CÁCIO XAVIER PEREIRA

PRIMEIRAS E *OUTRAS ESTÓRIAS*

Uma tradução intersemiótica da literatura para o cinema

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Maio / 2011

CÁCIO XAVIER PEREIRA

PRIMEIRAS E *OUTRAS ESTÓRIAS*:
Uma tradução intersemiótica da literatura para o cinema

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Tradição e Modernidade

Orientador(a): Prof. Drª Maria Generosa Ferreira Souto

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Maio / 2011

À minha família e a meus amigos.

AGRADECIMENTOS

Obrigado, Deus Pai, pelo privilégio da vida e pela oportunidade de conviver com pessoas que, ao longo de minha existência, apontaram-me caminhos de sabedoria e trilhas de amizade, amor e respeito.

Obrigado, especialmente, à minha família: meus pais de sangue, dona Lourdes e *Seo* Vicente; meus outros pais, Dona Afonsa e *Seo* Rui, adotados no momento em que meu coração escolheu o casamento e bateu mais forte ao lado da mulher que amo, Cida, companheira, amiga, forte, inspiradora e mãe de minhas riquezas – Fernanda, Caio e Rafael – presentes divinos; meus irmãos Rômulo (Teresa), Darle (Valquíria) e Grazielle, e ainda aos meus cunhados-irmãos Cláudia (Fabiano), João Carlos (Léia) e Selma (Weberson), muito obrigado.

Minha gratidão, aos professores desde as primeiras letras em Coração de Jesus, na Escola Estadual Cel. Ribeiro, depois Montes Claros, na E. E. Roxo Verde (Hoje Francisco Tóffani), no Dom João Antônio Pimenta, no Tiradentes, na Unimontes e na Funorte. Obrigado, professores do Programa de Pós-Graduação em Letras/ Estudos Literários da Universidade Estadual de Montes Claros. Em especial, a minha orientadora, Maria Generosa Ferreira Souto, que carrega no nome composto a força de uma mulher guerreira, barranqueira, sertaneja, banhada nas águas do Rio São Francisco, na cidade também batizada com o nome do santo que, certamente, inspira tamanha "generosidade".

Agradeço ainda, aos amigos das Faculdades Pitágoras, funcionários, colegas, professores, alunos e ex-alunos do curso de Publicidade e Propaganda. Aos colegas da InterTV, pela paciência nos últimos dois anos; e também aos amigos Antônio Carlos (Toninho), pela ajuda na busca do tema a ser pesquisado; Marli Fróes pelos ensinamentos e pela poesia; à turma dos 5 da sala 12, no Prisma (Eu, Karla Celene, Késia, Danilo e Samantha) e a todos os colegas da primeira turma deste mestrado, em especial, ao primeiro mestre formado, *Seo* Gilson Neves, amigo e parceiro na idealização do *Suplemento Literário Seo João*.

E obrigado a você leitor, com quem agora compartilho este olhar crítico sobre a tradução intersemiótica da literatura para o cinema na travessia pelo sertão rosiano.

Filmes têm diferentes receitas para grandes sopas,
servidas para 300, 400 pessoas por vez.
O livro é um jantar solitário.

Michael Ondaatje

A tradução seria definida como um processo de procura de equivalentes, ou melhor, de procura de um signo em outro sistema semiótico, o cinema, que tenha a mesma função que o signo do primeiro sistema, a literatura.

Thaïs Flores Nogueira Diniz

Tudo leva a crer que os livros de Guimarães Rosa suscitem mais tentativas de decifração que o de qualquer outro escritor brasileiro, e que estas os tornem ainda mais densos e mais cheios de significados.

Paulo Rónai

RESUMO

A tradução intersemiótica de *Primeiras estórias*, de Guimarães Rosa, para o filme *Outras estórias*, de Pedro Bial, mostra que a transmutação de um sistema de signos verbais para outro sistema semiótico não-verbal fortalece a unidade expressiva de ambos. Além disso, a tradução de Pedro Bial produz um efeito duplo de revelação do texto literário original e de criação de uma obra nova. Com base principalmente nos estudos teóricos de Greimas, os contos "Famigerado", "Nada e a nossa condição", "Sorôco, sua mãe, sua filha", "Os irmãos Dagobé" e "Substância", de *Primeiras estórias*, escolhidos por Pedro Bial para a sua tradução intersemiótica, puderam ser analisados pelo percurso gerativo de sentido. Com o mesmo referencial teórico aplicado ao filme, sem descartar os demais recursos inerentes à produção cinematográfica, verificou-se que a Literatura permaneceu como parâmetro na tradução de Bial. O resultado desta pesquisa mostrou a importância de um modelo de leitura das traduções da literatura para o cinema, baseado nas contribuições da linguística, da semiótica e da crítica literária. Além disso, este estudo concluiu que Bial consegue construir uma obra autônoma sem a supressão do espírito do texto original rosiano.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura brasileira; Guimarães Rosa; Pedro Bial; Cinema; Tradução intersemiótica.

ABSTRACT

The intersemiotic translation of *Primeiras estórias* by Guimarães Rosa for the film *Outras estórias* by Pedro Bial, shows that the transmutation of a system of verbal signs to other non-verbal semiotic system enhances the expressive unity of both. Moreover, the translation of Pedro Bial produces a dual effect of the revelation of original literary text and creating a new work. Based largely on theoretical studies of Greimas, short stories "Famigerado", "Nada e a nossa condição", "Sorôco, sua mãe, sua filha", "Os irmãos Dagobé" and "Substância", of *Primeiras estórias*, chosen by Pedro Bial for his translation intersemiotic, could be analyzed by the generative trajectory of meaning. With the same theoretical framework applied to the film, without discarding other resources related to film production, it was found that the literature has remained as a parameter in the translation of Bial. The results of this research showed the importance of a model of reading the translations of literature to film, based on contributions from linguistics, semiotics and literary criticism. In addition, this study concluded that Bial can build a standalone work without the removal of the spirit of Guimarães Rosa's original text.

KEYWORDS: Brazilian literature; Guimarães Rosa; Pedro Bial; Cinema; Intersemiotic translation.

SUMÁRIO

PALAVRAS INTRODUTÓRIAS 9

CAPÍTULO I CABISMEDITADO NAS TEIAS DE ARANHA: Semiótica, Literatura, Cinema 13
1.1 Virtualidades para a semiótica 14
1.2 Virtualidades para o percurso gerativo do sentido 18
1.3 Virtualidades para a palavra em movimento: tradução intersemiótica 22
1.4 Virtualidades da tradição da tradução cinematográfica 25

CAPÍTULO II O VASTO TECIDO DE ROSA 28
2.1 A literatura de Rosa 29
2.2 Duas pontes: "Famigerado" e "Os irmãos Dagobé" 32
2.3 Três outras pontes: "Sorôco, sua mãe, sua filha"; "Nada e a nossa condição" e "Substância" 40

CAPÍTULO III ENTRE TELAS E TEXTOS: o Rosa de Bial na semiótica do discurso 51
3.1 *Outras estórias*: uma tradução intersemiótica de cinco narrativas mitopoéticas de Rosa..52
3.2 Outras estórias: entre a expressão e o conteúdo 59
3.3 Rosa sobreviveu à Tradução de Bial? 71
3.4 Lendo estórias..... 75

PALAVRAS CONCLUSIVAS 79

REFERÊNCIAS 82

ANEXOS 88

PALAVRAS INTRODUTÓRIAS

Tendo em vista a intensa e relevante construção fictícia de João Guimarães Rosa, que a credencia como merecedora da nossa atenção, decidimos perquirir o constructo de *Primeiras estórias* (2005).

Das vinte e uma narrativas escolhemos cinco para objeto do nosso estudo, uma vez que serão analisadas sob o prisma da semiótica greimasiana, aqui utilizada como *performance* de linguagem, modulando estratégias de veridicção, traduzindo-se numa operação sígnica e plural, de sentidos e significados outros.

Para tanto, trouxemos para o debate o filme *Outras estórias* (1999), observando como as cinco estórias fundaram-se em um ato criador textual que produz uma só teia discursiva, em movimento contínuo: o cinema.

Literatura e cinema aqui são tomados como mitos, vistos pelo viés de Roland Barthes (1975), para que possamos juntar os fios desse enorme tecido de imagens, abrindo para outras possibilidades de análise e de articulação.

Para Barthes, "mito é um sistema de comunicação, é uma mensagem, é uma significação, uma forma, pois o universo é infinitamente sugestivo" (BARTHES, 1975, P. 131). Assim, entendemos que narrativas fabulosas de origem popular se apresentam enquanto um modo de significação pela maneira que as estórias são enunciadas. Tudo, portanto, pode ser mito. Um conto, por exemplo, no entendimento de Barthes, é uma narrativa mitopoética, ou simplesmente, um mito. Nesse sentido, no presente trabalho, literatura e cinema, passam a ser chamados de mitos significativos.

No circuito das artes trataremos doravante de socializar os conceitos e percursos, que exercemos como um canibalismo imaginário, de literatura, de cinema e de tradução intersemiótica.

Na literatura de ficção, quando abrimos um livro realizamos um voo transverso e passeamos pelas páginas como desbravadores de um mundo paralelo. A cada capítulo, novos sentimentos. Choramos, sorrimos, enraivecemos, transformamo-nos em heróis e por vezes até torcemos pelo bandido.

Tudo é possível porque nossa imaginação não tem limites. As imagens são formadas em nossa mente não só a partir do que vivemos e sentimos, mas também do que sonhamos em viver e sentir. Os escritores sabem disso e nos abastecem com palavras, frases e argumentos que ganham significados únicos em nossas individualidades.

Com o livro podemos imaginar, construir, destruir e reconstruir paisagens e personagens. Tornamo-nos efeitos da leitura. Uma travessia que experimentamos, especialmente, ao mergulhar no mundo de Rosa.

Ler as narrativas mitopoéticas do livro *Primeiras Estórias,* publicado em 1962, é como viver uma aventura em meio às tocaias, na terra de jagunços famigerados, mas que diante da iminente vingança são capazes de perdoar até o assassino do irmão. Também vamos encontrar um fazendeiro que promove uma reforma agrária distribuindo suas terras depois da morte da mulher. Há o jovem patrão que se apaixona pela humilde e enigmática empregada de sua fábrica de polvilho e temos, ainda, o desesperado Sorôco que é obrigado a embarcar a mãe e a filha em um trem para serem internadas em um hospício de Barbacena.

É como um filme rodado com exclusividade em nosso imaginário. Mas, e quando este tecido literário, que sempre nos encantou, ganha imagens em movimento na tela grande? Como se dá este processo?

Questionamentos que nos levaram a analisar com maior fôlego essa hipertextualidade, apoiada na teoria de Gérard Genette (2006), segundo a qual uma narrativa literária constitui um hipotexto, ou seja, o texto fonte que serve como ponto de partida e que dá origem a outros textos, os hipertextos, que são os novos textos surgidos do hipotexto.

Robert Stam (2008), leitor de Genette, explica que as adaptações hipertextuais cinematográficas estão localizadas em meio ao contínuo turbilhão da transformação intertextual. Segundo Stam,

> a hipertextualidade parece ser particularmente produtiva no que tange à adaptação. O termo se refere à relação entre um determinado texto, que Genette denomina "hipertexto", e um anterior o "hipotexto", que o transforma, modifica, elabora ou amplia (...). Adaptações fílmicas, nesse sentido, são hipertextos nascidos de hipotextos preexistentes, transformados por operações de ampliação, concretização e realização (STAM, 2008, p. 21-22).

O entendimento de Stam valoriza esta relação entre a literatura e o cinema. Nela, traduções intersemióticas são tomadas como hipertextos derivados de hipotextos preexistentes, textos literários diante do movimento elástico de expansão e condensação, conforme a escolha do tradutor.

E para pesquisar os conflitos e os pontos harmônicos das produções cinematográficas hipertextuais é que nos propusemos a *ler* o filme e a *assistir* ao livro. Para tanto, escolhemos o longa-metragem de Pedro Bial: *Outras Estórias* (1999), que fez a tradução intersemiótica para o cinema de cinco narrativas de *Primeiras estórias*, de Guimarães Rosa: "Famigerado";

“Os irmãos Dagobé”; “Nada e a nossa condição”; “Substância” e “Sorôco, sua mãe, sua filha.”

Nosso interesse foi analisar como se construiu, neste filme, por meio do percurso gerativo do sentido, proposto por Algirdas Julien Greimas, as possíveis leituras das duas mídias, livro e filme, sem a pretensão de esgotá-las.

A partir de Greimas buscamos aplicar os conhecimentos sobre as correntes semióticas, em especial a semiótica francesa, que propõe o percurso gerativo do sentido, método que foi aplicado na análise da tradução intersemiótica das cinco narrativas rosianas, no filme de Pedro Bial. Buscou-se ainda refletir sobre a reescritura dos mitos em um só roteiro cinematográfico.

Foi importante, na revisão bibliográfica, explicar que as adaptações, que também podem ser chamadas de transposições, inspiradas ou baseadas na literatura ficcional, na presente dissertação, foram analisadas enquanto traduções. O enfoque teórico permitiu ampliar o entendimento da significação no movimento do hipotexto, a obra original, para o hipertexto, neste caso o filme *Outras estórias* (1999).

O que fizemos foi jogar luzes sobre o processo de tradução do texto literário, de expressão artística, para outra linguagem, a audiovisual, de expressão midiática. De um lado o texto verbal escrito, compreendendo expressão e conteúdo; e do outro, o texto fílmico, que sincretiza várias linguagens, cada uma também com seu plano de expressão e seu plano de conteúdo.

Assim, no Capítulo I, intitulado **Cabismeditado nas teias de aranha: Semiótica, Literatura e Cinema**, analisamos os conceitos e a evolução histórica da semiótica, levando em consideração os estudos de Saussure, Greimas, Peirce, além das conclusões de semioticistas como Landowski, Barthes, Julio Plaza, Umberto Eco, Lúcia Santaella, Diana Luz Pessoa de Barros, Vicente Pietroforte, Júlio Pinto e das pesquisas mais recentes sobre o tema. O objeto da análise é a tradução intersemiótica de cinco mitos de *Primeiras estórias*, de Guimarães Rosa, feita por Pedro Bial no filme *Outras estórias*, baseado nas narrativas rosianas. Na última seção deste capítulo, reportamos à tradição da tradução intersemiótica da literatura brasileira para o cinema, em especial a que diz respeito à obra do escritor de Cordisburgo.

O Capítulo II, denominado **O vasto tecido de Rosa**, discutiu o trabalho de tradutores, críticos e leitores da obra de Guimarães Rosa, voltando-se especialmente para o estilo do escritor na composição das suas narrativas e a escolha de personagens marginalizados na sociedade, como negros, crianças, loucos e místicos. Foi feita a análise literária dos contos selecionados pelo *corpus* da pesquisa. As cinco narrativas foram vistas como cinco pontes, em

cuja travessia aplicou-se o percurso gerativo do sentido greimasiano, assim como o quadrado semiótico de Greimas, conceituado no Capítulo anterior desta dissertação. As duas primeiras pontes, "Famigerado" e "Os irmãos Dagobé" foram interpretadas sob esse olhar greimasiano na segunda seção deste Capítulo, enquanto as três pontes seguintes, "Sorôco, sua mãe, sua filha", "Nada e a nossa condição" e "Substância", foram analisadas na última seção, sempre sob o foco do percurso gerativo do sentido e suas oposições estruturais.

No Capítulo III, **Entre telas e textos: o Rosa de Bial na semiótica do discurso**, analisou-se, em primeiro lugar, os interpretantes da tradução intersemiótica da literatura para o cinema, levando em consideração, ao mesmo tempo, elementos próprios de cada uma dessas mídias, e os aspectos concernentes à criação de uma obra nova pelo diretor de cinema. Em segundo, a nova disposição das cinco narrativas literárias no roteiro de Pedro Bial. Em seguida, aplicou-se o percurso gerativo do sentido na interpretação do filme, assim como a análise dos principais recursos de produção cinematográfica realizados pelo diretor. Assim, destacaram-se três elementos básicos na leitura feita por este trabalho de pesquisa: a relação entre cinema e literatura, agora no confronto entre *Primeiras estórias*, de Guimarães Rosa, e *Outras estórias*, de Pedro Bial; a aplicação do esquema teórico greimasiano no filme *Outras estórias*, de Pedro Bial; e as relações de sentido provocadas pelos recursos cinematográficos que se alinham no estilo de Pedro Bial, na produção e direção do filme *Outras estórias*, assim como também o aproveitamento da linguagem rosiana pelo roteirista. Na terceira seção deste Capítulo, discutiu-se a fatura da tradução intersemiótica de Pedro Bial, com *Outras estórias*. E na última, a representação de um leitor rosiano em um novo hipertexto, produzido a partir da tradução intersemiótica da literatura para o cinema.

Nas **Palavras conclusivas**, foram retomadas as principais ideias desenvolvidas nos três capítulos desta dissertação, finalizando com a posição deste trabalho de pesquisa em relação às hipóteses sobre a tradução intersemiótica envolvendo dois sistemas semióticos distintos, porém com traços coincidentes.

Esta dissertação é uma importante contribuição aos estudos da Literatura Brasileira, em geral, e aos estudos da obra literária de João Guimarães Rosa, em particular. Apresenta um método de origem linguística e semiótica não só para a crítica literária, voltado para análise de narrativas, mas também para a análise de traduções intersemióticas. Neste aspecto, contribui, sobretudo, para o preenchimento de lacunas no que diz respeito aos estudos contemporâneos que unem a atividade literária a outras atividades artísticas nacionais de grande importância para a compreensão das relações operadas no campo da tradição cultural brasileira.

CAPÍTULO I

CABISMEDITADO NAS TEIAS DE ARANHA:
Semiótica, Literatura, Cinema

1.1 Virtualidades para a semiótica

A representação do ser humano, da terra, do céu, do mar, do mundo, tudo é signo. Conforme afirmam o lituano Algirdas Julien Greimas (2008) e o norte-americano Charles Sanders Peirce (1977), pensamos em signos e com signos. A cada pensamento transformamo-nos em tradutores ao interpretar o mundo de acordo com o nosso olhar e a nossa *performance,* entendida aqui "como o ato humano, que interpretamos como um 'fazer-ser' e a que damos a formulação canônica de uma estrutura modal" (GREIMAS, 2008, p. 363).

Em consequência temos uma transformação que, de forma arbitrária, traduz todos os sinais que nos são apresentados, levando em conta nossa relação com o tempo e o espaço nas dimensões sociais, linguísticas, históricas, enfim, na experiência de vida propriamente dita. Esse tipo de racionalidade vem ao encontro do pensamento de Eric Landowski (2001), que afirma:

> O universo inteiro é uma espécie de "texto" que "lemos" continuamente, não só com nossos olhos, mas com os cinco sentidos. O problema é, portanto, conceber as categorias suficientemente gerais que nos permitam reconstruir, em toda a sua variedade e riqueza, a maneira pela qual o mundo se apresenta a nós - e pela qual ele significa para nós, ao mesmo tempo como mundo inteligível e como mundo sensível (LANDOWSKI, 2001, p. 3-4).

Pode-se inferir, da citação de Landowski, que, para se comunicarem, as pessoas precisam transformar o sistema do saber em sistema de signos, suficientemente reconstruídos com crítica inteligível ou mesmo sensível. Diante disso, apreende-se que da palavra, antes insubstituível, e do silêncio, muitas vezes mais significativo do que a fala, surge a imagem e com ela, aparecem novas dimensões. O homem, naturalmente inquieto, percebe a necessidade de entender o mundo sígnico e põe-se a pensar.

Júlio Plaza (2001) esclarece que em nossa mente o pensamento surge como signo em estado de formulação e só passa a existir quando é exposto por meio da linguagem, não necessariamente pela fala, mas também por sinais de cabeça e outros gestos. Segundo ele cada indivíduo tem a percepção do real de forma diferenciada pela organização do pensamento e formação da consciência. Vejamos como o autor ressalta esta mediação:

> A mediação do mundo pelo signo não se faz sem profundas modificações na consciência, visto que cada sistema-padrão de linguagem nos impõe normas, cânones, ora enrijecendo, ora liberando a consciência, ora colocando a sua sintaxe como moldura que se interpõe entre nós e o mundo real. (...) Ao povoar o mundo

> de signos, dá-se um sentido ao mundo, o homem educa o mundo e é educado por ele, o homem pensa com os signos e é pensado pelos signos, a natureza se faz paisagem e o mundo uma floresta de símbolos (PLAZA, 2001, p. 19).

E desta "floresta de símbolos" brotou a semiótica, no fim do século XIX, com Charles Sanders Peirce, e a semiologia, no começo do século XX, com Ferdinand Saussure. Estes dois pensadores foram os precursores dos estudos da significação. Ambos se viram diante da necessidade de ler o mundo sígnico, interpretando-o, dando-lhe sentidos. E assim, os dois, cada um à sua maneira, despertaram novas pesquisas. Hoje temos várias correntes teóricas. Contudo, apesar das controvérsias, "semiologia" e "semiótica" foram utilizadas, alternadamente, desde 1969 como sinônimas, de acordo com a Associação Internacional para Estudos Semióticos, e se referem à teoria geral de todos os tipos de signos.

O semioticista Júlio Pinto (2002) traduziu a caracterização de signo, proposta por Peirce, da seguinte forma:

> Um signo, ou representâmen, é algo que está no lugar de algo para alguém, em algum aspecto ou capacidade. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente daquela pessoa um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo criado chamo de *interpretante* do primeiro signo. O signo está no lugar de algo, seu *objeto* (PEIRCE, *apud* PINTO, 2002, p. 77).

Para Júlio Pinto (2002), o interpretante define o pensamento triádico com a produção de sentido num processo infinito pelo qual, através de sua relação com o objeto, o signo produz um interpretante que, por sua vez, é um signo que produz novo interpretante e assim por diante.

Esta corrente teórica é diferente das polaridades duais e dicotômicas propostas por Saussure, no *Curso de Linguística Geral*, ou ainda, do conceito hipertextual de Gérard Genette. Ele segue a trilha de Mikhail Bakhtin e Júlia Kristeva, que entendem semiologia enquanto "ciência empírica que aspira estruturar as práticas significantes com ajuda de fórmulas lógicas, matemáticas ou linguísticas" (RECTOR, 1979, p. 25).

Outra contribuição importante foi feita por Roland Barthes. Seu livro *Elementos de Semiologia*, publicado em 1964, abre novas perspectivas para os estudos semióticos, como bem nos mostram as pesquisadoras Vera Casa Nova e Graça Paulino (2009), que fazem uma reflexão sobre a teoria semiótica do autor francês. Segundo elas, o objetivo de Barthes não é "falar do signo fixo e imutável, porque se faz também signos históricos, vivenciando seus poderes, suas faltas e seu fascínio. Nem propriamente uma disciplina, nem uma ciência, mas um espaço discursivo de circulação e arejamento" (CASA NOVA; PAULINO, 2009, p. 14).

É como uma janela aberta para a análise de mensagens verbais e não verbais, sem camisa de força, sem engessar nossa percepção de mundo, mas nos propondo este ponto de arejamento no universo de signos no qual estamos inseridos. Uma rede poderosa que leva também Umberto Eco (2004) a pesquisar as origens teóricas e a escrever o *Tratado Geral de Semiótica.* Segundo ele, a semiologia estuda os fenômenos culturais como sistema de significação. Eco explica que o termo semiose é "o processo pelo qual os indivíduos empíricos comunicam, e os processos de comunicação são tornados possíveis pelos sistemas de significação" (ECO, 2004, p. 257).

Eco considerou as contribuições de Louis Hjelmslev, pensador dinamarquês, que, em 1943, publica seus *Prolegômenos a uma teoria da linguagem* em que apresenta uma rede de relações hierarquicamente organizada e dotada de dois planos de articulação: "expressão e conteúdo", planos que também servem de alicerce para o percurso gerativo do sentido, proposto por Greimas, que explicitaremos mais adiante, nesta dissertação.

A semiótica greimasiana, em especial, é muito rica de possibilidades de leitura. Ela revivesce histórias múltiplas de coloridos outros e não mata a poesia, nem a imagem, nem o conteúdo humano da obra estudada. Ao contrário, enfatiza nossa percepção e abre nossos sentidos para a conscientização de um todo mais amplo.

É importante ressaltar que uma leitura semiótica possibilita conhecer como se dá a construção de sentidos ao olharmos imagens, situações, pessoas e lugares. Para Lúcia Santaella (1983), neste sentido a semiótica "é a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame de modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significação e de sentido" (SANTAELA, 1983, p. 13).

Aqui a semiótica é entendida como uma teoria da significação, que enfoca a construção de sentido nos diversos textos e no mundo como um texto. E sem abalar a fidelidade às metas que Peirce prescreveu para suas teorias, a pesquisadora esclarece que a semiótica greimasiana dispõe de meios capazes de realizar a tarefa de análise e interpretação de signos narrativos ou discursivos de modo muito mais proveitoso (SANTAELLA, 2002).

Assim, a significação é estudada nesta teoria sob um tríplice enfoque: o da fenomenologia, o da linguística e o da antropologia. Da fenomenologia, em especial de Merleau-Ponty, é resgatada a estesia, ou seja, a sensibilidade e os sentidos que são convocados pelos textos. Da linguística, Greimas apresenta a possibilidade de uma metalinguagem teórica, na trilha de Hjelmslev. Da antropologia, o autor partilha as ideias de Claude Lévi-Strauss, com o estudo dos códigos do paladar e da "comunicação tátil que chega

a considerar comportamentos sociais como o beijo, o abraço e o tapinha nas costas" (ECO, 2004, p. 7).

Assim, é formada uma unidade de sentido, o texto, em que múltiplas partes falam de modo coeso. São fios que tecem uma trama. O texto deve apresentar conteúdo, expressão e forma. É preciso ver o que o texto mostra e como ele o mostra. A imagem é um texto e ela nos diz algo porque se estrutura como uma linguagem que relaciona expressão, conteúdo e contexto.

O posicionamento semiótico é o de pensar como a linguagem se estrutura, como ela dá conta de que tudo possa significar algo. Na semiótica, o homem é provocado ao sentido, sempre está em busca de novos significantes para os signos que surgem diante dele. As questões do ver, do olhar e do ler imagens e as formas como aparecem ao homem, as quais constituem uma das mais importantes fontes teóricas das investigações contemporâneas, têm sido pesquisadas nos mais diversos campos, em especial suas conexões com a área da educação.

Esta é uma tendência confirmada em várias dissertações e teses que buscam a semiótica greimasiana como instrumento essencial para os estudos analíticos, em especial nas traduções intersemióticas. É o caso de Patrícia Saes (2008), que lançou mão desta teoria para analisar este processo de tradução do livro para os filmes. Ela trabalhou com alguns contos de *Primeiras estórias*, de Guimarães Rosa, e com os filmes *Outras* estórias, de Pedro Bial, e *A terceira margem do rio* (1994), de Nelson Pereira dos Santos.

Segundo a tese da pesquisadora, a semiótica se apresenta como um método sólido, que oferece segurança diante de um trabalho comparativo entre narrativas de códigos diferentes. A autora assim se expressa:

> 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 (SAES, 2008, p. 10).

Para Saes, o modelo idealizado por Greimas se mostrou eficiente na análise da significação tanto nos contos rosianos quanto nas traduções fílmicas. O método comparativo articula três níveis: o fundamental, o narrativo e o discursivo. Não é necessário trabalhar com os três; Saes, por exemplo, optou por aplicar apenas os dois primeiros em sua pesquisa.

Nessa perspectiva, observamos que a semiótica greimasiana se apresenta também como um excelente instrumento de análise de textos sincréticos, em que se articulam várias linguagens (verbal, visual, sonora). Torna-se, portanto, mais fácil apreender estas relações analisando os dois planos (de expressão e de conteúdo) com os respectivos níveis, através do percurso gerativo do sentido, que passaremos a conceituar na próxima seção deste capítulo.

1.2 Virtualidades para o percurso gerativo do sentido

A semiótica greimasiana, também conhecida como semiótica francesa ou semiótica do discurso, contou com desdobramentos importantes que contribuíram muito para o percurso gerativo do sentido. Com base no pensamento saussureano, Greimas e seus colaboradores trabalharam os conceitos de signo e símbolo, e, sobre o prisma de Hjelmslev, as definições de planos de expressão e de conteúdo. A partir daí, foram definidos os domínios desses planos que revolucionaram os estudos semióticos, principalmente, pelo trabalho com textos-objeto de cunho estético.

A chamada semiótica plástica ou visual, por exemplo, inspirou os estudos de Jean-Marie Floch (2000), pela distinção entre texto e discurso. De acordo com Floch, ao contrário dos sistemas puros de símbolos, como nas linguagens formais, os sistemas semissimbólicos se apresentam como sistemas significantes, caracterizados não apenas pela conformidade entre as unidades do plano da expressão e do plano do conteúdo, mas também pela correlação entre categorias que advêm dos dois planos.

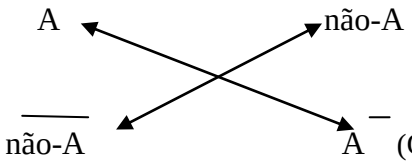
Antônio Vicente Pietroforte (2007), numa pequena introdução à semiótica, ilumina o caminho de quem se propõe a estudar este universo sígnico, explicando os principais conceitos da teoria da significação francesa. Segundo ele, o texto também pode ser definido como uma relação entre um plano de expressão e um plano de conteúdo:

> O plano de conteúdo refere-se ao significado do texto, ou seja, como se costuma dizer em semiótica, ao que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz. O plano de expressão refere-se à manifestação desse conteúdo em um sistema de significação verbal, não verbal ou sincrético (PIETROFORTE, 2007, p. 11).

Segundo o ponto de vista de Pietroforte, o plano de conteúdo é o significado mesmo do texto que é revelado por meio de três níveis, compondo um método de análise que permite, ao pesquisador, realizar um “raio X” do texto-objeto, na construção do percurso gerativo do

sentido. O primeiro nível é chamado de fundamental. Com ele, aparecem os elementos mais simples, abstratos, as oposições que saltam aos olhos, as polaridades básicas que vão ser o ponto de partida para estruturas narrativas mais complexas.

Já neste primeiro nível, Greimas nos propõe o quadrado semiótico, como um importante instrumento analitico. A rede fundamental, com a estrutura elementar da significação, pode ser representada espacialmente no que também é chamado de quadrado greimasiano. A partir de um dos termos pode-se obter os outros três por meio do contrário e do contraditório. Atentemo-nos para esta contradição dos eixos, apresentada por Greimas e Courtês:



(Greimas e Courtês, 2008, p. 401)

Observe que o termo base ocupa o ápice de um dos lados do quadrado, à esquerda, ficando o seu contrário na posição horizontalmente oposta. Ambos (a base e seu contrário) representam a tensão dialética do universo em análise. Abaixo ficam os termos contraditórios em posição diagonalmente oposta. No eixo dos contrários, cada termo mantém uma relação de implicação com o contraditório do seu contrário.

Além do nível fundamental, têm-se os níveis narrativo e discursivo, que, segundo Gláucia Muniz Proença Lara (2007), em seu artigo “Lendo textos verbais e não-verbais”, articulam-se e se completam. Cada um deles é dotado de uma sintaxe, entendida como o conjunto de mecanismos que ordena os conteúdos, e de uma semântica, tomada como os conteúdos investidos nos arranjos sintáticos.

Como exemplo deste método, Lara apresenta a observação de linguagens gestuais de nossa cultura, em que o eixo semântico entre “sim” e “não”, no plano de conteúdo, corresponde a um eixo semântico no plano da expressão, formado pela oposição de dois tipos de movimentos oscilatórios de cabeça, na categoria verticalidade *x* horizontalidade. Estas e demais categorias fundamentais, que podem surgir numa análise, são determinadas como positivas ou eufóricas e negativas ou disfóricas. No exemplo dado o “sim” seria eufórico, por ser positivo e o “não” disfórico, negativo. Mas, claro, há situações em que o contexto vai ser diferente e estas categorias /sim/ *x* /não/ podem ser invertidas no contexto conforme o programa narrativo.

No âmbito da sintaxe, Lara esclarece que uma narrativa mínima é definida como uma transformação de estados entre um sujeito e um dado objeto de valor (Ov). A articulação desta relação sujeito/objeto tem quatro fases ou programas narrativos (PNs):

> A primeira fase é a *manipulação.* Nela, um sujeito (o destinador-manipulador) transmite a outro (o destinatário-sujeito) um querer e/ou um dever-fazer. A segunda fase é a da *competência*, em que o destinatário-sujeito, já manipulado, adquire um saber e um poder-fazer, que lhe permitem passar à terceira fase: a da *performance*, compreendida como a transformação principal da narrativa. A última fase é a da *sanção*, em que se dá o reconhecimento por um outro sujeito (o destinador-julgador) de que a *performance*, de fato, ocorreu, podendo o sujeito de fazer (aquele que realizou a ação) ser premiado ou castigado. Essas fases mantêm entre si uma relação de implicação recíproca (LARA, 2007, p. 1).

Como se vê, Lara articula os quatro programas narrativos, afirmando que todos estão interligados, que uma fase tem influência direta sobre a outra e vice versa. Na primeira fase, um sujeito pode manipular o outro por quatro grandes tipos de "manipulação": tentação, intimidação, sedução e provocação. Este sujeito manipulado, na segunda fase, passa a ter a "competência" de poder ou dever-fazer, de dar algum tipo de resposta à manipulação sofrida. Temos assim, a terceira fase, a da "*performance"*. Aqui, ocorre ou não a transformação da narrativa. O sujeito, que pode ou deve-fazer, vai responder ou não à manipulação. É o processo da ação. E, por fim, a quarta fase, a "sanção". Um sujeito, destinador-julgador, vai conferir a realização da *performance*, verificar se ela foi ou não realizada para, então, sancionar a ação.

A autora ressalta, ainda, que o nível narrativo corresponde à semântica narrativa, tida como a instância de atualização dos valores assumidos por um sujeito nas categorias modais. Temos /ser/ *x* /parecer/, relacionando-se ao fazer interpretativo, contraparte do fazer persuasivo; e o da modalização pelo querer, dever, poder e saber-ser, que determina a relação do sujeito com os valores, alterando sua existência modal. Não se trata, contudo, de afirmar ou negar conteúdos, mas de transformar por meio da ação do sujeito, estados ou situações.

E, por fim, afirma também que a sintaxe discursiva apresenta procedimentos de actorialização (excessivos, insuficientes, exatos), espacialização (aberto, fechado) e temporalização (acelerado, desacelerado). E, no âmbito da semântica, os textos revestem os esquemas narrativos abstratos com temas, podendo, em seguida, concretizar ainda mais o ângulo temático.

O discurso pertence, portanto, ao plano do conteúdo dos textos. E estes, por seu turno, distinguem-se do discurso por apresentar conteúdo (o do discurso) e expressão. E, "no

momento em que, no simulacro metodológico, temos a junção do plano do conteúdo com um plano da expressão ocorre a textualização" (FIORIN, 2003, p. 77). Ou seja, tudo é texto a ser lido. O percurso gerativo do sentido é concretizado no plano de conteúdo por meio de categorias hierárquicas que formam um modelo aplicável em textos diversos. Trata-se, portanto, de um modelo que, simulando a produção e a interpretação do plano de conteúdo, vai do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto, comportando os níveis fundamental, narrativo e discursivo que se articulam e se completam.

Temos, portanto, um método canônico, mas que não deve ser encarado como prisão. Pelo contrário, com ele temos liberdade para analisar, em especial no plano de expressão, os textos com funções utilitárias e os textos com funções estéticas. Neste último caso, para uma observação mais cuidadosa das relações entre as mídias, nosso objeto de perquirição, é preciso esclarecer que a trama de ambas pode ser semelhante; entretanto, há especificidades semióticas relativas a cada uma das mídias às quais as obras pertencem.

Neste sentido, Lara, em parceria com a pesquisadora Ana Cristina Fricke Matte, publicou, em 2009, um artigo no livro *Algumas semióticas*, organizado pelos professores Júlio Pinto e Vera Casa Nova. No texto sobre a semiótica greimasiana, Lara e Matte alertam os novos pesquisadores, afirmando que

> a semiótica francesa pretende-se uma teoria científica em construção: uma teoria capaz de minimizar (jamais excluir, jamais superar, apenas minimizar) os efeitos que os limites culturais, dos quais a linguagem é a representante maior, impõem sobre o analista (LARA; MATTE, *in* CASA NOVA; PINTO, 2009, p. 67).

Entendemos, portanto, que a semiótica está em melhor situação para oferecer auxílio nos estudos sobre a linguagem cinematográfica, isto é, no campo da significação, entre as ciências humanas, é a que mais se preocupa em refinar seus métodos (ao lado da Linguística). Pois, como esclarece Greimas, a semiótica,

> provoca em suas confrontações com metodologias e teorias constituídas, conflitos epistemológicos, que sofra em si própria distorções ideológicas e que, por vezes, a impressão, de uma dispersão excessiva e de desigualdades gritantes de grau de seu desenvolvimento (GREIMAS, 1976, p. 226).

E como o percurso gerativo de sentido parte do existente, do palpável, do visível, qualquer extrapolação só é possível a partir do texto. Deste ponto de partida podemos pensar a tradução como um processo importante para entender nossa condição de actantes no mundo sígnico.

1.3 Virtualidades para a palavra em movimento: tradução intersemiótica

À palavra em movimento, posta em prática de linguagem, chamaremos de discurso, como esclarece Eni P. Orlandi (2000), quando afirma que o vocábulo discurso tem em si a ideia de curso, percurso, correr, movimentar. Para tanto, traremos para o nosso debate a literatura, enquanto linguagem carregada de significados, resultado da transcriação das metáforas.

Ao nos referirmos às metáforas como figuras imagéticas nas cenas de *Outras estórias*, o fazemos com ampla liberdade, uma vez que conceituamos as metáforas como analogia de significações, onde operações de supressão e adição concorrem para reordenar velhos significados em novas significações.

Em *Outras estórias* as metáforas selecionadas oscilam nas polaridades dos campos de significado: corpo e mente, concreto e abstrato, real e imaginário, resultando o simbólico da linguagem poética. Por isso, vale lembrar o moderno poeta norte americano Ezra Pound, que define a literatura como "linguagem carregada de significado até o máximo grau possível" (POUND, 2006, p.32).

Com base na significação dos enunciados e das enunciações, passaremos, portanto, a estudar a multiplicidade de sentidos das palavras e a preocupação com o modo como elas se organizam no texto, de acordo com a função poética da linguagem.

Entremos, portanto, em *Primeiras estórias* (2005). O livro nos brinda com um diálogo que define bem a importância da tradução. Nele, Guimarães Rosa faz um recorte metalinguístico para demonstrar a impotência de um jagunço, "brabo sertanejo", diante de uma palavra desconhecida, que teimava em desafiá-lo:

> Vosmecê agora me faça a boa obra de querer me ensinar o que é mesmo que é: fasmisgerado... faz-me-gerado... falmisgeraldo... familhas-gerados...?
> (...)
> - Famigerado é inóxio, é célebre, notório, notável...
> (...)
> - Pois... e o que é que é, em fala de pobre, linguagem de em dia de semana?"
> (...)
> - Famigerado? Bem. É importante, que merece louvor, respeito...
> (...)
> - A gente tem cada cisma de dúvida boba, dessas desconfianças... só pra azedar a mandioca... (ROSA, 2005, p 58).

O jagunço, desarmado na linguagem diferente dos letrados, teve, enfim, acesso à tradução do signo famigerado. A cena, naturalmente rica em argumento, reforça o entendimento de Roman Jakobson (2003).

Jakobson foi o primeiro a definir três tipos possíveis de tradução: a intralingual, que consiste na interpretação de signos verbais por outros, na mesma língua, processo muito bem aplicado por Rosa no mito "Famigerado"; o interlingual, o significante mais comum da tradução, que consiste na interpretação de signos verbais de uma língua para outra, do inglês para o português, por exemplo; e a intersemiótica ou transmutação, signos verbais interpretados por meio de sistema de signos não verbais, é o caso da tradução deste mito para o cinema.

E é com esse último tipo de tradução que trabalharemos, portanto. Essa "tradução criativa" funda uma tradição alicerçada em teorias propostas por pensadores como Genette, Jakobson, Walter Benjamim, Paul Valéry, Ezra Pound, Octávio Paz, Jorge Luis Borges, Haroldo de Campos, Júlio Plaza e Julio Pinto. Vejamos a definição de Plaza para tradução:

> Tradução como prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e re-produção, como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas, eventos, como diálogo de signos, como síntese e reescritura da história. Quer dizer: como pensamento em signos, como trânsito de sentidos, como transcriação de formas na historicidade (PLAZA, 2001, p. 14).

Sendo assim, de um signo brotam novos sentidos, novos objetos. E o tradutor deve estar atento aos caminhos tomados a cada nova interpretação. O professor americano Claus Clüver (2006) apresenta, no livro *Poéticas do visível*, organizado pela professora Márcia Arbex (2006), uma série de análises de poemas e imagens como transposições intersemióticas, representações pictóricas substituindo narrativas verbais. Segundo ele, "o sucesso de um tradutor não dependerá somente de sua habilidade e criatividade, mas também das decisões sobre o que será eliminado e sobre o equivalente que precisa ser encontrado" (CLÜVER, 2006, p. 117).

O ato de traduzir pressupõe escolhas. Assim, o que lemos e o que ouvimos sobre uma determinada tradução nem sempre vão ser o que escrevemos e falamos e, certamente, poderá não ser o que o outro vai entender ao ler e até escrever sobre este assunto. Ainda segundo Clüver, interpretação e tradução têm a ver com o significado e com a transferência do significado. Ele esclarece que

> como são os leitores que conferem significado aos textos segundo códigos, convenções e normas interpretativas endossadas por suas comunidades interpretativas, tenho sempre preferido apontar para possibilidade de interpretação ao invés de explicitar a minha (CLÜVER, 2006, p 150).

Dessa forma, vale dizer que o leitor é esfera importante para o gesto da leitura, pois, segundo Santos e Oliveira, "o sentido não está em um único lugar" (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 17). Para a tradução, é preciso muita atenção às virtualidades intersemióticas. Cuidado que permite o aprendizado do processo vivo da ciência dos signos. Para Plaza, a instrumentalização linguística é fundamental na tessitura de sentidos das relações humanas. A malha de conexões pressupõe entendimento básico de sobrevivência assimilado por meio da consciência de um ser que é signo: "Ao representar, o homem esquematiza o real e materializa seu pensamento em signos os quais são pensados por outros signos em série infinita" (PLAZA, 2001, p. 46).

E neste universo de possibilidades, a escolha dos percursos pode definir a *performance* do saber-fazer. A noção de *performance* vem da própria linguística:

> A performance emergiu primeiramente como um termo importante na teoria da linguística, nos escritos de Noam Chomsky, que, em seu *Aspects of theory of Syntax* [Aspectos da teoria da sintaxe] (1965), distinguiu entre "competência", conhecimento geral e ideal da linguagem que todo falante tem, e "performance", aplicação específica desse conhecimento numa situação de fala (CARLSON, 2009, p. 69).

Neste contexto, apresentado por Marvin Carlson (2009), põe-se a ênfase na habilidade do indivíduo, que, na teoria de Greimas, se estabelece no querer fazer e no saber fazer. Bakhtin desenvolveu essa distinção na dicotomia entre o monologismo e o dialogismo, que mais tarde Júlia Kristeva retomará. Ainda de acordo com Carlson, "na cena do carnaval, o discurso atinge uma 'infinidade potencial', em que as 'proibições (representações, 'monologismo') e sua transgressão (sonho, 'dialogismo') coexistem" (CARLSON, 2009, p. 72).

A *performance,* nesse sentido, revela a transformação da narrativa, é como um ponto de virada dos actantes no texto, antes da sanção. De acordo com Greimas, o termo é uma importante fase em que o sujeito, conforme as competências, num certo programa narrativo, vai realizar ou não uma determinada ação. Assim é que

> a *performance* identifica-se, numa primeira abordagem, como o ato humano, que interpretamos (em português comum) como um 'fazer-ser' e a que damos a

> formulação canônica de uma estrutura modal, constituída por um enunciado de fazer que rege um enunciado do texto. A *performance* surge, então, independentemente de qualquer consideração de conteúdo (ou de domínio de aplicação), como uma transformação que produz um novo 'estado de coisas': está, todavia, condicionada, isto é, sobremodalizada, de um lado, pelo tipo de competência de que se acha dotado o sujeito performador e, de outro, pelo crivo modal do dever-ser (de necessidade ou impossibilidade), convocada a filtrar os valores destinados a entrar na composição desses novos 'estados de coisas' (COURTÉS; GREIMAS, 2008, p. 363).

Assim, temos apresentado o termo *performance*, entendido como um programa narrativo que representa a ação do sujeito diante dos objetos de valor que deseja. Também é neste sentido que Lara (2007), na seção anterior desta dissertação, vai se referir, quando analisa a *performance* do sujeito, antes da sanção e posterior às ações do actante no contexto dos estudos da tradução, em especial a intersemiótica, para instrumentalizar as mais diversas pesquisas literárias, da tradição à modernidade.

1.4 Virtualidades da tradição da tradução cinematográfica

No cinema, ler filmes. E em casa, assistir a livros. Inversões? Não. Apenas uma realidade que nasce naturalmente, quando nos deparamos com adaptações da literatura em superproduções cinematográficas. Esta é uma tendência implícita à sétima arte desde o surgimento com os irmãos Lumiére, no século XIX.

O mais recente longa-metragem a beber na fonte da literatura e se deliciar com o sucesso de bilheteria foi *Alice no país das maravilhas* (2010), de Tim Burton. O filme foi baseado no romance de Lewis Carroll, publicado em 1865, e que ganhou várias versões no cinema, na televisão e no teatro.

A prática de transformar narrativas literárias em linguagem fílmica foi adotada por praticamente todos os grandes diretores na história do cinema. Não por acaso, o "Oscar", prêmio máximo da sétima arte, reserva uma estatueta para o melhor roteiro adaptado.

Neste tapete vermelho das celebridades hollywoodianas já desfilaram Francis Ford Coppola, com *O poderoso chefão* (1969), livro do ítalo-americano Mario Puzo; e também Stanley Kubrik, que dirigiu, entre outros: *Lolita* (1962), tradução das 400 páginas do escritor russo Wladimir Nabokov; *2001, uma odisséia no espaço*, de Arthur Clarke; *Laranja*

mecânica, de Anthony Burgess; e *O iluminado*, de Stephen King, escritor que teve treze livros traduzidos para o cinema.

Também merece destaque o filme O nome da Rosa(1986), de Jean-Jacques Annaud, palimpsesto do romance homônimo, escrito por Umberto Eco em 1980. Contudo, a obra mais filmada na história do cinema é a do escritor Alexandre Dumas, em especial, *Os Três Mosqueteiros* (11 vezes) e *O Conde de Monte Cristo* (14 vezes).

Diante destas traduções intersemióticas, ora somos leitores, ora espectadores. A magia despertada pelas imagens em movimento está no processo de ampliação do texto. Os leitores, no entanto, não devem buscar no filme a leitura de um "resumão" das centenas de páginas do livro em duas ou três horas de filme, mas experimentar na tela grande uma aventura única por meio de cenários, sons e cores, que materializa a imaginação dos diretores, e que nos provoca, enquanto espectadores, a catarse de um turbilhão de emoções no percurso da literatura, por meio do cinema.

No Brasil, tal aventura teve origem em 1908, quando Antônio Leal realizou a primeira filmagem adaptada de um romance da literatura nacional: *Os Guaranys* (1908). Filme inspirado na obra de José de Alencar, com roteiro escrito pelo palhaço negro Benjamim de Oliveira, que também fazia o papel do índio Peri (SOUZA, 2002, p. 57).

Uma viagem literária e cinematográfica cheia de trajetos novos, que a cada estação, a cada página, a cada tela, ganha novos passageiros, novos leitores, novos espectadores, maravilhados com cenários e personagens do mundo paralelo das artes sincréticas.

Esta experiência nos remete ao signo "travessia" como símbolo icônico do texto enigmático de João Guimarães Rosa. A obra do escritor mineiro confirma a imagem do mundo-sertão presente em toda parte e provoca infinitas leituras presentes em roteiros de teatro, cinema, documentários e minisséries para televisão. Tradição fundada ainda em preto e branco, a partir de filmes como *Grande sertão:veredas* (irmãos Santos Pereira, 1965) e *A hora e vez de Augusto Matraga* (Roberto Santos, 1965).

A produção global, também homônima ao romance de Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas (*1986) foi a mais conhecida e abriu caminho para novas traduções do texto rosiano no universo cinematográfico. E o Norte de Minas, em especial Montes Claros, cenário para as gravações da TV Globo, também foi *set* de filmagem, em 1998, para a gravação do filme de Pedro Bial, *Outras estórias (1999)*, *corpus* da presente dissertação.

O jornalista, além de dirigir o filme e escrever o roteiro, em parceria com o dramaturgo Alcione Araújo, produziu também o documentário *Os nomes do Rosa*, dividido em cinco grandes reportagens exibidas pela GNT, em canal fechado.

A filmografia da obra rosiana conta com, pelo menos, vinte e cinco filmes entre longas e curtametragens, aqui listados. Tiveram a obra de Rosa como ponto de partida: *Grande sertão: veredas* (1965), dos irmãos Santos Pereira; *A hora e vez de Augusto Matraga* (1965), de Roberto Santos; *A João Guimarães Rosa* (1968), Roberto dos Santos; *A criação literária de João Guimarães Rosa* (1969), de Paulo Thiago; *Do sertão ao Beco da Lapa* (1972), Maurice Capovilla; *Sagarana, o duelo* (1973), Paulo Thiago; *Eu carrego o sertão dentro de mim* (1980), de Geraldo Sarno; *João Rosa* (1980), filme de Helvécio Ratton; *Cabaré Mineiro* (1980) e *Noites do Sertão* (1984), de Carlos Alberto Prates Correia; *Cinema falado* (1986), de Caetano Veloso; *Famigerado* (1991), de Aluízio Salles JR; *Rio de Janeiro, Minas* (1993), filme de Marily da Cunha Bezerra; *A terceira margem do rio* (1994), de Nelson Pereira dos Santos; *Urucuia - um nosso vão de riquezas* (1998), de Angélica Del Nery; *Codisburgo Roseana: a cidade recriada* (2001), de Vitor da Costa Borysow; *Desenredo* (2001), de Raquel de Almeida Prado; *Diário do Sertão* (2003), Laura Erber; *Livro para Manuelzão* (2003), de Angélica Del Nery; *Aboio* (2005), de Marília Rocha; *Mutum* (2007), de Sandra Kogut; e, em fase final de produção, o mais novo filme: *Matraga, a hora e a vez*, de Vinícius Coimbra, outra versão para *A hora e vez de Augusto Matraga.*[1]

Feito o intróito teórico, passemos ao capítulo II, cujo escopo perpassa o percurso gerativo do sentido de cinco narrativas mitopoéticas do livro *Primeiras estórias*, de João Guimarães Rosa. Além da aplicação da teoria semiótica de Greimas nos mitos rosianos, faremos uma breve apresentação da obra deste escritor mineiro, bem como da importância dele para a literatura brasileira e universal.

[1] As locações e gravações foram realizadas em 2010, no povoado de Biribiri, em Diamantina.

CAPÍTULO II

O VASTO TECIDO DE ROSA

2.1 A literatura de Rosa

João Guimarães Rosa é um ícone da terceira fase do modernismo brasileiro. Ele retoma dos autores do primeiro tempo o experimentalismo, principalmente, no plano da expressão, da inovação da linguagem. Dos neorrealistas, aproveita a sugestão regionalista, porém com novas dimensões. Constrói, mimeticamente, um sertão de universo linguístico único. Apresenta uma poética para além das preocupações filosóficas, sociais e antropológicas.

O escritor mineiro, como um artesão das palavras, revela a força mítica e mística do sertão e do sertanejo. Atinge, por meio de mensagens lúdicas, leitores de outras paragens, sobretudo pelo ritmo enigmático dos mitos que cita e re-cita. Segundo Costa e Silva (2005), o autor de *Sagarana*,

> não se quis discursivo, persuasivo, lógico. Preferiu ser expressivo, perscrutador, e lúdico. Perseguiu uma prosa permanentemente emocionada, uma prosa que fosse uma sequência de versos de verdade – e não apenas pela marcação do ritmo e pela contagem dos pés - versos construídos com a força dos substantivos e o matrimônio de palavras que, juntas, se desbanalizam, readquirem a pureza semântica e os timbres primitivos, ou se mostram com novos valores que nelas não sabíamos (COSTA E SILVA, 2005, p. 9).

Como se vê, a relação com o texto era intensa e cuidadosa. Uma escrita, simultaneamente, complexa e simples, como o labor do ourives. Rosa criava e recriava, escrevia e rabiscava, reescrevia, experimentava e voltava a intervir nas estórias. Assim foi construída uma fortuna crítica incalculável.

A obra rosiana é fonte perene, um manancial de análises, intervenções e temas para artigos, livros, músicas, peças teatrais e filmes. Críticos como Antonio Candido, Alfredo Bosi, Willi Bole, Roberto Schwarz, Walnice Nogueira Galvão, Benedito Nunes, Paulo Rónai, Susy Sperber e muitos outros escreveram sobre o autor e a obra traduzida em vários países. Tarefa, que também suscita novos estudos. Atente-se para o que esclarece Mathieu Dosse (2008):

> Não raro considerado como “intraduzível”, o texto rosiano é muitas vezes apontado como um “essencial” brasileiro, cuja transposição é sujeita à suspeição, ou melhor, vista com olhar incrédulo: é difícil imaginar, com efeito, que um texto de tal forma enraizado numa língua e num território tão específicos possa ser transportado alhures, possa provocar o leitor de forma semelhante (DOSSE , 2008, p. 126).

Conforme Dosse (2008), traduzir a obra rosiana é trabalho desafiador, que pressupõe um olhar diferenciado nas entrelinhas do texto, no sentido da palavra dicionarizada que

assume colocações inusitadas, contudo, entendidas pelo leitor. Daí a admiração por Guimarães Rosa, este engenheiro da língua, que sabia como poucos transpor a fala, a oralidade do povo do sertão, para a escrita.

Na edição de estreia do *Suplemento Literário Seo João*, organizado por estudantes e professores do Programa de Pós-Graduação em Letras/ Estudos literários da Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes), foi publicada uma entrevista com Roberto Mulinacci (2009), feita pelos professores Walter Carlos Costa (2009) e Andréia Guerini (2009), da Universidade de Santa Catarina. Na entrevista, o professor Mulinacci fala sobre o trabalho de tradução de textos de Guimarães Rosa e do processo de traduzir o conto "Meu tio o Iauaretê", da coletânea póstuma *Estas estórias.* Vejamos como diz:

> Foi muito complicado. Quando, naquele mesmo ano de 1999, a Guanda - uma editora italiana histórica, original da cidade de Parma e agora deslocada em Milão – me propôs a tradução de "Meu tio o Iauaretê", eu sabia que seria dificílimo. (...) De todos os problemas de tradução que esse texto coloca na mesa, eu acho que a aproximação daquela oralidade decomposta, cujos peculiares aspectos diastráticos não cabem dentro dos moldes de uma qualquer dialetização vernacular, foi o problema maior. (...) Talvez seja isso que a diferencia das outras traduções rosianas publicadas na Itália, além de uma forte tupinização da linguagem, criando, afinal, um texto profundamente híbrido em todos os sentidos (MULINACCI *apud* COSTA; GUERINI, 2009, p. 2-3).

O processo de tradução que, naturalmente, se impõe como desafio torna-se uma missão especial, quando se trata de revelar na Europa o texto enigmático de Rosa. Mulinacci, portanto, se embrenhou nesse mundo fantástico, pensando cada palavra e todas as possibilidades de sentido que possam dela brotar. Tudo para tentar realizar uma travessia pela literatura rosiana.

Trabalhos assim são desenvolvidos pela professora Susi Sperber (2009), cuja pesquisa de doutoramento, na USP, sob a orientação de Antonio Candido, foi justamente um estudo da biblioteca de Guimarães Rosa. Segundo a pesquisadora, que inaugura a chamada "crítica genética" no Brasil, com livros e pelo menos trinta artigos publicados sobre a obra do escritor modernista, a experiência com o fato literário obtido ao comparar diferentes versões de obras de Rosa fez com que a liberdade e a diversidade das referências rosianas provocassem novos embates, novas significações. Na análise de Sperber,

> essas constatações me dão uma dimensão de algo especial, em certa medida misterioso, existente na obra de Guimarães Rosa, por ele apreendido e registrado na sua linguagem, na caracterização de espaços, personagens, situações. Isto é tecido pela beleza, lirismo, poesia, sabedoria, apreensão do outro, reconhecimento

> de uma dimensão da cosmogonia, da espiritualidade, da sabedoria do caipira, construída em cima da solidariedade, parceria, espírito de união, que não aparecem direta, mas indiretamente na obra. Isso é tão forte, que marca o leitor e não o deixa, ao longo da vida. O meu envolvimento com a obra de Guimarães Rosa decorre disto e do amor. Ainda tenho um compromisso com sua obra e acredito que ainda me debruçarei mais vezes sobre ela (SPERBER *apud* MORAES, 2009, p. 2-3).

A partir do exposto acima, é válido ressaltar que a paixão com que a crítica e os pesquisadores dialogam com a obra rosiana merece atenção e cuidado. A travessia não é fácil, mas uma vez iniciada contagia o estudioso ávido pelo contato com tão vastos campos em áreas como literatura, cinema, semiótica, linguística, sociologia, filosofia, folclore, misticismo, religião, música, etc.

O tradutor e crítico Paulo Rónai faz quase uma advertência para os iniciantes. Segundo ele "mesmo os críticos mais aparelhados para a tarefa só a empreendem com precauções e ressalvas, como intimados a definir primeiro o próprio ofício e a precisar-lhe as limitações" (RÓNAI, 2005, p. 20).

Preocupação presente na edição comemorativa, *40 anos, 40 livros*, da Editora Nova Fronteira, publicada em 2005, que traz *Primeiras estórias* não só com o *fac-símile* do poema "Um chamado João", de Carlos Drummond de Andrade (2005), mas também com uma apresentação especial de Alberto da Costa e Silva (2005) e um ensaio, enriquecedor e revelador, de Rónai (2005). Em "Os vastos espaços", ele faz uma das análises mais ricas sobre este importante livro de Rosa, publicado em 1962.

Ao longo de quase 30 páginas, Rónai (2005) vai-nos revelando o estilo, o cenário, os personagens, a oralidade, a estrutura, enfim, os principais elementos literários e linguísticos de *Primeiras estórias.* Ele acrescenta, ainda, que Guimarães Rosa trabalhava como um cineasta: "Sabe que os detalhes de seus flagrantes só parcialmente serão percebidos pelo público na rápida sucessão das imagens e nem por isso deixa de calcular e apurar os seus menores efeitos" (RÓNAI *in* ROSA, 2005, p. 45).

Encantamento presente nas 21 estórias do livro. Narrativas curtas preocupadas em tematizar, simbolicamente, os segredos da existência humana. Temas como a loucura, a infância, a violência, o misticismo e o amor saltam aos olhos do leitor, que pode até ter a impressão de já ter ouvido aquele "causo" antes. Talvez por isso, se surpreenda e ao mesmo tempo se identifique com a intervenção criativa do autor de estórias com personagens loucos, bandidos, gurus, santos, crianças, adolescentes, homens e mulheres do sertão num cenário, predominantemente, rural, mas que não chega a ser especificado. "As cenas enquadram-se na moldura de altos morros e vastos horizontes, amplos rios, margeados de brejos, campos

extensos de muito pastoreio e escassa lavoura, fazendas enormes" (RÓNAI *in* ROSA, 2005, p. 24).

Nossa "travessia" neste imenso bosque, contudo, será restrita ao percurso de cinco mitos, que passaremos a chamar de pontes. Ei-las: "Sorôco, sua mãe, sua filha"; "Nada e a nossa condição", "Substância", "Os irmãos Dagobé" e "Famigerado". Narrativas mitopoéticas traduzidas no filme *Outras estórias* (1999), de Pedro Bial, que, por ora, nesta seção, vão ser analisadas enquanto peças literárias.

2.2 Duas pontes: "Famigerado" e "Os irmãos Dagobé"

"Famigerado", certamente, é uma das narrativas mitopoéticas mais reveladoras e engenhosas sobre a língua e a linguagem. A oposição entre a força física do jagunço Damázio "dos Siqueiras" e a força da instrução do doutor revela a babel em que estes personagens estão inseridos. No arraial tranquilo, a seis léguas da Serra, o mundo-sertão é representado no digladiar dos signos.

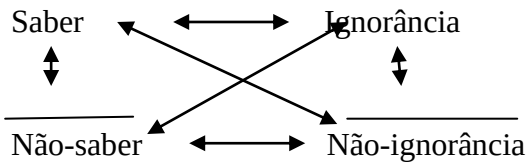
Os enigmas começam pelo sujeito da enunciação: Médico? Farmacêutico? A partir da biografia de Rosa, que exerceu a medicina, o leitor pode deduzir prontamente, sob a luz do velho biografismo, cuja arte imita a vida, a profissão do protagonista. Mas o texto deixa margem para a possibilidade de o narrador-personagem ser tanto médico, quanto farmacêutico: "Perguntei: respondeu-me que não estava doente, nem vindo à receita ou consulta" (ROSA, 2005, p. 56). Mas não importa isso decifrar, uma vez que a leitura pode ser vista como signos em busca de seus significados. Em "Famigerado", o signo mais forte é a imagem de um Damázio ávido, seco, impaciente, inquieto, esperando o "ground", isto é, a interpretação de um vocábulo que lhe faz prisioneiro, dependente, enclausurado por causa de um não-saber. É uma espécie de efeito aprisionador. É um signo do fechamento, até o momento em que a linguagem se fez verbo convincente e o libertou.

Guimarães Rosa, tal qual a esfinge, desafia o leitor com esta falsa trilha, não deixa que a narrativa traga a resposta, e nem precisaria, porque o contexto não sofre interferências desta condição profissional. Na verdade, importa, apenas, perceber a condição de uma pessoa ilustre e que, na percepção do cavaleiro, dominava o saber, pois pressupõe que conhecia a norma culta da língua corrente, para assim resolver a aflição do sertanejo diante da desconhecida palavra.

Ao desfiar este tecido, por meio da semiótica greimasiana, percebemos nesta narrativa, como oposição semântica fundamental: /saber/ *x* /ignorância/. Categorias que podem ser desdobradas em outras oposições, como: /letrado/ *x* /iletrado/*;* /força física/ *x* /instrução/; /violência/ *x* /paz/. Nas categorias positivas ou eufóricas observamos /saber/, /letrado/, /paz/ e /instrução/; por outro lado, são disforizados, são negativos, os termos /ignorância/, /iletrado/, /força física/ e /violência/.

Essa rede fundamental pode ser formalizada também no quadrado semiótico, conforme proposta de Greimas (2008). A relação entre os termos contrários /saber/ *x* /ignorância/ é responsável pela orientação de seu sentido mais geral e abstrato. Do ponto de vista do letrado, que narra a estória, ao exigir de forma grosseira e truculenta o significado da palavra "famigerado", o jagunço afirma o termo /ignorância/ em seu fazer. E ao esclarecer, o letrado afirma o termo /saber/. Desse modo, o conto realiza o percurso /ignorância/ → /não-ignorância/ → /saber/. Sendo que o processo inverso /saber/ → /não-saber/ → /ignorância/ também está previsto no percurso do sentido, dependendo do programa narrativo, ou seja, de acordo com o ponto de vista do sujeito, que pode ser o manipulado, o manipulador ou até mesmo um sujeito julgador.

O quadrado semiótico representa, em "Famigerado", essas relações fundamentais no seguinte esquema:



Nas setas estão marcados os percursos possíveis. Pietroforte (2007) esclarece que são ditos contrários os termos que apresentam uma dupla negação. Quando /saber/ e /ignorância/ se opõem, há um terceiro termo que não é nenhum dos dois. São os contraditórios, termos que apresentam apenas uma negação: /Não-saber/ e /Não-ignorância/.

Ao lado das relações de contrariedade entre /saber/ e /ignorância/ e de contraditoriedade entre /saber/ e / não-saber/ e entre /ignorância/ e /não-ignorância/, existem relações de implicação entre /saber/ e /não-ignorância/ e entre /ignorância/ e /não-saber/, já que afirmar o saber implica em negar a ignorância e vice versa. Oposições assumidas como valores que circulam entre os sujeitos, e na ação destes sujeitos. Não é o caso de impor o saber e de

recusar a ignorância, mas de transformar pela ação dos sujeitos, estados de sabedoria e de ignorância.

"Famigerado" conta a estória de um sujeito (letrado), manipulado por outro (jagunço), cujo nome é Damázio, que, por intimidação (força, violência, armas, ameaças, etc.), obriga o primeiro a esclarecer o termo "famigerado", proferido por um "um moço do Governo", da cidade de onde veio o jagunço. O sujeito letrado tem as competências saber e querer. Ele sabe o significado de tal palavra e quer esclarecê-la, afinal ficou em disjunção com os objetos de valor /vida/ e /paz/ por causa do sujeito manipulador.

O doutor, o primeiro sujeito a quem recorre o jagunço, é reconhecido como culto, detentor de conhecimento, um sábio na opinião do jagunço. Tanto que Damázio vai bater-lhe à porta depois de ter percorrido "seis léguas" sem encontrar ninguém que o aliviasse da aflição causada por aquele signo de ignorância, de isolamento, de fechamento, que o deixava impotente, sem ação. A agonia do não-saber era intensa:

> - Lá, e por estes meios de caminho, tem nenhum ninguém ciente, nem têm o legítimo – o livro que aprende as palavras... É gente pra informação torta, por se fingirem de menos ignorâncias... Só se for o padre, no São Ão, capaz, mas com padres não me dou: eles logo engambelam... (ROSA, 2005, p. 58)

Tendo apenas aquele doutor para lhe resolver o problema, Damázio invadira o arraial, com outros três cavaleiros, aprisionados como testemunhas. E se valendo da força e da fama de violento e sanguinário, exige uma resposta, manipulando, por intimidação, o letrado, fazendo ameaças diretas e tácitas, percebidas pelo sujeito manipulado, que narra o seu ponto de vista: "Sei o que é influência de fisionomia. Saíra e viera, aquele homem, para morrer em guerra." (...) "Aquele propunha sangue, em suas tenções" (ROSA, 2005, p. 55-56).

O letrado, se valendo das competências performáticas da linguagem, sabe e pode esclarecer a dúvida do valentão. Sabe também que não deve dar a resposta de imediato, afinal, "alguém podia ter feito intriga, invencionice de atribuir-me a palavra de ofensa àquele homem; que muito, pois, que aqui ele me famanasse, vindo para exigir-me, rosto a rosto, o fatal, a vexatória satisfação?" (ROSA, 2005, p. 57). Por isto mesmo, realiza sua *performance*, estrategicamente. A resposta não é dada prontamente, ela é retida e só é liberada aos poucos: "- Famigerado é inóxio, é célebre, notório, notável..." (ROSA, 2005, p.58). Desta forma, o letrado inverte a situação, gradativamente, elucida o termo "famigerado", promove a transformação na narrativa e recebe a sanção positiva, tendo como prêmio, a volta ao estado

inicial, antes da manipulação, fica, de novo, em conjunção com os objetos de valor, /vida/ e /paz/.

No nível discursivo, percebemos, mais claramente, este percurso, ao analisar o traço espacial. O doutor estava no seu espaço, local do saber, da intelectualidade, do conhecimento, em oposição ao sertão, lugar da ignorância quanto à norma culta, espaço ainda da força bruta, da violência crua. E, de acordo com Saes (2008), esses traços espaciais dicotômicos estão relacionados aos actantes. Segundo a pesquisadora, Damázio representa a ignorância, valendo-se apenas do instinto e da força. Já o letrado, representa o conhecimento e a manipulação da linguagem, a instrução (SAES, 2008).

Percebemos portanto, que o poder de Damázio é pequeno diante da força da palavra, ele é fraco no território da intelectualidade, suas armas não têm poder de fogo no campo do conhecimento formal: "Não há como que as grandezas machas duma pessoa instruída!" (ROSA, 2005, p. 59).

Temos aí a importância da linguagem sendo interposta como uma terceira margem no embate do /saber/ contra a /ignorância/. Como já dissemos, ao exigir de forma truculenta o significado da palavra "famigerado", o jagunço afirma o termo /ignorância/.

O doutor, portanto, elabora a estratégia para elucidar o caso, afinal o jagunço estava fortemente armado e naquele momento de tensão era vital demonstrar tranquilidade: "Não seria útil dar cara amena. Mostras de temeroso. (...) O medo é a extrema ignorância em momento muito agudo" (ROSA, 2005, p. 56). Por isso, armado com o conhecimento, dispara sabedoria sobre o jagunço.

Deste modo a narrativa, que aparentemente poderia ser caracterizada tematicamente como violenta, ganha ares cômicos: *"fasmisgerado... faz-me-gerado... falmisgeraldo... familhas-gerado...?"* (ROSA, 2005, p. 57, grifo do autor). Neste ponto, observamos a fraqueza do jagunço exposta pelo não-saber. Ele sequer consegue pronunciar a palavra que lhe fora dirigida pelo "Moço do Governo". A força agora está no saber, demonstrada na *performance* do sujeito que, de manipulado, passa a manipulador diante de um assassino que "queria estrito o caroço: o verivérbio" (ROSA, 2005, p. 58).

O termo "famigerado" ainda precisa ser atestado. O jagunço havia levado, compulsoriamente, testemunhas para isso, e exige uma resposta verdadeira, honesta e garantida pelo doutor: "Vosmecê agarante, pra paz das mães, mão na escritura?" (ROSA, 2005, p. 58). Mas apesar de lembrar das mães e da Bíblia, o fato é que Damázio é a representação da força física, da violência, o estereótipo de um bandido reconhecidamente

perigoso. O alívio vem quando o letrado se coloca diante do jagunço e diz: “Olhe, eu, como o sr. me vê, com vantagens, hum, o que eu queria numa hora destas era ser famigerado – bem famigerado, o mais que pudesse!” (ROSA, 2005, p. 58). Pronto, o doutor resolveu a questão, deixou feliz o jagunço e ainda saiu fortalecido do episódio.

Os outros cavaleiros, coadjuvantes da história, são liberados a voltarem para a serra. E o moço do Governo, personagem que aparece somente como uma alusão feita pelo jagunço, não sofrerá represália mais contundente. Contudo, na opinião do jagunço, o moço deveria deixar o lugar, ir-se embora. Um final feliz para todos os personagens e, principalmente, para o leitor, que experimenta uma fantástica e divertida tradução da linguagem do sertão dentro da própria língua.

Como segunda ponte, temos “Os irmãos Dagobé”. O mito é narrado em primeira pessoa, pela voz de um dos moradores do arraial, que se faz presente em todas as ações da intriga, registrando suas impressões sobre os irmãos Dagobé e a iminente vingança. O tema da violência salta aos olhos durante toda a narrativa. Porém, no final, o leitor é surpreendido com o perdão, temática forte que fica como lição de vida, de um recomeço epifânico para aqueles jagunços tão temidos no sertão.

O líder do bando, Damastor Dagobé, era o pior deles. Mas o bandido feroz é assassinado por um rapaz aparentemente fraco, Liojorge. A legítima defesa era tão evidente quanto a vingança por parte dos três Dagobés vivos: Liojorge “já era alma para sufrágios!” (ROSA, 2005, p. 73). Este é o tom durante todo o mito. O narrador se coloca diante dos fatos, acompanhando atentamente as relações tensas dos moradores e dos irmãos sobrevivos, para captar mais vivamente a reação das pessoas presentes no velório e no enterro, todas com inúmeras conjecturas sobre como e quando será vingada a morte de Damastor. E mesmo sendo observados detalhes importantes como receber, respeitosamente, os pêsames, tudo conforme o ritual cristão de velar e enterrar os mortos, a violência da reação era questão de tempo: “saboreavam já o sangrar” (ROSA, 2005, p. 73).

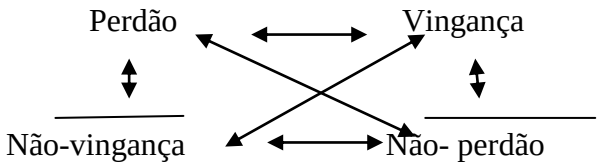
A narração é encaminhada num engenhoso suspense. Os recados de Liojorge aos irmãos sobreviventes - primeiro para ir ao velório e depois para ajudar a carregar o caixão - são recebidos como atos de loucura diante do medo. E a decisão dos irmãos Dagobé, que concordam, se o rapaz fosse depois de o caixão fechado, provoca ainda mais a imaginação dos presentes. A maioria pensa que tudo seria parte de um plano ainda mais violento e traiçoeiro para executar a vingança.

A cada palavra, a cada frase das cinco páginas do mito, são criadas novas hipóteses sobre a morte anunciada de Liojorge. No anticlímax, a surpresa: o rapaz não é assassinado.

Após o enterro de Damastor, os irmãos agradecem a caridade dos acompanhantes e ressaltam a compreensão da natureza ruim do irmão defunto. De fato, reconhecem que o falecido era um diabo de danado. Os irmãos Dagobé fazem saber que estão de mudança para a cidade. A decisão indica o perdão e a possibilidade de um recomeço, de uma vida nova em outro local.

Mas, além de percebermos o que o texto diz, avançaremos, apoiados na semiótica greimasiana, para uma análise de como o texto faz para dizer o que diz. Nesta narrativa, como oposição semântica fundamental, temos /perdão/ *x* /vingança/, que pode ser desdobrada em outras oposições, tais como /vida/ *x* /morte/*;* /violência/ *x* /paz/ ou ainda /bem/ *x* /mal/. Apresentam-se ainda categorias eufóricas (positivas), como /perdão/, /vida/, /paz/ e /bem/; e disfóricas (negativas), como /vingança/, /morte/, /violência/ e /mal/.

Toda essa rede pode ser formalizada no quadrado semiótico greimasiano, em que a relação entre os termos contrários /perdão/ *x* /vingança/ é responsável pela orientação básica. O quadrado semiótico representa essas relações fundamentais da seguinte forma:



Examinando o percurso da ação de Liojorge, que mata o líder Dagobé, há alguns sentidos gerados, conforme o programa narrativo analisado. Dessa forma, é válido afirmar que Liojorge busca o /perdão/. Ele quer o /perdão/ e afirma este termo nas ações propostas ao longo da narrativa. Outrossim, os três irmãos vivos são sanguinários e o termo /vingança/ faz parte do agir natural de cada um deles. Assim sendo, podemos perceber no mito um percurso de /vingança/ → /não-vingança/ → /perdão/. Sendo que o processo inverso /perdão/ → /não-perdão/ → /vingança/ também poderia ser observado, em especial no ponto de vista do narrador, que se apresenta enquanto alguém da comunidade, que presencia tudo e vai nos conduzindo num clima de suspense.

As relações de contrariedade entre /Perdão/ e /Vingança/ e de contraditoriedade entre /Perdão/ e /Não-perdão/ e entre /Vingança/ e /Não-vingança/ implicam também /Perdão/ e /Não-Vingança/ e ainda /Vingança/ e /Não-perdão/. Ou seja, quando se afirma o perdão implica em negar a vingança e vice versa.

Esta narrativa mitopoética de Rosa nos apresenta um sujeito (Liojorge) manipulado por outro sujeito (Damastor Dagobé) por intimidação (violência, ameaça de cortar-lhe as orelhas). O sujeito manipulado tem as competências de querer e dever relacionados à defesa de sua integridade física. Para isto tem como objeto modal, uma garrucha. Ele sabe usar a arma, tem o poder e o dever de atirar, como legítima defesa, afinal passou a ficar em disjunção com os objetos de valor /vida/ e /paz/ por causa do sujeito manipulador.

Liojorge, "um lagalhé pacífico e honesto" no dizer de Guimarães Rosa (2005, p.71), era querido e estimado na comunidade. E naquele instante encontrava-se diante do endiabrado Dagobé, o Damastor, "o grande pior", nas palavras de Rosa (2005, p.71). Ali estava em pé o cabeça deles, o mais famoso, o mais ruim na fama da comunidade, era um dos " meninos', segundo seu rude dizer" (ROSA, 2005, p. 71). Mas nem por tudo isso, Liojorge se aquieta. Movimenta-se para a realização da *performance* e surpreende Damastor, destemido, valente e forte jagunço, que sempre se apoia num punhal, ali estava de frente e ali morreria. Contudo, o objeto do desejo de Liojorje, a morte do inimigo, estava próximo. E ele, sempre quieto e pensante, trouxera uma garrucha e lhe despejou o tiro no peito, por cima do coração. E mata aquele que se dizia forte.

Liojorge livra-se de ter a orelha cortada, ao matar Damastor. O problema é que mesmo realizando a *performance* e tendo a sanção positiva, de voltar a ficar em conjunção com a vida e com a paz, isso dura pouco. Quando mata o mais velho dos Dagobé, Liojorge aciona outro percurso: de manipulado passa a manipulador.

Para isso, os três Dagobés remanescentes são provocados a vingar a morte de Damastor. Doricão, Dismundo e Derval, agora sujeitos manipulados por provocação (o assassinato do irmão mais velho), têm as competências para honrar Damastor, no sentido de propagar o mal, vingando a morte do irmão mais velho, reação violenta, mas já esperada pela sociedade local, "sangue por sangue"; "depois do cemitério, sim, pegavam o Liojorge, com ele terminavam" (ROSA, 2005, p. 72). Eles têm a fama de assassinos, têm a força e as armas necessárias e têm o dever, conforme as leis do sertão, de executar a vingança.

Por outro lado, há um percurso diferente, os sujeitos manipulados também têm competência para o bem. Eles preparam o velório e recebem a comunidade, tudo de acordo com os rituais cristãos para o enterro de Damastor: "Aquilo podia-se entender? Eles, os Dagobés sobrevivos, faziam as devidas honras, serenos, e até, sem folia mas com a alguma alegria" (ROSA, 2005, p. 72). Atitude confirmada nas expressões de respeito ditas por eles: *"Desculpe os maus tratos..."*; *"Deus há-de-o ter!"* e "*Meu bom irmão..."* (ROSA, 2005, p. 72. Grifos do autor).

Assim, os sujeitos manipulados não realizam a *performance* da vingança, naturalmente, aguardada ao longo da narrativa rosiana, mas sim a *performance* do perdão. Afirmam o bem e são sancionados positivamente, por isso têm a chance de tentar vida nova em outro lugar.

Como podemos perceber, o mito tem vários programas narrativos com transformações significantes. No nível discursivo, por exemplo, ao analisar o traço espacial, temos como cenário um arraial sem polícia: "era que, no lugar, ali nem havia autoridade" (ROSA, 2005, p. 73); ou mesmo representante espiritual: "Não, no lugar não havia padre" (ROSA, 2005, p. 75). E depois do crime, neste espaço sertanejo, longe de tudo, percebemos as oposições dos actantes espacialmente representadas. A casa, onde era realizado o velório, "não era pequena, mas nela mal cabiam os que vinham fazer quarto" ((ROSA, 2005, p. 71). Ou seja, até pela fama dos irmãos Dagobé, toda a comunidade se faz presente, mais por medo que por respeito.

E, conforme o narrador, também no arraial, fica a casa de Liojorge, espaço de solidão e resignação. Lá, é como se o lavrador estivesse preso, ele não tem companheiros e nem pode fugir "- fosse aonde fosse, cedo os três o agarravam. Inútil resistir, inútil fugir, inútil tudo" (ROSA, 2005, p. 73). Por medo ou por necessidade, Liojorge toma decisões consideradas insanas, em especial, a de se oferecer para carregar o caixão até o cemitério para provar que não teve a intenção de matar, "puxara só o gatilho no derradeiro do instante, por dever de se livrar, por destinos de desastre! Que matara com respeito" (ROSA, 2005, p. 73).

Assim, a narrativa revela o espaço das ruas enlameadas (traço temporal, chovia no arraial), nas quais o cortejo segue até o cemitério, cujo letreiro "*Aqui, todos vem dormir*" (ROSA, 2005, p. 75. Grifo do autor), no portão, indica o espaço do descanso eterno. Neste lugar ocorre a realização da *performance* do perdão, representada na fala de Doricão Dagobé: *"Moço, o senhor vá, se recolha. Sucede que o meu saudoso Irmão é que era um diabo de danado..."* (ROSA, 2005, p. 75. Grifo do autor). O bem supera o mal, afirmando categorias eufóricas de vida e paz, objetos-valor, que agora reinam naquela comunidade.

Por fim, os irmãos Dagobé são sancionados positivamente pela *performance* realizada. Como prêmio, podem seguir para um espaço novo *"A gente, vamos'embora, morar em cidade grande..."* (ROSA, 2005, p. 75. Grifo do autor). A perspectiva de vida nova em outro lugar, se completa simbolicamente no traço temporal, no fim da narrativa mitopoética: "O enterro estava acabado. E outra chuva começava" (ROSA, 2005, p. 75). A chuva, aqui, representa esta vida nova, limpeza, lavagem, desconstrução da vingança, a diferença, o perdão.

2.3 Três outras pontes: “Sorôco, sua mãe, sua filha”; “Nada e a nossa condição” e “Substância”

O terceiro mito de *Primeiras estórias* transcende o universo da loucura e da razão e revela a magia da solidariedade. O leitor adentra na essência da estória por meio do narrador que, em terceira pessoa, se apresenta como membro daquela comunidade. É um personagem que tudo vê e tudo sabe: "A gente sabia que com pouco ele ia rodar de volta” (ROSA, 2005, p. 61). "A gente estava levando agora o Sorôco..." (ROSA, 2005, p. 64).

Semioticamente, em especial no nível discursivo, podemos afirmar que “Sôroco, sua mãe, sua filha” pode ser amplamente explorado por meio de traços temporais e espaciais. Há o tempo da própria linguagem do sertão: “O trem do sertão passava às 12h45m. (...) A hora era de muito sol” (ROSA, 2005, p. 61). E há o espaço da estação, onde estava parado o vagão-cela, no qual duas insanas seriam levadas para Barbacena, município mineiro sinônimo de recolhimento de loucos, um lugar longínquo: “Para o pobre, os lugares são mais longe” (ROSA, 2005, p. 62). Assim, temos apresentada essa definição do lugar-sertão: os Gerais, um recanto, sem os recursos das grandes cidades.

No entanto, este é um espaço privilegiado de palavras que encantam os leitores desta narrativa mitopoética: “o signo verbal não é apenas decodificado intelectualmente, mas também sentido em sua concretude” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 74). Dessa forma, é possível explorar, na poesia de Guimarães Rosa, a visualidade da palavra: o signo verbal como imagem e como espaço ficcional.

O próprio nome do protagonista, bem ao estilo rosiano, traz na oralidade uma afirmação: Sorôco, sô-lôco ou só-louco. Um homem atormentado pela loucura da filha e da mãe dele. E o socorro ao Sorôco chega de trem, o que também pode ser interpretado pela estética e pela sonoridade do título do mito: “Sorôco, sua mãe, sua filha”, praticamente uma representação dos vagões dessa família no trem da loucura.

Assim, as providências do Governo chegaram ao sertão para amparar o sofrido e desesperado Sorôco: “Por forma que, por força disso, agora iam remir com as duas, em hospícios” (ROSA, 2005, p. 63) de Barbacena.

O narrador apresenta ao leitor as imagens formadas naquele ritmo lento, vagaroso, tal qual o trem e o tempo psicológico da dor do viúvo Sorôco, de braços dados com a filha e com a mãe dele, bem como as possibilidades da imaginação: “Em mentira, parecia entrada em igreja, num casório. Era uma tristeza. Parecia enterro” (ROSA, 2005, p. 62). A realidade e a verdade eram duras e cruéis. A paciência e a força daquele sertanejo estavam, agora, nas

palavras de agradecimento e de humildade: “Deus vos pague essa despesa...” (ROSA, 2005, p. 62).

A compaixão do povo para com Sorôco e sua dor surge forte na narrativa. A população do lugarejo, reunida na estação, acompanha todo o sofrimento daquela família. Assiste resignada aos surtos das duas mulheres: a mais velha que corre e se senta “no degrau da escadinha do carro” (ROSA, 2005, p. 63); a moça cantando uma cantiga estranha e sem lógica; e de repente as duas, em dueto, entoando a mesma canção desconexa: “E, principiando baixinho, mas depois puxando pela voz, ela pegou a cantar, também tomando o exemplo, a cantiga mesma da outra, que ninguém não entendia” (ROSA, 2005, p. 63).

A angústia do personagem ao ter que deixar partir para longe mãe e filha, só aumenta com a separação, a perda, a ausência e a distância. E com a cantiga da irracionalidade das mulheres loucas, a dor da solidão de Sorôco é amenizada, justamente, por meio da solidariedade. Todos ali na estação ficam condoídos com o sofrimento do homem. E quando “num rompido – ele começou a cantar...” (ROSA, 2005, p. 64) a mesma música do desatino da filha e da mãe dele, acabou contagiando todos os moradores do lugarejo.

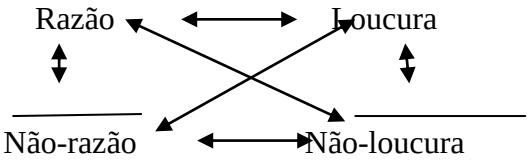
O “canto sem razão” (ROSA, 2005, p. 64) se transforma na trilha sonora e solidária da narrativa, que encanta o leitor pela beleza do gesto das pessoas daquele lugar, que num primeiro momento podem ter sido atraídas pela curiosidade de verem duas loucas sendo embarcadas num vagão-cela do trem do sertão, mas são surpreendidas pelo exemplo de vida proporcionado por Sorôco. O sertanejo, viúvo, agora separado para sempre das parentas, tem, como lembrança da partida, a cantiga transformada num hino à saudade pela solidariedade dos conterrâneos. O argumento foi analisado pelo crítico Franklin de Oliveira (1986):

> *“Wer hat das schoene Lied erdacht?”* (Quem inventou a canção bonita?), perguntavam, transidos os alemães. Resposta: a necessidade órfica que o homem sente de se despetrificar, de desmineralizar o coração, de descongelar a sua sensibilidade, libertar a sua imaginação – urgência de reincorporar à sua vida os atributos lúdicos que lhe foram arrebatados por uma civilização fundada em escuros poderes repressivos. A canção não deixa o homem perecer: o mantém *sub rosa* (OLIVEIRA *in* COUTINHO, 1986, p. 523).

Oliveira nos mostra que os caminhos que conduzem à liberdade passam pelo território da beleza, num ato revolucionário de poesia. A “canção bonita” nos remete ao tempo e ao espaço da demência, um entre-lugar de personagens rosianos que nos brindam com uma imanência necessária na percepção da realidade. Um texto que, ao mesmo tempo, nos abre os

olhos, mas também captura nossa imaginação por meio de um processo de encantamento na representação de personagens loucos e não-loucos.

Neste sentido, observamos que /razão/ *x* /loucura/ sintetiza outras oposições semânticas no nível fundamental deste mito, como, por exemplo, /o estranho/ *x* /o conhecido/, /tormento/ *x* /paz/ ou ainda /pena/ *x* /solidariedade/, que podem ser representadas no seguinte quadrado greimasiano:



Os termos contrários /razão/ *x* /loucura/ são responsáveis pelo sentido mais geral. A partir deles, podemos chegar a uma significação mais complexa. Do ponto de vista de Sorôco, temos o tormento, no convívio com a loucura da mãe e da filha. Ele afirma a /razão/ em seu fazer, no cuidado com as mulheres insanas, como já dissemos, as únicas parentas dele. Mas assim que elas são embarcadas no vagão-cela do trem do sertão, o homem também começa a cantar a música do desatino das mulheres loucas, o termo /loucura/ se faz presente no agir de Sorôco.

Desse modo, no mito, temos o percurso /razão/ → /não-razão/ → /loucura/. Outros percursos possíveis estão marcados nas setas, conforme as relações de contrariedade entre /razão/ e /loucura/ e de contraditoriedade entre /razão/ e / não-razão/ ou /loucura/ e /não-loucura/. Oposições que, como dissemos, podem gerar novos sentidos, em especial na observação cuidadosa das muitas outras polaridades percebidas ao longo do texto literário.

Observemos a relação /o estranho/ *x* /o conhecido/. O sertão tem a rotina quebrada pelo desconhecimento, que se aplica à irracionalidade. Pessoas à margem do que é, convencionalmente, normal para os demais membros da comunidade sequer são nomeadas. De acordo com a narrativa, Sorôco é do lugar, é um morador da "Rua de Baixo" (ROSA, 2005, p. 62). Os outros o reconhecem, o nomeiam, o descrevem, concedem-lhe identidade. Diferentemente, a mãe e a filha não têm nomes, até os sentimentos de pena e dó eram destinados ao homem: "Sorôco tinha tido muita paciência. Sendo que não ia sentir falta dessas transtornadas pobrezinhas, era até um alívio" (ROSA, 2005, p. 62 - 63).

A mãe e a filha de Sorôco têm papéis actanciais na narrativa. As duas mulheres são embarcadas no trem do sertão, misturadas aos animais, como estorvos: "aquilo quase no fim da esplanada, do lado do curral de embarque de bois, antes da guarita do guarda-chaves, perto dos empilhados de lenha. Sorôco ia trazer as duas, conforme" (ROSA, 2005, p. 61).

O narrador nos revela, ainda, o olhar local sobre o acontecimento: a filha e a mãe de Sorôco sendo recolhidas num vagão-cela, que veio de fora e, portanto, diferente, conforme descrição logo no início do mito rosiano:

> Aquele carro parara na linha do resguardo, desde a véspera, tinha vindo com o expresso do Rio, e estava lá, no desvio de dentro, na esplanada da estação. Não era um vagão comum de passageiros, de primeira, só que mais vistoso, todo novo. A gente reparando, notava as diferenças. Assim repartido em dois, num dos cômodos as janelas sendo de grades, feito as de cadeia, para os presos (ROSA, 2005, p. 61).

Todos foram assistir ao embarque das duas mulheres. Sorôco finalmente colocaria fim ao seu tormento, enquanto a própria comunidade também teria paz. As malucas, diferentes, anormais, seriam internadas em um hospício de Barbacena. Fato que os semioticistas Ude Baldan e Luiz Gonzaga Marchezan (2003) entendem como solenidade:

> É um ritual de expulsão cujo palco é a estação de trem, tão importante na cultura mineira, como espaço de chegada/partida, começo/fim do espaço comunitário. A representação, no ritual, significa identificação, participação coletiva do "ato sagrado", com cortejo, procissão, comitiva (BALDAN; MARCHEZAN, 2003, p. 213).

Com base no excerto, vale dizer que a partida das mulheres torna-se estranha para Sorôco, que sofre, nesta quase-cerimônia ou "ritual de expulsão", na definição de Baldan e Marchezan, uma transformação. Sorôco, ele próprio, vai cantar a música do desatino das duas e contagiar toda a comunidade.

Assim, no nível narrativo, percebemos as mulheres transtornadas como desencadeadoras do percurso gerativo do sentido. Temos Sorôco como sujeito manipulado pela loucura da mãe e da filha, em disjunção com o objeto-valor, a paz. Sorôco quer acabar com o tormento de conviver com os surtos constantes da mãe e da filha, deve tomar uma atitude, mas apenas querer e dever não são suficientes; Sorôco precisa de auxílio do Governo, que manda o vagão-cela para transporte das doentes mentais; agora sim, o sujeito tem como competências querer/dever/poder/fazer e realiza a p*erformance* ao embarcar a filha e a mãe no vagão-cela do trem do sertão. A comunidade exerce a função de sujeito julgador e sanciona

Sorôco positivamente. Entende que ele realizou a *performance.* Como prêmio recebe o apoio de toda a população que o leva, de volta pra casa, cantando junto com ele a mesma música do desatino das mulheres loucas.

A solidariedade sancionada a Sorôco pelos demais moradores se apresenta como ponto de maior tensão e emoção da narrativa. E este sentimento coletivo tem como catalisador "a cantiga sem razão nenhuma", principiada pela filha de Sorôco, continuada pela mãe de Sorôco e re-memorada por Sorôco, em alto e bom som, sozinho, para ele mesmo, a cantiga mesma da dor solitária, como *modus faciendi* da loucura, travestida em saudade. E assim contagiou toda a multidão "todos, de uma vez, de dó do Sorôco, principiaram também a acompanhar aquele canto sem razão" (ROSA, 2005, p. 64).

A narrativa mitopoética se encerra com este fenômeno epifânico, confirmado pelo narrador-personagem: "Foi o de não sair mais da memória. Foi um caso sem comparação. A gente estava levando agora o Sorôco para a casa dele, de verdade. A gente, com ele, ia até aonde que ia aquela cantiga" (ROSA, 2005, p. 64).

Na catarse, a música do desatino funciona como elemento de transformação, de nascimento da solidariedade. Mas por outra possibilidade de leitura, depreendemos que a canção se transformou na imagem do corpo e da voz, de forma potencial da memória, para comunicar que a loucura se alojou, também, em todos que cantaram, enquanto acompanhavam Sorôco, só-louco.

Já em "Nada e a nossa condição" temos um narrador em primeira pessoa, que se manifesta logo no parágrafo inicial: "Na minha família, em minha terra, ninguém conheceu uma vez um homem de mais excelência que presença..." (ROSA, 2005, p. 121). Assim é apresentado Tio Man'Antônio, mais um personagem fascinante e enigmático de Guimarães Rosa. Um protagonista que nos revela a dose exata das relações, no trabalho e na família, de amor, de amizade e de solidariedade.

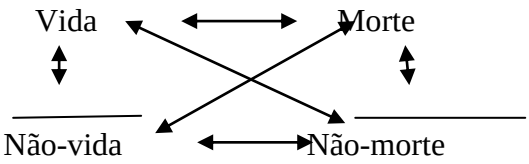
Tio Man'Antônio, depois de perder a esposa, resolve doar quase tudo que tem àqueles que trabalharam para ele. É a iluminação: os bens materiais de nada valem para o fazendeiro, que faz de conta e se faz de conta como os reis das histórias tradicionais, dos contos de fadas. O movimento de desapego, num primeiro momento, transparece ações comuns de um homem diante da perda de alguém muito querido. Tudo leva a crer que ele estaria apenas se desfazendo das lembranças da mulher, Tia Liduína.

Para entender melhor esta estória, vamos analisar o percurso gerativo do sentido. O primeiro passo é observar no nível fundamental, as principais oposições semânticas: /vida/ *x*

/morte/; /terra/ *x* /céu/; /gratidão/ *x* /ingratidão/; /transcendência/ *x* /imanência/ e /razão/ *x* /loucura/.

São eufóricos ou positivos, os termos /vida/; /céu/; /gratidão/; /transcendência/ e /razão/. E são disforizados, negativos, os termos /morte/; /terra/; /ingratidão/; /imanência/ e /loucura/. Sendo que algumas categorias eufóricas também podem ser consideradas disfóricas e vice versa, conforme o programa narrativo selecionado para análise do texto.

No quadrado semiótico, a relação entre os termos contrários /vida/ *x* /morte/ dá a noção geral desta narrativa mitopoética. Do ponto de vista de Tio Man'Antônio, ao perder Tia Liduína, a esposa amada que "morreu, quase de repente, no entrecorte de um suspiro sem ai e uma ave-maria interrupta (ROSA, 2005, p. 123), ele afirma o termo /morte/ em seu fazer. E ao promover uma reforma agrária entre os empregados da fazenda, mas também encaminhando dinheiro às filhas casadas, como se estivesse vendendo as terras, afirma /vida/. Por meio desta estratégia enigmática, este mito rosiano realiza o percurso /morte/ → /não-morte/ → /vida/. E também o processo inverso /vida/ → /não-vida/ → /morte/:



Uma semiose complexa. Observa-se, no nível narrativo, o Sujeito (Tio Man'Antônio) manipulado por provocação, a dor pela morte da esposa. Assim, ele fica em disjunção com o objeto-valor Tia Liduína, companheira de anos de casamento. O sujeito passa a ter a morte como representação do objeto-valor. Ele tem as competências para poder/querer/dever morrer. Mas não pode simplesmente deixar a vida, precisa garantir o futuro das filhas e também dos empregados de sua fazenda.

Tio Man'Antônio é rico, bem sucedido, mas sem a companheira "de árdua e imemorial cordura, certa para o nunca e sempre" (ROSA, 2005, p. 121), nada mais fazia sentido. Para o fazendeiro viúvo, a morte significa o céu, a transcendência, a possibilidade de ficar de novo em conjunção com seu objeto-valor Tia Liduína.

Ele, então, abre portas e janelas para o rompimento com a riqueza acumulada "menos por herança, que por compra" (ROSA, 2005, p. 121). Muda o espaço, derruba árvores, reconstrói a paisagem do lugar e, quando uma das três filhas lhe indaga se o ocorrido é certo, ouve a resposta do "faz de conta, minha filha, faz de conta" (ROSA, 2005, p.123). Esta

maneira, encontrada por ele, para lidar com a dor, numa relação reflexiva, é o que o sustenta diante das filhas e de todos que precisam entendê-lo para aceitá-lo. É como se o protagonista vivesse em um mundo paralelo.

A realização da *performance* passa também pela celebração do dia de Tia Liduína, um ano depois da morte da mulher, como se ela viva e presente estivesse. As filhas, nessa festa, descrita num único parágrafo, conhecem os primos moços, ficam noivas, se casam e "foram-se, de lá, para longes diversos, com os genros de Tio Man'Antônio" (ROSA, 2005, p.126). O homem fica ainda mais solitário, mas não triste e assim dá curso à sua trajetória.

Ele, então divide a fazenda e distribui as terras entre os empregados. Uma reforma agrária que demonstra que tudo que tinha conquistado até ali era "nada", caso não dividisse com os súditos, que o ajudaram na construção daquele reino. "E a nossa condição" proposta pela narrativa era a de um ser decidido, sábio e solidário.

A missão de Tio Man'Antônio, contudo, era complexa. Não era apenas distribuir as terras. De certa forma, ele precisava garantir a posse e ajudar na difícil tarefa de administrar tudo aquilo. Ofício que os trabalhadores rurais desconheciam porque sempre tiveram quem fizesse tal tarefa. Agora seriam produtores rurais e teriam de desenvolver o patrimônio doado. Tal qual a parábola bíblica, precisavam multiplicar os talentos. Talvez daí a desconfiança e o ódio descabido e praticamente sem motivo: "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? (ROSA, 2005, p. 128-129).

A morte de Tio Man'Antônio provoca uma mudança de atitude por parte dos agregados. Se antes o desprezavam, depois da morte passam a envolvê-lo numa aura de santidade. Eles temem a justiça divina que, para castigá-los por seu ódio infundado, poderia alterar seus destinos, fazendo com que desgraças se abatessem sobre eles. Os antigos empregados vislumbram o castigo de um plano transcendente.

A execução do ritual de adoração, no velório, e, posterior incêndio da casa com o corpo do fazendeiro dentro, tem duplo objetivo: ganhar o perdão sagrado, divino, pela purificação do corpo trazida pelo fogo, e, ainda, sentir que a paz lhe foi restituída. Com o fogo, Tio Man'Antônio faz-se pó; a *performance* é realizada. A sanção positiva é a morte, como pó, ele volta à terra, à gleba tumular: "Nada e a nossa condição".

A última ponte, "Substância", traz a saga do amor que nasceu em um jovem patrão, Sionésio, e Maria Exita, jovem moça empregada da fazenda Samburá.

A presença do símbolo, da imagística, do ritmo e do lirismo nesta narrativa impõe um forte traço de poesia, aspecto que analisaremos mais adiante.

O narrador, em terceira pessoa, surge onisciente, transformando sentimentos em linguagem performática. Através de uma substância divina e mágica, o amor vence preconceitos e brilhar a partir da pureza alva da felicidade, metamorfoseada no branco do polvilho.

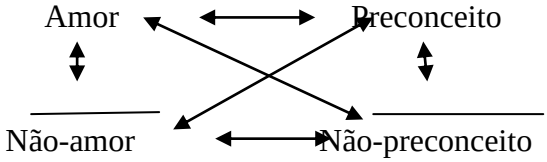
Maria Exita teria chegado à fazenda de Sionésio envolta numa aura de tristeza, desolação e compaixão, pois segundo ela, sua mãe abandonara o lar. Seu esposo um homem leproso e, ainda, tem dois irmãos criminosos. Praticamente órfã, foi acolhida pela velha Nhatiaga, a peneireira, que lhe arrumou serviço na fazenda Samburá. Seu trabalho era quebrar polvilho nas lajes, tarefa pesada, dura, áspera, que ela desenvolvia com dignidade e competência, despertando a admiração do patrão.

A Samburá era mantida pelo plantio de mandioca e produção de farinha e polvilho. Apesar de "que, ali, aliás, outro cultivo não vingava" no dizer de Rosa (2005, p. 185). Sionésio "amava o que era seu – o que seus fortes olhos aprisionavam" (ROSA, 2005, p. 186). Mas também trabalhava tanto que não percebeu a transformação da menina numa linda mulher. Quando descobre, vê-se apaixonado e, num clima de suspense e de vacilo, finalmente declara seu amor à Maria Exita.

Quanto ao plano de conteúdo, este mito apresenta, no nível fundamental, as seguintes oposições semânticas: /amor/ *x* /preconceito/; /coragem/ *x* /medo/; /êxito/ *x* /hesitação/; /pureza/ *x* /impureza/ e /perfeição/ *x* /imperfeição/.

Categorias disfóricas como /preconceito/, /hesitação/, /medo/, /impureza/ e /imperfeição/ são termos negativos. Os eufóricos, ou positivos, são os termos /amor/, /êxito/, /coragem/, /pureza/e /perfeição/.

Vejamos como a oposição semântica /amor/ *x* /preconceito/ esquematiza no quadrado semiótico, a relação básica desta narrativa mitopoética:



Do ponto de vista de Sionésio, ao ver Maria Exita se divertindo numa festa de casamento, na fazenda, é manipulado pela sedução. A beleza da moça encanta o jovem patrão.

Ela já "não lembrava a menina, feiosinha, magra, historiada de desgraças, trazida, havia muito para servir na fazenda" (ROSA, 2005, p. 185). Assim, observamos, no nível narrativo, que ele afirma o termo /amor/ em seu fazer. Passa a visitá-la no trabalho, vigiando-a, observando-a, ficando cada vez mais apaixonado por Maria Exita. Mas, ao mesmo tempo, afirma o termo /preconceito/, pois tem o sentimento reprimido pelo medo do passado negativo dela, a mãe era leviana, o pai era leproso e os irmãos eram criminosos:

> 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 (ROSA, 2005, p. 186).

Deste modo, o mito realiza os percursos /amor/ → /não-amor/ → /preconceito/. E ainda, /preconceito/ → /não-preconceito/ → /amor/. Observe que as setas do quadrado semiótico revelam as relações de contrariedade entre /amor/ e /preconceito/ e de contraditoriedade entre /amor/ e / não-amor/ ou /preconceito/ e /não-preconceito/. Pois, se o jovem patrão não assume o sentimento por causa do preconceito, ele não ama, dá lugar ao não-amor. Da mesma forma, podemos observar o contraditório do não-preconceito, quando ele toma coragem e assume seu amor por Maria Exita.

O sentido do texto rosiano, pode ser gerado ainda por meio das demais polaridades. Quando Sionésio, finalmente, declara seu amor ele afirma o termo /coragem/ em seu fazer, vencendo o termo /medo/, que até então marcava também o fazer dele. Da mesma forma, e aqui aproveitando a ambiguidade do nome da protagonista – hesitar/conquista. Quando o amor se faz claro ocorre o êxito da relação entre o casal enamorado, já sem espaço para o termo /hesitação/.

As dicotomias /pureza/ *x* /impureza/ e /perfeição/ *x* /imperfeição/ podem ser interpretadas numa relação metonímica entre o polvilho e Maria Exita. O produto da Samburá era de qualidade impecável, "muito caprichado, justo, um dom de branco, por isso para a Fábrica valia mais caro, que os outros, por aí, feiosos, meio tostados..." (ROSA, 2005, p. 187), da mesma forma, ela, mesmo "historiciada de desgraças" afirmava a pureza e a perfeição, era "linda, clara, certa – de avivada carnação e airosa – uma iazinha, moça feita em cachoeira (ROSA, 2005, p 187).

Sionésio era pura reflexão, sempre a indagar de que valia todo o esforço, o trabalho de progredir e aumentar os ganhos sem a presença dela. Ao mesmo tempo, se espantava e admirava o trabalho de sua amada: "Mas, e até hoje, num serviço desses? (ROSA, 2005, p. 186).

Ainda no nível narrativo, observamos Sionésio em disjunção com o objeto de valor (o amor de Maria Exita). Mas ele tem competências para conquistá-la, não apenas por ser o rico e jovem patrão da amada, mas também pelo desejo e admiração que nutre por ela, ou seja, tem coragem, competência de querer/poder e dever se declarar; realizar a *performance*, conquistar Maria Exita. Sionésio, então, vence o medo, o preconceito, e se declara. A sanção é positiva ele fica com a mulher amada, em conjunção com o amor de Maria Exita.

No nível discursivo, observamos os traços pessoais dos actantes. Ele, o rico patrão; ela, a linda empregada. Classes diferentes que inexistem na sociedade do amor. Sionésio vai-se apaixonando por Maria Exita: "Todo esse tempo. Sua beleza, donde vinha? Sua própria, tão firme pessoa? A imensidão do olhar – doçuras. Se um sorriso, artes como de um descer de anjos" (ROSA, 2005, p. 188). O amor entre os dois vai crescendo progressivamente, apesar das hesitações do fazendeiro quanto à origem da moça e com o fato de que alguém pudesse afastar sua quente presença para longe dele.

Já Maria Exita, entregava-se ao trabalho incessante, dedicada a bater o polvilho, num movimento incansável de ofício rústico e artesanal para fabricar o polvilho. Trabalho difícil: "Ela estava em frente da mesa de pedra; àquela hora, sentada no banquinho rasteiro, esperava que trouxessem outros pesados, duros blocos de polvilho. Alvíssimo, era horrível aquilo" (ROSA, 2005, p. 186-187).

Alfredo Bosi (2003), ao analisar o texto rosiano, observou que a tarefa da personagem em bater a polpa, de quebrar os blocos pesados nas lajes era demasiadamente dura. Segundo o crítico, a pureza extrema da polpa branca era uma crueldade no ofuscar 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 (BOSI, 2003, p. 48).

O branco que castiga e atormenta, no dizer de Bosi, pode ser lido como *candidus*, a cor do candidato, que segundo a pesquisadora Generosa Souto (2005, p. 81), "é a cor daquele que vai mudar de condição". Para ela, o branco é a cor da "passagem", da mutação do ser, pois o branco produz sobre a alma o mesmo efeito do silêncio absoluto, que se encontra vivo e

transbordante de vitórias e êxitos. Souto esclarece, ainda, que o branco passa a ser não a cor da morte e da dor, mas a cor da revelação, da graça, da passagem, da transfiguração, da luta contra a morte, contra o preconceito e assim, passa a significar a revelação, a transição do ser que se reergue.

Alvor transformado em amor. Sionésio pede-a em casamento: "– '*Você tem vontade de confirmar o rumo de sua vida?*' - falando-lhe de muito coração. – *Só se for já*... e com a resposta ela riu clara e quentemente..." e, mais à frente: "*Vou, demais*" (ROSA, 2005, p. 190, grifo do autor). Intensa magia de um diálogo carregado de lirismo. É a última página da narrativa que sugere o final feliz do príncipe com sua amada, não a Branca de Neve, mas a alvíssima Maria Exita. O casal "a meios-olhos, perante o refulgir, o todo branco" (ROSA, 2005, p. 190), vivendo o entre-lugar da prosa poética rosiana: "O não-fato, o não-tempo, silêncio em sua imaginação. Só o um-e-outra, um em-si-juntos, o viver em ponto sem parar, coraçãomente: pensamento, pensamôr" (ROSA, 2005, p. 190). Imagens de um conto de fadas caboclo no sertão imaginário na eternidade do tempo de Rosa.

E assim, atravessamos as cinco pontes para, no próximo capítulo, desfiarmos o vasto tecido da tradução intersemiótica destas cinco narrativas mitopoéticas no filme *Outras estórias*, de Pedro Bial.

Neste cabedal imaginário, em que a linguagem se faz *performance* discursiva, ajudando-nos a construir o *ground*, no dizer de Eco (2002), isto é a interpretação, "aquilo que pode ser compreendido e transmitido de um dado objeto sob um certo perfil: é o conteúdo de uma expressão..." (ECO, 2005, p. 16). Assim, vamos analisar a significação mesma das pontes que se fazem estórias sobrecarregadas de encantamento, de loucura, de morte, de vida, da escrita artística, bordada pela essência do homem, na literatura e no cinema.

CAPÍTULO III

ENTRE TELAS E TEXTOS:
O Rosa de Bial na Semiótica do Discurso

3.1 *Outras estórias*: uma tradução intersemiótica de cinco narrativas mitopoéticas de Rosa

A literatura universal de Guimarães Rosa é uma das fontes mais visitadas pelo cinema brasileiro. Os diretores estão sempre alimentando a intensa necessidade de traduzir em filmes o texto rosiano. E, assim, levam ao leitor de telas uma poética singular. Ao mesmo tempo, desafiam-no a uma travessia única pelo sertão literário e cinematográfico das estórias de Rosa.

Das mais de vinte e cinco adaptações fílmicas da obra rosiana, algumas nasceram das narrativas mitopoéticas do livro *Primeiras estórias*. Destaque maior para os longametragens *A terceira margem do rio*, de Nelson Pereira dos Santos (1994) e *Outras estórias*, de Pedro Bial (1999). Por sua beleza estética e poética estes dois filmes sempre mereceram atenção de pesquisadores. Estudos contribuíram sobremaneira para a fortuna crítica deste escritor mineiro. Centenas de artigos, dissertações e teses foram escritos e inscritos na vasta e constante análise dos filmes que tiveram a literatura de Rosa como ponto de partida. Este é o caso, por exemplo, de *Outras estórias*, de Pedro Bial, objeto desta dissertação.

Em *A poética migrante de Guimarães Rosa*, livro organizado pela professora Marli Fantini (2008), encontramos um importante artigo de Maria Lucia Dal Farra (2008), que destaca a sensibilidade do jornalista na escritura do roteiro e na direção do filme *Outras estórias*. Vejamos o que afirma Dal Farra:

> Digamos, pois, que Bial, como diretor de cinema, se aplica em beber da mesma fonte que Rosa, batendo-se por encontrar, para a linguagem do cinema, efeito semelhante ao obtido pelo escritor mineiro no trato da linguagem literária. Assim, à maneira de Rosa, que constrói uma espécie de dialeto literário, repleto de surpresas e de estranhamentos, coalhado de empecilhos de decodificação que chamam a atenção sobre o próprio código utilizado, Bial pesquisa, por sua parte, um dialeto cinematográfico, uma dicção fílmica que seja, tanto quanto possa ser, fiel a essa linguagem tão particular e insólita, ou que, no mínimo, a reproduza a seu modo, encarnando-a plasticamente (DAL FARRA *in* FANTINI, 2008, p. 289-290).

Consoante o pensamento de Dal Farra (2008), percebemos que a estratégia de Bial foi ousada. Concretizar em imagens a representação da linguagem sertaneja tal qual descrita nas páginas de Rosa é uma tarefa complexa. Do dialeto literário ao cinematográfico há especificidades próprias de cada mídia. A travessia deste processo, do livro ao filme, requer pesquisa, dedicação, sensibilidade e competência técnica.

Contudo, a busca pela fidelidade à linguagem e ao texto rosiano se apresenta como uma perigosa tocaia, tanto para os roteiristas, quanto para o diretor. Em especial, nesta releitura, que perpassa temas universais como a morte, o medo da morte, a sede de justiça, o amor e a loucura. Conforme artigo da pesquisadora Adriana Lins Precioso (2007), Pedro Bial teria escolhido, especificamente, estas cinco narrativas ("Famigerado", "Os irmãos Dagobé", "Nada e a nossa condição", "Substância" e "Sorôco, sua mãe, sua filha") porque tratam, justamente, de temas fundamentais da obra de Guimarães Rosa e seriam, para Bial, os mais passíveis de uma transposição cinematográfica.

Em *Outras estórias*, certamente, foi preciso construir um novo alicerce, preservando o esqueleto da obra original, para assim remontá-la segundo a linguagem fílmica. Num mesmo espaço sincrônico, Bial construiu personagens, que na literatura existem pelo extraordinário poder das palavras, mas que no cinema possuem outros recursos para suas reconstruções, como, por exemplo, a apresentação das personagens figurativizadas, dadas prontas, sobretudo, por um contexto visual.

Conforme ressalta o professor Paulo Emílio Sales Gomes (2002), "as personagens escapam às operações ordenadoras da ficção e permanecem ricas de uma indeterminação psicológica que as aproxima singularmente do mistério em que banham as criaturas da realidade" (GOMES *in* CANDIDO, 2002, p. 112).

O entendimento de Gomes, sobre a personagem cinematográfica, explica a frustração de um leitor desavisado diante de uma tradução intersemiótica de uma obra literária, que aprecia, para as imagens em movimento. Certamente, está acostumado à descrição literária que provoca, que aguça a imaginação, e assim acaba por enfrentar o processo natural, mas por vezes decepcionante, de uma redução, quase que inevitável.

Assim como na televisão, os atores, na maioria dos casos, são conhecidos do grande público, são familiares, carregam um histórico, uma carreira. Temos, por exemplo, no caso de *Outras estórias*, a construção de um Damastor Dagobé, feito do espelho de Damásio dos Siqueira, o "famigerado", na literatura rosiana "jagunço até na escuma do bofe", mas que no filme pode ser apresentado como um personagem caricato ou exagerado. Tudo porque, para quem viu a telenovela *Torre de Babel* (1998), o ator Cacá Carvalho será sempre o Jamanta, personagem tão forte que, mais tarde, foi retomado em *Belíssima* (2005), outra telenovela da Rede Globo.

E diante desse processo reducionista, a volta à imagem do livro é inevitável. A imagem do cinema ou da televisão estará sempre viva na mente do leitor/ espectador. Quem viu a minissérie, também da Rede Globo, *Grande Sertão: veredas* (1985), inspirada no romance

homônimo de Guimarães Rosa, terá na mente um Riobaldo-Toni Ramos. E o que dizer de Bruna Lombardi, no papel de Reinaldo/ Diadorim? A atriz, famosa pela beleza e talento, por certo reduziu o suspense em torno de um romance homoerótico no sertão. Estava claro, Toni Ramos e Bruna Lombardi fariam par romântico como nos folhetins tradicionais. Magia quebrada.

Ainda assim, neste mergulho na realidade das comunidades rurais do sertão, é possível assistir à construção de personagens encantadores e enigmáticos na linguagem cinematográfica. O texto, transformado em roteiro, revela diante dos nossos olhos a imaginação concretizada numa sequência de imagens, que nos oferece uma obra paralela, uma recriação, um hipertexto, que naturalmente não pode e nem deve ser fiel ao hipotexto, ao livro que originou o filme, nascendo portanto, a tradução.

Deste modo, a tradução intersemiótica exerce um duplo papel diante da literatura: a apresentação da peça (mídia impressa) e também a releitura da própria peça. Daí, reafirmamos, a frustração por parte dos leitores que, por muitas, vezes sentem-se traídos ao verem seus personagens preferidos numa interpretação diferente daquela idealizada no universo mágico da imaginação, que será sempre maior do que qualquer tela de cinema.

Nesse sentido, o crítico Ismail Xavier adverte que houve época em que era mais comum esta rigidez de postura, principalmente, por parte dos apaixonados pelo escritor, cuja obra era filmada. De acordo com Xavier,

> nas últimas décadas tal cobrança perdeu terreno, pois há uma atenção especial voltada para os deslocamentos inevitáveis que ocorrem na cultura, mesmo quando se quer repetir, e passou a idéia do "diálogo" para pensar a criação das obras, adaptações ou não. (...) ao cineasta o que é do cineasta, ao escritor o que é do escritor (XAVIER, 2003, p. 62).

Sendo assim, seriam válidas as comparações entre as mídias, livro e filme mais como um esforço para tornar claras as escolhas de quem leu o texto e o assume como ponto de partida, não de chegada. Tanto na literatura quanto no cinema, palavra e imagem são tiradas de seus espaços convencionais para expressarem uma subjetividade e, além disso, tornarem-se expressões artísticas.

O pesquisador Antônio Cláudio da Silva Barros (2007) discutiu estas transposições em sua dissertação de mestrado na Universidade de Brasília (UnB). O trabalho dele confirma o fato de que pensar o cinema como escritura tem origem nas letras, a exemplo do termo "autor", ligado originalmente a elas. Barros analisa a literatura de Rubem Fonseca, que, segundo o pesquisador, já é escrita em linguagem cinematográfica e, depois, transposta para

um meio familiar a ela: o cinema. Ele afirma que “a literatura sentiu inveja da vivacidade do cinema, da revelação tão fiel e imediata da vida, revendo assim seus conceitos artísticos, sua própria fatura” (BARROS, 2007, p. 20).

Os textos escritos na linguagem cinematográfica, conforme nos revela o pesquisador, são recebidos de forma muito natural pelos leitores. É comum ouvirmos alguém dizer: “tem uma cena no livro, em que...” Ou seja, o escritor vai além do literário e explora no texto especificidades do cinema, como o ritmo e o próprio estilo apoiado em emoções e no uso figurativo da linguagem com metáforas e metonímias. É como se já estivéssemos diante de um roteiro com marcações de cenas e de cenários cuidadosamente elaborados.

Barros também destaca argumentos do crítico de cinema José Carlos Avellar, na discussão teórica deste processo do texto que “busca a pele naturalista do cinema” ao mesmo tempo em que “as imagens em movimento buscam voar em texto”. Nas palavras de Avellar,

> o texto é um estímulo para deixar a imaginação voar livre e não anotação de uma cena a ser reconstituída tal e qual imagens. Não se trata de ilustrar o que está escrito, nem mesmo de traduzir em imagens determinado modo de escrever. Trata-se de expressar a emoção provocada pela leitura (AVELLAR *apud* BARROS, 2007, p. 21).

Este pensamento confirma a recepção de obras distintas, mídias diferentes com poéticas próprias, mas que podem dialogar entre si. A intensidade pode alterar, mas a emoção do texto pulsa forte e viva no livro e também no filme. O cinema é uma arte narrativa, como bem dizem Eduardo Leone e Maria Dora Mourão (1993). Para compreendermos o jeito de narrar em movimento imagético, como arte, devemos apreender a essência sincrética do processo fílmico. E isto, segundo eles, ocorre no “momento em que pudermos verificar a complexidade de signos que concorrem para a construção dos sentidos através da gestualidade, da cenografia, da marcação dos atores, dos diálogos, do cromatismo, da trilha sonora, etc.” (LEONE ; MOURÃO, 1993, p. 13).

E a literatura , assim como o cinema, é o lugar que cabe ao incômodo e ao desconcerto, segundo Antoine Compagnon (2009):

> A literatura desconcerta, incomoda, desorienta, desnorteia mais que os discursos filosófico, sociológico ou psicológico porque ela faz apelo às emoções e à empatia. Assim, ela percorre regiões da experiência que os outros discursos negligenciam, mas a ficção reconhece em seus detalhes (COMPAGNON, 2009, p. 50).

Como se vê, depreende-se que a literatura é um exercício do pensamento, de (des)orientação, de (des)concerto, uma vez que oferece um conhecimento diferente do

conhecimento erudito, porém capaz de esclarecer comportamentos e motivações humanas através do apelo à emoção, à catarse.

Movimento sígnico que ganha ainda mais complexidade quando o cineasta busca traduzir os mitos de Guimarães Rosa em movimento imagético. O próprio diretor Pedro Bial, ainda durante as gravações, em Montes Claros, em 1998, quando falava aos jornalistas sobre o filme que estava dirigindo, admitia que o maior desafio dele seria traduzir "a catedral gótica de palavras de Rosa" (RIBEIRO, 1997, p. 7).

Sua tradução intersemiótica surpreende pela simultaneidade na fusão de situações. São cinco narrativas transformadas num só romance. Pela ordem do livro temos "Famigerado", "Sorôco, sua mãe, sua filha", "Os irmãos Dagobé", "Nada e a nossa condição" e "Substância". Narrativas que deixam as páginas de *Primeiras estórias* para romper projetadas no filme com mudanças na ordem de entrada.

A sequência do percurso das narrativas mitopoéticas no filme ocorre assim: "Nada e a nossa condição" ↔ "Os irmãos Dagobé" ↔ "Sorôco, sua mãe, sua filha" ↔ "Os irmãos Dagobé" ↔ "Famigerado" ↔ "Os irmãos Dagobé" ↔ "Sorôco, sua mãe, sua filha" ↔ "Os irmãos Dagobé" ↔ "Nada e a nossa condição" ↔ "Sorôco, sua mãe, sua filha" ↔ "Nada e a nossa condição" ↔ "Substância" ↔ "Sorôco, sua mãe, sua filha" ↔ "Substância" ↔ "Sorôco, sua mãe, sua filha.

O roteiro faz a junção dos mitos numa só enunciação, em que são colocadas em discussão as categorias de pessoa, tempo e espaço, que podem ser depreendidas através das marcas deixadas no enunciado, na projeção dos actantes do discurso, constituindo o sujeito da enunciação. São marcas e traços de actorialização, temporalização e espacialização, que se referem à instauração, respectivamente, de pessoa, tempo e espaço no discurso.

A película começa com Tio Man'Antônio abrindo as janelas do casarão para o velório de Tia Liduína ("Nada e a nossa condição"). A janela simboliza o convite à claridade ao mesmo tempo em que reforça a polaridade vida e morte e os planos do divino e do terrestre.

Chevalier e Gheerbrant (2000), ao tratarem das três janelas no discurso simbólico da maçonaria, lembram que elas se ligam às estações do sol. "Nenhuma abertura corresponde ao norte, por onde o sol não passa. Trata-se, então, de permitir a entrada da luz em seus três estádios e, talvez, sob três modalidades diferentes" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 511).

Mais adiante, apontam para a polaridade a que o símbolo da janela remete, de acordo com a receptividade que envolve o olhar de quem abre e vê: "Se a janela é redonda, a receptividade é da mesma natureza que a do olho e da consciência (clarabóia). Se é quadrada,

a receptividade é terrestre, relativamente ao que é enviado do céu" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 511).

Tio Man'Antônio atua na transição entre esses dois espaços, ao se dirigir às janelas e ao buscar a claridade. Ao abri-las permite a entrada da luz, estabelecendo, ao mesmo tempo, a relação entre os planos divino e terrestre. O contraste fica ainda mais evidente entre a luz, que jorra para dentro da casa, e o caixão de Tia Liduína, mais o preto da roupa das filhas que velam o corpo da mãe.

Essa ligação prepara uma outra de maior polaridade simbólica, no final da película, das chamas que devoram a casa e o corpo do próprio Tio Man'Antônio. É na metáfora da janela, que nomeia os olhos da alma, que Leila Maria de Jesus da Silva (2007) vai apontar a presença da polaridade céu/terra que caracteriza o protagonista de "Nada e a nossa condição".

Segundo Silva (2007), "a analogia entre o Sol e Deus estende-se à outra comparação igualmente importante nas investigações sobre a luz entre os olhos e o intelecto. Enquanto aos olhos é permitido presenciar o Sol, o intelecto pode contemplar a divindade" (SILVA, 2007, p. 37).

Bial aproveita esta simbologia em seu filme, logo na abertura, o que reforça ainda mais a cena e sua relação com a poética rosiana. Uma das três filhas de Tio Man'Antônio, em meio ao choro, pergunta ao pai, tal qual no livro, "Pai, a vida é feita só de traiçoeiros altos e baixos? Não haverá, para a gente, algum tempo de felicidade, de verdadeira segurança?" O pai, até então na sombra, tem o rosto iluminado, responde: "Faz de conta, minha filha... Faz de conta..."

E como num *faz-de-conta* ocorre o corte para a Bíblia aberta nas mãos de Liojorge, em frente a uma casinha simples ("Os irmãos Dagobé"). Também aqui os planos terrestre e divino se dão com grande destaque.

A Bíblia simboliza o conhecimento e, como uma janela para o transcendente, está aberta para quem busca a iluminação interior. A oposição força/fraqueza tem seus polos invertidos, suplantando Liojorge a braveza exterior, que lhe vem ao encontro na figura do jagunço. Antes, porém, a câmera deriva para a paisagem, pano de fundo para a inserção dos créditos, a ficha técnica com o nome do filme e de todo o elenco. A câmera então, faz o movimento de volta, numa tomada única. A tranquilidade do arraial é quebrada com a chegada barulhenta dos jagunços. O mais velho, Damastor Dagobé, o líder do bando, acaba morto por Liojorge, que estava armado com uma garrucha. O simplório morador, fingindo fragilidade, chega a suplicar clemência e declamar salmos ao facínora, que por sua vez chuta a Bíblia e, tomando

de empréstimo uma fala de Riobaldo, personagem de *Grande Sertão: veredas*, diz a Liojorge, intertextualizando, que "Deus mesmo se vier ao sertão que venha armado!"

O diálogo só existe no filme, mas o desfecho é igual nas duas mídias: o sertanejo se defende atirando no jagunço, quando este estava quase lhe arrancando uma das orelhas com um punhal.

E no velório, quem já conhece o livro se vê surpreendido na tela. Com o recurso de um *flashback*, Damastor Dagobé se transforma no brabo sertanejo que se viu impotente diante de uma palavra desconhecida ("Famigerado"). Na sala escura, a imagem do defunto, emerge fechada, imóvel, na horizontal, com algodão enfiado nas narinas. E eis que o facínora, para sempre sossegado, ganha movimento célere, que se impõe na vertical, numa disparada corrida em direção à casa do doutor para consultar-lhe acerca da palavra "famigerado". Junção perfeita, que passaria despercebida a quem não tivesse lido os dois mitos, fazendo-se crer facilmente tratar-se do mesmo tecido.

Mais adiante, na montagem, o cortejo, que levava o corpo do ex-líder do bando dos irmãos Dagobé ao cemitério, é interrompido pela filha de Sorôco ("Sorôco, sua mãe, sua filha"). A inusitada aparição da menina louca cala o canto dos acompanhantes. Se até então o clima respeitoso fazia-se devido ao suspense diante da presença da morte, agora o silêncio faz-se em respeito à loucura.

O martírio de Sorôco pode ser observado outras vezes por outras pessoas do lugar. Como por exemplo pelas filhas de Tio Man´Antônio ou ainda durante a sequência de Maria Exita, em meio à brancura do polvilho e à observação apaixonada do patrão Sionésio ("Substância").

A filha de Sorôco irrompe na tela com sua canção sem lógica: "Tudo que ajunta espalha... Café com pão, café com pão... No céu, no céu, com minha mãe estarei... Café com céu, café com céu..."

No fim da película, como no teatro, depois da partida do trem levando a mãe e a filha de Sorôco, todos retornam. Ajuntam-se na estação as personagens – vivas e mortas – unidas na canção que leva Sorôco de volta para casa. E um cego, talvez emprestado do conto "A benfazeja", encerra o filme cantando uma música do folclore regional, ajuntando as diferentes personagens extraídas de mitos diversos.

Um final feliz na compreensão dos espaços artístico, cultural e social de cada meio em respeito à sensibilidade de Guimarães Rosa nesta outra dimensão intersemiótica proposta por Pedro Bial.

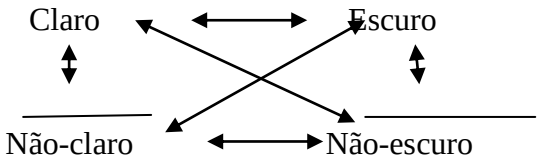
Mas quais teriam sido as estratégias do diretor na construção do sentido nos recursos imagéticos e sonoros do filme? No plano de conteúdo, o que esta nova narrativa diz e como ela faz para dizer o que diz? Na próxima seção, buscaremos ainda esclarecer os caminhos deste texto sincrético, que no plano de expressão refere-se à manifestação do conteúdo dessas *Outras estórias* que (re)traduzem, que (re)significam a literatura rosiana no cinema contemporâneo.

3.2 *Outras estórias*: entre a expressão e o conteúdo

O plano do conteúdo é examinado por meio do percurso gerativo do sentido, que comporta três níveis: o fundamental (simples e abstrato), o narrativo (intermediário) e o discursivo (complexo e concreto). Já no plano da expressão, observaremos o texto como uma unidade que se dirige para a manifestação, pois é necessário que haja a junção ao plano do conteúdo.

As polaridades /claro/ *x* /escuro/ marcam o filme. Trevas e luz se digladiam na fotografia fílmica. Um processo de significação construído da primeira à última cena: o luto de Tio Man'Antônio; o casamento das filhas dele; o desespero de Sorôco, a cada surto da filha e da mãe; a solidariedade dos moradores ao levá-lo de volta para casa, cantando em coro a mesma canção do desatino das mulheres loucas; a presença da vingança anunciada de Damastor Dagobé; o perdão epifânico dos irmãos a Liojorge; o *flashback*, memória de Damastor vivo, na escuridão da ignorância, em busca de uma clara tradução para a palavra "famigerado"; e, ainda, o suspense de Sionésio, o jovem patrão que sai do escuro ao se declarar para Maria Exita, empregada de sua fazenda, em meio à brancura do polvilho.

Essas relações opositivas podem ser representadas do seguinte modo, no quadrado semiótico greimasiano:



Bial entrelaça os mitos no roteiro, tecendo, nos vários programas narrativos, as possibilidades do percurso gerativo do sentido. A trama se desenrola não só em ambientes

internos, pouco iluminados, como nos velórios de Tia Liduína e no de Damastor Dagobé, mas também em espaços externos, que revelam o sol forte do sertão, como nos vários surtos da filha de Sorôco, ao entoar o canto da demência, ou ainda no embate do letrado contra o jagunço famigerado. Ou seja, a narrativa fílmica vai do escuro para o claro, cujos contraditórios mantêm relações com os contrários e vice-versa, apontando caminhos múltiplos na semiótica da significação.

Já no início de *Outras estórias* podemos observar o casarão enquanto representação de um homem em luto. O som do andar... a imagem dos sapatos, que surgem no abrir de grandes janelas... e a luz, que vai entrando... conduzindo o espectador para o ambiente carregado de tristeza.

Surge um homem fragmentado, ainda sem rosto, apenas pernas, partes do corpo no movimento lento da abertura das janelas e portas. À medida que o espaço vai sendo clareado, começamos a ouvir os soluços, o choro de dor e saudade que vem de uma sala. Mulheres em volta de um caixão choram a morte da mãe. O pai se aproxima e um fecho de luz, lentamente, revela o rosto do recém-viúvo, interpretado pelo ator Paulo José.

A partir daí, observa-se que em todo o filme, os diálogos são iguais aos do texto literário. E o roteiro preserva também a originalidade dos mitos para narrar fatos e situações, ou mesmo descrever cenários e personagens. Estratégia que revela um cuidado do diretor em equilibrar o roteiro, emoldurando-o com as narrativas originais. Esta opção, segundo Saes (2008), constitui-se numa 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 linguístico, destacando aspectos da linguagem do autor, com uma associação às imagens para recuperar o tom poético do discurso literário (SAES, 2008, p. 84).

Em primeiro lugar, conforme especifica Saes, trata-se de "compreender a alquimia poética de Rosa", a linguagem que toma emprestada à poesia, no que ela tem de lirismo, imagens e ritmo. José Maurício Gomes de Almeida (2007) afirma que o poético acontece em Guimarães Rosa na medida em que este autor toma consciência viva da escrita.

Se tomarmos para um conceito de poesia as palavras de Pedro Lyra (1992), em sua distinção entre poema e poesia, teremos, de um lado, o dado material e empírico; e, do outro, a substância imaterial. Segundo este crítico, o poema, ou a escrita, depois de criado, existe *per se*, enquanto a poesia "só existe em outro ser" (LYRA, 1992, p. 7). A poesia existe no mundo, está encravada nas situações e nas pessoas, nas relações entre o ser e o mundo, entre o

terrestre e o transcendente. Portanto, "ela tem a sua existência literária decidida nesse trânsito do abstrato ao concreto, do mundo para o poema, através do poeta, no *processo* que a conduz do estado de *potência* ao de *objeto*" (LYRA, 1992, p. 7).

Ao se concretizar na escrita, no caso de Guimarães Rosa, na prosa, a palavra se torna o centro da multivalência significativa:

> A palavra poética é multifacetada: necessita e deseja ser contemplada sob diferentes ângulos, para que possa libertar toda a riqueza semântica que traz consigo. Guimarães Rosa (como o Drummond de "Procura da Poesia") parece convidar o leitor: "Chega mais perto e contempla as palavras. / Cada uma tem mil faces secretas sob a face neutra /.../." É necessário auscultá-las, com elas conviver, dialogar. Esse tipo de narrativa pressupõe, sem dúvida, um ritmo de leitura mais lento e ponderado. Mas, paradoxalmente, o que poderia tornar-se um obstáculo à construção, pelo leitor, de um universo imaginário vivo e autônomo, bloqueado pela presença intrusa e insistente do próprio discurso verbal, torna-se, em Guimarães Rosa, o elemento mágico que dá vida a este mesmo universo: o mundo do sertão ganha consistência exatamente do falar surpreendente fortemente colorido e imagístico, de Riobaldo. É como se entre a fala e o mundo por ela evocado atuasse um jogo de espelhos, que amplificasse ao infinito o efeito de ambos: o sertão brota da linguagem, tal como essa recebe dele a sua substância (ALMEIDA, 2007, p. 126-127).

O mesmo se pode dizer dos demais personagens que povoam as páginas de *Primeiras estórias*. E na tradução intersemiótica de Bial, a busca por este tom poético é percebida na linguagem do cinema. A câmera, que também é narradora, como uma representação da caneta, escreve o hipertexto com recursos da linguagem cinematográfica. Imagens em movimento. Registros da sensibilidade editada por meio de enquadramentos, planos e tomadas, os efeitos de sentido do hipotexto literário.

A professora Maria Luiza de Castro da Silva (2000) foi uma das primeiras pesquisadoras a analisar, enquanto adaptação, esta tradução intersemiótica dos contos de Rosa para o filme de Bial. No artigo "A matéria vertente de Guimarães em *Outras estórias",* ela discute o que chama de gramática fílmica, que daria autonomia às categorias textuais, permitindo que elas se articulem, sem hierarquia: Silva afirma que "a gramática de *Outras Estórias* não subjuga os atos de fala às personagens ou à imagem em movimento e acaba por respeitar o poético do mundo roseano quando não opta pela naturalização de sua linguagem" (SILVA, 2000, p. 4).

Ou seja, cada categoria textual, com valor expressivo próprio, vai dizer a outra, por aproximação, por afastamento ou por interpenetração. Nesta análise das narrativas mitopoéticas para o filme, e também no processo inverso, Silva explica que há "uma espécie

de jogo de superfícies cujo efeito se estende ao infinito" (SILVA, 2000, p. 8). Assim, o narrador cinematográfico fala ao espectador o que o narrador literário diz ao leitor. Lembrando que este último narrador, o literário, em especial na escrita rosiana, busca no próprio sertão os relatos contados oralmente na cultura destas comunidades rurais.

Entretanto, diante das expressões e sotaques sertanejos, mais precisamente do norte de Minas Gerais, que os atores tomam de empréstimo na interpretação das personagens cinematográficas, certamente, o entendimento pode ser difícil para quem não está acostumado ao texto rosiano. Daí a preocupação do sujeito enunciador em gerar harmonia para concatenar as ideias das enunciações no filme. Segundo Saes,

> 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 (SAES, 2008, p. 83).

São diversos temas que se apresentam articulados e ressignificados no espaço e no tempo do sertão. A trama é tecida na montagem cinematográfica e vai construindo o sentido do filme. Tudo vai surgindo diante do leitor de telas, alinhavado pelos enquadramentos, movimentos de câmera, interpretação dos atores, efeitos especiais de pós-produção e trilha sonora.

E, neste trabalho, devemos observar que a trilha e o som direto dos efeitos sonoros de ambientação (passos, rangidos, toques datilográficos, mugir do gado, canto de galos, trotes e galope de cavalos) são percebidos na condução de todo o enredo. Esses elementos auxiliam no clima e na apreensão do ambiente, e ainda apontam caminhos para o entendimento do plano da expressão destas *Outras estórias.* Ao marcar o ritmo de suspense, drama, perda, dor, amor, demência, vingança e de busca pelo conhecimento são reforçados os sentidos veiculados pelo plano do conteúdo.

Percebe-se ainda, principalmente, pela opção do diretor em manter no filme a origem literária, deixando clara a sua relação hipertextual com o tecido rosiano, que as oposições semânticas se apresentam também nas imagens em movimento. Da mesma forma, as competências, *performances* e sanções dos actantes na trama fílmica são semelhantes no percurso gerativo do sentido aplicado nas narrativas mitopoéticas, que se apresentaram enquanto ponto de partida para o filme de Bial, como no embate entre Damastor Dagobé e o Doutor; Os Dagobés, no suspense quanto à presença do assassino do irmão mais velho; o

drama de Sorôco diante da loucura, ao encaminhar a mãe e a filha para internação em hospício de Barbacena; a reforma agrária promovida por Tio Man'Antônio, depois da morte da esposa, Tia Liduína; e a indecisão de Sionésio, em se declarar à Maria Exita, por causa dos "graves de sangue" da enigmática moça.

Contudo a rede de sentidos é (re)criada a cada suspensão narrativa. No roteiro de Alcione Araújo e Pedro Bial, as cinco narrativas são transformadas num só tecido. Mas, é possível assistir ao filme como cinco curta-metragens ou quatro, já que "Os irmãos Dagobé" e "Famigerado" fazem um todo perfeito com a fusão de personagens jagunços, típicos do sertão. Damastor Dagobé, "o grande pior, o cabeça, ferrabrás e mestre" (ROSA, 2005, p. 71) assume, tranquilamente, o lugar do personagem de "Famigerado", Damázio, dos Siqueiras, "o feroz de estórias de léguas, com dezenas de carregadas mortes..." (ROSA, 2005, p. 57).

Os demais mitos aparecem de forma independente, apenas emoldurados no mesmo cenário, sendo que "Sorôco, sua mãe, sua filha" entrelaça todo o longametragem e conclui, no final do filme, sua própria narrativa.

Neste percurso, o texto-fonte traduzido no filme, além dos recursos já mencionados, como trilha sonora, efeitos sonoros, som ambiente (direto), planos e movimentos de câmera, há também as técnicas de iluminação. Recurso presente no jogo da significação narrativa, sempre variando entre o escuro e o claro. Polaridades que representam o mal e o bem e marcam, no plano do conteúdo, a concretização da dialética /bem/ *x* /mal/. E, como sempre, o mal é superado pelo bem.

Em *Outras estórias,* o bando invade o arraial e o líder, Damastor Dagobé, intimida Liojorge (ANEXO A). A câmera revela ao espectador o que o jagunço não desconfiava: o rapaz não seria um pobre "lagalhé pacífico", mas sim, um sertanejo acuado, que precisava reagir e se armara para isso. Liojorge mata o feroz Dagobé (ANEXO B).

Durante o velório, o diretor utiliza o recurso do *flashback* para apresentar, no filme, o mito "Famigerado" (ANEXOS C e D). Doricão, num suspiro diz: "Meu bom irmão, Damastor Dagobé, o famigerado!" Logo surge a lembrança do bandido galopando velozmente. O som do trote do cavalo se mistura ao barulho de uma máquina de escrever e logo vemos, num plano detalhe, o texto sendo datilografado e a seguinte frase: "Foi de incerta feita..." (ROSA, 2005, p. 55), exatamente a frase inicial da narrativa literária.

Apesar de a memória ter sido acionada no velório, num movimento de condensação do discurso, o narrador é o letrado, como no livro. Contudo, diferentemente da narrativa mitopoética, o jagunço estava só. Não havia os três acompanhantes, aprisionados para testemunhar tudo. E o digladiar da violência, da força física do líder dos Dagobés contra o

saber, o conhecimento do letrado revela, por meio dos recursos cinematográficos, harmonia entre o plano de conteúdo e o plano de expressão.

À frente do doutor, aparece diante da janela, o jagunço montado no cavalo. O letrado se veste com roupas claras; já o jagunço usa roupas escuras e, tal qual o texto rosiano, "estava em armas". Damastor quer sair do escuro, por isso busca a luz do conhecimento. E, na percepção do jagunço, isso só pode ser conquistado com o poder que tem, a força bruta. O embate é revelado por meio de enquadramentos: quando o jagunço chega, montado no alazão, propondo "sangue em suas tenções" (ROSA, 2005, p 56), ele fica num ângulo superior (ANEXO E). Situação que se inverte, quando o detentor da força intelectual realiza a *performance* e conquista o objeto de valor, que havia sido manipulado por intimidação; o jagunço passa a ser enquadrado num ângulo inferior, o letrado fica no alto, o conhecimento é mais forte (ANEXO F). O doutor mantém a vida e retoma a paz, ao revelar o significado da palavra "famigerado" ao jagunço, que vai embora, aos pulos e rindo alto do famoso assunto.

O movimento de volta ao velório é feito no sentido inverso. Os sons mixados da máquina de escrever e do trote do cavalo, juntam-se à imagem, em close, do rosto de Damastor galopando até a fusão suave com o corpo dele no caixão (ANEXOS C e D).

O ambiente é escuro, a pouca iluminação é feita apenas à luz de velas e de lamparinas. Há inclusive o efeito especial de um fósforo sendo aceso, como prestes a acender o instinto assassino e vingativo dos irmãos Dagobé. Os presentes esperam pelo pior. Eles também são narradores do suspense quanto à vingança anunciada e vão nos contando a estória como num teatro, às vezes em jograis ou narração em *off*, que conta até os sentimentos de Liojorge, o rapaz que matou o Dagobé mais velho.

Depois é a vez do próprio rapaz, com a voz oculta, também em *off*, revelar as reflexões e sentimentos com fragmentos poéticos do *Antigo Testamento*. O texto declamado, "Eclesiastes", traduz a resignação natural do sertanejo naquela expectativa cruel, de que havia tempo para tudo, inclusive para morrer e para matar.

Apesar de ter matado em legítima defesa, o mal se faz presente. Liojorge, então, sai de casa. A imagem é de um plano geral, câmera no alto, ele está numa encruzilhada conversando com um homem, mensageiro que leva o recado aos irmãos do recém-finado Dagobé. Segue-se a ilustração com imagens em movimento do texto rosiano. Liojorge pede perdão e se oferece para carregar o caixão (ANEXO G).

No percurso até o cemitério, a imagem aberta tem inseridas cenas em close do rosto das pessoas, sempre na expectativa do crime por vir, pés, pernas (inclusive do vacilo de Liojorge, que quase deixa o caixão cair). Assim, na narrativa fílmica, a oposição /vida/ *x* /morte/ segue

seu curso. É suspensa apenas, pela aparição da filha louca de Sorôco, situação que será analisada mais adiante.

Terminado o enterro, Liojorge é absolvido pelos irmãos do morto. O hipotexto, ou seja, o conto de *Primeiras estórias*, descreve a cena ressaltando a presença simbólica da água e da chuva.

Um dos símbolos mais recorrentes na história cultural da humanidade, a água remete à ideia de fonte de vida, meio de purificação e centro de regenerescência (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000). Reforçando ainda a polaridade /céu/ *x* /terra/, em cuja força mística se encontra o espaço sertanejo de Rosa, a chuva simboliza a fertilidade e a fecundação do solo, fortalecendo a carga significativa do episódio dos irmãos Dagobé e Liojorge. "A chuva é universalmente considerada o símbolo das influências celestes recebidas pela terra. É um fato evidente o de que ela é o agente fecundador do solo, o qual obtém a sua fertilidade dela" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 235).

Com esses dois símbolos, água e chuva, o encontro final dos Dagobé e Liojorge traça a mudança, a transição para outro plano ainda em vida dos personagens. Essa transição se torna ainda mais simbólica na cena do portão que todos atravessam na saída do cemitério, em cujo frontispício se lê a frase "Aqui todos vêm dormir", que, com a palavra "dormir", sublinha o significado do processo de mudança dos personagens.

Bial mantém a ideia de transição, mantém até mesmo a passagem simbolizada pela imagem do portão do cemitério e sua frase. Mas em seu filme não há chuva, nem lama como no livro. Para ele, a simbologia da claridade, da luz, tem uma ligação mais evidente com os demais episódios do filme, porque se trata de uma ligação interior no próprio roteiro na costura das narrativas em sua tradução para o cinema. O cenário de *Outras estórias* é de sol tão forte, quanto o perdão dos Dagobé libertados do mal. São despertos do pesadelo imposto pelo irmão mais velho. Os três, que ao conversarem, praticamente rosnavam como cães bravos, deixam o cemitério, mansamente. E, na saída, a imagem focaliza a frase escrita, acima do portão, como no final da narrativa mitopoética: "Aqui todos vêm dormir" (ROSA, 2005, p. 75). Simbolicamente eles passam por este portal, e ganham a chance de vida nova na cidade grande (ANEXO H).

Há uma outra suspensão da narrativa fílmica. As filhas de Tio Man'Antônio, praticamente, anunciam que estão de volta ao mito traduzido, no início do filme. Uma diz: "nada...", enquanto a outra completa: "...e a nossa condição." Uma criada narra os fatos, e ora parece contar diretamente para o espectador, ora declama o texto com o olhar distante.

Mas o esquema múltiplo e polifônico de narração, proposto por Pedro Bial, é mantido. Além da criada, o protagonista, Tio Man'Antônio, narra um trecho, enquanto as filhas e os empregados dele narram outros. E temos ainda a câmera, que, ao selecionar cenas, nos ajuda no entendimento do enredo. E, nesta sequência temos os efeitos especiais com símbolos e desenhos feitos na terra avermelhada, anunciando os fatos que se sucedem na narrativa fílmica (ANEXO I). Silva também analisa esta estratégia de Bial:

> 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 (SILVA, 2000, p. 13).

Estes recursos de pós-produção, como bem nos esclarece a pesquisadora, são ilustrações animadas por computador, que, no filme, ajudam a concretizar o *faz de conta*, as futuras estórias de fadas já recontadas no sertão. São elementos que complementam o texto-fonte, no processo de expansão do livro no cinema. As brechas da superfície textual são preenchidas com os desenhos, que antecipam as imagens em movimento. Esta sequência, como foi dito antes, pode ser extraída do filme e compor um curta-metragem, que reeditado teria menos de vinte minutos.

As seis telas, ilustrações animadas, que antecedem os fatos, proporcionam beleza poética e estética ao filme e, ao mesmo tempo, ajudam a decifrar a estória do velho rei, o fazendeiro Tio Man'Antônio, em conflito com seu reino depois da morte da rainha, Tia Liduína.

Este trecho da tradução revela a busca da transcendência, mesmo no interior do conflito entre céu/terra e matéria/espírito. Tio Man'Antônio parece se preparar para a morte. Ele busca o céu, mas tem os pés no chão, sabe que precisa cumprir algumas providências antes de descansar na "gleba tumular" (ROSA, 2005, p. 130). Como rei, tinha de cuidar das herdeiras, dos súditos, enfim, do reino construído "menos por herança que por compra" (ROSA, 2005, p. 121). Isto, no hipertexto, mas tal qual o hipotexto.

Assim, diante da morte, Tio Man'Antônio perpassa por temas sociais como a reforma agrária (ANEXO J). A montagem mostra a preocupação do fazendeiro que não podia apenas deixar as terras. Como analisado no mito rosiano, ao fazer a doação para os antigos funcionários, era preciso ajudar na administração de tudo aquilo, talvez daí a incompreensão por parte dos beneficiados, que viram as costas ao antigo patrão. No filme, há uma sequência

de cenas confirmando a ingratidão dos empregados, percebida pelas filhas. Mas elas, passivamente, apenas testemunham os fatos, como se fizessem em respeito às vontades do pai.

E na cena da morte (ANEXOS L e M), Bial recorre aos efeitos especiais para registrar o incêndio na casa de Tio Man'Antônio. Assim, consegue preservar a aura de mistério em torno do mito. O fogo, o elemento de purificação, permite a transcendência idealizada pelo próprio fazendeiro. Os súditos ingratos, agora, ardiam no arrependimento, enquanto era cumprido o desejo do rei morto.

O fogo é um dos símbolos mais ricos em significações. Segundo Chevalier e Gheerbrant, o fogo aponta nas duas direções, positiva e negativa:

> Assim como Sol, pelos seus raios, o fogo simboliza por suas chamas a ação fecundante, purificadora e iluminadora. Mas ele apresenta também um aspecto negativo: obscurece e sufoca, por causa da fumaça; queima, devora e destrói: o fogo das paixões, do castigo e da guerra. [...] o fogo terrestre simboliza o intelecto, i.é., a consciência, com toda a sua ambivalência. *A chama, a elevar-se para o céu, representa o impulso em direção à espiritualização. O intelecto, em sua forma evolutiva, é servidor do espírito. Mas a chama também é vacilante, e isso faz com que o fogo também se preste à representação do intelecto quando este se descuida do espírito*. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 443, grifo dos autores).

Conforme esta simbologia, as oposições entre céu e terra, espírito e intelecto, ou ainda entre transcendência e imanência, ficam bem ressaltadas, de um lado, em Tio Man'Antônio e seu despojamento dos bens materiais, sua lição de vida rumo à espiritualização; e, do outro, o conjunto de seus funcionários, uma massa informe, rude, ainda ligada fortemente aos elementos materiais. A queima da casa purifica essa relação. Se a fumaça obscurece e sufoca, as chamas, no entanto, iluminam, transformando sua claridade em vitória sobre a matéria e, ao mesmo tempo, em ponte entre o espírito e o intelecto.

Bial acrescenta a este símbolo os desenhos no chão de um rei e de seu reino, em forma de animação gráfica, com a voz da criada narrando que "o grande movimento é o da volta". A casa transformada numa enorme fogueira vermelha, dá lugar ao branco da fumaça que envolve a última ilustração desta sequência e, na garantia da unidade fílmica, surge o branco do polvilho manuseado por Maria Exita. Em seguida, o espectador é transportado para o próximo mito, "Substância".

Mais uma vez, a iluminação é destaque com a manutenção da oposição /claro/ *x* /escuro/. O espaço ao redor de Maria Exita é escuro, mas ela é iluminada por luzes vindas de lampiões, de uma fogueira, ou dela mesma, por causa do branco das roupas que usa.

Sionésio, ao ver Maria Exita dançando, se apaixona (ANEXOS N e P). E ela também percebe o olhar dele sobre ela. Nhatiaga é a narradora desta sequência. Na narrativa mitopoética, ela é a peneireira que acolhe a menina. No filme, parece mais próxima do patrão, como uma mãe ou governanta da fazenda. O fato é que está sempre por perto, e vai revelando ao rapaz a origem da moça. À medida que fala, são inseridas imagens de Maria Exita chegando à fazenda, ainda menina e, já mulher formada e formosa, manipulando o polvilho, serviço pesado mostrado em detalhes do esforço da operária.

O suspense do início do filme quanto à vingança dos Dagobés, agora tem um clima parecido, porém marcado pela indecisão de Sionésio. São vários os momentos de reflexão sobre se declarar ou não a Maria Exita. Quando o espectador o vê falar firme: "menina, de suas maneiras, me senti muito agradado!", a câmera, num movimento de *zoom out*, vai se abrindo e revelando o jovem patrão diante de um espelho, ensaiando uma declaração. O agir de Sionésio é reticente, indeciso mesmo tendo posse do querer e do poder. Ele quer falar, pode falar, mas a *performance* ainda precisa ser ensaiada...

No livro, Guimarães Rosa descreve, poeticamente, Sionésio, numa tarde de domingo, refletindo esta passagem: "*De suas maneiras, menina, me senti muito agradado...* repetia um futuro talvez dizer" (ROSA, 2005, p. 187, grifo do autor).

A sensibilidade na construção desta narrativa fílmica, transparece um estado de inspiração presente nas cenas. A estética e a poética do mito rosiano são registrados com a intensidade da claridade, ultra-alva do amor entre Sionesio e Maria Exita.

Mas Nhatiaga, a narradora, freia os impulsos do jovem patrão, lembra-o dos graves de sangue de Maria Exita, ou seja a lepra do pai, a falta de juízo da mãe e a violência dos irmãos assassinos. No filme, Sionésio chega a ter pesadelos, ilustrados com imagens distorcidas e cores escuras. Acorda assustado. De manhã, quando sai a cavalo, também vê um surto da filha de Sorôco, cantando em cima do telhado de um abrigo (ANEXO T). E Sorôco, desesperado, chega a dar um golpe de machado em uma das colunas de madeira. Depois consola-se no colo da mãe dele. Sionésio parece impressionado com a cena, mas segue seu caminho, com o pensamento em Maria Exita.

Ele dirige-se à fábrica de polvilho da fazenda e, de longe, observa a amada brincando (ANEXO Q), numa espécie de quase *voyeurismo,* de um prazer que precisa deixar de ser clandestino para "a única Maria do mundo". Sionésio, então, aproxima-se e inicia o diálogo tal qual no livro: "Você tem vontade de confirmar o rumo de sua vida?" Ao contrário dele, Maria Exita não hesita. Ela é decidida: "— Só se for já".

A indecisão, o medo e o preconceito, presentes no pensamento de Sionésio, desaparecem (ANEXO R). Agora tudo é claro, alvura extrema de um final feliz que, na verdade, é apenas uma preparação para o final real, o por vir, a última suspensão do filme.

A cena corta para um novo narrador, um cego cantor que solta a voz, numa canção provocadora, cuja letra diz que "todo mundo é louco" (ANEXO U). O mito "Sorôco, sua mãe, sua filha", que se fez presente em toda a narrativa fílmica agora é retomado para fechar o longa-metragem.

O drama de Sorôco apresenta-se, fragmentariamente, em toda esta tradução intersemiótica e funciona como *link* da linguagem midiática. O leitor de telas, quando chega neste ponto do filme, poderá ter acionado as lembranças das aparições da menina louca. Elas ocorrem em momentos decisivos das sequências traduzidas no roteiro: antes do velório de Damastor Dagobé; um surto é visto pelas filhas de tio Man'Antônio; em outro momento interrompe o cortejo que levava o corpo de Damastor Dagobé; e outra vez, antes do encontro entre Maria Exita e Sionésio.

Arlindo Machado esclarece que a função dos textos hipermidiáticos é se apresentarem como elementos de ligação, que, no caso deste filme de Bial, são os fragmentos da estória de Sorôco intervindo na narrativa fílmica. Segundo Machado,

> o que se busca agora é, por meio das escrituras hipermidiáticas, fazer derivar as alternativas diferenciadas que já estão dadas na própria obra, como forma de recolocar em circulação aquelas possibilidades virtuais que o texto, como ocorrência singular, nega e reprime (MACHADO, 1997, p. 254).

A proposta de Machado reforça a ideia dos *links* da linguagem midiática, em especial da internet, quando estamos numa página e somos levados a outras, bastando clicar determinados ícones que surgem na tela do computador. Da mesma forma, enquanto leitores de telas, em especial nesta tradução intersemiótica de Pedro Bial, somos surpreendidos com a recolocação sistemática da loucura, que imbrica *Outras estórias*.

A partida das mulheres para um hospício de Barbacena é acompanhada pelos moradores da comunidade rural. Assim como na sequência dos irmãos Dagobé, os presentes narram parte do drama de Sôroco, que ao chegar à estação agradece a solidariedade com uma voz embargada: "Deus vos pague esta despesa..."

Mas, como dissemos, o principal narrador neste trecho final do filme é um cego cantor, que na oposição trabalhada de /claro/ *x* /escuro/, teria a visão sempre escura. Mas é ele quem vai clareando a estória, nesta sequência cinematográfica.

O sofrimento estava no fim. Neta e avó iriam partir no vagão-cela, mandado pelo governo. O canto do desatino, canção sem razão, que no livro é só uma menção, uma alusão, uma lacuna a ser preenchida pela imaginação do leitor, no filme ganha letra e ritmo. Esta canção da irracionalidade, cantada alta em todas as aparições, ao longo da tradução intersemiótica, volta ainda mais forte no último surto da moça.

Ela, cantando, sobe no trem e no trecho em que diz "minha mãe, minha mãe..." tem como segunda voz, a da avó, que também surta e faz dueto com a neta na música da insanidade: "No céu, no céu, com minha saudade estarei... no céu, no céu... café com céu, café com céu... tudo que ajunta espalha, tudo que ajunta espalha, é palha... minha mãe..."

Na verdade, são pedaços de letras de músicas religiosas e populares com a melodia também atravessada numa paródia desconexa, que ganha sentido na representação da loucura da mãe e da filha de Sorôco.

Quando as duas partem no vagão-cela do trem do sertão é a vez de Sorôco apresentar sua dor. Como anunciado na cantiga do cego narrador, todo mundo é louco. Sorôco também seria. Ele, ali parado na estação férrea, ouve dos céus uma sentença, que, no mito, teria sido dita por algum dos presentes. No filme, vem do céu uma voz grave (emprestada pelo próprio diretor do filme, Pedro Bial) que, em *off*, sentencia: "O mundo está dessa forma..."

E então, ocorre o surgimento de todos os personagens do filme, vivos e mortos, ali, comovidos com a situação. Reúnem-se em coro, cantando a cantiga do desatino, agora transformada num hino de solidariedade, e se dirigem ao horizonte, levando Sorôco. Como no teatro, voltam ao palco livre do sertão, para representar a conjunção de todas as narrativas mitopoéticas traduzidas em *Outras estórias* (ANEXO V).

Na próxima e última seção apresentaremos a fatura desta tradução intersemiótica dos mitos rosianos neste que é o primeiro e, por enquanto, o único longametragem de Pedro Bial, até 2010. A partir das análises feitas até aqui, vamos retomar a intensa discussão em torno destas artes dialogantes. Como a literatura e o cinema se conectam na rede hipertextual que nos propõe ler filmes e assistir a livros, provocando-nos a uma revolução dos signos no universo da significação.

3.3 Rosa sobreviveu à Tradução de Bial?

Silviano Santiago, no livro *Uma literatura nos trópicos*: ensaios sobre dependência cultural (1978), esclarece que existem dois tipos de textos, o legível, que pode ser lido, mas não escrito, e o escrevível, que estimula o leitor a produzir um outro enquanto lê, ação que o afasta da passividade, da cópia, da servilidade. De acordo com o crítico,

> o texto segundo se organiza a partir de uma meditação silenciosa e traiçoeira sobre o primeiro texto, e o leitor, transformado em autor, tenta surpreender o modelo original nas suas limitações, nas suas fraquezas, nas suas lacunas, desarticula-o e o rearticula de acordo com as suas intenções, segundo sua própria direção ideológica, sua visão do tema apresentado de início pelo original (SANTIAGO, 1978, p. 22).

Neste sentido, percebemos Bial como exemplo de um leitor-autor a que se refere Santiago. O filme *Outras estórias*, um sonho acalentado por vinte anos pelo jornalista Pedro Bial, foi realizado em 1999, ano do lançamento. Quase doze anos depois continua sendo objeto de pesquisa, como no presente trabalho.

Na esteira de Santiago, ao assistir e, quase, dissecar este longametragem, damo-nos conta de que é, praticamente, impossível destecer todos os componentes que formam a tessitura fílmica, porque algumas relações não são identificáveis. Estão, sutilmente, disseminadas no processo dialógico hipertextual.

Temos, portanto, uma obra nova e original, como ressalta Haroldo de Campos. Segundo este crítico, "todo o passado subitamente se reorganiza e ganha uma coerência diversa. Nesse sentido é que a literatura é o domínio do simultâneo, um simultâneo que se reconfigura a cada nova intervenção criadora" (CAMPOS, 1976, p 21).

Deste modo, somos provocados a perceber a literatura como uma rede generosa de confluência de mídias. Na trama das letras há pontos de interseção com a filosofia, com a música, com as artes plásticas, com o cinema e muitas outras ciências e artes que compõem o ser e o fazer humanos. E o processo de intervenções criadoras, como bem refletiu Campos, não tem tempo ou ponto de chegada definido, ele é vivo e de fluxo permanente.

E não há camisa de força, modelos padronizados de produções culturais e artísticas. Na linguagem escrita, cada narrativa tem seu percurso próprio, da mesma forma que a linguagem visual, por sua vez, pressupõe imagem, texto verbal ou escrito, gestual, moda, uso do espaço. Da mesma forma, a linguagem sonora que também é verbal, oral, musical, etc.; e a linguagem

sincrética, a mistura de vários sistemas, que produzem sentido, significação e comunicações sensoriais, perceptivas, corporificadas no discurso a ser lido.

O texto ganha dimensões múltiplas que se imbricam nesta linguagem sincrética muito abrangente: imagens, palavras, vozes, figurino, música, movimento e cenário concorrem para a construção do sentido final.

No artigo "Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de *Vidas Secas*", Johnson (2003) descreve a presença dialógica de alusões ou referências literárias, sejam elas, breves ou extensas, implícitas ou explícitas nos filmes. Segundo ele, "referências ou alusões fílmicas à literatura podem ser orais, visuais ou até escritas" (JOHNSON *in* PELLEGRINI, 2003, p. 38).

Convém, portanto, muito mais falar de uma prática crítico-criativa nesse estado de expansão do estudo letra/imagem, de um projeto semiótico, do que de uma semiótica estabelecida. Desta forma, na interação texto/leitor e cinema/espectador teremos linguagens distintas que nos revelam uma outra obra, que por sua vez exerce um duplo papel diante da literatura: a apresentação da obra e também a releitura da própria obra.

Em *Outras estórias* (1999), ao tirar palavras e imagens de seus espaços convencionais e complexos da literatura rosiana, Bial se inscreveu no que acreditamos ser uma tradição da tradução intersemiótica da obra rosiana. Talvez movido pela paixão ou mesmo pelo desejo da superação, pois como nos mostra Décio Pignatari,

> embora a tradução não oculte o original nem lhe roube a luz, não obstante, todo tradutor tem o desejo secreto de superação do original que se manifesta em termos de complementação com ele, alargando seus sentidos e/ ou tocando o original num ponto tangencial do seu significado, para depois, de acordo com a lei da fidelidade na liberdade, continuar a seguir seu próprio caminho (PIGNATARI *apud* PLAZA, 2001, p. 30).

Nesse prisma, apresentado por Pignatari, é que percebemos *Outras estórias* como tradução criativa. Termo que poderia ser chamado ainda de tradução icônica, como prefere a semiótica, uma vez que "os signos empregados têm tendência a formar novos objetos imediatos, novos sentidos e novas estruturas, pela sua própria característica diferencial, tendem a se desvincular do original" (PLAZA, 2001, p. 30).

Na montagem de *Outras Estórias*, as narrativas mitopoéticas selecionadas, foram transformadas num só tecido com diálogos originais. O texto "expressivo, perscrutador e lúdico" (COSTA E SILVA, 2005, p. 9) de Guimarães Rosa foi preservado neste roteiro criativo, poético e engenhoso.

Bial, portanto, revelou-se um leitor do universo rosiano completando lacunas de uma obra aberta, para lembrar a proposta de Umberto Eco (2004), ampliando as possibilidades narrativas do livro no cinema. Argumento que vem ao encontro do pensamento de Xavier (1984). De acordo com o crítico, este conceito proposto por Eco é decisivo na atual crítica cinematográfica porque se trata de "um movimento contínuo pelo qual a informação redimensiona códigos e ideologias e, ao mesmo tempo, se retraduz em novo código e nova tecnologia" (XAVIER, 1984, 120).

Uma literariedade singular, proposta numa releitura que perpassa temas universais e presentes em *Primeiras estórias* como a morte, o medo da morte, a sede de justiça, o amor e a loucura. Para a construção do roteiro foi feito um novo e sólido alicerce, que preservou a estrutura do hipotexto e permitiu uma montagem bem arquitetada, segundo a linguagem cinematográfica, o hipertexto, propriamente dito.

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, até a última, tomada pela claridade. O percurso de sentido do filme vai da morte para a vida, das trevas para a luz, do escuro para o claro. E não por acaso, tudo em uma junção com o drama de Sorôco, um sertanejo atormentado pela insanidade da filha e da mãe dele.

A loucura está presente em todas as outras sequências, que traduzem intersemioticamente os mitos. Senão, vejamos: Tio Man'Antônio tem a morte da esposa como evento catalisador na imersão ao universo da demência. Não seria natural desfazer-se dos bens no movimento de desapego de promover uma reforma agrária e fingir vender as terras, mandando dinheiro para as filhas, já casadas.

E quando toma a rédea na administração das terras, doadas por ele mesmo aos seus empregados, depois da reforma agrária que ele mesmo fez, sente a revolta em que transparece a ingratidão. Há uma série de tomadas reforçando este argumento: quando, a cavalo, espera diante da entrada da fazenda, que alguém lhe abra a cancela, os antigos empregados permanecem imóveis. Um garoto corre e permite a passagem do antigo patrão e os demais, assim que Tio Man'Antônio vira as costas, conversam agressivamente e um deles questiona, como no mito rosiano: "porque não se ia embora então, de toda vez? Caduco, maluco estafermo!" E termina a fala cuspindo no chão, numa clara demonstração de desprezo velado. Incompreensão que se segue nas tomadas seguintes, em que todos lhe dão as costas ou evitam qualquer conversa com o fazendeiro.

O leitor pode ter dificuldades em encontrar, nos mitos “Famigerado” e “Os irmãos Dagobé”, personagens loucos. Mas ao assistir ao filme, perceberá a insanidade explícita no personagem Damastor Dagobé. Mas antes, lembremos que já foi esclarecida, na primeira seção deste capítulo, a fusão entre estas narrativas mitopoéticas. O personagem Damásio dos Siqueiras (“Famigerado”) não existe em *Outras estórias.*A situação é vivida por Damastor e somente vista pelo espectador a partir da memória dos irmãos vivos.

Nas cenas iniciais do longametragem, temos Damastor enlouquecido no mundo de violência, pouco antes de ser morto por Liojorge, logo no início da provocação que precede o assassinato. O jagunço diz: “Num vai pedir a benção, não?” O rapaz então suplica: “Por Deus...” O bandido responde com blasfêmias, inclusive chutando a Bíblia.

Ora, estas, certamente, poderiam ser ações impulsivas de um homem imerso na demência. E no velório, com o recurso de *flashback*, a lembrança dos irmãos vivos mostra Damastor em busca do significado da palavra “famigerado”. Na narrativa fílmica, o jagunço apresenta tiques nervosos, como sinais de um demente pronto a explodir num surto psicótico. Daí o cuidado do doutor, que, para se manter em conjunção com seus objetos de valor, a vida e a paz, elabora e desenvolve uma estratégia que resolve bem a questão e ainda deixa feliz o bandido.

A loucura também se apresenta quando o filme retrata o mito “Substância”. Sionésio fica louco de amor por Maria Exita e, ao mesmo tempo, é atormentado pelas informações sobre a amada dadas por Nhatiaga. A amada era “historiada de desgraças”. São vários os momentos de neuroses. Há cenas dele falando sozinho diante de um espelho, ensaiando uma declaração; persegue e observa Maria Exita, de forma clandestina, e tem um pesadelo sobre o destino da moça, que mais parecem alucinações com imagens distorcidas num ambiente escuro e amedrontador.

Por outro lado, Maria Exita também tem atitudes suspeitas no quesito loucura. A dedicação ao trabalho duro de quebrar polvilho nas lages, mas com uma dedicação sobre-humana, não seria normal. Os olhos enigmáticos e o sorriso intermitente, também demonstram uma variação de humor, típica de pessoas delirantes.

Nesse sentido é que ao colocar no mesmo cenário, o espaço sertanejo, personagens de mitos diversos, seria necessário um fio condutor. A narrativa mitopoética “Sorôco, sua mãe, sua filha” se apresentava, portanto, perfeita na rede das demais estórias. Tanto que o tormento do sertanejo diante da demência da filha e da mãe vai alinhavando toda a narrativa fílmica.

E no final da trama, o canto do desatino encanta a todos os personagens reunidos na condução de Sorôco, de volta para casa. A música entoada em coro, reflete o momento de

esperança, de união fraternal. O filme retrata uma possível transformação de comportamento das pessoas, que transitam da curiosidade para um envolvimento solidário, cujo agente transformador é a cantiga que envolve o elenco inteiro.

Como no teatro, todos voltam à cena para viver o último ato de loucura poética em *Outras estórias*, inclusive com a intervenção do diretor. Pedro Bial participa da cena, apenas com a voz em *off*, dizendo que "o mundo está dessa forma." Resignação, o sertanejo aceita o curso natural da vida, não há o que fazer. O sertão-mundo é assim, "todo mundo é louco", conforme a outra música, a cantiga popular e folclórica cantada pelo cego-narrador, demonstrando um saber alegre, em seu papel de mediador entre a vida e a morte para um tempo descontínuo do lazer, do riso, da vida sertaneja, cíclica, mítica, mística.

3.4 Lendo estórias

Estimulados pela capacidade que tem a tradução intersemiótica de produzir novas obras a partir de um hipotexto, realizamos, com base nesta pesquisa, o curtametragem *Lendo estórias*, que segue em anexo a esta dissertação. Em nossa tradução intersemiótica, nos colocamos como leitor de Rosa e de Bial, e como mediador entre *Primeiras estórias*, de Guimarães Rosa, (o primeiro hipotexto) e *Outras estórias* de Pedro Bial (o hipertexto). O curta *Lendo estórias* passa, deste modo, a ser o hipertexto; e o filme de Bial e os mitos de Rosa, os hipotextos dos quais nos servimos.

A tradução intersemiótica é vista por Plaza como uma espécie de vaso comunicante. Segundo ele, "fazer tradução toca no que há de mais profundo na criação. Traduzir é pôr a nu o traduzido, tornar visível o concreto do original, virá-lo pelo avesso. A partir disso, pode-se afirmar que, à maneira de vasos comunicantes, tradução e invenção se retroalimentam" (PLAZA, 2001, p. 39). Com esta perspectiva é possível unir duas obras, uma delas a própria tradução da primeira, neste caso, a criação de Bial a partir dos mitos rosianos.

Neste novo filme, propomos a representação de um leitor que se interpõe entre o hipotexto e o hipertexto (neste caso, transformado também num hipotexto, já que agora é fonte para uma nova tradução intersemiótica).

A ideia é refazer o caminho do diretor Pedro Bial, enquanto leitor de Guimarães Rosa. Para tanto, elaboramos um roteiro que preservasse a poética dos narradores rosianos, como ocorreu em *Outras estórias*, inclusive preservando a oposição semântica /claro/ *x* / escuro/,

presente no filme de Bial. Com esta proposta intertextual, acreditamos ser possível acionar links na memória do espectador/leitor diante das duas mídias.

Deste modo, buscamos materializar a imaginação nas imagens em movimento, criando o cenário de uma biblioteca. Numa estante, com livros diversos, temos em primeiro plano o DVD *Outras estórias,* e, logo atrás, o livro de *Primeiras estórias,* demonstrando sua condição de hipotexto, que vem primeiro, um texto fonte. Quando o narrador inicia a leitura, a tela é dividida como se a imaginação surgisse concretizada nas imagens do filme.

O curta apresenta primeiro a cena da morte de Damastor Dagobé, assassinado por Liojorge. Há um corte para o livro sendo aberto seguido pela leitura de um trecho da segunda página de "Os irmãos Dagobé". Neste ponto são inseridas as imagens da sequência que é apresentada no filme de Bial, logo depois dos créditos (os caracteres com o título do longa-metragem, os nomes de quem compõe o elenco, bem como roteiro, fotografia e direção). A voz em *off*, do leitor, descreve a cena e as imagens mostram o contexto e o momento exato do assassinato, revelando as diferenças. No texto escrito "despejou-lhe o tiro nos centros dos peitos" (ROSA, 2005, p. 72); já no filme, a cena é gravada num ângulo superior de cima para baixo e o espectador escuta o som de dois disparos, aparentemente na barriga.

Em seguida é inserido um *fade*: a tela é escurecida, para mostrar o velório do jagunço. Trata-se de um recurso utilizado para marcar a passagem a "Famigerado", mito que em *Outras estórias*, surge por meio de um *flashback* a partir de um *close* do corpo de Dagobé sobre uma mesa, fundindo-se na imagem seguinte de Dagobé, no passado, ainda vivo, cavalgando em direção à residência do homem letrado que vai lhe tirar as dúvidas sobre a palavra "famigerado".

Neste segundo momento, o personagem do curta (O leitor) dialoga diretamente com os dois textos-fonte, o fílmico e o literário. Detalhes das páginas são inseridos, assim como *supercloses* da boca do leitor, enquanto este faz sua leitura, intercalando-se as falas dos personagens do livro de Rosa e do filme de Bial. O áudio sincronizado cria o efeito de um discurso único, que sintetiza o embate entre o letrado e o jagunço na busca pela significação do termo "famigerado".

Assim que ocorre a elucidação do conflito, há percurso inverso para o velório. A cena segue com Liojorge se apresentando para carregar o caixão. E depois do enterro, com a mesma trilha do filme de Bial, o curta *Lendo estórias* mantém o suspense até o perdão dado a Liojorge, pelos Dagobés vivos.

Tio Man'Antônio anuncia "Faz de conta". E assim, surge a leitura de "Nada e a nossa Condição". O curta utiliza dois fragmentos das duas mídias hipotextuais (hipotextos em

relação a este novo hipertexto). No primeiro fragmento, apresenta o protagonista e, depois, a sua enigmática morte. Mas a ordem das imagens foi alterada. O curta *Lendo estórias* se aproveita da leitura do livro para criar outros sentidos.

Quando a narradora desta sequência em *Outras estórias*, de Pedro Bial, diz "era fazendeiro e chamava-se Tio Man'Antônio", o diretor usa uma cena aberta, num plano geral, do fazendeiro em cima de um cavalo debaixo de uma árvore. Em nosso curtametragem, em anexo a esta dissertação, isola-se a mesma passagem e desloca-se o áudio. O resultado final é que a imagem surge como metáfora de um enforcado, para em seguida, com a narradora do filme, anunciar a morte de Tio Man'Antônio, enfatizando, inclusive, o tom misterioso com o ritual de cremação por meio da casa incendiada.

A fumaça se mistura então ao branco do polvilho e, assim, é apresentado o mito "Substância". O leitor, em plano americano, com voz suave, praticamente declama o último parágrafo do mito rosiano. A poeticidade se completa com a inserção das imagens do filme, cenas que captam a essência do longa-metragem e da própria literatura rosiana. Nesta sequência, vêem-se os olhares de Maria Exita e de Sionésio e, claro, o casal finalmente em conjunção com o amor.

E, como no filme de Bial, o curta-metragem *Lendo estórias*, apresenta no encerramento a tradução de "Sorôco, sua mãe, sua filha". O leitor-narrador do curta, ainda utilizando o recurso de intercalar as falas de personagens do filme e do livro, agora dialoga com o cego narrador do filme de Bial. A sintonia entre os narradores revela a escolha dos percursos utilizados por ambos, enquanto leitores de Guimarães Rosa. A proposta das traduções intersemióticas não é decifrar, mas manter canais dialogantes e reflexivos da literatura rosiana. O drama do protagonista ao embarcar a filha e a mãe dele no vagão-cela do trem do sertão está lá, vivo, forte e provocativo, em especial, com a música do desatino, o canto sem razão, com letra e ritmo desconexos tal qual a leitura de Bial, também encerra este novo filme, acionando a solidariedade no sertão.

A estória escrita e a estória filmada são traduzidas no curta para confirmar o potencial narrativo que se reproduz na literatura e no cinema. Como bem nos lembra a pesquisadora Maria Antonieta Pereira, no artigo "Redes literárias", esta rede "sendo gerada, nutrida e atualizada pelos intercâmbios das múltiplas inteligências que a compõem, a matéria da literatura é suficientemente porosa para acolher e associar diferentes códigos e linguagens, permitindo que eles circulem por entre os homens e as artes" (PEREIRA, s/d, p. 7).

Deste modo, apresentamos esta nova tradução intersemiótica como uma proposta de reflexão sobre este diálogo do leitor, com a tela e com as páginas em meio ao mundo dos

signos. Reproduzimos, em cinco minutos, uma leitura direta de fragmentos das cinco narrativas mitopoéticas e a tradução intersemiótica roteirizada e produzida em quase duas horas no filme de Bial.

Não queríamos produzir apenas um *trailler*, um tipo de chamada publicitária para o filme, mas revelar uma quase constatação da pesquisa em curso. Escrever roteiros, tendo como matriz a obra de Guimarães Rosa, é ver-se diante de um texto cinematográfico. Há marcações de cenas, descrições de cenários e de personagens esféricos, complexos e enigmáticos. Daí não se esperar que o texto emoldurado pela imagem em movimento seja fiel, tampouco que provoque o sentimento de traição no leitor apaixonado pela literatura traduzida no cinema.

São *Outras estórias*, como já informa, claramente, o longa-metragem dirigido por Pedro Bial. O filme é um hipertexto do livro *Primeiras estórias*, de Guimarães Rosa. Na liberdade da tradução criativa, ele poderia mudar enredos, suprimir ou acrescentar personagens, como ocorreu na fusão de “Famigerado” e “Os irmãos Dagobé” (no filme, Damastor e Damázio são um personagem só), enfim, literatura e cinema são mitos significativos mediados pelo universo de criatividade presente na mente dos diretores de cinema e dos escritores de obras primas da literatura brasileira.

PALAVRAS CONCLUSIVAS

É chegada a hora de fechar a cortina e encerrar a viagem por "Estórias outras" no universo dos sistemas semióticos. *Outras estórias* apresenta-se como o grande mediador da vida sertaneja rodeada da loucura e da morte; enquanto a semiótica, como projeto decifrador, serve de mediação entre os leitores e suas práticas. Cinema, Literatura e Semiótica se encontram aqui, neste espaço de leitura, para criarem uma provocação: a de serem metáfora do mundo, ao apontarem para os "vazios" do leitor. "Vazios" cheios de escuros, de claros, de dor, de solidão, de saudade, de violência, de monstruosidade, de jogo, de *performance*, de ícones, de signos, enfim, um vazio recheado de um todo significativo, um todo de sentidos.

Um olhar retrospectivo para os capítulos deste trabalho de pesquisa nos mostra, em primeiro lugar, a evolução da semiótica nos estudos da significação, do sentido e da comunicação, na relação entre os homens e o mundo circundante. Buscou-se, fundamentalmente, um método interpretativo da semiótica, através do percurso gerativo do sentido, proposto por Greimas, para a análise de objetos culturais, dentre elas obras literárias e cinematográficas. Baseada na semântica, na antropologia e na fenomenologia, a teoria greimasiana, de base semiótica e linguística, torna possível a estruturação do significado do sujeito/ objeto/ texto analisado. Graças aos planos de conteúdo e de expressão, Greimas constrói um esquema operatório em que, a partir de um dos termos da estrutura elementar da significação, obtêm-se os outros três por meio do contrário e do contraditório, promovendo a tensão dialética do universo em análise.

O método se completa com a articulação sujeito/objeto em quatro fases, a da manipulação, a da competência, a da *performance* e a da sanção. Com essas fases, é possível distinguir uma sintaxe e uma semântica narrativas, além de uma sintaxe discursiva num grau mais elevado de significação. A tradução intersemiótica, por sua vez, se definiu neste trabalho como a tradução de um sistema semiótico para outro, ou seja, como a transmutação de signos verbais para signos verbais e não-verbais, neste caso, da Literatura de Guimarães Rosa para o cinema produzido por Pedro Bial.

Pertencente à terceira fase modernista da Literatura Brasileira, João Guimarães Rosa constituiu-se num escritor que uniu a inventividade vocabular com questões universais em diferentes campos da experiência humana, sejam elas místicas, antropológicas ou filosóficas. Suas narrativas mitopoéticas, de um regionalismo transcendente, sempre trouxeram dificuldades a seus tradutores. Os cinco mitos de *Primeiras estórias*, de Guimarães Rosa,

selecionados no *corpus* desta pesquisa, contudo, se transformaram em pontes com as quais se pôde construir uma travessia em busca da significação e do sentido na relação entre os personagens e valores que lhes caracterizam a mundivivência e também a do autor.

Em "Famigerado", a oposição semântica fundamental entre /ignorância / e /saber/ redunda em pacificação existencial para o detentor do conhecimento e o detentor da brutalidade, servindo de organização tensa de mundos diferentes, porém interligados; em "Os irmãos Dagobé", os estágios de manipulação e competência, observados na reação do pacato Liojorge que mata o malfeitor, redundam na *performance* e na sanção, que, no conto, se ressaltam na fusão dos sentimentos contrários de Liojorge e os irmãos do morto, desencadeando o equilíbrio e a transformação no desfecho da narrativa; em "Sorôco, sua mãe, sua filha", "Nada e a nossa condição" e "Substância", os mesmos elementos se repetem na elaboração narrativa, diferindo dos dois primeiros na questão do discurso poético, como em "Substância", e como em "Nada e a nossa condição".

A tradução intersemiótica, que Pedro Bial faz da literatura rosiana, utiliza um roteiro que interliga essas narrativas. O roteiro dá ao espectador a sensação de uma única história na qual os personagens se relacionam no espaço geográfico do sertão. Para isso, Bial mudou a ordem em que os mitos aparecem na obra literária, começando com "Nada e a nossa condição" e terminando com "Sorôco, sua mãe, sua filha", sem, no entanto, deixar de inserir, durante o filme, trechos desta última narrativa, utilizados, assim como a temática da loucura, como fios condutores da tradução intersemiótica.

O resultado é a afirmação de que a tradução da literatura para o cinema pode acontecer sem que se percam os recursos cinematográficos, sem, por sua vez, deixar de se criar uma obra nova, neste caso a de Bial, e, sobretudo, podendo manter o espírito vivo da obra original. Ao mesmo tempo, o referencial teórico greimasiano pôde ser aplicado no hipertexto, a obra de Bial, revelando polaridades entre o claro e o escuro, no jogo de câmeras, iluminação, vestuário e ambientação. A exposição das polaridades mostrou a travessia, tal qual nas pontes reveladas na análise dos mitos, de transições entre equilíbrio e desequilíbrio ou de desequilíbrio e equilíbrio, em que as narrativas de Guimarães Rosa costumam se aplicar para o desvelamento das temáticas que lhe são peculiares, como as dos conjuntos razão/loucura/solidariedade ou violência/vingança/perdão, para ficar apenas em dois deles.

O que se pode concluir com esta pesquisa é que é possível o diálogo entre mídias diferentes, criando, simultaneamente, nova obra artística sem necessariamente suprimir o espírito do hipotexto. O cinema pode se abastecer das obras literárias para criar obras novas, sem contudo suprimir o espírito do original. Nesta dissertação, foi possível construir

interpretações nas quais puderam ser respeitados o alfabeto e a gramática da arte literária, assim como o alfabeto e a gramática da arte do cinema. Na relação entre os dois, o roteiro e a produção deste último estabeleceram importantes conexões com a literatura, valorizando principalmente a literatura nacional e a obra de Guimarães Rosa. Acima de tudo, este trabalho de pesquisa, além de apresentar um modelo de leitura de uma tradução intersemiótica específica, baseado na semiótica e na linguística, contribuiu para mostrar que o estudo do texto literário auxilia na compreensão e análise de uma produção cinematográfica que surge da relação hipertextual, sem deixar de fora os traços de uma semiose estética inerente aos dois campos artísticos de que tratou esta dissertação.

REFERÊNCIAS

Bibliografias dos autores

BIAL, Pedro. *Outras Estórias* (FITA VHS, 104 min. Cor) Rio de Janeiro: Rio filmes, 1999.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão Veredas*. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

Bibliografia sobre o autor

ANDRADE, Carlos Drummond. Um chamado João. *In*: ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

ALMEIDA, José Maurício Gomes de. Quem tem medo de Guimarães Rosa (Introdução à leitura de *Grande Sertão:*Veredas). *In*: SECCHIN, Antônio Carlos *et al* (Orgs.) *Veredas no sertão rosiano*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

BOSI, Alfredo. *Céu, inferno:*ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: Ática, 2003.

COSTA E SILVA, Alberto da. Estas Primeiras estórias. *In*: ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BALDAN, Ude; MARCHEZAN, Luiz Gonzaga. "Sorôco, sua mãe, sua filha", entre memórias. *Itinerários – Revista de Literatura,* nº 20. Pós-Graduação em Letras/ Estudos Literários, Araraquara-SP: UNESP, 2003.

COUTINHO, Afrânio. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986 (Coleção fortuna crítica, v. 5).

DAL FARRA, Maria Lúcia. Das Primeiras para as Outras estórias. In: FANTINI, Marli (Org.). *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DOSSE, Mathieu. Por uma leitura de *Grande Sertão: veredas* em traduções. Vínculo: Revista de Letras da Unimontes/ Universidade Estadual de Montes Claros. Vol. 9, nº 2, Montes Claros: Unimontes, 2008.

FANTINI, Marli (Org.). *A poética migrante de Guimarães Rosa.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

FLOCH, Jean-Marie. Visual Identities. London: Continuum, 2000.

GUERINI, Andréia; COSTA, Walter Carlos. Italoiauaretê (Entrevista). *Suplemento Literário Seo João. Jornal O Norte*/ PPGL/EL/Unimontes. Montes Claros-MG, 2009.

MORAES, Anita M.R. Conversa sobre Guimarães Rosa com Susi Sperber (Entrevista). *Suplemento Literário Seo João. Jornal O Norte/* PPGL/EL/Unimontes. Montes Claros-MG, 2009.

PRECIOSO, Adriana Lins. "O encontro do poético em *Primeiras estórias* de Guimarães Rosa e *Outras estórias* de Pedro Bial". *In*: Anais do XI Encontro Regional da Associação Brasileira de Literatura Comparada, São Paulo, SP, 2007.

RAMOS, Maria Luiza. Análise estrutural de *Primeiras estórias*. *In* COUTINHO, Eduardo F. Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1991 (Coleção Fortuna Crítica).

RIBEIRO, Luiz. O sertão de Guimarães está vivo. Caderno espetáculo/ Cinema, *Jornal Estado de Minas*, Belo Horizonte,1997.

MULINACCI, Roberto. Italoiauaretê. *In:* GUERINI, Andréia; COSTA, Walter Carlos. Italoiauarete (Entrevista). *Suplemento Literário Seo João. Jornal O Norte*/ PPGL/EL/Unimontes. Montes Claros-MG, 2009.

OLIVEIRA, Franklin de. Guimarães Rosa: a revolução rosiana. *In*: COUTINHO, Afrânio (Org.). *A literatura no Brasil*. 3 Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986 (v 5).

RÓNAI, Paulo. Os vastos espaços. *In:* ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

SAES, Patrícia Helena Mazucchi. *O processo de transmutação de linguagens em Primeiras Estórias:* do livro aos filmes. Tese de doutorado, Unesp. São José do Rio Preto – SP, 2008.

SILVA, Maria Luiza de Castro da. A matéria vertente de Guimarães em Outras estórias. GT Folkcomunicación. IBERCOM Y ALAIC – 2000. Disponível em: <http://www.eca.usp.br/alaic/chile2000/.../marialuizacastro.doc>. Acesso em: 20/12/2011.

SPERBER, Susi Frankl. Conversa sobre Guimarães Rosa com Susi Sperber. *In*: MORAES, Anita M.R. Conversa sobre Guimarães Rosa com Susi Sperber (Entrevista). *Suplemento Literário Seo João. Jornal O Norte*/ PPGL/EL/Unimontes. Montes Claros-MG, 2009.

Bibliografia geral

ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível* – ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

AVELLAR, José Carlos. Há uma gota de literatura em cada cinema. *In: A Literatura na Tela Grande:* Obras de Rubem Fonseca adaptadas para o cinema. BARROS, Antônio Cláudio da Silva. Brasília: UNB, 2007.

BARROS, Antônio Cláudio da Silva. *A Literatura na Tela Grande:* Obras de Rubem Fonseca adaptadas para o cinema. Dissertação de mestrado apresentada ao programa de pós-graduação em literatura da UNB, Brasília, 2007.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria semiótica do texto*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. 17. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BARTHES, Roland. *O Rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. Mitologias. São Paulo: Difel, 1975.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d´Água, 1991.

CASA NOVA, Vera; PAULINO, Graça. Introdução à semiótica. *In* PINTO, Júlio; CASA NOVA, Vera. *Algumas semióticas.* Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

CAMPOS, Haroldo de. *A operação do Texto.* São Paulo: Perspectiva, 1976.

CANDIDO, Antônio. *A personagem de ficção*. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CARLSON, Marvin. *Performance:* uma introdução crítica. Trad. Thaïs Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. 15. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria:* literatura e senso comum. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

CLÜVER, Claus. Da transposição intersemiótica. Trad. Thaïs Flores Nogueira Diniz. *In*: *Poéticas do visível* – ensaios sobre a escrita e a imagem. ARBEX, Márcia (Org.). Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

CUNHA, Euclides. *Os Sertões*. São Paulo: Ática, 2001.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença.* São Paulo: Perspectiva, 1995.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. *Literatura e cinema:* da semiótica à tradução cultural. Belo Horizonte: Gráfica e editora O Lutador, 2003.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. *Literatura e cinema:* Tradução, hipertextualidade, reciclagem. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

ECO, Umberto. *Tratado Geral de Semiótica*. 4ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ECO, Umberto. *Lector in fabula*: A cooperação interpretativa nos textos narrativos. Trad. Attílio Cancian. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ECO, Umberto. *Obra aberta:* forma e indeterminações nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2001.

FIORIN, José Luiz. Três questões sobre a relação entre expressão e conteúdo. *Itinerários – Revista de Literatura*, nº 20. Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários. Araraquara-SP: Unesp, 2003.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos:* a literatura de segunda mão. Trad. Luciene Guimarães; Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da FALE/ UFMG, 2006.

GOMES, Paulo Emílio Sales. A personagem cinematográfica. *In*: CANDIDO, Antônio. *A personagem de ficção*. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

GREIMAS , A. J. COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Contexto, 2008.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Semântica estrutural*. São Paulo: Cultrix. 1976.

HERNANDES, Nilton; LOPES, Ivã Carlos (Orgs.). *Semiótica:* Objetos e práticas. São Paulo: Contexto, 2005.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2003.

JOHNSON, Randal. Literatura e cinema, diálogo e recriação: O caso de *Vidas Secas. In:* Tânia Pellegrini... { Et al.}. *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Editora Senac / Instituto Itaú Cultural, 2003.

JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema – Macunaíma*: Do modernismo na literatura ao Cinema Novo. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.

LANDOWSKI, Eric. Foi Greimas semioticista? Disponível em http://www.puc/sp.br/~cos-puc/cps/entrevist.htm. Acessado em 15/10/2010.

LEONE, Eduardo; MOURÃO, Maria Dora. Cinema e montagem. 2. Ed. São Paulo: Ática (Série Princípios), 1993.

LARA, Glaucia Muniz Proença. Lendo textos verbais e não verbais: uma abordagem semiótica. São Paulo: Cadernos de semiótica aplicada (Casa), vol. 5, nº 2, dez. de 2007. Disponível em WWW.fclar.unesp.br/grupos/casa/artigos/v5n2/casa2007-v5n2-art-lara.pdf Acessado em 09/08/2010.

LYRA, Pedro. *Conceito de poesia*. 2. ed. São Paulo: Ática (Série Princípios), 1992.

LOPES, Ivã Carlos. Entre expressão e conteúdo: movimentos de expansão e condensação. *Itinerários – Revista de Literatura*, nº 20. Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários. Araraquara-SP: Unesp, 2003.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas; Pós cinemas.* Campinas: Papirus, 1997.

MATTE, Ana Cristina Fricke. A enunciação da história sem fim. *In* HERNANDES, Nilton; LOPES, Ivã Carlos (Orgs.). *Semiótica:* Objetos e práticas. São Paulo: Contexto, 2005.

MATTE, Ana Cristina Fricke; LARA, Glaucia Muniz Proença. Semiótica greimasina: estado de arte. *Apud* PINTO, Júlio; CASA NOVA, Vera. *Algumas semióticas.* Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

OLIVEIRA, Ana Claudia de. *Vitrinas:* acidentes estéticos na cotidianidade. São Paulo: EDUC, 1997.

PEIRCE, Charles Sanders. Semiótica. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perpectiva, 1977.

PEREIRA, Maria Antonieta. Redes literárias. Belo Horizonte: UFMG, s/d.

PIETROFORTE, Antônio Vicente. *Semiótica visual: os percursos do olhar*. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2007.

PINTO, Júlio; CASA NOVA, Vera. *Algumas semióticas.* Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

PINTO, Júlio. *O ruído e outras inutilidades:* ensaios de comunicação e semiótica. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

POUND, Ezra. ABC da literatura. São Paulo: Cultrix, 2006.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SANTAELLA, Lucia. *Semiótica Aplicada.* São Paulo: Cengage Learning, 2002.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*: ensaios sobre dependência cultural. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SILVA, Leila Maria de Jesus da. *A metafísica da luz em Marsilio Ficino*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2007.

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

SOUTO, Maria Generosa Ferreira. As transformações da festadança de São Gonçalo de Amarante nas barrancas do São Francisco: tradição e mídia. São Paulo: COS, 2005. 294 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

SOUTO, Maria Generosa Ferreira. *As vertigens da lucidez:* confluência verbivocovisual em *Circuladô de Fulô*, de Haroldo de Campos. In: *Revista Vínculo*, v.6. ISSN 1518-0336. Montes Claros: Unimontes, 2003.

SOUZA, Carlos Roberto de. *Nossa aventura na tela*: A trajetória fascinante do cinema brasileiro da primeira filmagem a Central do Brasil. 5 ed. São Paulo: Cultura editores associados, 2002.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema:* realismo, magia e a arte da adaptação. Trad. Marie-Anne Kremer; Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

RECTOR, Mônica. *Para ler Greimas.* Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1979.

XAVIER, Ismail. *Do texto ao filme:* A trama, a cena e a construção do olhar no cinema. *In:* Tânia Pellegrini... { Et al.}. *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Editora Senac / Instituto Itaú Cultural, 2003.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico:* A opacidade e a transparência. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*: a literatura medieval. Trad. Amálio Pinheiro; Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Filmografia sobre o autor

ABOIO. Direção: Marília Rocha. Rio de Janeiro, 1973, 73min. Cor.

A CRIAÇÃO literária de João Guimarães Rosa. Direção: Paulo Thiago. Rio de Janeiro, 1969, 15min. Cor.

A HORA e a vez de Augusto Matraga. Direção: Roberto Santos. Rio de Janeiro, 1965, 106min. P&B.

A JOÃO Guimarães Rosa. Direção: Roberto dos Santos. São Paulo, 1968, 12min. P&B.

A TERCEIRA margem do rio. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro, 1994, 96min. Cor.

CABARÉ mineiro. Direção: Carlos Alberto Prates Correia. Montes Claros, 1980, 75min. Cor.

CINEMA falado. Direção: Caetano Veloso. Rio de Janeiro, 1986, 110min. Cor.

CODISBURGO Roseana: a cidade recriada. Direção: Vitor da Costa Borysow. São Paulo, 2001, 20min. Cor.

DIÁRIOS do sertão. Direção: Laura Erber. Rio de Janeiro, 2003, 14min. Cor / P&B.

DESENREDO. Direção: Raquel de Almeida Prado. Rio de Janeiro, 2001, 10 min. Cor.

DO SERTÃO ao beco da Lapa. Direção: Maurice Capovilla. Rio de Janeiro, 1972, 20min. Cor.

EU carrego o sertão dentro de mim. Direção: Geraldo Sarno. Rio de Janeiro, 1980, 15min. Cor / P&B.

FAMIGERADO. Direção: Aluizio Salles Jr. Belo Horizonte, 1991, 14min. Cor.

JOÃO ROSA. Direção: Helvécio Ratton. Rio de Janeiro, 1980, 13min. Cor.

LIVRO para Manuelzão. Direção: Angélica Del Nery. Rio de Janeiro, 2003, 26min. Cor.

MATRAGA, a hora e a vez. Direção: Vinícius Coimbra, Diamantina, 2011 (Em fase final de produção).

MUTUM. Direção: Sandra Kogut. Rio de Janeiro, 2007, 95min. Cor.

NOITES do sertão. Direção: Carlos Alberto Prates Correia. Montes Claros, 1984, 106min. Cor.

O GRANDE sertão. Direção: Renato Santos Pereira, Geraldo Santos Pereira, Rio de Janeiro, 1965, 95min. Direção: P&B.

OUTRAS estórias. Direção: Pedro Bial. Rio de Janeiro, 1999, 104min. Cor.

RIO DE JANEIRO, Minas. Direção: Marily da Cunha Bezerra. Rio de Janeiro, 1993, 8min. Cor.

URUCUIA, nosso vão de riquezas. Direção: Angélica Del Nery. Rio de Janeiro, 1998, 23min. Cor.

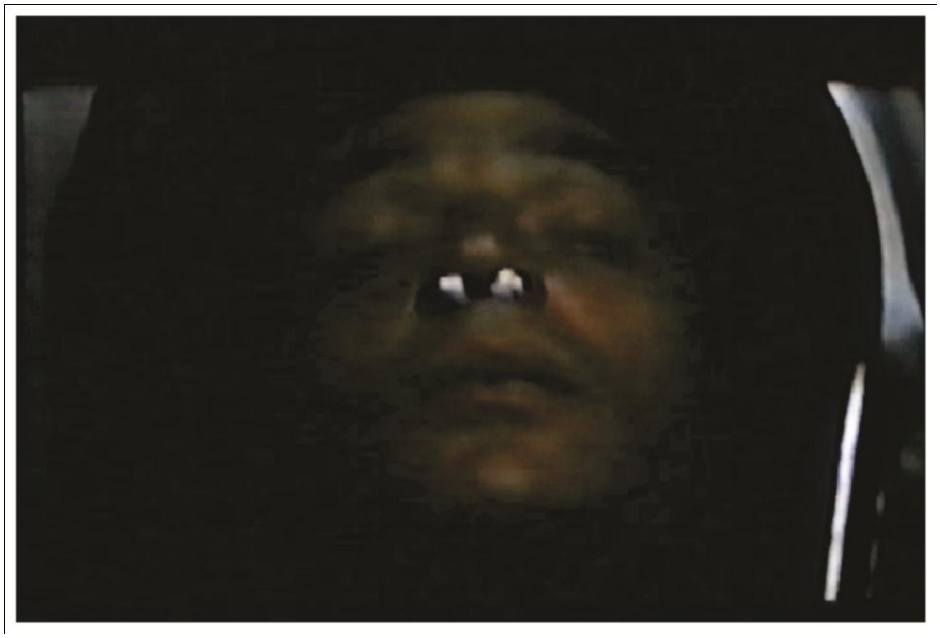
VEREDAS de Minas. Direção: David Neves, Fernando Sabino. Rio de Janeiro, 1975, 10min. Cor.

ANEXOS

ANEXO A – Damastor Dagobé ameaça Liojorge, que está armado com uma garrucha.

ANEXO B –Liojorge mata Damastor Dagobé

> "O Dagobé, sem sabida razão, ameaçara de cortar-lhe as orelhas. Daí, quando o viu, avançara nele, com punhal e ponta; mas o quieto do rapaz, que arranjara uma garrucha, despejou-lhe o tiro no centro dos peitos, por cima do coração. Até aí, viveu o Telles" (ROSA, 2005, p. 72).



ANEXO C – Close de Damastor Dagobé, corpo no caixão.

ANEXO D – Close de Damastor Dagobé galopando (Flashback).

"...quem dele não ouvira? O feroz de estórias de léguas, com dezenas de carregadas mortes, homem perigosíssimo" (ROSA, 2005, p.57).

ANEXO E – O jagunço violento exige uma resposta do letrado

ANEXO F – O letrado, em plano superior, explica o termo “famigerado”.

> “E já me olhava, interpelador, intimativo – apertava-me. Tinha eu que descobrir a cara. – Famigerado? Habituei preâmbulos. Bem que eu me carecia noutro ínterim, em indúcias” (ROSA, 2005, p.58).

ANEXO G – Liojorge ajuda a carregar o caixão de Damastor Dagobé.

ANEXO H – Os Dagobés, vivos, deixam o cemitério depois de perdoar Liojorge

"*Aqui, todos vêm dormir*" – era, no portão, o letreiro (ROSA, 2005, p. 75).

ANEXO I – Efeito especial com desenho de um rei diante de um súdito ajoelhado.

ANEXO J – Tio Man'Antônio diante de um empregado ajoelhado.

> "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" (ROSA,2005, p.121).

ANEXO L – As filhas de Tio Man'Antônio diante do pai morto, narradora ao fundo.

ANEXO M – O casarão é incendiado com Tio Man'Antônio dentro (Cremação/ purificação).

> "Até que, ele, defunto, consumiu-se a cinzas - e, por elas, após, ainda encaminhou-se, senhor, para a terra, gleba tumular, só; como as consequências de mil atos, continuadamente. Ele – que como que no Destinado se convertera – Man'Antônio, meu tio" (ROSA, 2005, p.130).

ANEXO N – Maria Exita dança numa festa, na fazenda Samburá.

ANEXO P – Sionésio observa Maria Exita, Nhatiaga, fala sobre a moça.

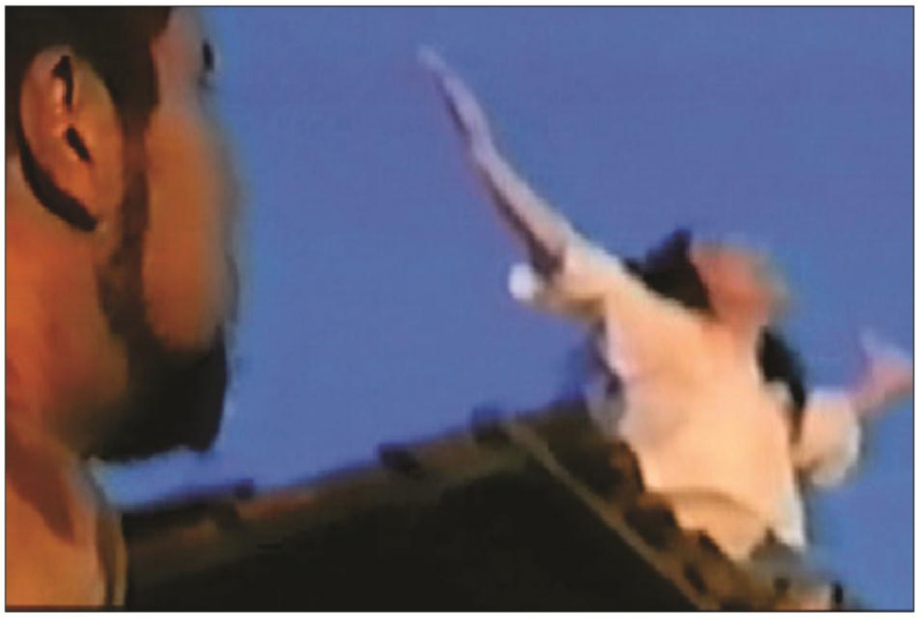
"Perguntara à Nhatiaga, pela sua protegida. – "*Ela parte o polvilho nas lajes...*" - A velha resumira" (ROSA, 2005, p.186).

ANEXO Q – Sionésio, escondido, observa Maria Exita.

ANEXO R – Sionésio se declara a Maria Exita, na fábrica de polvilho.

> "Sionésio e Maria Exita – a meios-olhos, perante o refulgir, o todo branco. Acontecia o não-fato, o não-tempo, silêncio em sua imaginação. Só o um-e-outra, um em-si-juntos, o viver em ponto sem parar, coraçãomente: pensamento, pensamôr. Alvor. Avançavam, parados, dentro da luz, como se fosse no dia de Todos os Pássaros" (ROSA, 2005, p.190).

ANEXO S – Sorôco leva a mãe e a filha para a estação.



ANEXO T – Sorôco observa surto da filha em cima do telhado.

"Sorôco estava dando o braço a elas, uma de cada lado. Em mentira, parecia entrada em igreja, num casório. Era uma tristeza. Parecia enterro" (ROSA, 2005, p.62).

ANEXO U – O cego narra a sequência final do filme.

ANEXO V – Todos os personagens levam Sorôco pra casa, cantando a mesma canção do desatino.

> “A gente se esfriou, se afundou – um instantâneo, a gente... E foi sem combinação, nem ninguém entendia o que se fizesse: todos, de uma vez, de dó do Sorôco, principiaram também a acompanhar, aquele canto sem razão” (ROSA, 2005, p.64).

ROTEIRO CURTAMETRAGEM
"LENDO ESTÓRIAS"
5 min. / COR

Vídeo	Áudio	Lettering
Superclose livros numa estante (DVD *Outras estórias* em primeiro plano) Fade corta para cena do filme de Bial (entrada do bando no arraial) Fade volta para estante – superclose da mão retirando o livro *Primeiras estórias* (atrás do DVD) Cena filme de Bial - Damastor Dagobé intimidando Liojorge Superclose livro sendo aberto / Tela dividida Plano americano – leitor inicia leitura "Os irmãos dagobé" Segue sequência Outras estórias ilustrando leitura + close das páginas. (Ambiente de biblioteca, mas com pouca iluminação – Luz vem do livro *Primeiras estórias*) Fade filme Outras estórias – velório + flashback – "Famigerado" Intervenções do leitor dialogando com o a sequência Famigerado. (intercalar supercloses do rosto do leitor + páginas do conto + cenas do filme de Bial) Fade volta velório + cortejo + enterro de Damastor (Filme de Bial)	"O Dagobé, sem sabida razão, ameaçara de cortar-lhe as orelhas. Daí, quando o viu, avançara nele, com punhal e ponta; mas o quieto do rapaz, que arranjara uma garrucha, despejou-lhe o tiro no centro dos peitos, por cima do coração. Até aí, viveu o Telles" (ROSA, 2005, p. 72). Vosmecê agora me faça a boa obra de querer me ensinar o que é mesmo que é: fasmisgerado... faz-me-gerado... almisgeraldo... familhas-gerados...? (...) -Famigerado é inóxio, é célebre, notório, notável... (...) - Pois... e o que é que é, em fala de pobre, linguagem de em dia de semana?" (...) Famigerado? Bem. É importante, que merece louvor, respeito... (...) - A gente tem cada cisma de dúvida boba, dessas desconfianças... só pra azedar a mandioca... (ROSA, 2005, p 58). "Olhou-o curtamente. Levou a mão ao cinturão? Não. A gente era que assim previa. A falsa noção do gesto." Só disse. Ouviu-se: (...) É que era um diabo de danado. "Na minha família, em minha terra, ninguém conheceu uma vez um homem, de mais	Lendo estórias (Créditos finais) Lendo estórias *Outras estórias* Riofilmes (Bial, 1999) Tradução do livro *Primeiras estórias* Nova Fronteira (Rosa, 2008) Imagens GERALDO HUMBERTO Edição ROGÉRIO NASCIMENTO Produção, atuação e direção CÁCIO XAVIER Primeiras e outras estórias: Uma tradução

Leitor voz off alternado com diálogo do filme de Bial – O perdão a Liojorge. + super closes do leitor Fade corte para sequência de "Nada e a nossa condição" Alternância entre a narradora do Filme de Bial + narração do Leitor (plano médio). Fade corte para "Substância" Leitor voz off + cenas do filme de Bial luz vem do livro e ilumina rosto do leitor (Plano americano) Fade corte para "Sorôco, sua mãe, sua filha" (intercalar supercloses do rosto do leitor + páginas do conto + cenas do filme de Bial) Leitor voz off + alternância entre o cego narrador do Filme de Bial + cenas do filme de Bial. Entra créditos finais	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" (ROSA,2005, p.121). "Sionésio e Maria Exita – a meios-olhos, perante o refulgir, o todo branco. Acontecia o não-fato, o não-tempo, silêncio em sua imaginação. Só o um-e-outra, um em-si-juntos, o viver em ponto sem parar, coraçãomente: pensamento, pensamôr. Alvor. Avançavam, parados, dentro da luz, como se fosse no dia de Todos os Pássaros" (ROSA, 2005, p.190). "Sorôco estava dando o braço a elas, uma de cada lado. Em mentira, parecia entrada em igreja, num casório. Era uma tristeza. Parecia enterro" (ROSA, 2005, p.62). "A gente se esfriou, se afundou – um instantâneo, a gente... E foi sem combinação, nem ninguém entendia o que se fizesse: todos, de uma vez, de dó do Sorôco, principiaram também a acompanhar, aquele canto sem razão" (ROSA, 2005, p.64).	intersemiótica da literatura para o cinema. Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes) Programa de Pós-Graduação em Letras / Estudos Literários (PPGL /EL) Área de concentração: Literatura Brasileira Linha de Pesquisa: Tradição e Modernidade Orientadora: Maria Generosa Ferreira Souto Banca: Prof. Dr Júlio Pinto Prof. Dr Fábio Camargo Prof. Dr Pedro Pires (Supl.) Prof. Dr Osmar Oliva (Supl.) Coordenação: Telma Borges Março de 2011