

As adaptações das *Primeiras estórias* de João Guimarães Rosa para o cinema

Helena Bonito Couto Pereira*

RESUMO:

As adaptações de nove contos de *Primeiras estórias*, publicadas pela primeira vez em 1962, para os filmes *A terceira margem do rio* (Nelson P. Santos, 1994) e *Outras estórias* (Pedro Bial, 1999) constituem o tema deste estudo. Comentam-se as opções narrativas assumidas pelos cineastas para vencer o desafio imposto pela intensa elaboração textual presente na escrita de Guimarães Rosa. Considerando, por princípio, que cada obra literária ou fílmica deve ser apreciada em sua condição de produção artístico-cultural, o exame das relações entre o livro e os filmes privilegia algumas das implicações temáticas e estéticas resultantes dessa passagem.

Palavras-chave: *Primeiras estórias*. Guimarães Rosa. Adaptação. Narrativa literária. Narrativa fílmica.

E é para contar o não contável que a ficção existe.
Eduardo Lourenço

Desde a descoberta do potencial narrativo e ficcional do cinema, a literatura tornou-se um excelente manancial de enredos para a tela. No Brasil, realizaram-se adaptações literárias desde 1914, data da primeira filmagem inspirada em narrativa literária (REIMÃO, 2007, p. 115), com a produção de *A viuvinha*, a partir do romance de José de Alencar. Ainda segundo essa pesquisadora, ao longo do século passado, mais de 400 filmes nacionais vieram a público com indicações sugestivas: “baseados em”, “inspirados em” ou “adaptados de” narrativas literárias.

Esses filmes variam consideravelmente, tanto na proximidade ou distanciamento em relação ao texto literário, como no que se refere à possibilidade de, por um lado, recriar a diegese e, por outro, permitir que se instaurem conotações equivalentes às do texto escrito. Originam-se em romances numerosos filmes nacionais que são verdadeiros “clássicos”, como *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade), ou *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos), entre outros. Da obra de Guimarães Rosa resultaram adaptações cinematográficas como *A terceira margem do rio* (Nelson Pereira dos Santos, 1994) e *Outras estórias* (Pedro Bial, 1999), ambas inspiradas em contos de *Primeiras estórias*.

Adaptação e transtextualidade

Visceralmente unidos pela narratividade, porém efetivamente separados, cada qual em seu sistema semiótico, livros e filmes costumam ser apreciados sob o viés comparativo da fidelidade. Ao delinear um quadro teórico que correlaciona subordinação ao original e liberdade criadora, Noriega Sánchez (2000) estabelece uma tipologia com quatro modalidades de adaptações literárias, situando a fidelidade em um extremo e a criatividade em outro.

Na primeira delas, a *adaptação literal*, o filme limita-se a *ilustrar* a obra literária, seguindo-a ao pé da letra e constituindo-se praticamente em veículo de divulgação do livro. A segunda, a *adaptação como transposição*, busca meios especificamente cinematográficos para preservar no filme características

estéticas, culturais ou ideológicas similares às do livro. Na terceira modalidade, a *adaptação como interpretação*, acentua-se o distanciamento entre o livro e o filme e, por fim, no extremo oposto ao da fidelidade, encontra-se a *adaptação livre*, reelaboração distante, que interpreta livremente a obra original. Esse quadro teórico pode subsidiar reflexões sobre literatura e cinema, bem como a análise dos componentes narrativos em jogo na adaptação, como se comenta adiante.

Em outra perspectiva, Genette examina diferentes relações intertextuais ao longo da história cultural e considera que uma narrativa literária constitui um hipotexto, ou seja, uma matriz da qual podem derivar hipertextos, marcados por diferentes situações de proximidade ou fidelidade em relação ao original. Robert Stam retoma o texto de Genette, relacionando-o às adaptações cinematográficas:

A hipertextualidade evoca, por exemplo, a relação entre as adaptações cinematográficas e os romances originais, em que as primeiras podem ser tomadas como hipertextos derivados de hipotextos preexistentes, transformados por operações de seleção, amplificação, concretização e atualização. [...] As discussões mais recentes sobre as adaptações cinematográficas de romances passaram [...] para um discurso menos valorativo sobre intertextualidade. As adaptações localizam-se, por definição, em meio ao contínuo turbilhão da transformação intertextual, de textos gerando outros textos em um processo infinito de reciclagem, transformação e transmutação, sem um claro ponto de origem (2003, p. 233).

Os contos de *Primeiras estórias*, por exemplo, são considerados hipotextos e a despeito de se originarem, parcialmente, de outros hipotextos da tradição oral ou escrita, transformam-se em filmes com enredos, coordenadas temporais e espaciais, personagens, etc., diferentes da matriz. Os hipertextos podem tentar permanecer em estrita aderência ao hipotexto ou, ao contrário, fazer apenas algumas alusões, sem que isso interfira na qualidade das obras produzidas, como se comenta adiante.

Em cada hipertexto, a ação dramática se constrói pela exteriorização dos pensamentos, das emoções e de todo o mundo interior das personagens pré-existentes no livro. Constitui-se desse modo o que Syd Field chama de “cenário mental”: “Num romance, você pode escrever a mesma cena numa frase, num parágrafo, numa página ou num capítulo, descrevendo o monólogo interior, os pensamentos, sentimentos e impressões do personagem. Um romance geralmente acontece na mente do personagem. [...] Um roteiro lida com exterioridades, com detalhes [...]. Um roteiro é uma história contada em imagens” (1995, p. 274).

Não é fácil evitar a subjetividade nos estudos comparativos entre livros e filmes. Nesse sentido, vale recorrer a uma afirmação de Muniz Sodré sobre Machado de Assis, originalmente referente à tevê, de indiscutível atualidade. Na análise da transposição do conto “A cartomante”, ele assim se expressou: “exibido na televisão, sob a forma de teledrama, mostrava-nos um Machado de Assis insuspeitado: transparente, claro, digestivo. Seria mesmo Machado de Assis?” (1978, p. 19).

Essa questão suscita outras que, na medida do possível, espera-se responder: seria mesmo Guimarães Rosa o criador das personagens insólitas que se movimentam daquela maneira e naqueles cenários, em *A terceira margem do rio* e em *Outras estórias*? E a essa indagação se associam outras: terá sido preservada em imagens, sons e movimentos, a densidade poética oriunda do texto escrito? Assegurado o princípio de liberdade na recriação, o resultado, do duplo ponto de vista, estético e temático, está à altura da produção em que se inspirou? E, finalmente, pode-se alcançar, nos filmes, fruição estética equivalente à que se alcança na leitura de Guimarães Rosa?

De *Primeiras estórias* para *A terceira margem do rio*

Para Paulo Rónai, os protagonistas dos contos de *Primeiras estórias* são:

[...] entregues a uma idéia fixa, obnubilados por uma paixão, intocados pela civilização, guiados pelo instinto, inadaptados ou ainda não integrados na sociedade ou rejeitados por ela, pouco se lhes dá do real e da ordem. Neles a intuição e o devaneio substituem o raciocínio, as palavras ecoam mais fundo, os gestos e os atos mais simples se substanciam em símbolos. O que existe dilui-se, desintegra-se; o que não há toma forma e passa a agir. Essa vitória do irracional sobre o racional constitui-se em fonte permanente de poesia (1977, p. XXVII).

Prosa mergulhada em densa poesia, que percorre meandros estranhos ao mundo lógico e racional, testa limites e coloca os protagonistas em confronto com as convenções de comportamento socialmente esperadas, os contos de *Primeiras estórias* apresentam enorme potencial para serem veiculados em outros sistemas semióticos. Inversamente, as mesmas qualidades podem impedir as adaptações de alcançarem densidade poética equivalente à do texto escrito. Linguagem complexa, altamente elaborada, portadora de fina ironia, a narrativa de Rosa “foi e é o mais lúdico dos jogos que a nossa língua inventou”, como observou Eduardo Lourenço (2001, p. 218-219).

Outro aspecto merecedor de discussão vincula-se à questão do gênero literário. O conto marca-se por diferenças essenciais face à narrativa extensa e, de acordo com Julio Cortázar, “faz um sequestro momentâneo do leitor” (1993, p. 157), por meio da tensão. Constrói-se de modo que “os elementos formais e expressivos se ajustem, sem a menor concessão, à índole do tema, lhe dêem a forma visual e auditiva mais penetrante e original, o tornem único, inesquecível, o fixem para sempre no seu tempo, no seu ambiente e no seu sentido primordial” (CORTÁZAR, 1993, p. 157). As soluções narrativas empregadas na adaptação de contos para filmes de longa metragem, como é o caso dos que aqui são estudados, tentam proporcionar coesão a um conjunto de episódios que, na origem, constituem-se em núcleos isolados ou estanques. A continuidade narrativa usual, em um filme longa-metragem, a partir de narrativas curtas, exigiria uma reorganização por meio de operações como a supressão de episódios, personagens ou espaços, a concentração das características de diversas personagens em uma única, a dilatação ou redução na cronologia, a criação de artifícios para o engate entre uma “estória” e outra, etc.

Os contos de *Primeiras estórias* decorrem em um tempo mítico e em espaços longínquos, que podem ser “para trás da Serra do Mim, quase no meio de um brejo de água limpa, lugar chamado o Temor-de-Deus” (ROSA, 1977, p. 17), ou onde há o rio, “rio abaixo, rio a fora, rio a dentro – o rio” (ROSA, 1977, p. 32) Em meio a tais cenários sobressaem personagens singulares, com uma aura de surpreendente singeleza: um jagunço perigosíssimo interessado em solucionar uma dúvida semântica, um jovem que segue uma rês desgarrada e encontra a mulher de sua vida, um homem ecoando a cantiga sem sentido de sua mãe e de sua filha... Tais sugestões poéticas devem transferir-se para um suporte audiovisual, com movimento, em cenários onde essas personagens insólitas possam atuar, interagir e expressar-se em sua linguagem peculiar.

Em *A terceira margem do rio*, a roteirização privilegiou o entrelaçamento de tal modo que uma única personagem, o narrador-protagonista do conto-título do filme, reúne as características de personagens de cinco contos. Assim, no filme, o menino que vê o pai embarcar na canoa chama-se Liojorge, nome que no livro é atribuído ao “lagalhê pacífico e honesto” de “Os irmãos Dagobé” (ROSA, p. 22), como de pronto reconhecem os leitores de *Primeiras estórias*. As cenas iniciais, com belíssimas tomadas da paisagem e ao som da magistral trilha sonora de Milton Nascimento, acompanham de perto os episódios do conto, inclusive com a reação da Mãe “ – Cê vai, ocê fique, você nunca volte”.

Como se trata de um conto com longa duração cronológica, atenção especial é dedicada à passagem do tempo. O filme exhibe uma boa solução, nesse sentido, logo aos 5m30s de projeção, para a passagem do protagonista da infância para a vida adulta. Quando ele faz a rotineira ação de se abaixar para deixar a comida em um barranco do rio, onde o pai virá buscá-la, há um corte e a câmera focaliza o embrulho: um prato amarrado em um pano com nó e algumas bananas, já vistos anteriormente. Há novo corte, e o personagem que se levanta é Liojorge, já transformado em adulto jovem.

O filme começa a distanciar-se francamente do conto e entrelaçar enredos aos 9m20s, quando Liojorge surge em desabalada carreira, no encalço de uma “rês fujá”, em ação que no conto “Sequência” é realizada pelo filho de “seo” Rigério (nome, por sinal, atribuído ao cunhado de Liojorge no filme). A perseguição termina diante da casa grande de uma fazenda, em cujo interior o protagonista se depara com quatro moças, uma das quais o cativa instantaneamente. A jovem, descrita como “alta, alva, amável” (ROSA, 1977, p. 60), recebe no filme o nome de Alva. Ambos se casam e dessa união nasce Nhinhinha, o que traz ao filme mais um conto, visto que esse é o nome da protagonista de “A menina de lá”. A família continua a residir no rancho, onde ocorrem as primeiras ações estranhas da menina, e, a partir daí, o filme abandona de vez as sugestões e ambiguidades do texto rosiano, optando por apresentar uma menina que tem poderes efetivos, como o de curar a mãe doente, ou de, simplesmente fechando os olhos, fazer surgir um bolo pronto. Esse é o primeiro passo de uma carnavalização que se intensifica nos episódios seguintes.

A permanência à margem do rio fica profundamente comprometida quando surge de barco um bando de malfeitores, em mais um rearranjo narrativo, que traz à cena os irmãos Dagobé. O mais jovem dos Dagobés passa a assediá-la, forçando a rápida decisão de mudança da família para Brasília, onde estão radicados a irmã e o cunhado. A partir da mudança de espaço, a compatibilidade entre livro e filme se inviabiliza pois, no primeiro, a sobrevivência do pai está assegurada exclusivamente pela permanência do filho.

O êxodo em direção à cidade conduz o filme para uma temática alheia à do conto. Todas as mazelas das periferias das metrópoles ali se encontram representadas: desigualdade social, preconceito, pobreza extrema, violência, misticismo barato, exposição intensiva da mídia, exibida em uma tevê sempre ligada e barulhenta na casa. Não só o ambiente é outro, como também a família, que rapidamente perde sua integridade moral e passa a buscar dinheiro fácil, tirando proveito dos dons paranormais de Nhinhinha. Ao contrário da ambiguidade instaurada pelo conto, o filme envereda pela sátira às ações de “milagreiros” e outros pregadores que abusam da boa-fé popular, eliminando as possibilidades metafóricas.

No filme, pouco demora para que os quatro Dagobés reencontrem a família de Liojorge, cuja casa, em Brasília, havia se tornado o local da peregrinação dos devotos de Nhinhinha, agora conhecida como “santinha”. O mais jovem dos Dagobés persegue Alva e acaba por sequestrá-la. A cena do assassinato que desencadeia “Os irmãos Dagobé”, referida em *flashback*, no conto, mostra-se no filme, propiciando a interação com “Fatalidade”. Neste último, o narrador refere-se a um exímio atirador, que entra em ação no momento em que um homem tenta ajustar contas com Herculinão, o valentão que assediava sua mulher. No filme, quando Liojorge e o jovem Dagobé vão se enfrentar a tiros, vê-se um atirador, à distância, indicando ser ele o autor do disparo fatal.

A sequência do velório, no filme, recria-se no ambiente de semimarginalidade da periferia, com os três irmãos trajados com terno e gravata, evocando figuras mafiosas. Como ocorre no livro, a entrada de Liojorge e sua participação no enterro intensificam a tensão entre os presentes, com a crescente expectativa quanto ao momento em que ele será assassinado pelos três facínoras. O anticlímax em relação a essa expectativa, momento epifânico do conto em que os irmãos comunicam a todo o vilarejo a intenção de mudar-se para a cidade, perde a intensidade, no filme, porque essa manifestação é feita quando quase todos já se retiraram.

Os planos de prosperidade da família, apoiados nos poderes de Nhinhinha, logo se frustram pois, exaurida pelo atendimento à multidão que, à beira da histeria, buscava seus “milagres”, a menina morre repentinamente. Estabelece-se breve aproximação entre conto e filme nesse episódio: no conto, a menina teria solicitado à tia um “caixãozinho cor-de-rosa com verdes funebrilhos” (ROSA, 1977, p. 21), e no filme há realmente um caixãozinho verde e rosa, que é carregado pela multidão até... levantar voo e desaparecer. Com essa cena encerram-se as situações de sátira social, de modo que o filme, já próximo do final, redireciona-se, a exemplo do que ocorrera em seus minutos iniciais, para o enredo do conto-título. Desolado, Liojorge retorna à margem do rio, onde reinicia a rotina de oferecer alimento ao pai, que permanecera todo o tempo na canoa, cumprindo sua inexplicável sina.

A passagem da narrativa literária para o filme processou-se, portanto, com interferências que instauram novos sentidos e abandonam intencionalmente também o estilo peculiar de Guimarães Rosa, que não foi mantido nem mesmo nos diálogos. Assim, o conto, ancorado na perplexidade de um menino ante as ações do próprio pai, expõe o lento fluir do tempo, em que se escoam a juventude e a vida adulta desse narrador-personagem, até a inexorável aproximação da velhice: “E apontavam já em mim uns primeiros cabelos brancos” (ROSA, 1977, p. 31). No conto, ele permanece à espera de um contato do pai: “Enxerguei nosso pai, no enfim de uma hora, tão custosa para sobrevir: só assim ele, no ao-longe, sentado no fundo da canoa, suspendida no liso do rio. Me viu, não remou para cá, não fez sinal. Mostrei o de comer, depusitei num oco de pedra do barranco, a salvo de bicho mexer e a seco de chuva e orvalho. *Isso, que fiz, e refiz, sempre, tempos a fora*” (ROSA, 1977, p. 28, grifo meu). A opção pelo casamento, a mudança para a cidade e tantas outras peripécias, no filme, instauram outros sentidos e, a partir do momento da mudança para Brasília, o compromisso do narrador e as conotações existenciais ou metafísicas que a ele se associam na narrativa escrita, simplesmente deixam de existir. Suspensa a carnavalização, o protagonista retorna às margens do rio e às suas inquietações anteriores, rumando para o desencontro final que, no filme, permanece gratuito ou inexplicável para os espectadores que não tiveram lido o livro.

Essa breve retomada evidencia que, como hipertexto, os contos de *Primeiras histórias* agrupados em novas narrativas constituem outros produtos ficcionais, descomprometidos em relação a aspectos que podem ser considerados imprescindíveis a uma reescrita que assegure o mesmo sentido no hipotexto da narrativa literária.

Ao decidir-se pela realização do filme, Santos optou por inspirar-se na obra, porém deixou de lado, intencionalmente, a preservação da poesia inerente à prosa de Guimarães Rosa, usufruindo de toda a liberdade preconizada por Xavier, no sentido de “inverter determinados efeitos, propor outra forma de entender certas passagens, alterar a hierarquia dos valores e redefinir o sentido da experiência das personagens” (2003, p. 61). É o que se pode depreender de suas declarações em entrevista:

Quando reuni as condições de produção para realizar o filme [*A terceira margem do rio*] [...], já havia decidido juntar ao conto escolhido mais quatro, mas procurando estruturar todos como se fosse uma única história. Para chegar a isso, encontrei um veio, a questão da loucura, segundo a análise de Paulo Rónai. [...] Todas as narrativas se passam num espaço social onde não há lei escrita, uma grande verdade do Brasil profundo. Vi também a possibilidade de estender do rural para a grande cidade. A primeira adaptação era muito ambiciosa: do Rio Amazonas para a favela da Rocinha. Depois ficou mais modesta: do Rio Paracatu para um assentamento no entorno de Brasília. Foi uma aventura fazer essa adaptação. Recebi muita crítica em relação aos diálogos, que não utilizam as formas do autor (2007, p. 342).

Santos preza, acima de tudo, a arte a serviço da denúncia dos problemas políticos e econômicos que assolam cronicamente a sociedade brasileira. Sua opção pela denúncia levou-o a distanciar-se da

obra de Guimarães Rosa e a ignorar componentes estéticos, como as peculiaridades da linguagem. Se, por um lado, evitou estereotipar a fala, por outro deixou de apresentar ao espectador qualquer resquício do brilho estilístico de Rosa. O resultado que se observa em *A terceira margem do rio* configura um exercício de liberdade em relação a *Primeiras estórias* que conduz inevitavelmente à reflexão sobre a possibilidade da presença do texto autoral de Guimarães Rosa no texto fílmico.

Ao assumir o tom de denúncia satírica, carnavalizada, o filme esvazia-se do conteúdo transcendental que paira sobre o texto de origem. Nada impede, todavia, a afirmação de sua qualidade fílmica e de sua relevância na série da produção cinematográfica brasileira. Os textos de crítica de cinema são bastante ilustrativos a esse respeito, como demonstra a afirmação sobre o filme *A Terceira Margem do Rio*:

[...] apropria-se dos relatos do escritor (todos do livro de contos *Primeiras Estórias*) para construir um relato próprio, pessoal, de estilo Nelson Pereira dos Santos. Toda a bruma, o magma que circula pelos vocábulos pinçados, recriados por Rosa desaparece na escrita cinematográfica simples, luminosa, límpida de Nelson Pereira. [...] Tirando neo-realismo da escrita imantada de Guimarães Rosa, *A Terceira Margem do Rio* também consegue ser um instrumento de denúncia. Porque se há um grande tema do filme, que o perpassa de cabo a rabo, é a terra-de-ninguém que existe tanto no campo quanto na cidade. Se a terceira margem em Rosa é o espaço do mágico do mundo, da presença da transcendência, do excesso de mundo, é aí justamente que Nelson perde um pouco a mão no filme (GARDNIER).¹

André Pessôa, ao comentar os filmes de Santos, reconhece que, diferentemente do que ocorrera em *Sagarana*: o duelo, em *A terceira margem do rio* “a narrativa da estória em sua forma literária se desfaz, desdobrando-se em narrativas interferentes, resultantes da fusão de elementos de outras estórias do próprio Rosa. Observa-se que o filme de Santos desautorizou o mítico e o místico do texto *rosiano*, repondo-o criticamente a uma dimensão social que trouxe um tom documental para a realidade filmada”.² O texto rosiano é “abandonado em nome de um projeto que, ao se voltar com força para a crítica de um Brasil contemporâneo, visa deslocar o eixo simbólico em que transita a obra rosiana”.³

O grande cineasta que é Santos impõe sua marca autoral ao texto do grande escritor que é Guimarães Rosa. Se, por um lado, a liberdade de criação não compromete a qualidade do hipertexto, por outro, essa mesma liberdade não assegura a permanência de componentes essenciais do hipotexto, sem os quais esse pode ser reconhecido apenas parcialmente.

De *Primeiras estórias* para *Outras estórias*

Em *Outras estórias*, o encadeamento de narrativas opera-se pela sequência bem definida de três contos, permeados por outros tantos em determinados episódios. Em cerca de catorze minutos iniciais, sucedem-se cenas que anunciam diferentes segmentos narrativos, sem vinculação explícita entre uns e outros, direcionando a atenção dos espectadores (em especial dos que já tiverem lido *Primeiras estórias*) para os contos onde se originam tais segmentos.

Antes ainda dos créditos, a primeira sequência apresenta um homem idoso que abre vagarosamente as janelas de um casarão. Ouvem-se soluços e choro, na grande sala em que uma mulher está sendo velada e onde se passa o diálogo entre esse homem e sua filha. Trata-se, portanto, de cena do conto “Nada e a nossa condição”. Diz a jovem: “– Pai, a vida é feita só de traçoeiros altos-e-baixos? Não haverá, para a gente, algum tempo de felicidade, de verdadeira segurança?”, ao que o pai responde: “– Faz de conta, minha filha, faz de conta...”. Por se tratar de um diálogo extraído literalmente do conto, observa-se desde já que a opção narrativa do filme marca-se pela intenção de realizar uma transposição

muito próxima, com subordinação do texto fílmico ao literário. De fato, esse procedimento repete-se muitas vezes ao longo do filme. Logo a seguir, há um corte para um espaço aberto, em que um homem simples – Liojorge –, em roupas claras, lê atentamente um livro, sentado em um banco de madeira diante de um casebre. Entram os créditos, em meio à paisagem deslumbrante, cujas veredas confluem para as ruelas de um vilarejo. Ocorre novo corte, quando o som intensifica a estrepitosa cavalgada de um bando de jagunços que entram nesse vilarejo e inicia-se o enredo de “Os irmãos Dagobé”, com um episódio que, no conto, é narrado em *flashback*. Um dos jagunços – Damastor Dagobé – desafia e ameaça Liojorge, ambos entram em luta corporal e o desafiante é morto. Após novo corte, surge uma jovem com andar desengonçado e ar de alienada, cantando “- Tudo que junta espalha...” e, a seguir, um homem que a leva, supostamente para casa, episódio que insere no filme parte da ação de “Sorôco, sua mãe, sua filha”. Finalmente, mais um corte introduz outro velório, desta vez de Damastor Dagobé. A partir de um *close* de seu rosto imóvel entram, em *flashback*, cenas violentas que ele protagonizou.

A transição entre presente e passado se completa, adiante, por meio de caracteres de uma máquina de escrever, quando Damastor Dagobé posta-se diante da casa do personagem que nela escreve. Como os leitores do conto sabem, ele é o indivíduo culto a quem será dirigida uma pergunta. Esse é o ponto de partida do enredo de “Famigerado”, enquanto exercício de metalinguagem: a *estória* que se desenrola está sendo escrita e representada.

Talvez essa retomada parafrásica das cenas seja mais apta a demonstrar que a transposição de imagens visuais para textos escritos é tão complexa quanto a situação inversa, de que se ocupa este estudo. É impossível reproduzir o dinamismo das cenas iniciais, em que se alternam ritmos rápidos ou tensos (a cavalgada, o duelo) e lentos (o velório, a paisagem). Provavelmente essa alternância de ritmos será um fator a mais para dificultar a imediata compreensão do encadeamento. A roteirização emaranhou intencionalmente episódios de diferentes contos. Assim, após a cena do velório de Damastor Dagobé, um *flashback* traz um pouco de suas aventuras, como a indagação sobre o significado de “famigerado”, protagonizada por Damásio dos Siqueiras em outro conto. Efetuou-se a fusão de personagens com base em características comuns a ambos, associadas à prepotência e à violência. Mais adiante, todavia, esse e os demais fios narrativos serão retomados e reconstituídos em uma trama coesa, porém constituída de episódios distintos.

Não escapou aos críticos a intenção de Bial em manter, na medida do possível, a poeticidade do texto de Rosa. Para tanto, como observou Dal Farra, o diretor esforça-se em buscar, na linguagem fílmica, efeitos equivalentes aos da literária:

À maneira de Rosa, que constrói uma espécie de dialeto literário, repleto de surpresas e de estranhamentos, coalhados 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. Daí que ele descubra, no que concerne à dimensão imagética, uma sintaxe [...] onde ficam mobilizados, e postos em questão, a oralidade e a escrita, a imagem visual e a metáfora, os planos e a montagem, os recortes e os movimentos, os sons, as imagens e os sentidos (2008, p. 289-290).

A tentativa de recuperação da poesia do texto de Rosa, já comentada em relação aos diálogos, estende-se, portanto, à interpretação e aos gestos dos personagens. Damastor é quem assume com mais ênfase esse papel, com trejeitos, maneirismos, expressões faciais e até sons guturais, possivelmente decorrentes dessa intenção. É impossível ignorar, todavia, que resulta em um efeito bastante discutível. No conto, o visitante aproxima-se da casa do narrador acompanhado de seus capangas e permanece ameaçador, a cavalo, diante do surpreso narrador que nem sequer sai de sua casa. No filme, ao contrário,

o jagunço chega só, o narrador sai à rua e o diálogo entre ambos pontua-se por movimentos cuja dinâmica é reiterada por diferentes posições da câmera, que se modificam com rapidez e que vão do primeiríssimo plano, ou *close*, quando Damastor se apresenta, até a câmera alta e a panorâmica. Não se mantém a intencionalidade original do conto, no filme, pois naquele Damastor/Damásio se apresenta acompanhado de cavaleiros praticamente coagidos por ele, que devem relatar, no povoado de origem, a resposta que receberem do narrador. Parece que a presença do cortejo de cavaleiros é substituída pela estranha movimentação do jagunço diante do narrador. Encena-se praticamente todo o diálogo metalingüístico, a respeito do significado de “famigerado”, durante o confronto e, encerrado este, volta-se à cena do velório de Damastor Dagobé.

Associa-se à trama do conto “Os irmãos Dagobé” outro traço de difícil transposição para o cinema – já que tudo deve se compor a partir de “exterioridades”, conforme a observação de Syd Field (1995, p. 274) –, o da criação da tensão psicológica. A diegese estrutura-se em torno de uma expectativa, que se amplia lentamente, em ritmo de vilarejo perdido no sertão. Um aspecto parece induzir, mais uma vez, à intencionalidade do diretor de situar-se no limite da poeticidade: ao representar o murmúrio do povo, no velório e no enterro, reproduzem-se diálogos literais, com o emprego de expressões e vocabulário característicos. A subordinação intencional do filme ao livro comprova-se ainda, por uma particularidade dos diálogos em discurso direto, que mantêm os tempos verbais próprios do discurso indireto como se encontram no texto escrito, causando estranhamento. À medida que se passam as horas no velório, personagens secundárias sussurram entre si fragmentos do livro:

“Demos, os Dagobés, gente que não prestava. Viviam em estreita desunião, sem mulher em lar, sem mais parentes”; “Este fora o grande pior, o cabeça, ferrabrás e mestre”; “Depois do que muito sucedeu, espantavam-se de que os irmãos não tivessem obrado vingança. Em vez, apressaram-se de armar velório e enterro. E era mesmo estranho”, exatamente como se encontra nas páginas do conto (ROSA, 1977, p. 22-23).

A esse respeito, Dal Farra considera que “esta proposital incongruência temporal, que faz com que a ação presente seja passada ou passível de sê-lo, situada que fica num tempo épico e perdido, ajuda, e muito, a tonalizar um insólito que equivale, em termos cinematográficos, à inabitual atmosfera lingüística tão típica da prosa rosiana” (2009, p. 294).

O murmúrio do povo e, posteriormente, o desembaraço cada vez mais surpreendente de Liojorge, intensificam a tensão na expectativa de um desfecho trágico, porém este se frustra, tanto no conto como no filme. O clímax da narrativa encontra-se no momento em que, com o caixão na cova, ouvem-se apenas as pás de terra; “Terra em cima: pá e pá; assustava a gente, aquele som” (ROSA, 1977, p. 26) O recurso empregado no filme para a assustadora visão da pá de terra foi o da câmera baixa que, deslocada para um ponto correspondente ao que seria o fundo da cova, focaliza a seguir a expressão aflita de Liojorge. Completa-se esse clímax com os movimentos de Doricão: “Levou a mão ao cinturão? Não, a gente, era que assim previa, a falsa noção do gesto”, ação representada no filme com o mesmo intuito de indicar o sobressalto dos presentes. Porém, sucedem-se as inesperadas manifestações de Doricão Dagobé, primeiro a Liojorge: “ – Moço, o senhor vá, se recolha. Sucede que o meu saudoso irmão é que era um diabo de danado...”, e depois a todo o pessoal do vilarejo: “A gente vamos’ embora, morar em cidade grande”. Cumprido o anticlímax, intenção verdadeira de Guimarães Rosa ao que tudo indica, e mantida por Bial, todos se retiram lentamente até serem seguidos por Liojorge, sempre em suas roupas claras, que contrastam fortemente com o cáqui ou ocre das roupas dos jagunços, do chão de terra e de outros componentes da paisagem, e a câmera enquadra o pórtico do cemitério, com dizeres extraídos literalmente do conto: “Aqui, todos vêm dormir”.

Na trama coesa de *Outras estórias*, a mescla entre contos opera-se transversalmente pela entrada das duas mulheres que devem tomar o trem que as levará ao hospício, enredo de “Sorôco, sua mãe, sua filha”, em uma transposição que se aproxima fortemente do texto original, pela capacidade de criar uma atmosfera desoladora e triste, índice da incapacidade de lidar adequadamente com a alienação mental. A avó e sua neta, com a cantoria sem sentido, literalmente atravessam o enterro de Damastor Dagobé, e ambas surgem em *flashes* que entrecortam a trama narrativa até o final. Seria redundante reafirmar o quanto é difícil transpor sentimentos e emoções escritos para imagens e sons, porém podem surgir inesperadas soluções criativas. É o caso da canção sem nexos, entoada pela avó e pela neta que é recriada em palavras, o que pode acrescentar-lhes novos sentidos.

A outra maneira de separação entre os contos dá-se por meio de grafismos, que são desenhos simples, quase garatujas, representando objetos associados aos contos. Inspiram-se, certamente, nos desenhos elaborados pelo próprio Guimarães Rosa, que acompanham os títulos de cada conto no índice de *Primeiras estórias*. Esses grafismos, que parecem esfumar-se na areia, para Dal Farra, evocam uma arte primitiva, “entre a xilogravura do cordel e a inscrição rupestre” (2008, p. 295), arte que se associa esteticamente ao filme e remete à límpida ingenuidade dos protagonistas dos contos.

Os contos seguintes, “Nada e a nossa condição”, já anunciado nos minutos iniciais do filme, e “Substância”, têm grande autonomia em relação ao restante da diegese fílmica, mantendo, todavia, a filiação estética e ideológica ao texto literário.

A unidade do filme é assegurada, entretanto, nos momentos finais, quando a mãe e a filha de Sorôco estão prestes a embarcar no trem que as afastará para sempre daquela comunidade. Em um final realmente epifânico, voltam à cena praticamente todos os personagens, seja qual for seu grau de importância, e todos, lentamente, engrossam o coro que entoa a música e canta as letras sem nexos das duas. Retornam a narradora de “Nada e a nossa condição”, suposta sobrinha de Tio Man’Antônio, personagem que acompanha os eventos ao mesmo tempo em que os narra aos espectadores, retornam o próprio tio e suas filhas, o narrador de “Famigerado”, os Dagobés (inclusive o assassinado), Liojorge, Nhatiaga, com o casal de apaixonados do conto “Substância”, todos seguem o trem até a câmera se afastar e ceder espaço aos créditos do filme.

Acentua-se a subordinação da obra fílmica à literária também esse efeito de retomada que marca as cenas finais. Isso porque tanto o primeiro dos vinte e um contos, “As margens da alegria” quanto o derradeiro, “Os cimos”, trazem o mesmo protagonista mirim, praticamente com as mesmas preocupações, o que caracteriza a circularidade. Essa opção pela circularidade é uma feliz inspiração que contribui para aproximar ainda mais os efeitos de ambas as obras.

Considerações finais

Ambos os filmes têm o mérito de despertar as atenções do público para a obra de uma das maiores figuras do repertório literário brasileiro. Apesar da notória e indiscutível diferença de posição, entre Santos e Bial, na série de grandes criadores do cinema brasileiro, seria impossível deixar de comentar o resultado altamente satisfatório do tratamento de Bial para o texto de *Primeiras estórias*.

Retornando à sistematização proposta por Noriega Sánchez, pode-se inserir *Outras estórias* na categoria de adaptação como transposição, pois há um esforço para a preservação da fidelidade em relação à forma, com a reiterada busca por recursos poéticos equivalentes aos da linguagem escrita. Vale o mesmo em relação aos aspectos temáticos ou ideológicos. Já a adaptação efetuada em *A terceira margem do rio* pode ser compreendida, ainda nos termos da referida sistematização, como interpretação, pois redireciona o sentido ideológico da obra e, do ponto de vista estético, ignora deliberadamente os traços linguísticos da narrativa de origem, acrescentando efeitos estéticos discutíveis.

Em sua condição de hipertextos, ambos os filmes adquirem vida própria e podem atender satisfatoriamente, em termos de realização artística com qualidade estética, às expectativas que criam, visto que seus títulos remetem, direta ou indiretamente, à obra literária e às peculiaridades do meio em que se expressam. Quando contemplados a partir do enfoque comparatista e confrontados com o hipotexto, a diferença entre eles não se limita ao plano da expressão ou da linguagem em outro suporte. Embora um dos filmes tenha sido produzido por um dos mais renomados e criativos cineastas brasileiros, ao passo que o outro foi produzido por um diretor cuja produção rotineiramente se associa à linguagem televisiva, ainda assim *A terceira margem do rio* e *Outras estórias* posicionam-se medianamente no contexto do cinema brasileiro contemporâneo. Dificilmente alcançariam o grande público, seja pela linguagem estetizada, com efeitos que não se assemelham aos da tevê, com pouca chance de assimilação por um público maior, seja pelo distanciamento habitual do espectador brasileiro em relação aos filmes nacionais. Por mais de uma razão, cumpre salientar, ambas as adaptações alcançam relevância em nosso contexto cultural, pois conferem visibilidade a uma obra que, embora não tão acessível ao leitor médio, proporciona a fruição do texto literário em seu mais elevado grau de qualidade. No campo da literatura, *Primeiras estórias* faz parte do conjunto de obras que mantêm Guimarães Rosa no seletíssimo grupo de grandes escritores brasileiros de todos os tempos. A despeito de grandes diferenças, resultados satisfatórios ou não, alcance de público amplo ou reduzido público, as transposições de obras literárias para filmes, intensas desde os primórdios do cinema, têm ainda muito a oferecer em termos de enriquecimento cultural e, sobretudo, como campo preferencial para o estudo dos materiais, das condições e dos efeitos das interseções entre as duas linguagens artísticas.

The film adaptations of João Guimarães Rosa's *Primeiras estórias* ("The Third Bank of the River" and "Other Stories")

ABSTRACT:

This paper discusses the adaptations of nine short stories in Guimarães Rosa's *Primeiras estórias* (1962) in the films *A terceira margem do rio* (Nelson P. Santos, 1994) and *Outras estórias* (Pedro Bial, 1999). It analyzes the narrative choices made by the directors to overcome the challenge posed by the great textual complexity of Guimarães Rosa's writing. Positing that each literary or filmic work should be appreciated in its condition as an artistic and cultural production, the examination of the relationship between the book and the films highlights some thematic and aesthetic implications of this transposition.

Keywords: *Primeiras estórias*. Guimarães Rosa. Adaptation. Literary narrative. Filmic narrative.

Notas explicativas

* Professora de Graduação e Pós-Graduação no Programa de Letras (Mestrado e Doutorado) da Universidade Presbiteriana Mackenzie

¹ Essa citação foi extraída de: <<http://www.contracampo.com.br/29/terceiramargem.htm>>, acessado em 29/04/2008.

² Essa citação foi extraída de: <<http://www.filologia.org.br/ivcluerj-sg/anais>>, acessado em 29/04/2008.

³ Citação extraída do texto encontrado no mesmo endereço mencionado na nota anterior.

Referências

A TERCEIRA margem do rio. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos & Guimarães Rosa. Brasil, 1994.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Das *Primeiras* para as *Outras estórias*. In: FANTINI, Marli (Org.). *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008. p. 288-296.

FIELD, Syd. *Manual do roteiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

GARDNIER, Ruy. *A terceira margem do rio*. Disponível em < <http://www.contracampo.com.br/29/terceiramargem.htm>>. Acesso em 29/04/2008.

LOURENÇO, Eduardo. *A nau de Ícaro*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

NORIEGA SÁNCHEZ, José Luís. *De la literatura al cine: Teoría y análisis de la adaptación*. Buenos Aires: Paidós, 2000.

OUTRAS estórias. Direção: Pedro Bial. Roteiro: Pedro Bial & Alcione Araújo. Brasil, 1999.

PESSÔA, André Vinícius. *O cinema e a obra de Guimarães Rosa: drama e riso*. Disponível em <<http://www.filologia.org.br/ivcluerj-sg/anais>>. Acesso em 29/04/2008.

RÓNAI, Paulo. Os vastos espaços. In: ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977. p. XIII-LI.

ROSA, J. Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

SANTOS, Nelson Pereira dos. Entrevista. *Revista Estudos Avançados*. São Paulo: IEA-USP, n. 21, v. 59, jan./abr. 2007. p. 324-352.

SODRÉ, Muniz. *Teoria da literatura de massa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.

STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992.

_____. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema, televisão*. São Paulo: Senac; Instituto Itáu Cultural, 2003. p. 61-89.

