

OUTRAS ESTÓRIAS – O TEXTO ROSIANO NO CINEMA

Robson Fontenelle (Puc-Minas)

Outras Estórias, longa metragem de Pedro Bial filmado em 1998, é uma reescrita, uma transmutação da linguagem literária para a fílmica, a partir de cinco contos de Guimarães Rosa contidos em *Primeiras estórias*: “Famigerado”; “Os irmãos Dagobé”; “Sorôco, sua mãe, sua filha”; “Nada e a nossa condição”; e “Substância”. O documentário *Os Nomes do Rosa*, filmado pelo diretor para o canal GNT, serviu para dar-lhe familiaridade com o universo sertanejo seria retratado na película. A experiência permitiu-lhe identificar locações e conhecer pessoas que o ajudaram a recompor o sertão descrito por Rosa.

No processo de transmutação da literatura em cinema, Pedro Bial contou com a ajuda do dramaturgo Alcione Araújo. Juntos trabalharam, em cada um dos contos, a vida interior das personagens e dos narradores (pensamentos, sentimentos, emoções e memórias) que ocorrem no *cenário mental* da ação dramática. O resultado foi exteriorizado, em detalhes, através de sons, imagens, cenário, cor, composição, diálogos e de recursos próprios da linguagem cinematográfica. Em cinema, o roteiro é uma história contada em imagens, colocada no contexto da estrutura dramática. O professor e roteirista Syd Field destaca que “Uma adaptação apenas começa no romance, livro, artigo ou canção. Essas são as fontes, o ponto de partida. Nada mais. Quando você adapta, não é obrigado a manter-se fiel ao material original”. (FIELD, 1995, p. XV)

Como a transmutação é uma nova leitura interpretativa, Bial trabalhou movimentos de câmara, pontos de vista, ângulos e enquadramentos, lançou mão do recurso de aglutinação de texto e personagem e diluiu dois contos num único “causo”, que, somado a outros três, formam a tessitura do filme. Em *Outras estórias*, como explica o próprio diretor, o texto fílmico foi submetido ao literário, muito embora, na transcrição, ganhe-se autonomia para gerir os recursos próprios do suporte da linguagem cinematográfica. Exemplo disso já se vê expresso no próprio título da obra: *Outras Estórias*.

Segundo a Teoria do Cinema, todo filme é constituído de três grandes etapas relativas à sua criação, as quais são autônomas e interdependentes (roteiro, filmagem e finalização – montagem e edição do som). Assim, podemos dizer que a primeira fase da transcrição é a etapa da imagem escrita, que vai da idéia até o roteiro final para a filmagem e compreende todo o processo de transposição do argumento da literatura para o cinema. Como o filme é recriado a cada fase, ele pode ficar irreconhecível em relação à etapa anterior. Para a filmagem depende-se do roteiro, que pode ser alterado por uma dificuldade qualquer. Na montagem, pode-se ter a necessidade de refilmar ou aproveitar imagens que, já diferentes do roteiro, mudam (atenuam ou potencializam, retiram ou colocam) as intenções adquiridas nas filmagens. É importante notar

que em cinema e vídeo, o roteiro prévio é apenas um guia que pode ser modificado conforme as necessidades e/ou potencialidades imagéticas e/ou do argumento verificadas no momento da gravação da cena ou sequência.

Em *Outras Estórias*, como roteiro transcrito, pode-se identificar dois diferentes autores – Rosa e Bial: as falas das personagens podem ser lidas como aproveitamentos do texto de Rosa, uma vez que o diretor as mantém intactas; e as informações de cenas podem ser consideradas textos híbridos, uma vez que contam a descrição do espaço ou da ação tanto pelo ponto de vista do autor quanto pelo do diretor. É a partir do roteiro preestabelecido que o suporte cinematográfico exige o uso de técnicas que dão vida ao imaginário, construindo ou reconstruindo cenários, cenas, falas, gestos, expressões faciais e toda a gama de comunicação verbal e não-verbal provenientes da linguagem coloquial, da pesquisa pautada no tempo e no espaço, e da leitura que o diretor, auxiliado pela equipe técnica, realiza em função daquilo que pretende representar. *Outras Estórias* envolve técnica, composição, truques de filmagem e teatralidade que possibilitaram a aproximação do texto fílmico ao texto literário. Na transcrição, literatura, teatro e cinema fundem-se nesse último suporte, apesar de suas diferenças de linguagem e técnica, numa espécie de simbiose. Aqui, o cinema apropria-se de características teatrais e literárias para a produção de sentido imagético e sonoro. A adaptação recria a literatura. Tempo e espaço ganham outras dimensões. Na “telona”, as imagens que contam as histórias são representações de um imaginário – o do diretor/adaptador.

Osvando Moraes, em seu livro *Grande Sertão: Veredas – O romance transformado* explica que

“(...) Nas narrativas visuais – no cinema, na televisão e em outras artes que utilizam signos figurativos – há problemas em se traduzir o tempo passado, o futuro e todos os tempos irrealis. Essas narrativas só trabalham com o presente como tradução não só do real, mas do ‘sentimento de realidade’. Assim, esses incidentes não representam grandes mudanças. Em ambos os textos (livro e roteiro) ocupam os mesmos lugares e a mesma importância”. (MORAIS, 2001, p.61)

Nesse sentido, vale ressaltar que a diferença entre o ponto de vista narrativo na obra literária e em sua transmutação para a TV ou cinema é mesmo o da câmera, que adota outro tempo verbal e mostra a imagem, descortinando a narrativa, seja do ponto de vista de um narrador oculto – a própria câmera –, seja de um narrador-personagem, ou de narradores-figurantes.

Se, no cinema e na TV, o narrador pode ser a câmera, uma personagem, um figurante ou o próprio espectador/leitor, no teatro não há narradores por excelência. A própria estrutura dialógica do teatro faz com que passagens narrativas sejam encenadas por personagens que, como o coro e o corifeu na tragédia Ática, assumem, em determinados momentos, a função de

narradores, ao presentificar, no palco, fatos passados responsáveis pelo desenrolar da ação. Assim, o coro e o corifeu não se constituem em narradores propriamente ditos, pois sua função é, sobretudo, argumentar a ação que se encena, instigando, provocando, aconselhando o protagonista, de modo a retratar o senso comum, refletindo as indagações e inquietações da platéia, a qual, portanto, se vê representada por essas personagens. Para o adequado desempenho dessa função, todavia, o corifeu, em particular, deve narrar os fatos essenciais ao conflito trágico, urdindo, assim, passado e presente rumo ao fado que está por vir, o que se assemelha à função de um narrador.

Na tradução intersemiótica de *Primeiras Estórias* para *Outras Estórias*, coro e corifeu vão ser inspiradores de momentos narrativos onde figurantes ou personagens secundárias, espectadoras da ação principal, assumem a voz e o ponto de vista do narrador. No cinema, como bem destaca Maria Lúcia Dal Farra, o narrador que busca sempre estar sempre disfarçado, por vezes aparece como a própria câmera ou de outras formas. O narrador de *Outras Estórias* identifica-se por uma imagem, “muito embora o narrar nem sempre seja privilégio da personagem que encarna tal imagem”. Dal Farra mostra que a voz narrativa é dada a um “figurante partícipe indireto da cena”, e cita como exemplo os homens e mulheres presentes no velório de Damastor Dagobé. Aqui destacamos que a participação dessas personagens é uma representação cinematográfica da função do coro na tragédia Ática, que, como observa Dal Farra, “num outro conto, chega até a contar com seu corifeu, com seu representante-mor, tal como sucede em ‘Nada e a Nossa Condição’”. (DAL FARRA, 1999)

Na estória de Tio Man’Antônio, uma mulher interpreta, ao mesmo tempo, os papéis de costureira, cozinheira e de testemunha das ações. Apesar de cumprir o papel do narrador, função na qual é secundada pelas três filhas de Man’Antônio, ela não tem lugar como personagem na história, permanece fora das ações e encarna uma versão atualizada do corifeu.

No livro *Literatura e Cinema*, Randal Johnson afirma que, “num filme, o significante está muito mais próximo do significado, isto é, o significante de uma imagem é para todos os fins e propósitos, o significado.” (JOHNSON, 1982, p. 13) Como a câmera, algumas vezes, assume o ponto de vista do narrador ou de uma personagem, acaba oferecendo ao espectador a mensagem já decodificada, uma imagem visual pronta para o consumo, diferentemente do que acontece na literatura, onde a leitura propicia a formação das imagens mentais, idealizadas a partir do meio simbólico (palavras e seqüências de palavras percebidas / lidas). Daí o sentimento de frustração de algumas pessoas que gostariam que a adaptação fosse a própria obra ou que consistisse das sensações e imagens mentais que experimentaram, ou que acreditam traduzir, no ato da leitura. Isso revela-se impossível de acontecer, justamente porque a adaptação é uma leitura, um ponto de vista, mesmo que esse ponto de vista exposto no roteiro tenha sido escrito por uma equipe.

Nesse sentido, utilizando-se a definição de Roman Jakobson, traduzir seria manter a semelhança de uma estrutura em outra forma – uma metáfora crítica do texto traduzido – em que o resultado do produto traduzido depende da qualidade de repertório e da inventividade do tradutor (JAKOBSON, 1969).

Na análise do filme *Outras Estórias*, verifica-se que os cinco contos escolhidos por Bial não aparecem na mesma seqüência que em *Primeiras estórias*. Na transcrição cinematográfica é impossível segui-los linearmente. Os contos foram costurados pela ação que junta uns a outros, como na tessitura de uma colcha de retalhos ou de uma teia. Ainda assim, podemos identificá-los na trama aparecendo na seguinte ordem: “Nada e a nossa condição”, “Os irmãos Dagobé”, “Famigerado”, “Substância” e “Sorôco, sua mãe, sua filha”.

O filme conta estórias dentro de uma estória. As estórias são interligadas pela convivência num mesmo espaço – o sertão mineiro. *Outras estórias* trata do cotidiano de um lugarejo e a vida de sua comunidade, com seus tipos diferentes, suas adversidades, questionamentos existenciais e destinos. Gira em torno dos fatos que acontecem, em tempo e espaço similares, com quatro personagens principais e outros de sua convivência, os quais podemos identificar, como sendo Tio Man’ Antônio, Damastor Dagobé, Maria Exitá e Sorôco.

A partir de dois velórios (o de Tia Liduína, e o de Damastor Dagobé), lembranças e reminiscências trazem à tona as estórias de vida de Tio Man’ Antônio, sua família e suas propriedades, e de Damastor, sua fama, sua maldade e sua morte, ao ameaçar cortar as orelhas de Liojorge. Mostra a transformação do lugarejo com a chegada do temido bandido, o medo que impunha até às pessoas mais esclarecidas da localidade e o destino dos outros três irmãos Dagobé, após sua morte. O enredo explora a mudança na vida do fazendeiro que, após casar as três filhas, doa suas terras a seus empregados, acabando por ser considerado louco, desnudando a ingratidão e o medo que assola as pessoas, após sua morte. A entrecruzar essas duas estórias, estão a filha e a mãe de um matador de bois da comunidade, consideradas loucas, que, entre cantigas desconexas, trazem à tona a religiosidade e o incômodo àqueles que convivem nesse espaço sertanejo retratado.

Atente-se que a luz de um fósforo, a claridade do sol quente, as janelas que se abrem numa casa contrastam com a escuridão dos ambientes internos que retratam a tristeza da morte, o sombrio da perda, o próprio estilo barroco – sombrio, exagerado, exuberante – presente no filme por meio do jogo de luminosidade e da interpretação, demasiado teatral. A luz lança claridade sobre as outras estórias, apresenta personagens e dá vida ao enredo, como, por exemplo, ao iluminar o rosto do jagunço de um dos velórios citados, morto por um homem simples daquela comunidade em legítima defesa, fazendo surgir, da imagem dele, *flashbacks* que vão esclarecer a história do falecido e unir as histórias vividas pelo jagunço numa única. Assim, o defunto, uma personagem construída com intenção hiperbólica, não

por acaso funde em si duas personagens de contos distintos: Damastor Dagobé é, ao mesmo tempo, o temido Damastor, do conto “Os irmãos Dagobé”, e o bandido Damázio dos Siqueiras, de “Famigerado”.

Nessa mesma direção, além do uso da luz e fósforo, outro artifício cinematográfico explorado é o movimento que se inicia com a abertura de janelas já na primeira cena, em que se apresenta o velório de Liduína, e que se repete nas portas e janelas do lugarejo invadido pelo tropel dos irmãos Dagobé – cenário da morte de Damastor – e, também, na narrativa, quando esta é assumida pelas vozes das várias figuras do povo, presentes no velório, traçando a famigerada história do jagunço. Balizado por movimentos de câmera, ângulos, enquadramentos e pelo ritmo de montagem dado à edição do filme, esse movimento contínuo alinhava as histórias. Descortina, também, a transformação da fazenda de Man’ Antônio após a morte da esposa, o rompimento com a lembrança da mulher, o casamento das filhas, a decisão de se desfazer das terras e o fingimento acerca da venda da propriedade, bem como a doação das glebas aos seus empregados e sua morte. Todos esses fatos da história do fazendeiro aparecem como que separados em atos, semelhantes aos do teatro. Tais atos são divididos ou entrecortados por pictogramas – desenhos similares a iluminuras medievais, que aparecem como verdadeiras metáforas representativas da história que se conta, traçadas na areia. Ora se formam, ora se desfazem ao vento, para, no final, tornarem-se bruma e areia, que, de amarela e grossa, faz-se branca e fina como a “substância” de que trata o conto a seguir: o polvilho produzido na fazenda Samburá, considerado o melhor da região.

Intencionalmente, esse polvilho traz a claridade e pureza daquela que o refina, nas pedras: Maria Exitá. No meio daquele sertão, uma menina abandonada transforma-se em moça branca, bela. De historiada em desgraças, torna-se sedutora até mesmo aos olhos do patrão que jamais a reparara. Aqui, uma história de amor dá leveza ao filme que traz a morte, seu mistério e suas conseqüências como ponto de reflexão acerca de mudanças de postura, olhares, pontos-de-vista. Em meio à claridade emanada do amor, pontos obscuros da vida de Exitá são lançados pela personagem que identificamos como Nhatiaga, tentando provocar o medo ou deter a paixão de Sionésio pela moça. Esforço em vão. Na vitória do amor, as questões da existência transubstanciam-se, trazendo à tona a loucura. A doença que já atacara a mãe de Maria Exitá é, poeticamente, insinuada de maneira metafórica, nessa personagem apaixonante. A loucura também é o motivo do afastamento da mãe e da filha de Sorôco daquela comunidade, como se vai ver. Aqui, a loucura traduz-se no ponto mais forte de união da trama, reforçando o enredamento filmico: as duas mulheres, que perpassam as outras histórias do filme invadindo e roubando a cena em alguns momentos de virada, mostram-se incômodas na trama e, talvez por isso, no final, são mandadas para o manicômio, num trem. Toda a comunidade compartilha o momento de separação da família e do sofrimento de Sorôco, que, sozinho, acaba adotando a cantiga entoada pelas duas no decorrer de todo o filme. Seu ato, a princípio um desatino, leva a multidão, num misto de culpa e dó, a segui-lo, também entoando a cantiga, pelo caminho de retorno para casa. É nesse contexto que voltam à cena personagens mortas e todos os que participaram das tramas. A exceção fica

por conta do narrador de “Famigerado”, que não volta, por estar representado, quem sabe, na figura do cego narrador, que, ao movimentar os dedos durante sua participação narrativa, simula a leitura em braille ou mesmo o ato de datilografar essa história. Um narrador carregado de simbologia, de sentimento, de força expressiva: um cego que lê um livro invisível, que escreve, datilografando numa máquina igualmente invisível, que “vê” e que narra a estória com outros olhos, sob outro ponto de vista, a partir de seus aguçados sentidos, percebendo naquilo que não vê o que a comunidade e Sorôco talvez não tenham percebido ou não tenham sido capazes de enxergar; aquilo que ele canta para espantar de si a própria loucura: “Ê Sorôco.... Todo mundo é louco, todo mundo é louco. O senhor, eu; as pessoas todas. O senhor, eu; as pessoas todas...”

Como se verifica, cada conto vai sendo narrado a partir de pontos de vista diferentes, por mais de um narrador, diferentes entre si. Em “Os Irmãos Dagobé”, a voz narrativa é dada a Liojorge, ao povo, aos irmãos de Damastor e, no intratexto com o “Famigerado”, ao escritor que conta a estória como se fosse uma passagem da vida de Damastor, na fusão das personagens já analisada. Note-se que esse narrador é caracterizado como médico e escritor na intenção de remeter, através dos modos e da vestimenta, à própria figura de Guimarães Rosa. Em “Nada e a nossa condição”, as filhas de Tio Man’ Antônio assumem a narrativa para falar do pai. Em outros momentos, a voz narrativa é dada à costureira/cozinheira, que se insinua uma provável parente (irmã de Man’ Antônio/ tia das filhas dele) em virtude da forma de tratamento relativo ao fazendeiro (“Tio” e “Mano”). Aqui, ela funciona, de forma onisciente e onipresente, como outra das “amarras” do enredo que vai sendo costurado entre as histórias. Em “Substância”, a narradora é Nhatiaga e, por vezes, o próprio Sionésio. Já em “Sorôco, sua mãe, sua filha”, a voz narrativa é dada a um cego, que ali representa o “escritor” de famigerado, o único que não retorna na cena final. Na adaptação desse conto, a narração também é realizada por populares que assistem ao embarque das mulheres, levadas por Sorôco. A circularidade da história que narra histórias e a mensagem mais marcante do filme estão na voz do cego, que, apesar de não enxergar, é quem explicita que não há loucos nem são: ou todo mundo é são ou todo mundo é louco, ou, conforme a máxima, “de médico e de louco, todo mundo tem um pouco”.

Outras histórias são na verdade muitas histórias que analisamos através de seqüências do filme. “Nada e a nossa condição” é o primeiro conto a aparecer e remonta ao velório de Liduína. Esse “prólogo” parece ser uma apresentação das personagens – uma narradora, que tem possível parentesco com Man’ Antônio, as três filhas e o protagonista do conto, que, posteriormente, receberão nome e história. É num abrir de janelas que o próprio Tio Man’ Antônio parece adentrar o filme. O escuro cede à luz. A mais nova das filhas pergunta, como no conto (aqui posto em discurso direto livre): “– Pai, a vida é feita só de traiçoeiros 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...” (menção aos contos de fada que se relaciona com o fado – dedal de costureira – que leva à caracterização de uma das narradoras do conto).

Quando Man’Antônio diz o último “faz de conta” surge a imagem de passagem para o próximo conto, “Os irmãos Dagobé”. No faz de conta, a câmara, em macro (*zoom* superposto que mostra um detalhe, aumentando diversas vezes a imagem), apresenta um texto. A imagem aberta em *zoom-out* (movimento do conjunto de lentes que se deslizam, afastando a imagem inicial) descortina uma bíblia e a figura franzina de Liojorge¹ – o matador do “pior” dos Dagobé –, ressaltando aquela sua característica de um pacato “legalhé”. Aos poucos, subindo em *plongée* (ponto de vista da porção superior cuja intenção é diminuir o que se mostra ou dar visão do todo), apresenta-se o espaço onde se dará toda a ação: um vilarejo rústico, com casas e rua típicas do sertão brasileiro. O plano geral (apresenta o espaço cênico panoramicamente) abre espaço para o letreiro que aparece, metaforicamente, em tipologia de máquina de escrever, dando o nome à obra filmica: *Outras Estórias*. Do *plongée* para o *contra-plongée* (ponto de vista da porção inferior), num movimento, a câmara parte do geral para o particular e posta-se, próxima do chão, intercalando-se a um ângulo normal de visão, para mostrar a agonia causada pelos quatro cavalos de “Os irmãos Dagobé” – o do facínora e os de outros três homens, seus irmãos – que invadem o espaço trotando. É desse ponto de vista que a comunidade vê na obra filmica, o “famigerado”, a personagem Damastor Dagobé, chegar. A câmara revela a visão do jagunço sobre a comunidade, que corre a fechar portas e janelas de seus barracos, retirando as crianças do cenário onde, ao que parece, haverá uma batalha.

Esse fundir de contos conota e ilustra a intratextualidade do conto presente na obra filmica. Bial, parte de originais que são colados, na adaptação, a textos complementares, de livre criação, de modo a tornar acessível e compreensível para o espectador, o enredo, a fim de garantir unicidade ao roteiro em sua escrita cinematográfica. Para que a câmera assuma o ponto de vista do olhar do narrador, o diretor trabalha no filme esse olhar a partir de dois tipos básicos de planos: um mais aberto e outro bem fechado, numa alusão à miopia de Rosa.

Artifícios cinematográficos tentam traduzir a obra primeira. O abrir e fechar de janelas representam o movimento, por exemplo, na cena, já descrita aqui, na qual Man’Antônio abre o casarão, e na cena de chegada do tropel de cavalos no vilarejo onde pais recolhem os filhos da rua, famílias fecham suas portas ou abrem apenas uma fresta, para espiar o que se passa. Esse movimento, reiterado nos movimentos da câmera, está presente, na adaptação do conto “Nada e a

¹ Note-se que a composição da personagem de Liojorge e a cena em que ele é apresentado ao espectador no filme lembram, por diversas características físicas e de comportamento, a personagem Zé do Centralfe, do conto “Fatalidade”. Vejamos o texto de Rosa que parece dialogar com “Os Irmãos Dagobé” no filme: “(...) o qual, vendo-se que caipira, ar e traje. Dava-se de entre vinte-e-muitos e trinta anos; devia de ter bem menos, portanto. Miúdo, moído. Mas concreto como uma anta, e carregado o rosto, gravado, tão submetido, o coitado; as mãos calosas, de enxadachim. (...) O homenzinho sentara-se na ponta da cadeira, os pés e joelhos juntos, segurando com as duas mãos o chapéu; tudo limpinho, pobre”. (ROSA, 2000, p.56 – daqui em diante designado *Pe*)

nossa condição”, marcado pela transformação da fazenda e pela afirmativa do narrador do texto de que “O grande movimento é a volta” (*Pe*, p.80). Informação que consta do filme e é reiterada adiante em “Substância”, particularmente nas cenas de fabrico do polvilho e da manipulação das pedras alvas nas lajes por Maria Exita e Sionésio, numa sequência em que o movimento é a transformação, a metamorfose da mandioca da qual se extrai a substância, a essência, e da qual se produz o polvilho.

Logo nas primeiras cenas, a movimentação causada pela chegada do tropel de cavalos anuncia a “invasão” do lugarejo pelo bando de um jagunço que, em seguida, saberemos tratar-se de Damastor Dagobé. Apresentados o bando e o “facínora”, a tensão dá-se, novamente, pelo movimento de câmera e pelos enquadramentos que mostram o “duelo” que acontecerá a seguir. Ameaçador, o Dagobé desafia Liojorge: “– Não vai pedir a benção? (...) – Você não é homi (sic) de matá um Dagobé porque sabe que tem outros três para obrá vingança”. Feito o desafio, um *fade out* (recurso que escurece a tela e dá noção de corte espaço-temporal) dá o *link* para surgirem na tela, com um som sinistro, as imagens da moça, filha de Sorôco – homem que, na releitura de Bial, é caracterizado como matador de bois² –, e de sua mãe.

A moça, vestida como menina, de chita, em primeiro plano, canta em desacordo: “– Tudo que ajunta espalha...”, enquanto o pai vai ao seu encontro. Ela canta: “No céu, no céu...”. O canto “costura” o sentido da teia, da colcha de retalhos que se tece, do mosaico que se forma com os outros contos no decorrer do filme: tudo que é juntado espalha-se e vice versa, metaforizando o próprio esforço do trabalho intersemiótico, do movimento, da transformação da linguagem verbal em imagem. No final, a imagem que fica é uma só, composta pelos fragmentos que se espelham e refletem, para dar sentido à trama que permeia toda essa “outra estória” contada por *Outras estórias*. Na obra fílmica, o canto da personagem ganha letra e um sentido religioso, já que traz à cena uma cantiga de oração à Nossa Senhora, quem sabe, numa tentativa de fazer referência à religiosidade também presente na obra rosiana. É dessa forma que o mosaico compõe o todo desse filme a partir da especularidade dos contos costurados, no enredo, por “Sorôco, sua mãe e sua filha”. Explico: a temática da loucura que se apresenta no entrecorte dos contos através da mãe e da filha de Sorôco é que vai amarrar a estória única mostrada na película. A estranheza, a curiosidade, o dó, todos os sentimentos porventura despertados nas outras personagens que cruzam as duas “loucas” é que vão dar sentido ao desfecho do filme.

Fato é que, na adaptação fílmica de Bial, há um jogo narrativo semelhante ao tear da teia, ao especular do mosaico, ao costurar da máquina que fia por cima e por baixo do tecido,

² No texto *A letra do cinema*, Bial explica que graças à pesquisa biográfica e técnica sobre o escritor, esmiuçando a infância de Rosa, soube que em Cordisburgo havia um matador de bois que vivia correndo atrás da filha louca. “Esse cara existia e o Rosa viu isso. Muita coisa surgiu assim” (BIAL, 2000, p.188).

alinhando a costura. Essa parece ser a função da cozinheira/costureira que conta, narra, com o próprio Man' Antônio e as filhas, a estória de “Nada e a nossa condição”.

O alinhavo final se dá, segundo o próprio Bial, na abordagem que faz da questão da escrita. O cego narrador de “Sorôco” representa o escritor de “Famigerado” que, por sua vez, representa o autor dos contos, Guimarães Rosa. Na representação da escrita há metalinguagem. A intersemiose não nega a origem e a importância do texto escrito – fonte de inspiração para a obra adaptada. Nessa representação, o cinema reconhece e imortaliza a figura do escritor primeiro, sensível, perspicaz, imaginativo, engenhoso, metanarrativo.

Da leitura dos contos e sua comparação com o filme fica patente a dificuldade da linguagem imagética, mesmo com a ajuda indispensável da verbal, como é o caso de *Outras Estórias*, dar conta de traduzir o que a linguagem literária produz por meio das imagens mentais criadas a partir da leitura. Conhecimento prévio, memória, história particular e outros tantos componentes interferem nessas imagens mentais que são sempre subjetivas, particulares e jamais poderão refletir-se da mesma maneira perante um público amplo, porque a beleza da literatura está justamente na sua multiplicidade de possíveis leituras e interpretações. A obra fílmica, por outro lado, trata-se de uma outra leitura; neste caso, do diretor-adaptador, embora este tenha contado com grande assessoria de críticos e pesquisadores, especialistas na obra de Rosa.

A leitura do adaptador, rica em elementos do olhar da crítica literária especializada, dá conta, até certo ponto, da interpretação literária e das entrelinhas presentes nos contos de Rosa. Obviamente, no filme não estão contidos todos os elementos dos contos, mesmo porque o filme, por definição, deve ter um recorte espaço-temporal que possa ser sintetizado em noventa ou cento e vinte minutos, os quais devem prender a atenção do espectador. Já do ponto de vista fílmico, como alegaram vários críticos de cinema à época do lançamento, *Outras Estórias* não se trataria de cinema, mas de teatro filmado – talvez, até pelo tratamento dado à captação da imagem que, à maneira de Sergei Eisenstein, mantém a câmera fixa que, típica do teatro filmado, varia, na maioria das vezes, apenas os ângulos e enquadramentos –, uma vez que não se têm, no filme, muitos movimentos de câmera em grua ou *travellings*. A alegação da crítica também deveu-se à interpretação hiperbólica de alguns atores que visavam, assim, a realçar suas personagens, como no caso de Damastor Dagobé, o que mereceu defesa de Pedro Bial, para quem cada ator – durante a oficina de interpretação comandada pelos atores e diretores Giulia Gam e Cacá Carvalho – procurou colocar sua própria história na estória e na personagem representada. O que fica patente é a diferença do *timing* fílmico tradicional para o de Bial, que se apresenta muito mais lento, devido, provavelmente, aos diálogos recitados, que soam estranhos, como diz o diretor, ou artificiais, como alega a crítica. De qualquer forma, o resultado do *timing* de *Outras Estórias*, do ponto de vista literário, pode ser comparado ao tempo sertanejo da obra rosiana, que lento, arrastado, reitera-se no ritmo lento e gradativo dos poucos movimentos de câmera, como o *zoom*.

O filme tende a oferecer interpretações mais proveitosas além de ser mais inteligível para aqueles que detêm conhecimento prévio dos contos de *Primeiras estórias* em detrimento daqueles cujo primeiro contato com o mundo rosiano se dá através de *Outras Estórias*; talvez isso ocorra devido à possibilidade do leitor “prévio” reconhecer situações, identificar cada um dos contos e possuir, de antemão, interpretações próprias para as estórias que, então, vê urdidas, em uma única. O espectador, não leitor do conto rosiano, nem sempre consegue perceber as nuances e metáforas abordadas ou explicitadas na tela, nem mesmo a “amarração” das estórias entre si. Parece inegável que uma linguagem induz à outra, pois, não por acaso, houve, segundo os jornais da época, grande procura pelo livro após o lançamento do filme. Convém destacar o quanto a escrita rosiana é cinematográfica. As descrições de espaços, personagens, cenários, aproximam-se do narrar cinematográfico através da câmera que desnuda cada coisa descrita. Basta iniciar a leitura de um conto, para que se formem as imagens mentais conduzidas pela descrição detalhada e cuidadosa de tudo que cerca o fato contado por Rosa. Aqui se encontram, paradoxalmente, a facilidade e a dificuldade de traduzir, ou, melhor, transcriar a literatura de Rosa para o cinema.

Como o espectador de um filme atua, *a priori*, de forma passiva, recebendo a leitura de outrem, cabe destacar a importância da adaptação que busca criar efeitos de sentido capazes de influenciar a leitura. Nesse caso, o resultado não foi outro senão a procura pelo texto original, talvez na busca de participar da construção/desconstrução do próprio texto. Destaque-se que o cinema tem sua lógica própria de representação, diferente da literária, porém que, no escandir das possibilidades de leitura, pode levar o espectador à compreensão ou à descoberta de leituras, antes ocultas frente à percepção de um olhar leigo ou não detentor de informações contidas nas entrelinhas da obra rosiana.

Assim, percebe-se claramente o aproveitamento dos recursos metalingüísticos, sintáticos e metafóricos da obra original transpostos em imagem, de forma a descortinar para o leigo aquilo que se encontra oculto. Desta forma, cinema e TV, quaisquer dessas duas plataformas que exibam o filme, obtêm êxito e cumprem sua tarefa de massificar a informação, ao possibilitar a um público mais amplo o acesso à obra literária, mesmo que já interpretada e repleta de leituras. Talvez a obra original apresente-se como de mais difícil acesso ao grande público, provavelmente pelo trabalho exigente de decodificação da mensagem, como, à primeira vista, parece ser o caso do texto rosiano. Nesse sentido, o filme tem um papel importante na divulgação da obra literária.

Enfim, destaque-se o caráter literal do filme que, em nenhum momento, nega sua origem literária. *Outras Estórias* transpira *Primeiras estórias* e repete, de forma cíclica, uma afirmação contida em ambos os enredos: “o grande movimento é a volta” ou, em palavras de romance, “Existe é homem humano, travessia”.(ROSA, 1978, p.460)

Bibliografia

- BIAL, Pedro. *A letra do cinema* In: *A prática da letra*. Rio de Janeiro: Escola Letra Freudiana – ano XIX nº 26 (2000)
- DAL FARRA, Maria Lúcia. *A linguagem fílmica de outras estórias de Bial*.
In: CONGRESSO DE LITERATURA, 1999, Lages Velha. (Inédito).
- FIELD, Syd. *Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*. Trad. Álvaro Ramos. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.
- JOHNSON, Randal. *Literatura e Cinema – Macunaíma : do modernismo na literatura ao cinema novo*. São Paulo: T. A. Queiróz, 1982.
- MORAIS, Osvando J. *Grande Sertão: Veredas; o romance transformado*. São Paulo: Século XXI, 2000.
- ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão Veredas*. 12ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.