos incultos e por isso se fez detentor do comércio e das funções públicas, organizando a primeira oligarquia que dominou as províncias de Goiás e Mato Grosso até a queda do Império (1889) com poder de governo e com participação destacada no poder até 1930. (ÉLIS, 2000, p. 18)

Essa breve explanação acerca da historiografia goiana objetiva situar Bernardo Élis Fleury de Campos Curado e rememorar sua atuação literária e política. Nascido em 15 de novembro de 1915 em Corumbá de Goiás, filho de Erico José Curado e Marieta Fleury de Campos Curado, ambos de famílias tradicionais goianas. Erico era comerciante, jornalista e poeta. Para Élis: “Meu pai era homem alegre, quase despreocupado, que vivia examinando criticamente a vida local e nacional e rindo-se o bom rir das coisas malfeitas, das gafes e das besteiras de todo mundo, inclusive as suas” (ÉLIS, 2000, p. 31). Marieta foi professora pública durante algum tempo, e por toda a vida fora costureira; “era quem vestia e preparava as noivas,

as mulheres que tinham que viajar para o Rio ou São Paulo, embora ela mesma nunca houvesse saído do Estado de Goiás”. (ÉLIS, 2000, p. 39)

Em sua autobiografia *A vida são as sobras* (2000), Bernardo Élis aponta-nos passagens de sua infância marcada pela imposição de normas de comportamento. Como um Fleury Curado, tinha que dar exemplo de bom comportamento e educação. Tudo era proibido, tudo ameaçava, para obter licença para uma brincadeira com outros meninos dependia de consentimentos raramente concedidos. Uma infância com tantas regras que ele vivia sobressaltado com receio de sempre infringir alguma.

Bernardo Élis teve sua formação intelectual iniciada pelos pais, na própria residência, pois o pai havia escrito alguns versos criticando a didática do único mestre-escola que lecionava em Corumbá e esse não aceitou como seus alunos os filhos do poeta crítico. Sobre o método do pai, Élis aponta que ele “queria num dia ensinar o livro inteiro para depois passar uma quinzena sem exigir nenhuma lição de nós, sentia-se ele na inarredável obrigação paterna de ensinar-nos (...) um dia, minha mãe rebelou-se e tomou a seu cargo nosso ensino”. (ÉLIS, 1977, p. xi)

Seu pai possuía boa cultura literária, escrevia poesias e conhecia livros importantes do seu tempo, assinava jornais do Rio de Janeiro que chegavam a Corumbá com atraso de vinte dias, e mesmo assim eram o mais importante veículo de cultura atualizada. Seu tio André, que residia no Rio de Janeiro, também lhes enviava revistas e novidades acerca da literatura brasileira e internacional.

Bernardo Élis despertou para a literatura ainda na primeira década de sua vida, por influência de seu pai, que possuía um baú grande de lata estampada ao qual ele não tinha acesso e pouco lhe interessavam os livros contidos, romances de Machado de Assis, Eça de Queirós, poesias de Vicente de Carvalho, Cruz e Sousa, clássicos como Camões, Bocage, Rodrigo Lobo, e alguns dicionários.

Quanto a mim, muito cedo, meteu-me nas mãos *Os Lusíadas*, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *A Cidade e as Serras*, *Iracema*, *O Guarani*, *Inocência*, *Os Mártires do Cristianismo*, *Nova Floresta* de Manuel Bernardes e outras desgraças semelhantes. Eu detestava tais velharias, bem como a miserabilíssima *Arte de Fazer Versos*, de Osório Duque Estrada, segunda edição 1914. Nenhuma figura na desgraça de tais livros. (ÉLIS, 1977, p. xvii)

O entusiasmo que faltava para a leitura dos clássicos, Bernardo Élis demonstrava pelas obras dos modernistas brasileiros, lendo continuamente José Lins do Rêgo, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e muitos outros. “Já com quinze anos, pude ler boas coisas na biblioteca de Corumbá, tais como as obras de Shakespeare, Júlio Verne, *Os Mártires*, de

Chateaubriand, tradução de Camilo Castelo Branco “(ÉLIS, 2000, p. 77). Em sua autobiografia, consta que foi a partir de leituras de suplementos literários em que os modernistas de então escreviam *coisas* que ele percebeu a relação entre literatura e vida cotidiana, que o encantava e que tempos mais tarde o fez sentir a necessidade de contar *coisas* como esses autores contavam. Interrogado sobre como e por que começou a escrever, Élis aponta que:

Foi por imitação que comecei a escrever: imitação a meu pai no próprio ato de escrever e depois imitação de alguns escritores com cuja obra sentia identificar-me. Como todo procedimento humano, também a arte nasce da imitação, imitação como componente da aprendizagem. (ÉLIS, 2000, p. 83)

Em 1930, Bernardo Élis saiu de Corumbá, das aulas fatídicas no círculo familiar, rumo à capital para cursar o primeiro ensino regular. Completou sua educação básica no Lyceu, período em que residiu com seu avô na cidade de Goiás. Concluiu o curso superior em 1945 na única faculdade então existente, a Academia de Direito de Goiás, fundada em 1898 e transferida para Goiânia em 1937 e que seria a futura Universidade Federal de Goiás.

Em 1934, Élis participava dos acontecimentos literários do Brasil Central, enviava suas poesias para os jornais de Goiânia. Esse ano foi sua estreia literária, com a fundação de um grêmio literário e um jornal, publicou a poesia *A chaminé*. Segundo consta em sua autobiografia, antes disso havia escrito uma longa estória de assombração inspirada em um conto sertanejo de Afonso Arinos, mas que manteve oculta devido às críticas de seu pai, só sendo compartilhada e elogiada pelo professor na classe da terceira série do Lyceu.

Sem recursos financeiros para dirigir-se ao Rio de Janeiro, onde almejava *fazer* sua literatura, Bernardo Élis iniciou-se na função pública em 1936, como escrivão da Delegacia de Polícia em Anápolis-GO, posteriormente obteve nomeação para escrivão do Cartório do Crime em Corumbá-GO. Mudou-se para Goiânia em 1939, onde foi nomeado secretário da Prefeitura Municipal, também exercendo a função de prefeito interino por duas vezes durante o mandato de Venerando de Freitas Borges (1935-1945).

O isolamento de Bernardo Élis em seu estado natal, visto que Goiás no início do século XX ainda era uma região dispersa dos centros culturais e políticos do país, constituiu um indivíduo tímido, traço definidor da personalidade do autor. Para ele a timidez é uma condição inata, que pode se acentuar com o tempo, mas nunca desaparecer. “O acanhamento, o VEXAME, a vergonha era a doença mais comum e mais terrível do sertão” (ÉLIS, 2000, p. 207). Em sua autobiografia, Élis discorre amplamente sobre sua timidez, apontando o paradoxo que envolve o tímido, pois este deseja sempre se esconder, mas possui a necessidade de também chamar a atenção para si, exibir-se e não se dissolver no anonimato.

Aí, entendi, mais claramente e mais seguramente, que na verdade fazer literatura em Goiás era a mais perfeita das idiotices, já que fazer literatura e granjear fama nesse campo, no Brasil, ainda nada significava. (...) talvez para iludir-me, raciocinava que, permanecendo no sertão, estava fazendo uma obra sobre o que realmente conhecia e estava dando testemunho que poucos poderiam dar. Na parte rural é que minguavam pessoas habilitadas e a mim estava destinada essa grande e honrosa tarefa. (ÉLIS, 2000, p. 219)

Em 1942, Bernardo Élis realizou sua grande aspiração, viajou para o Rio de Janeiro com a intenção de lá se fixar. Levava em sua bagagem os livros *Primeira Chuva* (poesia) e *Ermos e Gerais* (contos) que pretendia publicar. Porém uma situação envolvendo sua saúde fez com que regressasse, “(...) acontece, porém, que peguei uma gripe forte e no terceiro dia, ainda tossindo e espirrando, fiz minha mala, peguei o trem ali perto da Pedro II e vim esbarrar em Goiânia, com o firme propósito de jamais pensar em cidade grande” (ÉLIS, 1977, p. x).

Com essa frustração e a dificuldade de se entrosar no meio literário da cidade grande, regressou a Goiânia onde recebeu o apoio de Venerando de Freitas Borges que, visando incentivar as letras goianas, criou em 1943 a *Bolsa de Publicações Hugo de Carvalho Ramos*, na qual Élis se inscreveu para publicação de sua primeira obra e foi aprovado.

Suas atividades literárias prosseguiram e fundou em 1942 a *Revista Oeste*, junto a Carlos Faria, Zecchi Abrão, José Bernardo Félix de Souza, Paulo Augusto de Figueiredo e Vasco dos Reis. Em sua primeira edição foi publicado o conto *Nhola dos Anjos e a Cheia de Corumbá*. Por meio da revista o intelectual goiano gravou sua adesão ao Modernismo. Mas sua primeira obra publicada ocorreu em 1944. Em agosto desse ano os primeiros exemplares de *Ermos e Gerais* chegaram a Goiânia, seguindo-se às manifestações da crítica realizadas por Monteiro Lobato, Tristão de Athayde, Mário de Andrade, Rosário Fusco entre outros. “A crítica me recebe com louvor, Monteiro Lobato e Mário de Andrade escreveram cartas altamente elogiosas” (ÉLIS, 1977, p. xix). Tais literatos colaboraram para que a obra e o nome de Bernardo Élis alcançassem o meio literário e intelectual do Brasil.

Ainda em 1944, casou-se com a poetisa Violeta Metran (1927-1996), jovem ligada às letras goianas, natural de Morrinhos, autora dos livros *Sempre setembro* e *Liège*. No ano seguinte participou do 1º Congresso de Escritores de São Paulo, quando conheceu vários escritores já consagrados, entre os quais Aurélio Buarque de Holanda, Mário de Andrade e Monteiro Lobato.

Retornando à Goiânia, fundou a Associação Brasileira de Escritores (ABDE), mais tarde sendo eleito presidente. Ingressou no magistério como professor da Escola Técnica Federal de Goiás (hoje IFG), e atuou no ensino público municipal e estadual. Colaborou na fundação, foi

vice-diretor e professor do Centro de Estudos Brasileiros, da Universidade Federal de Goiás, professor de Literatura na Universidade Católica de Goiás, mantendo ativa participação em congressos de escritores realizados em diversas regiões do país. Em 1947, ingressou na Academia Goiana de Letras, ocupando a cadeira 18, de que é patrono Olegário Pinto.

A prosa bernardiana despertou a atenção da crítica, pois resgatava uma linguagem muito ampla em termos regionais do Brasil Central, embora naquele momento a linguagem regional-colloquial representasse um achincalhe à pureza da cultura goiana da classe dominante. Visto que a literatura de Élis desnudava as mazelas da única camada social que poderia ler, a dos alfabetizados. A oralidade contida em seus primeiros contos compõe um texto harmônico em que não se diferenciam a linguagem das personagens e do narrador. Indagado sobre seu processo criativo, Élis aponta o líder religioso João de Minas como seu mestre; guiou-o na estruturação da obra e no aproveitamento de sua postura intelectual em relação ao humor negro, à burrice humana e à bagunça da vida nacional. Élis imaginava que estivesse reproduzindo a narrativa oral de algum contador de estória, o qual também era personagem e interferia na narrativa.

O primeiro livro de Bernardo Élis era matéria difícil, porque abordava problemas goianos tidos como indignos do lazer literário. Centrado na cultura, fauna e flora do estado de Goiás, desvelaria ainda a miséria social e econômica do seu povo, presente desde a criação da Capitania. Para Élis, “Goiás vivia em plena Idade Média, em pleno mundo da lua: o que nos unia ao resto do Brasil era a língua portuguesa e o sistema fiscal de cobrança de impostos” (ÉLIS, 2000, p. 115). Em meados do século XX, Goiás ainda desconhecia bancos e entidades creditícias, não havia instituições de assistência de qualquer natureza e a agricultura era rudimentar.

Segundo Teles (1969), o Modernismo chegou tardiamente a Goiás, “o movimento modernista de 22 demorou vinte anos para, entre nós, se impor e criar um sentido coletivo de oposição à cediça literatura dominante” (TELES, 1969, p. 120). Após o movimento político de 1930, ampliaram-se as possibilidades de contato com o resto do Brasil e, com a mudança da capital, o estado de Goiás passa por um desenvolvimento político, social, econômico e intelectual.

Nesse período, muitos acontecimentos contribuíram para divulgar o nome do estado, dentre eles a criação da Bolsa Hugo de Carvalho Ramos (1944), a fundação da Associação Goiana de Teatro (1946), o Congresso Eucarístico (1948), a fundação da Faculdade de Filosofia

de Goiás (1949), o primeiro Congresso Nacional de Intelectuais (1954). A partir desse momento, os escritores goianos se integraram plenamente à vida literária. A Associação Brasileira de Escritores, Seção de Goiás (ABDE) foi fundada e ficou convencionada a orientar as publicações da *Bolsa Hugo de Carvalho Ramos*. Mais tarde, em 14 de abril de 1945, passou a se chamar União Brasileira dos Escritores de Goiás (UBE-GO).

Segundo a pesquisadora Nelly Alves de Almeida (1968), merece destaque “O Grupo dos Quinze”, que surgiu em 1956, e deu novo rumo à nossa literatura. Foi o primeiro grupo literário a publicar seu manifesto em Goiás e compunha-se de nomes de alto valor. (ALMEIDA, 1968, p. 40). Depois disso, todos os gêneros literários foram explorados pelos autores goianos, e após o surgimento do GEN (Grupo de Escritores Novos), houve a propagação do modernismo literário em Goiás. Como podemos verificar no relato memorialístico de Maria Helena Chein (2021):

Então, em 1963, surgiu, em Goiás, um grupo de jovens desejosos de ler, estudar e produzir poesia. Esse era o objetivo comum, que se ampliou em discussões sobre a Literatura nacional, a forma e o conteúdo, técnicas para elaboração de textos, a procura de caminhos para a ampliação e renovação do que aqui se fazia. (...) O divisor de águas entre o Regionalismo e o Modernismo, em Goiás, acabava de nascer. (CHEIN, In SILVA; OLIVIERA, 2021, p. 135)

Embora surgido nesse contexto, Chein (2021) afirma que o GEN sempre respeitou o passado e nossos grandes regionalistas, pois chegou a escolher Bernardo Élis como patrono do grupo, que se manifestou em *Poemas do GEN 30 anos*:

O grupo promovia encontros e discussões, procurando entrar em contato com os artistas mais velhos e polemizavam ferozmente os novos postulados artísticos. Foi, na verdade, um grupo atuante, crítico e que tratava com seriedade ou profissionalismo o labor literário, o que é hoje compreensível, pois a partir de tal época a arte começou a render pagamento em Goiás, coisa que não aconteceu com a minha geração e as gerações que me antecederam. (CHEIN, In SILVA; OLIVIERA, 2021, p. 135)

Segundo Vieira Neto (2010), autores como Graciliano Ramos, Jorge Amado e Rachel de Queiroz se destacaram abordando temáticas e estéticas baseadas na denúncia sociopolítica, nas mazelas do homem nordestino, sua relação com os poderosos locais e as adversidades da natureza. O pesquisador afirma que “o romance regionalista demonstrava um esgotamento criativo passadas uma década e meia do seu início, verificado em 1930” (VIEIRA NETO, 2010, p. 25). Vieira Neto (2010) afirma que, com a publicação de *Ermos e Gerais* em 1944, Bernardo Élis antecipa a renovação estilística que ocorreria a partir de 1945 no contexto da literatura

brasileira, em que os autores buscavam uma estética narrativa aprimorada e distinta das duas fases anteriores do Modernismo.

O coronelismo em Goiás apresentou contornos particulares, havia uma acirrada luta pelo controle do governo municipal por parte das oligarquias, a utilização de armas e do jaguncismo era o meio mais comum para garantia e manutenção do poder. Tais enfrentamentos resultaram em verdadeiras carnificinas. O povo simples e analfabeto estava inserido numa luta que não lhes pertencia. A obra de Bernardo Élis nos revela sua sensível percepção dos fatos da História goiana, suas vivências e inquietações, buscando denunciar as perversidades cotidianas. Quando questionado acerca da razão de ser um escritor, Élis revela que:

(...) escrever é a minha janela para o mundo, a minha maneira de participar da vida geral. Não consigo fazer do ato de escrever uma distração ou um passatempo. É um trabalho, é um exercício de conhecer as pessoas, as coisas, as situações, o mundo. (ÉLIS, 2000, p. 129)

A prosa bernardiana propunha um caminho inverso ao que incitava a política nacionalista defendida pelos interventores e ideólogos do Estado Novo. Bernardo Élis descortinou o homem comum do sertão goiano onde o progresso ainda não havia chegado, apesar do esforço modernizador empenhado pelo Governo Ludovico.

Bernardo Élis era politicamente engajado, e sentiu-se instigado a formular profundas e minuciosas críticas à realidade social em que vivia. Conheceu bem o funcionamento do Estado pretendido por Pedro Ludovico, pois atuou como funcionário de diversas instituições públicas, e como prefeito interino de Goiânia.

Essa busca por uma sociedade menos excludente fez com que Bernardo Élis ingressasse no Partido Comunista Brasileiro (PCB) em 1943, o que evidencia o caráter de protesto presente em suas obras. Élis acreditava que o comunismo sanaria os seculares problemas do Brasil, e que o meio para contribuir seria sua arte literária e a ativa participação na imprensa e na política.

O engajamento político de Bernardo Élis, como de boa parte da intelectualidade do período, demonstra a sintonia do escritor com as lutas que se travavam em seu tempo. A política cultural estruturada pelo Partido Comunista, visando divulgar o Realismo Socialista, apontavam um conjunto de normas de como deveriam ser as obras realmente revolucionárias. Para Élis, representava um equívoco a submissão da criação artística à política.

Bernardo Élis dedicou-se aos estudos de obras e autores recomendados pelo PCB, como *A tempestade*, de Ilya Ehrenburg, *Um homem de verdade* de Bóris Polevói entre outras. Apesar de sua obra conter um expressivo tom de denúncia e crítica à ordem estabelecida tanto na esfera

regional quanto nacional, seus correligionários a receberam de uma forma bem maleável. Élis pôde articular seus contos e romances de estética e linguagem particulares sem deixar o engajamento na produção de uma literatura comprometida com as causas sociais e políticas. Evidenciando a importância de Bernardo Élis para o partido, em 1953, junto a diversos intelectuais e artistas brasileiros, visita Moscou.

Com a publicação de *Ermos e Gerais* em 1944, Bernardo Élis alcançou projeção nacional. Tanto o livro de contos quanto as obras posteriores foram enquadradas como regionalistas, fato que permitiu maior liberdade para sua escrita, contando com um monitoramento mais flexível do PCB.

A narrativa regionalista nasceu vinculada a questões políticas que marcaram o Brasil no início do século XX, inserindo-se num movimento de busca por elementos que servissem de base à formação de uma identidade brasileira. Nesse momento de transição da monarquia para a república, ao Brasil faltava uma identidade nacional e buscava-se uma interpretação que fosse apropriada a fornecê-la.

Na obra *Um sertão chamado Brasil* (1999), Nísia Trindade Lima analisa a relação litoral x interior, considerando as versões que valorizavam negativamente os sertões, vistos como espaço da barbárie ou do atraso cultural, e sua posterior idealização como lugar em que se desenvolveria a autêntica nacionalidade em torno da representação geográfica e social. Para a autora, “a etnografia sertaneja refere-se a essa especial relação entre homem e natureza e à dificuldade do observador de outra cultura de captá-la, descrevê-la e interpretá-la” (LIMA, 1999, p. 131).

Os regionalistas desempenharam importante tarefa ao recriarem a língua: estilizaram-na de maneira singular e bem pessoal, fazendo com que ela se tornasse ajustável e original. A maneira clara de expressar ideias e a linguagem do cotidiano dos escritores regionalistas, ansiando elevar suas produções dentro da categoria de estilo nacional, aproximaram a língua escrita da língua falada.

Sustentando-se através do dinamismo da língua, a linguagem se amplia mais ainda nas mãos dos escritores que sabem manejá-la, levando-a ao alcance de todos; buscam, nos meios populares, fontes de inspiração e lições vivas, porque vão aonde os termos brotam em prodigalidade impressionante. Bernardo Élis que acompanhou, sempre, todos os passos do Modernismo, aderiu, plenamente, a essa revolução linguística. Um dos maiores talentos da moderna ficção brasileira, ambienta suas narrativas nas plagas dos sertões goianos. (ALMEIDA, 1970, p. 57)

Ao analisar a ficção regionalista, Moema de Castro e Silva Olival procura caracterizar a vertente temática e estilística da produção de Bernardo Élis a partir de seu livro de contos *Ermos e Gerais* (1944), que agitou a crítica, alterando a conjuntura no campo literário em Goiás. Bernardo Élis é geralmente lembrado ao lado da figura de Hugo de Carvalho Ramos (1895-1921), consagrada como pioneira no regionalismo goiano, ambos difusores do realismo da vida sertaneja. A principal diferença é que Bernardo Élis é apontado como expressão de um novo posicionamento regional, aquele que busca um novo tipo humano, caracterizado por Olival (1998) como homem telúrico, ligado aos costumes, lendas e estruturas da oralidade próprios de sua região.

Para Vieira Neto (2010), o regionalismo que tanto aborreceu Bernardo Élis durante sua longa e profícua carreira literária era justamente aquele que reduzia autores e obras a estigmas carregados de preconceitos. Afirmando que esses “preconceitos têm suas raízes no próprio passado histórico do estado de Goiás e sua parca representatividade cultural, socioeconômica e política durante a primeira metade do século XX” (VIEIRA NETO, 2010, p. 41)

A literatura de protesto de Bernardo Élis representou um novo ciclo, em que o homem é exposto em sua estrutura mental e sociocultural, aspecto que possibilitou o delineamento do homem regional sob a perspectiva do caráter e dos sentimentos, esse ser sofrido transpõe dimensões universais.

Dessa forma, Bernardo Élis se volta para o homem inserido no meio, de tal maneira que o homem regional aparece numa visão imediata e, através dele, vislumbramos o homem universal. Aspecto que altera a visualização do espaço transposto para a ficção de Bernardo Élis como regional, que apresenta características que o distinguem dos demais regionalismos, como os do Nordeste por exemplo. O espaço geográfico do qual aflora o homem telúrico “na complexidade e perplexidade de seus impulsos, de suas paixões, de sua, até então, irremovível desassistência social, política e cultural, se constituirá em dado auxiliar para delimitar (nominar) a região que indica” (OLIVAL, 1998, p. 143).

Toda a obra bernardiana é permeada por fatores de opressão social, expostos através da linguagem com que o autor denuncia as cenas mais duras e reais vividas pelo povo goiano, fazendo referências precisas à região, desta forma, o homem telúrico é identificado com o seu meio nas dimensões socioeconômicas e culturais de sua vida. Características presentes em seus dois romances, *O Tronco* (1956) e *Chegou o governador* (1987), em que Bernardo Élis permanece fiel à sua temática: o homem resignado dos sertões goianos.

Observamos que Bernardo Élis exprime a miséria de nosso meio rural abordando temas de interesse social como a dominação, o poder, a violência e com sensibilidade volta-se para o homem, para a realidade da vida sertaneja retratando, em seus contos e romances, temáticas relevantes à análise sociológica.

De acordo com Olival (1998), sua obra predominantemente regionalista agita ante nossos olhos a realidade “analfabeta”, a realidade sertaneja e, no campo da reivindicação social, não se limita a demonstrar as condições desumanas, mas as esmiúça como num apelo do homem do sertão ermo, esquecido dos governos e à mercê do poder e da dominação impetrada pelos poderosos. Trata-se, portanto, de uma narrativa de protesto, carregada de perfis psicológicos do homem goiano e suas reações diante das adversidades cotidianas.

Estão presentes também, na obra bernardiana, o misticismo e a interação com as forças da natureza, compondo o quadro de luta contra as intempéries do mundo natural. Bernardo Élis reconstrói a realidade social da ruralidade goiana, em que a figura dos fracos e oprimidos aparece sob o domínio dos poderosos, temidos e respeitados em toda a região.

O lirismo de Bernardo Élis não dista muito de sua prosa, essencialmente denunciadora, crítica e reveladora dos ermos sertões goianos e sua gente. Publicou, em 1955, o livro de poesias *Primeira Chuva*, que apresenta seus poemas escritos entre 1934 e 1943, contando com a apresentação do poeta José Godoy Garcia:

A poesia de Bernardo Élis, material e corpórea, era um fato, e o mais que a “liberdade” de criação fiel à justa renovação formal pôde nos legar. Se pode parecer hoje envelhecida, catre velho ou roda de fiar decorativos, ah, mas fez vida, abriu caminho, alentou, pôde amar e fazer amar, ainda recusa-se ser retrato descorado, resiste. Para o movimento cultural, literário e artístico de relevo de Goiás, foi esta cantiga dolente e esta “forma” nova que fizeram luz nos espraiados e luz nas cavernas de morcegos da Serra Dourada. (ÉLIS, 1977, p. 5)

Para Garcia (1977), a poesia bernardiana revela, com talento e sensibilidade, não apenas os aspectos de miséria e reivindicação na terra dos goiases, mas suas serras douradas, seus rios vermelhos e certas ruas estreitas.

Monteiro Lobato enviou uma carta saudando a publicação de *Ermos e Gerais*, e recomendava a Bernardo Élis que escrevesse um romance terrível, como eram os sertões analfabetos e desumanizados. Élis, por sua vez, procurava na literatura um pretexto para denunciar os males sociais a que estava condenado o sertão. Em 1956, é publicado o romance *O Tronco* pela Editora Martins de São Paulo, um protesto contra a marginalização das populações sertanejas, voltando-se para o passado histórico e o homem do interior de Goiás.

Em seu romance de estreia, Bernardo Élis recria ficcionalmente o enfrentamento entre os oligarcas e a polícia estadual, ocorrido no norte do estado de Goiás na segunda década do século XX, abordando questões como o poder e a luta por ele empreendida pelas elites oligárquicas.

Com a publicação de *Veranico de Janeiro* (1966), Bernardo Élis tem sua carreira consolidada e reconhecida com o *Prêmio Jabuti da Câmara Nacional do Livro* e *José Lins do Rego*, eleito o melhor livro de contos do ano, alcançando certa notabilidade no meio literário nacional. Daí em diante, Élis inicia sua fase mais produtiva, mantendo íntimo contato com as letras e procurando difundir seu conhecimento e estudo. Desenvolve inúmeras atividades intelectuais nos meios acadêmicos de Goiás, na imprensa e militância política. Ao lado de Gilberto Mendonça Teles e Pe. José Pereira de Maria, em 1965, fundou e dirigiu o Suplemento Literário de *O Popular* e escreveu as *Apostilas de Literatura Brasileira* para o curso de Literatura do Departamento Estadual de Cultura.

A intensa produção intelectual e artística de Bernardo Élis torna-se limitada após o golpe civil-militar de 1964. Como militante de esquerda, Élis passa a ser perseguido pelos órgãos oficiais da ditadura e sua obra é encarada como subversiva: “em 1964, meu livro teve sua impressão suspensa, foi submetido a diversas comissões de censura e, afinal, teve que ser liberado no fim do ano” (ÉLIS, 2000, p. 147). Bernardo Élis foi monitorado pelos agentes da Segurança Nacional e foi intimado a prestar depoimento à polícia de Goiás inúmeras vezes, como apontado em sua autobiografia:

A minha intimação se prendia a uma conferência feita por mim perante a Universidade Federal, quando a isso estava proibido por força dos Atos Institucionais n1 e n5, em que estava incurso. Indo até a unidade do exército referida, fui à entrada recebido por um promotor da Justiça Militar, o qual me disse que imaginava estar eu assustado diante de uma intimação tão urgente, mas que eu ficasse tranquilo, que o assunto, praticamente, já estava superado. Posteriormente, fiquei sabendo que, tão logo terminei minha conferência, o prédio da Universidade fora cercado por tropas armadas, os promotores da conferência foram detidos e levados para prestar informações e, ao final, a instauração do inquérito. (ÉLIS, 2000, p. 158-159)

Ainda sobre as perseguições que sofreu em decorrência de sua militância política, Bernardo Élis foi aposentado da Escola Técnica de Goiânia e exonerado da Universidade Federal, tratado como elemento nocivo por usar da cátedra para fins de subversão contra a ordem estabelecida, divulgando ideias comunistas, método nunca utilizado, segundo o autor. Período em que foi definitivamente proibido de lecionar ou fazer jornalismo.

Bernardo Élis recebeu em 1967 o prêmio *Afonso Arinos*, da Academia Brasileira de Letras pelo livro de contos *Caminhos e Descaminhos* (1965), livro que em 1961 foi desclassificado no concurso promovido pela Universidade Federal de Goiás, e que no referido concurso foi apresentado com o título *Caminhão de Arroz*.

A consagração máxima como escritor ocorreu em 1975, quando se candidatou a uma cadeira na Academia Brasileira de Letras, concorrendo com o ex-presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira. Foi eleito em 23 de outubro de 1975 e ocupou a cadeira número 1, sendo até os dias atuais o único goiano a ingressar na Casa de Machado de Assis.

O descrédito no próprio talento literário e sua timidez fizeram com que Bernardo Élis se sentisse como um autor excluído, confinado ao sertão goiano, fatores que não o impediram de alcançar a ABL, nas palavras de Élis, “essa ausência de Goiás do panorama cultural nacional mexia com meus bríos e me fazia prometer a mim mesmo que resgataria, um dia, o nome da minha terra, fazendo-a integrar-se na comunidade literária nacional” (ÉLIS, 2000, p. 78). Em seu discurso de posse, Bernardo Élis rememora suas origens, saúda seu antecessor Ivan Monteiro de Barros Lins e se emociona, como observado no seguinte trecho:

Agradeço aos componentes dessa Casa a benignidade com que me acolheram. É com maior orgulho que tomo lugar neste cenáculo, sem esquecer, contudo, minhas limitações. Com orgulho, sincero orgulho sertanejo, recebo a honra de poder gozar do fino e culto convívio desta sociedade. Sem a menor ilusão, serei o mais humilde de vossos companheiros. (ALMA DE GOIÁS, 1987, v 5, p. 27)

Entre os anos de 1970 e 1980, Bernardo Élis publicou inúmeras obras que abrangem romances, contos, ensaios e crônicas. As principais foram: *Apenas um violão* (1984); *Goiás em sol maior* (1985); *Jeca-Jica-Jica Jeca* (1986) e *Chegou o governador* (1987).

Nos contos de *Apenas um violão* (1984) e no romance *Chegou o governador* (1987) é possível notar certo distanciamento em relação à linguagem, o coloquial médio goiano empregado por Bernardo Élis em grande parte de seus textos literários. Porém não podemos classificar tais obras como rupturas temáticas ou estilísticas, pois na base cultural, social e política no estado de Goiás no início do século XX, elementos como o urbano e rural retratados por Élis ainda se confundiam.

Ao receber uma carta lisonjeira de Monteiro Lobato, sobre seu livro *Ermos e Gerais*, Bernardo Élis assim descreve seus sentimentos “a carta de Monteiro Lobato, então, foi um martírio. Ela era furiosamente elogiosa e eu nunca recebera elogios na vida” (ÉLIS, 2000, p. 143). Élis, que desconfiava do próprio talento e do modesto reconhecimento que obtivera no

meio literário nacional, teve ímpetos de rasgar a carta, guardou-a por três dias sem mostrá-la a ninguém julgando ser um achincalhe. Dividiu sua angústia com o professor Venerando de Freitas Borges, e no dia seguinte Goiânia inteira já sabia da carta como um diploma de consagração do escritor.

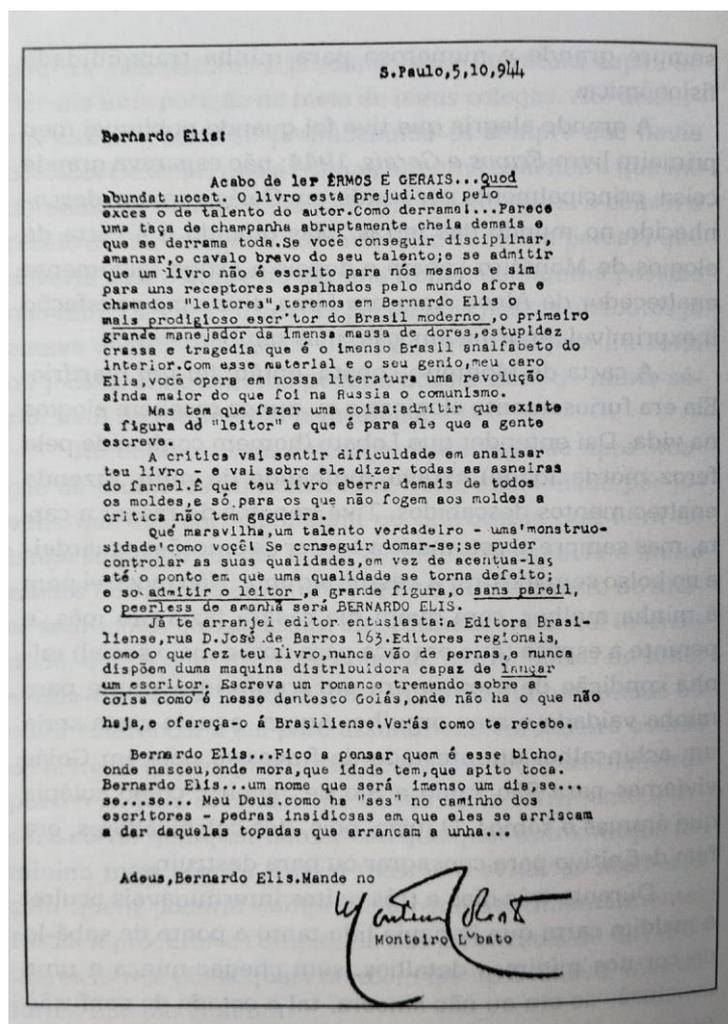


Figura 01- Carta de Monteiro Lobato.

Fonte: Elís, Bernardo. A vida são as sobras. Goiânia: Kelps, 2000. Pág. 144.

Acerca dos momentos de frustração literária, Bernardo Elís afirma em sua autobiografia que houvera muitos, desde competições literárias ao parco reconhecimento de seu legado. Mostrou-se ao fim da vida pesaroso pelo fato de que nenhum crítico de renome nacional tivesse realizado algum estudo sobre suas obras. Acreditava que o isolamento geográfico de Goiás, suas temáticas e a própria estética regionalista contribuíram para isso.

Embora tenha sido em Goiânia o iniciador de uma literatura mais livre, Bernardo Élis demonstrava certo desalento com a literatura e a repercussão de sua obra:

Encontro-me deslocado, para não dizer marginalizado, dentro da literatura brasileira atual, isto é, dentro do grupo brasileiro que defende uma literatura dita mais moderna. (...) com base numa literatura subjetivista, difícil de ser percebida racionalmente, ocupando-se de problemas menores em face dos grandes problemas nacionais, a literatura nacional está mais em busca de mercado internacional e pouco se lhe dá que os nacionais leiam ou não leiam seus livros. (...) não sei explicar por que os postulados da filosofia materialista, em prática na terra há tantos anos, não se incluem na obra de arte que continua subjetivista, religiosa e irreal. (ÉLIS, 2000, p. 165-166)

Bernardo Élis, sempre encantado com a literatura e a política, não tardou a descobrir o cinema; logo mais o cinema descobriu o Goiás bernardiano transpondo contos e romances para as telas, como descreve Francisco de Assis Barbosa na orelha de *O Tronco*:

O Tronco daria um grande filme. E o roteirista não teria muito trabalho na adaptação para a linguagem cinematográfica da história rude e máscula, especialmente nas cenas do assalto à Vila do Duro, a luta encarniçada que então se travou entre contingentes da polícia e a horda de jagunços a serviço do “coronel” destituído de repente das graças do governo estadual. Tudo parece escrito para o cinema, com impressionante precisão na marcação das cenas, sublinhando o autor os momentos de suspense, como nos bons filmes de John Ford, até o ponto culminante com o sacrifício das vítimas no tronco”. (BARBOSA, 1977, orelha)

Em suas últimas entrevistas para a imprensa goiana, Bernardo Élis demonstrava sua grande identificação com o cinema: “a minha obra tem muitos predicados que se comunicam diretamente com o cinema. Geralmente uma narração objetiva, fixando quadros bastante emocionais e ao mesmo tempo essa história é dotada de muito movimento” (ÉLIS, 1997). apreciador do cinema, Élis não teve a oportunidade de assistir uma das melhores transposições de sua obra para a grande tela; trata-se do filme *O Tronco*, dirigido pelo cineasta mineiro João Batista de Andrade no ano de 1999, que será abordado nos próximos capítulos deste trabalho.

No ano de 1981, após o divórcio, Bernardo Élis se une a sua prima, a escritora e artista plástica Maria Carmelita Fleury Curado, sua companheira e colaboradora nas atividades culturais. Maria Carmelita, em parceria com outros intelectuais e após a morte do autor, fundou o Icebe (Instituto Educacional e Cultural Bernardo Élis para os Povos do Cerrado), instituição sediada na casa onde o casal viveu em Goiânia, que tem por objetivo a preservação do acervo e do legado de Bernardo Élis, o fomento da cultura, da educação, da sustentabilidade ambiental e da responsabilidade social. O instituto conta ainda com a biblioteca pessoal de Élis e com uma galeria de arte em que Maria Carmelita retratou diversas obras do esposo.

Bernardo Élis faleceu em 15 de novembro de 1997, aos 82 anos de idade, vítima de um câncer e foi sepultado no Mausoléu do Imortais da Academia Brasileira de Letras, no Rio de Janeiro. Após sua morte, foram publicadas duas obras inéditas, uma extensa entrevista em forma de memórias, *A vida são as sobras* (2000) e *Onde canta a seriema* (2005), livro de contos.

1.2 Metaficção histórica no romance *O Tronco*

Nas primeiras décadas do século XX, havia um clima de tensão e violência em Goiás, onde ocorreram trágicos episódios que foram representados pelas artes. Trataremos nesse estudo da chacina de São José do Duro, ocorrida no norte do estado nos anos de 1918 e 1919 e que inspirou Bernardo Élis na produção de seu primeiro romance, *O Tronco*, lançado em 1956.

A intenção de Élis era realizar um estudo sociológico dos fatos ocorridos no Duro, porém seu envolvimento com as histórias narradas e com as personagens transformaram uma pesquisa científica em literatura de ficção. Em *O Tronco*, notamos personagens que dão sentido à saga da família Wolney, e tantos outros que, sacrificados pela violência de uma briga de coronéis, vão se recriando numa fusão de dados fictícios e traços reais.

O romance *O Tronco*, inicialmente, seria uma pesquisa sociológica sobre a região fronteira da Bahia, tanto em seu aspecto geográfico como social ou econômico-financeiro. Para isso colhi farto material, mas quando parti para entrevistas com pessoas moradoras ou ex-moradoras no lugar, pessoas que participaram diretamente das lutas, encontrei na narrativa delas uma carga emocional tão intensa, tão poderosa que meus intuitos científicos foram absorvidos pelo meu pendor de ficcionista. E fiz, do que era uma pesquisa científica, um romance. (ÉLIS, 2000, p. 117-118)

Apoiando a possibilidade de diálogo entre ficção e história, Lena Castello Branco, em homenagem a Bernardo Élis, numa publicação de 2005, identifica o envolvimento histórico do autor:

Quando explora temas históricos, não somente conhece em profundidade a história de Goiás, como está tecnicamente aparelhado para fazê-lo. Bernardo foi professor de história e geografia de Goiás, proferiu conferências e palestras, perquiriu documentos, vasculhou os desafiantes arquivos regionais, percorreu livros de difícil acesso. (COSTA, 2005, p.13)

A autora aponta ainda que a ficção nos permite viver e contemplar, através do destino das personagens e das condições em que se encontram envolvidas, o nosso próprio destino, a plenitude de nossa condição humana, num jogo que ora nos distancia, ora nos aproxima de nós

mesmos. Nesse sentido, *O Tronco* nos incita a (re)enfrentar os episódios ocorridos em 1918; trata-se de uma possibilidade de releitura por vias ficcionais.

O episódio narrado por Élis envolve duas oligarquias de Goiás, os Caiados, representantes do sul goiano, e os Wolneys, coronéis do norte do estado. Sempre houvera disputas políticas entre o norte e o sul, visando controlar o poder em Goiás. As relações entre os dois grupos oligárquicos se acirraram quando o senador Antônio Ramos Caiado e Abílio Wolney se declararam inimigos. No entanto, o conflito que culminou na chacina de familiares e amigos dos Wolney teve início quando Abílio Wolney, como advogado da viúva do fazendeiro Vicente de Pedro Belém, redigiu um inventário que envolvia terras e gado.

O inventário foi apresentado ao juiz Manoel José de Almeida, que observou a omissão de bens no documento, rejeitando-o por não estar em consonância com a lei vigente. O juiz apontava que um montante de bens não havia sido arrolado, e que Abílio Wolney e sua família teriam se apropriado de tais bens, e ainda suspeitava de serem os mandantes do assassinato de Vicente Belém. Enquanto os Wolney acusavam o juiz, o coletor estadual Sebastião Brito e o delegado de polícia Joaquim Monteiro de Rezende de serem os mandantes do assassinato e terem a intenção de se apropriarem dos bens do falecido.

Abílio Wolney reuniu alguns jagunços e obrigou o juiz a aceitar o inventário. Ele, após a intimidação, deixou a vila, restando ao delegado de polícia enviar um telegrama à chefia da polícia estadual e ao presidente do Estado, solicitando uma intervenção para esclarecimento dos crimes cometidos. Logo foram enviados à Vila do Duro cerca de quarenta policiais e o juiz Celso Calmon, que, após investigações, decretou a prisão de Abílio Wolney e seu pai, o coronel Joaquim Ayres Cavalcante Wolney. Na intenção de prender os acusados, o coronel resistiu à prisão e foi assassinado.

Os policiais cercaram e invadiram a fazenda em que a família Wolney estava, renderam os familiares e os tomaram como reféns, os homens foram presos ao tronco, antigo instrumento de tortura de escravos, e as mulheres permaneceram em prisão domiciliar. Abílio Wolney conseguiu escapar e se refugiou em outra fazenda da família.

Atravessando a divisa do estado e entrando na Bahia, Abílio Wolney se encontra com aliados e reúnem cerca de duzentos jagunços visando recuperar o controle de São José do Duro. Em decorrência do ataque à vila, todos os reféns que estavam presos ao tronco foram executados, o combate persistiu por três dias, e findou quando os poucos policiais que sobreviveram deixaram a vila.

Ao recriar ficcionalmente o enfrentamento entre as oligarquias goianas na segunda década do século XX, Bernardo Élis escancara em seu romance questões como a luta pelo poder e o envolvimento dos mais pobres, que, por medo ou simplesmente para subsistir, colocavam-se a serviço das elites oligárquicas como jagunços ou policiais. “Os personagens das narrativas de Bernardo Élis são seres imersos na dura realidade do meio físico e social, por extensão, reduzidos à nulidade, e, por estarem sujeitos às forças da natureza e da violência, são obrigados pelas circunstâncias a se submeterem às ordens dos coronéis”. (CARVALHO, 2015, p.358-359)

Com a publicação em 1956 do romance *O Tronco*, pela editora paulista Martins, Bernardo Élis se insere na prosa romanesca demonstrando uma técnica narrativa aperfeiçoada, a construção psicológica das personagens e a linguagem que dosa a tradição do romance regionalista e as inovações correntes, trata de maneira detalhada e sutil a linguagem oral e as tradições culturais do sertanejo goiano do início do século XX.

Gilberto Mendonça Teles (1995) aponta que, a partir de *Ermos e Gerais* (1944), houve um grande entusiasmo pela literatura goiana e Bernardo Élis é tido como um de seus principais representantes, que, embora tenha iniciado a vida literária com a poesia, foi consagrado como romancista.

Em sua primeira edição, o romance *O Tronco* (1956) passou despercebido, o reconhecimento viria posteriormente. Mas não despercebido por parentes ou conhecidos que, ao lerem a obra, mostraram-se indignados por lá se perceberem e perceberem as querelas em que estavam postos. Para muitos, tratava-se de um retrato disfarçado de suas vidas. Embora, no início da obra, Élis destaque a seguinte explicação:

Tirantes os pormenores, os fatos centrais desta narrativa aconteceram realmente em Goiás. Os personagens, entretanto, tendo tudo de comum com o tipo social que representam, são fictícios. O autor não quis retratar ninguém, nem copiou de nenhum modelo vivo ou já falecido. Qualquer semelhança com pessoa viva ou morta é mera coincidência. (ÉLIS, 1977, p. 2)

Um debate constante se faz entre história e ficção, pois a característica de pesquisador, própria a Bernardo Élis, foi duramente criticada por aqueles que percebem o texto literário como um documento histórico, visto que o autor buscou inspiração na História e suas narrativas demonstram sua habilidade como pesquisador da História de Goiás.

Segundo Francisco de Assis Barbosa (1977), *O Tronco* marcou Bernardo Élis como o vanguardeiro do sertanismo goiano-mineiro. Com essa obra, Élis transmitiu, com o realismo característico de sua narrativa, fatos ocorridos em Goiás quando o autor ainda era criança, nos anos de 1918 e 1919. Portanto, é na literatura de ficção que os dramas do sertão ganham espaço

e são revelados. Barbosa aponta ainda que o tronco, instrumento de suplício utilizado durante a escravidão, era ainda usado no interior goiano como demonstração da ausência de justiça social, sendo esta praticada pelos coronéis.

Pelo menos, os escritores do tipo de Bernardo Élis mostram que são menos alienados – vá lá a palavra da moda – do que os historiadores, a grande maioria dos historiadores omissos. Refletindo a vida brasileira, a nossa literatura tem que ser também, forçosamente, uma literatura de protesto. (BARBOSA, op. cit.)

Élis e outros autores apontam em suas obras que, no início do século XX, a violência em Goiás era naturalizada, praticada tanto pelos coronéis como pelo poder instituído e que, geralmente, no Brasil Central, os coronéis eram também políticos que aliciavam jagunços para resolver seus conflitos pessoais e políticos.

A obra de Bernardo Élis apresenta a “barbárie civilizada”, a história da tragédia do Duro, uma vez que a unidade do povoado foi destruída no momento que buscava sua autonomia. Élis interpreta o evento a partir dos índices históricos ainda não divulgados pela história oficial. É a reconstrução histórico literária do vivido. (FERREIRA, 1997, p.26)

A busca pela História de Goiás, na intenção de rememorar os trágicos acontecimentos ocorridos em São José do Duro, fez com que Bernardo Élis produzisse uma literatura que preenchesse algumas lacunas históricas, percebidas pela ausência de estudos ou desconhecimento dos fatos por ele tratados. Dessa forma, o romance *O Tronco* resulta da maturidade criativa e política de Élis, que presenciou o embate entre forças retrógradas e progressistas durante todo seu aprimoramento intelectual e artístico, que o habilitou a refletir sobre as angústias de seu tempo.

Ao transpor os fatos históricos ocorridos em São José do Duro no início do século XX para a ficção literária, Bernardo Élis tira do esquecimento um episódio trágico da história goiana, despertando os leitores para a história regional, e incitando a reflexão sobre a sociedade goiana e brasileira do período.

Dentre os aspectos sociais evidenciados nas obras de Bernardo Élis, a crítica ao coronelismo se destaca. O autor revela a opressão a que estavam submetidas as populações subalternas, exploradas pelos coronéis. O pesquisador Oliveira (2016) discute a ambiguidade moral do coronel na representação literária. Para o autor, o mais preocupante é que o retrato negativo do coronel sobrepujou o universo da ficção, interferindo nas análises dos historiadores sobre o coronelismo. Acerca das obras de Élis, Oliveira (2016) destaca:

A figura do coronel que emerge nesses textos é a de um homem sádico, mesquinho, covarde, ganancioso. Contudo, na literatura bernardiana, ao lado

dessa representação impiedosa do coronel, existe uma outra mais amena e sóbria. Nela, o coronel é uma personagem coerente com o seu tempo e lugar, um homem honesto, empreendedor, que na ausência do Estado exerce uma função civilizatória no ambiente rude do sertão goiano. (OLIVEIRA, 2016, p. 2).

Bernardo Élis denuncia as injustiças sociais e violências praticadas nos ermos sertões de Goiás. O ficcionista escancara nossas mazelas e nos marca com a constituição psicológica das personagens tão representativa da condição histórico-social em que viviam, narrando o contínuo embate do homem e a opressão moral e física. Élis dedicou seu romance “aos humildes vaqueiros, jagunços, soldados, homens, mulheres e meninos sertanejos mortos nas lutas dos coronéis e que não tiveram sequer uma sepultura” (ÉLIS, 1977). Pressionados no sertão nordestino, os jagunços se refugiavam no interior do país, e tornaram-se instrumentos de opressão dos coronéis, praticando arbitrariedades tal como a polícia, comprometida com os latifundiários.

Como na literatura tradicional utilizavam-se padrões de correção gramatical de Portugal, nesse período buscava-se inovar registrando a fala popular para escapar da linguagem estereotipada. Em *O Tronco*, Élis aponta que “evolui para a reconstituição da narrativa como o faziam os narradores orais sertanejos, modificando tal técnica com recursos retóricos, solilóquio e descrição onisciente ou técnica e recursos literários eruditos modernos” (ÉLIS, 2000, p. 113).

Como escritor regionalista, Élis soube transpor a oralidade sem se submeter mimeticamente à reprodução da fala popular, ao pitoresco regional, imprimindo a sua produção um caráter inovador e artístico. A principal temática abordada na literatura regionalista é a denúncia social, Élis foi capaz de realizar um trabalho altamente estilizado ao expor o estado de atraso, rudeza, ignorância, doenças, isolamento geográfico e social em que viviam as populações goianas.

Sob o aspecto do estilo, Bernardo Élis pretendia realizar uma literatura simples, direta, objetiva e brutal. Seu trabalho foi simétrico, em que a inovação estilística atinge todos os níveis do discurso, utilizando-se de imagens rápidas, antipoéticas, um humor às avessas. O autor representou de forma concreta os pensamentos das personagens e do próprio narrador, nesse processo permitiu uma representação mais tangível das relações psicossociológicas. Bernardo Élis aperfeiçoou seu discurso para transpor a oralidade popular em um texto de linguagem corrente, em que mesmo expressões estereotipadas da fala sertaneja são notadas sem desmerecer o texto do ponto de vista estilístico.

Bernardo Élis, muito interessado nas características do cerrado, encontrou as possibilidades literárias das pequenas cidades do interior goiano, retratou a gente humilde que habitava o lugar, conheceu seus costumes, refletiu a psicologia primária do homem sertanejo, “que tinha nos crimes de morte a sua maior tragédia e para quem a morte era sempre um perigo iminente, ante a falta de policiamento, a impunidade dos poderosos e a ausência de qualquer assistência” (ÉLIS, 2000, p. 115).

Utilizou os tons fortes da linguagem goiana, peculiares nas suas variações semânticas e fonéticas, capazes de representar o estágio social e econômico de Goiás, bem como os preconceitos tradicionais existentes. A narrativa de *O Tronco* transpõe eventos sociais e relatos orais que foram elaborados pelo autor a partir de eventos que segundo ele foram ocultados na historiografia. Trata-se, portanto, de construções do imaginário vistas como um reencontro com o passado.

O romance está dividido em quatro partes: *O inventário*, *A comissão*, *A prisão* e *O assalto*; mas, para Élis, também pode ser dividido em três momentos, como na tríade hegeliana, composta por tese, antítese e síntese.

No primeiro momento, que compreende *O Inventário* e *A comissão*, é apresentada a região, seus conflitos latentes, a população que vivia uma harmonia contida, submissa à hierarquia da parentela, em que as leis do país eram totalmente ignoradas. No segundo momento ou *A prisão*, percebemos o acirramento das contradições e a negação do primeiro momento, portanto, a quebra da harmonia e o início dos embates. E por fim, no terceiro momento ou *O assalto*, as duas partes contrárias são derrotadas e surge um universo diferente, com a perda do poder absoluto das oligarquias e a integração de Goiás à nação.

Em sua autobiografia, o autor afirma que o romance é uma reflexão sobre a ideologia do desenvolvimento instaurada em Goiás oficialmente após 1930, e completa que “com tais partes se identifica a distribuição tradicional da narrativa em começo, meio e fim, com o que se oculta uma mensagem dentro da narrativa” (ÉLIS, 2000, p.124). Afirma ainda que houve uma tentativa de configurar uma ideologia, que a obra ou a arte se voltam para o receptor ou leitor, que no caso do seu romance, seria o povo pobre.

O romance apresenta um contexto político-social intenso e aponta para três questões principais: o poder dos coronéis, o jogo político das oligarquias antagônicas que garantiam estabilidade ao próprio sistema e a vida da população inserida nas relações de trabalho, aspectos

que resultaram no trágico episódio. Bernardo Élis trata deles em sua obra como ficção, acrescentando o caráter de denúncia e o aspecto histórico.

A condição subumana do homem é apresentada no romance, quando Élis detalha suas personagens com realismo, nas condições de heróis ou anti-heróis que eclodem da miséria, do analfabetismo e da opressão social. O autor propõe um questionamento da realidade e da violência, pois coloca o homem dividido em seu universo interior, o da alma, e o universo social, que representa a luta pelo direito de ser humano.

Bernardo Élis partiu do meio histórico e regional para refletir sobre a violência, a exploração, o jaguncismo relacionados ao poder dos coronéis e à inércia do Estado. Élis pretendia “denunciar o abandono em que jaziam as populações sertanejas, apenas lembradas para formar tropas do exército e para pagar alguns impostos, totalmente injustos e arrecadados brutalmente”. (ÉLIS, 2000, p. 118).

Segundo Carvalho (2015), pesquisadora que analisou as ressonâncias históricas na narrativa literária de *O Tronco*:

Os jagunços e cangaceiros são personagens em trânsito cujas ações permitem que se estabeleça um dialogismo significativo entre as narrativas e a história da região: os cangaceiros usurpavam os bens dos sertanejos e dos pequenos, afastados e atrasados vilarejos desprotegidos, que sofriam os desmandos do coronelismo com seu jaguncismo desenfreado além da corrupção política. (CARVALHO, p. 358)

Nesse sentido, Bernardo Élis problematiza a relação do migrante nordestino, dos jagunços e cangaceiros, com o sertão goiano e seus coronéis, fundando uma identidade baseada na história social. Ainda segundo a autora, “a subjetividade histórica na criação literária implica a reconstrução da história social não como verdade, mas como verossimilhança” (CARVALHO, 2015, p. 358).

Bernardo Élis, ao problematizar a relação do migrante com o sertão e com a história social do norte goiano nas primeiras décadas do século XX, reconstrói a história silenciada e não verdades históricas sobre o passado da região. Por ocasião de uma homenagem a Bernardo Élis, Gilberto Mendonça Teles (2007) comenta o romance e aponta a questão da fragilidade dos limites entre o fato e a ficção:

Essa obra (...) foi um sucesso literário em nosso Estado, foi porque suscitou polêmicas, principalmente por andarem (os críticos da época) confundindo história e ficção, como se o romancista, em vez de romancista, fosse historiador (...). É portador (o romance) de uma mensagem em que o material de fundo político-social se reacende e se transforma numa catarse literária,

resultado de uma força dramática admirável e terrivelmente humana. (TELES, 2007, p. 70-71).

Em *O Tronco*, é retratado o sertão do norte goiano, atual Tocantins, fronteira com os estados do Piauí, Bahia e Maranhão, tratando-se, portanto, de um sertão dentro de outro, em que as diferenças entre as demais regiões do país eram ainda mais perceptíveis. Ao tratar dessa localidade e das implicações decorrentes desse isolamento, Bernardo Élis expõe no romance diversos aspectos da sociedade e do espaço goiano da década de 1950, incitando uma reflexão sobre o Brasil que almejava modernidade e progresso.

Segundo Élis, o romance foi escrito numa linguagem coloquial sem complicações nem preocupação de ordem estilística, contando com um narrador onisciente em terceira pessoa, que não é isento, demonstrando sua fúria em relação aos fatos descritos. Tal particularidade estética utilizada por Élis evidencia o caráter de denúncia social do romance, seu protesto contra a marginalização das populações sertanejas, a exploração do camponês e a opressão dos senhores do poder, certamente ecos da formação marxista de Élis.

O romance possui uma narrativa ágil e envolvente, em que as personagens são apresentadas por meio de descrições precisas. Estas apresentam um papel fundamental para que a narrativa atinja a função de catarse, as cenas descritas conferem uma tensão constante e os *flashbacks* são utilizados em diversos momentos.

A prosa regionalista se caracteriza por descrições humanas e naturais, e Bernardo Élis as faz de maneira cativante, na própria nomeação das personagens e a significação dos nomes, notamos o painel ficcional humano que habita o sertão goiano. Personagens que representam a elite socioeconômica da região receberam nomes como Anastácia, Artur e Vicente, pois simbolizam nobreza e tradição. Outras, marcadas pela precária condição social, inferiorizadas ou marginalizadas, receberam nomes no diminutivo ou pejorativos como Baianinho, Maria Pequena e Tifuque.

No romance *O Tronco*, Bernardo Élis descreve as paisagens do cerrado goiano e as ações das personagens no contexto de 1956, período de modernização em Goiás, aspecto que não o impossibilitou de recuar ficcionalmente aos idos 1918 e 1919, reavendo nosso passado histórico, quando entidades como os coronéis, tidas como extintas, perduravam de forma sutil. Tais líderes políticos subsistiram por muito tempo e é possível perceber seus resquícios na política contemporânea.

Questões como a posse de terra e as práticas oligárquicas do início do século XX são temáticas de *O Tronco*. Bernardo Élis aborda essas problemáticas que ainda eram recorrentes nos anos 1950. Tanto nos ermos territórios do Brasil central como em outras regiões brasileiras, os conflitos pela posse de terra, envolvendo trabalhadores rurais e latifundiários, ainda resultam em massacres na atualidade, como na trama literária.

Mesmo inserido na estética do regionalismo, Bernardo Élis construiu uma prosa romanesca inovadora. Tratando da denúncia social e política em Goiás, ele buscava incluir no panorama cultural do país as contradições que vivenciava. Ao tratar da espacialidade goiana, das pessoas, costumes e conflitos, Bernardo Élis ensejava chamar atenção para as regiões interioranas e os contrastes em relação as políticas desenvolvimentistas praticadas em outras regiões.

A trama presente no romance é envolvente, as personagens aliadas a uma linguagem simples aproximam o leitor da obra, tanto que a publicação de *O Tronco* gerou inúmeras polêmicas advindas das famílias ou grupos oligárquicos representados ficcionalmente no romance. Descendentes dos reais protagonistas do episódio ocorrido em São José do Duro, travaram batalhas judiciais na tentativa de impedir a circulação da obra e sua posterior transposição para o cinema. Como aponta Élis em sua autobiografia:

Ao publicar *O Tronco*, os grupos políticos de Goiás sentiram-se retratados, e um coronel do antigo Norte de Goiás chegou a conversar com um advogado e jornalista de Goiânia para processar-me, o que infelizmente não se efetivou, pois seria uma grande propaganda. Outros grupos familiares sentiram-se ofendidos nesse livro, com algum tipo de reação. (ÉLIS, 2000, p. 197)

Como mencionado anteriormente, Bernardo Élis afirma que não retratou nenhuma personagem real na composição de seu romance, contudo, é evidente que diversas personagens foram inspiradas em pessoas reais, outros são representações fidedignas de personalidades reais, enquanto outras foram criadas a partir do vasto conhecimento que o autor possuía sobre a sociedade goiana e as práticas coronelistas. A minuciosa pesquisa que empreendeu sobre o evento histórico conferiu à obra um drama lúcido e denunciador, que muitos leitores confundiram com a realidade.

A partir de *O Tronco*, Bernardo Élis começou a promover intensa publicidade para suas obras, chegando a afirmar que talvez tenha sido o primeiro livro a ter um lançamento festivo e promocional em Goiás, certamente uma afirmação difícil de ser comprovada. O autor corrobora apontando que “estou certíssimo de que uma boa publicidade é fator decisivo no sucesso de uma obra, bastando que ela tenha o mínimo de qualidades positivas”. (ÉLIS, 2000, p. 193)

Tanto as polêmicas quanto o sucesso de crítica alcançado pela obra foram fundamentais para que figurasse entre os romances mais importantes do período. Como intelectual e militante político, Bernardo Élis, na tentativa de configurar uma ideologia, acreditava que a obra ou a arte teriam que estar voltadas para o receptor ou leitor. Nesse sentido, sua tentativa foi frustrada porque os receptores objetivados não leem e nem possuem renda suficiente para comprar livros.

Por esse tempo, pensava que o número de analfabetos era menor, entretanto, o livro não atingiu a classe mais baixa pelas seguintes razões: essa classe não sabe ler, não tem hábito de leitura e, portanto, não possui preparo intelectual para entender um trabalho literário; por fim, é uma classe cujo rendimento nem lhe permite sequer pensar em adquirir um livro, coisa para ela totalmente inútil e supérflua. (ÉLIS, 2000, p. 119)

No intuito de denunciar o abandono em que jaziam as populações sertanejas, Bernardo Élis, embora não fosse um historiador de ofício, apoiou-se na História para compreender a sociedade de seu tempo e retirar inspiração para compor os tipos ficcionais de sua literatura. Em seus contextos extremos de enfrentamento da natureza, da pobreza e dos poderosos, as personagens bernardianas contradizem o heroísmo tradicional apontado pela História oficial, inclusive sobre os mitos acerca da formação do território goiano, as conquistas e fundação de vilas pelos bandeirantes.

Durante a longa carreira de literato, Bernardo Élis afirma que houve muito desencanto “no tocante a momentos de frustração literária, certamente que os houve e tem havido e muitos” (ÉLIS, 2000, p. 146). O autor queixava-se do modesto reconhecimento de sua obra por parte do público e da crítica especializada. Rotulado como regionalista, *O Tronco* e seu autor constam em inúmeros trabalhos sobre História da Literatura Brasileira, porém são breves comentários ou parágrafos, os críticos ou estudiosos da literatura brasileira teceram poucas considerações acerca da obra bernardiana.

A qualificação da obra de Bernardo Élis como regionalista sempre o aborreceu, o autor entendia que o termo era reducionista e o limitava ao território goiano. Nesse sentido, tanto o romance *O Tronco* quanto as demais obras de Élis são atualmente reconhecidas como textos clássicos da história literária goiana.

Num plano histórico, como sintoma dos fundos desequilíbrios que já no século XIX sofria o Brasil como nação desintegrada, incapaz de resolver os contrastes regionais e à deriva de uma política de preferências econômicas fatalmente injusta. O regionalismo então servia, como tem servido, de documento e protesto. (BOSI, 1970, p. 163)

Percebemos a literatura como forma de construção da realidade, e como caminho para o conhecimento de fenômenos socioculturais. Desta forma, o romance apreciado contribui para

maior percepção da realidade regional e para o entendimento de diversos aspectos da sociedade goiana. Possibilita-nos, ainda, compreender a dinâmica das relações sociais durante a República Velha em Goiás.

1.3 A historiografia sobre a chacina do Duro

E o Norte evolui, e evolui porque imensurável como seu histórico são suas possibilidades.
Guilherme Ferreira Coelho

Para tratarmos da historiografia sobre os Barulhos do Duro, utilizaremos três versões, três obras que possuem um caráter particular pois um dos autores participou do episódio e outros dois são descendentes das famílias envolvidas; são elas *Expedição histórica nos sertões de Goyaz: São José do Duro* (1937) de Guilherme Ferreira Coelho, *Quinta feira sangrenta* (1975) de Osvaldo Rodrigues Póvoa e *No tribunal da história* (2006) de Abílio Wolney Aires Neto.

Guilherme Ferreira Coelho, nascido na cidade de Goiás em 1882, integrou, como escrivão de polícia da Secretaria de Segurança Pública, a comitiva formada pelo governo do Estado para proceder ao inquérito de apuração dos tumultos ocorridos em São José do Duro. O escrivão atentou-se para tudo que via – plantas, animais, rios e gente – durante os três meses em que percorreu quase mil quilômetros secretariando o juiz em comissão na Vila do Duro, em meados de 1918.

Em 1937, Guilherme Coelho publica na cidade de Goiás seu relato, *Expedição histórica nos sertões de Goyaz: São José do Duro*, contendo estatísticas, descrição detalhada das vilas e cidades, a situação econômica e política do imenso sertão goiano, acrescidas ainda de importantes documentos, como inquéritos, correspondências e peças jurídicas que compuseram os processos relacionados à expedição em São José do Duro. A obra de Guilherme Coelho teria influenciado tanto Bernardo Élis quanto Osvaldo Póvoa.

Diante da tentativa de reconstrução dos acontecimentos do Duro, em *Expedição histórica* temos registros que nos permitem melhor compreensão do episódio. Ofícios do juiz Manoel de Almeida, do coletor Sebastião de Brito, do delegado de polícia da Vila do Duro remetidos às autoridades estaduais expondo as desavenças com os Wolney e, ainda, depoimentos colhidos no processo em 1918 e 1919 acerca do inventário de Vicente Belém.

Como podemos observar nesta comunicação, em que o juiz municipal atribui a Abílio Wolney e seus jagunços atos de violência e humilhação:

Levamos ao conhecimento de V. Exa. os graves atentados praticados nessa vila. Um grupo de camaradas e protegidos do senhor Abílio Wolney, reconhecidos da falta de garantia das autoridades locais, praticaram toda casta de banditismo ao seu alcance, causando, por isso, tamanho pânico na população dessa vila, que ela se acha inteiramente deserta, tendo se dispersado diversas famílias, mulheres e crianças a pés descalços. (COELHO, 1937, p. 112)

Há ainda outros documentos em que a situação se inverte, e quem passa a ser acusado no caso do inventário e do assassinato de Vicente Belém são os próprios juiz e coletor estadual, como no depoimento da viúva Rosa Belém. E por fim, o depoimento do cel. Abílio Wolney em carta dirigida ao senador Gonzaga Jayme em que confessa suas arbitrariedades justificando suas ações:

Queriam no inventário deixar a viúva limpa: opus-me e como o juiz estivesse armado me aproximei dele para poder me defender. Nesse entrementes entrou o coletor armado de revólver e punhal: quando o vi assim, em um lance arranquei o revólver da cinta do juiz e peguei o braço direito do coletor o qual, reconhecendo minha superioridade em forças, ficou quieto. Passado esse incidente, continuaram o inventário até a conclusão. Não depus ninguém: depois desse incidente tiveram eles aqui 16 dias, retirando-se quando José Hermano arquitetou o plano de pedir força e criar a monstruosidade conhecida. (COELHO, 1937, p. 117)

Coelho aponta que ao governador Alves de Castro, “urgia uma providência capaz de normalizar a situação”, seria necessário escalar o magistrado a instaurar o inquérito e, diante de algumas recusas, convidou o juiz capixaba dr. Celso Calmon, que provavelmente desconhecia a melindrosa política coronelista goiana. Diante do aceite, convocaram promotor, escrivão e a força policial – cerca de 40 homens – para compor a comitiva rumo ao Duro. “Depois de dois meses e dias de jornada, era atingida a Vila do Duro, onde chegamos a 4 de outubro, acompanhados da autoridade e funcionários mencionados, que com o agente do Correio, foram integrados e garantidos nos seus cargos”. (COELHO, 1937, p. 84)

Assim que chegaram à Vila, juiz, promotor e escrivão se juntaram a Manoel de Almeida, juiz municipal, e Sebastião de Brito, coletor estadual, até a fazenda Sobrado para recuperar o inventário de Vicente Belém que estava em posse de Abílio Wolney. A partir desse momento, instaurou-se o inquérito, os Wolney continuaram alegando perseguições políticas, e houve o trágico episódio em que nove pessoas entre membros e amigos da família Wolney foram presos ao tronco e executados.

Desde o alvorecer daquele dia, e por mais dois sucessivos, uma diminuta força, ininterruptamente, resistia a um número quatro vezes maior de bandoleiros, sob as ordens de Abílio Wolney e de terríveis cangaceiros, que haviam pretendido tomá-la de assalto, sendo rechaçados no embate, deixando o solo pintado de cadáveres. (COELHO, p. 98)

Houve ainda inúmeros desdobramentos desse caso nos Tribunais de Justiça do Estado, contando com apresentação de queixa-crime contra o juiz Celso Calmon e vários soldados que compunham a força policial de intervenção na Vila de São José do Duro.

*Eu quisera te odiar, eu juro,
Ó velha cidade, ó ingrato Duro!
Oswaldo Rodrigues Póvoa*

Quinta-feira Sangrenta (1975), obra de Oswaldo Rodrigues Póvoa, traz de início uma explicação: seu trabalho é uma homenagem aos seus avós João Rodrigues de Santana e Benedito Pinto de Cerqueira Póvoa, que estão entre os nove executados no tronco na antiga Vila de São José do Duro, em 1919. Nascido em 1925 na fazenda Água Boa, no estado do Tocantins, Póvoa atuou como professor, ensaísta e cronista, e foi um dos fundadores da Academia Tocantinense de Letras.

Em sua obra, Póvoa optou por fazer uma inversão cronológica na narrativa, colocando no início os fatos ocorridos naqueles dias trágicos, na segunda parte, dados sobre a origem de Dianópolis, acontecimentos remotos e recentes e, na última parte, perfis e documentos inéditos. Segundo o autor, o episódio figura como uma das páginas mais negras de nossa História, decorrente da incompreensão dos homens e do poder oficial, numa época em que a autoridade se fez marginal, completando que “a narrativa às vezes foge aos padrões consagrados pela História, embora retrate fielmente o ocorrido, colocando no devido lugar as dimensões de uma das maiores tragédias da História de Goiás”. (PÓVOA, 1975, p. 7)

A primeira causa, segundo Póvoa, para “a tempestade que desabaria depois” seria o rompimento político entre os Caiado e os Wolney, que teria ocorrido em 1912, quando a Câmara Estadual foi invadida pelo deputado Ramos Caiado, que discutiu com o presidente da casa, o deputado Abílio Wolney, por razão da aprovação de um projeto de lei que feria interesses pessoais dos Caiado.

Ao término de seu mandato, Abílio Wolney se afasta da política regressando à Vila de São José do Duro em 1915, e encontra os principais cargos públicos ocupados por adversários políticos. Este se encarrega do inventário de um amigo morto em emboscada, Vicente Belém.

Porém o coletor estadual recusou a descrição dos bens, alegando sonegação e denunciando ao Governo do Estado.

Então nomeou-se um juiz para apurar os acontecimentos no Duro. A partir daí, muitos disparates ocorrem, como o assassinato do coronel Abílio Wolney em sua fazenda por soldados da Força Estadual. “A vila se agita num frêmito mal contido. Mataram o Cel. Wolney! Aos olhos dos próprios adversários dos Wolney, o ato da polícia já parecia absurdo”. (PÓVOA, 1975, p. 30)

Abílio Wolney, filho do coronel, parte para vingar a morte do pai e reúne um numeroso grupo armado. Na Vila, sabedores da intenção do cel. Abílio, a defesa fica constituída de pouco mais de cem civis, além de 50 soldados. As autoridades tomam como reféns familiares e amigos dos Wolney e os prendem ao tronco – instrumento de tortura utilizado à época da escravidão. “Os presos sentem que o perigo está cada vez mais próximo e teriam jogado o último trunfo: comprar o direito de não serem assassinados, o direito de viver, a cinco contos de réis por cabeça”. (PÓVOA, 1975, p. 34)

Em meio a uma fuzilaria generalizada, é ordenada a execução dos reféns “alguns cobrem os rostos com travesseiros e cobertores, para não verem a execução dos outros, dos filhos e dos pais” (PÓVOA, 1975, p. 38). Para Póvoa, descendente dos reféns executados, esse foi o mais hediondo crime cometido nessa terra, em que a polícia estadual executou homens e menores inocentes, com os pés presos a um instrumento de suplício, justificando o título de sua obra *Quinta-feira Sangrenta*. O crime ocorreu no dia 16 de janeiro de 1919, quinta-feira.

Após o massacre, um grupo de soldados se apressa na fuga, temendo serem apanhados por jagunços. Eles notaram que os jagunços sequer atiravam na direção das mulheres. Estava ali sua salvação; todos fugirem vestidos de mulher. Ajeitaram as indumentárias e partiram varando capoeiras, matas, serras e cerrados. “Feio? Para salvar a pele tudo é bonito. Feio é morrer sangrado por jagunço...” (PÓVOA, 1975, p. 40)

Tais acontecimentos foram noticiados e obtiveram grande repercussão nos principais jornais do país, expondo a pequena Vila do Duro, perdida nas entranhas do Brasil.

“Os telegramas da Bahia, recebidos ontem, um dos quais da Americana, sobre os terríveis acontecimentos da Vila do Duro, em Goiás, mostram que esses fatos são ainda mais graves do que se supunha. Os despachos afirmam que uma poderosa família baiana fortemente armada já invadiu aquele Estado para vingar o massacre da família Wolney. Está apurado que o coronel Wolney não resistiu a mandado de prisão, mas foi assassinado de modo mais cruel e covarde, quando vinha de uma caçada, e isto depois de haver acolhido na sua fazenda o juiz Celso Calmon, concertador da emboscada hedionda. Após esse

crime, como houvesse clamor contra ele e receio de represálias, a força pública meteu no tronco, sangrou e matou em requintes imprevisos de tortura filhos e parentes daquele rico fazendeiro. Tudo isso resultou de ordens expedidas pelo desembargador Alves de Castro, presidente de Goiás, por motivos de evidente politicagem. Que vão haver ali, onde se encontram os assassinos, e para onde acorrem vingadores das vítimas? Estamos em vésperas de uma conflagração, que cumpre ao governo federal impedir. Urge a intervenção, mas completa. É preciso não só manter a ordem, como também fazer justiça, punir o banditismo que criou tão grave situação. Este encargo não pode caber aos criminosos, e aquele, só o governo da União tem força e autoridade para o executar convenientemente”. (Correio da Manhã, Rio de Janeiro (RJ), edição de 8 de fevereiro de 1919)

“(…)E, assim, um Vilarejo perdido e nunca dantes conhecido, situado além, muito além do esquecimento, foi dolorosamente immortalizado nas páginas da história brasileira, graças aos mais cruéis acontecimentos já verificados no interior do Brasil. E tendo como personagens principais os homens que deveriam ser os guardiões da paz e da tranquilidade”. (Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro (RJ), edição de 14 de fevereiro de 1919, a do Rio)

(NOLETO, 2019)

Segundo a pesquisadora Tereza Ramos de Carvalho, na narrativa de *Quinta-feira sangrenta*, Póvoa apresenta a história dos vencidos e destaca o elemento mítico presente em sua obra. O autor metaforiza os diálogos e acontecimentos das personagens reais de sua narrativa histórica, “Póvoa se preocupa com a apresentação do espaço social, com o elemento humano inserido nos conflitos internos desse espaço e com as interferências maléficas do Estado”. (CARVALHO, 2015, p. 356) O autor de *Quinta-feira Sangrenta* pesquisou e publicou parte da memória histórica de sua terra, a Vila de São José do Duro. O episódio é narrado com uma forte subjetividade pois o autor é um nativo e descende da família executada no tronco.

Outra versão da “Chacina dos Nove” que abordaremos aqui é a narrativa sob a perspectiva de outro descendente dos Wolney, o juiz de direito e professor Abílio Wolney Aires Neto. O magistrado é natural de Dianópolis- TO, neto de Abílio Wolney e se assume como crítico do que ele chama de versões inusitadas sobre os “Barulhos do Duro”. No ano de 1999, o cineasta João Batista de Andrade lança sua adaptação do romance *O Tronco* de Bernardo Élis e, antes mesmo da estreia oficial, o filme provocou inúmeras polêmicas e travou-se um vigoroso embate na Justiça do Estado entre os Wolney e os responsáveis pelo filme.

O referido autor defende que, tanto no romance quanto no filme, os chefes da família Wolney foram retratados como meros “chefes do cangaço”, desconsiderando a contribuição social e política ao estado de Goiás realizada por eles. Esse é um dos argumentos presentes na obra *No tribunal da História* (2006), que Abílio Neto escreveu em parceria com seu irmão Zilmar Wolney, e na qual apontam enganos que escritor e cineasta teriam cometido.

Segundo o autor, “os atos investigativos de um inquérito e as peças processuais, que relatam a chacina oficial de São José do Duro jamais condenaram qualquer membro da família Wolney, antes os reconheceram vítimas de um ato de mote político”. (AIRES NETO, 2006, p. 6) Acerca da transposição do romance de Élis para o cinema, Abílio Neto realizou a propositura de queixa-crime contra a honra dos mortos, que reflete na honra dos vivos, para que o cineasta refletisse que a liberdade de expressão não lhe permitiria injuriar a memória dos ancestrais de grande parte da família dianopolina.

A obra é composta de peças jurídicas que noticiam o confronto judicial que os netos do deputado Abílio Wolney travaram na Comarca de Goiânia contra João Batista de Andrade, que teria, segundo os acusadores, repetido as inverdades do livro no filme homônimo, injuriando a memória de seus familiares. Sobre a estreia do filme, o autor descreve que:

Para o efeito, montou um stand com fotografias e pôs à mostra um madeiro de prisão, chamado tronco, no espaço aberto do Shopping Center Flamboyant, na capital, fazendo exhibições do filme com bilheteria para diversas sessões no dia 08 e subsequentes, por todo o mês de outubro e início de novembro do ano em curso, em cinema nesta cidade, o que foi público e notório. (AIRES NETO, 2006, p. 36)

Segundo Aires Neto (2006), o deputado Abílio Wolney, em seus últimos anos de vida, acautelava a família para que não dessem crédito ao referido livro, pois o autor mistificou os acontecimentos, suprimindo as informações que o próprio Abílio forneceu a Bernardo Élis, no final dos anos 1950, anotadas em um pequeno bloco em que fazia uma síntese dos fatos ocorridos em 1918 e 1919 e suas causas.

O escritor José Godoy Garcia, no estudo publicado em seu livro *Aprendiz de Feiticeiro, estudos críticos* (1997), analisa a estória de *O Tronco* de Bernardo Élis, apontando que o tema foi abordado com astúcia, mas pelo ângulo narrativo indevido, desfigurando a realidade e defendendo a posição dos governistas. Para Garcia, Élis coloca os Wolney como o lado mau da tirania, e a obra se apresenta como uma ficção própria para a análise da linguagem, mas viúva em tudo o mais. Ainda segundo o pesquisador, Bernardo Élis produzia um documento histórico e não se podia furtar à legalidade, ainda que promissora ou não dos fatos históricos.

O romance histórico tem seu delineamento preciso. Os formalistas menos atilados e sempre mais atentos aos problemas irrelevantes do estilo, presos ao acessório e a nuances diversionistas do entrecho, cuidam que o romancista não deve se ater ao lado histórico, pois os ficcionistas não são historiadores. (GARCIA, In AIRES NETO, 2006, p. 56)

Nesse sentido, para Garcia, o romance histórico pode existir como uma criação artística, mas não poderia se furtar à legitimidade. É compreensível que o filme, adaptação do livro, lance toda a trama de forma indireta, e acabe por inverter não somente o ângulo narrativo, mas o sentido real dos fatos. Abílio Neto segue apontando que é uma “injúria ao achincalhar com a troca de valores éticos e morais das personagens que foram reais. Difamação ao inverter e atribuir fatos indébitos aos personagens, donos de uma verdade heroica, mas relegados à jaça das letras postas no audiovisual do cinema”. (AIRES NETO, 2006, p. 60)

O autor também cita obras e estudiosos que teceram comentários elogiosos acerca da figura do deputado Abílio Wolney, tais como o *Dicionário Bibliográfico de Goiás* de Mário Ribeiro Martins, apontamentos do escritor Nertan Macedo e de Zoroastro Artiaga, e ainda inúmeras praças e logradouros que receberam seu nome como forma de homenagem.

Entre os documentos que compõem a obra *No tribunal da história*, os advogados de João Batista de Andrade defendem que não se pode admitir que quem transpôs para a tela obra contra a qual nem mesmo o próprio Abílio Wolney havia agido, venha agora a ser acusado do crime de reproduzir em cinema a narrativa do livro. Como observamos no seguinte trecho:

Os querelantes desconhecem os três momentos culminantes da criação cinematográfica, que são argumento, roteiro e direção. Argumento é a estória contada no filme; roteiro é a estruturação dela num projeto de filmagem e direção é a execução desse projeto, a colocação em cena (*mise-en-scène*). Ora, João Batista de Andrade é autor de roteiro e direção de um filme que tem argumento de Bernardo Elis e os reclamos dos querelantes voltem-se contra a história narrada, não contra a linguagem cinematográfica em que isso é feito, posto que até a cenografia é atacada, mas por ter reproduzido exatamente croquis de Bernardo Elis. (AIRES NETO, 2006, p. 89)

Em decisão judicial expedida em 09 de junho de 2000, o juiz rejeita a queixa-crime e solicita o arquivamento do processo, havendo ainda recursos de apelação dos querelantes ao Tribunal de Justiça e ao Ministério Público. Abílio Neto finaliza sua obra com diversas publicações acerca da disputa judicial pela imprensa local e depoimentos honrosos tecidos por amigos e familiares.

Após análise da referida obra, parece-nos inadequado que ao autor de uma obra de ficção sejam dirigidas tais acusações, pois a obra ficcional se constitui como uma representação da realidade, não havendo a obrigação de que seja um retrato fidedigno. A obra de ficção trata de recursos estilísticos, elaboração de personagens, linguagem, entre tantas outras técnicas e procedimentos.

Um século depois do “Barulho do Duro”, familiares se reuniram para homenagear as nove vítimas assassinadas em 1919. Descendentes e comunidade de Dianópolis organizaram um evento em memória dos mártires. A programação contou com missa do abraço, sarau literário, exposição cultural, passeio ciclístico, e ainda com a inauguração do monumento erguido na praça da Capelinha dos Nove, construída sobre os túmulos das vítimas da chacina.



Figura 02 – Monumento em Dianópolis.

Fonte: Um século depois do “Barulho do Duro”, familiares das vítimas reúnem-se para homenagear os 9 mortos - Conexão Tocantins - Portal de Notícias (conexaoto.com.br) – acesso em agosto 2022)

O monumento, projetado pelo engenheiro Washington Póvoa, mostra um poliedro com nove faces verticais representando as nove vítimas, ligado a um monólito maciço, indivisível, que simboliza as vítimas unidas entre si e sem escolha, numa condição trágica. Segundo Jussara Lustosa, organizadora do evento, “a peça do engenheiro Washington revela ainda que todos foram vítimas do mesmo algoz, no mesmo momento, no mesmo lugar” (LUSTOSA, 2022). Ela aponta ainda que a posição inclinada do monumento propõe a noção de submissão e resignação, e o peso da peça retrata a ideia de impossibilidade de fuga.

No ano de 2019, em que se completaram cem anos do “Barulho do Duro”, inúmeros jornais, principalmente do Tocantins, veicularam matérias rememorando o trágico episódio, como o texto escrito por Marília Noletto para o Jornal Opção acerca dessa marca de sangue na História de Goiás. O referido artigo conta com fotografias dos nove executados, e ainda das festividades ocorridas em homenagem aos cem anos do Barulho.

Para contextualizar o episódio, Noletto utiliza a obra do historiador Eliezer Cardoso Oliveira, *Chacinas, combates e massacres: medo e violência em Goiás* (2012), enfatizando que, para Oliveira, o episódio do Duro na historiografia é tratado essencialmente como um episódio das distorções do sistema coronelístico em Goiás, um conflito entre coronéis. O pesquisador afirma ainda que “a tragédia do Duro representa uma época em que a aristocracia, proprietária de terras, gado e homens armados era forte o suficiente para desencadear uma guerra – e quase vencê-la – contra o Estado” (OLIVEIRA, 2012).

O episódio marcou com sangue a história de Goiás no início do século XX e ficaria eternizado principalmente nas páginas do romance de Bernardo Élis. Marília Noletto acredita que, provavelmente, sem a literatura, o episódio teria sido esquecido como tantos outros envolvendo coronéis. “Mas o que dizer do livro como resposta a um fato histórico? Há quem questione o romance como descrição histórica de um período. Há quem diga que é impreciso. Mas, sem mimese, a literatura tem obrigação de ser precisa?” (NOLETO, 2019).

Ainda em memória dos 100 anos do Barulho, a, União Brasileira dos Escritores (UBE – GO) realizou uma palestra com o magistrado e escritor Abílio Wolney Aires Neto, na qual ele comentou suas obras, parte delas sobre a chacina na qual seu avô Abílio Aires Wolney foi um dos protagonistas, e debateu o romance *O Tronco*.

Capítulo 2 - O faroeste caipira de João Batista de Andrade

2.1 O cineasta que não virou suco

No cinema brasileiro se repete a ambígua relação de admiração e repulsa que se encontra na literatura quando o sertão e o sertanejo são tomados como matéria artística.

Célia Tolentino

João Batista de Andrade nasceu em Ituiutaba-MG em 01 de dezembro de 1939. Oriundo de uma família de classe média, seu pai era lavrador e sua mãe professora. Sentiu a falência familiar com a morte do pai, quando ele, irmão caçula de seis filhos, tinha apenas 12 anos. Era com o míngua salário de professora que a mãe os sustentava e exigia que todos deveriam estudar e progredir na vida.

Desta forma, aos 16 anos foi para Uberaba, longe dos amigos e tratado como um adulto que deveria ser responsável e racional: “eu ainda era uma criança emocionalmente imatura, a sensibilidade afogada em tantos deveres, vendo a infância escapar de minhas mãos” (CAETANO, 2004, p. 21). Em 1958, foi para Belo Horizonte morar em uma república e na instabilidade adolescente se envolveu com o “traçado” (uma bebida composta de pinga com vermute). Para João Batista, nos anos 50, o vício ainda era essa ingênua mistura de filosofia com álcool. Situação que gerou frustração de seus professores, cobranças e culpa.

Completando a difícil trajetória de migrante, chega a São Paulo em 1959, onde, com 18 anos, é aprovado no vestibular com uma ótima colocação e ingressa na Escola Politécnica da USP. O cineasta rememora que, na universidade, o pessoal era muito politizado e que percebeu o quanto estava atrasado culturalmente: “nunca tinha lido Guimarães Rosa ou Graciliano Ramos, tinha uma vergonha terrível, então passava horas e horas, dias e noites lendo, para tirar o atraso” (NAGIB, 2002, p. 54).

Em 1960, João Batista é convocado a prestar o serviço militar no CPOR (Centro de Preparação de Oficiais da Reserva), e passou dois anos já na universidade e tendo que dedicar os finais de semana à infantaria. Sobre essa experiência, o cineasta conta que:

“Eu era o número 215, da turma dos mais baixos... “Dois quinze” o capitão me chamava na sala de aula onde os oficiais tentavam ridiculamente teorizar a “ciência militar”; Eu atraía a repressão dos oficiais, talvez pelo incômodo facilmente identificável em meus gestos, olhares, palavras” ... O que o capitão queria mesmo era me humilhar, me identificar como comunista, coisa que eu ainda nem beirava ser”. (CAETANO, 2004, p. 27)

João Batista de Andrade já participava de ações políticas estudantis em 1961 quando entrou para o Partidão (como era conhecido o Partido Comunista Brasileiro na Politécnica), que, apesar de clandestino, tinha uma atuação aberta aos estudantes. A partir daí teve uma rápida ascensão na estrutura do Partido e ingressou na diretoria da UEE (União Estadual dos Estudantes), responsável pela direção estadual do PCB na área estudantil.

Publicou seus primeiros textos no jornal literário “Psico Realista” e tornou-se um colaborador do jornal “O Politécnico”, que chegou a ser distribuído em bancas de jornais. Em 1963, junto a Francisco Ramalho Jr., Barcarollo, José Américo Vianna e Clóvis Bueno, participou da criação do grupo de cinema Kuatro e conduziu dois projetos inacabados: um documentário sobre os catadores de lixo paulistas e outro sobre o TPN (Teatro Popular Nacional), criado pela Ruth Escobar e que apresentava espetáculos teatrais numa estrutura ambulante, um caminhão-baú.

Entre as principais influências do grupo Kuatro estão o cinema polonês, pesado, crítico e carregado de indagações, o Neorrealismo italiano de Visconti e Pietro Germi, o cinema japonês de Nagisa Oshima e filmes soviéticos dos anos 20, como os de Eisenstein e Vertov.

O golpe militar de 1964 representou uma dor profunda para João Batista, registrada no livro *Perdido no meio da rua* (1989), momento em que o Kuatro é encerrado e o cineasta produziu seu primeiro filme, *Liberdade de Imprensa* (1966), sobre o golpe de estado, o movimento estudantil e a questão da liberdade de imprensa naquele momento. Após uma exibição em São Paulo e outra no Rio de Janeiro, o filme é apreendido pelos militares.

Inaugurando uma perspectiva crítica em relação ao cinema então produzido no Brasil, na segunda metade dos anos 50 surgiu um movimento cinematográfico denominado Cinema Novo. Os cineastas buscavam contrapor os valores estéticos de um cinema dominado por interesses industriais, e demonstravam preocupação com a formação de uma “consciência nacional”.

Embora tenha sido influenciado por outros movimentos modernos como o Neorrealismo Italiano e a *Nouvelle Vague* francesa, o Cinema Novo apresenta uma estética própria que relaciona elementos da cultura brasileira a uma abordagem experimental, como aponta Glauber Rocha, cineasta mais influente e efervescente do movimento, cujo mote era “uma ideia na cabeça e uma câmera na mão”. As temáticas abordadas pelo Cinema Novo demonstram a preocupação em denunciar as injustiças sociais. Trata-se de um cinema bastante politizado. Acerca desse movimento, João Batista de Andrade analisa que:

O Cinema Novo brasileiro nasce, como muitas cinematografias de todo o mundo, como resultado do renascimento do cinema no pós-guerra,

principalmente influenciado pelo neorealismo italiano. Um aspecto importante de todos esses movimentos é que eles rompem com a tradição cinematográfica de seus países, uma tradição burra, imitadora do cinema americano e, ao mesmo tempo, populista, de concessão ao alienado gosto das massas populares, gosto dialeticamente formado e deformado pelo próprio cinema. (CAETANO, 2004, p. 140)

Em 1968, João Batista de Andrade torna-se professor do curso de cinema da Escola de Comunicação e Artes da USP, e no ano seguinte inicia sua carreira na ficção. Dirigiu *Gamal, o delírio do sexo*, seu primeiro longa, com o qual é premiado na categoria diretor revelação pela *Air France*. Dirigiu também *Em cada coração um punhal*; segundo o cineasta, filmes carregados de opressão e medo, feitos sem controle ou racionalidade, puramente emocionais. A convite de Vladimir Herzog e Fernando Jordão, começa a trabalhar para o telejornal diário *Hora da notícia* da TV Cultura, realizando pequenos documentários como *Migrantes* (1972), *Ônibus* (1973) e *Pedreira* (1973).

João Batista de Andrade cria em 1974, junto de sua esposa, Assunção Hernandes Peres, a produtora Raiz, com um trabalho na Rede Globo de Televisão, realizando reportagens para programas como *Globo Repórter*, *Esporte Espetacular* e *Fantástico*. Nesse mesmo ano, torna-se diretor da APACI (Associação Paulista de Cineastas). Sua saída da TV Cultura gerou um movimento cinematográfico denominado Cinema de Rua, em que os cineclubistas assumiram os filmes de rua que ele fazia para a TV e criaram uma distribuidora chamada Dina Filmes, produzindo documentários sobre a situação social brasileira.

Nos anos seguintes, João Batista realiza diversos filmes pela produtora Raiz, com o financiamento da Embrafilme, sendo premiado em diversos festivais no Brasil e no exterior. Em 1978, desliga-se da Rede Globo e da Escola de Comunicação e Artes e começa a acompanhar os movimentos operários do ABC, dirigindo *Greve* e *Trabalhadores: presente*.

O engajamento político moldado no ambiente universitário possibilitou ao jovem cineasta ler, em 1968, o romance *O Tronco*, de outro intelectual e militante de esquerda, Bernardo Élis. Sobre *O Tronco*, João Batista revela que:

O que mais me atraía no livro, desde 1968, era a fragilidade absurda do personagem central, o coletor Vicente Lemes, fragilidade que me parecia uma representação de nossa própria fragilidade política, da história de inviabilidades da esquerda brasileira até hoje. Vicente Lemes era como uma espécie de embrião de militante, naquele início de século XX, no qual parece que tudo se inicia: criação do PCB, Coluna Prestes, Semana de 22, sinais de efervescência da vida urbana, trazendo ideias de liberdade, democracia, modernidade, direitos civis. Pois Vicente Lemes, de forma embrionária, é o personagem desse momento. (CAETANO, 2004, p. 386, 387)

A adaptação do romance *O Tronco* para o cinema se mostrou inviável por alguns motivos, como falta de recursos financeiros e a dificuldade de filmar uma obra literária de um autor perseguido pelo regime militar e dirigida por um cineasta que teve sua primeira obra interdita por órgãos censores. “É um sentimento que marca, em meus filmes, a dificuldade da política (ou, quem sabe, da consciência) diante dos fatos, diante da brutalidade e da manipulação”. (CAETANO, 2004, p. 19)

Em 1979 começa a filmar *O homem que virou suco*, lançado no ano seguinte. A personagem principal, um poeta nordestino em São Paulo, é perseguido pela polícia por ser confundido com outro nordestino que assassinou o patrão. Ocorrendo uma reviravolta no sentido da história, em vez de uma personagem vítima e fugitiva, João Batista cria Deraldo, anárquico, individualista e demolidor, expondo sua luta que é repleta de significado político e social, “a luta dos excluídos, dos ‘subcidadãos’ em busca da cidadania e de sua identidade cultural” (CAETANO, 2004, p. 284)

O filme foi exibido no Festival Internacional de Moscou, em 1981, recebendo um dos maiores prêmios do cinema brasileiro: a Medalha de Ouro de melhor filme. O cineasta comenta que:

O prêmio teve uma intensa repercussão no Brasil, ao ponto de eu não aguentar mais falar do filme, depois de meses seguidos frequentando programas em rádios, jornais, TVs, o que ajudou a transformá-lo num sucesso diferente, conhecido e procurado por todo o mundo. Eram exposições nos clubes, igrejas, associações de bairros, sindicatos e, novidade, associações de nordestinos nas grandes cidades, sempre com debates e muita paixão pelo filme. (CAETANO, 2004, p. 295 e 296)

João Batista de Andrade realizou em 1982 o documentário *1932/1982- A herança das ideias* para o programa Globo Repórter. No mesmo ano, dirigiu o média-metragem *Tribunal Bertha Luz*, retratando a luta de um grupo de mulheres por seus direitos, e o longa-metragem *A próxima vítima*. O cineasta militante tornou-se um dos articuladores e dirigente da Comissão de Cultura do PMDB na campanha do candidato Franco Montoro ao governo do Estado de São Paulo.

Desde seu primeiro filme, *Liberdade de Imprensa* (1966), o cineasta revelou sua obsessiva ligação aos fatos políticos, reafirmando-a em toda sua trajetória: “não há hoje no Brasil outro cineasta com relação mais marcante com a política que eu”. (NAGIB, 2002, p. 59). Em 1985 registrou a repercussão da agonia e morte de Tancredo Neves no filme *Céu aberto*. Ele viu o país atravessando um momento épico curioso, único e carregado de contradições. João Batista encontrou no tenentismo as causas da formação autoritária da classe política brasileira, e lançou no período de redemocratização o filme *O país dos tenentes* (1987), antecipando

críticas que seriam comuns nos anos seguintes, despertando polêmicas e incomodando tanto a esquerda quanto a direita.

Segundo a pesquisadora Lúcia Nagib (2002), os dois primeiros anos da década de 90 estão entre os piores da história do cinema brasileiro. Período em que o Ministério da Cultura foi rebaixado a secretaria e vários órgãos culturais foram extintos, entre eles a Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S.A.), que, embora decadente, permanecia como o principal sustentáculo do cinema no Brasil.

Acerca do que se convencionou chamar de “Retomada do cinema brasileiro”, Nagib esclarece que a expressão “retomada” não alcança unanimidade entre seus participantes. Para alguns cineastas, a partir do fechamento da Embrafilme houve uma interrupção da atividade cinematográfica, de forma que o estrangulamento ocasionado pelos dois anos de governo Collor teria resultado em um acúmulo de filmes nos anos seguintes, suscitando uma aparência de *boom* ou “movimento” cinematográfico.

Outro aspecto destacado pela autora foi a promulgação da Lei n 8.685 em 1993, conhecida como Lei do Audiovisual, que aperfeiçoava as leis anteriores de incentivo fiscal, acentuando o fenômeno da “retomada”, termo amplamente divulgado pela mídia, e funcionou antes de tudo como uma estratégia de mercado. “De todo modo, permanece o fato de que as mudanças políticas nacionais ocasionaram mudanças significativas no panorama cultural e, conseqüentemente, cinematográfico do país” (Nagib, 2002, p. 14).

Ainda nos anos 90, verificou-se o aprofundamento da tentativa de apreender o Brasil real. Para muitos cineastas do período, a “retomada” do cinema significou a redescoberta da pátria, de uma país que precisava mostrar a sua cara. Como no filme que representou o primeiro sucesso da retomada, *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* (1995), e em *Central do Brasil* (1998), filme símbolo desse movimento. Evidenciavam uma atitude que se tornou recorrente no cinema brasileiro, como aponta Nagib (2002):

... cineastas procedentes de classes dominantes dirigem um olhar de interesse antropológico às classes pobres e à cultura popular, com destaque para os movimentos religiosos. Tentava-se vencer o abismo econômico entre realizadores e seus objetos, se não com adesão, pelo menos com solidariedade... (NAGIB, 2002, p. 16)

O ano de 1998 representou o auge da retomada e o início de seu fim. A partir daí a produção cinematográfica avançou, buscando estabilidade e solidez. A distribuição e exibição de filmes nacionais permaneceram precárias. Tanto no mercado como nos grandes festivais internacionais, os filmes brasileiros marcavam presença mínima.

Em 1990, também impactado pela extinção da Embrafilme, João Batista tem seu próximo filme, *Vlado*, interrompido. Tratava-se de um longa-metragem inspirado na vida do jornalista Vladimir Herzog, companheiro profissional e pessoal de João Batista, assassinado pela ditadura militar. Ainda nesse ano muda-se para Doverlândia-GO.

Eu ia fazer um filme sobre o Vlado, já tinha coprodução com Espanha, Portugal, um produtor iugoslavo produziria a infância de Vlado na Iugoslávia. Mas Collor bloqueou o dinheiro e não consegui filmar, perdi o filme. Fiquei pirado, fui parar no interior, cinco anos depois não aguentava mais, desesperado depois de sete anos sem filmar. Foi então que bolei *O cego que gritava luz*. (NAGIB, 2002, p. 59)

A violência contra Vlado marcou João Batista profundamente. O jornalista havia se posicionado contra a luta armada e defendia uma luta não clandestina contra a ditadura, uma luta em sentido novo, aberta, que pudesse ganhar a opinião pública e a sociedade. Para isso, atuaram juntos no cinema, no jornal, na TV, no sentido de clarear as informações, propiciar uma ampla discussão em todo o país.

João Batista de Andrade morou na fazenda do seu irmão, no sudoeste de Goiás e de lá foi para Barra do Garças, na beira do Araguaia. Segundo ele, “a solidão dessa meio-fuga, meio-busca era uma espécie de reencontro com a minha infância” (CAETANO, 2004, p. 380), porém percebeu que era impossível viver cheio de segredos, imagens, ideias e aceitar simplesmente morrer com elas, em silêncio. Disposto a retornar ao cinema, mudou-se para Goiânia em 1995 com o roteiro do longa metragem *O cego que gritava luz*, no intuito de construir uma nova fase e a tentativa de viabilizar um cinema no Centro-Oeste.

Em 1999 o cineasta defende sua tese de doutoramento, com o título *O povo fala* na ECA-USP. No mesmo ano dirige o longa-metragem *O Tronco*.

O Tronco não se alinha na vertente regionalista, naquilo que ela possa ter de mais restrito. Trabalha na linha imaginária entre o local e o universal. Não apenas porque fala das raízes de um país que ainda não se encontrou, mas porque trata de algumas das grandes paixões humanas, como a luta pelo poder e a mesquinha de quem normalmente a vence. Enfim, porque toca no cerne de um problema universal. (Luiz Zanin Oricchio, *O Estado de São Paulo*, 1999, In *Diretores brasileiros: João Batista de Andrade*, CCBB)

O filme, entretanto, contrariava os projetos estéticos nascentes entre os jovens cineastas da “retomada”. Mesmo recebendo diversos prêmios, não deixou de sofrer certa exclusão. Trata-se de um épico, revelando como são frágeis os personagens transformadores na vida brasileira. Tal fragilidade faz com que busquem apoio junto às forças conservadoras; estas acabam agindo segundo seus próprios interesses, reduzindo o herói a mero coadjuvante em meio à barbárie.

Depois de nove semanas de filmagens em uma cidade cenográfica próxima a Pirenópolis, em entrevista à Folha de São Paulo, João Batista declarou que o orçamento do filme foi de R\$ 3 milhões e comemora “É um épico!”, expressando as dificuldades para filmar um filme desse gênero no Brasil:

Primeiro, o espírito de preservação no Brasil é muito ruim. Andei uns 30 mil quilômetros pelo Brasil Central, procurando uma cidadezinha que parecesse com uma cidade do começo do século para poder filmar. As cidades pequenas estão detonadas. Há muitos turistas, que acabam com tudo. Outra dificuldade é com pessoal especializado. Por exemplo, você precisa de gente que saiba não só andar a cavalo, mas também cair e pular de um cavalo. Nós tivemos que dar treinamento aos figurantes para esse tipo de coisa. (Folha de São Paulo, 1999)

O Tronco foi selecionado pelo prestigiado Festival de Shangai (2000) e recebeu vários prêmios em festivais nacionais. O goiano Bernardo Élis não teve a oportunidade de assistir uma das melhores transposições de sua obra para o cinema, falecendo antes de o filme ser lançado. Mas como apresentado na fotografia abaixo (Figura 3), cedida do arquivo pessoal do fotógrafo Nelson Santos, João Batista e Élis tiveram alguns encontros antes da produção do filme.



Figura 03 – Encontro de João Batista de Andrade e Bernardo Élis.
Fonte: Arquivo pessoal do fotógrafo Nelson Santos.

Em entrevista, o ator Mauri de Castro, que interpretou o tenente Mendes de Assis, contou-nos alguns detalhes do processo de gravação do filme. Mauri é diretor e professor de Artes Cênicas, nascido em Pires do Rio – GO, já trabalhou com Chico Anísio, Carlos Alberto de Nóbrega, e fez parte da dupla caipira Vira e Mexe. Quando questionado sobre o convite a participar do filme, ele nos conta que:

O João Batista de Andrade me convidou para passar uns dias com ele em Pirenópolis para ver atores goianos para participar do filme. Ele já sabia da

minha história, conhecia alguma coisa minha, então eu fui para lá e fiquei uns dias com ele, ele estava com todas as fotos dos atores goianos e ele ia escolhendo o biotipo e eu ia contando sobre aquele ator goiano e assim se formou um elenco muito grande goiano. Então, evidentemente, no meio disso ele já tinha preparado um personagem para mim e eu não sabia, né. Então eu fui lá, para falar sobre os atores goianos, aí ele me deu o personagem que era um alcóolatra, não sei o que hoje corresponderia, cabo, sargento, Mendes de Assis, um comandante militar bêbado, alcóolatra e medroso e entra numa guerra doida. (Mauri de Castro, ator, 11 / 04 / 2022)

O ator nos relatou sobre o estilo de trabalho de João Batista. O diretor solicitou que o elenco lesse o romance durante o processo de preparação do filme, mas que essa não era uma grande preocupação dele, e o experiente cineasta provavelmente pretendia que sua adaptação fosse mais livre. Castro afirma que leu a obra apenas para “situar a personagem dentro da história do Bernardo Élis”. Acerca de improvisos durante as filmagens, Mauri (2022) aponta que:

Houve, houve, até porque o João é muito criativo, e ele oferece, ele dá uma liberdade para o ator muito grande de trabalhar o texto, de composição do personagem, ele dá essa liberdade, é claro que ele tem os parâmetros de cada um, e até onde o ator pode trabalhar o texto de uma forma mais, que fique mais à vontade, que fica mais própria do ator, que o ator possa apropriar-se do texto de uma forma mais natural. (Mauri de Castro, ator, 11 / 04 / 2022)

Acerca da habilidade do diretor, Mauri destaca que João Batista conduz o elenco permitindo que os atores sugiram acréscimos ao texto, e que havia espaço para esse tipo de discussão. Essa relação aparece também entre os figurantes, como no *Making off* descrito pelo cineasta e que se transformou em folclore entre o pessoal de cinema de Goiás: um figurante, apaixonado pela participação no filme, deveria “morrer” numa das primeiras cenas de ataque dos jagunços; ele deveria acionar a espoleta no momento combinado e, quando rodaram a cena, todos que tinham que morrer, morreram, menos ele. A personagem só “morreu” quando o efetista disparou a espoleta, de fora da cena, mas o figurante inconformado retornava, de farda e se misturava aos demais soldados “o resultado é que ele teve que ser “morto” várias vezes e sempre voltava”.

Com a cumplicidade que estabeleceram durante a gravação de *O Tronco*, o ator Mauri de Castro foi convidado para realizar outros trabalhos com João Batista de Andrade, inclusive para compor a comissão do primeiro FICA (Festival Internacional de Cinema e Vídeo

Ambiental). O festival obteve tanto destaque que contribuiu para a cidade de Goiás ser reconhecida pela Unesco como Patrimônio Cultural da Humanidade.

Durante as filmagens de *O Tronco*, João Batista de Andrade se fixou em Goiás e conheceu o então deputado Marconi Perillo ainda moço e candidato a governador. Mesmo com poucas intenções de voto, ele se elegeu e convidou João Batista para fazer um festival de cinema. Nascia o FICA, que originalmente foi idealizado pela equipe da campanha eleitoral de Perillo.

O FICA foi um sucesso estrondoso desde o início e dele guardo lembranças saborosas. Dirigi o primeiro, sucesso que ajudou a cidade de Goiás a ser reconhecida pela Unesco como Patrimônio Cultural da Humanidade. (...) Dirigi ainda o terceiro FICA, em 2001, quando trouxe para Goiás filmes de sessenta países. Eu pedia para alguém da minha equipe apontar o dedo num mapa, via o país e buscava de lá um filme. Foi um sucesso emocionante. (CAETANO, 2004, p. 392 e 393)

A pesquisadora Lima (2022), em seu trabalho *Diga ao povo que FICA: educação ambiental e difusão audiovisual no Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental FICA (1999-2022)*, investiga o contexto político e cultural em que o festival foi concebido, apontando como o FICA colabora com os ideais da Educação Ambiental, e como ele se consolidou como o maior evento de cinema ambiental da América Latina.

Segundo a autora, o FICA surgiu da convergência de interesses de vários segmentos da cultura e do audiovisual goianos, e principalmente do governo do Estado. Em sua estreia, o festival contou com a exibição de 37 produções nacionais e internacionais. Propunha ainda diversas atividades de qualificação e entretenimento, como minicursos e oficinas, palestras, gastronomia, shows e as mostras de filmes com a temática ambiental. Acerca do envolvimento de João Batista de Andrade com o FICA, Lima (2022) aponta que:

Andrade, como diretor de cinema, notabilizou-se nacionalmente por seus trabalhos de denúncia, e tinha já, à época, acumulado experiência e reconhecimento pelos filmes desenvolvidos, como o premiado *O homem que virou suco* (1981). (...) A estampa do diretor e suas competências relacionais faziam de Andrade um articulador essencial na atração de outros profissionais de cinema e ampliava o olhar dos setores da cultura. Muito provavelmente por tais particularidades, a ele foi incumbida a tarefa dos convites nacionais e internacionais aos cineastas, aos diretores de festivais de audiovisual internacional e à imprensa especializada. (LIMA, 2022, p. 28)

Em 2001, na cidade histórica de Pirenópolis, João Batista cria a produtora Oeste Filmes Brasileiros, e alcança grande reconhecimento do público local devido a sua atuação em prol do cinema goiano. Bastante atuante na área de política cultural, o cineasta foi secretário estadual de cultura de São Paulo na gestão Geraldo Alckmin, quando criou a Lei da Cultura (ProAc)

com editais e incentivos para a produção cultural. Em 2012, foi nomeado presidente da Fundação Memorial da América Latina.

João Batista de Andrade assumiu o Ministério da Cultura em 2017, em decorrência da renúncia de Roberto Freire. Pediu demissão em carta ao presidente Michel Temer, mas confirmando sua "disposição para contribuir da forma mais proativa possível com a transição de gestão do Ministério da Cultura".

2.2 A paisagem do Cerrado no filme *O Tronco*

*Aqui estou, nesse verde cenário de pelúcia vegetal,
 orlado de buritizais farfalhantes, sob um puro céu
 de campo, bordado de alvas nuvens tranquilas.
 Refugio-me no aconchego da natureza,
 “dos vossos chapadões descera
 um dia a onda civilizadora”.*
 Floraci Artiaga Mendes

As representações da natureza podem ser percebidas em diferentes espaços e temporalidades, não apenas como fonte de recursos e riquezas, mas também a natureza selvagem e intocada como dimensão simbólica na qual ações e identidades foram estabelecidas.

Procuramos fundamentação nas orientações clássicas da historiografia americana da *Western History*, que direcionam estudos envolvendo história e natureza nos Estados Unidos. Para tal, pretendemos nos apoiar no estudo de Moura (2015), intitulado *A Fronteira de sangue: história e literatura nas representações da violência em Goiás na passagem dos séculos XIX ao XX*.

Moura (2015) cita a obra *Cowboy Ecology*, de Worster (1992), apontando que tal autor não descreve apenas o cenário natural hostil, mas considera também a história dos vaqueiros, analisando a ecologia humana e o *cowboy* com seu curral numa perspectiva mais ampla de adaptação humana às paisagens. São pressupostos que também se aplicam à relação entre história e natureza na fixação da sociedade goiana no Cerrado.

Para melhor compreender a dinâmica da vida social em Goiás no século XIX e início do século XX, utilizaremos o conceito de *fronteira* como uma importante categoria na compreensão histórica entre o indivíduo e a natureza. Segundo Moura (2015), o precursor desse conceito é Frederick Jackson Turner (1861-1932), pois inaugurou uma tradição historiográfica baseada no entendimento de como se configuram as relações entre os humanos e o meio natural

que ocupam, concepção que influenciou e inspirou historiadores do Oeste. Nesse sentido, a tradição americana da *Western History* é uma referência que nos permite maior similaridade com o contexto goiano. Esse campo historiográfico norte-americano dedica-se à história do Oeste e da fronteira, buscando a compreensão de fenômenos regionais.

A partir da década de 1980, a historiografia do Oeste buscou revisar a concepção turneriana de fronteira, procurando se ater mais à temática local, na intenção de questionar as interpretações generalistas de uma história nacional da fronteira.

O movimento de expansão territorial e o deslocamento espacial da sociedade nos permitem reconhecer a existência de múltiplas fronteiras no Brasil, uma fusão de paisagens, pessoas e culturas. Segundo Martins (2014), a fronteira é:

Lugar privilegiado da observação sociológica e do conhecimento sobre os conflitos e dificuldades próprios da constituição do humano no encontro de sociedades que vivem no seu limite e no limiar da história. É na fronteira que se pode observar melhor como as sociedades se formam, se desorganizam ou se reproduzem. É lá que melhor se veem quais são as concepções que asseguram esses processos e lhes dão sentido. Na fronteira, o homem não se encontra – se desencontra. (MARTINS, 2014, p. 10)

O deslocamento de populações e a constante abertura de novas frentes de expansão capitalista combinaram-se em um processo marcado pelo autoritarismo, envolvendo a dominação fundiária na fronteira e a sua carga de violência. O cenário de insegurança que dominava Goiás no início do século XX devia-se a vários fatores ameaçadores, como ataques de jagunços, impondo um clima de terror nas vilas e fazendas, ataques indígenas, a lei dos coronéis e outras hostilidades.

Segundo Martins (2014), não se pode compreender a frente de expansão como mera expressão material de simples busca de terra pelos camponeses. Essa busca se trata de uma súbita desagregação de vizinhança, de um ajustamento precário a uma nova situação, um novo relacionamento do homem com a natureza, envolvendo perdas culturais e uma apropriação de costumes e tradições.

Moura (2015) destaca que a fronteira goiana foi analisada pelo historiador americano David McCreery (2006) a partir da coleta e estudo de vasta base documental sobre a província (1822-1889), em sua obra *Frontier Goiás*. O historiador apresenta sua tese de que o território goiano isolado espacial e politicamente, com a economia estagnada e com dificuldades de acesso, era a “fronteira da fronteira”, apresentando uma condição periférica em relação ao Império. A fronteira em Goiás era lugar de ataques indígenas e de jagunços, conflitos e

dominação, exclusão e pobreza. A administração pública baseava-se no personalismo e na dominação fundiária com poucas possibilidades de desenvolvimento econômico.

Os senhores de gado ou coronéis representavam a elite da fronteira e controlavam as funções políticas e administrativas do Estado. McCreery (2006) caracterizou como *cattle frontier* um tipo específico de pecuária de fronteira em que ele analisa a estrutura econômica, as relações sociais e políticas que marcavam essa condição. No final do século XIX, Goiás permanecia isolado, o que favoreceu a emergência de grupos regionais que confrontavam o poder estabelecido do Estado. O domínio fundiário era marcado por violentos conflitos e pela disputa de terras.

A fronteira do gado tomava forma e se caracterizava como a principal atividade em Goiás. As necessidades de expansão e domínio fundiário associado a uma estrutura de força e dominação, com pouca presença do Estado, tornaram esse ambiente favorável para a constituição de situações em que a violência se torna naturalizada”. (McCreery, 2006 In Moura, 2015)

Nesse sentido, a *cattle frontier* em Goiás é uma abordagem que compõe a historiografia do Oeste brasileiro por tratar da dominação política e da estrutura econômica goiana no século XIX. Situação que pouco se altera no início do século XX. O isolamento do Estado é parcialmente rompido com a chegada da ferrovia em 1912, junto a novas rodovias e municípios que foram se estabelecendo na região de fronteira. Movimento que impulsionou a migração, a valorização das propriedades e intensificou a violência.

A situação de isolamento e vazio populacional criava uma fronteira interna, a província goiana significava espaço deserto, a morada do “outro”. No romance *O Tronco*, Élis dialoga com o aspecto trágico da fronteira, expondo a conflitividade que a caracteriza e as divergências de interesses econômicos. O poder e o prestígio dos coronéis Melo podiam ser observados “desde Pirenópolis até Boa Vista”, extensão territorial usada pelo autor para dimensionar o poderio da família.

Para Bertran (1994), nosso isolamento deu origem a uma cultura peculiar, do “homem cerratense”, segundo o autor, interrompida apenas na década de 1940, a partir das políticas de integração do litoral com o sertão do Brasil.

O território designado como Domínio do Cerrado abrange uma vasta área brasileira, que compreende na totalidade os estados de Goiás, Tocantins, Mato Grosso do Sul e Distrito Federal, incluindo partes de Mato Grosso, Bahia, Minas Gerais, Maranhão, Piauí, São Paulo e certas áreas do Nordeste brasileiro. O Cerrado também distribuiu águas para as grandes bacias hidrográficas do continente. Os chapadões centrais do Brasil, cobertos pelo Domínio do

Cerrado, funcionam como uma espécie de fronteira cultural, criando uma cultura singular em que vários elementos de origens diversas convergem.

O Cerrado foi fundamental na vida das populações pré-históricas que iniciaram o povoamento no interior do continente sul-americano. Na região do Cerrado, tais populações desenvolveram processos culturais que moldaram estilos de sociedades bem definidas, em que a economia de caça e coleta imprimira uma organização espacial e social com características singulares.

Em decorrência das constantes crises alimentícias, havia uma dependência crônica por parte da população em relação ao cerrado, principalmente os mais carentes, cuja parte principal do alimento era de natureza vegetal; frutas silvestres, tais como cocos de diferentes espécies de palmeiras, o palmito da guariroba, extremamente amargo, e o pequi, nos meses de setembro e outubro, saciavam a fome de muitos. A fruta da cajazeira tinha a mesma serventia em determinadas épocas do ano, dela preparava-se a “sembereba”, suco de cajá misturado com rapadura e farinha. (MAGALHÃES, 2018, p. 157)

Segundo a pesquisadora Magalhães (2018), os rios forneciam diferentes espécies de peixes, tais como o pacu, a piranha, a piratinga, a pirarara e o pirarucu.

O Cerrado ainda fornecia caças saborosas, como a carne delicada dos veados, a da anta, apreciada pela fineza de sua carne e pelo sabor especial do toucinho. A carne de capivara apesar de ter um sabor desagradável, era concorrida para a elaboração de um remédio eficaz contra sífilis, moféia e todas as impurezas do sangue. As perdizes, as emas, os mutuns, os jacus e várias outras aves também serviam de alimentação para a população do Cerrado. (MAGALHÃES, 2018, p.157)

Para tratar da imagética do Cerrado em *O Tronco*, abordaremos a noção de paisagem da pesquisadora Maximiliano (2004). Ela afirma que a sobrevivência dos seres humanos sempre dependeu de sua relação com o meio, mas o conceito de paisagem só foi formulado ao longo de muito tempo, manifestando-se a partir de observações de pintores, artistas e poetas.

Na Geografia ocidental contemporânea paisagem é entendida como produto visual de interações entre elementos naturais e sociais que, por ocupar um espaço, pode ser cartografada em escala macro ou de detalhe, e classificada de acordo com um método ou elemento que a compõe. (MAXIMILIANO, 2004, p. 84)

Segundo Maximiliano (2004), a noção de paisagem está situada na memória do ser humano, baseada na observação do meio. Tais expressões podem ser encontradas nas artes cênicas de diversas culturas, que no início retratavam elementos particulares como um rio, montanhas ou animais selvagens. Uma referência para essa percepção direcionada a alguns componentes do ambiente são as pinturas rupestres.

Para a autora, a paisagem pode ser entendida como uma medida multidimensional de compreensão de um lugar, “como ambiente vivido e/ou captado pela consciência humana, a paisagem, de alguma maneira, sempre existiu junto com os seres humanos, levando ora à utilização prática de seus recursos, ora à contemplação e encantamento” (MAXIMILIANO, 2004, p. 89-90).

No romance de Bernardo Élis, é possível notar sua proximidade com a natureza, nas descrições detalhadas da fauna e flora do Cerrado. Para o autor, grande parte dos elementos que formaram suas histórias é oriunda da sabedoria e imensa cultura de Rosa, senhora que realizava os serviços domésticos da família.

Sabia da força da lua na natureza das plantas e dos bichos, conhecia hábito de animais silvestres e as variadas histórias folclóricas, sabia decifrar o enigma do tempo pelo rumo e jeito do vento, pelo calor e luminosidade atmosférica (...) Sabia da hora e da vez que as plantas floresciam, frutificavam, amadureciam. Sabia da lua certa para plantar e colher, o que dava frutos no ar ou cresciam raízes e batatas por baixo da terra. Era senhora das mangabas, cajus, muricis, gravatãs, araticuns, gabiobas e iucuns. Conhecia pássaros e aves com seus cantos, plumagens e poderes mágicos. Rosa era uma mulher muito sábia, excepcionalmente sábia. (ÉLIS, 2000, p. 47)

No romance *O Tronco* estão presentes ainda o misticismo e a interação com as forças da natureza, compondo o quadro de luta cotidiana também contra as intempéries do mundo natural. É possível observar no seguinte trecho que Élis faz referência a uma ave cujo canto, segundo uma crença popular, previa a morte de alguém. Seu canto peculiar lembra o miado de um gato: “eu ficava quieto olhando as casas fechadas, o povoado mais triste, os passarinhos pousando em nuvens compactas nos assa-peixes da grotá. Eram pássaros- pretos, papa-capins, rolinhas fogo- apagou e o diabo das almas- de- gato com seus pios entojados, piando, piando horas a fio”. (ÉLIS, 1977, p. 54).

O gado curraleiro, ou pé-duro, foi a raça utilizada pela atividade rancheira em Goiás, durante a expansão colonizadora do Oeste do Brasil e a fixação da sociedade goiana no Cerrado. O curraleiro era uma raça crioula de origem ibérica de fácil adaptação ao ambiente, sem a necessidade de maiores cuidados para a manutenção dos rebanhos. O gado era criado à solta nos campos e encostas do Cerrado. Durante o período de estiagem, os rebanhos eram conduzidos para as “veredas”, locais em que a umidade mantinha o capim verde, mesmo no auge da seca.

No caminho de Barreiras, perto do povoado do Duro, no alto da Serra, havia um terreno de excelentes pastagens durante a seca. Cheio de taquaral, furnas frescas e cambaúbas. Para aí subia o gado no ardor da seca, onde permanecia comendo o capim verdinho até que cá embaixo se queimassem os pastos e o

capim brotasse, quando então as reses desciam para comer o verde. (ÉLIS, 1977, p. 31-32)

Caracterizado como um mosaico de paisagens, o Cerrado evidencia sua riqueza por meio da sua diversidade e, ao mesmo tempo, das variações de cenários que se alternam. A temporalidade, com suas diferenças sazonais, auxilia na compreensão das transformações das paisagens do Cerrado.

O cineasta João Batista de Andrade teve uma infância rural em Ituiutaba-MG, e seu apreço pela fauna e flora do Cerrado é perceptível no seguinte trecho:

Quem sabe pela vivência no campo, a infância em Ituiutaba MG, região de cerrado, a paisagem do tempo que nunca se apaga. As frutas silvestres que conheço e das quais gosto tanto, como gabiroba, mamica, mangaba, curriola, o jatobá, o araticum, bacopará, cagaita, cajuzinho, ingá, guapeva, o coco da gueroba, a macaúba, o babão, o azedinho, o pequi, a quina, o ácido gravatá, o ananás, o olho de boi, murçá, a pitanga, jabuticabinha, o araçá, a fruta do tatu, o chichá, as plantas medicinais, as flores, os bichos do cerrado. (CAETANO, 2004, p. 379)

O cinema americano, como nosso principal modelo, certamente influenciou João Batista a trazer a temática rural, os debates políticos e sociais da época para o grande público. O Oeste americano foi intensamente mitificado. Divulgava-se a região como um verdadeiro Eldorado, para atrair famílias para as regiões mais distantes e enfrentar inúmeras dificuldades no processo de ocupação e modernização. Importava-se do filme de faroeste a imagem da idade heroica, era necessário que a indústria do cinema brasileiro apostasse também em nossos mitos. A defesa da lei, da ordem e do progresso implicava em arriscar a própria vida na guerra e justificava o uso da violência.

Na abertura do filme *O Tronco*, uma panorâmica à John Ford mostra-nos a amplitude do cenário, a vastidão do Cerrado, um ângulo que nos remete aos cânions do *Monument Valley*, presente nos grandes faroestes hollywoodianos. Observaremos ainda outros elementos que compõem a imagística telúrica carregada de elementos naturais e sociais, como podemos perceber na fala da personagem Coronel Pedro Melo (interpretado por Rolando Boldrin), quando parte do Piauí com a família e chega ao Eldorado goiano:

(Pedro Melo jovem) É aqui gente, é igualzinho no meu sonho, tudo infinito, deserto, tudo meu! Aqui nós vamos construir nosso reinado, o reinado dos Melo, e tudo, até onde a vista alcança será nosso, a terra, as árvores, os bichos, as águas e até as pessoas, tudo será nosso! (Tronco. O. 52:39)

É interessante observar que, ao importar a estética dos filmes de faroeste, o similar nacional acabava por importar a ética do homem livre americano e a trazia para o rural coronelista brasileiro. Os nossos sertanejos cinematográficos agem com a mesma liberdade

sobre seus destinos que os vaqueiros do *western*, assim como o modelo americano era o capitalismo expansionista que tornava produtivas regiões para além das serras rochosas.

(ARTUR MELO) Há quarenta anos, um homem destemido cruzou esse nosso sertão, deserto sem viva alma, para fincar aqui um marco de sua vontade e esperança, com seu trabalho povoou e fez progredir essas terras que hoje se identificam com o nome de nossa família (...) Estamos em nossa casa, em nossa terra, por isso estamos tranquilos e lhe pergunto, quem poderá nos atingir? Ninguém! Ninguém! (Tronco. O. 22:20)

Para Levy da Silva (2019), a classificação dos gêneros cinematográficos visa reforçar as regras e modelos a partir dos quais deveriam se elaborar uma obra, mesmo que muitas vezes esses limites e regras fossem ultrapassados. Trata-se de um modelo teórico útil para análises e estudos, mas é uma estrutura abstrata que nem sempre se encaixa na realidade do filme.

O gênero do *western* trata da dimensão simbólica das interações entre homem e natureza. É uma palavra de origem inglesa que pode ser traduzida como ocidental, tal denominação deve-se a uma localização geográfica e sua cultura: trata-se da história do Oeste dos Estados Unidos. A conquista do Oeste é uma narrativa presente no imaginário como um mito de fundação norte-americano sobre suas origens identitárias, e que coincide com a criação do cinema, no final do século XIX.

A tensão entre natureza selvagem e civilização foi responsável pela construção do *western*. O Oeste inóspito que precisava ser desbravado marcou muitas produções cinematográficas. Alguns componentes perceptíveis nos filmes de faroeste, como as brigas, os tiroteios, homens corajosos numa paisagem de natureza hostil, não são suficientes para definir o gênero, sendo o mito a realidade profunda que o sustenta.

Na origem do *western* é possível perceber uma ética da epopeia e da tragédia que relaciona a narrativa mitológica norte-americana à grega, havendo uma contradição moral que orienta o *western* para o registro trágico. A conquista do Oeste, um ambiente natural e não urbano caracterizado pela ausência de leis, demonstra que pouco se diferenciam a moral entre as personagens qualificadas como fora da lei e os que se encontram dentro dela, pois a justiça é praticada por homens tão temíveis quanto os criminosos. Tal contradição moral pode ser observada naquele que é considerado o primeiro filme *western*, *The great train robbery* (O grande roubo do trem, 1903), dirigido por Edwin Porter. O cineasta contribui para a ambiguidade na relação entre mocinhos e bandidos, pois enaltece a eficiência dos ladrões, aspecto que não ocorria nos filmes da época.

A pesquisadora Levy da Silva (2019), em seu estudo sobre os clichês cinematográficos, discorre amplamente sobre o gênero *western* e suas convenções, e como o uso de certas imagens se tornaram comuns no contexto narrativo do faroeste.

Todos os gêneros possuem um conjunto de imagens recorrentes e com pouca variação formal, as quais os críticos e teóricos do cinema não costumam chamar de clichês, mas de convenções de gênero. São esquemas imagéticos e narrativos que funcionam como uma marca identitária do gênero, reconhecível pelo público. (LEVY DA SILVA, 2019, p. 158)

Em razão da presença de elementos que podem ser presumidos, por serem capazes de condicionar a expectativa do público, a autora afirma que as convenções de gênero provocam o que Aumont (et. al. 1995) denomina de efeito-gênero, em que há um mesmo referente diegético e a recorrência de cenas típicas que são ritualmente repetidas de filme em filme. O efeito-gênero nos permite o reconhecimento de um universo com regras próprias que são acordadas com o público, respeitando a lógica interna da narrativa e podendo sofrer modificações, desde que não subverta completamente as convenções de gênero. Nesse sentido, pretendemos trazer fotografias de *O Tronco* e analisar de que maneira o cineasta mineiro se utilizou da imagética do *western* para dirigir seu faroeste caipira.

O filme *Stagecoach* (No tempo das diligências, 1939), de John Ford, imprimiu uma nova fase de *westerns* cinematograficamente mais elaborados. O cineasta utilizou pela primeira vez no cinema um cenário que se tornaria parte da iconografia do *western*, o já citado *Monument Valley*. Para Levy da Silva (2019), as rochas presentes nessa região são fetiches, como as armas e roupas dos caubóis, elas representam força e masculinidade, as paisagens nesses filmes visam reforçar o poder fálico do herói.



Figura 04 - Fotograma do filme *Stagecoach* (1939). Direção: John Ford.
Fonte: LEVY DA SILVA, 2019.



Figura 05 - Fotograma do filme *Stagecoach* (1939). Direção: John Ford.
Fonte: LEVY DA SILVA, 2019.

O plano americano ou médio, muito utilizado nos *westerns*, permite-nos observar um enquadramento aberto, bem próximo das personagens, que geralmente aparecem da cintura para cima, para captar as expressões do ator, as armas e ainda localizar o espectador no cenário. João Batista de Andrade utiliza desse componente cinematográfico e do *travelling*, enquadramento em que a câmera “viaja”, deslocando-se da mão do operador sobre uma grua, em diversas direções.



Figura 06 – Pirenópolis. *O Tronco*, 1999. Direção: João Batista de Andrade.

Fonte: <https://archive.org/details/TroncoOJooBatistaDeAndrade1999>



Figura 07 – Vicente contemplando o vasto cerrado. *O Tronco*, 1999. Direção: João Batista de Andrade. Fonte: <https://archive.org/details/TroncoOJooBatistaDeAndrade1999>

Em *O Tronco*, é possível notar o horizonte amplo que demonstra a fragilidade do homem frente à natureza. Esse é um aspecto muito singular na narrativa do *western*, o enquadramento e certos movimentos de câmera (*plongée* e *contra-plongée*) foram se consolidando como típicos do gênero. O caráter épico dos *westerns* pode ser observado principalmente naqueles que narram o processo migratório para o Oeste, são retratadas grandes caravanas, os migrantes, as carroças e seus animais, representando a saga dos pioneiros e seu deslocamento no vasto território.



Figura 08 – Fotograma do filme - *The covered wagon*, 1923. Direção: James Cruise.
Fonte: LEVY DA SILVA, 2019.



Figura 09 – Caravana rumo a São José do Duro. *O Tronco*. 1999. Direção: João Batista de Andrade.
Fonte: <https://archive.org/details/TroncoOJooBatistaDeAndrade1999>

Bernardo Élis descreve a saga da Comissão que se dirigia a São José do Duro, que avançava pelo sertão “belo e terrível”. Na obra, foram três meses de marcha pelos chapadões, transpondo rios, enfrentando animais selvagens e outras mazelas.

A serra de Jaraguá com suas matas ricas ficou para trás; o rio Maranhão com sua caudal soturna foi transposto. Pelos caminhos do sertão, incertos caminhos cortados no mato ou no cerrado, a caravana avança sempre, ao sol e ao sereno

(...) Por sobre montes, vales, rios e chapadões a comitiva avança no rumo do Duro. (ÉLIS, 1977, p. 55)



Figura 10 – Fotograma do filme *The big trail*. 1930. Direção: Raoul Walsh.
Fonte: LEVY DA SILVA, 2019.



Figura 11 – Carros de bois cortando o brejo. *O Tronco*. 1999. Direção: João Batista de Andrade.
Fonte: <https://archive.org/details/TroncoOJooBatistaDeAndrade1999>

Em destaque, a grandiosidade do ambiente natural e a bravura dos pioneiros compõem *mise-en-scène* do deslocamento. As adversidades do meio e o próprio relevo colaboraram para a criação de imagens memoráveis, como a caravana que desce uma ribanceira em *The big trail*

(1930), sendo indispensável que no percurso haja obstáculos que dificultem ainda mais a travessia. Como observamos também em *O Tronco*, a Comissão rumo ao Duro percorre quase mil quilômetros a pé, apenas militares e outras autoridades dispunham de montaria, na cena acima (figura 11) os soldados empurram uma carroça que ficara presa ao atravessarem um brejo.

A fotografia no filme *O Tronco* é um dos aspectos estéticos que merecem destaque, dirigida por Jacques Cheuiche, que conseguiu captar a beleza do Cerrado goiano contida nas paisagens natural e humana, o colorido ocre da terra, o chão batido, a poeira vista contra o sol. Notamos ainda a harmonia entre fotógrafo e cineasta na captura das imagens do vasto horizonte com sua vegetação típica, tal como descrita na ficção bernardiana.

A trilha sonora é um elemento fundamental na linguagem cinematográfica e sua harmonia com as cenas é indispensável para o sentido que se pretende dar ao filme. João Batista de Andrade encomendou ao músico mineiro Tavinho Moura essa realização. Compositor, instrumentista e pesquisador de tradições folclóricas de Minas Gerais, ele uniu música popular e erudita na composição original que elaborou para *O Tronco*. O músico soube encantar e transmitir o aspecto “rústico” do que é narrado. A trilha musical conta com 39 faixas e foi dividida em temas melódicos de acordo com as cenas, sendo intituladas *Morte de Vigilato*, *Jabuti*, *Chegada das tropas*, *Delírio e morte do coronel etc.*

Na base do *western*, a cidade assume um diferente ambiente de expressão, os territórios urbanos estabelecem seus próprios limites e possuem regras morais e legais indispensáveis à vida coletiva. Para a gravação do filme *O Tronco* foi construída uma vila cenográfica no Morro do Cabeludo, próximo à cidade de Pirenópolis, e algumas tomadas foram feitas no centro histórico da Cidade de Goiás, primeira capital do estado, onde ainda é possível encontrar edifícios preservados como no período em que se passa a trama, início do século XX. Em entrevista à Folha de São Paulo, João Batista comenta sobre esse esforço e a vantagem decorrente da construção desse cenário “vivo”:

Folha - Uma solução para esses problemas foi a construção da vila cenográfica?

Andrade - Sim. Ela foi a grande sacada do filme. É o que chamo de grande cenário "vivo", porque não é só fachada. Foi feita para usar os interiores e os exteriores. Filmamos dentro e fora das casas.

(<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq28079821.htm> acesso em 15 de março de 2023)

A vila cenográfica citada pelo cineasta (figuras 13 e 14), é detalhada ainda pelo autor Mauri de Castro quando nos contou acerca da preparação dos cenários: “(...)ele construiu uma

vila, um arraial em cima da Serra dos Pirineus, era um arraial, eu me lembro que tinha um cemitério, a igreja, uma, duas, três, quatro, cinco... umas oito casas, ele construiu um arraial, e olha que tinha cenas dentro das casas, não era só fachada não, tinha cômodos(...)" (CASTRO, 2022).



Figura 12 – Fotograma do filme *Seven men from now*, 1956. Direção: Budd Boetticher. Fonte: LEVY DA SILVA, 2019.



Figura 13 – Vila de São José do Duro. *O Tronco*, 1999. Direção: João Batista de Andrade.

Fonte: <https://archive.org/details/TroncoOJooBatistaDeAndrade1999>



Figura14 – Cidade cenográfica em Pirenópolis - GO.
Fonte: Arquivo pessoal do fotógrafo Nelson Santos.



Figura 15 – Juiz Celso Calmon na capital. *O Tronco*, 1999. Direção: João Batista de Andrade.
Fonte: <https://archive.org/details/TroncoOJooBatistaDeAndrade1999>

No que se refere ao processo de pré-produção do filme, Mauri de Castro declara que a direção de arte (ou cenografia) realizada por Vinícius Hernandez de Andrade foi fundamental

para compor os detalhes de época, uma perfeita fusão entre o texto bernardiano e o universo natural e humano do Goiás barroco, e que, inclusive, João Batista teria comprado alguns bois curraleiros para compor o cenário. Acerca da reconstituição cenográfica da Vila do Duro, o pesquisador Vieira Neto (2010) aponta que o cineasta se inspirou no mapa fictício do prefácio do romance *O Tronco*, que apresenta ao leitor o local exato das residências das personagens e outros detalhes geográficos como riachos e estradas.

O traçado *urbano* da pequena vila obedece ao estilo arquitetônico herdado da colonização ibérica, ou seja, um núcleo central norteado em torno de uma igreja, ladeada pelas construções mais importantes da administração municipal ou das famílias tradicionais e no centro uma praça ou espaço (muitas vezes quadrangular) com fonte, chafariz ou até um pelourinho (dependendo de sua época de fundação). (VIEIRA NETO, 2010, p.136)

Na vila ou cidade, onde também ocorrem tensões nas fronteiras sociais, são instituídas algumas figuras importantes no *western*: o forasteiro, que representa uma ameaça justamente porque é estranho ao lugar; o fora da lei, que não se adéqua às normas cidadinas; o pistoleiro, portador de grande habilidade no manuseio de armas e que, por essa razão, pode ditar as regras do lugar e o xerife, incumbido de estabelecer a lei e a ordem. No faroeste goiano, podemos facilmente assemelhá-los: o juiz Celso Carvalho, designado pelo Estado para reestabelecer a lei e as instituições, equipara-se ao xerife; Os fora da lei se aproximam das figuras dos coronéis e seus capangas, e os jagunços, envoltos em superstições, tais quais os pistoleiros destacam-se pela valentia, crueldade e destreza com as armas.

Em entrevista à Folha de São Paulo, o cineasta João Batista de Andrade discorre acerca de alguns detalhes durante a produção do filme, como a introdução de vários atores goianos na interpretação de personagens, sendo que a maioria dos figurantes foram recrutados dentre a população de Pirenópolis, onde se passou a maior parte das filmagens.

Folha - Você também nunca tinha feito algo que envolvesse uma estrutura tão grande.

Andrade - É. O filme tinha mais de 3.000 figurantes. Nas cenas de batalha, tínhamos mais de 300 armas em cena, entre fuzis e carabinas. Ninguém estava acostumado com isso. Nós tivemos que ir levando o filme na marra, aprendendo rapidamente a lidar com os problemas que apareciam. (<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq28079821.htm> acesso em 15 de março de 2023).

Nos filmes do gênero *western*, foi convencionado que os indígenas representavam uma ameaça, tratados como vilões, selvagens à espreita. Na imagem fílmica mais recorrente, eles se encontram no alto de uma montanha, de onde é possível ter uma visão privilegiada de seus “alvos”, enquanto se preparam para o momento do ataque. Para Levy da Silva (2019), “o

registro de uma cena como esta exige uma escolha topográfica ideal. Para colocar no mesmo quadro os índios e o alvo, dando ao espectador a noção da altura e profundidade do cenário”. Afirma ainda que a ideia do indígena vilão se manteve por um longo período, e a representação imagética dessa ideia foi amplamente utilizada.



Figura 16 – Fotograma do filme *Blazing the trail*, 1912. Direção: Thomas H. Ince.
Fonte: LEVY DA SILVA, 2019.



Figura 17 – Soldados observando os jagunços. *O Tronco*, 1999. Direção: João Batista de Andrade.
Fonte: <https://archive.org/details/TroncoOJooBatistaDeAndrade1999>

Em *O Tronco*, percebemos a mesma imagética na cena em que os soldados do governo estão de tocaia no alto de uma serra, perplexos frente ao bando de jagunços bem armados. Mas, nesse caso, a situação se inverte e são eles os alvos.

Notamos que João Batista se utiliza de uma rima narrativa quando insere no filme a imagem de um jabuti (que se repete três vezes em momentos distintos), animal que, em diversas narrativas da cultura indígena brasileira, é um herói invencível. Para os Kaiapó, a longevidade da espécie é sinônimo de força e resistência.

Os animais podem ser instrumentos simbólicos na construção de um enredo. Como podemos perceber nas figuras 18 e 19, o jabuti aparece na cena dos créditos iniciais em primeiro plano, com sua lentidão característica desfilando no vasto Cerrado e transmite uma ideia de paciência e calma. O caminhar do jabuti sugere a ordem vigente, o próprio sistema coronelista que a personagem Vicente Lemes tenta combater e acaba por acirrar o conflito.

Em outro momento, durante um pouso da Comissão que se dirigia a São José do Duro, a ordem é invertida. A personagem se encontra em meio à luta dos poderosos da sociedade, uma luta sangrenta e selvagem. Na referida cena, o juiz Carvalho vira o animal de cabeça para baixo e parece satisfeito em vê-lo se movendo inutilmente na intenção de se desvirar. Quando o juiz se afasta, o coletor Vicente Lemes desvira o animal para que siga seu caminho.



Figura 18



Figura 19

Figuras 18 e 19 – Jabuti. *O Tronco*, 1999. Direção: João Batista de Andrade.

Fonte: <https://archive.org/details/TroncoOJooBatistaDeAndrade1999>

O jabuti aparece ainda nas cenas finais do filme. Depois do massacre em São José do Duro, Vicente parte para um destino incerto no vasto sertão, segue a cavalo e, sem intenção, imobiliza o jabuti mais uma vez, deixando-o com o casco virado e, em seguida, conduz o cavalo diversas vezes até que consiga desvirá-lo. Seria o retorno da ordem possível, o jabuti segue caminhando, o que reforça a resiliência do Cerrado e propõe ao espectador uma ideia mais esperançosa, indicando que há outros caminhos a serem percorridos.

2.3 A estética da violência em *O Tronco*

A literatura de ficção é que nos revela o drama até então desconhecido do sertão “belo e terrível” ...

Cristiane Almeida, docente

Partimos do entendimento de que a produção artística é resultado das aflições, sonhos, desejos, angústias e concepções do artista, e da interação desses sentimentos com o contexto histórico. Para Hegel (2005), a arte é uma produção sensível expressada por meio da ideia do indivíduo que está em interação com o mundo, na qual a abstração ocasionada pelo objeto artístico é resultado da capacidade imaginativa do artista.

Produz a arte todos os seus efeitos mediante a intuição e a representação sendo-nos completamente indiferente saber de onde provém este conteúdo, se de situações ou sentimentos reais, se simplesmente de uma representação que nos é dada pela arte. O importante é que o conteúdo que temos perante nós nos desperte sentimentos, tendências e paixões, e é-nos completamente indiferente que tal conteúdo nos seja dado pela representação ou que o conheçamos por uma intuição que tivemos na vida real. Pode a representação arrebatá-nos, agitar-nos, revolver-nos tão fortemente como a percepção. Todas as paixões, o amor, a alegria, a cólera, o ódio, a piedade, a angústia, o medo, o respeito, a admiração, o sentimento da honra, o amor da glória etc., podem invadir a nossa alma por força das representações que recebemos da arte. (HEGEL, 2005, p. 49-50)

Hegel compreende a estética como a atividade humana em que o espírito é a força motriz criativa na produção da obra de arte. Para o autor, “o belo artístico se origina pelo pensamento, mas se conecta com a concretude da realidade porque o sujeito não está deslocado do meio social”. (HEGEL, 2005, p. 49) E do meio social eclode a violência, que é uma ferramenta de controle e opressão, que aparece simbolicamente ao representar as relações sociais no cenário sertanejo.

A reflexão acerca da estética hegeliana nos permite compreender que a expressão artística é uma produção humana decorrente da capacidade inventiva ou inspiração do artista, imerso nas suas vivências na sociedade. Merece um adendo a relação entre arte e comércio presente no cinema, pois a produção artística também é um produto, como afirma Ana Maria Bahiana (2012): “de um jeito tão peculiar, o cinema tem capturado nossa atenção, nossa imaginação, nosso tempo e nosso dinheiro há mais de um século”. (p.17)

O romance *O Tronco* dialoga com a fronteira goiana expressando a conflitividade que a caracteriza e as divergências de interesses econômicos. Na narrativa de Élis (1977), o conflito entre a polícia e os jagunços a serviço dos Melo provoca a morte do coronel Pedro Melo e culmina com a chacina realizada pela polícia, de nove pessoas, parentes e amigos dos coronéis, presas a um tronco assim descrito pelo romancista:

Era constituído de dois compridos esteios de madeira forte. De espaço em espaço, possuíam esses esteios um corte em meia-lua. Justapostos, os cortes formavam buracos, nos quais se metia a canela do cristão, que ali ficava jungido. De um lado, unindo os dois esteios, havia uma dobradiça de ferro, grosseira, feita ali mesmo, e de outro, uma espécie de aldrava com cadeado. (ÉLIS, 1977, p. 157)

Na fílmica de João Batista de Andrade, o instrumento que nomeia a obra é encontrado pelo tenente Catulino (interpretado por Chico Dias), quando resolve separar mulheres e crianças num cômodo da casa e os homens no porão, como podemos verificar no fotograma abaixo (figura 20) em que Catulino diz: “- Vamos prender esses coronéis nesse tronco! Pela perna, que nem preto!” (01:06:20).

Tal instrumento, muito utilizado no período da escravidão, ainda existia nos porões de algumas casas e era usado pelos coronéis para punir seus desafetos. Analisaremos como os autores representaram a violência que se tornara natural no período em que se passa a trama.



Figura 20 – Catulino verifica o instrumento. *O Tronco*, 1999. Direção: João Batista de Andrade. Fonte: <https://archive.org/details/TroncoOJooBatistaDeAndrade1999>

Como um campo da filosofia, a estética versa sobre a natureza do belo e da arte em seus fundamentos, a reflexão acerca da beleza sensível. Através dela podemos perceber juízos de valor acerca do que é considerado belo e como este justifica a ideia contida na obra. A essência do belo seria constituída e representada na identificação do belo com o bom, considerando os valores morais em determinado tempo histórico.

Segundo SILVA FILHO (2021), no artigo “O artista engajado com as contradições da sua época: A representação da ‘estética da violência’ em ‘Deus e o Diabo na Terra do Sol’ (1964)”, Glauber Rocha examina a estética da violência por meio das contribuições teóricas de dois movimentos de vanguarda – Neorrealismo e *Nouvelle Vague* – e como tais movimentos

influenciaram os cineastas brasileiros que produziam filmes a partir dos dilemas estéticos, políticos, econômicos e sociais da realidade geopolítica brasileira.

A estética da violência obteve do Neorealismo uma contribuição efetiva, o que pode ser percebido em algumas cenas do filme *O Tronco*: a construção do vocabulário regional das personagens, a filmagem em plano aberto tendo o Cerrado como cenário, a temática do sertão goiano, a crítica social, entre outros. O movimento italiano contribuiu para a criação cinematográfica e política centrada no engajamento com as questões sociais.

Acerca da influência de movimentos das vanguardas mundiais na produção dos cineastas brasileiros, podemos destacar a *Nouvelle Vague* francesa nesse apontamento de Glauber Rocha (2004):

Nossa geração tem consciência: sabe o que deseja. Queremos fazer filmes anti-industriais; queremos fazer filmes de autor, quando o cineasta passa a ser um artista comprometido com os grandes problemas do seu tempo; queremos filmes de combate na hora do combate e filmes para construir no Brasil um patrimônio cultural (ROCHA apud SILVA FILHO, 2021, p. 11).

Segundo SILVA FILHO (2021), os cineastas do referido movimento tinham um conceito de produção cinematográfica pensando a construção fílmica na mesma sincronia de um pintor ou literário, ou seja, tomando o filme como obra do artista, e não como resultado de um tecnicismo engessado. No entanto, Rocha (2021) expressa uma dimensão diferente da construção teórica dos cineastas franceses: o cinema no Brasil estava politicamente atrelado aos antagonismos do contexto histórico e ao enfrentamento da indústria cinematográfica brasileira.

Buscando melhor compreender a representação da violência em *O Tronco*, utilizaremos algumas obras do historiador Oliveira (2007), que dispõe de uma ampla produção acerca das narrativas literárias sobre catástrofes em Goiás. Para o autor, por mais diferentes entre si (romances, peças teatrais, fotografias e cinema), estas possuem padrões, derivados da exigência de transpor um fato histórico tido como relevante para o autor, para uma linguagem que suscite prazer ao interlocutor. “Elas são marcadas por uma tensão fundamental, entre a consternação que invariavelmente os humanos sentem diante de uma desgraça e o desejo de contar bem uma história, possibilitando o prazer estético”. (OLIVEIRA, 2007, p. 2)

Segundo Oliveira (2007), a literatura de ficção, os relatos sobre catástrofes e outros com aspirações realistas possuem características estéticas comuns, utilizando-se da estética do

sublime, categoria aplicada à retórica, aos comportamentos sociais, à sensibilidade humana e às artes.

Para caracterizar a presença da categoria do sublime na literatura-catástrofe, Oliveira (2007) discorre acerca dos primeiros tratados sobre o sublime, formulados por Dionísio no século I, citando ainda Edmund Burke e Kant em sua análise. Segundo Oliveira, Longino escreveu uma obra de retórica apontando que um discurso sublime era aquele que arrebatava a plateia como um raio, sem que essa tivesse tempo para discernir o conteúdo verbalizado, produzindo um impacto irresistível.

No fotograma abaixo (figura 21) podemos relacionar os apontamentos tecidos por Oliveira, de que para Longino os discursos eficazes não dependem do conteúdo e sim de recursos retóricos que emocionam o público, realizados por pessoas ousadas, destemidas e com “disposição na alma”.

Após o assassinato do coronel Pedro Melo (interpretado por Rolando Boldrin) e seu companheiro Caboclo, os soldados são reunidos e o juiz Carvalho (interpretado por Antônio Fagundes), na sua condição de autoridade e utilizando-se de uma composição discursiva superior, informa a tropa sobre as baixas ocorridas na “ação legal”, enaltece a bravura dos soldados e pergunta se alguém contesta a versão de que as vítimas reagiram à prisão. Naturalmente eles, como subordinados, acataram e repetiram o juramento. Uma analogia à sociedade greco-romana, em que os discursos antes das batalhas eram determinantes para a vitória ou derrota.



Figura 21 – Juiz Calmon discursa aos soldados. *O Tronco*, 1999. Direção: João Batista de Andrade. Fonte: <https://archive.org/details/TroncoOJooBatistaDeAndrade1999>

O cineasta João Batista de Andrade utilizou-se de diversas convenções do gênero *western* na sua produção, como a imagem do “tiro na cara”, que se tornou um símbolo da relação do cinema com a violência. A pesquisadora Levy (2019) admite que o gesto de violência dirigido ao público, plasmado na referida imagem e em razão do seu contexto de origem e seus usos, seja uma convenção de gênero muito recorrente.

O filme inaugural do *western* *The Great Train Robbery* é assim não apenas uma inovação técnica, mas também temática. Pela primeira vez a plateia se defrontava com a representação da morte súbita e violenta de um homem. Nenhum filme anterior continha a diversidade de locações e a dinamicidade deste, com a sensação de velocidade e a vastidão desejável quando se narra uma história. (BORGES, 2015, p.70)

Notamos imagens similares ao “tiro na cara” presentes no filme *O Tronco*. No clássico do *western* americano temos uma personagem que atira em direção ao público, mas os atiradores não são bandidos como no plano final de *The great train robbery* (1903) que mostra um homem, com um chapéu e um lenço no pescoço, à semelhança dos bandidos do filme, atirando em direção à câmera, como verificamos na figura 22.

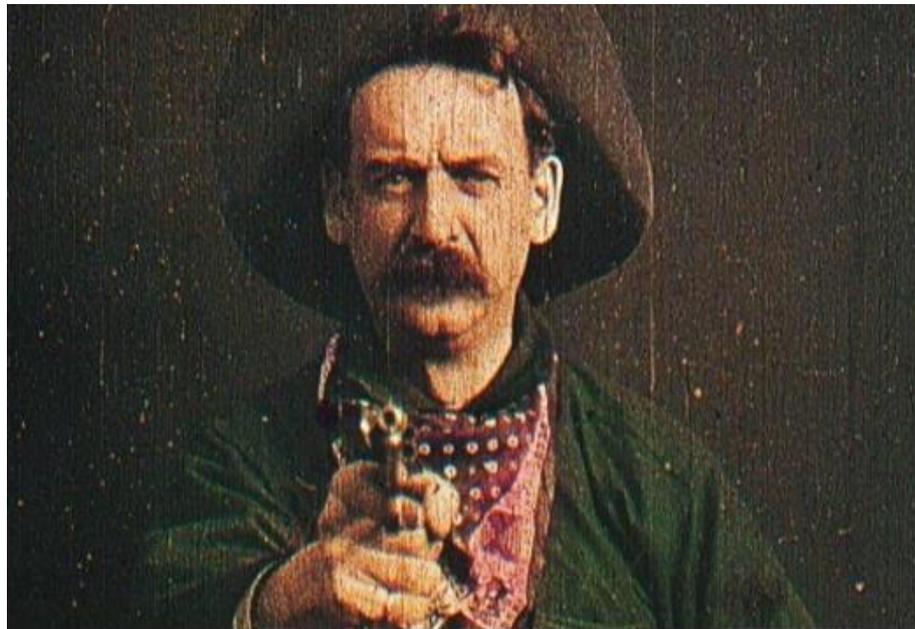


Figura 22 - “Tiro na cara” em *The great train robbery*, 1903. Direção e Roteiro: Edwin Porter
Fonte: LEVY DA SILVA, 2019.

Para Levy (2019), planos aproximados passaram a ser utilizados de modo mais hábil em favor da narrativa, e que tais imagens demonstram a escolha estética pela quebra da “quarta parede”, com o intuito de interpelar o público de modo direto. Como podemos observar na cena em que Vicente Lemes (Ângelo Antônio) aponta a arma para a câmera (figura 23). Ele, como

“mocinho”, idealista e possuidor de um elevado senso de justiça, enfrenta o tenente Catulino para proteger o que restou de seus familiares.



Figura 23 – Vicente enfrenta Catulino. *O Tronco*, 1999. Direção: João Batista de Andrade.
Fonte: <https://archive.org/details/TroncoOJooBatistaDeAndrade1999>

Segundo Tolentino (2001), os *westerns* constroem uma metafísica da violência, na base do confronto entre vilões e heróis, redundando no maniqueísmo do bem *versus* o mal. (p.71). Para a autora, trata-se de uma leitura composta por uma visão burguesa da história:

(...)que toma o progresso como bom em si mesmo, supondo-o acima dos indivíduos e suas condições sociais específicas, de modo a reduzir as contradições a uma dicotomia entre forças arcaicas e modernas. Tal dicotomia divide a história em mundos distintos: o do progresso, cujas leis organizam valores indiscutíveis, e o do atraso, repleto de violência, desordem e valores a serem superados. Desse modo, necessariamente as forças do “bem”, isto é, do progresso, devem sair vencedoras para sobrepujarem as do “mal”, ou seja, do atraso. (TOLENTINO,2001, p. 71)

A ambiguidade moral está presente desde os primeiros faroestes, trazendo as personagens principais em uma fronteira em que o bem e o mal não estão claramente separados. Despertando certo fascínio dos espectadores pelos criminosos e apontando as falhas de caráter dos mocinhos. “Colocar o espectador na linha de fogo era inseri-lo no contexto de violência, era convidá-lo a participar do filme: como bandido ou como mocinho?”. (BORGES, 2015, p. 72)

Borges (2015), em sua tese de doutorado “Como o Oeste se perdeu: representação, nação e modernidade no Novo Western (1969-2012)”, identifica a ambiguidade moral nos primeiros *westerns*, que apresentam os bandidos como portadores de audácia, habilidade e coragem, indicando uma glorificação dos vilões, demonstrando um fascínio em relação aos “fora da lei” e expondo “heróis” de caráter duvidoso.

Os heróis, personagens capazes de realizar atos de bravura pelo bem comum, podem não ser exemplos de bom comportamento ou retidão moral o tempo todo. Oliveira (2007) endossa que a narrativa de *O Tronco* se trata de uma crítica social e moral, pois:

A existência de heróis e vilões é comum a qualquer narrativa. No entanto, a especificidade de *O Tronco* é que esta dicotomia estrutura o texto. O narrador fica repetindo, a todo o momento, os adjetivos que atribuem características morais aos personagens, distinguindo os valentes, bondosos e justos dos covardes, maus e injustos. Esse tipo de estruturação não é uma escolha arbitrária do autor; é uma imposição do tema. A narrativa catástrofe tende a possuir, necessariamente, ares maniqueístas. Além do mais, o autor conseguiu uma grande expressividade poética alternando imagens abjetas, relacionadas aos humanos e imagens sublimes, relacionadas à natureza. (OLIVEIRA, 2007, p. 8)

Edmund Burke (1993), autor de *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*, utilizou a categoria do sublime para explicar as percepções humanas. Para o autor, o sublime é mais instinto do que raciocínio, sendo algo que nos arrebatava, paralisa, provoca terror e admiração. Como podemos elucidar na cena em que Catulino corta a orelha do jagunço e coloca dentro de sua boca (figura 24), para que esse retorne ao bando com a mensagem de que os soldados podiam ser tão truculentos quanto os jagunços.

Nesse sentido, apontamos que essas duas forças, soldados e jagunços, poderiam estar de um lado ou de outro por questões circunstanciais. A condição jagunça é resultado da existência de homens cujos destinos estão vinculados aos poderes de mando de um coronel, que os mantém, controla e protege, em troca do que devem empenhar a própria vida. Como atesta Tolentino (2001, p. 152), “livre, e por isso mesmo dependente. Sem ter nada de seu e por isso mesmo servidor de quem tem. Inconsciente de seu destino e por isso mesmo tendo seu destino determinado por outrem”.

Os soldados encontram-se numa condição semelhante à dos jagunços, diferentes motivações os levavam a esse ofício, mas a principal era a remuneração. Como Ferreirinha, personagem criado por Élis, que se envolvia na polícia na intenção de “ganhar dinheiro” e seguir para o Rio, pois que futuro haveria em Goiás para um jovem pobre como ele? Ou

Baianinho, que ali estava como um cativo, e possuía uma dívida com o Coronel Batista. Muitos sertanejos visavam o salário ao ingressarem na Força policial, que naquele período representava um dos poucos ofícios, dada a escassez de moedas, pagos em dinheiro.



Figura 24- Catulino corta orelha de jagunço. *O Tronco*, 1999. Direção: João Batista de Andrade. Fonte: <https://archive.org/details/TroncoOJooBatistaDeAndrade1999>

Segundo Oliveira (2007, p. 9), “na literatura-catástrofe, procura-se reforçar a empatia entre personagens e leitor. Os recursos estéticos são utilizados de modo a fazer o leitor compartilhar os sofrimentos das personagens”. Concorda com Burke (1993, p. 93), que “a ideia de dor física, em todos os modos e graus de esforço, de dor, de angústia, de tormento, gera o sublime”.

Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as ideias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua de um modo análogo ao terror constitui uma fonte do sublime, isto é, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz. (BURKE, 1993 p. 48)

Nenhuma paixão despoja tão completamente o espírito de toda a sua faculdade de agir e de raciocinar quanto o medo. Pois este, sendo um pressentimento de dor ou de morte, atua de maneira semelhante à dor real. Portanto, tudo que é terrível à visão é igualmente sublime, quer essa causa de terror seja dotada de grandes dimensões ou não, pois é impossível considerar algo que possa ser perigoso como insignificante ou desprezível. (BURKE, 1993, p.65 -66)

Durante as cenas do *Assalto*, não faltam mortes espetaculares, nas quais jagunços despencam dos cavalos e do alto de morros. Correrias, fugas, agonias, tudo aproximando o faroeste caipira de João Batista de Andrade do imaginário do gênero americano. O ator Mauri de Castro reiterou em entrevista que *O Tronco* possui muitos códigos estéticos próprios da tradição do faroeste, e que o filme se relaciona com tal gênero pois:

(...) tem muita coisa que lembra mesmo o faroeste.... a cena da minha morte é uma loucura né, pois é, aquela cena e aquela guerra toda acontecendo ali é muito faroeste né, e até o caminho do exército, da tropa nas serras, ali caminhando é bem aquela coisa do faroeste, da cavalaria, lembra a cavalaria dos grandes faroestes, a forma de acampar, aquilo tudo eu acho que vibra, vibra bem próximo do faroeste. (Mauri de Castro, ator. Entrevista cedida em 11 de abril de 2022)

No fotograma a seguir (figura 25), apresentamos a típica cena do duelo, cujo vencedor, nos clássicos *westerns*, será determinado pela rapidez no gatilho e melhor domínio da arma. Mas, no longa *O Tronco*, quem apresentava menor habilidade, no caso o coletor Vicente, foi mais rápido e atingiu Catulino, tratando-se de uma concessão ao público, pois o herói precisa vencer. Segundo a pesquisadora Levy (2019), trata-se de uma imagem clichê ancorada nas convenções do *western* e que quase sempre fica circunscrita ao próprio gênero:

O duelo na rua principal do vilarejo, naquele enquadramento que revela as mãos dos caubóis prestes a sacar a pistola e a câmera posicionada atrás de um dos oponentes, enquanto eles se encaram. Esta é uma imagem tão típica do gênero, que a sua presença em um filme de qualquer outro estilo se mostra como uma clara alusão ao *western*, uma referência. (LEVY, 2019, p.206)



Figura 25- Duelo entre Catulino e Vicente. *O Tronco*, 1999. Direção: João Batista de Andrade.
 Fonte: <https://archive.org/details/TroncoOJooBatistaDeAndrade1999>

O duelo é o momento do confronto no qual o protagonista pode matar ou morrer, a depender da sua rapidez no manejo da arma de fogo. Em geral, esta é uma cena que indica o clímax do filme e cumpre o papel de demonstrar que o herói é capaz de vencer a morte. (LEVY, 2019, p. 207)

A partir de 1928, o advento do som proporcionou mudanças significativas na produção cinematográfica e abriu a possibilidade de incorporação dos recursos sonoros ao conjunto de elementos narrativos do filme. Como aponta Levy (2019, p. 180), “a paisagem sonora tão característica do faroeste, a ponto de conferir-lhe a alcunha de *bang-bang*, por alusão aos estampidos dos tiros, ou a designação lírica de *horse opera*, em razão do som dos cascos dos cavalos, começava a encantar o público”.

Bernardo Élis utiliza-se de recursos retóricos para descrever a sonoridade do momento de enfrentamento entre jagunços e soldados. Segundo Oliveira (2007), Élis contrapõe imagens harmônicas e sublimes, a fim de descrever a degradação e desarmonia presentes na relação de conflito. Como notamos, o romancista uniu sons de tiros, gemidos e sons emitidos pelos animais:

Um foguetão arrebentou para os lados da Grotta. Ao seu estrondo, pipocaram tiros ao redor de todo o povoado, como se fosse um rastilho de pólvora.

Parecia fogo em tabocal: tiros mais fortes, outros mais fracos. Ao mesmo tempo, a barulheira: toque de caixas, tambores, latas, ronco de buzina, gritos, gemidos, choros, lamentos. Zurro de jumento, relincho de cavalo, canto de galo... Jagunço, minha gente! (ELIS, 1977, p. 194)

Para Burke (1993), ruídos altos são capazes de intimidar nossa alma, deter nossa ação e enchê-la de terror. Tempestades ou artilharia provocam medo e por isso são sublimes. Acontecimentos súbitos e inesperados nos apavoram, percebemos o perigo e nos colocamos em guarda contra ele. “Pode-se observar que um único som de uma certa intensidade, embora de curta duração, se repetido intermitentemente, produz um grande efeito”. (BURKE, 1993, p. 89)

Acerca dos recursos retóricos utilizados por Élis (1977, p.194), a repetição de frases é um deles. Ela reforça a intenção dos jagunços em assustar os soldados, que já demonstravam muito temor em relação ao misticismo envolvendo a figura do jagunço. Como podemos perceber na frase “- A faca dói! A faca corta!”, que aparece oito vezes durante o clímax do romance. Outro artifício utilizado para provocar pânico nos soldados eram gritos alegando que algum oficial teria sido capturado ou morto, ou ainda afirmando que os mais temidos cangaceiros estavam ali.

- Roberto Dorado tá aqui!
- Mendes de Assis tá morto!
- Como dói a faca, meu Divino! (ÉLIS, 1977, p.212)

A valentia do soldado goiano perdurou por três dias em São José do Duro, mas a Força Policial em desvantagem numérica e bélica foi vencida e os soldados sobreviventes debandaram depressa, queriam correr e se esconder dos mortos e dos vivos, pois sabiam que “se Artur Melo ou Roberto Dorado os pegassem, teriam morte horrível. Picados aos poucos, chuchados de punhais, com as partes arrancadas ainda em vida” (ÉLIS, 1977, p. 219).

Capítulo 3 - Entre a história, a literatura e o cinema

3.1 Troncos do poder: a República dos Coronéis

A história não iria até ali. / Afeiçoara-se a ver a fisionomia temerosa dos povos na ruíndria majestosa das cidades vastas, na impotência soberana dos coliseus ciclópicos, nas gloriosas chacinas das batalhas clássicas e na selvaticueza épica das grandes invasões. Nada tinha que ver com aquele matadouro. O sertão é o homizio. Quem lhe rompe as trilhas, ao divisar à beira da estrada a cruz sobre a cova do assassinado, não indaga o crime. Tira o chapéu, e passa.

Euclides da Cunha, Os sertões

A substituição do regime monárquico por um governo republicano ocasionou transformações significativas na esfera política brasileira. Assumiram a direção do país o Exército e os cafeicultores de São Paulo, que divergiam nos seguintes aspectos: os militares defendiam um poder centralizado e sob o comando do Exército, já as oligarquias agrárias desejavam um regime liberal, que garantisse às antigas províncias ampla autonomia para que pudessem dirigir os estados segundo seus interesses.

A federação deu destaque à esfera estadual de poder, até então inexpressiva, devido à estrutura unitária do império, que assegurava ao poder central ampla interferência nos assuntos regionais. A federação concedia autonomia aos Estados, ampliando significativamente o poder de mando das elites locais. (ASSIS, 2008, p.85-86)

Após a Proclamação da República e promulgada a Constituição de 1891, ainda levou um tempo para que a hegemonia paulista estabelecesse seu predomínio político e consolidasse seus interesses econômicos. Três correntes se apresentavam no cenário político nacional: o catolicismo, o positivismo e o liberalismo. Voltada para a questão social, a proposta liberal foi contemplada na Constituição de 1891. Os grupos liberais viam no progresso material da nação o caminho para superar o atraso das regiões brasileiras e construir uma grande potência.

Quanto a Goiás, representante memorial do atraso dentro de um país supostamente subdesenvolvido, havia a expectativa do desenvolvimento econômico por meio da pecuária, como forma de sair do marasmo, fruto do esgotamento da mineração. As propostas de superação do atraso na Primeira República fundamentam-se na expectativa da ascensão da agricultura, principalmente, após a penetração em Goiás dos trilhos da estrada de ferro. (CHAUL, 2010, p. 128, 129)

Segundo Chaul (2010), a agricultura era o exemplo mais claro de que Goiás, se consideradas suas características sociais, políticas e econômicas, não se adequava à representação de decadência e atraso muito difundida pelos estudiosos do período. A historiografia goiana que tratou da Primeira República em Goiás associou o atraso às oligarquias, que procuravam mantê-lo como forma de preservar seus domínios políticos.

Embora a política e a economia caminhem juntas, os interesses políticos nem sempre acompanham as necessidades econômicas do Estado. Chaul analisa o papel da oligarquia dos Bulhões no cenário político goiano, apontando que “entre as figuras básicas para a manutenção do palco político republicano estava a do coronel, uma das formas de poder que constituíam o mandonismo local”. (CHAUL, 2010, p. 130)

As transformações ocorridas no cenário nacional refletiram em Goiás na forma de intensas crises políticas e o embate violento entre as elites locais. Surgiram numerosos agrupamentos políticos com distintas denominações, aspecto que levou à criação de duas Constituições em Goiás, cada qual representando seu grupo político no episódio conhecido como Crise das Constituições; ao final, houve a consolidação do poder dos Bulhões.

Em cada estado da recém-criada Federação, ascendeu ao poder uma oligarquia dominante, que se afirmava através de delicadas alianças com os coronéis no âmbito dos municípios. A manutenção do poder implicava também a constituição de alianças favoráveis no âmbito federal (...) (ASSIS, 2008, p. 86)

Na obra *Estudos de História de Goiás*, Assis (2008) aponta de maneira didática a estrutura e o processo do coronelismo em Goiás, tido como um fenômeno de caráter sociopolítico fundamentado no regime de propriedade de terra (latifúndio) e na legislação eleitoral da época (voto aberto), em que a população rural se sujeitava aos latifundiários e passava a constituir o “curral” eleitoral do coronel, visando manter seus interesses e fortalecer seu poder.

Apesar de um consistente pacto de reciprocidade entre coronéis, oligarquias e poder federal, houve inúmeras disputas entre as esferas de poder, com crises que culminaram na ascensão e queda de grupos políticos goianos. Destacaremos o domínio dos Bulhões, família que organizou uma sólida base de poder em Goiás, tendo José Leopoldo de Bulhões como um dos mais destacados personagens políticos da época. Foi Ministro da Fazenda e diretor do Banco do Brasil, atuando ainda como deputado federal e senador. Esteve frequentemente afastado do território goiano devido a sua atuação na esfera federal, e mesmo distante mantinha o controle da vida política em Goiás.

Naturalmente surgiram dissidências que se baseavam nas disputas pelo poder entre as elites locais, pois a hegemonia dos Bulhões representava a participação secundária de outros grupos e famílias. “Entre os coronéis aliados dos Bulhões vale destacar a figura de Antônio José Caiado, fiel colaborador dos Bulhões e primeiro patriarca da futura oligarquia Caiado”. (ASSIS, 2008, p. 87) O autor aponta que em 1897 ocorreu a mais séria dissidência, quando os Caiado se uniram por meio de matrimônios aos Abrantes e aos Alves de Castro, iniciando uma dura oposição ao grupo bulhônico.

Entre os anos de 1901 e 1909, o poder estadual fica a cargo de Xavier de Almeida, que se destacou como um hábil articulador político nos governos anteriores. Sua ascensão decorreu da amizade com Leopoldo de Bulhões, que, enquanto exercia altos cargos na República, viu o jovem e promissor político romper com seu grupo e preparou “a derrubada de seu mais novo desafeto político”. (ASSIS, 2008, p. 88)

Nesse intuito, os Bulhões formaram uma coligação de forças heterogêneas para destituir Xavier de Almeida. Tal grupo resolveu tomar o poder pela força, movimento conhecido como a Revolução de 1909, assim descrita por Assis:

Os rebeldes organizam tropas com mais de 1400 homens, agrupados em duas legiões: a do norte e a do sul. A Força Pública Estadual contava apenas com 276 homens. Em 1 de maio de 1909, os rebeldes marcham sobre a capital, derrubando o governo que representava a facção xavierista. A revolta dos coronéis da oposição, em maio de 1909, marca o retorno dos Bulhões ao poder em Goiás. (ASSIS, 2008, p. 92)

Após a Revolução de 1909, os Bulhões retornam ao poder em Goiás. No âmbito nacional, ocorria a disputa pela presidência da República em que Hermes da Fonseca foi vitorioso iniciando uma política intervencionista nos estados, derrubando oligarquias oposicionistas e se aproximando de grupos oligárquicos mais afinados com sua política. Em 1912 ocorre a derrocada definitiva dos Bulhões e a ascensão ao poder dos Caiado. O coronel Eugênio Rodrigues Jardim, assume a direção política do Estado.

Segundo o historiador Assis (2008), o período de 1912 a 1930 compreende o Domínio dos Caiado, destacando o surgimento de movimentos de contestação ao grupo dominante e a figura de Antônio Ramos Caiado, que se tornará notável pela truculência e caráter autoritário, chamado pela imprensa de oposição de “Totó Brabeza”. (p.95)

A hegemonia dos Caiado não impediu o aparecimento de movimentos contestatórios, tanto no seio das elites, quanto entre as camadas populares. Em 1918-1919, na região de São José do Duro, atual Dianópolis, no Estado do Tocantins, ocorreu um violento choque entre os coronéis da região, da família

Wolney, e a oligarquia Caiado, dominante no cenário estadual. O confronto resultou no deslocamento de tropas estaduais para a região, com a morte de vários membros da família Wolney, que acabou expulsa de Goiás. (ASSIS, 2008, p. 98)

O autor destaca ainda o movimento messiânico liderado por Benedita Cipriano Gomes, conhecida como Santa Dica, nas proximidades da cidade de Pirenópolis, em 1925, “a religiosidade popular servindo como instrumento de organização das camadas populares, que se levantam contra a ordem coronelística instituída”. (ASSIS, 2008, p. 98) Santa Dica organizou uma comunidade defendendo a propriedade coletiva da terra, atraindo a oposição dos coronéis da região, culminando com a invasão do povoado pela polícia estadual, a morte de onze sertanejos e a prisão e condenação de Dica.

No mesmo período interveio em Goiás a Coluna Prestes. Como manifestação do tenentismo, a coluna pretendia organizar a vida política brasileira, pondo fim às fraudes eleitorais e à hegemonia dos latifundiários. O movimento objetivava conscientizar as camadas pobres das injustiças do regime oligárquico, e ganhar a adesão das massas para a derrubada da ordem instituída. Assis afirma que a Coluna Prestes fez parte de seu trajeto em território goiano, “determinando que os coronéis da região se organizassem para combater o movimento. Sob a liderança da oligarquia dominante, formou-se a Coluna Caiado, composta por jagunços e coronéis correligionários da família”. (ASSIS, 2008, p. 99)

Segundo Chaul (2010), o domínio dos coronéis era absoluto, pois controlavam e subordinavam a sociedade da época. Porém o autor discorda de alguns historiadores do período em relação à manutenção do atraso do estado como forma de perpetuação do domínio político dos coronéis. Como podemos perceber na seguinte passagem, em que afirma que “é difícil visualizar os coronéis goianos obstruindo um empreendimento das proporções da malha ferroviária”. (CHAUL, 2010, p.162)

Os próprios coronéis tinham interesses políticos na ferrovia, pois ela era um dos meios de diferenciá-los por apostarem no desenvolvimento – uma bandeira política erguida à medida que os resultados econômicos iam surgindo. Muitos lutaram para ter os trilhos servindo suas regiões, suas cidades e sua produção agropecuária. (CHAUL, 2010, p. 161)

Representantes dos coronéis do nordeste goiano, os Wolney se relacionavam com diversas famílias importantes da região, dentre elas os Ayres Cavalcanti, os Leal e os Teles Fernandes. Esse relacionamento contribuiu para que Joaquim Ayres fosse nomeado exator (coletor estadual) de São José do Duro, cargos como esse conferiam prestígio e poder, pois a

seus titulares cabia a arrecadação de tributos e rendas, mantinham ainda o controle da divulgação de notícias e manipulavam as eleições. “Sendo também proprietário de terras, o velho coronel enriqueceu e tornou-se chefe político”. (FREITAS, 2009, p. 15)

A pesquisadora Lena Castello Branco Ferreira de Freitas publicou em 2009 a obra *Poder e paixão: a saga dos Caiado*, dividida em dois volumes que já alcançaram destaque entre os clássicos da historiografia goiana. Ela inicia sua narrativa quando Manoel Cayado de Souza emigra de Portugal para Vila Boa de Goiás, em 1770, estendendo seu estudo até 1960.

O massacre do Duro foi amplamente descrito pela autora quando ela trata da violência no sertão. Segundo Freitas (2009), na qualidade de governistas, “os Wolney – pai e filho – matam, mandam matar e surrar seus inimigos; são garanhões e, também por isso, impõem-se a uma coletividade sertaneja, submissa e passiva diante do chefe”. (Freitas, 2009, p. 16)



Figura 26 – Assassinato de Vigilato. *O Tronco*, 1999. Direção: João Batista de Andrade. Disponível em <https://archive.org/details/TroncoOJooBatistaDeAndrade1999>

Acerca da truculência apontada por Freitas, observamos logo no prólogo do filme *O Tronco* a cena da morte de Vigilato (figura 26), primo do coronel Pedro Melo, e por ele acusado de roubo de gado e terras. Dá-se aí o começo da trama, pois o assassinato ocorreu justamente para que os Melo se apoderassem dos bens do morto, por meio do inventário redigido pelo advogado da viúva, seu filho Artur Melo.

Oliveira (2007) reitera que, nas narrativas sobre catástrofes, a denúncia social é um elemento frequente pois trata-se de episódios marcantes e seria fundamental esclarecê-los e

apontar os culpados. Sendo bem comum o narrador emitir opinião sobre a responsabilidade. O autor destaca que, na dedicatória de *O Tronco*,

fica evidente que Bernardo Élis considerava os coronéis responsáveis pela tragédia do Duro: “[...] ofereço este livro aos humildes vaqueiros, jagunços, soldados, homens, mulheres e meninos sertanejos mortos nas lutas dos coronéis e que não tiveram sequer sepultura”. A fala de uma de suas personagens (um soldado) leva sua opinião crítica para o texto: “tempo de paz, os poderosos arrancam nosso couro no trabalho; vai daí brigam e a gente é que vai morrer defendendo esse trem ruim!”. (OLIVEIRA, 2007, p. 15)

Embora Bernardo Élis tenha afirmado que as personagens do seu romance são fictícias, sua obra retrata eventos reais. Umbelino Filho (2021) afirma que Élis “se confunde então com o jornalista, com o pesquisador, sua estória vira História e ganha sobrepeso simbólico para um público leitor profundamente encantado pelas promessas de realidade ficcionalizada”. (UMBELINO FILHO, 2021, p.181) O autor destaca ainda que o recurso do “baseado em fatos reais” ofusca os limites entre a arte e a vida, o fato e o mito.

Nesse sentido, Freitas (2009) situa o episódio da morte de Vigilato (figura 26), com base em arquivos oficiais e vasto acervo documental da família Caiado, nesse caso a própria mãe relata o assassinato do filho em carta enviada a um político do Piauí:

(...) passando ele (Agenor) na rua, quando ia dobrando a esquina da casa do velho monstro, foi atacado por seus jagunços que o mataram a cacete com a mais monstruosa das barbaridades e canibalismo, ficou esmagado, mesmo assim, achando pouco, o miserável assassino sai de casa, vira o cadáver de meu desventurado filho, e dispara-lhe um tiro no peito, oh! (FREITAS, 2009, p.17)

Após o episódio da morte de Vigilato, no início do filme *O Tronco*, a personagem Vicente Lemes vai caminhando na vila e encontra seu tio Pedro Melo a cavalo (ou mula, a maior da região), bem alegre com um grupo de capangas, quando ironiza o assassinato do primo,

(PEDRO MELO) Eu andava meio perrengue mesmo, agora tô novo! Você sabe o que me deixava aperriado; Era aquele traste do Vigilato, que deus o tenha! Me fizeram um favor viu, olha eu não sei quem foi não, mas se você souber me traz pra mim aqui, que esse criminoso eu quero levar eu mesmo na justiça, porque se tem uma pessoa que gosta de justiça, sou eu! (Tronco. O. 06:45)

O pesquisador Oliveira (2016), em seu artigo “O bom e o mau coronel” aborda as complexas relações entre História e Literatura, afirmando que “quase sempre apenas o retrato

estereotipado do coronelismo é considerado pela historiografia, o que empobrece a análise e desvirtua o uso da literatura como documento histórico”. (OLIVEIRA, 2016, p. 17)

No referido artigo, o autor pondera que nem todo coronel bernardiano é uma figura odiosa e desonesta, mas que a sua representação negativa obteve mais destaque na historiografia acadêmica. É possível encontrar na obra de Bernardo Élis coronéis que possuem um comportamento moral diferente do arrogante coronel Pedro Melo. No próprio romance *O Tronco*, Oliveira (2016) destaca o coronel de Santa Maria de Taguatinga como um homem delicado e que não importunava ninguém, reiterando que ele apresentava “um comportamento oposto aos Melo: ele parece ser um homem cordato”. (OLIVEIRA, 2016, p.12)

Élis tece algumas descrições positivas dos coronéis. O próprio Pedro Melo, por exemplo, “era homem inteligente, sagaz, audacioso, de ambições sem limites, duro feito uma aroeira” (ÉLIS, 1977, p. 26), além de ser trabalhador, bom pedreiro, mestre em trabalho de couro e um exímio carapina. Como reforça Oliveira (2016):

A coragem e a liderança do coronel eram imprescindíveis para trazer um pouco de ordem nos recônditos dos lugares ermos de Goiás. Mesmo um homem prepotente, como o coronel Pedro Melo do romance *O Tronco*, tomou a frente, “como um general [...] dando ordens, distribuindo o pessoal no trabalho” para construir uma importante estrada para carros de bois, contribuindo para o desenvolvimento econômico de São José do Duro. (OLIVEIRA, 2016, p.16)

O coronel Pedro Melo (figura 27), apesar de todas as qualidades que possuía, recebeu tons cômicos no filme de João Batista de Andrade. O cineasta modificou o perfil da personagem, retratando um caipira atrapalhado, com um andado grotesco, um indivíduo de pouco traquejo social. Acaba por reforçar o apontamento de Salu (2016) de que expor o caipira ao ridículo, rir de sua condição, seria uma forma de adequá-lo aos padrões estabelecidos. O autor afirma ainda que um tema recorrente nos enredos em que o caipira aparece é o “encontro e o conflito entre o rural e o urbano, o tradicional e o moderno e a dificuldade que o caipira tem para se adaptar às novidades e padrões urbanos” (SALU, 2016, p.86)

No filme, há ainda uma cena em que Pedro Melo, durante o baile de aniversário de sua esposa Ana, demonstra certo desconforto com as músicas e danças e recolhe-se a um canto do salão onde fica consertando um sapato com o uso de um canivete, certamente destoando do comportamento que lhe seria mais adequado.



Figura 27 – Coronel Pedro Melo. *O Tronco*, 1999. Direção: João Batista de Andrade. Disponível em <https://archive.org/details/TroncoOJooBatistaDeAndrade1999>

O coronel Pedro Melo se insere ainda na tradição da Guarda Nacional, que em Goiás se organizou diante da ameaça militar da República do Paraguai no território da província mato-grossense por volta do ano de 1865. Buscava-se uma mobilização militar para auxiliar as forças brasileiras na província vizinha. “O governo imperial decretara o alistamento de voluntários da pátria, se estabelecia uma cota de alistamento de acordo com a demografia de cada província. Em Goiás foi estabelecida uma cota de 490 homens”. (SOUZA FILHO, 2022, p. 7)

Tais apontamentos visam situar o coronel Pedro Melo como um coronel clássico em contraposição a seu filho, Artur Melo, que, inserido num contexto político-partidário representa um coronel moderno, como aponta Freitas:

Autodidata e solicitador provisionado, entende de farmácia e medicina caseira; exerce também o jornalismo. Inteligente, insinuante e herdeiro político do pai, sua carreira transcorre à sombra do situacionismo: deputado estadual aos 19 anos de idade, tem 23 anos quando se candidata a deputado federal. (FREITAS, 2009, p. 15)



Figura 28 – Coronel Artur Melo. *O Tronco*, 1999. Direção: João Batista de Andrade.
Disponível em <https://archive.org/details/TroncoOJooBatistaDeAndrade1999>

No início do romance, Bernardo Élis descreve que Artur e seu pai eram gente muito poderosa, “tinham tanto prestígio que logo depois da revolução estadual de 1909 o nome de Artur Melo foi indicado para Presidente do Estado de Goiás” (ÉLIS, 1977, p.7). Mas alguns correligionários não concordaram com a indicação e romperam com ele. No pleito seguinte, Artur se elege deputado federal, mas é impedido de tomar posse, “os Caiados conseguiram depurá-lo, como então se dizia”. (ÉLIS, 1977, p.7)

Doles (2018), no artigo “Aspectos econômicos e sociais do coronelismo em Goiás”, afirma que o deputado federal Abílio Wolney (ou Artur Melo) foi “degolado” porque a oligarquia dominante, os Caiado, tinha interesse em proteger o filho de um chefe político da capital e lança o seguinte questionamento:

Como explicar o impedimento à ascensão de Wolney aos escalões mais elevados da estrutura coronelística se ainda estava ele ligado à “situação”, possuía relativa cultura e era ativo cabo eleitoral, senão pela inexpressividade do nordeste goiano no contexto econômico e político do Estado? (DOLES, 2018, p. 74)

A autora argumenta que a resposta talvez seja o volume de clientela dos Wolney, uma clientela pouco representativa estabelecida numa das regiões mais pobres do estado, ou seria pelo estilo da ação, profundamente contraditória “pois se bem que ilustrado não nega suas

origens familiares (rurais, pecuaristas), expressa no culto de valores típicos da sociedade rural tradicional”. (DOLES, 2018, p.75)

Para Doles, a atuação dos Wolney se aproxima daquela desenvolvida pelos coronéis do sertão nordestino, baseada no “poder paralelo” característico das regiões subdesenvolvidas, de “sociedades pré-políticas” (DOLES, 2018, p.75), fator que determina sua exclusão dos quadros partidários. Afirma ainda que os Wolney pertenceram aos escalões médios do coronelismo, não atingindo o que seria um “político profissional” que gozasse de maior autonomia e pudesse sobreviver sendo oposição.

Suas relações com os prepostos da oligarquia dominante deterioraram-se totalmente, surgindo os conflitos básicos da sociedade agrária com envolvimento de jagunços, exército privado, cangaceiros, bandidos sociais e Polícia Militar Estadual e os resultados são inevitáveis e sangrentos. (DOLES, 2018, p. 76)

Os Wolney cumpriram a sina dos vencidos, embrenharam-se pelo sertão e foram se estabelecer em Barreiras. A fim de retornarem à vida política, ligaram-se a “poderosos coronéis da Bahia, com os quais se identificavam (Horácio de Mattos, Franklin Lins de Albuquerque), em torno dos quais também gravitava Abílio Araújo, que os auxiliaram nos combates do Duro” (DOLES, 2018, p. 77).

Freitas (2009) elucida que os episódios dramáticos ocorridos no Duro foram amplamente divulgados, aspecto que reforçou no imaginário popular o perfil truculento atribuído aos políticos de Goiás. Para a autora, mesmo que romanceados, “a veiculação dos trágicos acontecimentos, através de modernos meios de comunicação, acentuou o viés de violência e primitivismo com que são vistos o sertão e os homens que o habitam” (FREITAS, 2009, p. 43).

3.2 Entre o rifle e a reza: o jagunço e o soldado

*Eu acredito em tudo: na religião, no misticismo,
em deus, no diabo, e na égua branca.*
Amácio Mazzaropi

O processo de formação territorial goiano tem suas bases na ocupação interiorana organizada pela coroa portuguesa e intensificada com a busca do ouro pelos bandeirantes paulistas. A atividade mineradora, iniciada por volta de 1726 em Goiás, foi responsável pelo nascimento de arraiais que, dependendo da consistência da mina, estagnaram-se ou se desenvolveram, tornando-se vilas e, posteriormente, municípios do território goiano.

Tal forma de ocupação com a presença da coroa portuguesa, que gerenciava a mineração, reflete no controle que o governo português exercia nas regiões mineradoras, naturalmente acompanhado da presença religiosa que impunha sua obrigação à sociedade local. “Em cada local onde se instalava a atividade mineradora, em território goiano, também se construía uma capela” (D’ABADIA, 2014, p. 74).

A pesquisadora D’Abadia em seu trabalho intitulado “Diversidade e Identidade Religiosa”, assim como outros autores da historiografia goiana, reforça a associação da “expansão do território nacional e goiano ao avanço das missões religiosas presentes nos empreendimentos de exploração e colonização do sertão”. (D’ABADIA, 2014, p. 75)

No sertão goiano, característico pela baixa densidade demográfica, as capelas e suas formas de culto garantiam o convívio social, principalmente por ocasião das festas. No processo de ocupação e formação dos núcleos urbanos em Goiás, a presença da Igreja Católica impulsionou e organizou a vida social. D’Abadia complementa que “acompanhando a expansão mineratória goiana, a Igreja Católica estabeleceu-se nesse território e constitui os santos padroeiros de cada capela na sua organização territorial, à época a mesma do estado português”. (D’ABADIA, 2014, p.76)

À medida que a população aumentava e se dispersava pelo território goiano, disseminavam suas práticas culturais, sendo a religiosidade católica uma das mais recorrentes nas sociedades coloniais. Muitas vilas foram fundadas a partir de fazendas construídas durante a ocupação portuguesa, cujos proprietários doavam terras aos santos de sua devoção. Dessa forma, a Igreja recebia um patrimônio (lotes de terras que passam a pertencer à paróquia) e, ao redor, um loteamento era construído.

Assim, tem-se em Goiás um (a) santo (a) padroeiro (a) em cada município a partir das paróquias pioneiras nesses municípios. Esses santos padroeiros são homenageados com festas atreladas ao calendário religioso católico e, às vezes, ao calendário civil do município. As festividades testemunham a experiência individual ou coletiva da identidade de um povo, desenvolvendo e reafirmando seus valores culturais. (D'ABADIA, 2014, p. 81)

As características da ruralidade goiana, somadas à extensão do território e à dificuldade de comunicação, foram fatores que contribuíram para a propagação do catolicismo popular, com diversas maneiras de expressar a fé e de se relacionar com o santo padroeiro. Como ressalta D'Abadia, “para manter sua religiosidade, a solução encontrada pela população sertaneja foi realizar as rezas em casa ou em uma capela, construída para e pelos moradores”. (D'ABADIA, 2014, p.82)

Na cena abaixo (figura 29), que se passa na capela dos Melo, a mulher conta ao primo que todos os homens da família foram presos ao tronco pelos soldados, e pede ajuda para encontrar seu irmão Artur Melo e libertá-los. Caso Artur e os jagunços invadam a vila, os reféns serão executados, inclusive seu filho.



Figura 29 – Cartaz do filme *O Tronco*, 1999. Direção: João Batista de Andrade. Disponível em <https://archive.org/details/TroncoOJooBatistaDeAndrade1999>

Era comum nas fazendas goianas a construção de capelas ou oratórios. O cartaz do filme *O Tronco* ilustra artisticamente tal afirmação, pois na imagem, a personagem Anastácia (interpretada por Letícia Sabatella), em posição de súplica, beija as mãos do primo Vicente Lemes. Brandão (2004) aponta que, no catolicismo popular, as mulheres carregam o lado de penitência de tudo, sendo especialistas culturais e religiosas nas artes difíceis da súplica, do arrependimento e do perdão.

Ao longo do século XIX, devido ao processo de ocupação do território goiano, novas práticas religiosas foram se estabelecendo, muitas delas como forma de louvor e gratidão pelas colheitas e pelo gado, uma tradição advinda de Portugal que também impulsionou as festas juninas em Goiás.

Manifestações da fé religiosa goiana podem ser observadas tanto no romance de Élis quanto no longa de João Batista de Andrade. Destacaremos a Folia de Reis por se tratar da festa religiosa que se passa no início de janeiro, quando ocorreu o massacre do Duro, como descreve Coelho (1937):

Costumam os habitantes – quer urbanos quer rurais – do Duro celebrar a festa de Reis, na data de 6 de janeiro, e para tanto se organizam as célebres folias, que têm o mesmo nome. Foi durante tais festejos, em princípios de janeiro de 1918, que se desenrolaram os primeiros fatos delituosos de epílogos tão funestos e consequências irreparáveis. (COELHO, 1937, p. 48)

Élis (1977) destaca que, além do catolicismo popular, o espiritismo se manifestava, até porque Artur Melo, representante de um coronelismo moderno, identificava-se com a doutrina. O que se mostrava como motivo de orgulho para o coronel Pedro Melo, pois seu filho Artur “era o médico, o farmacêutico, o advogado, até o padre. Padre, muito bem: padre, porque Artur descobriu aquele tal de espiritismo, que era religião. E Artur era médium, como chamava o padre dos espíritas” (ÉLIS, 1977, p. 41).

Acerca da Folia de Reis, BRANDÃO (2004) esclarece que se trata de:

(...) um grupo precatório de cantores e de instrumentistas, seguidos de acompanhantes e viajores rituais, entre casas de moradores rurais, durante um período anual de festejos dos Três Reis Santos, entre 31 de dezembro e 6 de janeiro. O núcleo ritual de uma folia de Reis é o conjunto dos seus cantores e instrumentistas, acompanhados de um palhaço, também chamado de boneco. (BRANDÃO, 2004, p. 347)

A Folia de Reis cumpre uma jornada: durante sete dias os foliões caminham pelas estradas das fazendas passando nas casas e pedindo esmolos (contribuições em dinheiro ou animais de criação) em nome dos Santos Reis. Todo o percurso da jornada se divide entre o giro e o pouso. O palhaço é uma personagem da folia, ele acompanha a jornada e é um de seus membros, e sua atuação no ritual é assim descrita por Brandão:

Terminada a primeira cantoria, o palhaço parece interromper o grupo e se coloca frente a frente com o dono da casa. Ele estabelece então um diálogo jocoso para intercâmbio de bens. Para ganhar alguma coisa, em geral dinheiro, o palhaço se oferece para dançar um lundu. Ao som da sanfona ele faz uma alegre coreografia, abraçado com o grande facão de madeira que traz consigo. (BRANDÃO, 2004, p. 336)

No filme *O Tronco*, notamos a inserção dessa personagem na cena em que o juiz Carvalho descansa em uma barraca montada assim que a Comissão chega a São José do Duro. O juiz se assusta com o barulho de vários cavaleiros em volta e sai atordoado para ver o que acontece na vila,

39:16 (Juiz Carvalho) -Soldado, que barulho é esse?
 (Soldado) -É os cavaleiros que estão festando o Divino...
 (Juiz Carvalho) -Tira essa máscara!
 (Soldado) -É o costume Dr. Juiz, é pra ninguém saber quem é, e o cristão poder festar à vontade. (Tronco. O. 39:16)

Ao retirar a máscara, o juiz se espanta porque o cavaleiro é um jovem rapaz muito hábil na montaria e se preocupa com a agilidade e destreza que podem possuir os jagunços que a tropa enfrentaria.

(Juiz Carvalho) -O tenente confia nos seus soldados numa guerra contra jagunços e cangaceiros bêbados e valentes, armados de *Comblaim* e punhais, e ágeis como esses que acabamos de ver?
 (Tenente Catulino) -Os homens são valentes e as armas são boas! (Tronco. O. 40:00)



Figura 30 – Mascarado. *O Tronco*, 1999. Direção: João Batista de Andrade.
Disponível em <https://archive.org/details/TroncoOJooBatistaDeAndrade1999>

A atividade mineradora atraiu para o Centro-Oeste aventureiros, contrabandistas, bandidos comuns e jagunços. O contexto goiano, após o declínio aurífero e em decorrência da concentração fundiária, foi marcado pela violência social, em que assassinatos comandados pelos coronéis eram naturalizados. Segundo Tolentino (2001), as massas subordinadas aos donos da terra, ou seja, a jagunçama influenciou a nossa formação política. Por meio deles os latifundiários impuseram sua força, estabeleceram alianças e atingiram seus objetivos eleitorais.

A condição jagunça-cangaceira como resultado da existência de homens cujos destinos estão atrelados aos poderes de mando de um proprietário. Como trabalhadores agregados, esses indivíduos não estabelecem vínculos com o chão em que habitam, mas exclusivamente com a figura do poder desse senhor que os mantém, protege e controla pessoalmente, em troca do que devem empenhar a própria vida. Sente-se como se não fosse dono do seu destino e isso relativiza, e muito, o sentido das suas ações. (TOLENTINO, 2001, p. 94)

Formou-se assim uma estrutura social desigual, gerando entre as classes mais pobres o banditismo e a milícia armada que vende sua força de trabalho ao coronel, na intenção de proteger o patrão e suas terras.

Tal como sugerem os *westerns*, o banditismo seria, portanto, uma opção dentro desse mundo arcaico; e a lei da bala, uma lei paralela à boa e justa lei oficial, vinda de fora para exterminar a primeira. Em nenhum momento observar-se-á a face relativa das leis oficiais que, em geral, foram recriadas localmente, tanto no oeste americano como nos interiores do Brasil, cedendo

lugar para os justicamentos sumários e milícias privadas. (TOLENTINO, p. 74)

Desta forma, havia um enorme contingente de bandidos à disposição dos coronéis, fato que levaria Bernardo Élis a compará-los ao *mato* dos campos goianos, reforçando a ferocidade desses sujeitos e seu elo com os poderosos locais, por quem eram também protegidos, numa terra em que não havia leis, como descreve Élis (1977, p. 61): “sabe onde fica o Duro? No fim do mundo. Por aquelas bandas bandido é mato, e bandidos ferozes, apoiados por políticos poderosos. Para essa gente não há lei, não há nada”.

Acerca da origem do termo *jagunço*, designação para gente armada a serviço dos coronéis, duas possibilidades epistemológicas apresentadas por Ribeiro (2010) foram elencadas para o nosso trabalho, deixando claro que o sentido ou conceito da palavra está envolto em pluralidades interpretativas.

A primeira, “esboçada por Luís Câmara Cascudo, no seu *Dicionário do folclore brasileiro* (1954), defende a perspectiva de que essa palavra se origina do português, designando um tipo de lança usada no trato do gado, chamado *zarguncho*” (p. 19). Na segunda possibilidade, “o etimólogo Francisco da Silveira Bueno (1974) ressalta, que o vocábulo *jagunço* é oriundo do código linguístico tupi, derivado da palavra *jaguar*, isto é, *aquele que nos come*, referindo-se às onças-pintadas ou aos tigres”. (p.19)

A segunda visão, que se aproxima do discurso simbólico identitário indígena, melhor se relaciona aos textos de Bernardo Élis, pois ele nos apresenta imagens de jagunços que deformaram os próprios dentes à faca, na intenção de ficarem mais assustadores e parecidos com uma onça, como no trecho “Mulato soltou sua risada sonora, mostrando os belos dentes apontados à faca” (ÉLIS, 1977, p. 98)

Diversas versões e práticas de religiosidade popular revelam-se no romance, principalmente na parte do *Assalto*. O misticismo e o mágico possuem uma função de escapismo para aqueles que se encontram em situações de terror e vulnerabilidade. Segundo Ribeiro (2010), o poder de matar da arma de fogo seria menor diante da proteção mágica, havendo “uma relação de dependência e submissão do poder físico ao poder mágico”. (RIBEIRO, 2010, p.67), como percebemos abaixo:

Com pouco, olha jagunço por cima dos muros, passando correndo com sua carreira curta e rápida, arcado, a arma roçando o chão, sacolejando o cangaço, sacudindo as patronas, bentinhos, santos e patuás. (ÉLIS, 1977 p. 195)

Não tinha dúvida, a jagunçama estava bêbada, completamente bêbada. Era a desgramada da cachaça com pólvora que Roberto Dorado costumava distribuir ao seu povo em antes de atacar. (ÉLIS, 1977 p. 197)

Além das proteções mágicas, santos e patuás, alguns meios sobrenaturais também exerciam a salvaguarda dos jagunços, como o costume de ingerir pinga com pólvora antes dos confrontos para aquisição de coragem. Aspecto bem ilustrado na fílmica de João Batista, como mostramos nos seguintes diálogos dos soldados, estes se apavoravam com a possibilidade de serem capturados e judiados pelos jagunços.

(soldado) -Jagunço não é brincadeira não, dizem que eles brigam tudo bêbado, misturando pinga com pólvora. (Tronco. O. 30:36)

(Soldado) -Agora jagunço é bicho do cão, jagunço é bicho custoso de morrer viu, ô os jagunços, eles têm umas reza, uns patuá, uns santo, que pra tiro nosso atingir os jagunço nós vai ter que esperar eles tá com os dois pés no ar, aí nós pode atirar que o bicho vai cair, que vai cair feito um passarinho. (Tronco. O. 01:20:17)

Levy (2019) destaca a figura do caubói dos *westerns* clássicos, apontando que estes possuíam habilidades acrobáticas e destreza na arte da cavalaria e que a utilização dos “alvos móveis” na cinematografia promovia empolgantes cenas de ação em plano aberto. Como notamos no fotograma a seguir (figura 31), quando o bando segue em direção à Vila do Duro.



Figura 31 – Jagunços. *O Tronco*, 1999. Direção: João Batista de Andrade.

Disponível em <https://archive.org/details/TroncoOJooBatistaDeAndrade1999>

Bariani Ortêncio, na crônica “O Tronco, magistral!”, publicada no ano de 1999 no jornal *O Popular*, por ocasião do lançamento do filme, discorre acerca de tais cenas presentes no longa de João Batista de Andrade, parabenizando o cineasta pela capacidade de levar todos os protagonistas à beira da perfeição, bem como o trabalho de câmeras, “porque é muito dificultoso gravar cenários movimentados, aquelas cavalgadas épicas de cavaleiros fanáticos e cavalos fogosos, onde apenas os mexicanos eram mestres”. Tal cena compõe o que Tolentino (2001) define como “erro sociológico”, o fato de os jagunços “se deslocarem a cavalo, como os caubóis da cinematografia americana, quando a história mostra que os bandos raramente o possuíam e atravessavam vastas regiões a pé”. (TOLENTINO, 2001, p.68)

O fotograma a seguir (figura 32) mostra uma cena do final do filme, quando os jagunços, superiores em quantidade e armamento, comemoram a vitória, dando vivas e atirando para o alto. Em seguida, ocorre a execução dos reféns presos ao tronco, os últimos soldados estavam cercados no sobrado e Catulino dá a derradeira ordem: “- Vamos encher de sangue o porão desses coronéis”.



Figura 32 – Comemoração dos jagunços. *O Tronco*, 1999. Direção: João Batista de Andrade. Disponível em <https://archive.org/details/TroncoOJooBatistaDeAndrade1999>

No artigo “A terra dos coronéis no Oeste do Brasil”, Silva (2014) cita uma carta escrita por Carlos Pereira Magalhães em 20 de fevereiro de 1919. Trata-se do registro de um contemporâneo sobre a repercussão da chacina em São José do Duro. O advogado relata ter participado de uma reunião na Câmara de Vereadores de Pirenópolis em que percebeu a preocupação com a entrada de baianos (jagunços) em Goiás. Segundo o autor, o relato tratava da “presença de jagunços que aproveitavam o caos, imposto pela briga entre coronéis do norte e do sul de Goiás, para cometer seus crimes”. Segue o relato de Magalhães:

Por esses dias, foram chegando ao rancho do major, sujos e suarentos, uns soldados componentes da escolta que, segundo constava, havia assassinado toda a família Wolney. Esse rico fazendeiro estabelecido na Vila do Duro, norte do Estado, era odiado pelos políticos militares como adversário perigoso. A presença de uma expedição militar nesses desertos pôs em efervescência a jagunçada ociosa de aquém e além de Goiás. (MAGALHÃES, p. 48 apud SILVA, 2014, p. 16)

No final do romance, Élis descreve que os defuntos do sobrado, os reféns que estavam presos ao tronco, foram enterrados numa vala comum perto do povoado e os corpos dos jagunços, enterrados por onde estavam. Destaca que a maioria dos defuntos eram vaqueiros que não puderam ter sequer uma sepultura, “com coisa que não fossem gente batizada e que não soubesse rezar um creindeuspadre. Também os soldados, os cachorros e urubus comeram”. (ÉLIS, 1977, p. 248) Acerca do futuro da região e da jagunçama, Élis nos conta que:

Veza por outra, um tiroteio, a notícia de uma resistência. Passaram as semanas, os meses, anos se passariam com a jagunçada na sebaça, saqueando, matando, violentando. A miséria caiu sobre a região, onde só podia viver quem possuísse seu bando armado.

Cangaceiro proliferou que nem rodoleiro em capoeira. Surgiram homens terríveis, como Abade, Piauí, João Rocha, Aldo Borges que fugira da cadeia de Uberaba, e muitos outros. Debalde a polícia de Goiás, Bahia, Maranhão e Piauí escorraçava, matava e perseguia sem trégua os bandidos que desapareciam aqui para surgir ali com apoio de chefes políticos e coronéis locais. Ei, a sebaça! (ELIS, 1977, p. 248 e 249)

Curado (2020), em “Crônicas do judiciário em Goiás”, traça um breve histórico sobre a Força Pública em Goiás, afirmando que o primeiro destacamento militar chegou ao território goiano no ano de 1736, posteriormente substituído pelos Regimentos Regulares de Cavalaria, criados em Vila Boa de Goyaz em 1770. Houvera inúmeras mudanças de denominação até

1946, quando passou a se denominar Polícia Militar do Estado de Goiás, nome que se mantém na atualidade.



Figura 33- Policial da Força Pública de Goyaz, 1920, por Alencastro Veiga.
Fonte: CURADO, 2020, p.46

A Comissão formada para intervir em São José do Duro compunha-se de uma precária força policial, sendo necessário arrebatar compulsoriamente diversos civis. Daremos destaque ao aspecto bélico, muito enfatizado por Élis (1977), “a munição velha era quase inútil. Tinha cartucho que chiava feito um traque, produzia um fumaceiro dos trezentos e a bala nem aluía” (ÉLIS, 1977, p. 205). Há várias passagens em que os soldados comentam que as armas não funcionam, a munição é pouca e ruim, “os soldados desertaram, Vicente. Munição num presta.... Os soldados estão debandando... Tudo culpa dessa polícia que não falou a verdade sobre a situação da defesa”. (ÉLIS, 1977 p. 213); “Era preciso poupar os tiros. Bala andava vasqueiro, recomendara o comandante”. (ÉLIS, 1977p. 220)

Dentre as motivações que acompanhavam cada soldado na Comissão, havia Baianinho que ali estava como um cativo, ficara devendo ao coronel Batista uma “dívida fantástica, dívida inventada pelo coronel” (ÉLIS, 1977, p. 57) pois se tratava do conhecido sistema de barracão: “Baianinho comprava uma rapadura, o coronel assentava duas em sua conta” (ÉLIS, 1977,

p.57). Nos assentamentos do coronel, os produtos que ele vendia custavam o dobro, de forma que após cinco anos, Baianinho não conseguiria pagar sua dívida ainda que trabalhasse o restante da vida. Como esclarece Tolentino:

Em algumas regiões brasileiras, os patrões fizeram desse artifício de empréstimos aos trabalhadores, no período de entressafra, mais um mecanismo de controle. O chamado sistema de barracão substituía o pagamento em dinheiro pelo acesso do trabalhador a um armazém do proprietário, de onde retirava desde a alimentação até instrumentos de trabalho. Comumente, os trabalhadores eram lesados na tal conta dos armazéns, de modo que acabavam, ao final de cada ciclo, devendo cada vez mais aos proprietários, num “feito cascata”. Atrelados a essa dívida eterna, a única saída viável acabava sendo a fuga. (TOLENTINO, 2001, p. 157)

Baianinho fora atingido e mesmo assim lutou bravamente até a morte. Nutria a esperança de que depois daquela batalha saldaria a dívida com o coronel Batista e se tornaria um caçador, viveria “pelos matos e pelos campos, livre como um vento de agosto, livre como a água da chuva” (ÉLIS, 1977, p. 233). No diálogo abaixo, percebemos que Baianinho tinha a intenção de assassinar um dos Melo para se livrar da dívida.

(soldados) Tá vendo aquele ali Baianinho, vê como ele canta, pois é ele tá aqui por causa de um coronel, pra mode pagar uma dívida que ele deixou na fazenda, tudo que ele ganhar vai para esse coronel, agora já pensou se ele matar um desses Melo, tá livre, paga tudo quanto é dívida. (Tronco. O. 31:20)

O fotograma abaixo (figura 34), nos traz a cena anterior ao assassinato do coronel Pedro Melo, que caçava alguns catetos junto de seu capanga Caboclo, momento em que o soldado incentiva Baianinho a matá-lo para se livrar da dívida. Acuado, Pedro Melo se esconde no milharal, os soldados incendeiam a vegetação e desta forma ele é atingido por um disparo, capturado e assassinado.



Figura 34 – Soldado Baianinho. *O Tronco*, 1999. Direção: João Batista de Andrade. Disponível em <https://archive.org/details/TroncoOJooBatistaDeAndrade1999>

No cinema, a cor foi transformada em padrão de produção na década de 1950, expandindo o envolvimento emocional com o filme. O diretor de fotografia seleciona a paleta de cores nos figurinos, cenários, objetos de cena e tonalidade da luz. Bahiana (2012) aponta que “muitos filmes manipulam a paleta de cores ao longo de sua narrativa, enfatizando certas tonalidades sobre outras para indicar diferentes momentos dramáticos e emocionais” (BAHIANA, 2012, p. 84).

Em *O Tronco*, percebemos os tons naturais do cerrado (bege, areia, ocre, verde) que nos uniformes dos soldados se misturam ao milho seco, que logo se contrastará com o laranja e vermelho advindos do fogo, aumentando a temperatura emocional da cena.

3.3 Cultura e costumes entre troadas

Não existe o popular puro, assim como não existe oposição entre o popular e o erudito, mas, sim, cruzamentos e tensões que compõem imbricações entre o oral e o escrito, a escrita e o gesto...
 CHARTIER

Para analisar alguns aspectos da cultura e costumes goianos representados no filme *O Tronco*, utilizaremos as considerações de Barros (2005) acerca da História Cultural e a contribuição de Roger Chartier, que reflete sobre uma história da cultura que não se limita a explorar apenas a produção cultural e artística oficialmente reconhecida,

(...) a nova História Cultural tornou-se possível na moderna historiografia a partir de uma importante expansão de objetos historiográficos. Apenas para antecipar algumas possibilidades destes novos objetos, faremos notar que esta modalidade historiográfica se abre a estudos os mais variados, como a “cultura popular”, a “cultura letrada”, as “representações”, as práticas discursivas partilhadas por diversos grupos sociais, os sistemas educativos, a mediação cultural através de intelectuais, ou a quaisquer outros campos temáticos atravessados pela polissêmica noção de “cultura”. (BARROS, 2005, p. 126)

Nesse sentido, qualquer indivíduo é automaticamente produtor de cultura, sem que para isso tenha que ser um artesão ou intelectual. As manifestações culturais expressas através da cultura popular, a própria vida cotidiana e o simples ato de se “comunicar” constituem a substância da vida social e embasam a noção mais ampla de Cultura.

Para Barros, “uma prática cultural não é constituída apenas no momento da produção de um texto ou de qualquer outro objeto cultural, ela também se constitui no momento da recepção” (BARROS, 2005, p.128). Ele trata a recepção também como uma forma de produção cultural.

A História Cultural abrange as noções de “linguagem”, “representações” e “práticas” que estão habitualmente relacionadas à noção de cultura. Barros afirma que a contribuição decisiva de Roger Chartier para a História Cultural está na elaboração das noções complementares de “práticas” e “representações”.

Roger Chartier interessa-se, por exemplo, pelas transferências entre a cultura oral e cultura escrita, mostrando como indivíduos não-letrados podem participar da cultura letrada através de práticas culturais diversas (leitura coletiva, literatura de cordel), ou como, ao contrário, dá-se a difusão de conteúdos veiculados através da oralidade para o registro escrito. (BARROS, 2005, p. 131)

As “práticas” geram costumes, modos de convivência, atitudes, produtos culturais e padrões de vida cotidiana. Sendo as “práticas e representações” sempre resultado de motivações e necessidades sociais, novas “práticas” substituem as antigas e novos costumes são consolidados.

Barros aponta ainda que o modelo cultural difundido por Chartier é nitidamente atravessado pela noção de “poder” e “dominação”, produzindo verdadeiras “lutas de representações”. “Lutas que geram inúmeras ‘apropriações’ possíveis das representações, de acordo com os interesses sociais, com as imposições e resistências políticas, com as motivações e necessidades que se confrontam no mundo humano”. (BARROS, 2005, p. 139)

Acerca das práticas culturais, Barros esclarece que:

Antes de tudo, convém ter em vista que esta noção deve ser pensada não apenas em relação às instâncias oficiais de produção cultural, às instituições várias, às técnicas e às realizações (por exemplo os objetos culturais produzidos por uma sociedade), mas também em relação aos usos e costumes que caracterizam a sociedade examinada pelo historiador. São práticas culturais não apenas a feitura de um livro, uma técnica artística ou uma modalidade de ensino, mas também os modos como, em uma dada sociedade, os homens falam e se calam, comem e bebem, sentam-se e andam, conversam ou discutem, solidarizam-se ou se hostilizam, morrem ou adoecem, tratam seus loucos ou recebem os estrangeiros. (BARROS, 2005, p. 131)

Na interação entre cultura e poder, Barros aponta outra noção primordial, a de “apropriação”, que conjuntamente com as noções de “representação” e de “prática” constituem a perspectiva de História Cultural desenvolvida por Roger Chartier, perspectiva que procura assimilar as práticas que constroem o mundo como representação.

Partindo da representação fílmica, buscamos compreender algumas características da vida rural goiana no período em que se passa a trama, as particularidades captadas pelo cineasta João Batista de Andrade. Para tal, utilizaremos os estudos de CAMARA (2008), que trazem uma retrospectiva do cinema brasileiro no que tange à temática rural. O autor tenta identificar o “cinema camponês” na produção cultural nacional.

Camara (2008) afirma que, no período que precedeu os anos de 1950, o cinema brasileiro teve como tendência a representação da vida urbana. Predominavam películas produzidas pela Cinédia, e posteriormente pela Atlântida, no Rio de Janeiro. Com a fundação da Companhia Vera Cruz, em São Paulo, inicia-se uma nova fase na produção cinematográfica no país. Como exemplo da temática rural nessa fase, podemos citar o filme *O cangaceiro*, produzido em 1953, por Lima Barreto.

No Cinema Novo, a temática rural será reencontrada abordando a situação de atraso material, a miséria social e a fome como elementos para a produção de um cinema

revolucionário. Buscava-se uma “estética brasileira”, que rompesse com a imitação dos filmes hollywoodianos, como atesta Camara:

Muitos dos cineastas identificados com essa corrente cinematográfica viram no tema rural uma alternativa estética, capaz de revolucionar o cinema nacional. Mesmo não sendo a única temática explorada, é impressionante a força que adquiriram, na época, os filmes de Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos centrados na questão rural. *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, se consagrará como um dos clássicos do cinema brasileiro. *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, (1963), de Glauber, é um marco na história do Cinema Novo. (CAMARA, 2008, p. 239)

A partir de 1960, o cangaço, dentre os temas rurais, torna-se um dos mais recorrentes, havendo uma romantização do camponês e trazendo os dilemas da sociedade brasileira. Camara (2006) destaca que, numa linha distinta do *cinemanovismo*, “encontram-se os filmes do cineasta Mazzaropi, que, entre 1960 e 1980, foi o autor que mais se debruçou sobre a temática rural, com suas comédias envolvendo a figura do caipira e suas dificuldades de adaptação à cidade”. (CAMARA, 2008, p.240)

Nos anos de 1970 e 1980, as temáticas sociais foram secundarizadas, é possível que a produção mais expressiva do cinema com temática rural no período tenha sido o documentário, em longa-metragem, *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho. O cineasta reconstrói a trajetória de vida de João Pedro Teixeira, líder das Ligas Camponesas em Sapé, na Paraíba, assassinado em 1962. Segundo Camara (2008), “as Ligas Camponesas, que não aparecem em outros filmes brasileiros, aqui adquirem expressiva significação na reconstituição da saga do líder camponês”. (CAMARA, 2008, p.241)

A descentralização da produção cinematográfica e o retorno da temática rural podem ser observados no início dos anos 1990, como o lançamento de filmes como *Jenipapo* (1995), *Corisco e Dadá* (1996), *Guerra de Canudos* (1996), *O Tronco* (1999), entre outros. Camara (2008) ressalta que, nesse período, o mundo rural volta às telas sobre múltiplas perspectivas; dramas sociais, romances, banditismo e messianismo são alguns exemplos.

Na retomada do cinema a partir da década de 90, observa-se que as representações do sertão sofreram significativas mudanças: o ideário revolucionário do campesinato cede lugar para a representação da diversidade cultural, hábitos, tradição e incorporação do mundo rural à modernidade e de novas contradições decorrentes do impacto do mundo urbano sobre o modo de vida rural. (CAMARA, 2008, p. 243)

Muitos épicos idílicos e fantasiosos foram concebidos a partir da contemplação da beleza natural de Goiás. É o que versa a obra *Goiás no século do cinema*, (BENFICA; LEÃO, 1995, p.121) em que os autores trazem a produção cinematográfica realizada em terras goianas, não apenas pelos cineastas daqui,

Dezenas de diretores de cinema de outros estados vêm beber neste imenso e generoso manancial de histórias e belezas naturais. Um dos primeiros cineastas a voltar suas lentes para o cerrado goiano é o baiano Iberê Cavalcanti. Aqui ele realiza em 1970, *O Dia Marcado*, com fotografia de Jorge Bodansky e assistência de Hermano Penna, o filme tem como cenário a Cidade de Goiás e como tema o roubo de imagens sacras de Veiga Valle da Igreja Matriz da antiga capital. (BENFICA; LEÃO, 1995, p.121)

O ator Mauri de Castro, em entrevista, quando questionado acerca da linguagem das personagens em *O Tronco*, se houve uma preocupação por parte do diretor em recuperar a prosódia, expressões ou arcaísmos de Goiás do começo do século XX, esclarece que se tratava de uma versão mais livre, pois:

(...) não tinha tanto aquele eruditismo da época (...) ele (João Batista de Andrade) contou com muitos atores goianos... sim, que já falavam a linguagem “goianês”, tinha muitos, tinha muitos.... Então tinha uns trinta atores com personagens, não era só figuração, além da figuração tinha trinta atores fazendo personagens, o filme tem muito personagem, é um filme grande e isso facilitava muito no linguajar, tinha coisas que realmente o pessoal não entendia, um Fagundes embora ele tenha uma cultura absurda e a gente já tinha feito no Tocantins, o próprio Rei do gado deu a ele um repertório de vocabulário sertanejo grande, mas não é como inclusive o sotaque goiano. (Mauri de Castro, ator, 11 /04 /2022)

Segundo o ator, o fato de o cineasta João Batista de Andrade arregimentar atores locais contribuía para a verossimilhança do filme. Nesse sentido, inúmeros filmes e novelas foram produzidos no cerrado goiano, tanto pela paisagem natural quanto em relação à qualidade do elenco local. Destacamos que, na década de 70, o uruguaio Carlos Del Pino, realiza *O Leão do Norte*, em coprodução com José Petrillo, roda em Pirenópolis a história da vida de um cangaceiro e posteriormente realiza o média-metragem *A mulher que comeu o amante*, baseado no conto de Bernardo Élis. (BENFICA; LEÃO, 1995, p.121)

Notamos um esforço de João Batista de Andrade em inserir em sua produção várias expressões culturais do cerrado, algumas de forma mais sutil como os jogos e brincadeiras da

infância e as quadrinhas populares cantadas pelos soldados, outras de maneira espetacular e destoante da realidade, como a dança da Catira.

No fotograma abaixo (figura 35), enquanto a personagem Vicente Lemes cruza a vila em direção ao Cartório onde trabalha, percebemos na cena o resgate de três brincadeiras da infância. Possivelmente porque, já em 1999, o cineasta sentia que a modernização produzia novas formas de brincar e, nostálgico de sua infância rural em Minas, opta por representar as brincadeiras de roda, “lutinhas” na poeira e o jogo “cinco marias” realizado com pedrinhas, sendo muito comum entre as crianças camponesas a utilização dos recursos naturais nos seus jogos e brincadeiras.



Figura 35 – Crianças. *O Tronco*, 1999. Direção: João Batista de Andrade.
Disponível em <https://archive.org/details/TroncoOJooBatistaDeAndrade1999>

Acerca das quadrinhas que permeiam tanto o romance quanto o filme, traremos a primeira que se apresenta na obra de Bernardo Élis, quando começa a narrar a Comissão que se dirige a São José do Duro e descrever sua origem e composição, traz que “nas noites secas, em torno da fogueira do pouso, os homens reuniam-se. O promotor Imbaúba pegava o violão e se punha a cantar modinhas lentas e chorosas, aprendidas em Salvador no seu tempo de estudante, ou aquelas em voga em Goiás”. (ÉLIS, 1977, p. 56)

“Quando vivemos a sonhar amôres,
Quando não temos a ilusão perdida,
Quando noss’alma não padece dores
Morrer é triste! Como é doce a vida!” (ÉLIS, 1977, p. 56)

No longa de João Batista de Andrade, destacamos a quadrinha cantada pelos soldados enquanto a tropa se desloca a pé para a fazenda Buracão. O tom descontraído logo se contrasta com estampidos de balas e a tentativa de fuga da família Melo.

“Aaaai goianinha, você tá me encantando
 Aaaai goianinha, você tá me encantando
 Você tá caçando jeito deu sair daqui chorando
 Você tá caçando jeito deu sair daqui chorando (risos). (Tronco. O. 48:20)

Outra expressão cultural destacada pelo cineasta é a catira, uma dança do folclore brasileiro geralmente ligada aos festejos da Folia de Reis, em que o ritmo musical é marcado no palmeado e sapateado dos dançadores. A curiosidade ou “erro sociológico” dessa dança no filme *O Tronco* é apontada por Bariani Ortêncio na crônica “O Tronco, magistral!”, publicada em 1999, no jornal *O Popular*. No referido texto, o autor afirma que “o pecado do filme está na parte folclórica”, pois para ele o folclore sempre foi relegado a segundo plano, e que o cineasta deveria ter procurado orientação adequada acerca da representação da dança.

Segundo o folclorista, no começo do século e até pouco tempo, a catira era uma dança profana da qual que mulheres e crianças não podiam participar como fora representada no filme (figura 36). Aponta ainda que “também não se dançava catira no chão de praça pública ou largo de igreja, no levanta-poeira, mas em salão assoalhado para sobressair o sapateado” (ORTENCIO, 1999). Teria faltado prudência do cineasta ao integrar o espetáculo folclórico na narrativa, tornando-a uma apresentação meramente ilustrativa aos olhos do espectador.

Outro aspecto considerado grave pelo folclorista, também durante a dança da catira, refere-se à chegada do contingente de soldados à Vila do Duro, quando os catireiros ignoram a presença deles e seguem com a dança.

As pessoas da Vila sabiam que os soldados enviados pelo Governo de Goiás combateriam os jagunços dos Melo, e “o povo antigo do interior tinha mais medo de soldado do que o diabo da cruz”, reforça Ortêncio. Concordamos com o folclorista nesse sentido, acreditamos que os catireiros teriam se dispersado rapidamente, sem saber para que lado correr, mães gritariam e recolheriam seus filhos, uma correria desenfreada se estabeleceria no local.



Figura 36 – Catira. *O Tronco*, 1999. Direção: João Batista de Andrade.
Disponível em <https://archive.org/details/TroncoOJooBatistaDeAndrade1999>

Levy da Silva (2019) comenta que a ausência de mulheres e crianças na maioria dos *westerns* se deve “à criação de um mundo antitético ao amor e à conciliação, capaz de permitir que o enredo de vingança, tão típico do gênero, possa se desenvolver” (p. 167). Para a autora, o discurso pacifista e conciliador incorporado pelas mulheres necessita ser silenciado para que o código masculino do heroísmo violento possa se estabelecer e ser legitimado.

Na crônica de Bariani Ortêncio, o autor afirma que o fato de Bernardo Élis não ter inserido mulheres como personagens de destaque em seu romance ocasionou uma desavença entre Élis e Jarmund Nasser (crítico à época), pois para o crítico “no sertão, as mulheres são heroínas, cuidando da família e até municando as armas dos maridos guerreiros”. (ORTÊNCIO, 1999)

Geralmente, as mulheres não possuem protagonismo nos faroestes, segundo Levy da Silva (2019), elas costumam ser antes a motivação e a justificativa das guerras contra índios, batalhas pelas propriedades, a atuação de pistoleiros contra bandidos, entre outras violências. No fotograma abaixo (figura 37), as mulheres e crianças são conduzidas pelos soldados para uma prisão domiciliar enquanto os homens são presos ao tronco.



Figura 37 – Mulheres e crianças. *O Tronco*, 1999. Direção: João Batista de Andrade. Disponível em <https://archive.org/details/TroncoOJooBatistaDeAndrade1999>

Durante as cenas do combate armado, as mulheres tiveram certa mobilidade, pois elas não representavam ameaça aos jagunços, podendo circular entre as casas da vila, e até mesmo, fugir do tiroteio. Como já mencionado na obra de COELHO (2008), alguns soldados, quando se viram em desvantagem no combate, utilizaram-se de vestes femininas para escapar da jagunçama. Levy da Silva (2019), analisa que

(...) os *westerns* raramente são sobre a vida doméstica (...) trata-se de um voo masculino para escapar à feminização da cultura, uma espécie de compensação à presença cada vez maior das mulheres na esfera pública, espaço historicamente de domínio masculino. A narrativa *western*, demarca um território onde as mulheres estão em desvantagem ou são excluídas, onde só os homens têm o poder econômico e capacidade física para perseguir a liberdade. (LEVY DA SILVA, 2019, p. 179)

A imagem da mulher geralmente fica entre uma concepção sentimental e mitológica da fêmea pura, fraca e indefesa, portanto dependente do herói e da heroína ativa e agressiva. A presença feminina nas ações de guerra é retratada como um fato lendário. Élis menciona uma mulher guerreira em sua narrativa, Berandolina, mulher que surge no diálogo de dois vaqueiros, Belisário e Casemiro, que, ao serem convocados para auxiliar os Melo nas batalhas que se

aproximam, encontram-se divididos entre ir à luta e morrerem ou negarem sua participação e serem mortos pelos coronéis. Como demonstra Tolentino:

Certo é que nas regiões mais áridas do sertão a escassez que favorece maior proximidade, de um modo sutil, aumenta ainda mais o poder do proprietário, porque insere nessa relação de trabalho a chamada relação de lealdade, cuja quebra adquire caráter de traição pessoal, resultando frequentemente em perseguição e morte. (TELENTINO, 2001, p. 152)

Diante do fatalismo da vida de serviçal, surge a imagem de Berandolina, uma personagem real que chefiou um bando de jagunços no norte de Goiás entre os anos de 1910 e 1920. Segundo Ribeiro (2010), ela teria feito passagens pela região de São José do Duro, como em todo o nordeste goiano, com suas façanhas guerreiras.

As esperanças de Belisário e Casemiro estavam deslocadas para a presença metafísica da guerreira, mitificada como salvadora dos homens, assumindo um papel semelhante ao de Joana D’Arc, que utilizava as armas não para espoliar viúvas, mas para impor justiça aos coronéis goianos. Como percebemos nos seguintes trechos do romance: “- Apois essa mulher é amiga da gente. Ela protege a pobreza contra a ganância dos ricos”. (ÉLIS, 1977, p.44); “- Eu até que penso em pedir a ajuda dessa Berandolina. Ela vem cá e leva nós. Se o coronel empinar, pior pra ele, que ele é mulher de corpo fechado”. (ÉLIS, 1977, p.44)

Esta inversão, da bandoleira libertadora, que não vem matar e subjugar o pobre, mas para salvá-lo do jugo do coronelismo, atrela-se à mulher, não só como figura histórica, mas como imagem da *anima mater*, coincidindo o fato dela (Berandolina) possuir corpo fechado com a crença comum entre os cangaceiros que enquanto possuíssem as mães vivas, rezando por eles, estariam protegidos, de balas e de facas, com o “corpo fechado”. Uma mulher como livradora dos perigos coincide com a figura materna, à qual o masculino se volta em busca do sossego espiritual. (RIBEIRO, 2010, p. 74)

As personagens femininas transitam pelo filme marcadas pela tragicidade, como aponta Ribeiro: “essas mulheres, entre rezas e imprecações, enfrentam as adversidades próprias do meio e de sua própria condição feminina” (RIBEIRO, 2010, p. 75). No fotograma a seguir (figura 38), podemos ver o encontro de Anastácia, filha do coronel Pedro Melo, com uma mulher jagunça, quando essa chega à fazenda em que seu irmão Artur reuniu um numeroso grupo de jagunços e prepara o ataque à Vila.

Buscando sobreviver nesse universo de hostilidades, muitas mulheres anônimas ingressaram no banditismo, encontrando nas armas uma forma de serem temidas e/ou respeitadas.



Figura 38 – Mulher jagunça conversa com Anastácia. *O Tronco*, 1999. Direção: João Batista de Andrade. Disponível em <https://archive.org/details/TroncoOJooBatistaDeAndrade1999>

Outro aspecto da cultura goiana no filme é a presença de carros de bois. Esse veículo foi introduzido em Goiás por volta do ano de 1800, e a partir da popularização de seu uso, passou a ser o meio de transporte mais avançado do período, responsável pelo transporte de pessoas e produtos agrícolas.



Figura 39 – Carro de bois. *O Tronco*, 1999. Direção: João Batista de Andrade. Disponível em <https://archive.org/details/TroncoOJooBatistaDeAndrade1999>

Desta forma, apontamos a convivência de elementos arcaicos e modernos no panorama agrário de Goiás, “- Ei, seu moço, esse seu Goiás é mesmo um fim de mundo! Por que é que você não traz carro de boi para levar mercadoria? (ÉLIS, 1977, p. 37). Nesse diálogo, Pedro Melo, ainda jovem, fora provocado pelos comerciantes de Barreiras. Não era possível o tráfego de carros de bois nesse itinerário pois a estrada não dava passagem.

O coronel, agravado com a provocação, já foi delineando um plano para a construção da estrada e proclama “- Pois pro ano, por esse tempo, estou aportando aqui com dois carros, de boiada baia” (ÉLIS, 21977, p. 37). Poucos dias depois, os machados já roncavam pelos vãos da serra, abrindo a picada da estrada. A estrada foi feita e os carros de bois avançaram por ela, chegando a Barreiras no dia marcado, recebendo missa e homenagens.

Também transportado por um carro de bois até as fazendas, o piano gravava a insistência de elementos modernos no cotidiano das famílias mais ricas. Na cena (figura 40), a mãe Anastácia ao lado do professor de piano, pede ao filho Hugo Melo que faça a aula pois o professor ficaria na fazenda poucos dias e demoraria a regressar. O filho, mais interessado em afinar sua pontaria durante uma caçada com o pai, diz à mãe que piano é coisa de cidade, inútil para ele naquelas paragens.



Figura 40 – Professor de música com Anastácia. *O Tronco*, 1999. Direção: João Batista de Andrade.

Disponível em <https://archive.org/details/TroncoOJooBatistaDeAndrade1999>

Segundo as pesquisadoras Finotti e Andrade (2021), no artigo intitulado “Modos de vestir no século XVIII em Goiás”, a vestimenta é uma das formas de expressão mais legítima e espontânea de um povo, pois reflete nosso tempo, nossos valores e nossos desejos. Para as autoras, “os estilos de vestimenta presentes na composição de determinadas regiões se impõem como formas que permitem a caracterização, identificação e reconhecimento de um determinado grupo social no espaço e no tempo ou de tradições”. (ANDRADE; FINOTTI, 2021, p. 3)



Figura 41 – Baile de aniversário de Ana Melo. *O Tronco*, 1999. Direção: João Batista de Andrade. Disponível em <https://archive.org/details/TroncoOJooBatistaDeAndrade1999>

Nesse sentido, nas fazendas mais longínquas de Goiás, buscava-se essa “sensação de corte” e distinção social na realização dos bailes.

No Brasil, o uso da indumentária ganha uma intensificação sem precedentes com a chegada da Corte Portuguesa em 1808 na cidade do Rio de Janeiro. A indumentária da Corte, que seguia o gosto francês, considerado sinônimo de luxo, referência de elegância e modernidade, simbolizava prestígio e ostentava a diferença entre os grupos sociais. (FENERICK, 2016, p. 4)

A elegância à europeia praticamente insuportável sob o sol do sertão é perceptível nas cenas do baile em comemoração ao aniversário de Ana, esposa do coronel Pedro Melo (figura 42). A indumentária, seus usos e representações contribuem para o estudo de determinada sociedade em um determinado tempo histórico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

-Agora, sim, - falaram os quatro homens ao mesmo tempo. – Agora o tempo vai suspender.

Pelo vale do rio abaixo, o trovão retumbava, trepidando nos ecos distantes. Nos olhos de Ângelo e de Júlio de Aquino, Vicente não surpreendeu aquele ar de desprezível ironia, de há pouco: surpreendeu agora um traço de profunda fraternidade, de inabalável confiança.

Outro trovão, longo e sonoro, abalou as nuvens que se moviam como se fossem pesados e tardos bois de carro.

Bernardo Élis, 1977

“Agora o tempo vai suspender” é a frase utilizada no título desse estudo e sugere que a civilidade estava a caminho, após o personagem protagonista do romance *O Tronco*, o coletor Vicente Lemes, por meio de suas ações como funcionário do estado, ter provocado os dramáticos acontecimentos narrados por Élis, que resultaram na chacina em São José do Duro.

O herói trágico bernardiano, idealista e íntegro, comprometido com as instituições tradicionais de seu tempo, como a família, as leis e o casamento, defronta-se com as práticas lesivas da oligarquia Melo, com a qual possui parentesco. Vicente acreditava que a intervenção reprimiria os desmandos dos Melo, mas ocorre uma sequência de acontecimentos violentos que fogem de seu controle, e no clímax da trama já não se diferenciam jagunços e soldados da Força Estadual.

Esse herói do sertão goiano, distinto do herói romântico, é levado a atitudes que mudam sua vida e dos demais moradores do Duro. Movido pelos ideais progressistas, Vicente reflete as angústias e anseios de indivíduos ou grupos sociais que desejavam enfrentar a miséria das regiões interioranas do Brasil. Esse personagem é uma trágica representação dos problemas sociais brasileiros à época, ele luta sozinho por ideais de democracia e justiça e, ao longo da trama, desvela a balbúrdia dos setores públicos e privados inseridos na política.

O trecho final do romance, que abre nossas considerações finais como epígrafe, descreve Vicente Lemes na estrada rumo à cidade de Goiás, sem a família e acompanhado dos amigos que restaram. Nesse trajeto, trovões retumbam reforçando o poder da natureza e simbolizando o fim guerra entre a oligarquia Melo e o governo. Esse desfecho sugere que as derrotas momentâneas não significam necessariamente a derrota das ideias, e evocam aos que se comprometem com as causas progressistas de transformação da sociedade, que essa luta é constante e perpétua.

Para ornar essa despedida, dialogaremos com um ensaio sobre “as dualidades modernas na literatura goiana” de Umbelino Filho (2021), em que o autor destaca algumas dicotomias no romance *O Tronco* que merecem nossa atenção. Umbelino aponta que geralmente as narrativas jornalísticas ou literárias se utilizam de dualidades ou misturas da realidade, havendo “um curioso movimento dinâmico de polarização e despolarização” (p. 179). Para ele, esse recurso narrativo atinge nossa cognição e “reflete na forma como nós, os modernos, narramos nossas histórias” (p. 180).

Umbelino Filho (2021) analisa duas características que fazem do romance *O Tronco* uma obra relevante para a fundamentação do mito moderno, por meio de dualidades que perpassam a narrativa. O autor discorre sobre o fato de o romance ocultar sua relação com a formação da narrativa identitária moderna em Goiás, pois quando Élis evidencia os conflitos e desigualdades sociais do contexto goiano, não apenas está sendo moderno, mas auxiliando na construção de símbolos e lógicas presentes na maneira de organização e inserção na nossa realidade.

Outro destaque do autor é o aspecto moderno do recurso “baseado em fatos reais” utilizado pelo romancista a fim de confundir “os limites entre a arte e a vida, o fato e o mito” (p. 181). Para Umbelino Filho (2021), talvez Bernardo Élis tenha sido irônico ao afirmar que em sua narrativa os fatos são reais, mas os indivíduos não; tal recurso pode ser denominado como Romance histórico pois a inserção de um ‘cidadão de bem’ ou ‘sujeito exemplar’ como Vicente Lemes representando um ‘modelo de gente’, um coletivo, uma ideia, trata-se de uma representação mais moderna do que possa parecer.

Na reflexão sobre os modos de pensar a nossa própria história, Umbelino Filho (2021) aponta duas dualidades conceituais presentes no romance *O Tronco*, que contribuíram para as bases da narrativa identitária do goiano moderno. Ele denominada a primeira dualidade de “mulas e carros de bois” e a segunda de “o soldado e o jagunço”. O autor descreve a cena que introduz o personagem Pedro Melo no romance, e discute a relação entre progresso e atraso na dicotomia criada por Élis, envolvendo de uma parte o carro de boi e, de outra, a tropa de mulas. Representando polos opostos, “o carro de boi significa o projeto de nação unida, de contato com a civilização; era uma máquina, uma peça de conforto, uma ferramenta de desenvolvimento. Já a tropa significa o isolamento, a desunião, o ‘fim de mundo’” (UMBELINO FILHO, 2021, p. 183).

Os contrastes “província e capital, distância e proximidade, sertão e litoral, interior e centro” (p. 183) são abordados pelo autor que destaca que “nós goianos vivemos insistentemente a comparação pejorativa e a conseqüente necessidade de autoafirmação” (p. 183), referindo-se a uma mania de comparação presente na subjetividade goiana.

Quando trata da segunda dualidade, o soldado e o jagunço, Umbelino Filho (2021) acredita que esse é o dilema mais significativo do romance de Élis, por ser a base que sustenta o protagonista Vicente Lemes e por fundamentar o conceito de coronelismo. Segue sua análise apoiado na mitologia grega, e propõe que Antígona e Vicente Lemes se assemelham na “luta ente o público e o privado, entre a lei de um e a lei de todos” (p. 186).

Vicente Lemes representa a voz do Estado, mas sua atuação em defesa dele resulta em “guerra, sangue e mais violência” (p.187), ao decidir resolver o conflito com as próprias mãos, e confiar nas leis que legitimam sua causa, Vicente provoca uma tragédia. Umbelino Filho (2021) finaliza com um paradoxo acerca da identidade moderna goiana, “confiamos no sonho mítico de um sistema democrático que reduz a violência e as desigualdades, mas nossos heróis favoritos são aqueles que desafiam qualquer sistema na defesa de suas famílias, que se destacam por suas ações individuais e pela luta contra as opressões” (UMBELINO, 2021, p. 188). Desta forma, soldados e jagunços se equivalem na violência, no egoísmo, pois a “lei, o governo, o Estado, o soldado, são tão desprovidos de caráter e justiça quanto o coronel, a fazenda, o jagunço” (p. 188). No fim, o herói trágico, Vicente Lemes, sobrevive e segue para a capital sob trovões que anunciam, possivelmente, a revolução de 1930!

E para o futuro, por que não *Cangaço Novo* (2023), série do Prime Vídeo dirigida por Fábio Mendonça e Aly Muritiba, que relaciona o fenômeno dos assaltos a bancos em cidades do interior ao ‘banditismo social’? Os cineastas combinam o faroeste de inspiração hollywoodiana ao misticismo do Sertão, despertando um renovado interesse no diálogo dos *westerns* com o cangaço. Como revela o crítico Marcelo Forlani (2023), “Mendonça e Muritiba não propõem jogar luz e poeira sobre a vida sofrida do semiárido, mas usar disputas políticas e territoriais na região do folclórico coronelismo como pretextos da ação”.

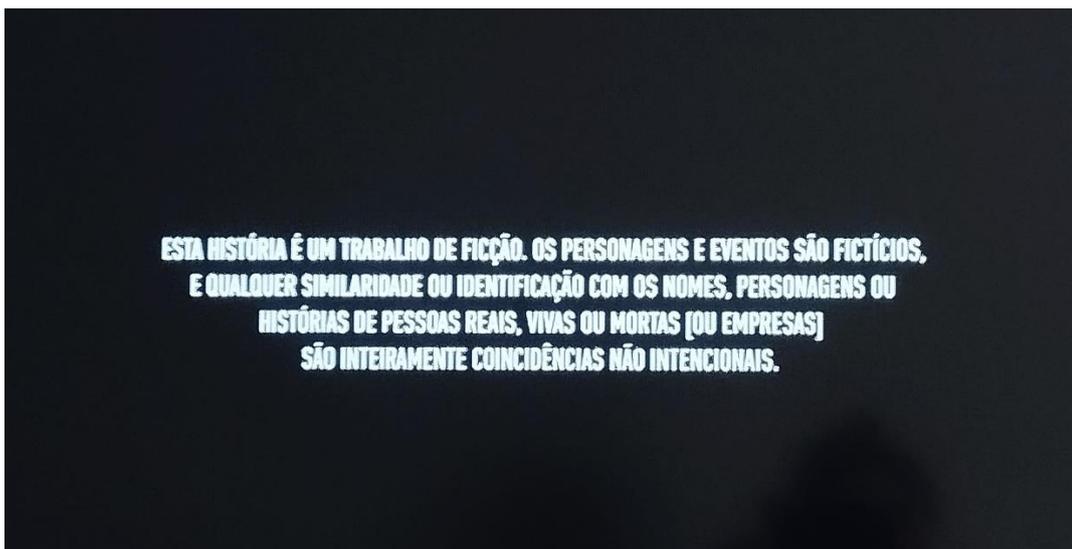


Figura 42 – Fotograma da série *Cangaço Novo* (2023). Direção: Fábio Mendonça e Aly Muritiba. Fonte: Nossa autoria.

E apesar das considerações no epílogo de *Cangaço Novo* (figura 42), a trama é inspirada na vida de Valdetário Carneiro, um nordestino que é considerado um dos precursores do movimento criminoso denominado “novo cangaço”. Movimento ocorrido entre os anos de 1990 e 2000 em diferentes estados do Brasil, no qual bandidos assaltavam bancos e dominavam cidades do interior através da violência. Com todos os episódios da primeira temporada já disponíveis, a série sugere que sempre haverá espaço para redenções ou ruínas.

REFERÊNCIAS

- AIRES NETO, Abílio Wolney. **No tribunal da história**. Goiânia: Kelps, 2006.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Receitas regionais: a noção de região como um ingrediente da historiografia brasileira ou o regionalismo como modo de preparo historiográfico. **XIII Encontro de História ANPUH- Rio**. Identidades. 2008.
- ALMEIDA, Cristiane Roque de. **História e Sociedade em Bernardo Élis: uma abordagem sociológica de o Tronco**. Dissertação (Mestrado em Sociologia), UFG, 2003.
- ALMEIDA, Nelly Alves de. **Estudos sobre quatro regionalistas**. Goiânia: Editora da UFG, 1968.
- _____. **Presença literária de Bernardo Élis (antologia)**. Goiânia: Editora da UFG, 1970.
- ARRAIS, Cristiano Alencar. **A história escrita: percursos da historiografia goiana** / Cristiano Alencar Arrais; Noé Freire Sandes (ORG.) - Goiânia: Gráfica UFG, 2018.
- ASSIS, Wilson Rocha. **Estudos de história de Goiás**. Goiânia: Editora Vieira, 2008.
- AUMONT, Jacques Michel Marie. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. São Paulo: Papirus, 2003.
- BAHIANA, Ana Maria. **Como ver um filme** / Ana Maria Bahiana. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: Hucitec, 2002.
- BARBOSA, Francisco de Assis. In: ÉLIS, Bernardo. **O Tronco**. São Paulo: José Olympio, 1977.
- BARROS, José D'Assunção. A história cultural e a contribuição de Roger Chartier. **Diálogos**, DHI/PPH/UEM, v. 9, n. 1, p. 125-141, 2005.
- BENFICA, Eduardo.; LEÃO, Beto. **Goiás no Século do Cinema**. Goiânia: Gráfica e Editora Kelps, 1995.
- BERTRAN, Paulo. **História da Terra e do Homem no Planalto Central: Eco- história do Distrito Federal**. Brasília: Solo Editora. 1994.
- BORGES, Rafael. **Como o Oeste se perdeu [manuscrito]: representação, nação e modernidade no Novo Western (1969-2012)** / Rafael Borges (Tese de doutorado). UFG - 2015.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1970.
- BRANDÃO. Carlos Rodrigues. **De tão longe eu venho vindo: símbolos, gestos e rituais do catolicismo popular em Goiás** / Carlos Rodrigues Brandão. – Goiânia: Editora da UFG, 2004.
- BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo** / Edmund Burke; tradução, apresentação, notas: Enid Abreu Dobránszky. - Campinas, SP: Papirus: Editora da Universidade de Campinas, 1993.

CAETANO, Maria do Rosário. **Alguns solidão e muitas histórias: a trajetória de um cineasta brasileiro, ou, João Batista de Andrade: um cineasta em busca da urgência e da reflexão**/ Maria do Rosário Caetano. – São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

CAMARA, Antonio da Silva. Figurações, mitificação e modernização: visões do nordeste na cinematografia brasileira dos anos 1990. In **Cinema- História: teoria e representações sociais no cinema** / Jorge Nóvoa e José D'Assunção Barros. – 2.ed. – Rio de Janeiro: Apicuri, 2008. p. 237-260.

CANNITO, Newton. **Diretores Brasileiros João Batista de Andrade – o cinema e a construção de contra- histórias**. Editora Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

CARVALHO, Tereza Ramos de. Ressonâncias históricas nas narrativas literárias de O Tronco, Quinta-feira Sangrenta e Serra dos Pilões. **Via Litterae**. Anápolis, v. 7, n.2, p. 451-467, jul. / dez. 2015.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural entre as práticas e as representações**. Lisboa: DIFEL, 1990.

CHAUL, Nasr Nagib Fayad. **Caminhos de Goiás: da construção da decadência aos limites da modernidade**. 3 ed. Goiânia: Editora UFG, 2010.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Colaboração de André Barbault, [et al.]. 23ª ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio Ltda, 2009.

COELHO, Guilherme Ferreira. **Expedição histórica nos sertões de Goyaz: São José do Duro**/ Guilherme F. Coelho. – Reedição ampliada. -- Goiânia: ICBC, 2008.

COSTA, Lena Castello Branco Ferreira. **Arraial e coronel. Dois estudos de história social**. São Paulo: Ed. Cultrix, 1978.

CRUZ, Leandro. Andrade constrói épico do Brasil Central. **Folha de S. Paulo**, 28 jul.1998. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq28079821.htm>>. Acesso em: 15 mar. 2023.

CUNHA, Euclides. **Os sertões**. Rio de Janeiro. Livraria Francisco Alves, 1954.

CURADO, Bento Alves Araújo Jayme Fleury. **Crônicas do judiciário em Goiás**. Goiânia. A Redação Editora, 2020.

D'ABADIA, Maria Idelma Vieira. **Diversidade e identidade religiosa: uma leitura espacial dos padroeiros e seus festejos em Muquém, Abadiânia e Trindade-GO** / Maria Idelma Vieira D'Abadia. Jundiáí, Paco Editorial: 2014.

DOLES, Dalísia Elizabeth. O caso Wolney e a teoria coronelista in **A História Escrita: percursos da historiografia goiana**. Goiânia: Gráfica UFG, 2018.

ÉLIS, Bernardo. **A vida são as sobras**. Goiânia: Kelps, 2000.

_____. **Primeira chuva**. Goiânia: Oriente, 1971.

_____. **O Tronco**. 5 ed. São Paulo: José Olympio, 1977.

_____. **Obra Reunida/ Bernardo Élis**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987. (Coleção Alma de Goiás).

FERREIRA, Gracy Tadeu da Silva. **O coronelismo em Goiás (1989-1930): as construções feitas do fenômeno pela história e pela literatura**. (Mestrado em História), UFG, 1997.

FERREIRA, Rogério Arédio. **A grande porta da vida: presença literária de Eli Brasiense**. Goiânia: Kelps, 2021.

FINOTTI, Nélia Cristina Pinheiro.; ANDRADE, Rita Moraes. Modos de vestir no século XVIII em Goiás. **16º Colóquio de moda**. 2021.

FREITAS, Lena Castello Branco Ferreira de. **Poder e paixão: a saga dos Caiado** / Lena Castello Branco Ferreira de Freitas. – Goiânia: Cãnone Editorial, 2009. v. 2.

Goiânia: fundações da modernidade literária no cerrado/ organização Ademir Luiz da Silva, Eliézer Cardoso de Oliveira. -- 1. Ed. -- Goiânia: Editora e Livraria Caminhos, 2021.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 2005.

HENNESSY, Alistair. **The Frontier in Latin American History**. Londres: Edward Arnold, 1978.

LEVY DA SILVA, Joanise. **Fabular e interpretar imagens: o clichê no processo da escrita fílmica**. (Doutorado em Literatura) -- Universidade de Brasília, 2019

LIMA, Nísia Trindade. 1999. **Um Sertão Chamado Brasil: Intelectuais e Representação Geográfica da Identidade Nacional**. Rio de Janeiro: Revan/IUPERJ-UCAM.

LIMA, Wanessa Siqueira Costa de. **Diga ao povo que FICA: Educação Ambiental e difusão audiovisual no Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental – FICA (1999-2022)**. (Mestrado em Ciências Sociais e Humanidades), UEG, 2022.

MAGALHÃES, Sônia Maria de. Comida de hospital: uma história da alimentação em Goiás. In: ARRAIS, Cristiano Alencar. **A história escrita: percursos da historiografia goiana**. Goiânia: Gráfica UFG, 2018.

MARTINS, José de Souza. **Fronteira: a degradação do outro nos confins do humano**. São Paulo: Contexto, 2014.

MAXIMIANO, L. A. **Considerações sobre o conceito de paisagem**. 90 R. RA'E GA, Curitiba, n. 8, p. 83-91, 2004. Editora UFPR.

MCCEERY, D. **Frontier Goiás, 1822-1889**. Stanford, California, Stanford University Press, 2006.

MOURA, Tálliton Túlio Rocha Leonel de. **A Fronteira de sangue: história e literatura nas representações da violência em Goiás na passagem dos séculos XIX ao XX**. 2015. 105 f. Dissertação (Mestrado em Territórios e Expressões Culturais no Cerrado) - Universidade Estadual de Goiás, Unidade Universitária de Ciências Socioeconômicas e Humanas, Anápolis,GO.

NAGIB, Lúcia. **O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90**/ Lúcia Nagib; prefácio de Ismail Xavier – São Paulo: Ed. 34, 2002.

NOLETO, Marília. Uma marca de sangue na história de Goiás: os cem anos do barulho do duro. *Opção Cultural- Jornal Opção*, Goiânia, 20 jan. 2019. Disponível em: <<https://www.jornalopcao.com.br/opcao-cultural/uma-marca-de-sangue-na-historia-de-goias-os-cem-anos-do-barulho-do-duro-159367/>>. Acesso em: 04 set. 2022.

_____. O barulho do Duro à luz da história e da literatura. *Opção Cultural- Jornal Opção*, Goiânia, 20 jan. 2019. Disponível em: < <https://www.jornalopcao.com.br/opcao-cultural/o-barulho-do-duro-a-luz-da-historia-e-da-literatura-159398/>>. Acesso em: 04 set. 2022.

NÓVOA, Jorge. BARROS, D'Assunção José. **Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema**. 2.ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

OLIVAL, Moema de Castro e Silva. **O Espaço da Crítica – Panorama Atual**. Goiânia: Edit. UFG, 1998.

OLIVEIRA, Eliézer Cardoso de. **Chacinas, Combates & Massacres: medo e violência em Goiás**. Goiânia: Editora da PUC-GO, 2012.

_____. O bom e o mau coronel: representações sobre o coronelismo na obra de Bernardo Élis e na historiografia. **Fênix**, jul. / dez., 2016.

_____. Entre o fascínio e o horror: a literatura catástrofe em Goiás. **Fênix**. Revista de história e estudos culturais. Out-Dez 2007. vol 04, Ano IV, n 04.

ORTENCIO, Bariani. *O Tronco*, magistral! **O Popular**, Goiânia, 18 out. 1999. Crônicas e outras histórias.

PENAFRIA, Manuela. Análise de filmes: conceitos e metodologias. **VI Congresso SOPCOM**. 2009.

PÓVOA, Osvaldo Rodrigues. **Quinta-feira sangrenta**. Goiânia: Gráfica Editora Líder, 1980.

RIBEIRO, Thiago Fernandes Soares. **Descaminhos gerais: a representação do jagunço em Bernardo Élis**. (Mestrado em Literatura Brasileira), UFP, 2010.

SALU, Arnaldo. **Imbilino em cartaz: um caipira no cinema** / Arnaldo Salu. Goiânia: Kelps, 2016.

SANTOS, Leovigildo Aparecido Costa; MIRANDA, Sabrina do Couto de; SILVA NETO, Carlos de Melo e. Fitofisionomias do Cerrado: definições e tendências. **Élisée**, Rev. Geo. UEG – Goiás, v.9, n.2, e922022, jul. / dez. 2020.

SILVA FILHO, Cláudio Almeida. O artista engajado com as contradições da sua época: A representação da 'estética da violência' em 'Deus e o Diabo na Terra do Sol' (1964) de Glauber Rocha. **Enfoques**, vol. 18, nº 2, pp. 285-307, 2021.

SILVA, Sandro Dutra; MATEUS, Rosemeire Aparecida; BRAZ, Vivian da Silva; PEIXOTO, Josana de Castro. A Fronteira do Gado e a Melinis Minutiflora P. Beauv. (POACEAE): A História Ambiental e as Paisagens Campestres do Cerrado Goiano do Século XIX. **Sustentabilidade em Debate** - Brasília, v. 6, n. 2, p. 17-32, mai/ago 2015.

SOUZA FILHO, José Atanásio de. Organização das forças militares na província de Goiás, no contexto da guerra do Paraguai, entre 1865-1867: batalhões em marcha e logística de guerra. **Encontro de História da Anpuh-Rio**. 2022.

STAM, Robert. **Literatura Através do Cinema: Realismo, magia e arte da adaptação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

TELES, Gilberto Mendonça. **O Conto Brasileiro em Goiás**. Goiânia: Dpto Est. De Cultura, 1969.

TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. **O rural no cinema brasileiro**. São Paulo: Editora UNESP, 2001. – (PROPP).

Um século depois do “Barulho do Duro”, familiares das vítimas reúnem-se para homenagear os 9 mortos. **Conexão Tocantins**, Palmas, 16 jan. 2019. Disponível em: < Um século depois do “Barulho do Duro”, familiares das vítimas reúnem-se para homenagear os 9 mortos - Conexão Tocantins - Portal de Notícias (conexaoto.com.br)>. Acesso em: 10 ago. 2022.

UMBELINO FILHO, José Eduardo Mendonça. As dualidades modernas na literatura goiana: Um ensaio sobre identidade, mulas, carros de bois, soldados e jagunços. In **Goiânia: fundações da modernidade literária no cerrado** / organização Ademir Luiz da Silva, Eliézer Cardoso de Oliveira. Goiânia, GO: Editora e Livraria Caminhos, 2021. P. 179 – 189.

VIEIRA NETO, Henrique José. **O Tronco: obra literária de Bernardo Élis (1956), fílmica de João Batista de Andrade (1999) e as conexões possíveis entre cinema, literatura e história**. (Mestrado em História), UFU, 2010.

XAVIER, I. **A experiência do cinema: antologia**/ Ismail Xavier organizador. – Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

FILMOGRAFIA

O Tronco (1999). Direção/ roteiro: João Batista de Andrade. Longa-metragem, 35 mm. Produtora Raiz. (112 min).

ANEXOS

O Popular

18/10/99 Goiânia, segunda-feira

Crônicas & outras histórias

'O Tronco', magistral!

BARIANI ORTENCIO

O autor da história cinematografada nem sempre está de acordo com o cineasta, que é licencioso, altera, corta, aumenta e, às vezes, exagera, principalmente na parte erótica, mas o Bernardão gostaria de ter visto o seu romance transformado em filme. Os pequeninos pecados seriam perdoados. Entre os atores sagrados globais e os nossos tupiniquins, até os mais ínfimos figurantes locais, como os jagunços e soldados, não há o que diferenciar, aliás, há até o que superar, como no caso, o fenomenal Mauri de Castro, que foi magnífico (embora não sendo reitor). Sabemos que um engenho só roda bem quando é bem-estruturado, usando técnicas e madeiras-de-lei. E está, por isso, de parabéns (e muitas palmas para ele), o cineasta João Batista de Andrade, pela capacidade de levar todos os protagonistas à beira da perfeição, nos desempenhos dos seus papéis.

Parabéns, ainda, para os câmeras, porque é muito difícil gravar cenários movimentados, aquelas cavalgadas épicas de cavaleiros fanáticos e cavalos fogosos, onde apenas os mexicanos eram mestres. Retemporou-se Hollywood com as suas monumentais produções. Aliás, não se sabe a quem dar tantos parabéns e votos de boas voltas, que todos os operários da indústria dos irmãos Louis e Auguste Lumière foram ótimos.

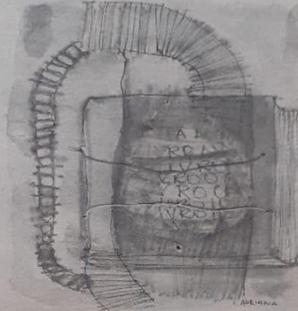
Se houve pecados, pois até os santos pecavam uma vez por

dia, o pecado do filme está na parte folclórica. Como o folclore sempre foi relegado a segundo plano, cuja matéria deveria constar do currículo escolar, pois o folclore na formação da criança é tão importante quanto o Português e a Matemática, o produtor do filme não procurou orientação neste sentido. Naquela época, começo do século, e até há pouco tempo, a nossa catira (o cateretê dos paulistas), era uma dança profana, onde não entrava mulheres e nem crianças. Hoje já bagunçaram o coreto, havendo grupos de catireiros mirins e catireiras. Também não se dançava catira no chão de praça pública ou largo de igreja, no levanta-poeira, mas em salão assoalhado para sobressair o sapateado. Catira é a dança dos pousos de folias e dos currais eleitorais. A outra falha, e grave, foi, também, durante a dança catireira, quando chegou o contingente de soldados e assomou à praça e os catireiros nem deram bola, ninguém perdeu tempo em olhar para os soldados, continuando a dança como se nada estivesse acontecendo. E acontecia um grande fato, porque todos sabiam que os soldados enviados pelo Governo de Goiás iriam combater os jagunços dos mandatários da Vila do Duro (Dianópolis, hoje) e o povo antigo do interior tinha mais medo de soldado do que o diabo da cruz.

Na realidade, os catireiros teriam se dispersado, uns não sabendo para que lado correr, a cachorrada latindo, avançando nos cavalos, mães gritando, recolhendo filhos, tudo numa correria desenfreada e muitos se escondendo debaixo das camas.

Quando Bernardo Ellis foi publicar *O Tronco*, em 1956, pela Martins Editora, de São Paulo, ele mandou a capa do livro feita pelo nosso amigo Caetano Somma, mas a Editora não aceitou, pois tinha os seus capistas (o desenho da dita capa está comigo). No seu romance, Bernardo não colocou mulheres como personagens de destaques, o que ocasionou uma ferrenha briga entre ele e o Jarmund Nasser (crítico à época) que, no sertão, as mulheres são heroínas, cuidando da família e até municiando as armas dos maridos guerreiros. Bernardo, também, havia ouvido apenas uma parte dos contadores, o que não foi perdoado pelo Jarmund. Já na segunda edição o romance saiu completo. Mas ele, simplório, jamais sonhou que alguém, no futuro, levaria, com maestria, o seu romance para as telas cinematográficas dos grandes centros, transformando-o num potencial concorrente a prêmios internacionais, o que vai acontecer, sem dúvida alguma. É esperar pra confirmar!

Macktub!



Entrevista com o ator Mauri de Castro cedida em 11 de abril de 2022

a) Como surgiu o convite para participar de *O Tronco*?

Eu vim de uma série de trabalhos, trabalhos de humor na Globo e no SBT, Chico Anísio e A praça é nossa, aí fui fazer a novela, O rei do gado, depois eu fiz No coração dos deuses em 96, 97. Aí o João Batista de Andrade me convidou para passar uns dias com ele em Pirenópolis para ver atores goianos para participar do filme. Ele já sabia da minha história, conhecia alguma coisa minha, então eu fui para lá e fiquei uns dias com ele, ele tava com todas as fotos dos atores goianos e ele ia escolhendo o biotipo e eu ia contando sobre aquele ator goiano e assim se formou- se um elenco muito grande goiano, de gente muito boa, eu posso te passar várias fotos que tem a turma goiana, Júlio Vann, Wellington Dias, tem muita gente, muita gente. Então, evidentemente, no meio disso ele já tinha preparado um personagem pra mim e eu não sabia né. Então eu fui lá, para falar sobre os atores goianos, aí ele me deu o personagem que era um alcoólatra, não sei o que hoje corresponderia, cabo, sargento, Mendes de Assis, um comandante militar bêbado, alcoólatra e medroso e entra numa guerra doida. Enfim, então o João me presenteou com esse personagem e foi fantástico trabalhar com o João, foi a primeira vez que eu trabalhei com o João Batista, depois nós fomos da comissão do primeiro FICA, ele foi o coordenador do primeiro FICA, e mais para frente eu fiz com ele, me chamou pra fazer Veias e Vinhos, um roteiro do Miguel Jorge que foi feito em São Paulo porque ele não conseguiu apoio do governo para fazer uma história aqui, ali da rua 57, e a secretaria de cultura de São Paulo encampou o projeto e fizemos em São Paulo, uma história aqui de Goiânia.

b) O diretor pediu para ler ou reler *O Tronco* durante o processo de preparação para o filme?

Olha, muito por cima, eu li uma passada mesmo, assim só pra ver onde que situava o personagem dentro da história do Bernardo Élis né, e mais o roteiro tava muito bem feito.

c) Semelhanças e diferenças entre o livro e o roteiro, o João fez uma obra mais independente, inspirada no romance....

Parece-me que tenha tido uma tentativa da família citada no livro de impedir o filme, isso você pode depois quando você for fazer a entrevista com o João Batista de Andrade, você pode tocar nesse assunto, eu não sei até que ponto, mas houve um rumor de que a família ia tentar na justiça uma forma de não contar essa história. Então, mas o roteiro foi muito bem escrito, o João era craque né, o João é realmente um cineasta que eu amei fazer trabalhos com ele, todos os três trabalhos que nós fizemos juntos foram maravilhosos.

d) Houve espaço para improvisos durante as filmagens ou o roteiro foi seguido à risca?

Houve, houve, até porque o João é muito criativo, e ele oferece, ele dá uma liberdade para o ator muito grande de trabalhar o texto, de composição do personagem, ele dá essa liberdade, é claro que ele tem os parâmetros de cada um, e até onde o ator pode trabalhar o texto de uma forma mais, que fique mais à vontade, que fica mais própria do ator, que o ator possa apropriar-se do texto de uma forma mais natural, isso tudo ele permite dentro desses parâmetros que ele vai conduzindo, mas ele conduz o ator de uma forma tão habilidosa que você nem sente que ele te cortou em algum momento sabe rsrs...., ele vai te amparando, te equilibrando né, e você vai e ele te dá essa liberdade toda, é muito gostoso trabalhar com ele. Claro que qualquer coisa que você tenha de acréscimo ao texto, ele permite essa discussão, João essa frase aqui, será que não daria para acrescentar isso ou aquilo, ou o falar de forma diferente né, e você conversa com ele e mostra né e ele vai te conduzindo, aprovando ou não, melhor não, deixa como tá porque tá justinha né então, mas muitas vezes, a maioria das vezes ele permite que o ator também alce voo nesse sentido.

e) O Tronco possui muitos códigos estéticos próprios da tradição do faroeste. Você acha que ele pode ser relacionado com esse gênero?

Olha, de certa maneira até pode, pode sim, tem muita coisa que lembra mesmo o faroeste.... a cena da minha morte é uma loucura né, pois é, aquela cena e aquela guerra toda acontecendo ali é muito faroeste né, e até o caminho do exército, da tropa nas serras, ali caminhando é bem aquela coisa do faroeste, da cavalaria, lembra a cavalaria dos grandes faroestes, a forma de acampar, aquilo tudo eu acho que vibra, vibra bem próximo do faroeste.

f) Foi realizada uma pesquisa histórica durante o processo de pré-produção, essa pesquisa chegou aos atores?

Foi feito evidentemente, a pré-produção foi acho até que um pouco demorada devido a tantos detalhes e a produção, direção de arte, a catalogação desses objetos de época né, se não me engano a Úrsula que é uma diretora de arte aqui nossa, ela já tinha feito produção No coração dos deuses, outro cara também de produção de campo que é fantástico é o Celsão, ele trabalha pra muitos diretores no Brasil inteiro, ele pra mim é um dos melhores produtores de campo sabe, se você falar assim.... olha, eu preciso de trinta curraleiros que era difícil, o João inclusive comprou os curraleiros, os bois com aqueles chifrões né, então ele comprou, não sei onde o João foi encontrar porque é um gado, são bois carreiros e parece-me que o João comprou lá alguns para poder compor. Então esse trabalho de produção de campo, nossa eu acho que foi muito bem-feito, isso não chegou até os atores porque a gente já pegou tudo pronto. Eu me lembro da correria da Úrsula Ramos para coletar esses objetos, é candeia.... detalhes de época, ela é muito competente, então quando a gente chegava, já tava tudo pronto, então eles trabalharam alguns meses antes da realização das filmagens.

(Acerca dos cenários e figurinos....)

O João é um louco, ele construiu uma vila, um arraial em cima da Serra dos Pirineus, era um arraial, eu me lembro que tinha um cemitério, a igreja, uma, duas, três, quatro, cinco... umas oito casas, ele construiu um arraial, e olha que tinha cenas dentro das casas, não era só fachada não, tinha cômodos, então eu cheguei lá achei que, poxa aquilo lá já existia, mas não, foi construído, parece-me que depois foi até tombado como museu cinematográfico, mas foi impressionante.... (O fotógrafo Nelson Santos me enviou algumas fotos de objetos que pareciam ter sido coletados com moradores...). Exato, esse é um trabalho da Úrsula Ramos, da direção de arte, você chegava num lugar assim, tinha tanta coisinha da época, que eu falava, onde que você foi buscar isso cara, e foi um trabalho de pesquisa mesmo, de alguns meses de pré-produção que é fantástico né.

g) Como foi trabalhada a linguagem das personagens, houve uma preocupação de recuperar a prosódia, expressões, arcaísmos de Goiás do começo do século XX?

Mais ou menos, porque como era uma versão livre né, não tinha tanto aquele eruditismo da época, se bem que o João, ele é muito cuidadoso com isso, o que tem que conservar, ele conserva, ele te dá uma liberdade talvez de atualização em algumas coisas né, mas ele é um cara muito honesto com essa relação da obra e do tempo em que ela ocorreu, então ele é muito cuidadoso com isso né. Alguma coisa ele deixava a gente dar uma passeada, uma “modernage” assim que não ferisse a vibração do filme da época (ele contou com muitos atores goianos...) sim, que já falavam a linguagem “goianês”, tinha muitos, tinha muitos.... Então tinha uns trinta atores com personagens, não era só figuração, além da figuração tinha trinta atores fazendo personagens, o filme tem muitos personagens, é um filme grande e isso facilitava muito no linguajar, tinha coisas que realmente que o pessoal não entendia, um Fagundes embora ele tenha uma cultura absurda e a gente já tinha feito no Tocantins, o próprio Rei do gado deu a ele um repertório de vocabulário sertanejo grande, mas não é como inclusive o sotaque goiano.