

PATRÍCIA HELENA MAZUCCHI SAES

**O PROCESSO DE TRANSMUTAÇÃO DE ESTRUTURAS
NARRATIVAS EM *PRIMEIRAS ESTÓRIAS*: DO LIVRO AOS FILMES**

**São José do Rio Preto
2008**

PATRÍCIA HELENA MAZUCCHI SAES

**O PROCESSO DE TRANSMUTAÇÃO DE ESTRUTURAS
NARRATIVAS EM *PRIMEIRAS ESTÓRIAS*: DO LIVRO AOS FILMES**

**Tese apresentada ao Instituto de Biociências,
Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual
Paulista, Campus de São José do Rio Preto, para
obtenção do título de Doutor em Letras (Área de
Concentração: Imagem, Música e Texto Literário).
Orientador: Prof. Dr. Sérgio Vicente Motta**

**São José do Rio Preto
2008**

Mazucchi-Saes, Patrícia Helena.

O processo de transmutação de estruturas narrativas em *Primeiras estórias*: do livro aos filmes / Patrícia Helena Mazucchi-Saes. - São José do Rio Preto: [s.n.], 2008.

163 f. : 30 cm.

Orientador: Sérgio Vicente Motta

Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura brasileira - História e crítica, Teoria, etc. 2. Contos brasileiros - História e crítica, Teoria, etc. 3. Rosa, João Guimarães, 1908-1967 - *Primeiras estórias* - Crítica e interpretação. 4. Cinema e literatura. 5. Mito na literatura. I. Motta, Sérgio Vicente. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU - 821.134.3(81).09

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE
Campus de São José do Rio Preto - UNESP

TERMO DE APROVAÇÃO

Comissão Julgadora

Titulares

Prof. Dr. Sérgio Vicente Motta (orientador)

Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan

Prof. Dr. Igor Rossoni

Profa. Dra. Maria Celeste Tommasello Ramos

Prof. Dra. Susanna Busato

A Celso, Rosa, Marcos, João Pedro, Heitor e Ico

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Sérgio Vicente Motta, pela dedicada e competente orientação.

Aos Profs. Drs. Igor Rossoni e Susanna Busato, pelas importantes sugestões no exame de qualificação.

Ao Prof. Dr. Álvaro Luiz Hattnher, pelo *abstract*.

Às amigas Rosimar, Elisana, Adriana e Celeste, pelas constantes leituras, pelo apoio e otimismo.

Aos meus pais Celso e Rosa, ao meu irmão Ico, ao meu marido Marcos e aos meus filhos João Pedro e Heitor, pelo amor, companheirismo, incentivo e paciência.

Aos funcionários da Seção de Pós-graduação, da Biblioteca e Vânia, pela gentileza com que sempre me atenderam.

MAZUCCHI-SAES, P. H. *O processo de transmutação de estruturas narrativas em Primeiras estórias: do livro aos filmes*. 2008. 163f. Tese (Doutorado em Letras) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Campus de São José do Rio Preto, Universidade Estadual Paulista, 2008.

RESUMO

O trabalho tem como objetivo analisar as transmutações fílmicas da obra literária *Primeiras estórias*, de Guimarães Rosa, em suas duas versões: *A terceira margem do Rio*, de Néelson Pereira dos Santos (1994) e *Outras estórias*, de Pedro Bial, (1999). Investiga o processo de transposição do literário ao fílmico, por meio da análise dos contos, para se determinar quais os eixos de leitura que os textos literários motivaram na ordenação e construção dos roteiros fílmicos. Tendo como apoio a teoria semiótica greimasiana, foram levantados os percursos gerativos de sentido dos contos e dos filmes, demonstrando que, nos níveis mais abstratos, como o fundamental e o narrativo, a transposição de um sistema a outro preserva mais relações de conjunções, enquanto que, no nível discursivo, as disjunções resultam em obras autônomas. Nesse nível, também foram desenvolvidas reflexões e indicações de peculiaridades das linguagens no processo de transposição fílmica, ou seja, foram estabelecidas também correspondências e relações de efeitos de sentido.

Palavras-chave: literatura, cinema, Guimarães Rosa, mito, semiótica.

MAZUCCHI-SAES, P. H.. *The process of narrative structures transmutation in Primeiras estórias: from the book to the films*. 2008. 163f. Tese (Doutorado em Letras) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Campus de São José do Rio Preto, Universidade Estadual Paulista.

ABSTRACT

The research aimed at analyzing filmic transmutations from the book *Primeiras estórias*, by Guimarães Rosa, to its two versions: *A terceira margem do Rio* (1994), by Nélson Pereira dos Santos, and *Outras estórias* (1999), by Pedro Bial. The process of transposition from the filmic to the literary is investigated through the analysis of the short stories, in order to determine the reading axes in the literary texts which motivated the elaboration of the screenplays. Supported by Greimasian semiotics, we surveyed the meaning generative processes in the short stories and films, showing that, in the more abstract levels, such as the fundamental and the narrative, the transposition from a system to the other maintains more relations of conjunction, while in the discursive level, disjunctions result in autonomous works. Indications of language specificities in the filmic transposition process were also made on that level, i.e., the establishment of correspondences and relations among the meaning effects.

Keywords: literature; film; Guimarães Rosa; myth; semiotics

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
1. DOS CONTOS AO FILME: <i>A TERCEIRA MARGEM DO RIO</i>	18
1.1. “A terceira margem do rio”	24
1.2. “Seqüência”	43
1.3. “A menina de lá”	58
1.4. “Os irmãos Dagobé”	65
1.5. “Fatalidade”	73
2. DOS CONTOS AO FILME: <i>OUTRAS ESTÓRIAS</i>	79
2.1. “Nada e a nossa condição”	87
2.2. “Os irmãos Dagobé”	97
2.3. “Famigerado”	102
2.4. “Substância”	111
2.5. “Sorôco, sua mãe, sua filha”	117
3. O CICLO NARRATIVO EM <i>A TERCEIRA MARGEM DO RIO</i> : DO CÉU AO INFERNO	124
4. O CICLO NARRATIVO EM <i>OUTRAS ESTÓRIAS</i> : DO INFERNO AO CÉU..	144
CONSIDERAÇÕES FINAIS	156
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	160

INTRODUÇÃO

O trabalho pretende realizar uma leitura dos contos do livro *Primeiras estórias*, de Guimarães Rosa, que serviram de base para a criação dos roteiros dos filmes *A terceira margem do rio* (1994), de Néelson Pereira dos Santos e *Outras estórias* (1999), de Pedro Bial. Após as análises, verificaremos quais as propostas de leituras principais os filmes desencadeiam a partir das sugestões do conjunto de contos que lhes serviram como motivação, e qual a relação desses eixos de leituras, se próximas ou distantes, entre os dois filmes. O filme de Néelson Pereira dos Santos tem como base os contos “A terceira margem do rio”, “A menina de lá”, “Os irmãos Dagobé”, “Seqüência” e “Fatalidade”, enquanto que o de Pedro Bial apóia o seu roteiro nos seguintes textos: “Nada e a nossa condição”, “Os irmãos Dagobé”, “Substância”, “Sorôco, sua mãe, sua filha” e “Famigerado”.

Após a leitura dos contos e de cada um dos filmes, sempre seguindo a linha norteadora de uma proposta de leitura mais explícita, suscitada no percurso gerativo de sentido de cada filme, o trabalho tentará demonstrar até que ponto essas construções narrativas mantêm um vínculo maior de afinidade com os textos de partida. Sabendo, como diz Johnson (1982, p.22), que o maior compartilhamento entre um romance e sua tradução fílmica é o código narrativo, “e este é um código translingüístico, ou um código que pode ser manifestado em várias linguagens, tanto verbal como não verbal (...)”, o nosso propósito será o de acompanhar esse percurso “translingüístico” para verificar as principais motivações dos contos que os dois cineastas seguiram e quais as mudanças que propuseram para a geração dos percursos narrativos estruturados em seus filmes. Ou seja, para o trabalho de comparação nessa esfera translingüística da narrativa, a teoria semiótica de base greimasiana pode funcionar como um excelente embasamento analítico, com a sua proposta de dois níveis abstratos de leitura, o

fundamental e o narrativo, que desencadeiam um percurso gerativo do sentido. O nível narrativo corresponde ao das estruturas narrativas abstratas, intermediário entre o nível profundo (conceitual) e o discursivo (figurativo), antropomórfico, necessário para que os conceitos circunscritos no nível fundamental possam ser manifestados posteriormente, sob uma forma figurativizada.

Quando se atinge o nível concreto do discurso, termina a fase translingüística da narrativa e as diferenças se avolumam porque ocorre a entrada das especificidades dos códigos portadores de linguagens diferentes. Até esse momento, podemos continuar a dizer com Johnson (1982, p.23) que “a mesma narrativa, ou história, pode ser transmitida num livro, num filme, em quadrinhos ou até por gestos, sem modificar sua estrutura”. Já não é o caso dos filmes, que recortam do livro de Guimarães Rosa alguns contos para, a partir da seleção, propor uma nova ordem combinatória, ou seja, a configuração de uma nova estrutura. Como diz Johnson: “Dizer que a mesma história pode ser narrada por meios diferentes não significa dizer que a mesma estrutura tem que ser mantida no caso de uma tradução fílmica de um romance.” (p.23).

No livro, cada conto tem uma estrutura e, portanto, um percurso narrativo. Os contos, na estrutura do livro, compõem também uma relação de significação, que pode gerar, além da leitura específica de cada texto, uma leitura envolvendo o conjunto dos textos. O indicativo dessa ocorrência, em *Primeiras estórias*, é a sua estrutura circular, amarrada pelos contos inicial, “As margens da alegria”, e o final, “Os cismos”. Nos filmes, à medida que os roteiros selecionaram, organizaram e geraram uma proposta narrativa, a partir de cada conto e contando com a relação entre eles, surgem novas estruturas. Assim, é possível verificar em cada filme, a partir de sua organização estrutural, qual o percurso de leitura básico ele propõe como um caminho possível a ser seguido.

Com essa diferenciação de estruturas, ainda assim, a teoria semiótica greimasiana fornece bases seguras para um trabalho comparativo sobre narrativas em códigos diferentes, apesar dessa margem de segurança atuar num nível “abstrato” de leitura, onde se situam as camadas das estruturas fundamentais e narrativas. Na manifestação discursiva, o trabalho comparativo entra na esfera de complexidade que envolve as diferentes linguagens. Na concretização desses discursos, essa teoria semiótica consegue mostrar o sistema de produção discursiva e seus processos de figurativização, que recobrem as isotopias e temas desencadeados nos percursos anteriores. Esse caminho semiótico será seguido nos dois filmes analisados, como um ponto de aproximação mínima da travessia que se empreende de um código ou de uma linguagem para outra.

Nesse ponto, torna-se necessário dizer que nem sempre o termo adaptação é adequado para definir a passagem do literário para outro código estético, ou para o código não-verbal. Sobre tal problemática, Haroldo de Campos (1992) diz que a informação estética é extremamente complexa, ou seja, ela não pode ser traduzida, sob pena de se perder o essencial:

Admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos. Teremos, como quer Bense, em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema. (p. 24)

A recriação seria, então, uma possibilidade para a leitura ou manifestação de um texto de informação estética, como o literário, em outra linguagem ou suporte. Também Balogh (1992) prefere utilizar os termos “transmutação” ou “tradução intersemiótica” à “adaptação”. Na opinião da autora, o termo “adaptação”, embora seja uma expressão muito utilizada pela crítica e pela mídia, é inadequada, pois pressupõe “uma excessiva aderência do texto de

chegada ao texto de partida” (p. 36), que não existe de fato. Portanto, para Balogh, o termo transmutação:

preserva de forma bem mais feliz que qualquer outro termo a ‘grande arte’, que pressupõe a transformação e a diversificação do texto verbal em outras materialidades como a imagem e o som para constituir o texto fílmico, além da preservação de parte do verbal de origem. A diversificação do sentido por meio de novas materialidades com graus e hierarquias de percepção diversas por parte do espectador, ao nível de manifestação, determina novas relações e uma inevitável relativização dos conteúdos da obra original na obra traduzida, precisamente devido a esta trans-mutação. (p.36)

Assim, utilizaremos, sem qualquer distinção, os termos recriação e transmutação para tratar do processo de passagem do literário para outro código estético. Pode-se dizer que a obra de Guimarães Rosa, que dispensa comentários em relação à estética, constitui um sedutor trabalho de recriação para um leitor criativo e sensível. Para nós, os filmes abordados por este estudo são recriações ou transmutações que revelam processos de leitura diferentes. Transportar uma obra de um código de linguagem a outro significa criar uma outra obra, que contém as interpretações do autor a respeito do texto no qual ele se baseou.

Portanto, tanto os contos selecionados para os filmes quanto as obras fílmicas constituem o enfoque do trabalho. As análises dos contos são necessárias para se poder acompanhar as opções que geraram os percursos de leitura dos filmes. Para a condução do trabalho, as análises dos contos e das recriações fílmicas abordam o nível fundamental, passam pelo narrativo e chegam ao discursivo. Nesse processo, será possível estabelecer algumas conjunções e disjunções entre o texto de partida e o texto de chegada.

Partiremos do pressuposto que as conjunções entre os textos literários e fílmicos fixam-se, em sua maioria, nos níveis fundamental e narrativo. Assim, o nível narrativo é o elemento principal de conjunção que possibilitará a passagem do literário ao fílmico. No nível discursivo são encontradas as maiores disjunções, pois elementos como as figurativizações de tempo, personagem e espaço sofrem consideráveis transformações entre o texto original e o

transmutado, devido à grande diferença entre as linguagens verbal e não-verbal e à influência de componentes retóricos da linguagem fílmica, como elementos sonoros, plásticos e visuais. Além disso, o trabalho verificará em cada filme o percurso de leitura mais evidente que, no nível discursivo, figurativiza os temas da morte e violência, no filme de Néelson Pereira dos Santos, e o tema da vida, da conjunção e da transcendência, no filme de Pedro Bial.

Revelados esses percursos de leituras no nível discursivo dos dois filmes, procurar-se-á dar uma maior sustentação analítica aos temas da vida e da morte com o embasamento da simbologia das imagens elaborada por Northrop Frye (1973), além de estudos específicos sobre mitos e arquétipos.

É importante ressaltar que, ao transpor uma obra literária para um meio imagético, deve-se ter em mente que cada veículo tem suas características e exigências próprias. Por exemplo, no enunciado fílmico ou televisivo, a enunciação não é fruto do trabalho isolado de um sujeito, como no ato individual da fala verbal. Resulta da operação conjunta de profissionais especialistas (*câmera man*, figurinista, roteirista, cenografista, diretor), que acabam constituindo um sujeito coletivo da enunciação. O enunciatário do filme dispõe da imagem que, apoiada em recursos do suporte cinematográfico (códigos tecnológicos, visuais, gráficos, sonoros e montagem), passa a ser objeto de produção de sentidos.

Partindo do pressuposto que os filmes em questão são recortes que os sujeitos da enunciação fizeram da obra original e trazem em si leituras particulares, pontos de vista, e que esse é um dos motivos de algumas disjunções percebidas na passagem de um sistema ao outro, verificaremos quais os sentidos profundos que as recriações ou transmutações fílmicas passam para o enunciatário, ou seja, quais são as principais propostas de leituras da obra literária levantadas pelas recriações.

Os dois filmes, em função dessa organização discursiva, projetam caminhos ou margens diferentes de sentidos. Em relação aos contos, a distância é ainda maior em cada um

dos filmes, pois saímos das margens semióticas estabelecidas dentro de uma mesma linguagem para entrarmos na instigante e complexa terceira margem da intersemiotividade. Assim, para caminharmos, primeiro, por uma primeira margem do estudo, vale dizer, as análises dos contos selecionados para cada filme, tomamos como embasamento a teoria semiótica greimasiana. Essa operação objetivou levantar as principais oposições do nível fundamental de cada conto e verificar como elas se organizam na estrutura narrativa e são projetadas no nível discursivo do sistema verbal da linguagem literária, pelos mecanismos e procedimentos próprios do código literário narrativo.

Esse mesmo processo nos levou à segunda margem do estudo, onde procuramos remar, novamente, a partir das oposições do nível fundamental, pela estrutura narrativa erigida na nova configuração, para atingir a esfera discursiva da narrativa fílmica, que se faz com os recursos, meios, técnicas e procedimentos da linguagem fílmica.

A navegação entre essas duas margens, ou seja, dos contos para os filmes, encontra certa segurança enquanto os percursos de leituras ainda se situam nas camadas de estruturas mais abstratas. Depois, quando as propostas de leituras ganham uma grande proporção de complexidade, devido à natureza e articulação dos procedimentos artísticos de cada sistema, a rota mais segura é tentar seguir a iluminação das principais isotopias discursivas em que os temas estão figurativizados. Para atingir “a terceira margem” de um encontro intersemiótico entre essas linguagens, comportamo-nos como o Filho, personagem do conto de Guimarães Rosa, que se aproxima do Pai, mas tem a consciência de que uma conjunção total é quase impossível. Por isso, a nossa proposta não é chegar a essas relações de correspondências e transmutações intersemióticas, porque, além de se exigir um outro trabalho a partir do ponto atingido, o próprio estudo teria que se valer do aparato de outras ferramentas e de propostas teóricas de base intersemiótica. O que queríamos, com auxílio do barco da semiótica greimasiana era mesmo elaborar um desvendamento maior do nível fundamental e da

estrutura narrativa dos contos e dos filmes, em cada uma de suas margens de linguagem. A partir do nível discursivo, a análise das narrativas de cada um dos sistemas possibilitou um início de caminhada em direção à terceira margem da intersemiotividade, onde só apontamos algumas correspondências de procedimentos.

No nível discursivo, além das figurativizações e dos percursos isotópicos, fatores como o foco narrativo indicam aspectos de experimentação, outro fator relevante de se verificar na obra de Guimarães Rosa. Sabe-se que uma das formas de experimentação ocorre por meio da narração, ou seja, pelo modo como o narrador dialoga com o narratário para fazê-lo participar da história que conta. Em *Primeiras histórias*, a perspectiva do narrador configura-se como um “quebra-cabeças” (Bosi, 1988), dadas as diversas posições assumidas nos textos. Tal comportamento, segundo o crítico, diferencia-se da perspectiva clássica na Arte, que é linear e marcada por vários planos intermediários, até chegar ao fundo, na convergência do ponto de fuga. Contrastando com essa posição, o autor utiliza procedimentos da arte moderna, que abole a perspectiva, para abrir o olhar e a focalização em várias direções.

Em Guimarães Rosa, a diversidade de perspectivas gera uma superposição de pontos de vista a respeito do conteúdo abordado, possibilitando ao leitor visões variadas do universo narrado. Com tal recurso cria-se, também, uma rede que envolve o leitor na trama. É por meio da consideração dessa superposição de planos, em termos de apresentação da matéria narrada, que focalizaremos nossa atenção.

Por uma questão de organização do trabalho, elegemos como representante dessa atitude narrativa o conto “Seqüência”, que, na nossa opinião, deixa mais explícita tal técnica. Pretende-se mostrar que Guimarães Rosa realiza uma boa dose de experimentação narrativa ao trabalhar, entre outros fatores, na instância do narrador. Veremos que, no conto citado, o revezamento de focalização entre os personagens vaqueiro e vaca, gerado pelas perspectivas

adotadas, dá dinamismo à história e provoca expectativa no leitor, resultando em um efeito aproximado ao da linguagem cinematográfica.

Sabemos também que Guimarães Rosa realiza a variação de perspectivas como uma maneira de aproximação do narrador e do leitor de seus personagens, que sofrem com as carências mais variadas. Conforme veremos nas análises dos contos, o narrador utiliza-se de várias estratégias para retratar a carência da alma sertaneja, procurando realizar uma espécie de tradução do pensamento popular. Essa integração ou comunhão propiciada por elementos da linguagem também estão em sintonia com aspectos do conteúdo dos textos, quando personagens agem para se aproximar e ajudar outros. É o que acontece, por exemplo, em “Fatalidade”, com o personagem “meu amigo” e em “Sorôco, sua mãe, sua filha”, quando o narrador se coloca na expressão “a gente”. Essa atitude do narrador de se colocar próximo aos sertanejos gera efeitos de leitura, pois, além de revelar estados psicológicos dos personagens, faz com que o narratário tenha um maior envolvimento com a história. O narrador assume também, várias vezes, a onisciência, quando narra de fora, revelando ao narratário todos os detalhes das situações em que vivem os personagens. Essa multiplicidade de planos de focalização ou de estratégias narrativas conquista a aderência do leitor às situações de carência que os personagens vivem. Portanto, a partir da abordagem de um conteúdo rude e bem primitivo, como é o sertão e o modo de vida do homem lá encravado, Guimarães Rosa constrói uma narrativa, cuja forma de expressão apresenta recursos bem modernos.

Em relação aos filmes analisados, veremos que se configuram como propostas de leituras também inovadoras na forma de apresentação da matéria retratada. Em *A terceira margem do rio*, a passagem do mundo sertanejo para o urbano pode ser vista como uma maneira inovadora de se traduzir os temas dos contos. Em *Outras estórias*, mais próximo à obra de Guimarães Rosa, a reprodução das falas dos personagens, destacando o código lingüístico, e a exploração de recursos das linguagens multimidiáticas, também são fatores

que revelam modernidade. Além disso, a reunião de todos os personagens, vivos e mortos, no final do filme, além da narração realizada pelo cego, são processos de recriação que aludem a esse processo de afeto, comunhão e integração.

Metodologicamente, o trabalho partirá de uma abordagem semiótica, seguindo a teoria de Greimas (1976) e também os estudos de Barros (1988) e Fiorin (1989), sobre o *Percuso Gerativo do Sentido*. Para tratar das questões filmicas, valemo-nos dos trabalhos de alguns autores que vêm se empenhando na formulação de um conjunto organizado de idéias que abordam as questões suscitadas pela imagem em movimento, como por exemplo, Aumont (1995), Bettetini (1984), Carmona (1991), Jiménez (1993) e Vanoye & Goliot-Lété (1994).

Em relação à obra de Guimarães Rosa, temos como importantes contribuições os trabalhos de Alfredo Bosi (1988 e 1994), Antonio Candido (1977 e 1983), Albergaria (1983), Xavier (2006), Castro (1993), Sperber (1982), entre outros. Os artigos de Sérgio Vicente Motta publicados na *Revista de Letras* (1996 e 1999), que trazem análises dos contos “A menina de lá” e “Seqüência” e o livro *O engenho da narrativa e sua árvore genealógica, das origens a Graciliano Ramos e Guimarães Rosa* (2006), que trata da narrativa ficcional enquanto linguagem artística. Para discutir a atitude do narrador, tomamos como base os estudos de Genette (1979) sobre *O discurso da narrativa*, segundo o qual o narrador tem função de regência, isto é, organização interna da história, além das funções fática e conativa, que estabelecem o contato com o narratário.

O propósito geral de estudo dos filmes, tal como manifesto, pode ser organizado nos seguintes capítulos. No primeiro, será feita a análise semiótica dos contos que compõem o filme *A terceira margem do rio* e analisar-se-á o modo como ocorre a recuperação destes pelo cinema. Nesse sentido, a reflexão sobre os recursos utilizados pela linguagem visual na produção dos sentidos nas recriações filmicas foram imprescindíveis para as análises comparativas. Também, no trabalho comparativo, será feita a análise dos processos de

figurativização dos elementos discursivos. A seguir, no segundo capítulo, o mesmo trajeto será feito, abordando o filme *Outras estórias*. Assim, os dois primeiros capítulos verificarão o percurso de leitura mais evidente que cada filme gera.

A partir da revelação dos percursos de leituras nos níveis discursivos dos filmes, os capítulos terceiro e quarto tratarão de questões sobre mitos, arquétipos e símbolos, para dar maior sustentação analítica aos temas levantados. Nesse ponto, as análises apoiar-se-ão principalmente nos estudos de Frye (1973), Jung (1968), Távola (1985), Patai (1972) e Chevalier & Cheerbrant (2005). Procuraremos traçar as trajetórias míticas dos personagens dos filmes. Complementando a leitura, serão feitas alusões sobre reflexos da cultura popular e cultura de massa exploradas pelas obras, juntamente com considerações de ordem sociológica.

Assim, acredita-se que a pesquisa, com sua perspectiva analítica, poderá contribuir para o desafio de leituras de obras de sistemas diferentes, revelando alguns modos de interação entre as linguagens da literatura e do cinema.

1. DOS CONTOS AO FILME: A *TERCEIRA MARGEM DO RIO*

A transmutação do texto literário ao fílmico feita por Nelson Pereira dos Santos, a partir da obra *Primeiras Estórias* (1962), de Guimarães Rosa, mescla cinco contos ou cinco seqüências narrativas, a saber: “A menina de lá”, “A terceira margem do rio”, “Seqüência”, “Fatalidade” e “Os irmãos Dagobé”. Dessa maneira, percebe-se que, enquanto no livro os contos podem ser lidos isoladamente, apesar de formarem um conjunto coerente da obra, no roteiro fílmico de Nelson Pereira dos Santos, esses textos são modificados para originarem uma única história, tornando-os interdependentes. Tal interdependência é possibilitada pela reestruturação dos mesmos e também pela fusão de ambientes e personagens.

Assim, como indica o título do filme, o conto “A terceira margem do rio” tem papel primordial no roteiro fílmico. É a partir dele que se iniciam os encaixes dos demais contos, isto é, o filme é iniciado e concluído com “A terceira margem do rio”, gerando outros sentidos além daqueles sugeridos pelo conto. Interligados no filme, os contos criam um roteiro que, em virtude da mescla de narrativas, apresenta um sujeito principal, condutor da narrativa fílmica, que é manipulado por vários agentes e que busca, conseqüentemente, vários objetos-valores complexos.

O sujeito condutor da narrativa fílmica é Liojorge, herói do conto “Os irmãos Dagobé”, moço descrito como “honesto e pacífico”, que matou o demoníaco Damastor Dagobé. No filme, Liojorge assume vários papéis: o filho que sofre com a ausência do pai em “A terceira margem do Rio”; é também o rapaz que vai à caça da vaca fugitiva, em “Seqüência”; é o marido que tenta por todos os meios salvar a integridade da esposa em “Fatalidade” e o pai de Nhinhinha, de “A menina de lá”. Liojorge torna-se, então, o personagem principal do filme, pois sincretiza vários papéis e realiza uma trajetória inspirada nas seqüências narrativas dos contos.

A escolha desse sujeito torna-se fundamental no roteiro filmico, pois é a sua trajetória que irá determinar a macro-seqüência narrativa. Saído do conto de uma condição de vítima e herói, o personagem ganha no filme um papel muito complexo, que alterna momentos positivos, como filho, esposo, pai, e também de sofrimento e vítima, com a invasão de personagens urbanos no espaço rural. Quando ele próprio desloca a família para o espaço urbano, coloca todos em uma situação de degradação que, nem mesmo o retorno ao sítio, consegue recuperar. Nesse giro cíclico, ele reencontra o Pai e, aí, como no conto, e, talvez, com mais motivos ainda, acovarda-se da aproximação e foge. A escolha desse personagem possibilita ao filme traçar um arco mais amplo que o dos textos literários, fazendo uma ligação do espaço rural invadido à degradação do espaço urbano marginalizado. Nesse arco, retrata-se um país que perde a pureza da vida do campo para a violência que o invade de todas as margens.

No filme, o primeiro manipulador do sujeito Liojorge é o próprio pai, que o manipula com a partida (intimidação). Vê-se, portanto, que o foco narrativo do filme prioriza a visão do sujeito (filho) em relação à partida do pai. Por isso, o filho busca o reencontro com o pai para obter paz, afeto e segurança, o seu objeto-valor. Liojorge, como o sujeito da nova história, tenta de todas as maneiras manipular o pai para que volte. Todos os dias, como no livro, o filho, para garantir a proteção do pai e convencê-lo a voltar, leva-lhe alimento, que fica escondido num oco de pedra, no barranco. Assim é a rotina de Liojorge à espera da volta do pai. Portanto, percebe-se, de início, uma importante diferença entre o texto literário e o filmico, pois, no conto, o pai é o personagem central.

O afastamento do pai no filme é, na terminologia de Tomachevsky (1971), o *motivo* desencadeador de outros acontecimentos que vão gerar o roteiro. Segundo o crítico, o processo literário engloba a escolha do tema e sua elaboração. O tema “apresenta uma certa unidade, constituindo-se de pequenos elementos temáticos dispostos numa certa ordem” (p.

172). Assim, os motivos são as partes indecompostas da obra. Vale lembrar, brevemente, que o conto se caracteriza por ser uma narrativa concisa, apresentando um estado inicial de equilíbrio, seguida de um conflito que origina alguns episódios e termina com a resolução ou não do conflito, que pode ser entendido como o motivo apontado por Tomachevsky. No filme, os contos foram encaixados, fazendo com que o roteiro seja composto por vários motivos/conflitos a serem solucionados pelos personagens.

Com esse movimento de papéis, entre pai e filho, a história do conto passa a ser fundamental no filme, pois é ela que coordena a estrutura circular. Veremos no filme que o Filho, após passar por algumas transformações, retorna ao rio para tentar reaproximar-se do Pai, pois não abandonou seu objeto-valor inicial.

Retomando os contos, pode-se elencar os motivos e temas.

CONTOS	MOTIVOS	TEMAS
“A terceira margem do rio”	Afastamento, fuga	Busca do auto-conhecimento, da transcendência, da arte
“Seqüência”	Fuga, captura	Busca do amor, construção da história de amor
“A menina de lá”	Morte	Busca a religião, o bem, a metalinguagem
“Os irmãos Dagobé”	Assassinato, morte, ida ao enterro	Busca da redenção, da paz
“Fatalidade”	Assédio, perseguição, contratação de matador	Busca da paz, da liberdade

Como será observado nas análises dos contos, é por meio do tema da arte, uma das isotopias em “A terceira margem do rio”, que se abre a possibilidade da transcendência: do

amor, em “Seqüência” e da religião, em “A menina de lá”. É também por meio da tematização da arte, ou da isotopia da metalinguagem, que ocorrerá, no filme, a passagem do sistema literário para o cinema e, no seu interior, para a TV. O filme mostra que o tema da transcendência nos contos é transformado em motivo fílmico para explorar o universo de uma história de amor, de violência e de religião transformada em mercado. Para isso, lança mão dos arquétipos e de elementos da cultura de massa. Portanto, pode-se dizer que o filme pretende representar, nessa leitura, uma “terceira margem” de possibilidade, representando a travessia entre o literário (primeira margem) e a TV (segunda margem), conforme discutiremos adiante.

Na estrutura de encaixe utilizada pelo filme, outro agente manipulador, a vaca, com o motivo da fuga, é inserido na narrativa e, assim como no conto, o sujeito realiza o percurso de captura da vaca fugida. Na busca da vaca, a sanção é negativa; mas, no desdobramento da narrativa, com a inversão dos papéis e manipulado pela vaca, o vaqueiro tem uma sanção positiva, resultando uma história de amor. Ameaçado pelos Dagobé (manipulação por intimidação), foge para Brasília em busca de paz, o que gera um novo objeto-valor. O sujeito manipulador (Dagobé) é o mesmo que cobiça a mulher de Liojorge e o intimida, representando também o personagem Herculinão do conto “Fatalidade”. Nesse conto, o sujeito tem que recorrer a um matador para se ver livre das ameaças de Herculinão. Assim, Dagobé sincretiza o perfil de dois personagens de contos distintos, que têm em comum a maldade e a violência, personificando o arquétipo de vilão.

Outros elementos manipuladores dos personagens no filme são o dinheiro e a cultura de massa (sedução), representando a sociedade moderna. Em Brasília, a família tem como objeto-valor os bens materiais. Liojorge, Alva, Rosário e Rigério realizam a performance de explorar os poderes de Nhinhinha e são sancionados negativamente: Liojorge é preso, a menina morre, a família continua pobre.

Em relação à competência do sujeito, o filme mostra a narrativa de um sujeito que não possui força para lutar pelos valores nos quais acredita, necessitando geralmente da intervenção de agentes (atirador, vaca, advogado, cunhado, etc), que atuam como objetos-modais, pois funcionam como uma espécie de “objeto mágico” em socorro do herói. Apenas no episódio da ida ao enterro de Damastor Dagobé (“Os irmãos Dagobé”) é que o sujeito mostra o *saber-fazer* para resolver um conflito.

As performances principais são fiéis aos contos originais, mas nem todas são realizadas pelo sujeito condutor da narrativa fílmica (Liojorge), alvo da focalização narrativa. O sujeito Liojorge realiza a performance de “Seqüência” (devolver a vaca), de “Os irmãos Dagobé” (matar Damastor/ ir ao enterro), de “Fatalidade” (contratar matador para Herculinão/Dagobé). Entretanto, no filme, as performances de “Fatalidade” e “Os irmãos Dagobé” fundem-se, unificam-se. Em “A terceira margem do rio” e “A menina de lá”, o foco narrativo, no livro, centra-se nos personagens do pai e da menina Nhinhinha, que realizam, como no filme, as performances do exílio e morte, respectivamente. Por isso, no filme não é o sujeito condutor da narrativa (Liojorge) quem realiza essas performances. No filme, a menina acaba morrendo também por não suportar as manipulações que sofre na favela, sendo explorada pela religião, pelo dinheiro e pela sedução.

Os desfechos (sanções) de todas as seqüências do filme são iguais aos dos contos. Primeiramente, mostra-se a sanção de “Seqüência”, quando o sujeito chega ao destino, devolvendo a vaca e também conhecendo a moça com quem se casa. Depois, já no final do filme, os Dagobé perdoam Liojorge, que também se vê livre do homem que assedia sua esposa (“Fatalidade”). Nhinhinha morre e vai para o céu, mas no filme a morte é fruto também de outros fatores, como a exploração, adquirindo outras conotações. Liojorge foge da visão do pai, como no conto, pois se acovarda de enfrentá-lo, permanecendo com sentimento

de culpa. O personagem Liojorge transforma-se diante das adversidades vividas na favela, explorando a filha e deixando-se levar pelos apelos da indústria cultural.

Neste capítulo, a partir da breve exposição sobre o percurso gerativo de sentido em cada conto, tomaremos conhecimento da estrutura ordenadora dos mesmos, procurando, com isso, tornar a leitura mais eficaz.

Passando pela abordagem semiótica dos contos, investigaremos a recriação fílmica denominada *A terceira margem do rio*, para verificar algumas particularidades e mostrar como se instauram os níveis do percurso gerativo do sentido. A análise da transmutação dos contos para o filme será o próximo passo, em que discutiremos como se deu a leitura cinematográfica da obra de Guimarães Rosa, para verificarmos de que maneira foram recuperados valores e gerados novos sentidos.

Como já foi dito na introdução, as disjunções são evidenciadas no nível discursivo. Dessa maneira, foram eleitos alguns pontos para o trabalho comparativo, como o processo de figurativização de personagens, tempo e espaço; as figuras, que são os elementos que recobrem os temas; os arquétipos e os símbolos, que serão explorados nos capítulos seguintes.

Com esse propósito, passamos às análises dos contos que constituem a obra cinematográfica e à verificação de como foram recuperados pelo filme. A retomada dos textos tem o propósito de levantar aspectos temáticos, que serão modificados ou vivificados nos filmes, e os procedimentos formais que serão transmutados ou transcriados em soluções diferentes pela diversidade das linguagens dos dois sistemas artísticos.

1.1. “A TERCEIRA MARGEM DO RIO”

O conto “A terceira margem do rio” gira em torno da história de um homem que abandona a família e a sociedade para viver numa canoa, no meio de um grande rio. A família tenta de todas as maneiras trazê-lo de volta, mas ele não cede aos apelos. Com o tempo, todos, menos o filho, desistem e mudam-se do lugar. O filho, pela necessidade da figura paterna, passa toda a vida esforçando-se para ter o pai de volta e também para tentar entendê-lo. Já homem feito, decide substituir o pai na canoa e comunica-lhe a decisão. Quando vê a imagem do pai aproximando-se, apavora-se e foge, deixando ao leitor o mistério desse encontro e dessa fuga.

De acordo com o percurso gerativo do sentido, o nível fundamental do conto destaca as oposições: social/familiar X individual; terra X água; rural X urbano; vida X morte; convencional X não-convencional; terreno X divino; real X mítico; culpa X inocência. O primeiro termo, afirmado no início, é negado no transcorrer da narrativa, que termina acentuando o segundo pólo das oposições. Por isso, semanticamente, a euforia do segundo termo provoca o deslocamento do sentido para essa margem ambígua do espaço singular e mítico.

Em seguida, no nível narrativo, são estabelecidos os seguintes percursos:

Sujeito (Pai) → Objeto-valor (auto conhecimento/transcendentalização) → competência (afastamento) → Objeto-modal (canoa/rio) → Performance (exílio) → Sanção (positiva, encontro com o seu objeto-valor, o enigma, a grande metáfora do conto, que abre para a transcendência, o encontro com o poético e muitas possibilidades de leituras).

O sujeito (pai), manipulado por um desejo ambíguo, que na nossa leitura traduz como a busca de um valor transcendente, tem um objeto complexo. Social e culturalmente, pode-se dizer que objetiva outro espaço, em que possa se encontrar existencialmente, fugir do

convencional e estar em conjunção com a liberdade, para viver uma experiência transcendente. Possui competência para realizar tal desejo, pois sabe que, para isso, deve se afastar dos obstáculos terrenos e materiais. Constrói uma canoa (objeto-modal), que o levará para o rio. A canoa é pequena e acomoda somente ele, pois a trajetória requer solidão, o meio e a condição para a travessia da transcendência: “Encomendou uma canoa especial, de pau de vinhático, pequena, mal com a tabuinha de popa, como para caber justo o remador.” (p. 32). Assim, o sujeito exila-se no rio (performance) para que, desse modo, possa atingir o objeto-valor, aqui realinhado como a superação dos próprios limites para alcançar a transcendência. O filho, agente interventor, tenta de todas as maneiras, com alimentos e pedidos, fazer com que o pai volte e abra mão de tal objetivo. O sujeito (pai) é forte e está convicto de seus propósitos, não se deixando manipular pelo filho, nem pelos demais agentes (esposa, padre, soldados), que imploram para que ele volte atrás:

Tudo o que não valeu de nada. Nosso pai passava ao largo, avistado ou diluso, cruzando na canoa, sem deixar ninguém se chegar à pega ou à fala. Mesmo quando foi, não faz muito, dos homens do jornal, que trouxeram a lancha e tencionavam tirar retrato dele, não venceram: nosso pai se desaparecia para a outra banda, aproava a canoa no brejão, de léguas, que há, por entre juncos e mato, e só ele conhecesse, a palmos, a escuridão, daquele. (p.34)

A sanção é positiva, pois o leitor presume que o sujeito alcança o seu objeto, sem poder dar-lhe um significado preciso, pois essa busca transcende o universo material e social para atingir uma referência de essência, como o artístico, o poético e o espiritual. Conseqüentemente, o filho recebe sanção negativa, pois foge do encontro com o pai, demonstrando medo, covardia, sentindo-se culpado por vários motivos, como por não conseguir ocupar o lugar do pai, não conseguir interpretar a atitude e também não conseguir realizar um ato tão radical de buscar a “terceira margem”, dentro de toda a ambigüidade que cerca essa expressão.

Cientes de que essa leitura é apenas uma entre outras possíveis, devido ao caráter extremamente ambíguo do conto, seguiremos a isotopia da metalinguagem para lermos a “terceira margem” como uma indicação da própria criação artística; ou seja, nessa direção, Guimarães Rosa configura-se como o sujeito que concretiza na palavra o espaço movente da terceira margem da linguagem. Consideramos essa proposta de leitura mais profunda e adequada, coerente com aquela assumida pela recriação fílmica de Néelson Pereira dos Santos, conforme será mostrado, a partir da relação dos contos (como criação) com o filme (transcrição) e com a TV (como crítica).

No nível discursivo, o primeiro aspecto que deve ser ressaltado é relativo à posição assumida pelo narrador. Para tanto, vejamo-nos do estudo de Albergaria (1983), que diz que os contos de Guimarães Rosa, em especial este de que tratamos agora, diferenciam-se do conto tradicional, pois o relato da história é feito por um personagem (filho), que funciona como um narrador homodiegético dentro da história que também participa, na terminologia de Genette (1979). Segundo a autora, o conto tradicional é uma narrativa em que o narrador é heterodiegético, pois conta uma história em relação à qual mantém distância. Quando o narrador é personagem, ou seja, homodiegético, evidencia-se a sua intenção de influenciar o narratário. Aqui, a opção pela focalização interna, ao privilegiar o personagem filho, transmite ao narratário somente um ponto de vista, fazendo com que este saiba apenas de uma parte da história, permanecendo o mistério e reforçando o clima de angústia.

O modo de se contar a história gera significações para o narratário, estabelecendo, pelo discurso, a relação do texto com o seu fruidor. Este narrador/personagem deixa evidente para o narratário o seu drama, pois a focalização do pai é externa e distanciada. O narrador homodiegético, reflete, dialoga com o narratário, que fica envolvido com o drama da situação, desde o início:

NOSSO PAI era homem cumpridor, ordeiro, positivo; e sido assim desde mocinho e menino, pelo que testemunharam as diversas sensatas pessoas, quando indaguei a informação. Do que eu mesmo me alembro, ele não figurava mais estúrdio nem mais triste do que os outros, conhecidos nossos. Só quieto. Nossa mãe era quem regia, e que ralhava no diário com a gente — minha irmã, meu irmão e eu. (p. 32)

Nesse trecho, a voz narrativa, na primeira linha, se vale de um discurso avaliativo, fato que aponta para sugestão de onisciência plena, que é intercambiada com a ruptura neste esquema narrativo, na segunda linha: “pelo que testemunharam”. Tal procedimento mescla uma variação de efeitos de aproximação, por meio do narrador homodiegético, e de afastamento, com narrador heterodiegético, gerando uma terceira possibilidade ou terceira margem do discurso.

Percebe-se aqui também a preocupação de o narrador-personagem mostrar ao narratário o perfil dos pais e a própria vida familiar. Tenta assegurar que não havia indícios de que o pai estivesse fora dos padrões considerados normais. Assim, mostra que tem como testemunhas as pessoas sensatas, confiáveis, da sociedade em que viviam. Dessa maneira, ressalta que tem preocupação com o pai e também utiliza o argumento de outras pessoas como forma de se desvencilhar de alguma culpa. Mas, esse discurso pode denunciar também o distanciamento entre o pai e a família. Para o pai, o normal é essencialmente a busca da transcendência. Para os outros (“Nosso”) é relativo. No nível discursivo, há um discurso modalizado com espírito avaliativo, fato que contamina por inteiro a afirmação (normal) e abre campo para a dúvida e para o oposto dela. Daí o termo “testemunhas”. Nesse sentido, o pai está fora dos padrões que são normais para a família e os amigos (nós, nossos), que buscam a transcendência até certo ponto. Para o pai, essa busca tem que ser intensa, por isso, essencial e radical. O fato de o filho recorrer às testemunhas, denuncia, no discurso, que ele também duvida do que seja normalidade.

Segundo Xavier (2006), o uso dos pronomes possessivos “nosso” e “nossa”, utilizados pelo narrador para se referir aos pais, reflete a intenção de dividir a responsabilidade filial e

também de minimizar a culpa perante a situação. Várias vezes, o narrador requer a participação do narratário, para, talvez, tentar dividir com ele a angústia e amenizar a sensação de culpa que parece sentir. O filho confessa parte dessas angústias, deixando lacunas e questionamentos sobre a verdade:

Sou homem de tristes palavras. De que era que eu tinha tanta, tanta culpa? Se o meu pai, sempre fazendo ausência: e o rio-rio-rio, o rio — pondo perpétuo. Eu sofria já o começo de velhice — esta vida era só o demoramento. Eu mesmo tinha achaques, ânsias, cá de baixo, cansaços, perengue de reumatismo. E ele? Por quê? Devia de padecer demais. De tão idoso, não ia, mais dia menos dia, fraquejar do vigor, deixar que a canoa emborcasse, ou que bubuiasse sem pulso, na levada do rio, para se despenhar horas abaixo, em tororoma e no tombo da cachoeira, brava, com o fervimento e morte. Apertava o coração. Ele estava lá, sem a minha tranquilidade. Sou o culpado do que nem sei, de dor em aberto, no meu foro. Soubesse — se as coisas fossem outras. E fui tomando idéia. (p. 36)

Nesse discurso, o narrador evidencia a dúvida do filho (Nós, outros, família) em relação à própria busca da transcendência. Na verdade, sentem-se culpados por não entenderem as complexidades da travessia e, portanto, por não estarem preparados para ela. Não entendem que, apesar de o pai estar ausente fisicamente, sua presença é espiritual, tanto é que domina a vida da família. As expressões “cá de baixo”, “horas abaixo” e “de tão idoso, não ia, mais dia menos dia, fraquejar” revelam o despreparo de quem está aqui, próximo, e não do outro lado. O pai não vai fraquejar porque já superou esses obstáculos. Em relação à analogia com a poesia, podemos pensar que quem compreende a poesia realizou a travessia? Consegue navegar pelas palavras?

Na opinião de Xavier (2006), são as lacunas deixadas pelo narrador que criam espaço para o silêncio presente na narrativa, fato que leva o narratário a diversas hipóteses de interpretação. O silêncio do pai parece ser o silêncio do essencial, de onde afloram as palavras. As palavras proferidas representam o arbitrário, a relatividade, a convenção e opõem-se ao silêncio do pai.

Em alguns momentos, o narrador dá voz aos personagens, enfatizando que estes, com exceção do pai, apelam para a palavra para atingir o outro. A distância que começa a separar pai e família é representada na fala da mãe, pela própria construção da palavra **você**: “—‘Cê vai, ocê fique, você nunca volte!’”. (p. 32). Aqui, pode-se fazer uma reflexão a respeito dos níveis em que se encontra tal distância. No nível histórico, tem-se a distância temporal na evolução do pronome **Vossa Mercê**, “tratamento íntimo entre iguais” (Dicionário Aurélio, 1999, p.2083), para **você**, usado a partir da segunda metade do século XX, como forma de tratamento dado pelos filhos aos pais. As variações *ocê* e *cê*, mais informais, mostram a distância no nível gramatical e uma proximidade no nível afetivo. Portanto, parte-se de um nível maior de afetividade e intimidade (*cê*) e chega-se a *você*, mais formal e menos afetivo.

O apelo do filho e o respeito que ele tem pelo pai também são evidenciados pelo discurso direto: “— ‘Pai, o senhor me leva junto, nessa sua canoa?’” (p.33); “Foi pai que um dia me ensinou a fazer assim.” (p.35). Refletindo sobre a leitura metalingüística, que pode guiar a pesquisa, é possível interpretar essas falas do filho como a de um leitor que quer atingir a “terceira margem”, ou seja, aproximar-se dessa experiência-limite, mas que, no final do conto, foge, fica às margens, pois não consegue entregar-se completamente ao desafio. Daí o sentimento de culpa que motiva o conto.

As oposições espaciais estão profundamente ligadas ao estado psicológico dos personagens. O espaço do rio pode representar, para o pai, o caminho que o levará à liberdade, à transcendência, ao divino, portanto, tem valores positivos e opostos aos valores representados pelo espaço terreno onde vive a família, como “prisão”, convencionalidade, apego ao material, tema que será bem enfatizado na leitura fílmica.

O rio impõe-se como a figura central do texto, tornando-se, na nossa leitura, o caminho que levará o personagem pai à transcendência. Nesse caso, a primeira margem simbolizaria o aqui, o concreto, a realidade; a segunda, o lá, o sagrado, o ideal e a terceira

(rio) indicaria o percurso a ser seguido, o próprio movimento. A busca dos bens terrenos (práticos) leva à violência, à exploração, à ganância e à degradação. A busca da transcendência, do sagrado, só é possível quando se sabe vencer o percurso inseguro, movente e misterioso, do rio. Retomando a leitura metalingüística, é por meio da criação artística que se pode estabelecer elos entre os espaços do “cá” e do “lá”. O espaço movente da criação representaria o caminho para a liberdade expressiva, assim como percebemos ser a obra de Guimarães Rosa. Na margem da criação artística, a terceira, é que são produzidos os contos ora analisados.

Em relação ao personagem pai, pode-se dizer que é um sujeito reconhecidamente bom pela sociedade, honesto e concentrado em seus pensamentos, conforme atesta o narrador: “Nosso pai era homem cumpridor, ordeiro, positivo; e sido assim desde mocinho e menino, pelo que testemunharam as diversas sensatas pessoas, quando indaguei a informação (...). Só quieto.” (p.32). É interessante notar, pela descrição do sujeito pai que, para a sociedade, ele era uma pessoa de muitas qualidades em relação ao caráter. No final, notamos que a ressalva encontra-se no último comentário do narrador: “só quieto”. Aparentemente, para a família, o único problema do pai era o seu silêncio. Tal expressão é positiva e reveladora para o leitor, pois é nesse *silêncio* que está a resposta para o exílio. O silêncio diz muito a respeito do personagem, pois representa a reflexão, a busca do auto-conhecimento que acontecerá também no espaço silencioso do rio. Para o “nosso” (humano, relativo), isso é problema. Para o “pai”, é condição indispensável para “ser”, o “essencial” (absoluto), onde reina o silêncio, a quietude da essência.

Já para os demais personagens (filho, mãe, povo), a relação com o espaço é oposta à do pai. A esposa e, principalmente o filho, que sofre demais com a partida, não estão preparados para entender tal situação, pois são apegados às coisas terrenas: “A estranheza dessa verdade deu para estarrecer de todo a gente. Aquilo não havia, acontecia. Os parentes,

vizinhos e conhecidos nossos, se reuniram, tomaram juntamente conselho.” (p.33). O ato aguça a curiosidade popular e as pessoas fazem julgamentos hipotéticos. Aqui, ressaltamos a pertinência da leitura metalingüística do conto. O percurso do “cá” para o “lá”, ou seja, a criação artística (terceira margem) gera estranhamento àqueles que estão presos à realidade.

Por falta de entendimento, atribuem o comportamento do pai a questões de cunho religioso ou social, de acordo com o perfil sertanejo: “Só uns achavam o entanto de poder ser pagamento de promessa; ou que, nosso pai, quem sabe, por escrúpulo de estar com alguma feia doença, ou seja, a lepra, se desertava para outra sina de existir, perto e longe de sua família dele.” (p. 33). Percebe-se, nessas citações, que o narrador/personagem reforça mais uma vez o próprio discurso com argumentos de outros personagens, sempre tentando dividir sua responsabilidade. As causas apontadas são isotopias mais próximas do contexto social dos personagens, como a religiosidade e as doenças contagiosas que cercam o universo do homem rural pobre. De modo equivalente comporta-se o leitor culto, encontrando uma saída de leitura pela margem da metalinguagem. Nesse sentido, o conto, pela via metalingüística, tematiza a própria natureza ambígua da obra literária, que no lugar da transparência prefere a opacidade dos sentidos.

Em oposição ao personagem pai está a mãe. É ela a responsável pela organização da família: “Nossa mãe era quem regia, e que ralhava no diário com a gente — minha irmã, meu irmão e eu.” (p. 32). Por estar mais influenciada pelo cotidiano e regras que regem uma vida familiar rural, tem vergonha do que aconteceu, pois sofre com a avaliação da sociedade: “Nossa mãe, vergonhosa, se portou com muita cordura (...)” (p. 33). Demonstra ser uma pessoa preocupada com a vida dos filhos e dominadora: “Mandou vir o tio nosso, irmão dela, para auxiliar na fazenda e nos negócios. Mandou vir o mestre, para nós, os meninos.” (p. 34); “Minha irmã se casou; nossa mãe não quis festa.” (p. 35). Tenta a todo custo manipular o marido para que volte para casa: “Incumbiu ao padre que um dia se revestisse, em praia de

margem, para esconjurar e clamar a nosso pai o dever de desistir da tristonha teima. De outra, por arranjo dela, para medo, vieram os dois soldados.” (p. 34).

O personagem pai fecha a comunicação para a família, deixando uma abertura só para o filho, que é o narrador e que, por tal motivo, tem todo o domínio das perspectivas do conto. Percebemos, no final que, quando o filho tem a visão da imagem do pai chamando-o para o reencontro, ele o recusa, pois tem medo de se entregar:

E eu tremi, profundo, de repente: porque, antes, ele tinha levantado o braço e feito um saudar de gesto — o primeiro, depois de tamanhos anos decorridos! E eu não podia... Por pavor, arrepiados os cabelos, corri, fugi, me tirei de lá, num procedimento desatinado. (p. 37).

Talvez o sentimento de culpa do filho, mencionado anteriormente, se deva justamente ao fato de somente ele ter esse elo de comunicação com o pai. O filho sente culpa por não conseguir dar andamento à comunicação, por não querer mais dialogar com o pai e com o que ele representa. Ou, também, por não tentar ir além da comunicação, que está situada na margem social e prática da vida, para transcendê-la em busca da margem da incógnita. A comunicação informativa, objetiva é comum aos indivíduos. Já a mensagem veiculada pela arte é abstrata, requer esforço interpretativo, o que torna o processo de compreensão mais árduo.

Essa culpa associa-se à negação de si mesmo: “sou homem depois desse falimento?” (p. 37). Segundo Xavier (2006), o filho não tem coragem de penetrar no rio, quer manter-se em terra firme, revelando um temor em ir em busca do desconhecido.

O título do conto destaca uma metáfora espacial, gerando o estranhamento provocado pela “terceira margem do rio”. Tal metáfora, como foi dito, remete a leituras diversas e possíveis, de cunho filosófico-religioso, como a profundidade da alma do ser, os mistérios existentes no ser humano e também à metalinguagem da criação artística. Nesse sentido, fugir para o rio e mergulhar na escuridão da “terceira margem” indicaria um caminho para o auto-

conhecimento e também para a criação. Xavier (2006) diz que a narrativa está centrada “no ir-e-vir da canoa, no espaço de lá, e no ir-e-vir da vida, do lado de cá, onde as ações continuam, as pessoas mudam, ‘carregando as bagagens da vida’ e assistindo à vagação de um sem-rumo, interrogando-se acerca de um mistério inatingível.” (p. 41)

É do profundo, escuro e desconhecido que afloram as descobertas: “Mas não armava um foguinho em praia, nem dispunha de sua luz feita, nunca mais riscou um fósforo.” (p. 34). Mostra-se o abandono da terra, do fogo, para eleger a água, ali funcionando como símbolo do início e do fim, como necessidade primordial. O exílio vai levando-o para o transcendental e faz com que ele não tenha mais necessidades terrenas: “(...) não pisou mais em chão nem capim” (p. 34), ou seja, está entrando num plano de abstração, que pode ser o da criação artística, poética.

O narrador mostra ao narratário, aos poucos, que o pai não tem as necessidades comuns dos seres humanos: “O que consumia de comer, era só um quase; mesmo do que a gente depositava, no entre as raízes da gameleira, ou na lapinha de pedra do barranco, ele recolhia pouco, nem o bastável” (p. 34). Parece que as relações com a lógica vital desse mundo vão sendo cortadas para o estabelecimento de uma outra lógica: “E a constante força dos braços, para ter tento na canoa, resistindo, mesmo na demasia das enchentes (...)” (p. 34). Não precisa de alimentos e essa condição ideal o leva a ter forças para buscá-lo. Por isso, o personagem transcende um padrão de lógica e um nível de vitalidade para entrar em outros liames de verossimilhança. Percebe-se, metaforicamente, a alusão ao criador, que se alimenta de sua criação e também uma alusão à situação da arte, que sobrevive apesar das contingências sociais.

Ressaltamos que, por meio da figura do rio, o conto aborda o tema da transcendentalização ou da metalinguagem da criação. Como o personagem principal (pai), o rio também é “fundo, calado que sempre.” (p. 32). Também o objeto artístico é misterioso e

requer profundidade interpretativa. A margem da criação coloca-se entre o “cá” e o “lá”, gerando uma terceira saída entre o terreno e o divino, o místico e o mítico, o conhecido e o desconhecido, o consciente e o inconsciente.

Do ponto de vista da temporalidade, há um distanciamento entre o tempo da história e o tempo do discurso, ou seja, a voz narrativa do filho está num tempo posterior em relação aos fatos narrados, dos quais ele participa como personagem. Essa estratégia de narração e ordenação do relato gera a curiosidade no narratário e expectativa para se chegar ao clímax. A temporalidade também contribui para passar a impressão psicológica dos personagens. A evolução do tempo interfere no estado psicológico e emocional dos mesmos, como podemos constatar a seguir, em que percebemos a situação de ansiedade do personagem (filho): “Os tempos mudavam, no devagar depressa dos tempos.” (p.35).

No final do conto, o narrador-personagem mostra que tem consciência de que foi covarde ao fugir e reflete junto com o narratário, mostrando mais uma vez que deseja a participação dele: “Sou homem, depois desse falimento? Sou o que não foi, o que vai ficar calado. Sei que agora é tarde, e temo abreviar com a vida, nos rasos do mundo.” (p. 37). Só lhe resta esperar ser colocado no rio após a morte, pois não tem coragem para ir por si mesmo: “Mas, então, ao menos, que, no artigo da morte, peguem em mim, e me depositem também numa canoinha de nada, nessa água que não pára, de longas beiras: e eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro — o rio.” (p. 37). O personagem sente culpa porque tem consciência de seus atos. A oposição raso X profundo é mais um indicativo da leitura de que, para se atingir “a terceira margem” é preciso o mergulho “rio a dentro”, mas um “dentro” que se situa no plano da linguagem — “o rio”. Uma das maneiras de se aproximar desse plano é por meio da relação entre voz e ausência de voz, uma vez que são tomadas duas vertentes de narração. A primeira é a voz (do “nosso”) do narrador-personagem. A segunda, é a voz (de lá), do silêncio, do narrador ausente (pai). Assim, o “dentro” pode ser o dentro da linguagem, pois conjuga duas

instâncias narrativas que só se encontram na estrutura profunda do discurso; no nível da grande dicotomia; no mito. Lá, material X essencial; carne X espírito; narrativa X poesia; indivíduo X ser são embalados pela oposição “rio” e o seu espelho, “o ir”, que só repercute em profundo silêncio, no dentro da coisa em si: o próprio movimento de ascensão ao “ser” (metalingüísticamente), ao reino da poesia, o “lá”.

Passaremos agora à análise da transmutação filmica, procurando detectar qual foi a postura assumida pelo sujeito coletivo da enunciação filmica para construir a leitura da obra rosiana. Como no enunciado fílmico, a construção do texto/discurso origina-se da operação conjunta de vários profissionais, o processo analítico exige outros comportamentos do leitor, pois cabe a ele captar o todo, dado ao caráter simultâneo do texto não-verbal, decifrar suas partes e reconstituí-lo. Como o texto fílmico apresenta caráter sucessivo, pois as imagens acontecem nas seqüências, cabe ao leitor relacioná-las, levando também em conta o processo de composição de cada cena, onde os elementos aparecem dispostos simultaneamente no espaço enquadrado. Cabe ao leitor captar o todo, decifrar suas partes, reconstituí-lo e criar interpretações plausíveis.

No filme, a história extraída do conto “A terceira margem do rio” desempenha o papel de moldura do roteiro, ou seja, ela é fragmentada, gerando um ciclo que sustenta a narrativa filmica, iniciando-a e concluindo-a. As oposições semânticas do nível fundamental do conto foram mantidas no filme e criadas outras, como a relação entre campo/natureza X a cidade, centro X periferia. Isso se dá porque houve um deslocamento do papel de sujeito do pai para o filho e, com ele, a família adquire também o papel de sujeito num plano social. O filme mostra os personagens às margens da sociedade, sempre vítima de um poder paralelo ao do Estado, o centro do poder que, por ironia, no filme fica à margem da história. Na vida rural, a família está desprotegida e é ameaçada por “bandidos” a serviço da polícia. Expulsa para a cidade, é vítima de exploração de diversas naturezas. Primeiramente, há a exploração

religiosa, em que a fé torna-se mercadoria. O banditismo aparece refletido na lei do mais forte, que vigora na sociedade marginalizada, no consumo e comércio de drogas. São sempre vítimas da ausência de justiça oficial, pois o Estado não cumpre a tarefa de proteger o povo humilde. Isso só ocorre mediante corrupção, como no episódio da prisão do personagem, em que a lei, representada pelo advogado e o delegado, se mostra à venda. Assim, recorrem à justiça marginal, ou seja, os próprios bandidos fazem a lei. O embasamento fílmico desse paralelismo entre duas formas de justiça é proveniente, principalmente, do conto “Fatalidade”.

Outro elemento explorador é a mídia ou a TV, que promove a espetacularização da notícia e fomenta a exploração da religião. Por meio da metalinguagem, o filme mostra criticamente a TV como magia, que promove deslumbramento das classes mais pobres. Adiantando um pouco as discussões dos capítulos seguintes, a personagem Nhinhinha, no filme, deixa de desejar coisas simples, como no conto em que é protagonista, para querer aquilo que é vendido pela mídia. Ainda, a própria religiosidade da menina torna-se espetáculo. Por sua vez, o cinema mostra uma reação ao comportamento da TV, pela recorrência ao “realismo mágico”, quando, por exemplo, por meio de recursos técnicos do cinema, cria uma metáfora visual, ao realizar a montagem que coloca a casa do sertão na cidade. O carnaval, após a morte de Nhinhinha, transforma o fúnebre (tristeza) em festa (alegria). Aqui, a metalinguagem do cinema revela no filme algumas de suas armas para promover a sedução. Entre essas armas está a apropriação da cultura popular, visando à identificação do espectador.

Para criar uma nova história, com base na transformação das narrativas dos contos em um roteiro, o autor centraliza o foco narrativo no personagem filho, que será o sujeito condutor do filme. Na seqüência narrativa do filme há um sujeito (filho) que, manipulado por intimidação (ficar sem o pai), tenta de várias maneiras manipulá-lo a voltar. Mas, este sujeito,

após sofrer também a manipulação de vários agentes, mostra que não possui competência necessária para realizar sua performance (unir-se ao pai) e recebe sanção negativa (fuga).

Assim, o nível narrativo é usado como ponto de partida para a geração de uma nova história, que mostra a leitura do diretor do filme sobre a obra literária. Como este conto é a espinha dorsal do filme, há uma leitura crítica do diretor sobre isso. Parece que, nessa recriação crítica, o sertão constitui a primeira margem, a cidade a segunda e, a favela, que agrega os elementos como morte, TV, religião, carnaval, poder paralelo, surge como a terceira. Nessa margem negativa, em oposição às possibilidades dos discursos, das linguagens e das artes, parece que é o lugar para onde os personagens são conduzidos, a partir da câmera que segue o curso do rio: Liojorge está sempre deslocado, a menina e a avó não se encaixam na favela.

O sujeito condutor da narrativa fílmica é Liojorge, o personagem principal, pois sincretiza vários papéis e realiza uma trajetória inspirada nas seqüências narrativas dos contos. A grande transformação é o amadurecimento do filho, que se torna, no filme, pai. O cunhado de Liojorge no filme chama-se Rigério (dono da Pedra em “Seqüência”) e mantém as características negativas de tal personagem, simbolizando o interesse e o dinheiro. É corrupto e explorador das carências do povo. No conto, o rapaz não se casa, pois deve viver para esperar o pai. No filme, o sujeito casa-se com Alva, a moça de “Seqüência”, que tem o nome inspirado no adjetivo que a caracteriza no conto. Eles passam a ser os pais de Nhinhinha. A irmã de Liojorge não tem filhos no filme e é ela e o marido que desencadeiam a mudança da família para a cidade.

O espaço do conto é o sertão, precisamente, o meio do rio, de onde o personagem não sai, permanecendo sozinho após a partida de toda a família. Assim como no conto, a irmã do personagem casa-se e muda-se para a cidade com o marido e é acompanhada pela mãe. No filme, o espaço rural permanece até a metade da narrativa. Como dissemos, o nível

fundamental serviu de apoio para a construção de outra história, segundo a leitura de Nélson Pereira dos Santos. Assim, a inclusão de contos na estrutura narrativa de “A terceira margem do rio” promove a realização de outras ações pelos personagens, gerando conseqüentemente outras situações. Nesse ponto é preciso dizer que as alterações em relação às personagens ocorreram devido à inserção de outros contos dentro da moldura traçada pela narrativa de “A terceira margem do rio”. Liojorge permanece no sertão com a mãe, a mulher e a filha, sempre na tentativa de trazer o pai de volta. Não fica sozinho como no conto. Dessa maneira, por exemplo, o sujeito só abandona o espaço do sertão porque, devido ao encaixe, o conto “Fatalidade” é inserido na narrativa. Diante da ameaça sofrida pela esposa, Liojorge parte para Brasília, cidade não nomeada, mas indiciada nos contos de abertura e fechamento do livro *Primeiras estórias*. No filme, o enquadramento realizado pela câmera, com focalizações em monumentos famosos, é o elemento que nos possibilita reconhecer Brasília.

No que diz respeito à abordagem temporal, pode-se dizer que, nesse momento de chegada da família à cidade, há suspensão narrativa do conto “A terceira margem do rio”, para que a história continue, guiada pelas outras seqüências. O herói tem que seguir seu percurso, o que não significa que tenha perdido ou esquecido seu objetivo. Com essa suspensão narrativa ou corte, cria-se uma elipse temporal no enredo do conto, para ser retomado no final do filme.

A organização da sintaxe visual, como comentamos, gera a harmonia entre os elementos que compõem o espaço visual. Todos esses elementos contribuem também para a representação do tempo. Quando se fala em “tempo”, num meio visual, é importante verificar as atitudes assumidas pelo sujeito da enunciação filmica, ou seja, se ele assume a postura de narrador ou mantém-se mais distante da história, com a função de comentarista. Nesse filme, temos o narrador que se utiliza dos elementos do aparato técnico cinematográfico para gerar o que Bettetini (1984) chama de *relevo narrativo*, que é a articulação entre planos (primeiro

plano, plano de fundo, plano aberto e plano fechado) para gerar um efeito mais realista e verossímil da obra. Conforme Bettetini (1984), "con los audiovisuales, en efecto, el tiempo debe trabajar sobre elementos espaciales ya definidos en sus relaciones entre primer plano e trasfondo." (p. 187). Verifica-se que, no filme, sobre os elementos espaciais — rio/margem — gera-se a elipse temporal que permitirá a criação do roteiro com o encaixe dos outros contos.

Na abertura do filme, o trabalho da câmera, que parte de um plano fechado para um plano geral, mostra o rio e as duas margens, o que não ocorre no conto, onde se diz que não se podia avistar a outra margem, o lado de lá. Entretanto, percebe-se que tal rio contém águas turvas, incoerente com a situação de seca, em que o natural seria que elas estivessem claras. A aparente incoerência no plano da expressão reforça, no plano do conteúdo, a idéia de introspecção e conflito relacionadas ao tema do conto. Reforça também a leitura metalingüística, mostrando o espaço da criação como escuro ou não transparente, gerando estranhamento e introspecção.

A iluminação, com luz clara no início do filme, revela o amanhecer. Por trás das árvores secas, que destacadas no primeiro plano evidenciam a precariedade da situação em que vive a família, pode-se ver os personagens aproximando-se e o pai dirigindo-se à canoa. Tais personagens são deslocados do segundo plano e colocados em relevo narrativo no primeiro, para que sejam vistos pelo espectador. A direção da câmera segue o sentido ocidental de leitura, movimenta-se da esquerda para a direita do vídeo, onde está a canoa. A canoa é o elemento figurativo que se encontra do lado positivo do eixo divisor do vídeo, pois representa o objeto-modal que ajudará o sujeito na busca da transcendência ou do espaço da criação, conforme a leitura que se queira seguir. Nesse início, percebe-se o trabalho dos eixos que, segundo Carmona (1991), são responsáveis pela organização topográfica das figuras em cena. O primeiro eixo, perspectivo, movimentando os personagens do segundo plano (lá) para

o primeiro (aqui), gera maior proximidade com o espectador e o segundo, de superfície horizontal, desloca os personagens da direita para a esquerda.

O pai entra na canoa e a esposa, focalizada de baixo para cima, em plano americano, reproduz para o marido a fala do conto, “Cê vai, ocê fique, você nunca volte”, marcando a distância física, afetiva e social que se inicia. O pai, focalizado de cima para baixo, também em plano americano, não responde. O filho, também focalizado de baixo para cima, pede para ir junto com o pai. Este, ainda com a mesma focalização, o abençoa e parte, sempre em silêncio, como sugere o conto. A câmera é subjetiva, pois funciona como se fosse o olho do ator e trabalha com as oposições alto/baixo, representando o fora/dentro do rio. Nesse momento, os conceitos tradicionais/culturais de alto (positivo) X baixo (negativo) são alterados. No contexto em questão, alto não é positivo, pois mostra o espaço terreno, da não-busca, e baixo não é negativo, pois mostra o espaço do encontro, da busca. Além disso, a câmera subjetiva coloca o espectador junto ao personagem, como se visse com os olhos do mesmo, gerando maior efeito de realidade. Assim, o leitor/espectador é encaminhado para a busca da “terceira margem”, juntamente com o personagem pai, o grande enigma do filme, como no conto. Sem uma direção clara, pode-se dizer que somos levados para o espaço da criação artística, na tentativa de desvendar tais efeitos de sentidos.

Em relação à vestimenta dos personagens pai e filho, elementos centrais da narrativa, esta também contribui para simbolizar o espírito de busca de um objeto-valor complexo. São colocados em relevo por meio das vestes claras, diferenciando-os da mãe e da irmã, vestidas de escuro. Nesse sentido, lembramos que o uso de determinada cor na linguagem visual, segundo Aumont (1995), sugere significações particulares.

Nas cenas em que o pai dá a benção ao filho, ambos estão dispostos no centro da tela. Na cena da partida do pai, o filho é focalizado centralizadamente, caminhando às margens do rio. Ele tropeça e tem dificuldade para andar, devido à presença de lama, o que sugere a

difficuldade da travessia da margem ao rio, que ele não irá realizar. Nesta cena, o filho continua sendo o elemento dominante, enquanto a mãe e a irmã são localizadas no canto esquerdo da tela, mantendo-se à margem. A iluminação é totalmente de luz clara em todas as cenas descritas. Na partida, a canoa, localizada no centro do rio, em plano geral, é colocada em plano de fundo quando dirige-se para trás de uma vegetação, não podendo mais ser vista pelo espectador. Assim, fecha-se tal seqüência.

A última cena do episódio de partida do pai é completada por uma voz *off*, elemento proléptico, que anuncia a seqüência seguinte, em que um padre, à noite reza juntamente com a família para que o pai volte: “Em nome de Jesus Cristo, eu te ordeno: vá retro Satanás!”. Nesse sentido, Nélson Pereira dos Santos ressalta o apelo à religião como caminho para a superação e resolução de problemas e, ao mesmo tempo, realça um componente da cultura popular que será muito explorado no filme. A iluminação é feita somente com luzes de velas, pois é noite e, no sertão, não há eletricidade. O menino olha atentamente para o reflexo das luzes nas águas do rio, como querendo ver algo (oposição claro/escuro). Evidencia-se que é o único personagem que quer entender e decifrar a situação. As águas do rio ainda parecem turvas. Na cena seguinte, já manhã do outro dia, vê-se o rio, em plano geral, e a mesma voz, ainda rezando. Esse elemento do fora-de-campo, a voz *off*, anuncia a seqüência e fecha-a.

Na cena seguinte, aparece o menino levando alimento para o pai e pedindo que volte. O pai não responde. Focaliza-se, em plano geral, o rio com iluminação clara, porém embaçada. Percebe-se que o rio quase sempre está ofuscado pela luz, pois é difícil vê-lo com clareza. Apoiado pelo recurso técnico, o filme reforça a idéia de introspecção motivada pelas águas turvas e misteriosas do rio.

O passar do tempo e a rotina do personagem (filho) são representados por meio de montagens que realizam as elipses temporais e mostram as prolepses (avanço no tempo). Primeiro, tem-se o garoto, na cena acima, guardando o alimento no oco da pedra; na cena

seguinte, o filho aparece já adulto, recolhendo os restos do dia anterior e depositando alimentos novos. Muito interessante é a metáfora constituída pela figura do “oco da pedra”, simbolizando o local de guarda do alimento. Pode-se fazer analogia com a figura do útero materno, que representa o local da produção e guarda da vida. Trataremos dessa metáfora mais profundamente no capítulo em que será feita a abordagem mítica da obra.

A música é a mesma nas duas cenas, mas o filho já não usa roupa clara, e sim, roupas mais escuras e estampadas, podendo representar metaforicamente a perda da pureza ou o amadurecimento.

No final do filme há a retomada do desfecho do conto, mas com a diferença ou sugestão que todo o filme praticamente gerou o meio do rio, preenchendo suas margens do início ao fim. O personagem Liojorge volta para o sertão, precisamente para as margens do rio, buscando reencontrar o pai. Quando foge desesperadamente da visão que teve do pai no rio, a câmera opera em plano geral e a iluminação incide no personagem que está no centro da tela e corre em direção ao horizonte, campo aberto. O resto do enquadramento tem iluminação escura, contrapondo à claridade inicial do filme (amanhecer) e reforçando a degradação do herói. Neste ponto, reforça-se a sanção negativa do personagem Liojorge que, como o filho, no conto original, não conseguiu atingir a plenitude, a transcendência: foi derrotado no plano social, voltando ao sertão, e no plano metafísico, acovardando-se diante do pai.

A “culpa”, um dos motivos principais colocados no desfecho no conto, com o personagem sancionado negativamente, pois covardemente foge do encontro com a visão do pai, reverte-se, no plano metalingüístico, numa tentativa de sanção positiva, com a realização do filme. Por meio do filme, o cineasta tenta se redimir da “culpa” ou das “culpas” geradas pelas situações representadas nos contos e recriadas no cinema.

Nessa leitura, o filho (leitor) não vai para o espaço movente da “terceira margem” (criação artística), pois não entende o abstrato, deseja o concreto. Não compreende a arte e

não se entrega a ela. Essa tarefa fica por conta do outro filho — metáfora do espectador. Nessa transcrição, o cineasta reconfigura as “estórias” de Rosa em um outro suporte, trazendo a literatura para o “meio” da tela, no “meio” de comunicação e arte chamado cinema e dentro das implicações que isso gera. Nessas implicações, o diretor carrega mais os tons dos fatores e aspectos sociais de um vasto Brasil, urbano e sertanejo, invadido pela corrupção e violência. Nessa decisão, empreende uma travessia do literário para o cinema e dentro deste, cria uma relação de oposição, via metalinguagem, com o meio concorrente, a TV.

As sanções negativas veiculadas pelo filme fazem-se metalinguagem na obra filmica que, a partir da recriação dos contos, engendra uma sanção positiva. A recriação, espaço de criação de uma nova obra, autônoma, é a própria sanção positiva.

1.2. “SEQÜÊNCIA”

O conto trata da viagem de uma vaca fugitiva que tenta retornar à fazenda de origem. Ao vê-la, um rapaz decide capturá-la, perseguindo-a pelas estradas do sertão. Após um percurso repleto de provações, inclusive com a travessia de um rio, chegam ao destino, à fazenda onde a vaca vivia. Assim o vaqueiro descobre, inesperadamente, o amor pela filha do fazendeiro, com a qual se casa.

“Seqüência” é sustentado, no nível fundamental, por oposições semânticas, como irracional X racional; liberdade X prisão; amor X desamor; felicidade X infelicidade:

Irracional	→	racional	→	irracional
Liberdade	→	não-liberdade/prisão	→	liberdade
Felicidade (amor)	→	Infelicidade (não-amor)	→	Felicidade (amor)

O texto parte da afirmação do irracional, da liberdade e da felicidade, nega-os em um segundo momento, quando se inicia a perseguição e afirma-os no final, onde há o encontro do ser com a amada, completando o destino.

Em “Seqüência”, dois sujeitos têm as histórias entrecruzadas. Uma das seqüências se desenvolve em torno de um sujeito (Vaca) que, num processo de auto-manipulação, quer e deve ir ao encontro do objeto-valor (liberdade, boa vida, “querência”). Há, então, um enunciado de estado onde o sujeito está em disjunção com o objeto-valor e desenvolverá, a partir daí, um enunciado de ação. O sujeito tem competência (saber/poder) para realizar a ação, pois sabe o que fazer (fugir) e onde quer chegar: “Sacudia os chifres, recurvos em coroa, e baixava testa, ao rumo, que reto a trazia, para o rio, e — para lá do rio — a terras de um Major Quitério, nos confins do dia, à fazenda do Pãodolhão.” (p. 60). Além disso, pode desenvolver o plano, pois tem condições de enfrentar problemas como obstáculos, vaqueiros, tiros, cercas: “No Arcanjo, onde a estrada borda o povoado, foi notada, e, vendo que era uma rês fujã, tentaram rebatê-la; se esvencilhou, feroz, e foi-se, porém.” (p.60). Ao realizar a performance, que é a própria seqüência do caminho, da viagem, recebe sanção positiva por ter conseguido chegar ao Pãodolhão, nas terras do Major Quitério. O sujeito está agora em conjunção com o objeto-valor, pois tem a liberdade e a vida na fazenda de origem.

A outra seqüência narrativa gira em torno do vaqueiro (“senhor-moço”), filho de seo Rigério, dono da Pedra, de onde a vaca havia fugido. Manipulado por provocação e tentação, assume o propósito (querer/dever) de capturar a vaca fugitiva, tendo por objeto-valor a vitória, que é o nome da vaca, só revelado no final do texto. Trata-se de um enunciado de estado onde o sujeito da narrativa também está em disjunção com o objeto valor. Mas, o sujeito não possui saber e poder (competência) para realizar a performance, como fica claro no texto: “Ia desconhecidamente. Indo de oeste para leste.” (p. 61). Ou, ainda, o saber e poder, advindo da experiência como vaqueiro, é posto à prova e superado pela esperteza da vaquinha, que o

desafia. Ao contrário do que ocorre com a vaca, ele não sabe ao certo para onde vai. Essa falta de exatidão no rumo da viagem pode ser o fator que o leva a ser novamente manipulado pela vaca, deixando-se envolver pela aventura: “Sabia que coisas era o tempo, a involuntária aventura.” (p. 61). O vaqueiro passa a seguir a vaca, “criatura cristã”. Segundo Motta (1999), “Nesse transcurso prepara-se a ‘traição’ da intriga, ou seu processo de inversão, à medida que o vaqueiro trai a si próprio e aos seus, como no episódio bíblico da negação de Pedro (...). Num percurso similar ao de Pedro, o vaqueiro passa a seguir a criatura cristã.” (p.71). Realizada a performance, o sujeito é sancionado positivamente, ao chegar ao destino, onde encontra o amor e percebe o sentido da caminhada. A narrativa termina com os dois sujeitos em conjunção com os respectivos objetos-valores.

Motta (1999) diz que alguns contos do livro *Primeiras Estórias* indicam, no próprio título, elementos que compõem a criação de um texto narrativo, como é o caso de “Seqüência”. De acordo com o autor, Guimarães Rosa “utiliza um motivo extraído da matéria regional e o integra ao universo da cultura erudita, por meio de referências à tradição da história do gênero da narrativa e de seus códigos míticos.” (p. 66) Assim, o conto faz, metalingüísticamente, uma referência à criação narrativa, que mostra a construção de uma história de amor.

Nesse sentido, é interessante termos como apoio os princípios da crítica arquetípica de Frye (1973), que mostra que as artes têm como elemento motivador o princípio do retorno. Para Frye, *mythos* ou narrativa relacionam-se à idéia de movimento, de tempo e *diánoia*, à idéia de simultaneidade e espaço. O *mythos* é regido pelo princípio de retorno, marcando um ritual e a *diánoia*, é regida pelo princípio de desejo ou sonho. Dessa junção nasce o mito como “a união do ritual e do sonho numa forma de comunicação verbal” (p. 108).

Assim, vemos “Seqüência” como uma produção textual que comunica, nas entrelinhas, a estruturação de um ritual movido pelo sonho. De acordo com Motta (1999), a

viagem de ida transforma-se numa viagem de volta, numa trajetória que passa pela cultura popular e chega ao simbólico. Ao seguir os passos dos personagens (vaca e vaqueiro), o leitor é levado ao mundo maravilhoso da história romanesca e, ainda, a refletir sobre a própria construção desse mundo.

O espaço é caracterizado, mais uma vez, pela distinção entre dois opostos, o *cá* X o *lá*, que são separados pelo rio. Antonio Candido (1983) diz que a “heterolateralidade” é a característica do rio, pois “mostra a coexistência do real e do fantástico, amalgamados na invenção e, as mais das vezes, dificilmente separáveis.” (p.298). A divisão que o rio cria (margem direita X margem esquerda) reflete o “sentido mágico-simbólico que esta divisão representa para a mentalidade primitiva” (p. 297). Do lado direito estaria o *Fasto* (positivo) e do lado esquerdo o *Nefasto* (negativo).

A vaca viaja através da natureza (terra, água, mata, rio), partindo da Pedra (terras do *seio Rigério*), para o *Pãodolhão*. Podemos dizer que a Pedra representa valores opostos ao *Pãodolhão*, como prisão, não-vida, nefasto. A travessia é conduzida pela vaca, objeto-modal, que tem função de auxiliar o sujeito. Esse objeto auxiliar, típico do conto maravilhoso, tem uma aura simbólica, é uma “criatura cristã” e possui “chifres recurvos em coroa”, como a coroa de Cristo ou a dos anjos. Refletindo sobre o caráter alegórico do texto, Motta (1999) diz que a seqüência inicialmente pagã, de captura, converte-se no enredo de uma história de amor, que está atada ao repertório da mitologia cristã. O herói passa por provas como Pedro e a vaca tematiza aspectos da vida de Cristo. É por possuir esses atributos que a vaca tem condições de dirigir o destino do vaqueiro.

Pelo modo como é focalizado neste conto, o espaço narrativo assemelha-se ao espaço visual, tornando-se elemento de destaque no discurso, pois funciona como ambiência daquilo que se conta, sendo depositário de marcas temporais e atoriais. É também um dos elementos manipuladores dos sujeitos para que ora desistam da caminhada, ora se animem em continuá-

la. Antonio Candido (1983) diz que “A variação da paisagem, inhospita e repelente num caso, sofrível no outro, foi devida ao princípio de adesão do mundo físico ao estado moral do homem.” (p. 298). O caminho seguido pela vaca e o fato de vencer os obstáculos, como cercas, tiros, enfatizam a competência para seguir viagem, enquanto que, para o vaqueiro, tais dificuldades funcionam como provações: “Nessa mudança, o vaqueiro deixa de trazer o objeto pretendido para ser por ele levado, o que transfigura a aventura da viagem numa peregrinação mítica (...)” (Motta, 1999, p. 79)

Ainda para Motta, o conto apresenta duas contrariedades. A primeira seria o desvio do plausível para seguir o caminho do imaginário, em busca do possível. A segunda é que o enredo desvia-se do que deveria ter acontecido na expectativa do personagem. Assim, de caçador à caça, a história do vaqueiro é invertida. Tal inversão representa a vitória da “estória”, ou seja, a prevalência da ficção sobre a realidade.

O percurso do retorno segue a luz solar, a rota da natureza, iniciando-se na madrugada e concluído à noite. Por isso, há no conto as oposições entre espaço claro, aberto (dia, estrada) X espaço escuro, fechado (noite, fazenda), que contribuem para a construção do sentido de busca da liberdade. Pode-se dizer que o espaço aberto, claro, está associado à expectativa, à reflexão, enquanto o fechado e escuro associa-se à revelação. Neste ponto relacionamos a linguagem verbal de Guimarães Rosa à cinematográfica, pois o diretor do filme *A terceira margem do rio*, ao trabalhar com o elemento iluminação, parte do processo de encenação, mostra alguns elementos essenciais ao conto e esconde outros, deixando para revelá-los no momento certo. Durante a perseguição da vaca pelo rapaz, o único momento em que os olhares deles se cruzam, ocorre sem a presença da luz do sol, que é encoberto por uma grande sombra de nuvem:

Agora, manchava o campo a sombra grande de uma nuvem. O rapaz lançou longe um olhar. De repente, ajustou a mão à testa, e exclamou. Do ponto, descortinou que: aquela. A vaquinha, respoeirando. Aí e lá, tomou-a em vista. (ROSA, 1988, p.62)

Apesar de toda a caminhada ocorrer na luz do sol, portanto visível, a chegada ao espaço da descoberta, da liberdade, do encontro com a plenitude ocorre à noite, onde a luz volta a surgir para a grande revelação:

Chegava, chegavam. Os pastos da vasta fazenda. A vaca surgia-se na treva. Mugiu, arrancadamente. Remugiu em fim. A um bago de luz, lá, lá. Às luzes que pontilhavam, acolá, as janelas da casa, grande. Só era uma luz de entrequanto? A casa de um Major Quitério. (p. 63)

Segundo Motta (1999):

Juntos, a vaca e o vaqueiro, adentram o terreno metafórico do espaço mágico da residência-retorno, que se finge na casa do Major Quitério, para, na verdade, revelar a casa metafórica da reapropriação bíblica, ou do espaço literário em que se alojam os anéis das narrativas de amor à espera de suas reinvenções (...) (p.74)

Vinculado à caracterização do espaço, o tempo é elemento revelador de sentidos, como vemos em algumas expressões utilizadas pelo narrador para descrever as situações: “Só, assim, a vaquinha se fugira, da Pedra, madrugadamente — entre o primeiro canto dos melros e o terceiro dos galos — o sol saindo à sua frente...” (p. 60); “Com horas de diferença, a vaquinha providenciava”. (p.61); “Ele agora se irritava.” (p. 62); “De repente, ajustou a mão à testa.” (p.62); “À beira, na tardação, não queria desastrar-se, de nada; pensava. Às pausas, parte por parte” (p.63).

O percurso temporal circular (madrugada, noite) remete ao movimento do modo demoníaco para o apocalíptico, a saída de uma situação disfórica (prisão) para o retorno ao espaço eufórico, à fazenda Pãodolhão.

Na apresentação do rapaz, feita no quinto parágrafo do conto, o narrador sugere que o personagem foi movido pelo impulso e não sabia exatamente o que estava fazendo: “quis-se, de repente, para aquilo”. Por meio de anacronias, parte do presente da narrativa (“Na estrada (...) acaso”, p. 60) e realiza uma analepse (“Só, assim, a vaquinha se fugira.(...) se passou”. p.

60-61), para explicar ao narratário o motivo da viagem da vaca, e volta para o presente da narrativa.

Há oposição do tipo dia X noite. A “seqüência” ocorreu durante todo o dia e chega ao final à noite. Entende-se que, para o rapaz, o dia representa um estado de reflexão sobre a vida e, a noite, um estado de revelação dos sonhos, tanto que, nesse momento, o ritmo narrativo é desacelerado e lento. Ao chegar ao destino, o herói, iluminado pela luz da fazenda, encontra-se com o objeto-valor:

Depois de se deixar conduzir pela vaquinha, o vaqueiro passa a ser totalmente envolvido pela natureza, cujo fenômeno crepuscular reflete o estado de sua consciência: primeiro, a claridade; depois, a escuridão da noite, num processo que integra o homem, o animal e o cosmo na sintonia de uma mesma congruência (...). A partir dessa comunhão, inicia-se a revelação do destino do vaqueiro, com a interferência da luz indicando um processo epifânico e desenhando o caminho do retorno idealizante. (Motta, 1999, p. 74).

A figura do sol é explorada nesse conto como metáfora da luz e faz-se presente no ciclo do dia, da natureza e também do outro lado do rio, no cenário mítico da casa da fazenda, representando alimento, luz e olhar.

Os personagens, elementos que fazem parte da estruturação do discurso, têm suas situações e ações definidas pelo percurso seguido. A vaca sofre ao longo do conto uma metamorfose, de diaba à santa que tem, metalingüisticamente, relação com o movimento da narrativa. Passa de objeto transportado (Pedra) para objeto mágico, que simula uma viagem que levará o vaqueiro à purificação e ao encontro do amor. O vaqueiro transforma-se de caçador em caça, pois não captura o animal e se deixa levar por ele. O rio, mais uma vez, é o elemento divisor dos espaços e pode simbolizar a purificação (água) realizada pelo herói ao atravessá-lo. O herói de “Seqüência” parte da “pedra”, atravessa as águas e chega purificado ao “pão”, onde encontra o amor. Entrar no rio torna possível o estabelecimento das metáforas do conto, como o retorno à residência. Trataremos adiante da simbologia da travessia do rio.

Segundo Motta (1999):

A história de amor recriada burla os estereótipos regionalistas, que estão enraizados nos conflitos crônicos entre fazendeiros, cuja rivalidade, solidificada por uma estrutura patriarcal, amplia a distância entre os filhos e as filhas dos coronéis. No conto, esse tipo de conflito dá-se e resolve-se no plano simbólico da palavra. O ‘seo Rigério’, com seus filhos varões, além da disforia do nome da fazenda, ‘Pedra’, carrega no nome próprio a ironia da paronomásia: ri/rir; gir = raça bovina, zebu. Entretanto, o personagem apresenta na terminação do seu nome a palavra rio, que vai estabelecer a separação e, ao mesmo tempo, a ligação com o seu oponente, o “Major Quitério”, cujas terras, no outro lado do rio, representam o espaço da luz e do alimento, de acordo com a simbologia que se inscreve no nome da fazenda “Pãodolhão”. Assim, na outra margem do rio, o segundo proprietário destaca-se pelos qualitativos embutidos em seu nome (Major – maior + quite = livre de dívida + rio), pela pressuposição da fertilidade de suas terras (pão) em oposição à aridez da fazenda do seu antagonista (pedra) e pela concentração de figuras femininas à sua volta, no conjunto de suas quatro filhas: “A uma roda de pessoas. Às quatro moças da casa”. (p. 70-71)

A própria caracterização da filha do fazendeiro, alva, simboliza, como no conto “Substância”, o branco, podendo representar a totalidade, a síntese de tudo aquilo necessário e buscado pelo ser humano, atestando o caráter metafísico do conto. Na leitura mais explícita, é uma história de amor. Há uma referência menos explícita de uma perigração ou provação para se chegar ao amor. Nesse caso, pode lembrar uma referência metafísica pela estilização da história bíblica de Pedro. O narrador realça também a presença do “poder” na descrição de Seo Rigério: “Ele era alto, o homem, para tão pequenina coisa” (p.61).

O conto trata, por meio das figuras da vaca e do vaqueiro, da busca da felicidade e mostra que ela só pode ser adquirida por meio da liberdade. Livres, vaca e vaqueiro estão em conjunção com os sonhos e desejos. Metalingüisticamente, recupera o movimento de um tipo de narrativa, que parte de um conflito e chega ao romanesco.

Observa-se que esse conto ressalta o caráter de experimentação de algumas obras de Guimarães Rosa, como foi dito na introdução deste trabalho. Essa experimentação deve-se ao modo pelo qual a história é contada, ou seja, no modo como o narrador seleciona os dados e constrói as informações que dará ao narratário. Observamos que, em vários contos de *Primeiras Estórias*, o autor opta por colocar o narrador próximo daquilo que conta, por isso utiliza-se do relato de acontecimentos por meio da *Mimesis* (*showing*) ou *Cena*, na

terminologia de Genette (1979). Assim, elegemos o conto “Seqüência”, para exemplificar essa postura narrativa. Por meio de tal processo, os acontecimentos são mostrados em detalhes específicos, sucessivos e contínuos de tempo, espaço e ação. Comprova-se tal aspecto quando o narrador convida o narratário a “ver” como a história se desenvolverá: “E vede de que maneira tudo então se passou”. (p. 61). A narração da perseguição é semelhante à montagem do cinema, que reveza paralelamente os espaços da vaca e do rapaz.

O espaço é caracterizado primordialmente pela distinção, mais uma vez, entre dois opostos, o *cá* X o *lá*, que são separados pelo rio. O narrador, que é extradiegético, pois está fora da história, mantendo-se no nível heterodiegético, pois é apenas uma voz, não é personagem, acompanha os personagens durante a travessia entre os opostos, focalizando cada obstáculo e cada vitória. Genette (1979) nomeia *Perspectiva* outro modo de regulação da informação, que procede da escolha ou não de um ponto de vista restritivo. Em “Seqüência”, o narrador elege vários pontos de vista para realizar a narração, privilegiando a onisciência, a focalização zero. A opção por essa estratégia discursiva denota que o narrador tem a intenção de fazer com que o narratário prenda-se aos detalhes da história que conta, aguardando com expectativa o desfecho:

No Arcanjo, onde a estrada borda o povoado, foi notada, e, vendo que era uma rês fujã, tentaram rebatê-la; se esvencilhou, feroz, e foi-se, porém.” (p.60); “No córrego a vaquinha entrou, veio vindo, dentro d’água. Três vezes esperta. Até que outra cerca travou-a, ia deixando-a desairada. Volveu — irrompida ida: de um ímpeto então a saltou: num salto que queria ser vôo. (p. 62)

As expressões “Vinha pelo meio do caminho (...)”, “a trazia para o rio, e — para lá do rio”, “Viera do Pãodolhão”, “Aqui alta cerca a parou”, “veio vindo”, mostram a proximidade do narrador em relação à personagem e ao espaço narrado, portanto, o recurso ao relato de acontecimentos do tipo mimesis/showing, proporcionando maior dramaticidade à situação. Também no momento em que os olhares da vaca e do rapaz cruzam-se em um único enquadramento, percebe-se tal proximidade do narrador em termos de tempo e espaço:

“Agora, manchava o campo a sombra grande de uma nuvem.... De repente, ajustou a mão à testa, e exclamou.... Aí e lá....Aí, se afundou para o de lá...” (p. 62). Numa variação de enquadramentos, focalizando de perto os acontecimentos, o narrador cria um clima de apreensão, dramaticidade, fazendo com que o narratário se envolva com a história.

No caso do vaqueiro, não ocorre apenas uma focalização interna, mas total onisciência, pois há abertura máxima de informações e conforme define Genette, o narrador narra de cima, detalha, explica, interpreta. Revela ao narratário, por meio da diversidade de vozes adotadas, os pensamentos do vaqueiro, ora por meio do discurso direto ora pelo discurso indireto livre: “Aonde um animal o levava? O inomeçado, o empatoso, o desnorte, o necessário. Voltasse sem ela, passava vergonha. Por que tinha assim tentado?” (p. 62); “Seja o que seja” (p. 62); “Onde então o Pãodolhão? Cujo dono? Vinha-se a qual destinatário?” (p. 63); Tinha de perder de ganhar? (p. 63)

Para retratar com maior veracidade a reação do povo diante da estranha criatura (vaca), o narrador também reproduz falas dos personagens sertanejos: “— ‘Meo fio, q’vaca qu’é essa?’ — ‘Nho pai, e’ n’ é nossa, não.’.” (p. 60) e também do Seo Rigério, ao saber da fuga do animal: “Diaba” (p. 61). A finalidade dessas falas, como no conto “A terceira margem do rio”, é buscar o apoio de outros personagens para comprovar os argumentos.

Nos momentos da perseguição da vaca pelo vaqueiro, há uma alternância de enquadramento, revezando as ações da vaca e as do vaqueiro:

Já a vaca. O avanço, que levava, não se lhe dava de o bastante. Ante o morro, a passo, breve, nem parava para os capins dos barrancos: arrancava-os, mesmo em marcha, no mesmo surdo insossego. Se subia — cabeceava, num desconjuntado trabalho de si. Se descia — era beira-abismos, patas abertas, se borneando. Após, no plano, trotava. Agora, lá num campal, outras vacas se avistavam. Olhava-as: alteou-se e berrou — o berro encheu a região tristonha: O dia era grande, azul e branco, por cima de matos e poeiras. O sol.inteiro. (p. 61)

Já o rapaz se anorteava. Só via o horizonte e sim. Sabia o de uma vaquinha fugida: que, de alma, marca o rumo e faz atalhos — querençosa. Entretanto, ele perguntava. Davam-lhe novas de arribada. Seu cavalo murça se aplicava, indo noutra forma, ligeiro. Sabia que a coisa era o tempo, a involuntária aventura. E esquipava. Ia o longo, longo, longo. Deu patas à fantasia. Ali, escampava. Tempo sem chuvas, terrantas campinas, os tabuleiros tão sujos, campos sem fisionomia. O rapaz ora se cansava. Desde aí, o muito descansou. Do que, após se atormentava. Apertou. (p. 60)

Esse revezamento, por meio de sumários, dá um caráter visual ao conto, reforçando a idéia de cena na linguagem cinematográfica, pois opera por recorte, elipse. A aproximação da linguagem visual (cinematográfica) é também prova de experimentação narrativa, pois o revezamento de enquadramento, promovido pelas várias perspectivas, acompanha o ritmo da seqüência, dando dinamismo ao conto e provocando expectativa no leitor. A narração acompanha o ritmo do pensamento dos personagens durante a seqüência, que é truncado, desorganizado, acelerado no momento de indecisão e expectativa. Por isso os períodos são curtos: “E esquipava” (p.61); “Ali, escampava.” (p.61); “Apertou” (p. 61); “Volveu ... ida” (p. 62); “O rapaz: obcego...aonde?”(p.63)

Tal modo de organização sintática aproxima-se da montagem cinematográfica, muitas vezes fragmentada, realçando ações e criando ritmos. Com essa perspectiva assumida pode-se ter acesso também a comentários do narrador, estabelecendo leituras direcionadas da obra. O tema da travessia, proveniente da religiosidade popular, entendido como um momento difícil e de muita reflexão, é enfatizado pelo narrador: “Ia longo, longo, longo.” (p. 61). A travessia da vaca é movida pela saudade e a do rapaz, pelo brio. A descrição da paisagem retrata o estado psicológico daqueles que a atravessam: a euforia da vaca (“alteou-se e berrou ... O sol inteiro”); suas dificuldades (“Aqui alta cerca a parou...vão”); a disforia do rapaz (Já o rapaz... apertou.”) e as dificuldades retratadas em quase todas as passagens do conto. Dessa maneira, enfatiza-se que a transição para o outro reino, o da libertação, ocorre com muitos obstáculos e problemas, que são também necessários para que ocorra a plenitude: “o empatoso, o desnorte, o necessário.” (p. 62).

O narrador transforma também a travessia em um momento mágico, poético: “E além se sumia a vaca vermelha, suspensa em bailado, a cauda oscilando”(p. 62); “Oustrarte o ouro esboço do crepúsculo.” (p.63)

Na chegada ao destino, os personagens se encontram no tempo e no espaço e a revelação é representada euforicamente pela figura da vaca: “Chegava, chegavam. Os pastos da vasta fazenda... Mugiu, arrancadamente. Remugiu em fim.” (p.63)

No momento final, onde ocorre o encontro do rapaz com a moça, evidencia-se que o narrador comunga o mesmo pensamento religioso popular, em que a providência divina intervém: “e tudo à sação do ser”. (p. 64). Mostra-se, pela narração, que os dois estavam ligados pelo destino e que se descobriram naquele momento, já aguardado inconscientemente: “Tanto ele era o bem-chegado!” (p. 63); “Ela se desescondia dele. Inesperavam-se?” (p. 64).

Assim, o conto tem um desfecho das histórias de amor do gênero dos contos de fadas, com um cenário mítico, em que o herói, após sofrer várias provações e auxiliado pelo objeto-modal, entra em conjunção com o objeto-valor.

Na transmutação ou recriação fílmica, esse conto é inserido na narrativa de “A terceira margem do rio”, após a abertura do filme. É a partir da suspensão narrativa do primeiro conto, “A terceira margem do rio”, que há o encaixe de “Seqüência”. Daí, surge o personagem coletivo sincretizado na figura de Liojorge. Portanto, é o conto “Seqüência” que desencadeia a seqüência do roteiro fílmico. Nelson Pereira dos Santos apropriou-se da estrutura romanesca da história do casal apaixonado para, a partir daí, criar a estrutura da família, que tem Nhinhinha como filha. Como toda história baseada no maravilhoso, essa estrutura familiar ideal é ameaçada por vilões, justificando o encaixe dos contos “Os irmãos Dagobé” e “Fatalidade”, como construção da dialética *bem X mal*.

Lembremos que, para o discurso cinematográfico, *seqüência* é um conjunto de cenas que formam uma narrativa fílmica, com uma relativa unidade interna. O discurso fílmico

também é organizado sintaticamente, como o discurso verbal, devendo haver também coerência semântica entre as partes. Nesse sentido, a noção de *montagem* deve ser bem clara para o observador/leitor. Para Carmona (1991, p. 109), a montagem é uma operação que organiza o conjunto dos planos que formam um filme, segundo uma ordem pré-fixada, ordenando os fragmentos no espaço e no tempo, estabelecendo relações temporais (continuidade, elipses ou retrocessos) e espaciais (continuidade ou distanciamento). Assim, o conto “Seqüência” é o único que tem uma *seqüência* não interrompida no filme, ou seja, ele não sofre fragmentações. Os demais apresentam suspensões narrativas para adequarem-se às montagens solicitadas pelo roteiro do filme.

Nesse raciocínio, torna-se interessante a relação que se estabelece entre o conto e o filme. No conto, a casa da fazenda é o espaço do inesperado, tanto para o personagem como para o leitor, onde ocorre a revelação, o encontro com o amor, que traduz, metalingüísticamente, a criação da história romanesca. Para Motta (1999), a chave do conto está na inversão irônica, pois o leitor se vê surpreendido, como o vaqueiro. A casa da fazenda, metáfora do espaço literário, é o local “em que se alojam os anéis das narrativas de amor à espera de suas reinvenções”. (p.74)

No filme, é também a partir da chegada à fazenda e do encontro com o amor que ocorre o inesperado, o encaixe dos demais contos, que formam o roteiro da recriação. Nesse novo roteiro, o sujeito manipulador continua sendo a vaca (captura). Assim como no livro, o herói realiza o trajeto (performance) obtendo sanção positiva, pois encontra o amor. O sujeito tem competência para realizar a busca. O conto é representado na íntegra, as fases do percurso narrativo são mantidas e há fidelidade ao nível fundamental.

Em relação aos personagens, o herói do conto (filho do dono da fazenda Pedra) continua representando o bem, na figura de Liojorge. Rigério passa a ser o cunhado de Liojorge no filme, e não o dono da Pedra, como no conto. Apesar disso, o filme mantém as

características negativas de tal personagem, simbolizando o interesse e o dinheiro. É corrupto e explorador das carências do povo. Inclusive, como já dissemos, ele e a esposa, Rosário, irmã de Liojorge, contribuem para desencadear as mudanças na vida da família. Eles manipulam a família por meio da tentação dos bens materiais. A mulher com a qual Liojorge casa-se chama-se, no filme, Alva, e perde o seu caráter sagrado, idealizado, transformando-se em uma mulher frágil, distante, ausente e facilmente influenciável pela modernidade da cidade, pela cultura de massa. É no amor por ela que Liojorge supre parte das carências, ou seja, com Alva, Liojorge não é tão solitário como era sem o pai e tem a oportunidade de constituir uma família, pela qual torna-se responsável, assumindo o papel de pai.

A figura da vaca continua presente no filme com o estatuto simbólico do sagrado/divino. Por meio de trabalhos de montagem, que revelam perspectivas do sujeito enunciator querendo salientar algo ao espectador, ela é focalizada antes do encontro de Liojorge e Alva, antes também da cena das núpcias. Na cena em que aparece morta no rio, que, juntamente com o casamento, já não fazem parte do conto, tem-se a antecipação do tema da ameaça à família e ao casamento de Liojorge com a chegada dos Dagobé/Herculinão. O rio também continua presente como espaço a ser percorrido e vencido. No caso, também, como a via de chegada dos problemas, dos conflitos.

Em alguns momentos, verifica-se no filme uma certa perda da intensidade dramática em relação ao conto. Enquanto as narrativas dos contos prendem o leitor pelo clima de angústia, tensão, suspense e emoção, gerados pelo trabalho do narrador, na transmutação fílmica parece não ocorrer o mesmo. Na imagem móvel, a relação temporal dá-se por meio de montagens, anacronias (retorno ou avanço no tempo), objetos e vestimentas de época e também pela organização de elementos dispostos no espaço cênico, segundo uma ordem de causa e efeito que sugere as noções de anterioridade e posterioridade. A diversidade de estratégias de enquadramento gera uma superposição de pontos de vista a respeito do

conteúdo abordado, possibilitando ao narratário visões variadas do universo narrado. Com tal recurso cria, também, uma rede que envolve o leitor na trama.

Durante a viagem de captura da vaca, todo o sacrifício realizado pelo personagem no livro e as constantes reflexões não são realçados no filme. Entretanto, explora-se a cena da chegada de Liojorge à fazenda, em que o herói conhecerá a futura esposa. No momento da chegada dos personagens (rapaz e vaca) não há iluminação, mas uma total escuridão, ressaltando o clima de mistério gerado pelo desconhecimento do herói. A câmera movimenta-se de cima para baixo, mostrando a casa e a vaca, que recebem iluminação clara e estão localizadas ao lado direito do vídeo, eixo positivo. Tais recursos enfatizam o caráter sagrado do animal e do lugar em que se concentra a revelação. A câmera focaliza um *close* do rosto de Liojorge e, a partir daí, há luzes nos olhares do rapaz e da vaca, que se encontram. O olhar do rapaz é iluminado pelo encontro com a vaca, pois é ela a responsável por guiá-lo, fazendo da luz o elemento de expressão e revelação.

Liojorge entra na casa, sem bater, vindo do escuro para a claridade, a passos lentos. O momento da revelação do amor é antecedido pela passagem do personagem de uma situação negativa (lado esquerdo do vídeo) para uma positiva (lado direito do vídeo), num tempo lento, que gera ansiedade no espectador. Na sala iluminada existem pessoas sentadas, realizando afazeres. A moça que está no centro, vestida de vermelho, pois representa, como veremos, o arquétipo da sedutora, rapidamente tem a atenção voltada para o rapaz que entra. Ela sorri para ele, como se o esperasse, fecha o livro que estava lendo e segue em sua direção. Focalizado em plano americano, o casal olha-se fixamente. Liojorge diz à moça: “É sua. Eu vim lhe trazer a vaca pitanga.” O casal deixa a casa enquanto a iluminação, sugerindo efeitos de sentido eufórico, como amor, revelação e conhecimento, permanece neles. Percebe-se, então, que o relevo é dado ao encontro com o amor, à sanção, e não à viagem, pois, no filme, o processo de provação do herói está por começar.

A opção pela cor vermelha da roupa da moça retrata a postura do sujeito enunciator em destacá-la como sedutora, como veremos adiante. No conto, não há menção sobre tal vestido. Em contraste ao vermelho há o adjetivo alva, representando a pureza.

Dessa maneira, conclui-se a seqüência filmica que retrata o ciclo narrativo do conto “Seqüência” e inicia-se a narrativa de “A menina de lá”.

1.3. “A MENINA DE LÁ”

O conto é baseado na vida de uma menina chamada Nhinhinha, que se destaca das outras crianças por possuir comportamento diferenciado e poderes paranormais. Sempre que ela queria, os desejos realizavam-se. A família, com medo da reação da sociedade, guardava segredo sobre os poderes da menina. As falas e os pensamentos da menina não eram entendidos pela família e pelo seu amigo (narrador). Como sempre desejou ir para o céu, morre precocemente, realizando o desejo.

Destacam-se as oposições semânticas fundamentais entre humano X divino; sabedoria X não-sabedoria; real X mítico, que na narrativa, problematizam a questão do sujeito que se encontra em disjunção com o objeto-valor. O sujeito Nhinhinha tem como objeto-valor a busca de um espaço enigmático, que pode ser simbolizado pelo divino (lá). Tem competência para realizar o seu objetivo, pois vê além do que os seres humanos normais vêem, conseguindo também concretizar sonhos e desejos em realidade (aparecimento da rã verdíssima, da pamonhinha de goiabada e a cura da mãe), por meio da palavra, elemento transformador que expressa o fazer da menina. Realiza a performance que seria a própria morte e é sancionada positivamente ao ir para o céu (lá), tornando-se santa.

O componente discursivo espacial mostra algumas oposições como: aqui X lá, baixo X alto, comum X incomum, próximo X distante, humano X mítico (divino). O *lá* representa,

também, o espaço distante, longe do alcance de qualquer um. Nesse conto, algumas ações da menina, como brincar com as palavras, levantam a isotopia metalingüística do tema da criação.

Nhinhinha é especial porque seu espírito vive no espaço do *lá*, alto, incomum, distante, divino. A menina, apesar de viver aqui, deseja o *lá* e consegue alcançá-lo por ser especial, ver além dos limites normais. No texto é descrita como “cabeçuduta e com olhos enormes”, destacando a cabeça e os olhos, desproporcionais ao resto do corpo. Esse destaque enfatiza o poder de pensar e de ver da menina, que enxerga com a alma e com o coração e reflete sobre a existência: “Não que parecesse olhar ou enxergar de propósito. Parava quieta, não queria bruxas de pano, brinquedo nenhum, sempre sentadinha onde se achasse, pouco se mexia.”(p. 20)

Não desejava bonecas e outros brinquedos como outras crianças desejariam, o que ela quer está do outro lado. Assim, torna-se diferente dos demais seres humanos que a rodeiam. Essa situação pode ser representada na metáfora “Tatu não vê a lua”. Tatu representaria o percurso para baixo, para o escuro, em oposição à lua, que está no alto. Nhinhinha tem uma alma superior, característica que é mostrada em todo o texto, como por exemplo, nas seguintes passagens: “calma, imobilidade e silêncios” (p. 20); “nada a intimidava” (p. 21); “suasibilíssima, inábil como uma flor” (p. 21); “O que ela queria, que falava, súbito acontecia. Só que queria pouco, e sempre as coisas levianas e descuidosas, o que não põe nem quita”. (p. 22). O “querer pouco” mostra o comportamento despreendido e maduro de Nhinhinha. As falas e histórias estão sempre voltadas para o fantástico, mítico e metafórico: “Êle xurugou?”, “Tudo nascendo!”, “Vou visitar eles (...)”, (...) “referia estórias, absurdas, vagas, tudo muito curto: da abelha que se voou para uma nuvem... perdendo”. Nhinhinha vive também em outro tempo. Ela não deseja o agora, e sim o então, onde poderá alcançar o divino.

Diferentemente dela, os demais personagens são pessoas comuns que se intrigam com a presença do divino, do fantástico, vivem na pobreza e têm fé. O pai é um trabalhador, sitiante comum, que não aceita a idéia de a filha querer morrer. A mãe, muito religiosa, “nunca tirava o terço da mão”, aceitou o último desejo da filha (morte), acreditando que ela tornar-se-ia santa. Tiantônia é caracterizada por estar sempre ao lado da menina, fazendo as vontades dela e temendo seus poderes. Mas, na verdade, nenhum dos familiares sabe entendê-la, pois estão no espaço do aqui, na margem do mundo pragmático e do comum. Vivem o agora. Assustam-se com a personalidade e com as ações da menina, pois não têm maturidade para enxergarem como Nhinhinha: “Ninguém tinha real ... motivo” (p. 21), “E ela riu ... demais” (p. 22).

O texto mostra a pureza da criança contrapondo-a aos adultos. Nele a criança é mais adulta que os pais, mais amadurecida: “Ouvia o Pai querendo que a Mãe coasse um café forte, e comentava, se sorrindo: — ‘Menino pidão ... Menino pidão...’ Costumava também dirigir-se à Mãe dêsse jeito: — ‘Menina grande... Menina grande’. Com isso Pai e Mãe davam de zangar-se. Em vão. Nhinhinha murmurava só: — ‘Deixa ... Deixa...’” (p. 21).

A imaturidade dos adultos em relação à menina é tão grande e os atos tão caracteristicamente comuns que, ao perceberem os poderes da filha, os pais planejam tirar proveito da situação: “Pai e Mãe cochichavam, contentes: que, quando ela crescesse e tomasse juízo, ia poder ajudar muito a eles, conforme à Providência decerto prazia que fosse”. (p.25). Esse comportamento dos familiares será bem explorado na recriação fílmica e levará à degradação familiar.

Em contrapartida, a maturidade da menina faz com que ela não se submeta à vontade alheia, realizando os próprios desejos na hora que considera certa: “Daí a duas manhãs, quis: queria o arco-íris. Choveu.” (p. 23)

As figuras presentes no conto contribuem para a construção do sentido, como o arco-íris, que representa o caminho para o céu (lá) e o caixão, que simboliza a morte. As duas figuras representam a oposição: aqui X vida (lá). As palavras Pai e Mãe, sempre com iniciais maiúsculas, podem aludir ao tom mítico e sagrado do texto.

A narração do texto é conduzida por um narrador inicialmente extradiegético/heterodiegético, mantendo distanciamento em relação à história. Aos poucos, realiza uma aproximação, torna-se intradiegético/homodiegético, trazendo consigo o narratário: “A gente se assustava de repente”, “E Nhinhinha gostava de mim”. Chega ao ponto de fazer reflexões, com o narratário, a respeito da menina: “Seria mesmo seu tanto tolinha?” (p. 21). No relato da morte da menina, a narração é conduzida pelo narrador extradiegético: “E, vai, Nhinhinha adoeceu e morreu. Diz-se que da má água dêses ares. Todos os vivos atos se passam longe demais”. (p. 23).

Segundo Motta (1996), este conto insere-se na iconografia popular brasileira ao tratar da imagem da criança santificada. Assim, a literatura aproveita-se das narrativas orais populares transpondo-as para a arte. Para o autor, o conto é uma metalinguagem da criação da prosa poética, apresentando três metáforas. A primeira delas seria relacionada à enunciação, onde, como já dissemos, parte da narração em terceira pessoa do pretérito imperfeito e chega à primeira pessoa do presente, o que pode ser exemplificado em “Serra do Mim” e “E Nhinhinha gostava de mim”. Quando o narrador se aproxima da personagem, em primeira pessoa, “travam um combate medido em graus de poeticidade” (p.136), pois criança e narrador têm o poder poético, ou seja, sabem construir a prosa. Nessa metáfora, a casa da menina sugere a arte poética, destacada no texto em negrito.

A outra metáfora estaria na expressão “brejo de água limpa”, onde temos o paradoxo brejo (turvo) X água limpa, representando o nascimento e a vida, que de acordo com Motta (1996) sugere o “tratamento poético dado pela menina às palavras com as quais recorta e

expressa o seu mundo” (p. 138). O mau uso das palavras produz efeito contrário à vida, chegando à destruição da arte poética.

Ainda para o crítico, o ato de compor as palavras (falar) expressa o *fazer* da menina, seu objeto-modal, pois ela gosta de brincar com palavras e não com coisas comuns. Pela fala ela realiza transformações. Daí surgem duas isotopias desencadeadas pelo verbo falar. Na primeira estaria a competência de transformar o signo; na outra, o poder mágico, como realizar a cura da mãe, por exemplo.

Na descrição do espaço habitado pela menina, “lugar chamado Temor-de-Deus”, encontra-se a terceira metáfora, que leva a duas leituras: uma mais explícita, mística e religiosa e a outra mítica, literária. Conforme Motta (1996):

Para Guimarães Rosa, o fio que separa a arte e a religião é tênue e, nesse conto, o limite entre os dois terrenos é demarcado pelo ponto mágico que, ao se mover, por um lado, impulsionado pela fé, conduz à religião e, por outro, com o sopro da poesia, caminha para o mundo da arte ou da literatura. (p. 141)

Os representantes dessas leituras no conto seriam a figura do caixão, que conduz a matéria para a terra e o espírito para a vida celestial e mística, e o arco-íris, ponte arquetípica que perfura o céu literário. Ambos separam a vida de *lá* da vida de *cá*. No espaço do *lá*, a menina pode conviver com os outros artistas da criação poética. Nessa leitura, metaforicamente, o conto sugere a metalinguagem da criação poética, sendo a menina o poeta que deseja a poesia.

Esse conto sofre fragmentação no filme. A personagem principal Nhinhinha é introduzida na narrativa filmica como a filha do casal Liojorge e Alva. Nhinhinha possui as mesmas características que lhe são atribuídas no conto. É uma criança especial, fruto do amor verdadeiro e puro. Procura sempre o bem. Ela é criada pela avó, que possui o mesmo perfil de Tiântonia, apresentada no conto.

Como os demais contos, com exceção de “Seqüência”, inicia-se no espaço rural e conclui-se no espaço urbano da favela, em que há a degradação da personagem. Nesse sentido, podemos dizer que a alteração do espaço, ou seja, a saída do sertão para a favela é um fator que *desnorteou* os personagens. Segundo Antonio Candido (1983): “Tirar a qualidade própria do Norte, que leva os seus habitantes à necessidade de **fazer** a lei, recorrendo necessariamente à guerra dos bandos.” (p. 299). Veremos que, ao saírem do sertão e irem para a favela, os personagens acabam perdendo características sertanejas, agindo conforme as leis marginais da favela. No novo espaço, os sertanejos desejam os bens materiais e terão atitudes ilícitas, que não haviam sido manifestadas até então. Tal fato revela certa adequação ao novo ambiente.

No espaço rural, a menina consegue, por meios sobrenaturais, resolver os obstáculos de ordem natural enfrentados pela família, como a seca e a doença da mãe. Alguns dos milagres são recuperados pelo filme, como a concretização do desejo de comer pamonha de goiaba, o aparecimento do sapo verde, a chuva e a cura da mãe. Na cena em que Alva está doente na cama, a iluminação na casa é escura, representando o mistério da morte. Mas, no momento em que Nhinhinha a abraça e beija, curando-a, insere-se a claridade por uma luz que vem de cima para baixo, ou seja, que vem do lugar sagrado, representando a vida. Esse trabalho técnico realça o conteúdo sagrado e milagroso da cena.

No espaço da favela, a personagem é influenciada pela mídia, quando passa a desejar os bens mostrados pela televisão (doces industrializados). Há uma adaptação da criança ao local onde ela está vivendo. A oposição pureza X violência, relacionada às crianças da favela e à Nhinhinha é realçada nas figuras dos doces (pureza) e das armas (violência). Durante uma noite, há uma chacina na favela, e são mortos muitos homens. No dia seguinte, as crianças brincam de matar, ou seja, reproduzem o que vêem na TV. No portão da casa, Nhinhinha vê toda a cena e distribui bombons para as crianças, como forma de devolver-lhes a paz.

Em outro momento, em que a menina faz a casa do rio aparecer diante dos olhos da avó, na favela, a imagem torna-se difusa, devido à poeira provocada pela ventania, cuja simbologia trataremos adiante. O recurso de iluminação e a montagem criam uma metáfora espacial, que enfatiza o desejo de segurança, representado pela imagem do lar (abrigo). Como foi observado, nesse momento o cinema lança mão do procedimento conhecido como “realismo mágico”. Aqui, percebe-se a metalinguagem do cinema que revela no filme algumas de suas armas para promover a sedução. Por meio da linguagem, consegue proporcionar ao observador a sensação de fantasia. Diferentemente da TV que, como mostra o filme, utiliza essa linguagem visual para explorar comercialmente o observador.

A vida de Nhinhinha na favela leva-a à degradação, pois não consegue resolver os problemas vivenciados em tal local. Tal degradação inicia-se quando, após revelados os milagres, ela passa a ser explorada pela família. Outro manipulador é a mídia. Ambas visam aos lucros. A família conquista bens materiais com a exploração da criança e a mídia torna-a assunto que atraia a população. Dentro de casa, o espaço visual é composto por vários bens materiais, que são doações recebidas por Nhinhinha como pagamento pelos milagres.

Ao ser aclamada pelo povo para que continue a fazer milagres, Nhinhinha reaparece na frente da casa, sentada em um banquinho. Começa a chorar. Há uma grande ventania, muita poeira e começam a chegar pessoas fantasiadas dançando o carnaval. A avó grita, a mãe chora e a menina morre. A mãe diz: “Deixa menina grande”. Está realizada a performance de “A menina de lá”. Assim, há uma metáfora que mostra, por meio da recorrência ao fantástico, o apelo à figura do carnaval, festa popular, como consolo para o ser humano marginalizado. Também, constitui metalinguagem do cinema, pois, pela técnica une, em um único espaço, elementos antagônicos (tristeza e alegria), revelando o poder do cinema em transformar a tristeza (tragédia) em alegria (cômico).

Liojorge, Alva, Rosário e Rigério realizam a performance de explorar Nhinhinha e são sancionados negativamente: Liojorge é preso, a menina morre, a família continua pobre.

Após a morte de Nhinhinha, a família está muito triste e também preocupada porque o caixão não chega. Como no conto, a avó chora muito e resolve contar que ficou brava com a neta, pois esta lhe havia pedido um caixão rosa com enfeites verdes brilhantes. O pai nega o pedido, mas acontece outro milagre e o caixão desejado aparece. Na rua, o povo leva o caixão, que parece flutuar ao som da música de carnaval e desaparece no céu. Há o encerramento de mais uma sequência narrativa. No filme, a personagem morre devido à exploração, enquanto, no conto, a morte é repentina e a garota não chega a ser explorada.

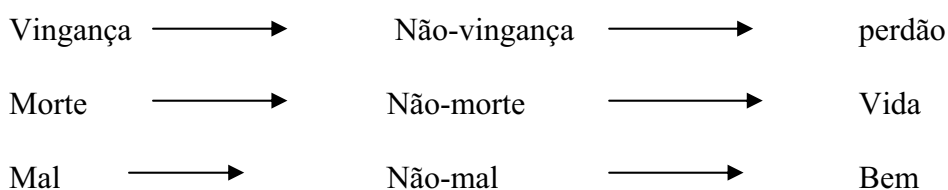
Recuperando a leitura de Motta (1996), percebe-se que o filme cria uma outra isotopia para a razão da morte da menina. Nhinhinha morre na favela, pois deseja outro lugar (*lá*), em que não é explorada. Essa isotopia também tem relação com a metalinguagem, só que por meio da oposição entre a televisão e o cinema. Enquanto aquela transforma a notícia em espetáculo e exploração, o cinema mostra, criticamente, o embate que vem se processando entre cultura popular e cultura de massa, com prejuízo da primeira. Tendo como ambientação a cidade de Brasília e, em sua periferia, a cidade satélite Sobradinho, onde a família está alojada, o filme adquire tom de denúncia, faz crítica política ao revelar que, na ausência de atitudes do poder federal, o poder paralelo ganha força. A justiça corrupta aparece na figura de advogados inescrupulosos e a presença da menina Nhinhinha na favela intensifica a pobreza da população, que deseja resolver seus problemas por meio de milagres.

1.4. “OS IRMÃOS DAGOBÉ”

O conto tem como trama a história de Liojorge, moço honesto que, depois de ser ridicularizado pelo jagunço Damastor Dagobé, mata-o. No arraial, o clima é tenso, pois todos

estão certos de que haverá a vingança dos outros irmãos. Mas Liojorge consegue o perdão, quando vai ao velório e se explica. Os irmãos partem para outras terras.

O nível fundamental é sustentado por oposições semânticas básicas, como bem X mal; vida X morte. Parte de uma situação inicial disfórica para o bem e eufórica para o mal, chegando ao final com uma situação eufórica para o bem e disfórica para o mal, ou seja, libertaram-se da violência, figurativizada na lama pelas águas da chuva (purificação). Há, então, a afirmação da morte/mal, sua posterior negação e a afirmação da vida/bem:



Os conceitos circunscritos no nível fundamental são assumidos por um sujeito no nível das estruturas narrativas abstratas, onde há uma articulação de enunciados de estado e de ação, que irão construir a seqüência narrativa canônica. Tal articulação de enunciados será responsável por seqüências que provocarão transformações nos sujeitos envolvidos e que irão marcar as oposições semânticas ou valores presentes no nível fundamental.

Uma das seqüências se desenvolve em torno do sujeito Liojorge, “um lagalhé pacífico e honesto, chamado Liojorge, estimado de todos (...)” que, ameaçado por Damastor Dagobé (agente interventor), é ameaçado de perder a vida. Temos, então, um enunciado de estado onde o sujeito está em disjunção com o objeto-valor (paz/vida). Manipulado por intimidação (ter as orelhas cortadas), quer e deve se defender e buscar o objeto-valor, desenvolvendo um enunciado de ação. O sujeito tem competência (saber/poder) para se defender, e possui, como objeto-modal, uma garrucha. No encontro com Damastor Dagobé, o sujeito Liojorge o mata: “(...) despejou-lhe o tiro no centro dos peitos, por cima do coração. Até aí, viveu o Telles” (p. 28). Recebe sanção positiva por ter conseguido se defender e afastar a ameaça de perder a

vida e a paz. Por outro lado, sua ação também provoca uma sanção negativa, pois está sob nova ameaça, temendo a vingança dos outros três irmãos: “Tanto mais que aquele pobre Liojorge permanecia ainda no arraial, solitário em casa, resignado já ao péssimo, sem ânimo de nenhum movimento” (p. 28), encontrando-se novamente em disjunção com o objeto valor. Esse novo enunciado de estado leva o sujeito a iniciar outra seqüência narrativa, tendo novamente sido manipulado por intimidação (medo/ameaça/vingança) e como objeto-valor a vida. Desta vez, para atingir o objeto-valor, o sujeito tem como saber/poder (competência) provar que não tinha o desejo de matar, que é honesto e quer se desculpar:

Que o rapaz Liojorge, ousado lavrador, afiançava que não tinha querido matar irmão de cidadão cristão nenhum, puxara só o gatilho no derradeiro do instante, por dever de se livrar, por destinos de desastre! Que matara por respeito. E que, por coragem de prova, estava disposto a se apresentar, desarmado, ali perante, dar a fé de vir, pessoalmente, para declarar sua forte falta de culpa, caso tivessem lealdade. (p. 29).

Realiza então a performance de se apresentar diante dos três irmãos, no velório, oferecendo-se para ajudar a carregar o caixão: “De fato, chegava. Tinha-se de arregalar em par os olhos. Alto, o moço Liojorge, varrido de todo o atinar. Não era animosamente, nem sendo por afrontar. Seria assim de alma entregue, uma humildade mortal. Dirigiu-se aos três: — ‘*Com Jesus!*’” (p. 30). Como sanção, recebe a absolvição (perdão) e mantém-se em conjunção novamente com o objeto- valor, vida/paz: “Só disse, subitamente ouviu-se: — ‘*Moço, o senhor vá, se recolha. Sucede que o meu saudoso irmão é que era um diabo de danado...*’” (p. 31)

A seqüência mais importante, decisiva para estabelecer os temas do nível fundamental, gira em torno dos três irmãos Dagobé, que sincretizam papéis de sujeitos de fazeres contrários (bem X mal), isto é, têm que realizar o mal pela manipulação do mais velho, mas, depois, sem a influência daquele, vão assumir o bem. Temos um enunciado de estado em que o

sujeito (irmãos) da narrativa está em conjunção com o objeto-valor: o mal. Com a morte de Damastor, são manipulados, pela imagem de tentação que permanece, a realizarem o mal:

Viviam em estreita desunião, sem mulher em lar, sem mais parentes, sob a chefia despótica do recém-finado. Este fora o grande pior, o cabeça, ferrabrás e mestre, que botara na obrigação da ruim fama os mais moços — “os meninos”, segundo seu rude dizer. (p. 27)

Também são manipulados pela sociedade, que espera vingança: “Depois do que muito sucedeu, porém, espantavam-se de que os irmãos não tivessem obrado a vingança. Em vez, apressaram-se de armar velório e enterro. E era mesmo estranho”, e “Outros embaixadores chegavam. Queriam conciliar as pazes, ou pôr urgência na maldade?” (p. 30). Dessa maneira, eles devem querer a morte de Liojorge e a manutenção do mal. Possuem competência (poder) para realizarem a vingança, dada à fama que construíram perante a população: “Todos preferiam ficar perto do defunto, todos temiam mais ou menos os três vivos” (p.27). Por outro lado, porém, mostram que apesar de terem o poder para realizarem a performance, desenvolvem, durante o velório, uma série de ações que também apontam para o bem, para a não-vingança e para a vida, mostrando que têm também competência para o bem:

Aquilo podia-se entender? Eles, os Dagobés sobrevividos, faziam as devidas honras, serenos, e, até, sem folia mas com alguma alegria. Derval, o caçula, principalmente, se mexia, social, tão diligente, para os que chegavam ou estavam: — ‘*Desculpe os maus tratos...*’ Doricão, agora o mais-velho, mostrava-se já leonino e muar, o mesmo maxilar avançado e os olhinhos nos venenos; olhava para o alto, com especial compustura, pronunciava: — ‘*Deus há-de-o ter!*’ E o do meio, Dismundo, formoso homem, punha uma devoção sentimental, sustida, no ver o corpo na mesa: — ‘*Meu bom, irmão*’. (p. 28).

Podemos dizer que a morte de Damastor pode libertar os irmãos da obrigação de agirem com maldade, seguindo os moldes anteriores. É como se o mal também começasse a morrer com o sujeito manipulador. Agora são manipulados também pela sinceridade e humildade de Liojorge, agente interventor que, com coragem e humildade, vai provocar a transformação de um estado para outro dentro do programa narrativo. É esse agente que os

leva a querer realizar o bem, permitindo sua presença no velório e autorizando-o a carregar o caixão. Como performance, absolvem Liojorge: “*Moço, o senhor vá, se recolha. Sucede que o meu saudoso irmão é que era um diabo de danado’...*” (p. 31), “*A gente, vamos’embora, morar em cidade grande*”.

Conseqüentemente rompem com as expectativas da sociedade, que esperava pela vitória do mal. A sanção dessa seqüência narrativa é positiva para o sujeito (irmãos), pois consegue alcançar o bem, libertando-se do mal.

De acordo com Frye (1973), percebemos que o texto encaixa-se na estrutura do conto maravilhoso, em que o herói, dotado de competência, realiza um movimento narrativo que vai do outono (conflito/modo demoníaco) ao verão (paz/modo apocalíptico). Alcançando a paz, conseqüentemente beneficia toda a sociedade que também vivia sob ameaças dos Dagobé.

No nível discursivo, as personagens figurativizam a oposição bem X mal. O bem faz parte da personalidade de Liojorge (pacífico, honesto), qualidades que podem ser reveladas nas falas e nas atitudes descritas pelo narrador: “*Sua tenência no ir*” (p. 31). Segundo Castro (1993, p. 31) “Comparece, em Liojorge, a marca daquela personagem que Aristóteles chamou *Eiron* (raiz da palavra *ironia*), cuja força narrativa está justamente em não alardear força nenhuma”. Ironicamente, no conto, é a fragilidade e honestidade de Liojorge que o deixam forte diante dos irmãos Dagobé. Ao enfrentar a situação do enterro, Liojorge vence a maldade dos Dagobé e é absolvido por eles. Por um ato simples de retratação, quebra-se a expectativa de um desfecho violento e obtém-se a salvação do herói.

Por outro lado, o mal é expresso nas figuras dos quatro irmãos Dagobé, “gente que não prestava” (p. 27). Damastor é descrito como facínora, ferrabrás, mestre, avaro, mandão, “careta sem-querer, o queixo de piranha, o nariz todo torto e seu inventário de maldades” (p. 27). Derval caracteriza-se por ser o caçula, social, diligente, mais maleável. Doricão, o mais

velho, é corpulento, aquele que dá a palavra final, “demônio em modo humano” (p. 30) e Dismundo, o do meio, também tem caráter semelhante ao de Derval.

O narrador heterodiegético deixa marcas no enunciado, conduzindo-o para um clima de suspense, vingança, que cria expectativa no narratário. Ex.: “pobre Liojorge” (p. 28), “De receio, os circunstantes tomavam mais cachaça queimada. Tinha caído outra chuva. O prazo de um velório, às vezes, parece muito dilatado” (p. 29). Esses comentários refletem o clima de agonia da situação vivida pelos personagens. Ele parte de um clima de disforia (“Enorme desgraça”), que se acentua ao longo da narrativa, durante a tensão no velório, chegando ao desfecho eufórico, contrariando as expectativas do narratário, que espera vingança, a vitória do mal e acaba sendo o surpreendido pela instauração do bem.

Nota-se que o próprio discurso nos dá indícios de que há um pouco de bondade presente nos três irmãos, fazendo-os sincretizarem papéis de sujeitos de fazeres contrários, como dissemos anteriormente: “Aquilo podia-se entender? “Eles, os Dagobés sobrevividos, faziam as devidas honras, serenos, e, até, sem folia mas com alguma alegria”. (p. 28). A palavra honra dá a idéia de cerimonial civilizado. Leva-nos também a perceber que os três ficaram aliviados com a morte do irmão, como se também estivessem se libertando do mal: “Sem cena, fechou-se o caixão, sem graças”. (p. 30). Esse comportamento leva a supor que estavam ansiosos para por fim àquele episódio, o que reflete que eram influenciados e dominados pelo irmão. Além disso, o texto marca graficamente essa impressão de bondade e alívio, pelo emprego do efeito retórico do discurso direto, quando o narrador dá voz aos personagens, enfatizando-se a personalidade dos mesmos. O recurso itálico nas falas dos irmãos também contribui para esse destaque. Ex.:

Derval: “*Desculpe os maus tratos*”, “*Se esteja a gosto*”;

Doricão: “*Deus há-de-o-ter!*”, “*leonino e luar*”;

Dismundo: “*Meu bom irmão*”, “*Dei’stá*”, “*sentimental*”.

Em relação ao espaço, há oposição entre fechado (casa, velório) X aberto (enterro, chuva). No espaço fechado, temos a expectativa, o medo da vingança: “Sendo o que se comentava, aos cantos, sem ócio de língua e lábios, num sussurruído, nas tantas perturbações”. (p. 28). A oposição claro X escuro também reflete os valores como medo e paz, expressos no discurso. Ex.: “Soava um vozeio simples, baixo, dos grupos de pessoas, pelos escuros ou no foco das lamparinas e lampiões. Lá fora, a noite fechada; tinha chovido um pouco” (p. 27). No espaço aberto, surgem o perdão, a vitória do bem: “O enterro estava acabado. E outra chuva começava”. (p. 31).

O tempo também é um componente do discurso que reforça a oposição bem X mal. O mal está relacionado à hora do velório, portanto à noite, revelando a angústia e expectativa sobre o que irá acontecer com Liojorge: “O prazo de um velório, às vezes, parece muito dilatado.” (p. 29); “Eram horas precárias. E despontou devagar o dia. Já manhã”. (p. 30). O bem está relacionado ao enterro, que ocorre no dia.

A figura da chuva, que permanece durante todo o conto, pode simbolizar a purificação, que culmina com a situação de perdão no enterro de Damastor Dagobé: “Sacudiram dos pés a lama, limpavam as caras do respingado”; “E outra chuva começava” (p. 31).

No filme, este conto se encaixa para instaurar o "mal" que dialetiza com o "bem". É inserido pela chegada dos pistoleiros à casa da família de Liojorge. Mas, o personagem Damastor Dagobé funde-se com o personagem Herculinão, de “Fatalidade”, sincretizando o perfil de dois personagens de contos distintos. Nélsom Pereira do Santos utilizou a figura desses dois personagens para problematizar a temática do mal e da violência, assim como o personagem de Liojorge simboliza o bem.

A ameaça sofrida por Liojorge no conto (ter as orelhas cortadas) não é tratada no filme, sendo substituída por outras, presentes no conto “Fatalidade”, como o assédio à esposa, pela armadilha da prisão na favela e pela exploração da filha. O conto diz que não se sabe a

razão pela qual Liojorge matou Damastor. No filme, há um elenco de motivos que estimulam o crime, justamente pelo fato de o personagem sincretizar vários papéis. Liojorge não tem uma garrucha, a arma é fornecida pelo “Meu Amigo”, de “Fatalidade”, que é quem atira no bandido. Ainda, no conto, o velório é a cena inicial, cortada por uma analepse, anacronia utilizada para dar maiores informações ao leitor. No filme, o enterro ocorre como desfecho de uma situação e aparece quase no final.

O espaço fílmico desse conto muda do rural para o urbano, em virtude dos encaixes do roteiro fílmico, e o desfecho se dá no espaço urbano da favela. A competência dos Dagobé, principalmente de Damastor, é mostrada quando tenta manipular Liojorge de diversas maneiras: por meio do uso de armas, pela companhia dos outros bandidos, pela referência ao preso, pelo domínio que possuiu sobre o povo da favela. Ou seja, fica claro que são perigosos.

Mesmo assim, a performance de Liojorge (ir ao enterro) e a sanção (absolvição) são mantidas no filme. No final do filme, retoma-se a cena da ida de Liojorge ao velório e ao enterro. Quando os Dagobé recebem o recado de que Liojorge irá ao velório, há vários comentários das pessoas, temendo uma tragédia maior e que, apesar de tudo, ficam ao lado dos bandidos, por sentirem-se coagidas. Liojorge, vestido com terno, figura que pode representar neste contexto respeito e honestidade, vai ao enterro para se justificar e, diante dos olhares espantados dos presentes, cumprimenta a todos e os ajuda a carregar o caixão. As pessoas comentam que Liojorge será morto e, no final, os Dagobé dizem que o irmão é que era malvado e que eles irão embora dali. A morte de Damastor foi a oportunidade de redenção para os outros irmãos. Nesse episódio há, especialmente, a oposição claro (fora) X escuro (dentro), aberto (rua, favela) X fechado (casa), como no conto, enfatizando a dramaticidade da situação.

Ao contrário do conto, o filme não explora a simbologia da chuva, ocorrida após o velório; o sol é muito forte. Como veremos, o filme sugere que Liojorge pode ter sido salvo

pelo “meu amigo”, de “Fatalidade”, uma vez que não fica claro quem disparou o tiro que matou Damastor. Talvez, possa ser esse fato que leva a não retomada da figura da chuva no filme. Assim, enfatiza-se, na leitura de Néelson Pereira dos Santos, que o herói não vence e não há purificação, como veremos em breve.

1.5. “FATALIDADE”

Um homem chamado Zé Centearlfe procura o delegado de uma cidadezinha, queixando-se de que Herculinão assediava sua esposa. Receoso, o casal muda do arraial e, mesmo assim, o assédio continua, pois o bandido os persegue. O delegado mata Herculinão para que o casal recupere a paz.

Bem X mal; justiça X injustiça; medo X segurança sustentam o nível fundamental e, no nível narrativo, o conto trata da questão do sujeito (Zé Centearlfe) que se encontra em disjunção com o objeto-valor (paz). O sujeito, manipulado por provocação e intimidação, busca recompor a paz do seu casamento. Herculinão é o sujeito manipulador que vive atrás da mulher de Zé Centearlfe, faltando-lhe com respeito. O sujeito manipulado tenta resolver a situação de ameaça mudando de cidade (competência), mas o manipulador não se dá por vencido e continua a perseguir o casal. Desesperado, sem competência para resolver a situação, busca a ajuda de um agente interventor, “Meu Amigo”. Pode-se dizer que “Meu Amigo” tem o papel de objeto-modal para o sujeito manipulado, ou seja, o instrumento realizador da justiça (morte do vilão). O agente interventor tem competência para ajudar o sujeito manipulado, pois é um bom atirador e ex-delegado: “no mundo, ninguém, jamais, atirou quanto ele tão bem” (p. 55). Realiza-se a performance (morte de Herculinão) e a sanção do sujeito é positiva, pois tem de volta o objeto-valor, que é a paz. O nível narrativo, portanto, pode ser representado no seguinte esquema:

Sujeito (manipulado por intimidação/provocação) → Competência (procura “Meu Amigo” – Objeto Modal) → Performance (tiros) → Sanção (morte do vilão)

No nível discursivo tem-se, em relação ao espaço, algumas oposições como: roça, natureza, pureza, ameaça X cidade, urbano, impuro, justiça. O espaço da roça, onde vive o sujeito manipulado, representa, no conto, o espaço da natureza e da pureza. Apesar disso, é nesse espaço que o sujeito se depara também com a ameaça de Herculinão e perde a paz. O espaço urbano, onde as pessoas parecem ser mais instruídas e espertas, em que a pureza não se sobressai, surge ironicamente como resolução para o perigo, à medida que conta com a presença da justiça, expressa na figura do “Meu Amigo”. Essa oposição semântica encontrada na descrição do espaço caracteriza também os personagens. O sujeito manipulado (Zé Centralfe) é a pura representação da inferioridade, da submissão, da humildade e da honestidade: “O qual, vendo-se que caipira, ar e traje. Dava-se... enxadachin” (p.55). É também descrito pelo narrador como “homenzinho”, cujo sufixo denota inferioridade. Herculinão representa o lado instintivo da natureza humana. Não se preocupa com a moral, é “desordeiro, vindiço” (p.56). “Meu Amigo”, morador da cidade, representa a coragem, a cultura, a sabedoria e a justiça: “Meu Amigo, sendo de vasto saber... delegado de polícia” (p. 55). Observe-se também que a própria grafia da expressão “Meu Amigo”, em iniciais maiúsculas, enfatiza tal superioridade. Temos presente no conto a figura arquetípica do herói/guerreiro, que tem a missão de proteger aqueles que estão ao seu redor.

A narração do texto é conduzida por um narrador que inicia o relato colocando-se próximo à história, com conhecimento e intimidade com o personagem “Meu Amigo” e, também, espacialmente: “veio à casa do Meu Amigo...”; “que o vieram chamar” (p. 55). Tal proximidade faz com que o narrador teça comentários a respeito dos personagens, referindo-se a Centralfe como um caipira e, também, da situação, fazendo com que o conto seja permeado por um clima de suspense que provoca ansiedade no leitor: “Virou, por metade, o

rosto ... vida!” (p. 58). Essas passagens, que refletem o tempo psicológico dos personagens, geram expectativa no leitor, mas acabam por levá-lo a uma situação de anticlímax no final do conto. Espera-se uma guerra entre os sujeitos ameaçado e ameaçador e tal duelo não ocorre, pois, com extrema facilidade (“fatalidade”), o herói mata o vilão, que se torna um ser indefeso. No conto, há um encontro que parece ser um acaso, uma casualidade que se transforma em uma “fatalidade”, com dois tiros ao mesmo tempo indeterminando o culpado.

Pela história, o título “Fatalidade” pode refletir a condição do homem comum que, no momento de desespero, deixa os valores morais de lado e aceita qualquer tipo de justiça vinda das mãos do homem. Mais do que isso, reflete que o indivíduo, no sertão, mata ou é morto. Segundo Antonio Candido (1977), para defender a honra, o sertanejo acaba tornando-se criminoso, pois o meio em que vive o leva a isso. A ordem privada geralmente usa a violência como defesa.

Pode-se dizer também que os contos “Fatalidade” e “Os irmãos Dagobé” são inseridos ao mesmo tempo no filme, pois os personagens sincretizam os mesmos papéis, ou seja, representam o perigo e a ameaça à família de Liojorge. No filme, o conto insere-se com a chegada dos homens, que nesse caso são os Dagobé, à casa de Liojorge. Pela temática, aproveitou-se a figura de Damastor Dagobé para representar também Herculinão e a de Liojorge para representar Zé Centralfe. O herói é construído pela fusão de Liojorge + Zé Centralfe e o vilão pela junção de Damastor Dagobé + Herculinão.

Esses contos, no filme, acionam a ida/fuga da família para a cidade. Como os demais contos, “Fatalidade” sofre fragmentação na obra fílmica, iniciando-se no espaço rural e sendo concluído no urbano. Assim, a violência e o perigo representados na figura de Herculinão/Damastor estão presentes em ambos os espaços, sendo a ameaça constante, como no conto.

O sujeito manipulador Herculinão cobiça a mulher do herói e o intimida, como no conto “Fatalidade”, mas também é o bandido Damastor Dagobé, sincretizando o perfil de dois personagens de contos distintos.

O assédio em relação a Alva é realçado pelo plano de expressão. Ao ver Alva sentada na varanda da casa, o moço, focalizado em plano americano, tira o chapéu para observar a mulher. A câmera gira, parando em frente a Alva, representando o olhar do homem para ela e sua aproximação. Liojorge percebe e não gosta, sentindo-se ameaçado. Na cena em que Liojorge serve pinga ao homem, temos, no plano de expressão, a focalização de Liojorge à direita do vídeo, e do homem, à esquerda, simbolizando o positivo (direita) e o negativo (esquerda).

Às perguntas feitas pelo bandido, Liojorge responde sempre deixando transparecer o lado bom e humilde, mostrando a oposição de caráter entre os dois sujeitos:

“— São casados?”

“— Com a graça de Deus”

Na favela, Liojorge é preso em uma armadilha feita pelo bandido, que assedia sua esposa, em conjunto com a polícia. Assim, percebe-se a crítica em relação à polícia, que se desvia do papel de proteger a população, envolvendo-se com a corrupção e crimes. Por isso, ele é preso e Alva fica sob o poder do bandido. Na cadeia, Liojorge conta o drama que vive aos presos e, por meio de um *flashback*, o espectador vê a cena em que Alva é violentada. Um dos presos oferece ajuda a Liojorge em troca da liberdade. Esse preso pode ser visto como uma figurativização do “Meu amigo”, personagem do conto, pois é ele quem leva Liojorge para encontrar a salvação. Como ele não aparece no conto e é uma criação do filme, o preso, sincretizado no personagem “meu amigo” passa a ser um agente interventor, podendo também representar o papel do narrador no conto. O cunhado de Liojorge contrata um advogado para

que o liberte e também liberte o preso. Nesse ponto, percebemos a crítica social, pois os dois são libertados mediante propina oferecida ao delegado de polícia.

Livre, Liojorge é levado pelo amigo que lhe prometeu ajuda até a casa de um senhor atirador. Em relação à competência do sujeito, mais uma vez o filme nos mostra a narrativa de um sujeito que não possui força para lutar pelos seus valores, necessitando da intervenção de agentes: preso, atirador, advogado, cunhado, etc.

No filme, as performances principais são fiéis aos contos originais, mas nem todas realizadas pelo sujeito condutor da narrativa (Liojorge). A performance de “Fatalidade” (contratar atirador) foi realizada pelo personagem Liojorge, diferente do conto. Dessa maneira, Liojorge e o atirador são os responsáveis pela morte de Herculinão e Dagobé.

Também, como no conto, a competência do atirador contratado por Liojorge é atestada, nesse caso pelo trabalho do narrador-câmera. A câmera focaliza as armas na parede da casa. O atirador reproduz a fala do conto quando diz a Liojorge que a lei é feita pelas armas e que “A vida de um ser humano, entre outros seres humanos, é impossível. O que vemos, é apenas milagre, salvo melhor raciocínio”. Liojorge entende a mensagem e percebe a sabedoria (competência) do sujeito.

À noite, Liojorge vai à casa de Dagobé buscar a esposa. Ao recebê-lo, Dagobé é morto com um tiro, mas não fica evidente se o tiro foi dado pelo atirador, que estava escondido, ou por Liojorge. O herói atira ao mesmo tempo que o "justiceiro", isso indetermina quem matou e, ao mesmo tempo, não acovarda o herói.

A partir desse momento, há a continuidade do conto “Os irmãos Dagobé”, até o desfecho. Como no conto, o casal fica livre das ameaças do bandido.

Pelas análises realizadas pode-se notar que a maioria dos elementos dos níveis fundamental e narrativo do percurso gerativo de sentido foram mantidos, ou seja, sustentaram

a narrativa fílmica. Como afirmamos, as diferenças localizam-se no nível discursivo, na figurativização de temas elencados pelo diretor do filme.

2. DOS CONTOS AO FILME: *OUTRAS ESTÓRIAS*

Da mesma maneira como se procedeu anteriormente, faremos, neste capítulo, a análise dos contos utilizados na transmutação filmica de *Outras estórias*, de Pedro Bial, com base no percurso gerativo do sentido. Analisaremos também, como se deu a transmutação ou recriação dos contos para o filme e quais as principais isotopias geradas por este processo.

O filme retoma também cinco contos de *Primeiras estórias*: “Nada e a nossa condição”, “Famigerado”, “Sorôco, sua mãe, sua filha”, “Os irmãos Dagobé” e “Substância”, nos quais os personagens vivem situações trágicas e o desenrolar das narrativas gira em torno dessas tragédias. Conforme anuncia o título, *Outras estórias* revela a transmutação/transposição/recriação, e não adaptação, dos contos rosianos para outro suporte. Em entrevista à *Folha de São Paulo*, Pedro Bial (1999) diz: “Não adaptei Guimarães Rosa ao cinema. Adaptei o cinema a Guimarães Rosa”. São realmente “outras estórias” recriadas, quando colocadas no suporte cinematográfico, devido à natureza do mesmo.

Resumidamente, o roteiro é iniciado com o conto “Nada e a nossa condição”, mais precisamente durante o velório da esposa de Tio Man’Antonio. Por meio do recurso de suspensão narrativa, insere-se o conto “Os irmãos Dagobé” e, para reforçar os sentidos deste e também do filme como um todo, encaixa-se o conto “Famigerado” dentro da narrativa de “Os irmãos Dagobé”. Após a cena do enterro do jagunço Dagobé, o filme volta ao conto “Nada e a nossa condição” até o seu desfecho. Em vários momentos, episódios do conto “Sorôco, sua mãe, sua filha” são, por meio do trabalho de montagem, inseridos na história, reforçando os sentidos de alucinação, loucura, fantasia, pureza, violência e amor, sugeridos pelo filme. Na sequência, apresenta-se na íntegra o conto “Substância” e, por fim, o conto “Sorôco” encerra o filme. Na última cena, todos os personagens dos contos mencionados aparecem reunidos no vilarejo, acompanhando Sorôco no seu percurso de retorno à casa.

O filme de Pedro Bial parece ser uma proposta mais próxima à obra de Guimarães Rosa, sob vários aspectos, do que o filme de Néelson Pereira dos Santos. Primeiramente, podemos dizer que a proximidade do filme à obra de Guimarães Rosa pode estar na manutenção dos motivos e temas dos contos. Retomando Tomachevsky (1971), podemos elencar os motivos e temas dos contos e do filme, como ilustra o quadro abaixo.

CONTOS	MOTIVOS	TEMAS
“Nada e a nossa condição”	Morte da esposa	Liberdade, transcendência
“Substância”	Amor	Busca do amor, construção da história de amor
“Sorôco, sua mãe, sua filha ”	Loucura	Busca a paz, comunhão
“Os irmãos Dagobé”	Assassinato, morte, vingança	Busca da redenção, da paz
“Famigerado”	Ignorância	Busca do conhecimento

A proximidade também pode ser vista na representação espacial, pois mantém-se o espaço do sertão, revelador da alma sertaneja, como uma espécie de documentário. Segundo Carmona (1991), o cenário pode ser natural, como no caso de documentários ou artificial, quando é construído para receber as ações. Nesse caso, o cenário onde as ações se desenvolvem é natural, o próprio espaço do sertão mineiro, retratado pelo trabalho de fotografia cinematográfica, como se fossem quadros nos remetendo ao sertão. O filme todo se passa nesse cenário, diferentemente do filme “A terceira margem do rio”, que divide o sertão com o espaço urbano, em virtude da proposta do roteiro.

Conforme Bosi (1994), os contos de Guimarães Rosa, de uma maneira geral, estabelecem uma interação dos personagens com o sertão, a qual denomina “todo cultural-natural onipresente” (p.431). O leitor pode perceber que o espaço do sertão é também uma espécie de personagem dos contos. Da mesma maneira, pode-se dizer que o filme *Outras estórias* reforça a importância que Guimarães Rosa dá à influência do sertão na vida dos personagens.

As “estórias” se passam no sertão e é nesse cenário que se cria a arte. Em “O homem dos avessos”, Antonio Candido diz:

A experiência documentária de Guimarães Rosa, a observação da vida sertaneja, a paixão pela coisa e pelo nome da coisa, a capacidade de entrar na psicologia do rústico, — tudo se transformou em significado universal graças à invenção, que subtrai o livro à matriz regional para fazê-lo exprimir os grandes lugares-comuns, sem os quais a arte não sobrevive: dor, júbilo, amor, morte, — para cuja órbita nos arrasta a cada instante, mostrando que o pitoresco é acessório e que na verdade o Sertão é o Mundo. (1983, p. 295).

Guimarães Rosa apropria-se de significados comuns encontrados na vida do sertão para, por meio de sua invenção e arte, transformá-los em universais. Ainda de acordo com Candido (1983), a obra de Guimarães Rosa é estruturada a partir de três elementos: a terra, o homem e a luta, que são trançados a todo tempo na narrativa. O sertão tem sua presença física obsessivamente marcada e dele depende a sociedade: “O meio físico tem para ele uma realidade envolvente e bizarra, servindo de quadro à concepção do mundo e de suporte ao universo inventado. Nele, a paisagem rude e bela é de um encanto extraordinário” (CANDIDO, 1983, p. 296). Depois, o crítico analisa como essa presença do sertão é transformada em ficção:

No universo da obra de Guimarães Rosa coexistem (ou aparecem misturados) o real e o irreal, o aparente e o oculto, o dado e o suposto. O leitor pode transitar de uma esfera à outra, percebendo nisso a coerência da obra que funde (...) o homem e a terra e manifestando o caráter uno, total, do Sertão-enquanto-Mundo. (p. 306).

O outro elemento estruturante da obra, o homem, remete-nos ao que Candido denomina de princípio da reversibilidade, segundo o qual a personalidade e o fazer do indivíduo são moldados pelas condições impostas pelo meio, no caso, o sertão. O homem é fruto do meio físico: “O sertão os encaminha e desencaminha, propiciando um comportamento adequado à sua rudeza” (1983, p.299). Como exemplo disso, cita os jagunços, as crianças, os doentes, a inocência. Veremos nas análises que os contos e as recriações fílmicas retratam esse aspecto ao mostrarem as ações realizadas pelos sujeitos condutores das narrativas em virtudes de situações enfrentadas no espaço/contexto em que vivem: “Por isso o indivíduo avulta e determina, manda ou é mandado, mata ou é morto. O Sertão transforma em jagunços os homens livres, que repudiam a canga e se redimem porque pagam com a vida, jogada a cada instante.” (CANDIDO, 1983, p. 300)

A respeito do jagunço, figura constante nas obras de Guimarães Rosa, é ele que, na ausência de atitudes do poder público, toma para si a tarefa de estabelecer a ordem. No sertão, segundo Antonio Candido, em “Jagunços Mineiros: de Cláudio Manoel da Costa a Guimarães Rosa” (1977), em virtude da desordem e da indisciplina promovidas pelos poderosos (Governo, fazendeiros), a ordem e a disciplina são estabelecidas pelos jagunços. São as situações geradas pelo sertão que transformam, muitas vezes, o sertanejo do bem em jagunço, representante da luta, competição entre grupos rurais rivais, que seria outro elemento estruturante da obra. Ao longo do trabalho, veremos alguns motivos que levam às ações dos jagunços, como brigas sem razões aparentes (“Os irmãos Dagobé”, “Famigerado”) e a defesa da honra, no caso do homem que acaba se tornando criminoso devido ao meio (“Os irmãos Dagobé”).

Ao recuperar e unir os contos, que constituem, em certo ponto, em histórias independentes no livro, o filme cria um novo enredo, que preserva em parte as estruturas narrativas individuais, ou seja, não acontece como no filme de Néelson Pereira dos Santos, em

que as narrativas são adaptadas ao novo roteiro, como, por exemplo o fato de Liojorge casar-se e ser pai de Nhinhinha.

Segundo Silva (2000):

Tendo a perspectiva de um trabalho lúdico com a linguagem, Pedro Bial escapa de se deixar reduzir à intriga e se liberta do peso da ação para destacar posturas e atitudes como acontecimentos. Com isso, constrói um texto móvel, cujos sentidos descolados da gregariedade de ações sucessivas e contínuas, se instauram por deslocamento entre um gesto e outro. (p. 04)

Assim, uma história liga-se a outra pelo recurso da montagem cinematográfica. Os contos articulam-se, sem hierarquia, mostrando cada um seu valor expressivo. Nesse sentido, torna-se menos narrativo e dependente de um enredo linear, fazendo com que o espectador participe mais, relacionando as “estórias” e seus sentidos. Assim, a aproximação entre eles cria a harmonia dos significados sugeridos pelo filme, como a vida, a morte, a solidão e a loucura que permeiam tudo. As aparições, por exemplo, dos personagens de “Sorôco, sua mãe, sua filha” entre as narrativas, dão a linha condutora do filme, criam um elo de significação, uma unidade entre as narrativas de cada conto que, no final, constroem o sentido do filme. Segundo Bial, em entrevista ao jornal *O Estado de São Paulo* (1999), a “menina louca aparece sempre nos momentos-chave e vira os acontecimentos.” A música cantada pela menina alia-se às imagens, interferindo nos significados e fornecendo informações ao leitor/espectador, ajudando-o a compreender o filme. A música, elemento tecnicamente pertencente ao fora-de-campo, interfere no campo, criando tensões e intensificando sentidos. Nesse caso, a música, como elemento do plano da expressão, mescla tons dramáticos e líricos, para reforçar os sentidos veiculados pelo plano do conteúdo.

Percebe-se que houve uma alteração das narrativas originais quando o filme une, em um único personagem, a figura dos bandidos Damastor Dagobé (“Os irmãos Dagobé”) e o jagunço Damázio Siqueira (“Famigerado”), representando o tema do mal. Esse procedimento de sincretizar personagens não tem no livro, mas também ocorre no filme de Néelson Pereira dos Santos.

Enfim, as inserções de personagens de outros contos nas narrativas funcionam como costuras feitas entre eles e anunciam a proposta do filme que, ao que nos parece, é a união promovida pelo tema da carência. Sabemos que a obra de Guimarães Rosa aproxima-se do povo sertanejo por meio da religiosidade. Segundo Bosi, em *Céu, inferno*, “Em Guimarães Rosa, o que cinge à cultura popular é um fio unido de crenças: não só um conteúdo formado de imagens e afetos, mas, principalmente, um modo de ver os homens e o destino.” (1988, p. 22). Os personagens dos contos escolhidos são pobres, lesados, doentes, loucos, indefesos, que se unem por tal situação precária (loucura, religião, piedade) manifestada na cantiga da filha e da mãe de Sorôco. Ainda, segundo Bosi (1988), o estado inicial de necessidade ou carência da família de Sorôco gera ação na comunidade, que se identifica com a família. A ação é o canto que manifesta a solidariedade. De acordo do Bosi: “Relances poéticos e expressivos resgatam situações de pura necessidade e produzem um ato de suplência simbólica na cadeia dos acontecimentos.” (p. 25). É a partir da identificação pela carência que surge a ação de solidariedade. Dessa comunhão poderá surgir a salvação.

Uma das principais características de proximidade do filme à obra original é a manutenção da linguagem rosiana nas falas dos personagens que, conforme o diretor, foi o que o motivou no filme. Geralmente, nas recriações, os autores optam por transformar a linguagem para, entre tantos motivos, também, facilitar a interpretação do espectador. Talvez possamos dizer que essa opção constitui-se numa forma de experiência com a linguagem. Assim, como o livro, que se utiliza da experimentação para construir imagens para o leitor, o filme de Pedro Bial explora as palavras, tornando-se uma obra que valoriza o código lingüístico, destacando aspectos da linguagem do autor, com uma associação às imagens para recuperar o tom poético do discurso literário.

Alfredo Bosi diz que “(...) os conteúdos sociais e psicológicos só entram a fazer parte da obra quando veiculados por um código de arte que lhes potencie a carga musical e

semântica.” (1994, p.430). Ou seja, na obra de Guimarães Rosa, representa-se o perfil do sertanejo explorando o código utilizado por ele. Ainda segundo o autor, Guimarães Rosa aboliu a separação entre narrativa e lírica, pois se apropriou de recursos da expressão poética como rimas, aliterações, metáforas, metonímias, entre outros. Nesse sentido, podemos dizer que o filme também propõe-se poético, ao tentar recuperar, na linguagem do cinema, os efeitos dos textos literários.

A transposição dos diálogos para o filme pode revelar a intenção de dar movimento à obra de Guimarães Rosa, pois a declamação das falas por alguns personagens gera poeticidade e dá ritmo ao filme. Por isso, o filme parece tornar-se mais trabalhoso e difícil, uma vez que não se modifica as falas dos textos verbais e o espectador “tem” que se acostumar a essa expressão. Nesse sentido, observa-se, mais uma vez, a preocupação do sujeito enunciador em gerar harmonia no filme, trabalhando o sentido por meio de diversos recursos da linguagem cinematográfica. Por ser “difícil”, revela-se prazeroso. A própria opção pela manutenção dos diálogos é a uma prova disso, pelos motivos acima apontados.

O que fica mais evidente para o espectador de *Outras estórias* é a exploração da experiência com a linguagem cinematográfica (ou visual). Os elementos dessa linguagem, tais como a montagem, a composição do cenário, o trabalho de câmera e a iluminação inserem sentidos na trama narrativa, que resulta da conjunção de todos esses meios de produção de sentidos e dos significados por eles produzidos.

Em relação aos níveis do *Percurso Gerativo do Sentido*, percebe-se que o filme mantém as mesmas oposições semânticas do nível fundamental dos contos, ou seja, o filme é sustentado pelas oposições vida X morte; liberdade X prisão; terra X céu; poder X dominação; eterno X transitório; bem X mal; força/violência X instrução/paz; saber X não-saber; letrado X iletrado; amor X ódio; puro X impuro; plenitude X não-plenitude; sanidade X insanidade; loucura X razão; céu X inferno. No nível narrativo, os elementos manipuladores

que também se destacam são, como nos contos, a morte, a violência, a ignorância, a cultura, a beleza, o amor, a loucura. As competências, figurativizadas pelo dinheiro, armas, coragem, auxílio do Governo, também são mantidas, assim como as performances e as sanções. Como pode-se ver, os elementos dos níveis fundamental e narrativo basicamente não foram alterados na recriação fílmica. As maiores disjunções aparecerão no nível discursivo.

A seguir, iniciaremos a abordagem dos contos sob o ponto de vista semiótico e passaremos à comparação com a recriação fílmica.

2.1. “NADA E A NOSSA CONDIÇÃO”

O conto trata da história do fazendeiro Tio Man'Antônio, que se sente solitário com a morte da esposa. Após o casamento das filhas, ele decide distribuir seus bens entre elas e os empregados. Quando morre, é cremado.

No nível fundamental ocorrem as oposições semânticas vida X morte; liberdade X prisão; terra X céu; poder X dominação; eterno X transitório. No final do conto, afirmam-se as categorias positivas como vida, liberdade, céu, eterno, poder.

Observa-se, no nível narrativo, a seguinte trajetória:

Sujeito (Tio Man'Antônio) → manipulado (morte da esposa) → objeto-valor (morte/céu) → competência (riqueza) → performance (doação dos bens) → sanção (morte/cremação/purificação/transcendência)

O sujeito, personagem principal (Tio Man'Antônio), manipulado pela morte da esposa e companheira, passa a ter como objeto-valor a morte, para alcançar o céu, a purificação, a liberdade e a transcendência. Para tanto, possui a competência, pois é rico e pode doar seus bens, livrando-se do apego ao valor material. Ao realizar a performance de doação/desapego dos bens materiais às filhas, genros e empregados, recebe a sanção positiva da morte, ponte que o levará à transcendência.

No nível discursivo, o personagem Tio Man'Antônio é descrito como bom e generoso: “Na minha família, em minha terra, ninguém conheceu uma vez um homem, de mais excelência que presença, que podia ter sido o velho rei ou o príncipe mais moço, nas futuras estórias de fadas. Era fazendeiro e chamava-se Tio Man'Antônio.” (p. 73). Mas, também, revela-se um personagem misterioso: “Vivia, feito tenção. Assim, a respeito dele, muita real coisa ninguém sabia.” (p. 74). Esse traço é reforçado pelo seu aspecto reflexivo: “De si para si, quem sabe, só o que inútil, novo e necessário, segredasse; ele consigo mesmo

muito se calava.” (p. 74). Enfim, o personagem é construído como alguém especial, diferente dos outros habitantes da fazenda, alguém que se relaciona de modo particular com a natureza e com o espaço em que vive e, acima de tudo, parece desejar transpor as barreiras terrenas e alcançar um plano sobrenatural, assemelhando-se ao personagem do pai, em “A terceira margem do rio”: “Pois era assim que era, se; só estamos vivendo os futuros antanhos. Demais não se ressentisse, também, de sequidão, solidão, calor ou frio, nem do quotidiano desconforto tirava queixa.” (p. 74).

As coisas terrenas, os obstáculos, as dificuldades, parecem ser encarados com naturalidade pelo personagem e não representam, para ele, problemas.

A mulher de Tio Man’Antônio, Tia Liduína, era uma pessoa centrada, passiva, resignada, pronta para a morte: “(...) Tia Liduína, de árdua e imemorial cordura, certa para o nunca e sempre.” (p. 73). Com esses traços abstratos, a personagem compõe o arquétipo da Grande-mãe, mulher sábia e idealizada para atender à família: “Tia Liduína, que durante anos de amor tinham-na visto todavia sorrir sobre sofrer — só de ver, vexar-se e viver, como, ora, dá-se — formava dolorida falta ao uso de afeto de todos. Tia Luduína, que já fina música e imagem.”(p. 76).

As filhas eram perfeitas, tendo todas, muito respeito pelo pai: “E rodeavam-no as filhas, singelas, sérias, cuidosas, como supridamente sentiam que o amavam.” (p. 73). Os empregados também manifestavam respeito por ele: “Salvavam-no, com invariável *sus’Jesus*, desde bem antes da primeira cancela, diversidade de servos, gente indígena, que por alhures e além estanciavam.” (p. 73-74).

O nível discursivo é conduzido por um narrador testemunha, homodiegético na terminologia de Genette (1979), que se coloca como personagem, dentro da história que conta: “Na minha família, em minha terra, ninguém conheceu uma vez um homem...” (p. 73); “Ele — que como que no Destinado se convertera — Man’Antônio, meu Tio.” (p. 82).

A configuração do espaço mostra-se como extensão da personalidade de Tio Man'Antonio, estabelecendo oposições entre alto X baixo, terra X céu, profano X sagrado, ressaltando a superioridade do herói. Nesse sentido, retomamos Antonio Candido (1983), quando diz que o meio físico serve de suporte ao mundo inventado, ou seja, o espaço, no caso o sertão, é também personagem nos contos. Nesse espaço, coexistem real e irreal. O personagem Tio Man'Antonio vive no alto, onde não há preocupação temporal e sua fazenda não tem nome:

Sua fazenda, cuja sede distava de qualquer outra talvez mesmo dez léguas, dobrava-se na montanha, em muito erguido ponto e de onde o ar num máximo raio se afinava translúcido: ali as manhãs dando de plano e, de tarde, os tintos roxo e rosa no poente não dizendo de bom nem mau tempo. Essa fazenda. Tio Man'Antônio tivera-a menos por herança que por compra; e tão apartado em si se conduzia ele, indivíduo e esquivo na conversa, que jamais quase a referisse pelo nome, mas raro e apenas, sobmaneira: — *“Lá em casa... Vou para casa...”* (p. 73).

O espaço da fazenda é o reino do personagem, que ganha uma atmosfera de contos de fada. Apesar de grande e imponente, a casa está sempre vazia, retratando também o estado de espírito do personagem: “À que — assobradada, alecerçada fundo, de tetos altos, longa, e com quantos sem uso corredores e quartos (...)”, (p. 73). Aliado ao espaço, a configuração temporal, de um modo geral, revela-se como o tempo da espera pela morte, de reflexão (psicológico) e divagação:

A tento, amiúde, distinguir-se-iam mesmo seus omissos gestos principais: o de, vez em vez, fazer que afastava, devagar, de si, quaisquer coisas; o de alisar com os dedos a testa enquanto pensava o que não pensava, propenso a tudo, afetando um cochilo. Nem olhasse mais a paisagem? (p. 74)

Com a morte da esposa, o personagem e as suas filhas têm acesso à liberdade, pela qual poderão ter esperança para uma nova vida, um novo tempo: “Então, as filhas e ele choraram; mas com o poder de uma liberdade, que fosse qual mais forte e destemida esperança.” (p. 75). A partir daí, a vida de todos muda. O personagem resolve reformar o

espaço da fazenda, começando por desfazer o jardim predileto de sua esposa, como se estivesse tentando se esquecer das lembranças dela. No aniversário de um ano de morte da esposa, dá uma festa em que consegue fazer com que suas três filhas conheçam seus noivos: “Vieram moços, primos, esses tinham belas imaginações” (p. 78). Casadas, partem.

O personagem inicia sua performance de libertação material doando seus bens às filhas e aos empregados. Divide sua enorme fazenda entre seus empregados, que não lhe reconhecem o valor. Além disso, toma conta dos bens para os empregados, que não sabem como cuidar corretamente das terras:

Faziam de conta que eram donos, esses outros, se acostumavam. Não o compreendiam. Não o amavam, seguramente, já que sempre teriam de temer sua oculta pessoa e respeitar seu valimento, ele em paço acastelado, sempre majestade. Por que, então não se ia embora então, de toda vez, o caduco maluco estafermo, espantalho? Sábio, sedentariado, queria que progredissem e não se perdessem, vigiava-os, de graça ainda administrava-os, deles gestor, capataz, rendeiro. Serviam-no, ainda e mesmo assim. Mas, decerto, milenar e animalmente, o odiavam. (p. 80-1).

Tio Man’Antonio tem uma configuração de personagem lendário, que lembra um rei, um sábio e, arquetipicamente, o “Grande-Pai”, como veremos. Assim, desapegado dos bens materiais, o seu espírito está pronto para esperar pela morte. Quando esta chega, conforme seu pedido, sua casa é incendiada, com ele dentro. Representa-se uma cremação. As cinzas parecem subir, como se buscassem o céu. A figura do fogo parece representar a purificação do personagem, como será discutido posteriormente.

Esse conto é utilizado para iniciar o filme. Os efeitos produzidos pelo aparato cinematográfico evidenciam o caráter fictício do filme, levando o espectador para o mundo imaginário.

Na primeira cena, a tela é escura e, aos poucos, surge a luz que parte do canto inferior direito. Vêem-se os sapatos de um homem que caminha para o fundo do espaço enquadrado, em profundidade. Ele abre uma janela, de onde vem a claridade. Ainda por esse recurso da

sinédoque, que mostra apenas os pés masculinos, percebemos que o homem faz o caminho de volta para a câmera, dirige-se a outros cômodos e abre outras janelas. Em *off*, ouve-se choro de mulheres. Desse personagem masculino, além dos sapatos, vemos só as costas. Assim, cria-se um clima de mistério e expectativa. Nesse sentido, já observamos nesse início do filme, a metáfora criada pelo “abrir as janelas”, que pode ser uma referência metalingüística, lembrando a clássica metáfora do cinema como “janela aberta para o mundo”. Dessa maneira, inferimos que se propõe a fuga da realidade (escuridão) e a partida para a ficção do cinema (claridade). Do “caos” (escuro) inicia a projeção do “cosmos” (luz).

A esse respeito lembramos as palavras de Antonio Candido em “O homem dos avessos” (1983), que diz que a compreensão do universo de Guimarães Rosa é possível quando escapamos da realidade: “(...) na literatura, a fantasia nos devolve sempre enriquecidos à realidade do quotidiano, onde se tecem os fios da nossa treva e da nossa luz, no destino que nos cabe.” (p.309). Assim, a obra de Guimarães Rosa utiliza o artifício da fantasia para tentar explicar a realidade. Ainda segundo Candido (1983): “E nos podemos ver que o real é inteligível sem o fantástico, e que ao mesmo tempo este é o caminho para o real”. (p.309). Essas considerações apóiam-nos a seguir, neste trabalho, o caminho de uma leitura mítica das obras literárias e fílmicas. Percebemos que o filme *Outras estórias* já mostra, em seu início, que pretende captar mais esse aspecto da obra literária de Rosa. Esse comentário permite-nos fazer leituras que apontam para isotopias nas obras literária e fílmica, como fizemos na análise do filme *A terceira margem do rio*. Os textos originais e as recriações fílmicas permitem leituras míticas.

Na cena seguinte, o homem chega a uma sala onde está acontecendo um velório. Lá existem três mulheres de luto e uma delas dirige-se ao personagem, que está situado fora de campo, e diz: “Pai, a vida é feita só de traiçoeiros altos e baixos? Não haverá pra gente algum tipo de felicidade?” A seguir, a câmera focaliza o ambiente em plano geral. A luz incide sobre

o caixão no centro da tela. Ao redor, tudo permanece escuro. Nesse momento, revela-se o rosto do personagem que, em primeiro plano e com iluminação no rosto diz: “Faz de conta minha filha, faz de conta”. A partir dessa fala, há uma suspensão narrativa e os demais contos são inseridos no filme. Entende-se que, com a morte da mulher, que sabemos agora ser a esposa de Tio Man’Antonio, a família tem na ficção uma fuga da realidade em que vive, para que assim, sonhe com tempos melhores.

De acordo com Antonio Candido (1983), Guimarães Rosa não apresenta soluções para seus contos, eles parecem suspensos: “suspensão que marca a verdadeira obra de arte, e permite a sua ressonância na imaginação e na sensibilidade” (p. 296). Bial recorrerá constantemente às suspensões narrativas em seu filme como uma maneira de, por meio desse recurso, desprender o relato do plano mimético. Néelson Pereira dos Santos também recorreu a esse recurso ao unir os contos formando o roteiro fílmico e, também, ao final do filme, quando, sendo fiel ao conto “A terceira margem do rio”, mostra o personagem correndo no horizonte, não apresentando leituras fechadas ao espectador.

Colocando esse conto para abrir o filme, Pedro Bial aproveita-se da referência ao fazendeiro que podia ter sido rei. A partir daí, explora as figuras dos contos de fada, como castelo, coroa, etc. Evidencia-se que o filme é realmente uma “outra estória” e, assim, insere personagens fantasiosos dos outros contos, como o bandido, o moço honesto, a mulher pura e sedutora e as loucas.

No cinema, a passagem do mundo real do espectador para o fictício dá-se por meio de recursos como o apagar das luzes na sala do cinema, a exibição dos créditos de apresentação do filme, a música e outros efeitos sonoros, indicando o início de outro tempo, o da imaginação. Assim, no início do filme *Outras estórias*, há a suspensão narrativa do conto “Nada e a nossa condição” e segue-se uma seqüência que intercala “Os irmãos Dagobé” e “Famigerado”, sendo que entre esses contos são inseridas cenas de “Sorôco, sua mãe, sua

filha”. Na verdade, a partir do “faz de conta” pronunciado por tio Man’Antonio, “outras estórias” são contadas no filme, o que justifica o título. A cada suspensão narrativa de um conto para a inserção de outro cria-se uma rede de sentidos.

Após o final da sequência sobre “Os irmãos Dagobé”, o conto ressurge narrado pela esposa de tio Man’Antonio. Ao mesmo tempo em que narra, ela costura, o que nos permite relacionar tal personagem à figura da Nenha velhinha (“Nenhum, nenhuma”), que é analisada em trabalho de Leyla Perrone-Moisés (1990). A autora diz que Nenha representa a “fusão da vida e da morte, do nascer e do desnascer” (p. 122), comparando-a às Parcas, três deusas gregas que determinavam o curso da vida. A deusa Nona (Cloto) teria o fio da vida, a deusa Décima (Láquesis) cuidava da extensão da vida e a deusa Morta (Átropos) cortava o fio. Tal imagem da esposa de Tio Man’Antonio costurando metaforiza a tessitura do próprio texto fílmico, que costura os contos, amarrando-os, dando vida ao novo texto que é a recriação fílmica. Aqui tem-se o discurso contado (*raconte*), segundo a teoria de Genette (1979). O olhar da mulher e dos demais personagens enquanto narram não é dirigido ao espectador diretamente, são olhares distantes. Acompanhando a narração, são inseridas, por meio da montagem, as cenas correspondentes, ou seja, aquilo que se narra é também mostrado, revelando uma harmonia entre tempo da enunciação e tempo do enunciado.

No audiovisual, segundo Bettetini (1984), o narrador pode assumir, como no texto verbal, várias atitudes em relação ao que narra. Uma dessas posições denomina-se *relevo narrativo*, recurso que pode se apoiar também no *discurso indireto livre* e nas *suspensões narrativas*. No discurso indireto livre os acontecimentos são expostos por meio de observações dos personagens, aos quais o narrador dá voz. Nos audiovisuais, o discurso indireto livre manifesta-se por meio de tomadas subjetivas, realizadas pelo trabalho da câmera e também pelas marcas enunciativas deixadas no texto. O olhar do sujeito da enunciação identifica-se com o do protagonista e ambos identificam-se com a câmera, produzindo a fusão

do discurso do realizador com o da personagem. O discurso indireto livre tem característica de comentário e relaciona-se diretamente com a espacialidade, uma vez que recorre às tomadas e aos ângulos de focalização.

Tais recursos são muito explorados no filme em questão, tanto no que diz respeito ao trabalho da câmera quanto à reprodução de partes dos contos pelos personagens. Os discursos não são alterados ou transformados em diálogos, mas, reproduzidos. Dissemos anteriormente que o discurso é conduzido, no conto, por um narrador-testemunha. Dessa maneira, justifica-se a escolha da mulher para nos contar a história do filme, uma vez que tia Liduina era quem parecia melhor conhecer tal “estória”. É isso que observamos nos momentos de reflexão e divagação de personagens como Tio Man’Antônio, narrados pela mulher e pelas filhas do casal.

Em uma das cenas, na qual tio Man’Antônio observa os funcionários trabalhando, há uma alternância entre a imagem dos empregados e a do gado. Em certo momento, percebe-se, pelo recurso da iluminação, que a visão do fazendeiro fica embaçada, difusa, e ele não consegue diferenciar o gado dos empregados, sugerindo o tema do poder em oposição à submissão. Conforme dissemos anteriormente, a representação espacial em Guimarães Rosa está diretamente associada ao estado psicológico e moral do homem. O fazendeiro não consegue discernir empregado/humano, de gado/animal, remetendo-nos à temática da despersonalização do indivíduo.

Inclusive, retomando a primeira cena, na qual tio Man’Antonio é filmado em plano detalhe, ou seja, com destaque nos pés calçados com um sapato preto, pode-se reforçar a oposição sugerida acima, pois os funcionários, muitas vezes são apresentados pelo recurso da sinédoque, que mostra pés descalços, mãos rústicas e olhares tristes. Segundo Bial (1999), todos os personagens que representam os funcionários não são atores, desejando mostrar no filme a questão da reforma agrária, que é um tema revelador das desigualdades no Brasil. Por

isso, optou por “uma estética de extremos para contá-la”. Com isso, reforça-se a idéia de que o homem é fruto do meio físico, que os encaminha ou desencaminha, conforme as palavras de Antonio Candido (1983).

Entre as cenas do filme são inseridas imagens computadorizadas de desenhos na areia, mostrando a experimentação com a diversidade das linguagens exploradas pelo filme, como também a colaboração dessas linguagens para a produção de sentidos. Na primeira ocorrência delas, ao serem mostradas as filhas de tio Man’Antonio experimentando seus vestidos de noiva, a cena seguinte mostra a imagem de três noivas desenhadas na areia, acompanhadas do som do vento. Também a divisão das terras é antecipada pela imagem na areia do rei colocando a mão sobre os servos ajoelhados. O terceiro desenho na areia, a imagem do rei entre chamas, é inserido entre as cenas que retratam o descaso dos empregados em relação ao fazendeiro, após terem recebido as terras doadas por ele. Finalmente, após a morte de tio Man’Antonio, vemos o desenho do castelo sendo tomada por uma fumaça branca, que cobre toda a tela. Podemos dizer que essas inserções complementam os sentidos das cenas e funcionam também como elementos temporais prolépticos, pois antecipam situações.

Os recursos visuais utilizados nas cenas descritas acima, como luz, sombra, fumaça, penumbra, geram uma atmosfera fantástica e um efeito estético. Tal estratégia, vista da perspectiva do poético, realça um discurso entrelaçado por um relato em gravuras que remete à história do conto, do sertão, para uma dimensão ficcional, correlata. A respeito desse processo, Silva (2000) diz:

A fórmula encontrada por Pedro Bial para dialogar com o texto roseano foi a de construir uma sintaxe cinematográfica permeável à inserção de experiências estéticas provenientes do vídeo, da informática, do teatro, das artes plásticas. A mesclagem de tecnologias colabora para a construção de um texto que, embora híbrido, é produtor de um gesto cinematográfico que celebra a palavra como instância mediadora entre as imagens em movimento, na tela, e outras infinitamente possíveis de serem produzidas pelo espectador. (p.12)

Dessa maneira, Pedro Bial insere na recriação elementos da cultura de massa, assim como fez Néelson Pereira dos Santos, mas abordando-a em relação à linguagem.

De acordo com Sperber (1982) a obra de Guimarães Rosa apresenta muitas palavras, mas somente algumas referem-se à ação. As demais são palavras-instrumento que “(...) fazem com que o leitor-receptor tenha sua atenção e memória afastada da ação.” (p. 99). Assim, as ações tornam-se menores diante das verdades maiores veiculadas pelas palavras. A autora diz que em Guimarães Rosa o signo deve ser re-descoberto e a verdade re-velada: “A verdade não deve ser revelada, precisa é ser re-velada.” (p. 99).

Nesse sentido, percebe-se que o filme *Outras estórias*, ao realizar experimentação com as diversas linguagens multimidiáticas (vídeo, informática, artes plásticas e teatro), sugere um percurso de leitura que aponta para o re-velar das verdades trazidas por esses signos.

No final da seqüência referente ao conto, percebemos que o fogo do incêndio na fazenda, vermelho, dá lugar ao branco da fumaça que envolve o desenho na areia. Acompanhada pela narração da esposa de tio Man’Antonio, que diz que “O grande movimento é a volta”, tal passagem mostra que o personagem atingiu a libertação, representada pela cor branca. Como dissemos, para Frye (1973), o princípio do retorno está presente nas artes e caracteriza-se na narrativa pelo desejo de busca de um sonho. Assim, o presente conto pode revelar a trajetória de um herói que vai do inverno (tragédia) para a primavera (alegria, paz) quando atinge a transcendência e a libertação. Para reforçar o sentido dessa libertação e garantir a unidade do filme, a montagem une a fumaça branca ao polvilho manuseado por Maria Exitá, anunciando o próximo conto, “Substância”. Mais uma vez, o elemento proléptico (pó do polvilho) que pertence à cena que virá, “vaza” na cena anterior (fumaça branca), antecipando o que está por vir. Essa passagem do escuro (ausência de luz) para a luminosidade é responsável pela criação do eixo que estrutura o filme, ou seja, o percurso da morte à vida.

Pode-se dizer que a expressão “o grande movimento é a volta” remete à metalinguagem da criação. Segundo Motta (2007):

(...) as narrativas curtas de Guimarães Rosa, iluminadas por uma pulsação lírica, são povoadas de signos que reinventam o primitivismo, a pureza e a beleza latentes num pensamento regido pela imaginação. Por esse princípio inventivo, o autor realiza um tipo de construção artística que estiliza os contornos do naturalismo, empreendendo uma resolução literariamente abstrata. Valendo-se desse abstracionismo, o escritor encontra um meio de se entranhar na alma de suas criaturas, para com elas comungar o mel do mito e do maravilhoso, no retorno ao reino primordial da magia da linguagem ficcional. (p. 428)

Alguns contos como “Seqüência”, “A terceira margem do rio”, “A menina de lá” e “Nada e a nossa condição” podem revelar-se como metalinguagens da criação artística, como foi dito, pois realizam, metaforicamente, o movimento de busca da origem narrativa. Conforme dissemos em páginas anteriores, de acordo com Motta (1999), a viagem de ida, em “Seqüência”, transforma-se numa viagem de volta, numa trajetória que vai da cultura popular ao simbólico. Nessa viagem, o leitor é conduzido pela narrativa ao mundo maravilhoso da história romanesca. E, por meio do movimento de retorno, concretiza-se o que Frye (1973) denomina de *mito*, ou seja, da junção entre *mythos* e *diánoia* nasce o mito como uma forma de comunicação resultante da união entre ritual e sonho (p. 108).

2.2. “OS IRMÃOS DAGOBÉ”

Trata-se do primeiro conto que é inserido após a primeira suspensão narrativa de “Nada e a nossa condição”. Lembramos que tal conto é o único que é comum aos dois filmes analisados e, por isso, trataremos de sua transmutação filmica, uma vez que a análise semiótica do texto verbal já foi feita no primeiro capítulo.

Um fator interessante a ser comentado é que, mais uma vez, a figura do jagunço violento é retomada como característica do sertão. Lembrando nossos comentários anteriores,

segundo Candido (1983), no sertão, a violência não controlada pelo poder público dá origem ao jagunço, que representa a ordem privada. O jagunço é uma figura constante no sertão, promovida pelas necessidades desse meio. Pensando que o filme parte de um conto que se insere na estrutura dos contos de fada, a figura do mal é coerente, pois nesse gênero há sempre uma figura do mal, que deve ser punida; ou seja, no conto maravilhoso, o bem deve vencer o mal. Também é importante relembrar que Pedro Bial, assim como Néelson Pereira dos Santos, sincretizou em um personagem a figura de dois jagunços, pois Damastor Dagobé será também Damázio, o jagunço de “Famigerado”. A diferença está na representação dos jagunços, pois no filme de Néelson Pereira dos Santos, o jagunço, que domina a favela, é mais novo, bem vestido, usa terno muitas vezes, assemelhando-se à figura do malandro. Dessa maneira, denota a crítica à sociedade, ao poder paralelo, onde não se diferencia, pelo menos pelos trajes, o bem do mal. No filme de Pedro Bial, temos a figura típica do jagunço do sertão.

Após a primeira suspensão narrativa de “Nada e a nossa condição”, ocorrida quando o fazendeiro diz “Faz de conta”, a câmera focaliza, de cima para baixo, em primeiro plano, um livro aberto e as mãos de quem o lê. O espaço enquadrado é aberto e claro, oposto ao que foi anteriormente mostrado no primeiro conto. Em *off*, ouve-se uma música suave, algumas vozes e o cantar de um galo. O plano abre-se lentamente e tem-se a visão geral do rapaz que lê, sentado em um banco, em frente de uma casa simples. A vestimenta do rapaz é branca e pode representar sua honestidade. A câmera sobe lentamente e, em plano geral, mostra toda a paisagem. Segue-se a apresentação dos créditos do filme com a câmera paralisada. Assim, o espectador tem a oportunidade de conhecer o espaço e é, mais uma vez, lembrado de que se trata de um mundo imaginário, o que já havia sido mencionado no conto anterior (faz de conta) e, agora, reforçado pela figura do livro. O movimento da câmera vai “desalojando” o motivo aos poucos. Primeiro, inserido numa moldura, tendo atrás, à direita, outro “quadro”, já apontando para um elemento de intromissão que virá. A moldura vai sendo aberta e dando-

nos a conhecer mais detalhes do que estava no “fora de campo” e, assim, o enquadramento vai se alternando na sua composição. É uma descrição lenta, fragmentada, que imita a sintaxe do conto.

Podemos inferir duas metáforas a partir das figuras levantadas até agora em relação à intenção de se evidenciar o caráter ficcional do filme. Uma delas, como já dissemos, recorre às janelas abertas para metaforizar o cinema e, a outra, simbolizada pela figura do livro, faz referência à literatura. Até mesmo a questão da função metalingüística pode ser sugerida, quando pensamos que, nesse caso, o filme, o “faz de conta” veiculado pelo cinema, foi produzido a partir da leitura de um livro, representando o “faz de conta” da literatura. Questionado a respeito da intenção de mimetizar na linguagem visual o virtuosismo literário de Guimarães Rosa, Pedro Bial (1999) disse que houve realmente essa intenção e que ela é retratada justamente nessa cena, que parte do *close* no livro e chega-se ao plano geral do sertão.

Após a apresentação do espaço imaginário no qual o filme se insere, uma música suave é invadida por trotes de cavalos, elementos prolépticos. A câmera gira para a esquerda e desce para a vila. A música torna-se mais rápida, acompanhando a câmera, que sugere trote dos cavalos, gerando um clima de expectativa. As cenas seguintes são emolduradas por tarjas pretas, direcionando o foco de leitura do espectador. Pelo recorte da sinédoque, vêem-se as patas dos cavalos, realçando metaforicamente o caráter de animalidade dos homens que chegam à vila. A música é substituída por muito barulho. O espaço, que era tranquilo e organizado anteriormente, agora é agitado e invadido pela poeira provocada pelos cavalos. A ação dos bandidos modifica uma situação de tranquilidade. As pessoas se escondem apavoradas e, de dentro de uma casa, por meio da visão subjetiva dos moradores da vila, vemos os bandidos aproximando-se do rapaz que lê. A oposição de caracteres entre os

bandidos e o rapaz é realçada também pelas vestes brancas do rapaz em relação às vestes escuras e sujas dos bandidos.

O bandido desce do cavalo, focalizado em plano americano, olha de cabeça erguida para o rapaz e diz: “— Num vai pedir a bênção?” O rapaz levanta-se, focalizado de costas pela câmera e diz: “— Por Deus.” O bandido ri do rapaz e diz: “— Deus, mesmo se vier pro sertão que venha armado”. A câmera focaliza de cima os dois personagens que continuam discutindo. Dagobé, ainda ameaçando o rapaz, pega-o pelo cabelo e o coloca ajoelhado diante de si. O rapaz saca a arma escondida nas costas e mata Dagobé, que olha para cima, em direção à câmera e cai morto ao lado do livro. A tela fica escura, sem iluminação. Aparentemente, não há motivo para a ameaça do jagunço. Retomando *Candido* (1983), as brigas geralmente entre os jagunços e o povo são ocasionais, sem predisposições. A figura do jagunço representa a competição entre grupos rivais, entre amigos e inimigos, remetendo aos conflitos entre bem e mal, recorrentes nas histórias romanescas.

Na outra cena, que se passa no velório de Damastor Dagobé, o ambiente é escuro, recebendo pouquíssima iluminação proveniente de velas. Os presentes comentam sobre o acontecimento, reproduzindo falas do conto. São focalizados em *closes*, ou seja, mostram-se os pés, as bocas e as mãos dos personagens, evidenciando a precariedade em que vivem. A câmera focaliza o rosto do defunto e, nesse momento, há a suspensão narrativa de “Os irmãos Dagobé” para a entrada do conto “Famigerado”. Na verdade, o diretor utiliza-se de um recurso que possibilita a fusão dos personagens, como se, por meio da suspensão da cena do velório, o filme explicasse algo mais a respeito do caráter do morto.

Na retomada do conto, mostra-se ainda o ambiente do velório, enquanto Liojorge, o rapaz que matou Dagobé, está em sua casa rezando. O ambiente é escuro. Ele sai de casa e o ambiente de fora é claro. Com a câmera situada no alto, vemos Liojorge numa encruzilhada conversando com um homem, cena que metaforiza o conflito existencial do personagem.

Após conversarem, cada um segue seu caminho. O espectador não tem acesso ao assunto da conversa, recurso que gera expectativa. Pode-se dizer que, nesse momento, o narrador adota a focalização externa, na terminologia de Genette (1979), não revelando ao espectador os pensamentos dos personagens. Ao chegar ao velório, já é dia e a luz incide sobre Liojorge, que diz aos presentes: “— Com Jesus.”. Os irmãos Dagobé estão no escuro.

No percurso até o cemitério, mais uma vez, o recurso da sinédoque é empregado por meio de *closes* nos pés, nos rostos e na cintura do povo, mostrando a pobreza e as armas. Assim como o jogo de luz gera a oposição vida X morte, neste conto a espacialidade vai contrastar, pelos cortes e metonímias, o mundo do “mal”, embaixo, em oposição ao mundo do “bem”, no alto. O enterro é focalizado de cima para baixo, os irmãos situados à esquerda do vídeo e Liojorge à direita, sempre rezando. Terminado o enterro, Liojorge é absolvido pelos irmãos. Retomando Candido (1983), a violência pode ser instrumento de redenção do jagunço e, muitas vezes, produz resultados diferentes do esperado. Os irmãos vivos, também violentos outrora, mudam com a morte de Damastor, pois agora têm condições de se libertarem do mal. A seguir, focaliza-se o portão do cemitério, onde se lê: “Aqui todos vêm dormir”. Também como no filme “A terceira margem do rio”, não há chuva, mas, a figura do vento é utilizada, talvez conotando a libertação do espírito, como veremos.

Notamos que o filme, para recriar o conto, lançou mão dos recursos da iluminação, sempre variando entre o escuro e o claro, e das tomadas de câmera, privilegiando a visão do espectador. A inserção desse conto e de “Famigerado”, o próximo que analisaremos, com a fusão dos personagens que representam o mal, justifica-se, no plano do conteúdo, a concretização da dialética bem X mal, presente nas histórias romanescas. Como sempre, nesse contexto, o mal é superado pelo bem.

Concluída a transmutação desse conto, o filme volta ao comando do enredo de “Nada e a nossa condição”, que lhe serve de moldura e onde ele se configura como uma narrativa encaixada.

2.3. “FAMIGERADO”

O jagunço Damázio Siqueira entra em conflito porque foi chamado de famigerado por um moço do governo e decide procurar a única pessoa letrada do lugar, para descobrir o significado da palavra. Culto e inteligente, o letrado dá a ele a resposta que considerou a melhor.

As oposições semânticas saber X não-saber/ignorância; letrado X iletrado; força/violência X instrução/negociação/paz sustentam o nível fundamental. Há afirmação das categorias positivas (saber, letrado, cultura, instrução).

No nível narrativo temos um sujeito (letrado) que, manipulado por intimidação (medo do jagunço), tem como objeto-valor a paz. Para isso, deve esclarecer ao jagunço Damásio, que o procurou, o sentido da palavra “famigerado”. O sujeito tem competência para atingir o objeto-valor, pois possui cultura letrada (saber e poder) e conhece bem a linguagem. Assim, utiliza sua competência e esclarece a dúvida do jagunço (performance), de acordo com o sentido original da palavra famigerado. Diz ao jagunço que a palavra vem do latim e significa “famoso, afamado, falado, célebre”. Na verdade, o personagem letrado aproveitou-se do duplo sentido da palavra, da diferença entre o sentido original e o usual, para resolver a situação e acalmar o jagunço, salvando assim também a própria pele. Dessa forma, o doutor foi sancionado positivamente porque ficou livre do jagunço.

A seqüência narrativa pode ser esquematizada da seguinte forma:

SUJEITO (letrado) → MANIPULADO (intimidação) → COMPETÊNCIA (saber/cultura) → PERFORMANCE (resposta) → SANÇÃO (paz)

Podemos, também, pensar na trajetória narrativa do ponto de vista do jagunço, ou seja, o sujeito (jagunço) é manipulado por provocação (moço do governo) ao ser chamado de famigerado. A partir daí, tem como objeto-valor obter o conhecimento de tal palavra, que desconhece por uma questão sociolinguística. Tal sujeito conta com um objeto-modal (letrado), que lhe esclarecerá a dúvida. O sujeito (jagunço) tem competência para solicitar a resposta do letrado, pois possui força e má fama na região (manipulação por intimidação). Realizada a performance (pergunta ao letrado), recebe uma resposta que o satisfaz e vai embora. Não podemos dizer que a sanção é positiva para o jagunço, pois ele foi manipulado, num processo irônico, pelo letrado, que conhece a linguagem culta e tem um saber baseado na escrita. Eis o percurso narrativo:

SUJEITO (jagunço) → MANIPULADO (provocação) → COMPETÊNCIA (força) → PERFORMANCE (pergunta) → SANÇÃO (negativa)

No nível discursivo, temos a distinção entre casa do letrado, que é o local do saber, em oposição às demais localidades do sertão, onde reina o desconhecimento da cultura erudita. Na casa desse personagem representa-se a cultura letrada em oposição à força e à violência do sertão. Essas oposições espaciais refletem-se também nos personagens, pois enquanto o jagunço Damásio representa a ignorância, a falta de cultura erudita e o desconhecimento da linguagem culta, valendo-se apenas do instinto e da força, o letrado representa o conhecimento e manipulação da linguagem, a instrução: “Damázio, quem dele não ouvira? O feroz de estórias de léguas, com dezenas de carregadas mortes, homem perigosíssimo” (p. 14)

O poder da força de Damázio não supera o poder da palavra e ele não tem armas para lutar contra o conhecimento formal. O moço do Governo, que insultou o jagunço, também

representa, pela posição social que ocupa, a norma culta, pois sabia exatamente o que queria dizer ao denominá-lo “famigerado”. Mais uma vez, como nos demais contos, trava-se uma luta entre o urbano e o rural, o poder e a submissão, o homem sertanejo e o homem inscrito na cultura erudita. Percebemos que o conto trata do poder social da cultura erudita. Segundo Antonio Candido (1977), “(...) há em Guimarães Rosa um ‘ser jagunço’ como forma de existência, como realização ontológica no mundo do sertão”. (p.149). O sertão, espaço do jagunço, serve de cenário para a luta entre o bem e o mal. Mesmo que se faça alusão ao governo, à cidade, estes não aparecem, retratando o descaso do mundo urbano em relação ao sertão.

O narrador é intradieético e essa escolha de foco narrativo coloca o narratário em posição privilegiada em relação aos seus pensamentos e estado psicológico. A ação já sucedeu no tempo, fato que antecipadamente evidencia sanção para ele, que se livra do conflito. O conto ocorre para dar vazão ao modo como ele se livra e aí dispõe toda a trama de oposições destacadas. Se o narrador narrasse de fora, implicaria em onisciência, fato este que geraria menor tensão interior. Ao contrário, narra de dentro, tem onisciência reduzida, portanto, suscetível de se dar bem ou mal.

Colocando-se na trama, cria-se também uma narrativa na qual se privilegia o tempo psicológico (GENETE, 1979). Temos uma situação inicial de tranquilidade: “Eu estava em casa, o arraial sendo de todo tranqüilo.” (p. 13). Desse ponto de partida, caminha-se, rapidamente, para uma situação de tensão e suspense com a chegada do grupo de cavaleiros: “Tudo num relance, insolitíssimo. Tomei-me nos nervos” (p. 13). O leitor vive o clima de expectativa do personagem-narrador: “(...)um cavaleiro rente, frente à minha porta, equiparado, exato; e, embolados, de banda, três homens a cavalo.” (p. 13). As roupas e as expressões corporais do jagunço intimidam o letrado: “Sei o que é a influência da fisionomia. Saíra e viera, aquele homem, para morrer em guerra.” (p.13), lembrando que tal verbo

(guerrear) qualifica o jagunço como guerreiro, opondo-se à paz. O letrado tenta disfarçar sua angústia: “Senti que não me ficava útil dar cara amena, mostras de temeroso.” (p. 13), mas continua temeroso: “E já aí outro susto vertiginoso suspendia-me (...)” (p.15). Tais citações, devido ao recurso retórico estrategicamente evidenciado pela opção de modo e voz, explicitam o estado psicológico do personagem letrado, que fica abalado perante a figura do jagunço.

A diferença cultural entre os dois personagens é retratada também na linguagem utilizada por ambos. O autor explora certos recursos lingüísticos como regionalismos, neologismos, registros da oralidade e inventivas construções morfológicas, a fim de tratar da linguagem e do uso dela como instrumento de diferenciação social. Podemos observar que o discurso modalizado pelo narrador-personagem, retratado como letrado é culto, segue as formalidades da escrita e aproxima-se do poético em momentos em que explora a sonoridade do texto. As citações revelam a preocupação com a linguagem, o trabalho com os significantes para reforçar ou criar significados:

(...)um cavaleiro rente, frente à minha porta, equiparado, exato(...); (...) o oh-homem-oh (...); Seu cavalo era alto, um alazão; bem arreado, ferrado, suado; (...) sospitados, constrangidos — coagidos; —‘Famigerado é inóxio, é ‘célebre’, ‘notório’, ‘notável’...; —Vilta nenhuma, nenhum doesto. São expressões neutras, de outros usos; Só tinha de desentalar-me. O homem queira estrito o carço: o verivérbio. (p. 13-16).

Já o discurso do jagunço, revelado pelo discurso direto, mostra a falta de saber da cultura escrita, a não familiaridade com a linguagem culta e, por isso, aproximada da oralidade: “Eu vim perguntar a vosmecê uma opinião sua explicada....” (p. 14); “-‘Vosmecê agora me faça a boa obra de querer me ensinar o que é mesmo que é: fasmisgerado...faz-me-gerado...falmisgeraldo...familhas-gerado?’” (p.15). Fica claro que ele, não sabendo ao menos pronunciar a palavra “famigerado”, revela que vive distanciado da cultura erudita. Apesar das explicações do letrado, o jagunço continua um pouco desconfiado, pois não é letrado, não está preparado para entender essa modalidade lingüística: “Vosmecê mal não veja em minha

grossaria no não entender (...)” (p. 16); “—‘Pois... e o que é que é, em fala de pobre, linguagem em dia-de-semana?’” (p.16). Ele não entende o vocabulário usado pelo doutor e pede a ele que facilite a explicação, descendo ao seu nível cultural. Além disso, apóia-se em valores morais para garantir a verdade: “—‘Vosmecê agarante, pra a paz das mães, mão na Escritura?’” (p.16). O narrador-personagem confirma a falta de capacidade de comunicação verbal do jagunço: “A conversa era para teias de aranha. Eu tinha de entender-lhe as mínimas entonações, seguir seus propósitos e silêncios.” (p. 15). Apesar de não possuir o saber cultural erudito, o jagunço quer ter a resposta de que precisa, a verdadeira, o “verivérbio”, e esforça-se para consegui-la: “—‘Saiba vosmecê que saí ind’hoje da Serra, que vim, sem parar, essas seis léguas, expresso direto pra mor de lhe perguntar a pergunta, pelo claro...’” (p. 15). Evidencia-se que o jagunço sabe que a cultura do literato poderá ajudá-lo.

Neste conto, o autor tematiza as relações de poder pela linguagem e o efeito irônico dessa disparidade de saber. Devido ao conhecimento que tem da linguagem, o letrado livrou-se do jagunço e ficou em paz. A sinceridade em relação ao sentido dicionarizado da palavra, sentido usual, seria inoportuna naquele caso. Feita tal manobra com a linguagem, o letrado respondeu a pergunta do jagunço e este foi embora satisfeito, apesar de continuar na escuridão. Percebemos que o jagunço, que estava pronto para “guerrear” é enfraquecido e dominado pelo saber do letrado:

Mas o jagunço de Guimarães Rosa não é salteador; é um tipo híbrido entre capanga e homem-de-guerra. O verbo que os personagens empregam para descrever sua atividade é ‘guerrear’, qualificando-se a si mesmos de guerreiros e opondo-se, na força do arrojo, às artes, sedativas da paz (...). (CANDIDO, 1983, p. 300)

Esse conto é inserido no filme por meio de um *flash-back*, ou, em termos narrativos, de uma analepse e tem a função de revelar ou enfatizar o caráter do bandido morto, tanto é que se desenvolve a partir de uma focalização em *close* ou *showing* no rosto do defunto.

Nesse sentido há, como no filme *A terceira margem do rio*, a junção de dois personagens que representam o mal, Damastor Dagobé e Damásio. É como se a inserção tivesse a função de relembrar um fato vivido pelo bandido, levando maiores informações ao espectador.

Diferentemente dos demais contos analisados, “Famigerado” aparece na íntegra. Em uma única seqüência de cenas explora, com muita propriedade, os recursos da retórica cinematográfica visando obter a harmonia entre o plano de conteúdo e o plano de expressão. O jagunço, a cavalo, com pressa, vai ao encontro do personagem letrado, figurativizado como escritor. A cena parte da esquerda para a direita do vídeo, como o sentido ocidental de leitura. No início, o trote do cavalo funde-se com o som da máquina de escrever, elemento proléptico que anuncia a figura do letrado. Trata-se de um bom exemplo de transcrição, pois, de acordo com a leitura metalingüística, há a transposição do literário ao visual, realizando a fusão de dois sistemas de naturezas diferentes, como o procedimento usado na apresentação do filme, que coloca os nomes dos diretores, atores e equipe técnica em letras de máquina de escrever. O filme também exercita a retórica da metalepse do texto escrito quando promove visualmente o diálogo entre o autor Guimarães Rosa, que se assemelha fisicamente ao ator Juca de Oliveira, em palestra com seu personagem jagunço. Mostra o dado literário, a letra, a criação, privilegiando o exercício da metalinguagem cinematográfica.

O escritor encontra-se no escuro e a luz incide no papel no qual ele escreve, em que se lê o início do conto “Famigerado”: “Foi de incerta feita — o evento.” À sua frente, aparece à janela o jagunço, que, no filme vive o papel de Damastor Dagobé. O jogo entre as oposições semânticas de base do conto são realçadas no filme pelo trabalho da moldura e iluminação. O personagem que representa o mal é visto através da janela, no espaço de fora, aberto, claro, em moldura preta. Do lado de fora, o jagunço vê o escritor no espaço de dentro, fechado, escuro, também pelo recorte da janela, que agora tem a moldura branca. Ou seja, a

representação do mal é enquadrada em preto e a figurativização do bem, em branco, reforçando a simbologia da cena.

Em relação à iluminação, notamos que o letrado está enquadrado em moldura branca, as roupas que veste também são claras, mas o interior da casa é escuro. Já o jagunço é enquadrado em preto, usa roupas escuras, mas está no espaço aberto e claro. Dessa maneira, podemos interpretar que o jagunço vê a luz do conhecimento no letrado (claro), mas o mundo em que ele vive (saber) é desconhecido (escuro) para o jagunço. O letrado, detentor do saber procurado, vê claramente o jagunço, enquanto este e seu mundo não são mistério para o letrado. Nesse jogo de iluminação contrastando o interior e o exterior, recria-se, também, a relação irônica que marca a atuação dos dois personagens no conto.

O jogo de oposições semânticas, traduzido em linguagem cinematográfica por meio de recursos próprios do sistema, é o seguinte:

JAGUNÇO	X	LETRADO
Mal		Bem
Fora		dentro
Escuro		claro
Ignorância		Conhecimento
Violência		Paz

Na continuidade da cena, o letrado sai de dentro da casa e coloca-se no espaço do jagunço, mas o inverso não ocorre, pois o bandido não entra na casa, embora seja convidado. Percebemos a referência à distância que separa as duas realidades dos personagens nos elementos figurativizados pelas portas, janelas e escadas. O letrado atravessa as portas, desce e sobe as escadas, pois tem condições de transitar em níveis diferentes. Por outro lado, o jagunço tenta se aproximar do espaço do outro ao subir uma vez a escada que dá acesso à varanda da casa, mas desce-a em seguida. Seu espaço é inferior, horizontal. Por meio dessas

relações podemos ler, metaforicamente, que o letrado tem condições de chegar ao nível do jagunço e este não consegue alcançar o nível do escritor, que é o do saber letrado.

Ainda tratando do aspecto topológico, no início, a câmera focaliza o jagunço sobre o cavalo (alto) e o escritor, no chão (baixo). Nesse momento, o personagem letrado está uma situação de inferioridade e medo, pois ignora as intenções do jagunço. Essa disposição espacial dá à cena um maior tom de suspense e dramaticidade, pois o cavalo é, entre outras coisas, um instrumento de defesa e ameaça do jagunço. Também pelo trabalho da câmera, atesta-se a violência e competência do jagunço, focalizando suas armas, enquanto que o instrumento de competência do letrado é o conhecimento, figurativizado pela caneta.

Quando os personagens estão no centro da vila ou da cena, espaço baixo, horizontal, Damastor interroga o escritor sobre o sentido da palavra “famigerado”. Mais uma vez, o arraial serve de cenário para a luta entre bem e mal. Há uma cruz neste local. O jagunço gira ao redor do escritor, intimidando-o, esbravejando. A câmera alterna as tomadas de cima para baixo e vice-versa, ressaltando o conflito. Ao mesmo tempo em que o jagunço esbraveja, gesticula, pela voz *off* ouve-se o pensamento do letrado, suas reflexões. Tal recurso ressalta a tensão sofrida pelo letrado ao mesmo tempo em que, abafando a voz do jagunço, enfatiza o aspecto confuso da articulação de sua linguagem, que no conto é descrita como “A conversa era para teias de aranha”. Esse efeito de sobreposição de vozes dá mais dinamismo à cena.

Para responder o significado da palavra que é o motivo da história, o escritor volta à sua casa, ficando acima do jagunço, e diz: “Eu queria ser famigerado”. Posiciona-se ao lado esquerdo do vídeo, no claro, em oposição ao escuro predominante do lado direito. Na tomada seguinte, os dois estão frente a frente, o jagunço à esquerda e o escritor à direita, em primeiro plano.

Nesse sentido também vemos a cruz localizada no centro da vila como uma figura que concentra algumas isotopias. A cruz pode simbolizar a religião, a fé e a proteção divina num

momento de conflito ou também os níveis do conhecimento (vertical) e do não-conhecimento (horizontal). O letrado pode subir ou descer o nível de linguagem, pois tem competência para isso, enquanto o jagunço anda de um lado para outro, perdido no enredamento do significado da palavra.

No momento da revelação, o letrado volta para a casa, dirige-se para trás de algumas plantas e não pode ser visto pelo jagunço. Ressalte-se que, primeiramente, a explicação sobre o sentido da palavra *famigerado* é feita utilizando uma linguagem formal, culta. O letrado diz que significa “inóxico”, “célebre”, “notório”. Com essa linguagem culta, o conhecimento ainda continua distante para o jagunço, que não compartilha dessa cultura. Somente a partir do momento em que, após insistência do jagunço, o letrado lhe diz que significa “importante”, adequando a linguagem ao seu nível cultural é que a câmera volta a focalizar o letrado. Percebe-se que, por meio da manipulação do aparato técnico, constrói-se uma metáfora que revela aquilo que é visível ou “palpável” ao jagunço. O letrado, ao pronunciar palavras que refletem seu conhecimento da cultura erudita, não consegue ser acessível ao jagunço. Somente quando atinge o nível lingüístico da cultura do jagunço consegue uma aproximação. Esse jogo é reforçado pela linguagem cinematográfica, ao mostrar e esconder o personagem.

Como no conto, o bandido se convence da explicação e vai embora, rindo. Repete-se a cena do início, mas no sentido inverso, de retorno. Novamente, há o recurso da fusão do trote com o datilografar, emoldurando a passagem. Assim, abre-se e conclui-se um ciclo, uma passagem, onde se reforça o faz-de-conta, a ficção.

As oposições entre os personagens evidenciam-se também na fala. Enquanto a linguagem do escritor é articulada, ordenada, a do jagunço se resume a gritos e a um vocabulário desordenado, mostrando as diferenças por meio de oposições como: conhecimento X ignorância, humano X animal.

Dessa maneira, destacam-se no filme a palavra e o espaço, elementos privilegiados por Guimarães Rosa, marcando a diferença entre o homem que domina a palavra e aquele que domina o espaço. Como tratamos anteriormente, alguns textos de Guimarães Rosa lançam mão da metalinguagem. “Famigerado”, na nossa leitura, é apontado como um deles. Podemos pensar que aborda o tema da própria construção e interpretação da linguagem. Por um lado, retrata a árdua busca realizada pelo falante do padrão popular para entender um vocabulário mais próximo da norma culta, que precisa ser traduzido em “linguagem de dia de semana”. Por outro, retrata a sensibilidade do letrado, leitor experiente, que sabe que deve ler nas entrelinhas, buscando as informações implícitas: “Eu tinha de entender-lhe as mínimas entonações, seguir seus propósitos e silêncios.” (p.15). Nos silêncios do texto podem estar as respostas, assim como no silêncio do rio.

2.4. “SUBSTÂNCIA”

Sionésio, um fazendeiro moço e trabalhador, apaixona-se pela empregada Maria Exitá, que fora abandonada pela família e criada por Nhatiaga. Na fazenda, Maria Exitá quebrava polvilho, trabalho duro, mas que a moça realizava com competência. Após vencer o medo decorrente do passado da moça, Sionésio pede-a em casamento.

O conto apresenta, no nível fundamental, as seguintes oposições semânticas: amor X ódio; puro X impuro e plenitude X não-plenitude.

No nível narrativo temos um sujeito (Sionésio) que, manipulado por sedução (beleza) pelo sujeito manipulador (Maria Exitá), adquire competência (coragem para vencer obstáculos como incertezas, medos), realiza a performance (declaração) e recebe sanção positiva (o amor de Maria Exitá). O amor conquistado leva o sujeito à plenitude e, portanto, à conjunção com o objeto-valor.

SUJEITO (SIONÉSIO) → MANIPULADO POR SEDUÇÃO (BELEZA DE MARIA EXITA)
 → OBJETO-VALOR (AMOR) → COMPETÊNCIA (CORAGEM) → PERFORMANCE
 (DECLARAÇÃO) → SANÇÃO (CONQUISTA O AMOR)

No nível discursivo, a fazenda lembra também um espaço de conto de fada, onde o rico, poderoso e dominante, apaixona-se pela moça pobre, humilde e dominada. Sionésio é o dono da fazenda em que trabalha Maria Exita. O espaço discursivo é marcado pela oposição claro e escuro. No conto, a luz exageradamente forte no ambiente em que trabalha Maria Exita é elemento essencial para que haja o encontro com a paz interior, tanto que Sionésio só consegue enfrentá-la no fim do conto, quando se entrega ao amor, pois antes não está preparado. Já Maria Exita, sente-se à vontade no meio da luz intensa (brancura do polvilho), uma vez que ela é comparada pelo narrador ao próprio polvilho. O encontro entre os dois personagens ocorre sempre na presença da luz. Quando Sionésio se declara a Maria Exita, consegue suportar a claridade do polvilho:

Sionésio olhou mais, sem fechar o rosto, aplicou o coração, abriu bem os olhos. Sorriu para trás. Maria Exita. Socorria-a a linda claridade. Ela — ela! Ele veio para junto. Estendeu também as mãos para o polvilho — solar e estranho: o ato de quebrá-lo era gostoso, parecia um brinquedo de menino. (p. 142).

O personagem Sionésio é um moço bom, um guerreiro, como veremos, que vive correndo contra o tempo, sempre preocupado com o trabalho. Não tem tempo para diversões: “Só que a ele, Sionésio, faltavam folga e espírito para primeiro reparar em transformações.” (p.137). O personagem preocupa-se com coisas materiais, com o trabalho, faltando-lhe tempo para enxergar as coisas essenciais da vida, os verdadeiros valores humanos.

Maria Exita é uma moça humilde que, ainda criança, foi levada por Nhatiaga, funcionária da fazenda, para morar com ela, uma vez que fora desamparada pela família. Carrega um passado negativo, pois a mãe era leviana, o pai leproso e os irmãos bandidos:

Porque, contra a menos feliz, a sorte sarapintara de preto portais e portas: a mãe, leviana, desaparecida de casa; um irmão, perverso, na cadeia, por atos de morte; o outro, igual feroz, foragido, ao acaso de nenhuma parte; o pai razoável bom-homem, delatado com a lepra, e prosseguido, decerto para sempre, para um lazareto. Restassem-lhe nem afastados parentes; seja, recebera madrinha, de luxo e rica, mas que pelo lugar apenas passara, agora ninguém sabendo se e onde vivia. Acolheram-na, em todo o caso. Menos por direta pena; antes, da compaixão da Nhatiaga. (p. 137-138).

Em virtude desses fatos familiares, todos os homens afastam-se dela, com medo de que tenha a mesma índole da mãe e dos irmãos ou o mesmo problema de saúde do pai. Na fazenda, Maria Exita recebeu a missão de quebrar o polvilho nas lajes, pior tarefa a ser desempenhada por alguém. Mas, para o espanto de todos, Maria Exita se dá bem nessa tarefa, pois sabe manipular o polvilho como ninguém, deixando-o o mais puro possível. Com o passar do tempo, a menina feia e magra trazida por Nhatiaga releva-se uma bela mulher, delicada e habilidosa, por quem Sionésio apaixona-se. Bosi (1988) diz que a paixão do patrão pela moça é também um evento súbito que ronda a estrutura do conto. De manipulador (patrão), Sionésio passa subitamente a manipulado (enamorado). A personagem traz no nome algumas definições do seu caráter: Maria remete ao sagrado, enquanto que Exita pode indicar êxito. Por isso, é comparada, pelo narrador, ao polvilho, que é branco, puro, virgem:

Sim, na roça o polvilho se faz a coisa alva: mais que o algodão, a garça, a roupa na corda. Do ralo às gamelas, da masseira às bacias, uma polpa se repassa, para assentar, no fundo da água e leite, azulosa — o amido — puro, limpo, feito surpresa. Chamava-se Maria Exita. Datava de maio, ou de quando? Pensava ele em maio, talvez, porque o mês mor — de orvalho, da Virgem, de claridades no campo. (p.137)

O mesmo polvilho, além dessas características positivas, carrega também o perigo e a crueldade para aqueles que com ele trabalha, pois manipulá-lo não é tarefa para qualquer um.

Segundo Bosi (1988):

A pureza extrema da polpa batida está, desde a origem, associada à crueldade com que ofusca a jovem Maria Exita. É um branco que castiga, que atormenta: daí ser qualificado pelos pares: ‘alvíssimo’ e ‘horrível’; ‘implacável’ e ‘alvura’; ‘sinistro’ e ‘polvilho’. Ao mesmo tempo, a castidade sem jaça da moça é rigorosamente mantida pelo temor à lepra que ela poderia trazer na pele, como o pai. O branco, de novo, agora unindo inextrincavelmente o resguardo e o perigo. (p. 30-31)

Maria Exita é, portanto, um ser especial em sua essência. Pode-se dizer que o polvilho funciona como uma metáfora da sua personalidade.

O narrador do conto relata com detalhes, explica, interpreta e conhece o interior dos personagens, fazendo com que o narratário tenha acesso a pensamentos e emoções. Por isso, o tempo, além da sua função cronológica, que é responsável pela revelação da beleza da personagem, funciona também como revelador do estado psicológico do personagem Sionésio. Trata-se da focalização zero, na perspectiva de Genette (1976). O narrador revela, durante várias passagens do texto, os medos e incertezas de Sionésio em relação à mulher pela qual se apaixona. No momento da revelação, o narrador dá voz aos personagens, mesclando-as com comentários, para mostrar que chegaram a uma conjunção total, sem marcas de preconceitos e a um ponto de total pureza.

O título do conto remete ao essencial, ao mais importante, que cada um deve buscar alcançar na vida. Sionésio encontrou a “substância” quando venceu suas próprias barreiras e, com o amor de Maria Exita, atingiu outro plano da existência, o da plenitude. Segundo Bosi (1988), os obstáculos enfrentados por Sionésio e Maria Exita, assim como aqueles enfrentados pelos demais personagens dos contos de *Primeiras estórias* significam as resistências impostas pelo mundo ao homem. Os personagens devem, por necessidade, superar os obstáculos para atingirem a felicidade:

Entre o peso da matéria, natural ou social, e a graça da comunhão enfim alcançada, não haveria, a bem dizer, um salto mágico, mas um movimento que sai das entranhas da criatura querençosa, padecente ou compadecida: Nhinhinha, Sorôco, as duas loucas, a vaquinha pitanga, Maria Exita. (p.32)

Pedro Bial destaca no filme, mais uma vez por meio do recurso da iluminação e das cores, o aspecto da indecisão do personagem Sionésio e o perfil puro da personagem Maria Exita. O conto é inserido após o desfecho de “Nada e a nossa condição”, quando a fumaça do fogo na fazenda transforma-se em fumaça branca, acompanhada da reconstrução do castelo na areia e da narração, em *off*, que diz que “o grande movimento é a volta”. Nesse momento, a fumaça branca, elemento proléptico, funde-se com as mãos de Maria Exita amassando o polvilho. Inicialmente, são focalizadas as mãos e, em seguida, em plano americano, vemos a personagem lidando com o polvilho.

Dessa maneira, cria-se uma metáfora visual que ressalta o aspecto positivo da morte de Tio Man”Antonio. Após a morte, tudo fica claro, pois subentende-se que ele atingiu o que desejava, ou seja, a volta, o retorno a um plano ideal. A partir disso, inicia-se uma história de amor, nos padrões romanescos, como os estudos de Frye estabelecem.

Como em “Famigerado”, o personagem Sionésio sempre que vê Maria Exita a enxerga num espaço escuro, cuja única claridade vem dela. Na cena em que Sionésio vê Maria Exita pela primeira vez, ela está numa festa, onde tudo é escuro. Há uma música animada, típica das festas populares do sertão, e ela dança com vários homens. O mundo ao redor de Maria Exita é escuro. A iluminação provém dos lampiões, do fogo, que sempre a cerca, e dela mesma, figurativizada no branco das roupas que usa. Ressalta-se, portanto, o clima de mistério que envolve a moça.

Sionésio encanta-se ao ver Maria Exita dançando e faz perguntas sobre ela a uma senhora que está ao lado dele. Enquanto a mulher conta ao rapaz sobre a origem da moça, por meio do recurso da analepse, mostra-se Maria Exita chegando, ainda criança, à fazenda. Em seguida, volta-se à cena inicial, na qual a personagem manipula o polvilho. Quando o polvilho

é jogado na água escura esta torna-se clara. Em *off*, a narradora diz: “Na roça, o polvilho se faz coisa alva”, passagem que pode representar a transformação humana de um ponto mais escuro para a claridade, como faz o jogo da iluminação.

Nos momentos de reflexão de Sionésio sobre se declarar ou não a Maria Exita, ele aparece em frente ao espelho ensaiando suas falas. Nesse sentido, percebemos que o filme mantém a onisciência narrativa, pois o espelho “reflete” os seus pensamentos íntimos. O ambiente é escuro. À noite tem um pesadelo com Maria Exita, que está mais uma vez em uma festa, divertindo-se com vários homens. No dia seguinte, ele sai da fazenda e vê a filha de Sorôco em cima do telhado, cantando e Sorôco nervoso, com um machado nas mãos. Este consola-se com a mãe. Sionésio fica impressionado com a cena. No caso, a inserção do outro conto metaforiza os extremos que marcam a vida dos personagens, como a violência e o amor. Da mesma maneira que Sionésio estava no escuro, em relação à verdadeira “substância” de Maria Exita e, depois, chega ao amor, Sorôco passa por um percurso que vai da violência à solidariedade, juntando os pólos opostos em uma reconciliação.

A seguir, Sionésio dirige-se à casa de Maria Exita, onde ocorre a revelação do amor. Ele a observa, brincando com o polvilho. Aproxima-se e reproduz as falas do conto: — “Você tem vontade de confirmar o rumo de sua vida?”. Ao contrário de Sionésio, Maria Exita é muito segura: “— ‘Só se for já’. Sobre a mesa, o casal toca o polvilho. A música pára e não se tem outro som. Dessa maneira, o casal atinge objetivos desejados, finalizando a narrativa.

No mesmo padrão das histórias anteriores, percebemos que a estrutura desse conto é a da história romanesca, na teoria de Frye, que mostra uma caminhada do outono (conflito/modo demoníaco) ao verão (paz/modo apocalíptico): “Traduzida em termos rituais, a estória romanesca de procura é a vitória da fertilidade sobre a terra estéril. A fertilidade significa bebida e comida, pão e vinho, corpo e sangue, a união do macho e da fêmea.”

(p.191-192). Assim, a união de Sionésio e Maria Exita, pelo amor, simboliza o renascimento, a vida, encontrados pelos heróis romanescos.

2.5. “SORÔCO, SUA MÃE, SUA FILHA”

Sorôco tem mãe e filha loucas. Portanto, decide mandá-las ao hospício de Barbacena. Um trem aguarda a chegada das mulheres. Durante o trajeto até a estação, levadas por Sorôco, elas começam a cantar. Quando o trem parte, Sorôco volta para casa cantando a mesma canção e é acompanhado pelo povo do lugarejo, numa espécie de procissão.

Sanidade X insanidade; loucura X razão; desespero X paz; amparo X desamparo; solidão X comunhão; apego X desapego; céu X inferno são algumas oposições semânticas que sustentam o nível profundo do texto. Há neste conto, como em outros de *Primeiras estórias*, a busca da paz de espírito, da solidariedade, da comunhão.

Narrativamente, o conto trata da questão do sujeito (Sorôco) que se encontra em disjunção com o objeto-valor (paz). O sujeito, manipulado por intimidação (loucura da mãe e da filha), decide mandá-las para um hospício (competência), ficando, assim, livre dos problemas. O sujeito pode realizar seu desejo, pois tem o apoio do governo (poder), que manda um carro para buscá-las. A sanção do sujeito é positiva, pois, com a partida das duas, consegue o apoio e o conforto da comunidade para amenizar a sua solidão e dor.

Assim, temos:

Sujeito (manipulado por intimidação: loucura da mãe e da filha) → Competência (auxílio do Governo) → Performance (embarque no trem) → Sanção (comunhão, solidariedade)

No nível discursivo, o texto é conduzido por um narrador que se utiliza da exploração espacial e temporal, principalmente no aspecto psicológico dos personagens. Na primeira

cena, dá uma visão geral do lugar onde a história irá se desenvolver. Inicia a narração mantendo distância (“Aquele carro”) e logo inclui-se na história até o final: “A gente reparando”; “A gente sabia ...”; “A gente olhava...”; “A gente estava levando...”; “A gente, com ele, ia até aonde ia aquela cantiga”. (p.18-21).

A proximidade do narrador em relação aos fatos que narra realça o estado psicológico dos personagens:

Agora, mesmo, a gente só escutava era o acorção do canto, das duas, aquela chirimia, que avocava: que era um constado de enormes diversidades desta vida, que podiam doer na gente, sem jurisprudência de motivo nem lugar, nenhum, mas pelo antes, pelo depois. (p.20).

Como dissemos anteriormente, segundo Bosi (1988), Guimarães Rosa, em sua obra, procura aproximar-se do sertanejo por meio da religiosidade. Assim, os personagens dos contos de *Primeiras estórias*, na maioria, são doentes, pobres, loucos e oprimidos. Dessa maneira, Rosa procura retratar a alma do mundo sertanejo por meio da linguagem. Nesse sentido, o narrador é, muitas vezes, onisciente, pois conforme Bosi (1988), “nas histórias de Rosa os viventes sonham, e o narrador segue-os de perto e de dentro, confiante em que um dia desejo e ventura poderão dar-se as mãos, pois afinal Deus tarda, mas não falha.” (p.25).

Reparemos que, ao reservar um parágrafo somente para o nome do personagem Sorôco, o narrador procura relatar a extrema solidão do mesmo no momento da partida do trem. Tal proximidade marca também a ansiedade dos personagens, refletida na fala do narrador: “Tomara aquilo se acabasse. O trem chegando, a máquina manobrando sozinha para vir pegar o carro. O trem apitou, e passou, se foi, o de sempre.” (p.20).

A situação inicial de solidão e de abandono de Sorôco promove compaixão na multidão. Conforme dissemos, a situação de carência gerou identificação entre os presentes, fazendo com que estes desenvolvessem a ação de cantar junto com Sorôco. Sabemos que é dessa união, promovida pela solidariedade de quem se identificou com o sofrimento, que

acontecerá o conforto espiritual. Mais uma vez, o narrador se inclui como personagem da narrativa, participando desse momento, como analisa Bosi:

Mas o narrador mineiro se compraz em habitar o momento grato em que a privação se satisfaz e as portas do Céu se entreabrem para o pobre, o doente, o bicho, o louco. O contador de histórias quer estar junto com a mente do sertanejo na hora mesma em que a felicidade ganha um rosto. Ousaria dizer que é nesse tempo vivo, nessa passagem tão desejada, que se constitui o foco narrativo de suas histórias. (1988, p. 30)

Em relação ao espaço, destaca-se a oposição aqui (estação, casa) X lá (Barbacena, hospício). O ambiente da estação marca o lugar da partida, da viagem e da fuga. É nesse espaço que o sujeito deporta os problemas (loucura da mãe e da filha) e recebe o apoio do povo, a solidariedade. O espaço do lá (Barbacena, hospício) simboliza a solução dos problemas da loucura. O espaço também representa a oposição entre céu (lá) e inferno (aqui). A localização da casa de Sorôco, na “Rua de Baixo” (p.19), também retrata as suas dificuldades. O espaço da partida é marcado pela presença da luz forte do sol, iluminando os caminhos a serem seguidos pelos personagens, ou anunciando uma revelação, uma epifania que acontecerá: “A hora era de muito sol...” (p.18).

A oposição semântica encontrada na descrição do espaço caracteriza também os personagens. O sujeito Sorôco, assim como a mãe e a filha, figurativizam representações de dores, isolamento e sofrimento. A saída para os seus problemas é a partida para um outro lugar, longe dali. Conforme Bosi (1988), Sorôco, por causa do sofrimento, pode ser comparado à figura de Jó, personagem da Bíblia. O nome do personagem, que chega a se desviar do padrão gramatical, pois nada justifica o acento na palavra “Sorôco”, carrega um significado oculto. A sonoridade da palavra lembra um “ser oco”, ou seja, alguém que busca um preenchimento, o encontro com a paz. As falas de Sorôco, marcadas em discurso direto pelo narrador, denotam a submissão, a complacência e o conformismo: “Deus vos pague essa despesa.”; “Ela não faz nada, seo Agente...”; “Ela não acode, quando a gente chama...” (p.19-20). As características psicológicas do personagem contradizem a aparência: “Ele era um

homenção, brutalhudo de corpo, com a cara grande, uma barba, fiosa, encardida em amarelo, e uns pés, com alpercatas: as crianças tomavam medo dele; mais, da voz, que era quase pouca, grossa, que em seguida se afinava.” (p. 19). No dia da partida, Sorôco veste-se para uma ocasião especial: “Ele hoje estava calçado de botinas, e de paletó, com chapéu grande, botara sua roupa melhor, os maltrapos.” (p.19).

Em oposição à submissão e à humildade de Sorôco está a superioridade do Governo, marcada pela inicial maiúscula e pela fala do agente do trem, em tom imperativo: “Vai ver se botaram água fresca no carro...” — ele mandou.” (p.19). Ao descrever o carro do governo, o narrador relata a precariedade do transporte, fazendo uma metáfora da dura viagem a ser realizada pelas duas mulheres e conclui:

Para o pobre, os lugares são mais longe.; O carro lembrava um canoão no seco, navio. A gente olhava: nas reluzências do ar, parecia que ele estava torto, que nas pontas se empinava. O borco bojudo do telhadinho dele alumiava em preto. Parecia coisa de invento de muita distância (...). (p.18-19).

Como em outros contos de Guimarães Rosa, a loucura e o vazio são elementos que movem os personagens para a busca da transcendência. A mãe e a filha de Sorôco representam o passado e o futuro, respectivamente. Ele desempenha a função de apoio, o equilíbrio entre as duas: “Sorôco estava dando o braço a elas, uma de cada lado.” (p. 19). A loucura está presente, portanto, no passado e no futuro do sujeito, que se encontra impotente no meio dessa situação.

A loucura e a desorganização mental da filha de Sorôco estão refletidas nas suas vestimentas:

vinha enfeitada de disparates, num aspecto de admiração. Assim com panos e papéis, de diversas cores, uma carapuça em cima dos espalhados cabelos, e enfunada em tantas roupas ainda de mais misturas, tiras e faixas, dependuradas — virundangas: matéria de maluco. (p. 19).

A juventude da moça reflete-se nas cores dos ornamentos que usa. A avó, velha, veste roupa preta, representando o passado. O canto da avó acompanhando o da neta marca o amor

fraternal, a sabedoria dos mais velhos. A mãe de Sorôco pressentiu, pela sua experiência, o que estava por vir, ou seja, a transcendência. Naquele momento, só as duas sabiam o que cantavam, pois eram diferentes do povo, e preparavam-se para a partida. O canto era desatinado, sem sentido para as pessoas normais. A loucura pode ser entendida como algo divino, uma facilidade de contato com verdades superiores. Conseqüentemente, o embarque no trem foi marcado pela tranqüilidade de quem sabe para onde vai: “Elas não haviam de dar trabalhos.” (p. 20).

O povo que os observa na estação de trem representa inicialmente a curiosidade: “As muitas pessoas já estavam de ajuntamento, em beira do carro, para esperar. As pessoas não queriam poder ficar se entristecendo, conversavam, cada um porfiando no falar com sensatez, como sabendo mais do que os outros a prática do acontecer das coisas. Sempre chegava mais povo — o movimento.” (p. 18). No desenrolar do conto, tal sentimento transforma-se em compaixão, solidariedade e apoio, por isso não conseguem rir da situação. Ao assistirem à cena de partida, comovem-se e identificam-se com a situação da família e, rapidamente, como marca o imprevisto verbal (“de repente”), começam a compadecer-se com Sorôco: “Todos, no arregalado respeito, tinham as vistas neblinadas. De repente, todos gostavam demais de Sorôco” (p.21).

Segundo Bosi (1988), “O acaso, o imprevisto, o universo semântico do ‘de repente’, entram no meio dos episódios e operam mudanças qualitativas no destino das personagens.” (p. 23). Veremos que o filme *Outras estórias* se vale desse aspecto quando insere essas personagens nas narrativas dos demais contos.

Ao voltar para a casa, Sorôco começa a cantar a mesma canção que as duas mulheres cantavam. É acompanhado pelo povo e também pelo narrador, que está sempre incluso na história. Há aqui a idéia de que a solidariedade, a união e a fé dos humildes ajudam a superar momentos difíceis. Mais uma vez a presença do canto desatinado mostra que a música

funciona como elemento de transformação. Como foi dito, por meio do canto é que se manifesta a solidariedade de uma comunidade que se identificou com a carência da família de Sorôco.

Como dissemos, o conto é inserido fragmentariamente no filme. As aparições dos personagens entre as seqüências narrativas criam, como voltaremos a discutir no capítulo quatro, uma unidade entre as “estórias” que, no final, constroem o sentido mais forte do filme. Na verdade, a inclusão dos fragmentos desse conto nas outras narrativas gera um elo temático no filme.

O filme é próximo também ao conto original em relação à temática, ao espaço e à caracterização dos personagens. Nas aparições, que ocorrem antes dos momentos dramáticos e decisivos das “estórias”, a filha de Sorôco sempre canta e olha para o céu, como se suplicasse algo. A primeira aparição de Sorôco, da mãe e da filha, no filme, ocorre antes do enterro de Damastor Dagobé; na segunda, são vistas pelas filhas de tio Man’Antonio antes do enterro de Dagobé, e a terceira, antes do encontro entre Maria Exita e Sionésio. Nesse sentido, pode-se dizer que o filme recupera aquilo que Bosi (1988) denomina universo do “de repente” em Guimarães Rosa. As aparições súbitas dos personagens do conto durante o filme têm função semântica de reforçar as demais narrativas e a narrativa fílmica como um todo, pois disseminam um extremo (a loucura, a violência) para terminar em uma resolução ideal, de conjunção e paz.

Assim, a inserção desses fragmentos em momentos decisivos dos contos reforça o tom dramático destes e anuncia os desfechos positivos. A súplica da filha e da mãe de Sorôco parece ser a dos demais personagens, que clamam por salvação, por libertação. Sempre que elas aparecem, os acontecimentos são mudados. No conto, o elemento transformador é a música. No filme, além da música, as próprias imagens são os elementos de transformação das “outras estórias”.

Após o final da narrativa de “Substância” é feita a última inserção deste conto no filme, desenvolvendo-se, a partir daí, a seqüência que mostra a partida das mulheres loucas para o hospital. No trajeto do povo pelas ruas até o trem, a câmera focaliza-os em sinédoque, realçando os pés, as mãos, as bocas dos sertanejos, evidenciando a precariedade em que vivem. Assim, interpretamos que tal focalização pode ser uma tentativa de se resgatar a onisciência narrativa do texto literário. Em *close*, o espectador tem a oportunidade de “ver melhor” e, talvez, compadecer-se com a situação dos personagens. Dessas imagens, percebemos que, no início, predominam as partes, as separações; no final, o todo, a junção, a compaixão. O episódio é narrado por um cego, que dirige a fala ao espectador. Ao final, todos os personagens, comovidos com a situação, se reúnem no coro e se dirigem ao horizonte. O filme apresenta uma bela conclusão: todos os personagens reunidos, mortos ou vivos, são dos contos que ocorreram no filme. Isto sugere que estão juntos com Sorôco, pois este representa a conjunção de todos os conflitos vividos pelos demais personagens. Outra recriação: no filme, a fala emana do cego, da escuridão; no conto, de acordo com Bosi, “do ‘oco sem beiras’ é que irrompe a voz que irá suprir o vazio dos seres”. (1988, p. 26)

O que ocorre no filme, como no conto, é uma transformação de comportamento das pessoas, que vai da curiosidade para um envolvimento emocional, compreendendo sentimentos afetivos e de união: pena, dó, compaixão. O agente transformador desse comportamento é a cantiga.

Pelas análises, percebemos que todos os contos escolhidos para a recriação fílmica possuem em comum uma estrutura próxima à das histórias romanescas, onde os heróis apresentam uma situação inicial de conflito, lutam contra vilões ou conflitos e *buscam*, ao longo das narrativas, os objetos-valores, com os quais terminam em conjunção, numa situação de paz. No próximo capítulo, procuraremos verificar de que modo a recriação fílmica, ao unir tais contos, consegue recuperar a estrutura romanesca dos textos literários.

3. O CICLO NARRATIVO EM A *TERCEIRA MARGEM DO RIO*: DO CÉU AO INFERNO

Na introdução deste trabalho dissemos que é no nível discursivo que se encontram as maiores disjunções entre os textos de chegada (os filmes) e de partida (os contos), devido à grande diferença entre as linguagens verbal e não-verbal e à influência de elementos retóricos da linguagem fílmica.

Sendo o filme um recorte, um ponto de vista dado pelo sujeito coletivo da enunciação a partir de uma leitura particular da obra original, procuraremos, neste capítulo, verificar quais os sentidos profundos que esse sujeito da enunciação deseja passar para o enunciatário, ou seja, quais as principais propostas de leituras da obra de Guimarães Rosa podem ser detectadas na obra dirigida por Nelson Pereira dos Santos. Mais ainda, qual é a impressão que fica do texto-fonte rosiano ao espectador do filme?

A partir de uma análise da semântica discursiva, que apresenta como componentes a tematização e a figurativização, veremos que as oposições presentes no nível fundamental do texto aparecem, no nível discursivo, revestidas por temas e/ou figuras. Para a semiótica greimasiana, os textos podem ser puramente temáticos e, por isso, tornam-se mais abstratos, ou podem ser figurativos, ou seja, recobrem seus temas com figuras, tornando-se mais concretos no sentido que o conceitual é metaforizado ou representado por essas figuras. Assim, uma narrativa fílmica é discursivamente figurativizada pelos elementos das diversas linguagens que formam a complexidade semiótica.

No discurso visual, as figuras aparecem simultaneamente dispostas na tela (espaço imaginário enquadrado), criando relações e oposições que levam à produção de significados. Verificaremos que é por meio das metáforas figurativizadas no nível discursivo que os sentidos presentes no nível fundamental são instaurados e concretizados.

Partindo dessas considerações, uma das maneiras de se realizar o trabalho comparativo entre a obra literária e a fílmica é abordar a retomada ou não, pelo filme, das figuras presentes nos contos. Ou, ainda, analisar outras que só aparecem na obra cinematográfica. Esse recorte torna possível a verificação de alguns percursos de sentido sugeridos pelo filme.

Além disso, a pesquisa verificará quais imagens míticas são reveladas a partir dos contos e como são representadas pelo discurso cinematográfico. Por esse levantamento, abordaremos questões relativas ao mito e à recorrência a figuras de efeitos estéticos, como a metáfora, para a figurativização das imagens arquetípicas. Os mitos aparecem necessariamente por meio de metáforas, associando as qualidades do mito a um personagem ou objeto.

Antes de entrar propriamente nas questões relativas aos arquétipos, considera-se pertinente lembrar que, como foi verificado na análise do conto “Seqüência”, para Frye (1973), o princípio do retorno está presente nas artes, tanto verbais quanto não-verbais. No caso da narrativa, o movimento de retorno é associado arquetipicamente a um ritual de busca de um sonho. Nessa estrutura ritualística ou percurso de retorno, a narrativa desenvolve um ciclo, como é o caso também da narrativa fílmica de *A terceira margem do rio*. Para isso, lançamos mão dos estudos de Frye, que associam as imagens míticas às estações do ano, como uma forma de simbolizar os conflitos e os movimentos da narrativa. Dessa maneira, a primavera está associada à comédia, caracterizada pelo fazer rir, pelo divertimento e pela realização do desejo do herói; o verão associa-se à estória romanesca, à aventura, ao conflito e à dialética do bem *versus* mal; o outono representa a tragédia, em que o herói não obtém sua salvação e evoca algo mágico. Finalmente, o inverno reflete a ironia, a sátira, com fundo moral e social, remetendo à morte.

Pode-se dizer que o filme *A terceira margem do rio* apresenta uma trajetória de retorno, que se inicia no inverno, com a partida do pai, deixando a família em situação de

carência e desamparo. Trata-se de uma morte simbólica da família, que se dissolve com a falta do pai. Com a introdução do conto “Seqüência”, inicia-se uma breve fase da primavera, como o nascimento do amor entre Liojorge e Alva, pois o herói, chamado à aventura de capturar a vaca, vence os obstáculos, encontra o amor, cujo percurso culmina no verão, com a realização do casamento e o nascimento de Nhinhinha, afirmando a vida. Como vimos, o conto “Seqüência”, metalingüisticamente, gera uma história de amor, de base arquetípica, tendo como personagens principais, o herói e a mulher ideal. Por isso esse conto desencadeia a leitura de Nélson Pereira dos Santos, quando a narrativa fílmica insere uma seqüência que revela o percurso do herói até o encontro com o seu amor, baseando-se nas figuras míticas do herói e da mulher que buscam uma união e que têm, como fruto desse amor, o nascimento de uma criança, no caso, Nhinhinha. Nessa estrutura, de acordo com a caracterização mítica do modo romanesco, a família, que representa o bem, é ameaçada pelos vilões, representantes do mal.

A partir daí inicia-se a fase do outono, que mostra o reinício da degradação familiar, pois a tragédia permanece na alma do herói, por não conseguir trazer o pai de volta. O período trágico é reforçado pela inserção dos contos “Fatalidade” e “Os irmãos Dagobé”, representando os motivos que levam a família a abandonar o lar rural. Na cidade, o fase do outono permanece e a aparente felicidade da família, com os bens recebidos por meio dos poderes de Nhinhinha, é falsa e irônica, se pensarmos que tudo é fruto de exploração. Além da violência e das ameaças vindas dos vilões, o filme revela que a situação trágica é promovida pela cultura de massa associada à religiosidade popular (mídia, TV, exploração da fé). O herói busca resolver seus problemas por meio da corrupção, que se torna uma espécie de objeto mágico da atualidade, quando compra os serviços da justiça para sair da prisão.

Tem-se a chegada ao inverno, com a constatação de não se ter vencido as barreiras dos conflitos. A menina explorada morre e sua morte transforma-se, ironicamente, em espetáculo,

metaforizando a própria a modernidade, devido à banalidade com que são vistas a violência e a morte. O herói, realizando o ciclo narrativo, retorna ao lar rural, vai ao encontro do pai, mas se acovarda e não consegue ficar em seu lugar, terminando derrotado.

Dessa maneira, percebe-se que há na recriação fílmica uma estrutura cíclica que se inicia e conclui no inverno. Tal estrutura rememora a trajetória formal do mito, o que justifica essa abordagem da obra. Acresce-se a isso que o mito, conteudisticamente, trata de questões profundas da mente e as imagens míticas procuram estruturar a vida dos homens, estabelecendo padrões de moral e de conduta: “mitos da antiga Grécia não são apenas historinhas interessantes; eles representam *padrões arquetípicos de experiência humana* que existem desde o começo dos tempos e atravessam todas as culturas. A aparente simplicidade disfarça sua profundidade”. (RANDAZZO, 1996, p. 63)

O mito é considerado uma história sagrada e verdadeira para as realidades de cada sociedade, que nasce e se perpetua pelo relato. Também atualizam-se no discurso, onde recebem uma nova vestimenta, de acordo com a situação e a realidade. As histórias mitológicas são dotadas de valores morais e éticos para nos ajudar a compreender a vida.

Para Távola (1985), o herói representa o ser humano em etapa evolutiva, que luta para se conhecer e sofre para se libertar, pois, como ser-humano normal, o herói também vive envolto pelos mistérios da vida e por suas complexidades, pois está sozinho para lutar contra as ameaças físicas e psíquicas. Ser herói é o que resta ao homem comum, que ouve as histórias mitológicas e sabe das suas limitações humanas. Resta-lhe enfrentar as dificuldades da vida como herói ou sucumbir a elas.

Assim, os mitos nascem de carências humanas e, cientes dessas carências, os meios de comunicação lançam mão de imagens arquetípicas para recriar mitos e fazer com que o telespectador se identifique com os heróis, com as mães, sedutoras, e pais mostrados nas telas da TV e do cinema. Nota-se que a utilização, principalmente, do arquétipo do herói/guerreiro

é muito recorrente nos meios de comunicação e que alguns pontos de sua figurativização são semelhantes aos heróis de qualquer narrativa.

Ao analisar as etapas da trajetória da figura do personagem pai, do conto “A terceira margem do rio” e na transmutação fílmica, percebe-se uma estrutura heróica que é rompida no final. Assim, a primeira fase, do “alheamento” (TÁVOLA, 1985), revela, no silêncio do personagem, a necessidade da busca. Numa segunda etapa, o sofrimento para tentar se conhecer e se libertar faz com que ele se afaste e se isole no rio, representando o “chamado à aventura”. Depois, passa por provações como fome, sede e frio, durante a fase de “peripécia”, correspondente à permanência no rio. Mas, não se sabe se, ao regressar, cumpriu a missão, ou seja, se regressou renascido pelo descobrimento da verdade. Aí há uma ruptura desencadeada, principalmente, pela fuga do filho.

O que fica claro nesse percurso é que o propósito de alheamento/isolamento é um projeto individual do pai e fere o desejo da família (união). Ao quebrar essa estrutura, a família começa a decair. Rafael Patai, em *O mito e o homem moderno* (1972), diz que o herói luta pelo bem comum, pelo benefício da humanidade e contra os inimigos do povo. Assim, ganha a simpatia da sociedade, tem obediência a um superior, possui um assistente que lhe salva a vida, seu carisma é conquistado por meio do trabalho, da perseverança, pelo cultivo de qualidades e não herdado pelo fato de ser filho de deuses. Por isso, vemos que a figura do pai apresenta-se contrária à caracterização do herói, tornando-se um anti-herói, que vai sobrepor o desejo individual ao coletivo, gerando mais carências aos familiares.

Retomando os contos que servem de base para a transmutação fílmica, no nível fundamental, todos se desenvolvem em torno de uma *busca*, denunciando a situação trágica dos personagens, aquela que reside na suspensão entre dois pólos, sem possibilidade de escolha ou de conciliação. Bosi (1988) afirma que os personagens desses contos são pobres, lesados, doentes, loucos, indefesos, apresentam situação econômica precária, aproximando-se

da indigência. São, enfim, figuras que mostram traços da cultura rústica brasileira. São, portanto, movidos por carências, pela condição trágica e realizam buscas que se tornam fios condutores de cada conto. Vejamos:

CONTOS	OBJETIVOS (BUSCAS)
“A terceira margem do rio”	Auto-conhecimento, transcendência
“Seqüência”	Liberdade (vaca), captura (vaqueiro)
“A menina de lá”	Divino, transcendência
“Os irmãos Dagobé”	Paz, redenção
“Fatalidade”	Paz, liberdade

Como as análises anteriores apontaram, as sanções dos contos, com exceção ao personagem filho, de “A terceira margem do rio”, foram positivas para os sujeitos condutores. Em cada conto são apresentados os heróis nos quais se concentra a tragédia. Mas, há o encontro com o que se busca e, de certa maneira, os heróis saem vitoriosos e os finais são serenos e não dramáticos. Os contos mostraram como os personagens supriram as carências e se encaminharam para um desfecho menos trágico. Bosi (1988) ressalta que, por meio do inesperado, no *de repente* é que as carências são superadas e a libertação chega, como se nessa expressão fossem concentradas as resoluções mágicas e esperadas embutidas nas crenças da cultura popular.

CONTOS	MUDANÇAS INESPERADAS
“A terceira margem do rio”	Pai parte / pai volta e chama o filho
“Seqüência”	Encontro com o amor, transcendência
“A menina de lá”	Morte

“Os irmãos Dagobé”	Perdão dos irmãos
“Fatalidade”	Tiros ao mesmo tempo

Conforme foi mencionado acima, os personagens vivem em situações trágicas e o desenrolar das narrativas gira em torno dessas tragédias. Frye (1973) diz que a fonte da tragédia está na estrutura do enredo, no *mythos* trágico. Nesse sentido, o filme de Néelson Pereira dos Santos procura também mostrar a situação trágica em que vive o homem moderno, retratando o processo de busca enfrentado por ele, que sofre com problemas de naturezas diversas. Esse é o fio condutor comum às duas obras, a literária e a fílmica. Mas, no filme, o herói central permanece no plano da tragédia, pois não consegue resolver seu conflito, não há uma solução mágica, revelando a marca da construção crítica do realizador. A recriação fílmica, ao eleger o filho como o sujeito condutor da narrativa, deixa evidente a intenção de focar as fraquezas humanas associadas ao sentimento de culpa. Essa é uma das leituras levantadas por Néelson Pereira dos Santos, pois, ao ir para Brasília, Liojorge fica corrompido pelo urbano, perde a pureza, não conseguindo participar do mundo mítico do pai. A cidade de Brasília, que seria uma espécie de segunda margem para a família, fica num ambiente fantástico, mas a família permanece, desde o início, às margens, na periferia de Sobradinho. O ambiente da capital federal é significativo no filme, pois retrata tal marginalização. Desde a chegada da família, o filme mostra o ônibus pelo centro da cidade, ao lado dos monumentos, em direção às margens.

Nelson Pereira dos Santos constrói, a partir dos contos, uma narrativa na qual o personagem central Liojorge busca reencontrar-se com o pai; manter a família em termos financeiros e morais; preservar a dignidade da esposa; adquirir bens materiais; libertar-se da prisão, das ameaças e retornar ao lar. Esta é a moldura que recupera, analogicamente, o caráter de fantasia do conto para revestir o filme.

Percebe-se que, acompanhando um perfil da sociedade moderna, voltada para a massificação e sufocada pela indústria cultural, que determina padrões de comportamento, tem-se, no filme, o retrato do humano fugindo da própria essência, transpondo uma busca para suas necessidades terrenas.

Partindo desses conceitos, nota-se que o conto inicia-se retratando a trajetória de um herói movido pela carência do auto-conhecimento, com o enredo mítico servindo de ponto de partida. Como o centro da tragédia está no isolamento do herói, este (pai) isola-se no rio a fim de buscar uma solução para seus conflitos, tentando superar uma condição trágica. Consultando a simbologia em Chevalier (2005), nota-se que a figura do rio traz significados como fertilidade, morte, renovação, pois o curso das águas é a corrente da vida e da morte. Ainda, representa o curso da existência humana e as flutuações dos desejos e dos sentimentos, a vontade do homem de ser fluxo constante, mas que a natureza humana, estática, não permite, o que gera o conflito. Como as figuras e símbolos adquirem sentido no texto e, tendo a compreensão de que, por mais pertinentes que sejam as abordagens simbólicas de Chevalier, estas são externas à obra, tomamos a teoria de Frye (1973) sobre as imagens apocalípticas e demoníacas como sustentação teórica para este trabalho. Portanto, num texto apocalíptico, a água, por exemplo, adquire sentido de vida, renascimento, enquanto num texto de direção demoníaca, representa a morte, a dor, a tragédia. Nessa abordagem, percebe-se que os personagens viverão conflitos que podem ser relacionados às imagens apocalípticas (céu) e às imagens demoníacas (inferno).

Os textos literário e fílmico sugerem que, para o pai, o rio representa os aspectos positivos das imagens apocalípticas de fertilidade, renovação, vida, justificando a escolha desse local para o isolamento. Como foi observado, o pai abandonou a terra, o fogo e elegeu a água como necessidade primordial. Metalingüísticamente, percebe-se a busca pela criação

artística que gera conflitos entre o real e o imaginário, o estático e o flutuante. A incapacidade em atingir a outra margem (a terceira) da imaginação e da criação gera sanções negativas.

O herói (pai) vai para o rio para, talvez, tentar uma experiência-limite. Por estar em conflito, não se situa na primeira margem (cá) e tão pouco segunda (lá). Então, parte em busca da “terceira margem”, a grande metáfora do conto e também do filme. Na terceira margem, que poderia também simbolizar o fundo do rio, as trevas das águas profundas, acontece a renovação, a regeneração e transcendência do herói. Do ponto de vista metalingüístico, na terceira margem ocorre a transcrição, a recriação, a liberdade criadora. No cinema, tematicamente essa terceira margem é irônica, pois está indicada na passagem por Brasília, o centro do poder, entre o rural e a periferia. Metalingüisticamente, o próprio filme sobressai de um processo de transcrição da literatura, como uma opção possível entre aquela arte e a televisão.

A atitude do pai, tanto no livro quanto no filme, provoca outras situações trágicas, envolvendo todos os demais personagens. Desenvolve-se, a partir daí, a narrativa fílmica de um herói (filho) que, movido pela carência da figura paterna, busca trazê-lo de volta. A figura do rio é reiterada no filme e parece representar, para o filho, aquilo que para Frye revela-se como imagem do mundo demoníaco, ou seja, o espaço da tragédia, da morte, dos conflitos, pois não consegue flutuar no curso de suas águas. A natureza do filho e dos demais membros da família é estática, não permite a compreensão da atitude do pai.

Lançando mão das imagens arquetípicas e tomando como base os estudos de Jung (1986), pode-se pensar no pai como o Grande-Pai, que traz valores como lei, segurança, dever, responsabilidade, comando, sabedoria. Além de proteger a família, dar-lhe segurança e alimento, o Grande-pai é também o sancionador das atitudes dos filhos, tendo a expressão máxima na figura de Deus. Carente dos valores embutidos nessa figura, o herói do filme sente-se indefeso e, a partir daí, assume também a função de outra figura arquetípica elencada

por Jung, que seria a Grande-mãe, ou seja, aquela que traz consigo a idéia de provedora, útero primitivo, podendo assumir as representações da Terra, da Natureza, da casa e de tudo que simboliza segurança, conforto, alimento. É importante lembrar que essas figuras arquetípicas não são presas a gêneros, mas, geralmente, atribui-se o conceito da Grande-Mãe às mulheres, talvez pela estrutura biológica, pois têm o poder de criação, do abrigo no útero.

O depósito feito pelo filho, todos os dias, do alimento no “oco da pedra”, para que o pai não passe fome, leva-o à metáfora do útero materno, pois aquele espaço contém vida e oferece abrigo e alimento. Na teoria de Frye (1973), representa a imagem apocalíptica do mundo mineral. É com esse artifício que ele tenta manipular o pai a voltar ou, pelo menos para ele próprio sentir, nem que seja um pouco, a presença do pai, como forma de confortá-lo. Esse arquétipo manifestado na metáfora criada pela figura do “oco da pedra” aparece no conto e é mantido no filme, enfatizando a tentativa de manipulação do filho. Por parte do pai, a carência por alimentação é pouca, tanto é que retira do oco da pedra só o necessário, pois suas necessidades são espirituais. Metalingüísticamente, o autor alimenta-se do desejo de atingir a margem da criação artística.

A imagem do Grande-Pai pode sofrer desdobramentos e assumir a versão do Guerreiro, valente, independente, corajoso e defensor, que seria o herói, conforme caracterizamos acima. O próprio Liojorge representa o guerreiro no conto “Seqüência” e no filme, quando sai à busca da vaca fugitiva, assumindo o papel de mocinho da história romanesca. Mais uma vez, a figura do rio é retomada do texto original. Nesse conto, o herói mergulha no rio e dele sai renovado, pois houve o mergulho da alma no corpo. Pelo curso da corrente da vida (rio) ele encontra, no seu destino, o amor, a transcendência. Do outro lado do rio, há o encontro com o inesperado amor, enfatizando o mito romanesco que agora incorpora a figura da mulher ideal. Ocorre a travessia do “cá” para o “lá”, passando pelas águas do rio. O “cá” representa a Pedra (não-vida, inferno) e o “lá”, o Pão (vida, céu, amor), retratando o

movimento narrativo do inverno ao verão. Seguindo a rota do sol, o herói chega à metáfora do espaço da residência, da casa, que, como a Grande-Mãe, representa segurança, alimento. Ao chegar a esse espaço, o filme abre caminhos para as recriações inesperadas. A partir daí o roteiro ganha em invenções.

O arquétipo da Donzela/Sedutora, desdobramento da Grande-Mãe, expressa-se na figura da esposa de Liojorge. Alva (no filme) é donzela, pois apresenta-se frágil, insegura e também sedutora, o que encontra confirmação no vestido vermelho usado na ocasião do encontro com Liojorge. Dessa maneira, o herói encontra consolo para parte de suas carências no amor de Alva. Mesmo assim, não deixa de tentar trazer o pai de volta.

Aspectos do herói também são percebidos no conto “Os irmãos Dagobé”, quando, manipulado pelos valores da verdade e honestidade, o personagem vence os medos e enfrenta o perigo no velório de Damastor. É esse fato que transforma o final da narrativa, quebrando a expectativa da violência e dando espaço à paz, à redenção. É possível dizer, com o apoio da teoria de Artur da Távola (1985), que esse herói/guerreiro tem o conhecimento da verdade, pois sabe o valor do mito e, assim, liberta-se, realizando o ciclo do herói com o retorno triunfante. No final do conto, a figura da chuva enfatiza a redenção e a libertação, representando o tema da purificação que vem do céu. Retomando Frye (1973), a água funciona, nesse contexto, como imagem apocalíptica de renascimento, fonte de vida e purificação.

Na leitura de Néelson Pereira dos Santos, esse desfecho é antecedido pelo conto “Fatalidade”, que dá um outro tom à figura de Liojorge em relação ao contexto. Ele só vai ao velório porque o “Meu Amigo” matou Damastor. Ou seja, Liojorge foi salvo e não conquistou a salvação. Pode ser por esse fato que a figura da chuva não é retomada no filme. Após o enterro, continua fazendo muito sol, pois não há purificação. Apesar dos irmãos Dagobé terem desculpado Liojorge, o filme sugere que não ocorre o verdadeiro perdão. De acordo

com Frye (1973), a alma atravessa a água ao morrer, havendo a purificação. Como não há purificação, não há chuva. Também em relação à oposição espacial, Dagobé é enterrado e não sobe ao céu, como Nhinhinha.

A figura da água, enfatizada nos contos nas variações rio e chuva, apresenta pólos positivos e negativos. Os valores positivos referem-se à vida, à purificação, à regeneração. Verifica-se isso em “A terceira margem do rio”, em que o herói (pai) parece buscar a transcendência no rio. A família toda, no sertão, mora ao lado do rio, local de sobrevivência. Em “Seqüência”, a vaca sai da pedra (morte) e busca o pão (vida), que está do outro lado do rio. Ainda, nesse conto, o encontro com o amor ocorre após a travessia do rio. Mas a água também pode ser objeto de súplica, como na situação em que a família, sofrendo com a seca, implora a Nhinhinha para que faça chover, uma ação que só pode ter origem divina, pois é função da natureza.

Por outro lado, numa leitura cujo sentido aponta para o demoníaco, a água representa também a morte (destruição). No filme, a ameaça à família vem pelo rio, tanto por ser o caminho para a partida do pai, quanto por mostrar a chegada dos bandidos. Também a ameaça ao amor de Liojorge e Alva é retratada pela imagem da vaca morta no rio. Tal imagem, apocalíptica do mundo animal, de acordo com Frye, representa o sagrado. Em “Seqüência” e na recriação fílmica, a vaca tem a função de objeto-modal, aquele que auxilia o herói a alcançar o objeto-valor. Ao guiar o herói, ela segue uma transformação de “diaba”, nas palavras do dono (Rigério) a “santa”, que revela a passagem do inverno (modo demoníaco) ao verão (modo apocalíptico). No filme, a vaca morta está ao lado de uma flor, símbolo da comunhão. Então, o sagrado e a comunhão, representando o amor e a fidelidade do casal Liojorge e Alva e, ainda, a união da família, encontram-se ameaçados pelo mal. No filme há uma transformação. A “aura” sagrada da vaca é destruída no filme, indicando que o percurso apocalíptico dos contos tomarão uma direção demoníaca, para o trágico e para a morte.

Os arquétipos aparecem muitas vezes combinados, pois a sociedade está sempre em transformando conceitos e valores. Tendo em vista que os mitos, por representarem o inconsciente coletivo, expressam as carências e suplências de um povo, nada mais natural que acompanhem as modificações sociais, adaptando-se a elas. Uma combinação de imagens arquetípicas aparece na figura do “Meu Amigo”, de “Fatalidade”, que representa ao mesmo tempo Grande-Pai e Guerreiro, tanto no conto quanto no filme, pois oferece proteção e é corajoso. É ele quem devolve a paz a Liojorge.

A esposa abandonada em “A terceira margem do rio” (conto) representa a Grande-Mãe/Guerreira, que cuidou da família na ausência do marido com muita coragem e decisão. Como no filme o foco recai no personagem Liojorge, a personagem da esposa não é enfatizada somente como guerreira, aparecendo também como a Grande-Mãe na figura da avó de Nhinhinha. O fato também de Liojorge casar-se e se tornar pai anula a função de guerreira da mãe e de sua própria mulher, que assume o papel de donzela sedutora. O filme mostra o menino que cresceu e amadureceu, tornando-se homem. Liojorge assume as funções de Guerreiro e Grande-Pai.

Foi observado que o guerreiro pode manifestar-se defensor ou agressor, bom ou mau, herói ou vilão. Nesse sentido, aspectos da violência, da maldade, relacionados ao vilão aparecem na figura dos Dagobé, principalmente de Damastor/Herculinão. O vilão está presente em espaços distintos (rural e urbano), sempre perseguindo o herói, intimidando-o. Como nos contos, o vilão do filme é derrotado, levando à vitória do bem sobre o mal.

Porém, o filme traz outro grande vilão, representado pela figura da favela, marginalizada pela cidade grande. Néelson Pereira dos Santos aborda, sob tal figura, o tema da cultura de massa e seus efeitos sociais. No espaço urbano que cerca a grande capital brasileira, localiza-se o drama de inúmeros cidadãos, vítimas da marginalização social, provocada pela busca dos valores cultuados pela sociedade industrial. Portanto, retomando Frye (1973), os

conflitos vividos pelos personagens são conseqüentes, também, da oposição rural X urbano, centro X margem.

Assim, no espaço rural, tínhamos as imagens do mundo vegetal (pastagens, roças), animal (vaca) e mineral (rio), expressando formas do desejo humano. Tais imagens compunham o cenário de subsistência da família, ou seja, o céu, o centro. Com a ameaça, a família parte para o mundo urbano, onde a imagem apocalíptica da cidade (pedra), construída pelo homem, será a depositária de algumas imagens demoníacas (inferno, marginalidade), como, a insensatez, a violência (crime, estupro), o cativoiro (prisão, favela) e o trabalho pervertido (exploração da menina). Como o espaço rural foi invadido, a partir daí a narrativa começou a caminhar para o sentido demoníaco. Segundo Frye (1973), essas imagens estão presentes na vida do ser humano antes de se estabelecer o paraíso. Nos contos, os heróis, de certa forma, atingem o paraíso, vão para o céu, realizam os desejos. No filme, apesar das circunstâncias, a menina atinge também o céu e Liojorge recebe o perdão dos Dagobé e elimina o bandido ameaçador da esposa, conquistando, portanto os objetos-valores. Mas, o herói central continua no inferno no que diz respeito ao conflito maior, que é o encontro com o pai e à situação de elemento marginalizado pelo poder.

Paradoxalmente, a sociedade de massa caracteriza-se como “multidão solitária”, ou seja, o homem-massa é impessoal, agregado ao anônimo, pois os indivíduos tornaram-se indiferentes uns aos outros na luta pela sobrevivência. O progresso industrial e tecnológico tornou viável vários sonhos humanos, mas para conseguir alcançá-los, o homem tem que, como um herói moderno, vencer alguns tantos trabalhos, como Hércules, na Mitologia. Na sociedade de massa, o indivíduo passa a ser um investimento social e as relações humanas passam a ser, na sua quase totalidade, impessoais e de conveniência. Assim, os personagens do filme saem do habitat rural e, como os retirantes, partem para os grandes centros em busca de proteção. Segundo Cruz (2006):

Não se trata, pois, de uma viagem ao centro místico, princípio dinamizador da realidade e lugar da revelação dos valores sagrados. Estes, aliás, que emergem como os valores autênticos das narrativas de Rosa, degradam-se um a um na realidade urbana que Nelson Pereira dos Santos cria. (p.92)

Quando o cineasta leva para a cidade os jagunços, a família e estabelece as relações de tensão do sertão na cidade, ele aproxima do espectador aquilo que nos contos é visto como fábula, num plano fantástico e mítico.

No filme, a busca que impulsionou a partida para a cidade foi pela segurança. Ameaçados pelos bandidos, a família refugia-se na cidade de Sobradinho. Ainda segundo Cruz:

Verificamos que as margens do livro passam a ocupar o centro da estrutura narrativa do filme, mediante a transcodificação de elementos da diegese dos contos-moldura, “As margens da Alegria” e “Os cisnos”, em cenas mediais. Expliquemos: as viagens do Menino para ‘a grande cidade em construção’ foram aludidas por Santos nas cenas da passagem da família pela cidade de Brasília. A família passa pelo plano-piloto, observa seus prédios principais, o centro do poder, e se dirige à periferia, Sobradinho. (p. 92)

Agora, a figura da casa ou da cidade torna-se oposta à da Grande-Mãe ou à idéia de residência, que havíamos interpretado na análise do conto “Seqüência”. No espaço urbano, não se tem mais o mito do retorno, do abrigo, da alimentação e do amor. Na favela de Sobradinho, novos mitos criados pela indústria cultural são revelados aos personagens.

Nesse momento, o filme lança o tema da denúncia à sociedade de massa, ao revelar, por meio de metáforas, os mitos cultivados por ela. Retomando Jung (1968), a cultura de massa revela-se como a Sedutora, aspecto negativo da Grande-mãe, pois, ao mesmo tempo que envolve o sujeito com a promessa do prazer, do conforto e da beleza, ou seja, “ter”, pode levá-lo à degradação do “ser”.

Assim, tem-se, ainda no espaço rural, mostras da influência da cultura de massa representada pelo caminhão de Rigério, cujo som da buzina, em *off*, invade a cena, dando ao espectador indícios da agressividade urbana, e pela focalização de um rádio pertencente a um dos convidados presentes no casamento de Liojorge e Alva. Também Rosário seduz os

familiares ao contar, em carta enviada à família, que possui alguns eletrodomésticos. Nesse sentido, o diretor do filme revela que os sertanejos já estão, de certa maneira, seduzidos pela cultura do consumo e pelas maravilhas trazidas por ela. Ter um caminhão ou um rádio proporciona *status*. Na sociedade de massa, rompem-se os antigos laços de grupos primários da família e da comunidade local. Percebe-se que, cada vez mais, o interesse e respeito pelo outro tornam-se vagos. Em Brasília, Liojorge, Alva, Rosário e Rigério não se sentem constrangidos em explorarem Nhinhinha e toda a comunidade carente, que deposita toda a fé na nova “santinha”. No conto, a família tem medo de divulgar os poderes de Nhinhinha e de perdê-la, por isso preserva a criança, não comentando seus milagres.

Em troca da exploração recebem os bens materiais que tanto os seduzem e que os fazem sentirem-se parte integrante do mundo. O tema da urbanidade e da cultura de massa é expresso nas figuras da TV, da geladeira, do carro, dos cosméticos, do carnaval, da publicidade de doces. Liojorge possui carro, óculos e roupas modernas, mostrando que também se tornou manipulado pela sociedade de massa e, conseqüentemente, vítima, devido ao perigo que corre para ter o que deseja. Dentro de casa, vemos vários bens materiais, que são doações recebidas por Nhinhinha. Enfim, a sociedade de massa é a grande Sedutora moderna que pode levar o ser humano à degradação.

A vaidade, a instabilidade, a inconstância da situação humana na sociedade de massa acabam simbolizadas também na figura do vento, que acontece, somente no filme, em um momento de crise de Nhinhinha. No momento em que, por meio da metáfora espacial, a casa do rio aparece diante dos olhos da avó na favela, há uma grande ventania. Apoiado pelo recurso da iluminação, o filme reforça a sensação de insegurança pela distorção da imagem, tornando-a difusa. Assim como o personagem, o espectador tem dificuldade de enxergar. O vento pode associar-se às imagens apocalípticas, tendo a simbologia de purificação. Dessa maneira, após a ventania, a visão da casa do sertão aparece diante dos olhos da avó, dando-lhe

uma breve sensação de paz. Metalingüísticamente, o cinema deixa revelar que, por meio de técnicas, como montagem e iluminação, consegue promover o fantástico, o mágico, a fantasia.

Ainda tratando da personagem heroína do conto “A menina de lá”, vemos que no filme representa ironicamente a combinação dos arquétipos de Grande-mãe, pois protege financeiramente a família e é também a Guerreira para a sociedade carente que apela para os seus milagres de “santa”.

Na opinião de Castro (1993):

Nhinhinha é uma personagem alegórica, que simboliza o lirismo puro da mágica inocência infantil. Ela representa o estágio congênito, inato da sabedoria, numa fase irracional, anterior à consciência lógica. Lembra o arquétipo da ‘criança primordial’ (...) segundo essa noção, a criança possui um sentido de totalidade ou de integridade no conhecimento das coisas, que se manifesta apenas antes do aparecimento do ego consciente, irrompendo sob a forma do misticismo e da ilogicidade. (p.29)

Reforçando o que a análise do capítulo anterior mostrou, no conto, a menina venceu os obstáculos de ordem natural com a intervenção da fé e de poderes sobrenaturais, como a cura da mãe, a vinda da chuva, do sapo e dos alimentos desejados. Na sociedade de massa, cujos obstáculos são de ordem material, a menina muitas vezes é impotente, pois os símbolos urbanos prevalecem sobre os sagrados.

Assim, essa heroína não sobrevive na sociedade de massa, que explora a religiosidade de maneira comercial, como denuncia o filme. A mídia explora a criança com notícias sensacionalistas e a ciência, novo mito moderno, pode ser refletida nas vestes brancas utilizadas durante as aparições da criança, querendo denotar conhecimento sagrado e verdadeiro, fazendo uma crítica à artificialidade, ao “parecer”. Nesse contexto, a transcendência ocorre por meio da figura do carnaval, simbolizando o “fantástico” que, na sociedade de massa, substitui o milagre. O carnaval é o evento que propicia ao povo a fuga da realidade cotidiana, onde tudo é permitido, pois, por quatro dias, simbolicamente as leis não

vigoram. Pode-se dizer que é também um mito, pois, de certa maneira, supre carências. Levada pela multidão, ao som do carnaval, a menina voa para o céu.

O filme traz como tema a situação do homem moderno vencido pela sociedade de massa, pela indústria cultural. Esse homem, que não sabe quem é, perdeu suas referências, afastando-se da essência, não tem mais consciência do que busca. Enquanto Guimarães Rosa mostra que a transcendência é possível para o ser que tem fé e simplicidade, ou seja, para aquele que busca a “terceira margem”, Néelson Pereira dos Santos revela que o homem contemporâneo transforma a fé e a religiosidade em comércio, em mercadoria, fazendo com que os valores essenciais ao ser humano morram. Vive-se em um carnaval eterno. Nesse contexto, reforça-se a idéia de que, na sociedade de massa, a pessoa passa a ser um investimento social. O que tem valor é aquilo que pode ser comprado e as crenças são contestadas, tomando seu lugar líderes carismáticos e o poder da indústria cultural, situados na margem de “cá”. O filme constrói uma leitura da “terceira margem” como o espaço da esperança, da felicidade e o que os personagens encontram é sua desesperança. Não há “terceira margem”. A descrença se configura na presença tão somente da margem, do universo marginal: Sobradinho, pobreza, etc.

Dessa maneira, os personagens vivem o inferno existencial dito por Frye (1973), criado na terra pelas atitudes insensatas e por meio de seus deuses malignos, que têm prazer em explorar os homens:

O mundo humano demoníaco é uma sociedade unida por uma espécie de tensão molecular de egos, uma lealdade ao grupo ou ao chefe que diminui o indivíduo ou, no melhor dos casos, contrasta seu prazer com sua obrigação ou honra. Tal sociedade é uma fonte infindável de dilemas trágicos, como os de Hamlet e Antígone. (p. 149)

Essas imagens são vistas nitidamente no espaço marginalizado da favela, em que os mais carentes devem honras aos dominadores. O anti-herói do filme é o personagem na condição humana e cotidiana, assim como o personagem pai no conto e no filme. O

personagem filho, no filme, é chamado à aventura (amadurecer), em que deve buscar o pai, a paz, a segurança, o amor e os bens. Enfrenta “monstros diversos”, vence a violência do campo (Herculinão/Dagobé), mas não vence o monstro moderno, a alienação, criada pela cultura de massa. Alienado por não enxergar a verdade primordial, não cumpre o ciclo, apesar de retornar à terra natal. Liojorge foge no final do conto e do filme, pois não é capaz de entender a complexidade dos mitos e, por isso, não realiza o ciclo do herói (retorno triunfal) e acaba se transformando em anti-herói. Ele não consegue transpor as imagens demoníacas e chegar ao paraíso. Dessa maneira, não atinge a “terceira margem do rio”. Essa seria a metáfora do homem moderno.

A cultura de massa, que tem como aliada a tecnologia, torna possível a reprodução e divulgação do conhecimento, segundo algumas regras e imposições. Assim, o indivíduo que vive na cultura de massa passa a ter acesso a conhecimentos previamente selecionados de acordo com uma ideologia. Dessa maneira, o homem pode render-se ou não aos apelos dessa cultura, conforme seu senso crítico.

Concluimos que a obra de Guimarães Rosa revela, pela metalinguagem, que a libertação e a transcendência do homem estão vinculadas à compreensão da arte, que se situa no espaço da “terceira margem”, da criação artística. Os mitos são como ferramentas usadas para se chegar lá, pois a compreensão deles também promove a renovação do olhar do leitor em relação à obra. Ao recriar a obra de Guimarães Rosa no cinema, o enunciador fílmico mostra que, modernamente, além das dificuldades habituais de se compreender a criação artística, o leitor enfrenta também os apelos da cultura de massa, que cria e vende mitos sedutores. Nesse sentido, o filme acaba revelando um choque cultural, a TV vista negativamente pelo cinema e também a força com que a TV constrói a opinião pública. Há também o descaso do governo para com a educação e a marginalização dos grandes centros, fatos que aniquilam o espírito crítico e investigativo.

Metalingüisticamente, o filme mostra uma travessia intersemiótica, de um meio (literário) a outro (visual), de uma margem à outra. O filme em si se coloca numa espécie de “terceira margem”, situando-se no centro, entre o literário e a televisão. Não assume nenhum dos papéis, mostrando-se uma saída, uma opção. Quem assiste a um filme dessa natureza sente que, apesar dele ser veiculado por um meio de comunicação moderno, o conteúdo não se aproxima daquilo que costumamos ver na TV e no cinema comercial. Ou seja, é um filme que se situa no meio, no centro, nem na margem de lá (literatura) e nem na de cá (massa). Assim, a recriação fílmica evidencia que se pode atingir outras margens de leituras a partir de uma aventura intersemiótica.

4. O CICLO NARRATIVO EM *OUTRAS ESTÓRIAS*: DO INFERNO AO CÉU

Retomando as considerações sobre as disjunções presentes no nível discursivo dos filmes analisados neste trabalho em relação aos textos de partida, devido à grande diferença entre as linguagens verbal e não-verbal e à influência de elementos retóricos da linguagem fílmica, teceremos algumas considerações sobre *Outras estórias*.

Lembrando também, sem poder deixar de sermos repetitivos, que o filme constitui-se em um ponto de vista adotado e dado pelo sujeito coletivo da enunciação fílmica, verificaremos quais os sentidos profundos que tal sujeito passa para o enunciatário, ou seja, quais propostas de leituras da obra de Guimarães Rosa podemos detectar na obra dirigida por Pedro Bial. Como foi dito na introdução, os recursos técnicos como iluminação, montagem, organização do espaço enquadrado, explorados por profissionais (câmera man, roteirista, cenografista, diretor, figurinista, etc) criam isotopias e possíveis leituras.

Como na análise comparativa sobre o filme *A terceira margem do rio*, serão abordadas as imagens míticas reveladas nos contos e verificado como são representadas pelo discurso cinematográfico. Assim, traçaremos a trajetória mítica do filme.

Mais uma vez, faz-se necessário retomarmos os contos que servem de base para a transmutação fílmica para verificarmos que, no nível fundamental, todos se desenvolvem também em torno de uma *busca*, denunciando a situação trágica e precária dos personagens, que ficam suspensos entre dois pólos, sem possibilidade de escolha ou de conciliação. Tais buscas são representadas no quadro abaixo:

CONTOS	OBJETIVOS (BUSCAS)
“Nada e a nossa condição”	Liberdade, transcendência
“Famigerado”	Conhecimento
“Sorôco, sua mãe, sua filha”	Comunhão, união
“Os irmãos Dagobé”	Paz, redenção
“Substância”	amor, liberdade

O filme é iniciado com o conto “Nada e a nossa condição”, que já denuncia no título, pelo pronome indefinido “nada”, a precariedade do ser humano. Como proposta para solucionar ou abrandar tal condição, introduz explicitamente a fantasia, com a verbalização do “Era uma vez”, feita por tio Man’Antonio. Assim, cria-se o “faz de conta”, com regras próprias, revelando a autonomia do filme em relação à obra original. Vemos esse recurso como manifestação da metalinguagem, pois realmente são criadas “outras estórias”, uma vez que estão em outro suporte e desencadeiam outras leituras. A partir da fala de tio Man’Antonio, todas as demais fantasias são inseridas no filme. Passa-se para o tempo imaginário. Essa passagem é também representada tecnicamente pela linguagem cinematográfica, que realiza uma suspensão narrativa e insere a apresentação do filme. Retomando o que foi dito a respeito da passagem do conto “Nada e a nossa condição” para o conto “Os irmãos Dagobé”, neste filme a ligação é marcada pelo trabalho técnico da linguagem visual quando focaliza de cima para baixo, em primeiro plano, um livro aberto e, por sinédoque, são vistas as mãos de quem o lê. O enquadramento mostra um espaço aberto e claro, em oposição às cenas do velório, que foram mostradas anteriormente. Uma música suave é ouvida em *off*, assim como algumas vozes e o cantar de um galo. O plano abre-se lentamente e mostra um rapaz que lê o livro. A câmera sobe lentamente mostrando, em plano geral, a paisagem do sertão. Inicia-se a apresentação dos créditos do filme.

Faz-se necessário, primeiramente, abordar o filme sob o ponto de vista das imagens míticas refletidas por ele. Notamos que a obra aproxima-se da “estória romanesca”, cuja base, segundo Frye (1973), é o conflito, a busca e também por estar próxima do sonho como uma saída para a realização do desejo.

Os estudos de Frye (1973) mostram que as “estórias romanescas” sempre existiram e sempre existirão, devido às necessidades humanas de suprirem desejos inconscientes. A aventura principal gira em torno da *procura*, que nós optamos, nesse estudo, por denominar de *busca*.

O elemento essencial da trama, na estória romanesca, é a aventura, o que significa que a estória romanesca é naturalmente uma forma consecutiva e progressiva; por isso a conhecemos melhor na ficção do que no drama.(...) e tão logo a estória romanesca atinge uma forma literária, tende a limitar-se a uma série de aventuras menores que conduzem a uma aventura maior ou climatérica, comumente anunciada desde o começo, cuja complementação encerra a estória. Podemos denominar essa aventura principal, o elemento que dá forma à estória romanesca, de procura. (p.185)

Todos os contos analisados têm em comum aventuras que giram em torno de buscas, que denunciam verdadeiras necessidades sociais. Além disso, ao intercalar os contos, emoldurando-os com o fio condutor de “Sorôco, sua mãe, sua filha”, que é inserido estrategicamente no roteiro dos outros contos, reforça-se a dramaticidade de cada um deles e a do filme como um todo.

Analisando a seqüência dos contos, percebe-se que os sentidos sugeridos como alucinação/loucura (“Sorôco, sua mãe, sua filha”), fantasia/contos de fadas/estória romanesca, amor (“Nada e a nossa condição”, “Substância”), ingenuidade/pureza/violência/paz (“Famigerado”, “Os irmãos Dagobé”) são abordados pelo filme. Assim, a alucinação, por exemplo, está presente em várias cenas, como a que Tio Man’Antonio não consegue distinguir os empregados do gado e dos sonhos de Sionésio com Maria Exitá, sempre envoltos por um clima de mistério e confusão. Um exemplo de loucura pode ser a distribuição das

terras do fazendeiro com os empregados. A violência (“Fatalidade”, “Os irmãos Dagobé”), também é retratada na cena em que Sorôco mata uma vaca. De acordo com Couto (1999), os personagens vivem alucinados e é esse tom de alucinação que unifica os vários episódios, ou seja, os sentidos trazidos por cada conto fazem com que, na reunião promovida pelo roteiro fílmico, haja uma contaminação de sentidos entre eles. Pode-se pensar que, motivados pela loucura, violência, amor e alucinação os personagens atingem seus objetivos.

Nas estórias romanescas, os heróis representam os ideais da sociedade e são constantemente ameaçados por vilões. Portanto, o herói é análogo ao messias libertador, originário de um mundo superior e o vilão, análogo ao demônio, do mundo inferior. Os valores do herói e do leitor/espectador ligam-se pela dialética “bem” *versus* “mal” e as procuras são bem sucedidas, passando por três fases, de acordo com Frye (1973, p. 186). A primeira, denominada *agón* é uma jornada perigosa; a segunda, *páthos*, caracterizada pelo conflito entre o herói e o vilão e a terceira, *anagnórisis*, é a exaltação do herói. Essa estrutura fica bem evidente nos contos “Os irmãos Dagobé” e “Famigerado”, que retratam os conflitos entre “bem” e “mal”.

O mito na estória romanesca já é uma representação humana, que simbolicamente se associa aos ciclos da natureza. Assim, o filme *Outras estórias* reflete uma trajetória mítica, que se inicia no outono, representado pela tragédia da morte da esposa do fazendeiro; passa pelo inverno, pela ironia presente em “Nada e a nossa condição”, em que o herói é rei, mas não encontra vida no seu reino e tem na morte (elemento mágico) a salvação; transita pelo verão, devido às aventuras reveladas pelos contos “Os irmãos Dagobé”, “Famigerado”, que explicitam a temática bem X mal. “Sorôco, sua mãe, sua filha”, amarra os demais contos e retrata a loucura e a alucinação, pode também ser relacionado ao inverso, pois ironicamente, a internação das mulheres no hospício, traz certa paz a Sorôco. “Substância” também encaixa-se na estrutura romanesca, por ser uma história de amor que, segundo Bial (1999) deve existir

em todo filme. No final, todos os personagens reunidos parecem chegar à primavera, onde alcançam a redenção.

Dessa maneira, temos um filme que se inicia com o herói (Tio Man'Antonio) degradado pela morte da esposa e que, por isso, busca ser feliz novamente. O fazendeiro é caracterizado com o perfil do Grande-pai, é bom de coração, o dono das terras, oferecendo uma vida confortável para a família; possui vários empregados, pelos quais, a princípio, é respeitado. O recurso da câmera em *close* em uma das cenas evidencia a oposição entre Tio Man'Antonio e os servos quando focaliza os sapatos desse em oposição aos pés descalços ou aos chinelos velhos dos empregados. Tem-se, claramente, a oposição poder, riqueza *versus* submissão, pobreza. Porém, quando o fazendeiro distribui seus bens entre os funcionários, acaba percebendo que esses só o respeitavam enquanto ele tinha o poder. A partir da doação ou reforma agrária, os empregados passam a ignorá-lo e também a desprezar as terras, não têm interesse em cuidar do que é deles.

O personagem morre e atinge a transcendência. Frye (1973) diz que o herói romanesco enfrenta o Leviatã, que seria o monstro da morte e, ao enfrentar tal monstro, está pronto para o renascimento. Percebemos que a trajetória de tio Man'Antonio é árdua, enfrenta monstros metafóricos, figurativizados pela perda da esposa, pelo afastamento das filhas, pelo desprezo dos empregados e pela destruição do seu reino. Após enfrentar esses conflitos consegue atingir a transcendência. Assim, também Liojorge (“Os irmãos Dagobé”) e o doutor (“Famigerado”) enfrentam monstros como a violência e, pela sabedoria e coragem, libertam-se.

O filme recupera a figura do rei, mencionada no conto, com a seguinte fala do narrador: “Na minha família, em minha terra, ninguém conheceu uma vez um homem, de mais excelência que presença, que podia ter sido o velho rei ou o príncipe mais moço, nas futuras estórias de fadas. Era fazendeiro e chamava-se Tio Man'Antônio.” (p. 73).

Interessante notar que, no conto, o narrador diz que o personagem poderia ter sido rei ou príncipe nas “futuras” histórias de fadas, ou seja, histórias que estão por vir. Dessa maneira, o filme cria, a partir do “era uma vez” pronunciado por tio Man’Antonio em conversa com a filha, “outras/futuras histórias” construídas com a organização harmônica dos demais contos que compõem a obra, demonstrando a presença da metalinguagem no processo de transcrição.

O conto, ainda, lida com dois extremos. Começa com uma base romanesca, dos contos de fada, no reino do maravilhoso e vai para o futuro, em uma direção mais realista, com a doação de terras repercutindo uma problemática social de “reforma agrária”. Nesse percurso, o tema que faz essa trajetória é o do poder, um poder dado pelo título e posses (rei/fazendeiro) para a perda do mesmo e o desprezo, com a doação democrática. Sem a diferença da posse e do social, o homem não se respeita.

A figura do rei é reforçada pela experimentação com a linguagem visual, quando são inseridos, entre as cenas, os desenhos na areia do castelo, da coroa, do rei e dos servos. Com esse procedimento, o filme traz para a imagem a referência aos “contos de fada”. Essas imagens marcam o passado eufórico do personagem e anunciam, com o apagamento, pelo vento, a situação disfórica do presente. A esse respeito Silva (2000) diz:

Assim é que os desenhos da figura de um rei, de seu castelo feudal e de seus servos não se referem diretamente à história visível, mas são índices de uma história emboscada que se processa nas brechas da superfície textual. Entremeados à história de Tio Man’Antônio, estas imagens ilustrativas abrem horizontes para novas óticas de leitura. Estes desenhos, feitos sobre seixos que, ao rolarem, apagam seus traços, aludem a acontecimentos que se marcam em um tempo sempre móvel que as dilui e as recupera como lembranças fugazes de um passado arquetípico. Os acontecimentos trazidos pela memória são parcelares, indefinidos e efêmeros. Os movimentos da memória e do esquecimento são traduzidos pela mobilidade dos seixos e pela névoa que vai, aos poucos, tomando conta da cena. Esta névoa que, simbolicamente alude ao caráter de indefinição que a passagem do tempo imprime aos acontecimentos, tem também a função de servir como elemento de transição ótica de uma cena para outra. (p.11)

Por meio desse trabalho com a linguagem cinematográfica, recriam-se sentidos implícitos na obra original. Ramos (1983) diz que, analisando as palavras mais freqüentes nos contos de Guimarães Rosa, tem-se como denominador comum a palavra “surpreendente”. É uma obra que tem como paradigma “o móvel do mundo”. Dessa maneira, a utilização dos artifícios cinematográficos deixa revelar tal leitura, pois tudo se cria e se dilui “de repente”. Essas imagens também reforçam o tema da loucura, que permeia a obra. No vai-e-vem das imagens, metaforiza-se o pensamento instável e obscuro.

Lembramos que, conforme a leitura dos textos e do filme, os heróis dos contos terminam, de certa maneira, vitoriosos e recebem sanções positivas. Retomamos também Bosi (1988) para dizer que é por meio do inesperado, do *de repente*, que os personagens chegam à libertação, como demonstra o quadro:

CONTOS	MUDANÇAS INESPERADAS
“Nada e a nossa condição”	Morte da esposa/divisão das terras
“Famigerado”	Resposta do doutor
“Substância”	Revelação do amor
“Os irmãos Dagobé”	Perdão dos irmãos
“Sorôco, sua mãe, sua filha”	Partida das mulheres

O “de repente”, expressão verbal, é uma forma de tradução para a cultura popular e oral em que se situam os sertanejos de Guimarães Rosa e equivale ao “maravilhoso” das histórias romanescas. A expressão tem essa potencialidade mágica de surpreender. Assim, o filme recupera o *de repente* lingüístico, que instaura mudanças inesperadas nas vidas dos personagens, por meio das aparições das mulheres loucas, sempre nos momentos decisivos

dos contos. Trata-se de um discurso que parece dizer ao espectador que a loucura é o fator que estimula ou encoraja os personagens a realizarem as mudanças. Dessa maneira, o fazendeiro, num momento de loucura, dividiu as terras; Liojorge foi ao enterro de Damastor; o doutor enfrentou o jagunço; o moço fazendeiro entrega-se ao amor de uma mulher condenada pela sociedade e pelo preconceito, e Sorôco, quebrando conceitos sagrados, interna mãe e filha no hospício. Em uma das cenas que antecedem a partida das mulheres, Sorôco aparece matando um boi que, nesse contexto do filme, ganha uma dimensão simbólica sagrada. Talvez, em sua consciência, os personagens não tivessem coragem para tais ações.

No caso das imagens na areia, o vento tem o poder de apagá-las, ou seja, de anunciar o fim de um passado e o início de uma nova fase, recuperando também os sentidos de liberdade, renovação e purificação. A dissolução dessas imagens pela ação do vento também pode simbolizar o futuro do personagem que, liberto dos bens materiais, atinge a fase da purificação espiritual. Tínhamos, em “A terceira margem do rio”, a água como figura central do conto. No filme de Néelson Pereira dos Santos, a água cede lugar ao vento, que promove o deslocamento da personagem avó, da capital, para a casa da família no espaço rural. É também o vento que faz o caixão de Nhinhinha subir ao céu. Em *Outras estórias*, o vento está sempre presente e também surge no cemitério, após o enterro de Dagobé, podendo representar a libertação do povo, que sofria com a violência dos irmãos. Em todos esses casos, a figura do vento pode estar revestindo o tema da purificação e da liberdade.

A mobilidade sugerida pela obra *Primeiras estórias* é recuperada pelos filmes por meio de recursos da linguagem cinematográfica, cuja principal característica é a mobilidade. Por meio do movimento, o cinema constrói imagens que refletem o universo rosiano e criam sentidos específicos nos filmes.

Frye (1973) diz que as imagens solares são preeminentes entre as imagens cíclicas. Pelo recurso técnico da montagem, a figura do fogo é inserida constantemente no filme. O fogo está entre o humano e o divino, aproximando-se do mundo espiritual, acima da vida do homem. No céu habitam os corpos ardentes do sol, da lua e dos astros. Assim, o paraíso é o caminho para o mundo apocalíptico. A figura do rei é descrita por Frye (1973) como o homem ardente, cuja coroa representa o sol. Como vimos, Tio Man'Antonio representa o rei, o Grande-pai, aquele que está próximo ao céu. A cremação após a morte e o incêndio que destrói a casa da fazenda podem simbolizar a concretização da purificação, a aproximação com o divino. Assim, torna-se coerente a presença constante da figura do fogo em vários momentos do filme, demonstrando que não se afasta dos contos.

Além dos momentos acima mencionados, o fogo é simbolizado na figura do sol que entra na casa do fazendeiro no início do filme, quando este abre as janelas, e incide sobre o caixão da esposa; tem pouca presença no velório de Dagobé, em que predomina a escuridão. As poucas velas (luz artificial) espalhadas pelo interior da casa podem simbolizar o caráter do bandido e também realçar a situação de tensão vivida pelos personagens. O fogo também é figura constante nas cenas que mostram o conto “Substância” e, nesse caso, relaciona-se ao amor, ao desejo.

O momento de maior destaque para a figura do fogo acontece entre as cenas da primeira aparição da família de Sorôco e o velório de Dagobé. Por meio da hipérbole visual, mostra-se um grande fósforo aceso ocupando a tela toda, podendo refletir os conflitos e desejos dos personagens, que estão por vir.

A iluminação e as cores, componentes do processo de encenação, são também bastante exploradas pelo discurso fílmico nesta transmutação, criando harmonia entre o plano de expressão e o plano de conteúdo. Podemos dizer que a iluminação é um recurso técnico que capta o universo metafísico das “estórias” que compõem o filme. A cor branca, síntese de

todas as cores, explorada em “Substância”, além de retratar a cor do polvilho, metaforiza o conteúdo de pureza simbolizado em Maria Exita e, também a condição de liberdade, paz e transcendência a que pretendem chegar os demais personagens. “Substância” pode ser lida como uma metáfora de “conteúdo” e o “branco” como a forma de expressão desse conteúdo.

Segundo Couto (1999):

o que há de mais animador em “Outras estórias” é a sensibilidade com que Bial e sua equipe conseguiram construir um universo autônomo, que tem um pé no sertão real e outro no imaginário. Um mundo marcado pelos tons marrons da terra e do couro, mas que aponta para outra dimensão, simbolizada talvez pelo branco resplandecente de “Substância”.

O filme de Pedro Bial quer manter esse vínculo com o “maravilhoso” e o literário de Guimarães Rosa, ao mesmo tempo que remete ao mundo do sertão. Néelson Pereira dos Santos constrói um sentido mais crítico, político e sociológico, deslocando a reminiscência do maravilhoso para a religiosidade, a cultura popular e de massa.

Na transcrição do conto “Substância”, a personagem Maria Exita é rodeada pela iluminação escura e pelo fogo enquanto dança em uma festa, enfatizando o mistério que a envolve. A dança é, simbolicamente, segundo Chevalier (2005): “Linguagem para além da palavra: porque onde as palavras já não bastam, o homem apela para a dança”. (p.319). Assim, a dança torna-se um meio de comunicação que Maria Exita utiliza para atrair Sionésio. Ela se expressa por meio da dança. Ao olhar Maria Exita dançando, Sionésio sente-se mais atraído por seu objeto-valor e demonstra prazer em contemplá-la. Ao mesmo tempo, pelo olhar também destaca-se o mistério ao redor de Maria Exita: “As metamorfoses do olhar não revelam somente quem olha; revelam também quem é olhado, tanto a si mesmo como ao observador.” (CHEVALIER, p. 653). O olhar de Sionésio funde-se com o “olhar” da câmera, que deve ser seguido pelo observador/espectador, fazendo com que este tenha acesso aos sentimentos do personagem. Além disso, o “O olhar é carregado de todas as paixões da alma e dotado de um poder mágico, que lhe confere uma terrível eficácia. O olhar é o instrumento

das ordens interiores: ele mata, fascina, fulmina, seduz, assim como exprime.” (CHEVALIER, p. 653)

Retomando as imagens arquetípicas, em “Substância”, o branco refletido por Maria Exita dá-lhe caráter sagrado. A moça é a noiva que está presente na busca de todo herói romanesco, por isso, pura, refletindo o arquétipo da donzela. Inclusive, tem o nascimento datado em maio, de acordo com o conto. Maria Exita representa uma junção de arquétipos, pois, ao mesmo tempo que é pura, donzela, tem também a conotação de desejo, de sedutora, quando aparece nos sonhos de Sionésio, em que sua imagem está próxima a fogueiras. É também guerreira, pois libertou-se de um passado permeado de conflitos e atingiu a plenitude, metaforizada pela transformação do polvilho.

Lembramos que Liojorge (“Os irmãos Dagobé”) encaixa-se no perfil do guerreiro, pois é valente e honesto. Assim, tem as vestes claras, em oposição às do bandido Dagobé. O letrado (“Famigerado”) também tem a personalidade refletida nas cores claras de suas vestes, opondo-se ao jagunço, que é marrom, escuro, sujo. Em relação aos arquétipos, podemos dizer que o letrado, por possuir saber e razão, assume valores também que mesclam o perfil do Grande-pai e do guerreiro. Já os bandidos encaixam-se no perfil do vilão, que age contra a sociedade.

Ao final do filme, Sorôco mostra-se também guerreiro, pois deu conta de resolver o conflito e parece ter atingido, de certa maneira, a paz. Na última cena do filme, os personagens unem-se comovidos pela situação da família de Sorôco. Podemos inferir que a cantiga pronunciada pelas mulheres loucas, além de comover o povo, faz com que as pessoas vejam na figura das duas mulheres o reflexo das próprias condições, por isso, a comoção. Bial (1999), em entrevista, diz que os filmes, na maioria das vezes, também têm que ter um musical. Nesse caso, *Outras estórias* simulam um desfecho musical, no sentido que a música entoada pelo grupo reflete, de certa forma, um momento de esperança, de união fraternal.

Retomando o desfecho do conto, o filme retrata uma possível transformação de comportamento das pessoas, que transitam da curiosidade para um envolvimento, cujo agente transformador é a cantiga. Essa cantiga retoma o poder mágico do maravilhoso das histórias romanescas. Libertos e tendo alcançado suas buscas, os personagens seguem juntos o caminho que leva à transcendência, metaforizada no horizonte iluminado pelo sol. Pode-se ver aqui, também, uma espécie de homenagem a Guimarães Rosa, com a reunião dos personagens das demais histórias.

Confirmando o ciclo anunciado, a trajetória do filme partiu de uma situação disfórica para uma situação eufórica, enfatizada pelos recursos técnicos, sendo o mais evidente deles a iluminação. Da primeira cena, em que predomina a escuridão, o desenho cíclico termina com a última, tomada pela claridade. O percurso de sentido filme vai da morte para a vida, das trevas para a luz, do escuro para o claro. O sol e o fogo têm também um papel iluminador, assim como a estrutura mítica que parece funcionar como um fator de iluminação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após serem percorridas as etapas do trabalho, que objetivou analisar as transmutações filmicas baseadas em contos da obra literária *Primeiras estórias*, de Guimarães Rosa, em suas duas versões, *A terceira margem do Rio*, de Nelson Pereira dos Santos (1994) e *Outras estórias*, de Pedro Bial (1999), refletiremos sobre as possíveis conclusões que pudemos chegar.

Como foi dito na introdução, pretendeu-se verificar como ocorreu a transposição ou recriação do literário ao fílmico, no que concerne à instauração de sentidos mais profundos e também observar qual foi o recorte dado à obra literária, ou seja, quais as principais propostas de leituras são desencadeadas pelos filmes a partir dos contos em que foram baseados. Procurou-se verificar como se deu o percurso “translingüístico” realizado pelos cineastas. Assim, tinha-se em mãos dois filmes, duas leituras de uma mesma obra, que nos conduziram como leitores/espectadores a possíveis leituras. *Primeiras estórias* serviu como ponto de partida para “outras estórias” e, conseqüentemente, outras margens e sentidos de leituras.

A partir da análise semiótica dos contos e de acordo com uma proposta de leitura mais explícita suscitada no *Percurso Gerativo do Sentido*, constataram-se as hipóteses de que, no plano do conteúdo, os níveis fundamental e narrativo não sofreram muitas variações, ou seja, as oposições semânticas que sustentam os contos e as trajetórias dos sujeitos narrativos foram mantidas nos filmes, de acordo com as particularidades de cada um deles. Confirmou-se que as maiores disjunções entre os textos de partida e os filmes encontram-se no nível discursivo, dada a complexidade que envolve as diferentes linguagens. Tal nível foi alterado pela fusão de personagens, nas representações espaciais e temporais, e também, pela criação de outras figuras que, associadas às trazidas pelos contos, procuram resgatar os sentidos destes nos filmes. No que concerne ao plano de expressão, verificou-se que a grande diferença entre os

textos literários e filmicos foram devidas ao suporte que as sustentam, ou seja, as linguagens verbais e não-verbais (visuais), que promoveram sentidos novos e diferentes aos filmes.

Pode-se dizer que a recriação de Nélson Pereira dos Santos caracteriza-se pela ousadia em mexer nas estruturas dos contos, como, por exemplo, quando mescla as narrativas e também quando altera os espaços rural e urbano para, a partir daí, inserir temas que trazem críticas à sociedade. Nesse aspecto, *A terceira margem do rio* inova ao levar para o espectador essa proposta de leitura a partir da obra de Guimarães Rosa, uma vez que a experiência de modernidade está também no modo como a história é contada. Segundo Ramos (1983), a condição essencial do estilo rosiano é renovar, redescobrir e criar. Assim, Guimarães Rosa “lança-se inteiro na ansiosa busca do humano, oculto na brutal mediocridade da massificação” (p.515). O filme de Nélson Pereira dos Santos, ao alterar o ambiente dos personagens, levando-os para a urbanidade, revela também para o espectador essa crítica à cultura de massa, que faz dos homens seus reféns.

Pedro Bial procurou ser mais próximo à obra original. Segundo Couto (1999), Bial “coloca o cinema a serviço da escrita rosiana, desdobrando-a em outro meio de expressão”. Por isso, *Outras estórias* revela-se um filme em que se vê, claramente, a organização de cada um dos contos, sem deixar de percebê-los interdependentes em relação aos temas que os sustentam. Nesse sentido, o trabalho com a linguagem cinematográfica foi fundamental na criação dos sentidos propostos. Pela montagem da organização dos contos, por exemplo, gerou-se grande harmonia entre plano de conteúdo e plano de expressão. A evolução temporal linear cedeu lugar, como por exemplo no episódio de “Famigerado”, ao recurso da montagem alternada, gerando efeito de *flashback*, possibilitando a junção dos personagens Damastor Dagobé e Damásio Siqueira.

Com os recursos de computação gráfica, as imagens multimidiáticas e figuras como a do grande fósforo aceso foram inseridas no filme, possibilitando maior dinamicidade à obra e

exigindo, conseqüentemente, maior participação do observador/analista na construção dos sentidos sugeridos.

A iluminação foi outro fator, que, associado aos demais componentes do espaço imaginário, criou e recriou significados. A experimentação, nesse filme, está associada ao próprio trabalho com o suporte da linguagem não-verbal para tentar adaptá-la ao estilo de Guimarães Rosa. A diversidade de perspectivas utilizadas com a linguagem visual gera uma superposição de pontos de vista a respeito do conteúdo abordado. Com isso, o leitor envolve-se com a trama e pode ter visões variadas a respeito do texto que vê.

Posteriormente às análises dos contos e da verificação de como cada um foi recuperado nos filmes, foram abordadas questões sobre mitos, arquétipos e símbolos. Com o apoio dos estudos de Frye, verificou-se que o princípio do retorno está presente nas narrativas, associado a um ritual de busca de sonhos, que desenvolve um ciclo. Em ambos os filmes pode-se traçar trajetórias míticas associadas às estações do ano. Em *A terceira margem do rio*, o ciclo mostra que a transcendência não foi possível a todos os personagens e o principal, Liojorge, não conseguiu atingir a primavera (céu, imagem apocalíptica), permanecendo no inverno (inferno, imagem demoníaca). Por sua vez, o filme *Outras estórias* revela que, de certa maneira, todos os personagens conseguiram transpor as imagens demoníacas e chegam, dentro de suas possibilidades, ao paraíso (imagem apocalíptica).

Constatando que existe uma trajetória mítica nos filmes, verificou-se quais imagens míticas/arquetípicas foram reveladas nos contos e como foram recuperadas pelo discurso cinematográfico. Como os mitos surgem por meio de metáforas, nas quais as suas qualidades são associadas a um personagem ou objeto, foram elencadas as imagens arquetípicas do Grande-pai, da Grande-mãe, do guerreiro e da donzela/sedutora. Percebemos, também, que alguns personagens trazem consigo a combinação dessas imagens: Liojorge é Grande-pai, Guerreiro, Sedutor e, até, anti-herói, quando não vence os obstáculos; tio Man'Antonio, o

atirador e o doutor também metaforizam Grandes-pais e Guerreiros; Nhinhinha revela-se Grande-mãe e guerreira, assim como Maria Exitá; Sionésio é guerreiro e sedutor.

Finalmente, notou-se que os filmes analisados têm em comum o fato de revelarem que o cinema é capaz de criar leituras variadas, de acordo com o percurso seguido pelo sujeito coletivo da enunciação fílmica. Em *A terceira margem do rio*, interpretou-se que o recurso à metalinguagem é muito pertinente ao colocar o cinema no meio termo entre a cultura literária (*Primeiras Estórias*) e a de massa, representada pela televisão. Já em *Outras estórias*, a metalinguagem aparece mais sutilmente no todo do filme, com ênfase em “Famigerado”. Na nossa interpretação, o filme revela-se realmente como uma tentativa de tradução da obra de Guimarães Rosa, mas, de qualquer maneira, deixa evidente que o cinema é capaz de criar e recriar sentidos poéticos, fazendo alusão ao poder de tal meio de expressão.

Enfim, constatamos, nas recriações ou transmutações, o enorme poder da linguagem cinematográfica, ao utilizar-se de recursos técnicos para explorar elementos que atraem a atenção do espectador e colaboram para a construção de sentidos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERGARIA, C. O sentido do trágico em “A terceira margem do rio”. In: COUTINHO, A. (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p.520-526. (Coleção fortuna crítica, v.6).

AUMONT, J. *A imagem*. 2.ed. Campinas: Papirus, 1995.

BALOGH, A. M. *Conjunções, disjunções, transmutações*: da literatura ao cinema e à TV. São Paulo: Annablume, 1996.

BARROS, D. L. P. *Teoria do discurso*: fundamentos semióticos. São Paulo: Atual, 1988.

BETTETTINI, G. *Tiempo de la expresión cinematográfica*: la lógica temporal de los test audiovisuales. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.

BOSI, A. Do inferno ao céu por um atalho da cultura popular. In: _____. *Céu, inferno*: ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: Ática, 1988. p. 20-32.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

CAMPOS, H. de. Da tradução como criação e como crítica. In: _____. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 21-37.

CANDIDO, A. Jagunços mineiros de Claudio a Guimarães Rosa. In: _____. *Vários escritos*. 2.ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades. 1977. p. 133 a 160.

_____. O homem dos avessos. In: COUTINHO, A. (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p.294-309. (Coleção fortuna crítica, v. 6).

CARMONA, R. *Cómo se comenta un texto filmico*. Madri: Catedra, 1991.

CASTRO, D. A. *Primeiras estórias*: Guimarães Rosa – roteiro de leitura. São Paulo: Ática, 1993. (Série Princípios).

CHEVALIER, J.;CHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

COUTO, J. G. Adaptei o cinema a Guimarães Rosa, diz Bial. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 14 maio 1999. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/indices/inde1405.htm>>. Acesso em: 20 fev. 2007.

_____. Personagens vivem entre o real e a alucinação. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 14 maio 1999. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/indices/inde1405.htm>>. Acesso em: 20 fev. 2007.

CRUZ, A. R. *Primeiras Estórias e o filme A terceira margem do rio: estruturas artísticas e consciência possível*. 2006. 106 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2006.

ELIADE, M. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FERREIRA, A. B. de H. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FIORIN, J.L. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 1989.

FRYE, N. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Arcádia, 1979.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix, 1979.

GREIMAS, A.J. *Semântica estrutural*. São Paulo: Cultrix, 1976.

JIMÉNEZ, J. G. *Narrativa audiovisual*. Madri: Catedra, 1993.

JOHNSON, R. *Literatura e cinema – Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.

JUNG, C.G. *The archetypes and the collective unconscious*. Nova Jersey: Princeton University Press, 1968. (Bollingen series, 20).

MAZUCCHI-SAES, P.H. *Procedimentos de arquitetura do sentido no discurso publicitário*. 2000. 225f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2000.

MOTTA, S. V. *O engenho da narrativa e sua árvore genealógica: das origens a Graciliano Ramos e Guimarães Rosa*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

_____. Guimarães/Joan Miró: um diálogo intra e entre artes. *Revista de Letras*, São Paulo, v. 36, p. 133-156, 1996.

_____. *Seqüência: a viagem de retorno a uma paisagem mítica*. *Revista de Letras*, São Paulo, v. 39, p. 65-82, 1999.

PATAI, R. *O mito e o homem moderno*. São Paulo: Cultrix, 1972.

PERRONE-MOISÉS, L. Nenhures. Considerações psicanalíticas à margem de um conto de Guimarães Rosa. In: _____. *Flores da escrivania: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

RAMOS, M. L. Análise estrutural de *Primeiras Estórias*. In: COUTINHO, A.(Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. (Coleção fortuna crítica, v. 6).

RANDAZZO, S. *A criação de mitos na publicidade: como os publicitários usam o poder do mito e do simbolismo para criar marcas de sucesso*. Trad. de Mário Fondelli. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

ROSA, G. *Primeiras Estórias*. 22. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

SILVA, M. L. de C. A matéria vertente de Guimarães Rosa em Outras estórias. GT Folkcomunicação. IBERCOM Y ALAIC – 2000. Disponível em: <<http://www.eca.usp.br/alaic/chile2000/.../marialuizacastro.doc>>. Acesso em: 20 out. 2004.

SPERBER, S.F. *Guimarães Rosa: signo e sentimento*. São Paulo: Ática, 1982.

TÁVOLA, A. da. *Comunicação é mito: televisão em leitura crítica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

TOMACHEVSKY. Temática. In: TOMACHEVSKY et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 169-204.

VANOYE, F.;GOLIOT-LÉTÉ, A. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Trad. de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994.

XAVIER, T. M. Recorrência do silêncio na terceira margem. *Verbo de Minas*: Guimarães Rosa: o regional e o universal, Juiz de Fora, v. 5, n.9, p. 34-43, jan./junho, 2006.

FILMOGRAFIA FUNDAMENTAL:

A TERCEIRA margem do rio. Direção de Néelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Sagres Vídeo e Riofilme, 1994. 1 videocassete. (98min)

OUTRAS estórias. Direção de Pedro Bial. Rio de Janeiro: Riofilme, 1999. 1 videocassete. (114min)

