

O ENCONTRO DO POÉTICO EM PRIMEIRAS ESTÓRIAS DE GUIMARÃES ROSA E OUTRAS ESTÓRIAS DE PEDRO BIAL

Doutoranda Adriana Lins Precioso (Unesp-Rio Preto – Unemat)¹

RESUMO: *Outras Estórias* encara a difícil tarefa de trazer para as telas uma tradução fílmica de cinco contos da obra *Primeiras Estórias* de Guimarães Rosa. Nosso texto busca evidenciar as consonâncias e dissonâncias estabelecidas por meio da transposição do texto literário para o cinema, bem como, os recursos utilizados pelo filme com a finalidade de recriar os efeitos poéticos do texto literário no espaço do texto sincrético. A seleção dos contos e a leitura atualizada pelo diretor sugerem a estilização do texto, num processo que promove encontros e desencontros significativos na relação estabelecida entre o texto literário e a sua transmutação fílmica.

PALAVRAS-CHAVE: *Literatura e Cinema; Primeiras Estórias; Outras Estórias.*

O cinema nacional vem avançando em produção e qualidade desde os anos noventa. É notável, nesse circuito, um crescente número de obras literárias que foram e estão sendo adaptadas para o cinema e para as mini-séries de televisão. Os modos de interação entre as obras e o cinema provocam no público um movimento digamos, contrário, daquele que o esperado, ou seja, primeiramente o público vai ao cinema ou assiste às mini-séries e depois compra o livro, fazendo assim, o percurso inverso da produção.

O cinema brasileiro tem um repertório riquíssimo; contudo, com exceção de filmes infantis e cômicos, há três fortes tendências que privilegiam a produção atual das adaptações:

- 1^a- Contemporâneas: que exploram, principalmente, a violência, a fome, a miséria social e a vida nas grandes cidades como temas;
- 2^a- Históricas: que narram fatos comprovados historicamente por um viés de denúncia ou revelação;
- 3^a- Sertanejas: que contextualizam o homem, o sertão e os modos de vida na interação desse homem com o seu espaço.

As primeiras baseiam-se em obras que possuem raízes na análise social do país e se justificam pelo período conturbado que vive o Brasil em termos de desigualdade, pobreza e violência. As segundas encontram na História sua razão; na maioria das vezes, a história é contada por outro ponto de vista: dos oprimidos, das testemunhas e descobertas dos bastidores que mudaram a rota do país e são ignoradas pela maioria das pessoas. Já as últimas e, são essas que nos interessam, são mergulhadas em um imaginário nacional que está sendo delineado desde o início do Modernismo do século XX, relativo ao sertão brasileiro. E é aqui, que insere-se a questão da nossa pesquisa.

Em 1998, Pedro Bial após um projeto acalentado por vinte anos, estréia *Outras Estórias*, baseado na obra *Primeiras Estórias* (1962) de Guimarães Rosa. O filme traz para as telas cinco dos vinte e um contos pertencentes à obra, são eles: *Nada e a nossa condição; Famigerado; Sorôco, sua mãe, sua filha; Substância e Irmãos Dagobé*. Bial mergulha no universo do sertão de Guimarães o qual, junto a Alcione Araújo,

¹ Aluna do Programa de Pós-Graduação da Unesp de São José do Rio Preto e professora da Universidade do Estado de Mato Grosso – Campus de Sinop. (email: adrianaprecioso@uol.com.br)

dramaturgo que adaptou os contos e fez questão de manter os diálogos tais como estão na obra, liga-os ao roteiro produzido pelo jornalista.

Em entrevista a Alice Gomes, Pedro Bial afirma:

O filme é uma transposição desse universo *rosiano* abordando justamente seus temas mais marcantes e universais, presentes em toda obra de Guimarães; a morte, o medo da morte, a sede de justiça, o amor e a loucura. Escolhi especificamente estes cinco contos porque eles tratam destes temas fundamentais da obra de Guimarães e me pareceram os mais passíveis para uma transposição cinematográfica.²

Nossa investigação prende-se ao termo “transposição”, ou seja, pretendemos evidenciar o modo pelo qual um texto sincrético, que é o cinema, pode transpor a imensidão mítica, os neologismos e o tom de oralidade, tão marcantes em Guimarães Rosa, para o texto fílmico. Como se reconstrói a poeticidade do sertão em imagens, som e iluminação, permanecendo fiel ou próximo do texto-fonte, é possível? Da obra à tela, quais são as consonâncias e as dissonâncias estabelecidas pelo processo de transposição?

A lírica e a poética fílmicas operacionalizam elementos outros além dos verbais, os quais são compostos por uma linguagem própria, somados a outras e que ao se relacionarem, produzem sentido, eis aqui o que chamamos de textos sincréticos. É no sentido da sincronia entre imagem, som e linguagem que Bial expõe o propósito por ele pretendido no filme. Assim, na continuação da entrevista, ele revela:

Não tentamos coloquializar ou trazer a linguagem de Guimarães para o nosso dia-a-dia. Tentamos manter o barroquismo e a exuberância originais do texto e fazer um filme mais operístico para ser visto com os olhos, ouvidos e coração. É uma viagem que deve ser acompanhada mais como um poema e uma música do que como um romance. A lógica do filme é muito mais lírica, poética e de sonho do que de uma novela. Minha intenção foi fazer o espectador fruir muito mais a musicalidade do texto do que o significado do mesmo. A história está contada com imagens e com musicalidade, é uma dança entre os dois.³

Desse modo, nossa primeira incursão será à obra e a forma como ela está estruturada para produzir sentido e depois vamos analisar o que aproxima e distancia os textos, num entrelaçamento comparativo que busca promover ferramentas capazes de sistematizar o encontro de obras literárias com suas transposições fílmicas.

Aparentemente o conjunto de contos de *Primeiras Estórias* está disposto de forma aleatória dada a gama diversa de temas por ele apresentado. A unidade formadora de uma certa homogeneidade estaria apenas relacionada aos cenários sertanejos, onde “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, 2001, p.19-20). A marca da diversidade, então, estaria restrita ao universo temático, na incorporação de impasses de várias ordens, onde as narrativas

² Consultar site: www.estacaovirtual.com/arquivo/mat1998/bial.html

³ Idem ao 2.

transfiguram-se em diferentes temáticas, tais como: amor, morte, identidade, etc. A amplitude da obra estende-se para além do campo temático.

Note-se ainda que cada espécime pertence, por assim dizer, a outra variante ou subgênero – o conto fantástico, o psicológico, o autobiográfico, o episódio cômico ou trágico, o retrato, a reminiscência, a anedota, a sátira, o poema em prosa... Distinga-se a multiplicidade de tons: jocoso, patético, sarcástico, lírico, arcaizante, erudito, popular, pedante – multiplicidade decorrente não só do tema, senão também da personalidade do narrador, manifesto ou oculto. Observa-se a variedade da construção e do ritmo. (Rónai, 2001, p.18)

Primeiras Estórias é formada por vinte e um contos, sendo que o primeiro e o último apresentam enredos semelhantes, são narrativas complementares, formam uma moldura e criam um processo de circularidade dentro da obra. N’ “As margens da alegria”, um Menino viaja de avião com os tios para uma cidade que está sendo construída, nesse espaço ele vivencia uma experiência de morte. Em “Os cimos”, um Menino viaja com o tio “para o lugar onde as muitas mil pessoas faziam a grande cidade” (P.E., p.224), a experiência vivida agora é de quase-morte. Os contos estão ligados pelo mesmo protagonista que vivencia experiências muito semelhantes, as quais circulam dentro do mesmo motivo.

Estrategicamente, dividindo a obra ao meio, o décimo primeiro conto intitula-se “O espelho”, conto que dialoga com o primeiro e o último, numa versão adulta de experiência em busca da própria identidade, a morte aqui é a perda de si mesmo; na busca do verdadeiro eu, a imagem formal do narrador perdeu-se em um espelho público. Nessa viagem de reconhecimento, um passeio pelo senso comum, pela ciência e pelo mito configuram a narrativa até o seu fim, a recuperação e aceitação da imagem perdida.

Além dessas molduras, a obra imprime nos demais contos um tom de homogeneidade projetada no núcleo de acontecimentos de cada conto e não só isso, pois os dois blocos narrativos divididos pelo “O espelho”, formam uma estrutura especular de diálogo direto entre personagens, temas e espaços tal como acontece nos textos-molduras que iniciam e finalizam a obra.

A enunciação, por sua vez, oscila por meio de dois eixos, a experiência e o testemunho. Em enunciação enunciativa⁴, temos o narrador-personagem contando a sua própria vivência, já na enunciação enunciva, o narrador é testemunha ou observador do acontecimento narrado, esteve lá presente, mesmo que pertença a multidão. Esse estilo de enunciação retoma a tradição literária em relação à arte de contar histórias, de contar experiências, de partilhar acontecimentos é daí que vem o tom preso à questão da oralidade, espaço dos neologismos e construções criativas tão próprias do estilo roseano.

Apesar da especificidade da obra escrita, é possível retirar dela mesma, elementos que auxiliem na confluência estrutural e temática formadoras da poética e da lírica impressas em ambos os textos. Sendo assim, verificaremos quais os pontos dessas duas narrativas que se encontram em relação à estrutura e ao tema.

Observamos que Bial também faz uso da moldura para criar um enredo unificado e compor junto aos contos selecionados uma certa homogeneidade. Tal como

⁴ “Há, pois, dois tipos bem distintos de debragem: a enunciativa e a enunciva. A primeira é aquela em que se instalam no enunciado os actantes da enunciação (eu/tu) o espaço da enunciação (aqui) e o tempo da enunciação (agora) (...)” “A debragem enunciva é aquela em que se instauram no enunciado os actantes do enunciado (ele), o espaço do enunciado (alguém) e o tempo do enunciado (então)”. (Fiorin, 2001, p. 43-4)

ocorre na obra, o espaço revela-se unificador, o sertão desdobra-se em planícies, plantações, vilarejos, casarões... Os personagens circulam nesse espaço único que ganha particularidades de acordo com o desenrolar de cada conteúdo temático proposto no conto.

Meletínski (2002, p.23), em sua obra intitulada *Os Arquétipos Literários*, afirma: “Acredita-se que a mútua correlação entre o mundo interior do homem em seu ambiente são tanto objeto da imaginação poética e mitológica quanto a correlação anímica dos princípios do consciente e do inconsciente.” Considerando as formulações do autor, podemos estabelecer os elementos que norteiam essa correlação e investigar as imagens geradoras dessa fusão do interior do mundo, do homem, do sertão e da alma do sertanejo.

Outra moldura criada por ele se dá na decomposição do conto “Sorôco, sua mãe, sua filha” em fragmentos que são disseminados ao longo do tecido narrativo fílmico. Esse procedimento serve como entrelaçamento das partes, ou seja, a inserção dos personagens desse conto, somados aos outros personagens dos outros contos, formam a junção desse tecido, unificando o enredo, além de servir como estratégia de atualização constante em relação ao próprio conto e elo entre as outras seqüências narrativas. A formação da moldura se dá na abertura e encerramento dos contos. A marca dessa inserção e a comoção registrada faz-se notar, na medida em que, Sorôco aparece para recolher sua filha ou sua mãe ambas sempre perturbadas e todos os outros personagens param, olham para ele com um tom de piedade e tristeza, assim, além do entrelaçamento narrativo há, também, uma cumplicidade emotiva, que será retomada posteriormente.

Outras Estórias inicia-se na escuridão e, aos poucos, um tom amarelado focaliza uma bota que caminha lentamente e começa a abrir as janelas de um casarão. As oposições: escuro x claro; aberto x fechado, silêncio x barulho são projetadas nessas imagens que têm como seqüência, logo após a abertura da primeira janela, no canto inferior da tela “Da obra de João Guimarães Rosa”, a continuidade da ação. No caminhar do personagem, ele vai abrindo portas até um quarto com barulho de choro de mulheres, é o velório da esposa do personagem e o choro de suas filhas, trata-se do conto “Nada e a nossa condição”. A primeira fala é de uma das filhas: “- Pai, a vida é só de traiçoeiros altos e baixos? Não haverá, para a gente, algum tempo de felicidade, de verdadeira segurança?” E a resposta vem do pai, que sai do escuro e com o foco de luz projetado apenas em seu rosto, responde de forma serena: “- Faz de conta, minha filha... Faz de conta...”. Esse diálogo, tal como todos os outros, foram retirados em fidelidade da obra de Guimarães Rosa.

Ao término da fala do personagem, a câmera fecha num livro que é a bíblia e aparece um homem muito simples, num vilarejo quase que deserto, lendo e, só então, quando há uma câmera panorâmica, que distancia-se para o alto, para o céu, é quando surge o título do filme “Outras Estórias” – num fundo recortado com escritas na letra do próprio Guimarães Rosa. Há durante essa elevação ao céu, o tom suave de uma viola ao fundo, compondo o cenário sertanejo. Após uns vinte segundos com o nome do filme, surgem os nomes dos atores, ainda nesse espaço celeste.

Acreditamos que as escolhas discursivas no âmbito do texto cinematográfico projetam-se justamente nas estratégias da manipulação de dois dos seus principais recursos: da câmera, com os planos, focalizações e movimentos; e da edição ou montagem. É por meio desses recursos que podemos localizar o sujeito da enunciação, o qual faz uma série de escolhas (pessoa, espaço, tempo), transformando a narrativa em discurso. Sendo assim, a geração de sentido pretendida com a seqüência exposta acima, prevê a imersão no universo do sertão por meio do delinear projetado por Guimarães

Rosa, pois a inscrição “da obra” indica de onde surge a produção, o texto-base. Do escuro ao claro, do fechar ao abrir e da fala do personagem “Faz de conta” com focalização imediata no livro e na leitura, a qual depois se afasta em direção ao céu com o título, leva-nos a entender que nesse “fazer de conta” teremos uma nova leitura (focalização no livro) da obra, portanto são, realmente, “outras histórias”.

Adentramos no imaginário do sertão na recriação de imagens que constrói os contos e redefine o enredo. Baseados nos conceitos de imagem e imaginário elaborados por Lucrecia D’Alessio Ferrara (2000) que: “A imagem decorre de um referencial contextualizado, o imaginário refere-se à capacidade associativa de produzir imagens a partir da imagem concreta, corresponde a um jogo relacional entre significados despertados a partir de uma imagem de base.” (p.119). Procuraremos relacionar essa “imagem de base” associada à obra.

A sequência narrativa do filme aproveita-se da morte exposta na primeira cena e traz para as telas o conto “Irmãos Dagobé”, unindo-se a cena do homem simples que lia a bíblia e depois, revela-se no personagem Liojorge, o matador do chefe do bando dos irmãos considerados “facínoras” pela comunidade. Primeiramente, temos a cena da briga e o clímax no momento da morte de Damastor é registrado pela focalização do alto da câmera, num plano panorâmico que se distancia no instante do tiro e da queda do personagem. Liojorge mata Damastor em legítima defesa e a maior tensão se dá no velório onde estão os outros irmãos e ele. Toda a comunidade espera pelo pior. Em meio a escuridão, acende-se um fósforo e ilumina-se o ambiente com as eles. O tom da oralidade da obra surge na fala das pessoas espalhadas nos cantos dos ambientes, comentando o acontecimento, tal e qual como está descrito no conto: “Demos, os Dagobés, gente que não prestava. Viviam em estreita desunião, sem mulher em lar, sem mais parentes, sob a chefia despótica do recém-finado.” (p.73)

A analepse trazida pela obra vem traduzida como flash-back no filme. Eis aqui uma relação explícita que descreve a confluência intersemiótica. As cenas de invasão e destruição promovidas pelos irmãos Dagobés surgem narradas pelas pessoas que observavam o velório de Damastor. A velocidade do corte das cenas contribuem para gerar a impressão de violência atribuídas aos atos dos personagens.

Vale salientar o aproveitamento do figurino e do cenário expostos nessas cenas. A imagem-base criada pelo imaginário coletivo acerca do sertão aparecem reproduzidas na indumentária desses irmãos facínoras: chapéus de couro, faixas, capas, acessórios em alumínio, armas. O espaço seco no chão de terra, ambientes iluminados por velas e lamparinas criam uma atmosfera de mistério num amarelado que revela o medo e a morte. Todos esses elementos somam-se na geração de sentido pretendida pelo diretor, leitor da obra e ressignificador da mesma em tela.

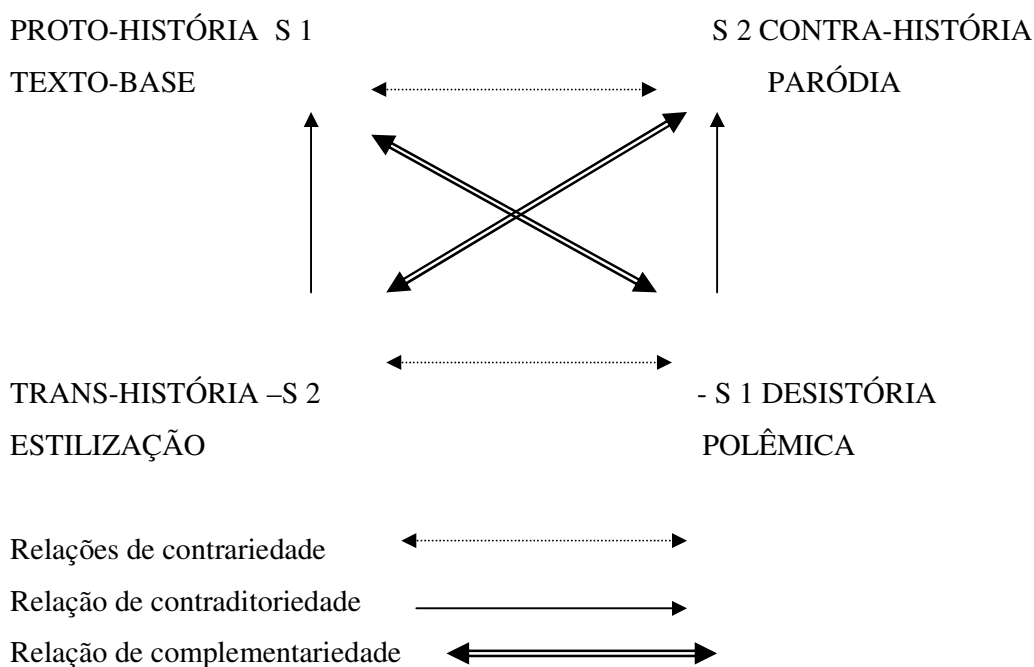
Formando o elo de ligação entre as narrativas, surge Sorôco seguido pela mãe, para acolher sua filha que canta e corre pelo espaço.

A surpresa do final da narrativa sobre os “Irmãos Dagobé” vem retratada no enterro, quando um dos irmãos rompe o silêncio dessa hora e diz a Liojorge: – “Moço, o senhor vá, se recolha. Sucede que o meu saudoso Irmão é que era um diabo de danado...” (p.78). Depois, dirige-se aos outros irmãos: - “A gente, vamos ‘embora, morar em cidade grande...” (p.78). A cena termina focalizada para o céu, espaço da esperança de uma vida nova, a câmera dirige-se para o alto.

Há uma marcação forte entre erudito x popular, na tentativa de aproximar da poética de Guimarães Rosa. É assim que se anuncia na tela o conto “Famigerado”, misturando o som de uma máquina de escrever com o trotar de um cavalo, formando, mais uma vez, uma moldura sonora e visual que surge no início e no fim do conto.

Apesar de toda a preocupação em manter-se o mais fiel possível do universo roseano, de forma específica nessa obra (*Primeiras Estórias*), há uma ruptura estrutural no eixo sintagmático quando ocorre a sua transposição fílmica, pois a quebra instaurada pelo conto “Sorôco, sua mãe, sua filha”, formando as molduras analisadas anteriormente não correspondem de forma direta com o ideal especular criado por Rosa. As molduras aqui sugeridas ocupam apenas o espaço do sertão, sendo que, na obra, são justamente as molduras que firmam o espaço urbano rodeado pelo espaço mítico do sertão, o qual inscreve os demais contos. Há, dessa forma, uma nova organização sintagmática privilegiando somente o espaço sertanejo, para que ele dê o entrelaçamento necessário para a construção de um novo enredo fílmico.

Sendo assim, a leitura realizada por Pedro Bial para a obra e dela para as telas num processo de atualização pode ser analisada por meio dos modos de atualização e suas variantes, as relações de contrariedade, contraditoriedade e complementariedade, sugeridas por Norma Discini no quadrado semiótico por ela proposto (2002, p. 24):



Ao tomarmos como texto-base a obra escrita, *Primeiras Estórias* em contrapartida do filme, *Outras Estórias*, podemos lê-la, conforme sugere o quadro, como uma relação de “estilização”, ou seja, a “trans-história” utiliza-se de elementos semelhantes ao texto-base, contudo, os transforma seguindo sua própria recriação. Há, portanto, uma identificação rápida de alguns desses elementos, tais como: enredo, personagens, espaço, estrutura, enfim. Porém, a base de texto surge transformada, impregnada de novos itens que promovem a própria estilização ou poética.

Nesse processo de estilização, podemos observar que a marcação discursiva sugere um procedimento, assim, “é tomar uma configuração discursiva qualquer e observar as variantes narrativas, temáticas e figurativas com que diferentes narradores a atualizam.” (FIORIN, 1996, p.80).

De uma obra literária para um filme, as variantes marcadas pela estilização promovem uma leitura muito particular, que em alguns momentos rompe com algumas expectativas diante do processo de atualização. No caso das obras aqui escolhidas, salientamos que há, logo de início, a ruptura total do filme com a estrutura especular da obra, há, no entanto, a tentativa de criar um novo enredo, formando molduras e disseminando o conto “Sorôco, sua mãe, sua filha” para criar esse fio narrativo com a finalidade de promover um enredo único. É aqui que inserimos a relação de estilização. A oposição erudito x popular, a descrição de personagens e do espaço, o estilo narrativo marcado pela oralidade, tudo isso chega a ser atualizado no filme, marcando, desta forma, as relações de semelhança entre os textos, agora, o modo de atualização pressupõe do texto a tela, uma série de escolhas que acabam comprometendo o poético do texto atualizado no poético da tela.

Sendo assim, o encontro do poético nessas obras percorre caminhos diferentes nesse procedimento de atualização e estilização. O poético de *Primeiras Estórias* além das peculiaridades de espaço e personagens, está fortemente marcado pela estrutura especular da obra, com o texto “O espelho” reforçando essa estratégia. Há um jogo especial na leitura dessa obra por meio dessa estrutura enigmática, que no filme, não aparece. O poético do filme está exatamente na atualização da obra, nessa leitura diferenciada que buscou no lugar de uma estrutura especular, uma disseminação, uma quebra ou ruptura dentro do enredo, valorizando, prioritariamente, o espaço do sertão.

Da experiência da comparação, nem sempre descobrimos caminhos semelhantes ou paralelos, no processo de transmutação, uma leitura estilizada justifica as escolhas variantes impregnadas na tela e que estão fora do texto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DISCINI, Norma. **Intertextualidade e Conto Maravilhoso**. São Paulo: Humanitas – FFLCH/USP, 2002.

FERRARA, Lucrecia D’Alessio. **Os significados urbanos**. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2000.

FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. 5 ed. São Paulo: EDUSP/Contexto, 1996.

_____. **As Astúcias da Enunciação: As categorias de pessoa, espaço e tempo**. 2 ed. São Paulo: Ática, 2001.

MELETÍNSKI, Eleazar Mosséievitch. **Os Arquétipos Literários**. (Tradução de Aurora Fornoni Bernardini, Homero Freitas de Andrade, Arlete Cavaliere). São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

RÓNAI, Paulo. Os Vastos Espaços. In: ROSA, João Guimarães. **Primeiras Estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras Estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.