

Primeiras estórias: dos contos aos filmes

Cadernos de
Pós-Graduação
em Letras

Jerônimo Pereira Júnior

*Aluno do Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras da
Universidade Presbiteriana Mackenzie*

RESUMO

Os filmes *A terceira margem do Rio* de Néelson Pereira dos Santos, e *Outras estórias* de Pedro Bial surgiram na última década tendo como texto de partida um mesmo livro: *Primeiras Estórias* de João Guimarães Rosa, autor que perseverava na busca de uma linguagem complexa, perfeita. No cinema, enquanto o linguajar, a caracterização física das personagens, o tempo e o espaço escolhidos por Néelson Pereira dos Santos fugiam da obra rosiana, Pedro Bial serviu-se de recursos do teatro para preservar a palavra e ser fiel ao estilo de Guimarães Rosa.

Palavras-chave: Adaptação. Conto. Cinema.

Todo escritor aspira à ressonância da poesia, todo autor quer o poético, João Guimarães Rosa conseguiu. Em sua prosa, a poesia traduz a paisagem e o homem do sertão. Guimarães Rosa, inquieto, abominava o lugar comum, queria a todo custo, reinventar a palavra, debruçado num processo contínuo de pesquisa de vários idiomas, cria linguagem e palavras diferentes, condensadas, complexas, todo um conjunto experimental que lhe dá liberdade para recitar o irreal e que, principalmente, ao mesmo tempo dá voz ao outro, ao também diferente, o excluído, que, em *Primeiras estórias* é representado pelo louco, pela criança, pelo jagunço, marginalizados pela intolerância da lógica e da ciência.

Resende (1988, p. 27, 42, 43) também fala sobre a importância do personagem louco, e da criança em *Primeiras estórias*:

O escritor, localizado na outra margem da realidade – a das estórias – busca, para compor o seu mundo, os loucos, os matutos, os bêbados e as crianças. Deles, retira o sentido além ou o supra-sentido da realidade que lhe reservam os mitos e os sonhos do sertão e da infância, o absurdo da loucura e o humor da anedota. [...] [O



MACKENZIE

menino da obra de Guimarães Rosa] traça, no seu trajeto, passos fundamentais da experiência existencial. [...] ele é uma criatura inexperiente, que se inicia na vivência, conhecendo o belo e o feio, a crueza e a maravilha, e soma os opostos, quando volta à realidade da vida, tal qual é: uma balança, onde os dois lados pesam igualmente. É o ser humano lançado “para fora do caos pré-inicial, feito o desenglobar-se de uma nebulosa”. [...] Retratando a infância que confina com o desconhecido, o escritor transmite uma perspectiva mítica e grande profusão ou exuberância de linguagem, portadora da disponibilidade do aprendiz em avançar mais e mais os ilimitados da vivência, atento a conviver sensivelmente e em todas as direções com aquilo que vê, encontra e colhe de aprendizagem na sua travessia.

O experimento estético de Guimarães Rosa serve de canal entre os indivíduos simplórios e os eventos complexos de natureza existencialista que os assaltam e os deixam desamparados, principalmente o jagunço que é uma figura significativa na formação social brasileira, e que no livro é inserido em situações narrativas que indicam o jogo de forças de dimensões ambíguas que existe no imaginário cultural e social que o abriga. Este enfoque ao jagunço torna *Primeiras estórias* um livro que coloca em xeque o poder da legalidade.

Nos volumes de João Guimarães Rosa, notamos uma das funções hipertextuais, a “intratextualidade”, pontuando intensamente sua obra do início ao fim, ou talvez, poder-se-á dizer, do fim ao início. As referências internas são tantas que instauram fortemente uma intratextualidade capaz de criar elos de aproximação entre todos os contos de um volume até fazer do livro quase um todo, quase um romance.

Tutaméia, por exemplo, é um volume que contém quarenta contos e quatro prefácios, as quarenta narrativas são extremamente curtas, as maiores não excedem a cinco páginas, o que denota um laborioso trabalho de pesquisa do qual adveio a condensação. Os resultados obtidos com esta síntese é um estilo telegráfico. E isto, justo em sua última obra publicada em vida, demonstra que o autor consegue atingir o auge do aprimoramento e/ou complexidade da experimentação lingüística, que buscava paulatinamente aperfeiçoar em toda sua obra, e que enfim emergia já tão claro e definitivo no livro anterior, *Primeiras estórias*, tanto que, tais livros causaram estranhez à crítica, que numa primeira leitura os entende como totalmente díspares do conjunto do resto de sua obra.

É que Guimarães Rosa passava a exigir uma releitura para ser entendido, ou melhor, decifrado. Ele mesmo diz isto, mas não abertamente, e sim através de sinais, de indícios que semeia ao longo dos volumes, em tudo deixa a marca da necessidade de uma releitura: nos prefácios, nos índices, nas epígrafes, e principalmente em sutis passagens e fragmentos que disfarçados atravessam todos os seus textos. Constante o autor convida ou açula o leitor ao jogo, ao jogo da adivinha, estabelecendo um dialogismo entre o enunciatário e o enunciador, não só nos limites do texto, mas em fronteiras mais amplas em sua obra, e em pressupostos e subentendidos que devem ser considerados como extensão extraverbal que completariam o sentido de fragmentos ditos, assim, através do não-dito. “Nessa perspectiva, o sujeito deixa de ser o centro da interlocução



que passa a estar não mais no *eu* nem no *tu*, mas no espaço criado entre ambos, ou seja, no texto (BARROS. 2003, p. 3).

Esta definição, a partir da releitura, aponta para o oposto, para o “outro”: a complexidade. Complexidade que leva muitos leitores, não só leigos, mas também doutos, ao erro.

Para melhor se conhecer o autor, e principalmente no caso de um João Guimarães Rosa, este cuidado deve incidir mais no plano da expressão, menos no do conteúdo, Bakhtin (2003, p. 399, 400) afirma que

o autor de uma obra só está presente no todo da obra, não se encontra em nenhum elemento destacado desse todo, e menos ainda no conteúdo separado do todo. O autor se encontra naquele momento inseparável em que o conteúdo e a forma se fundem intimamente, e é na forma onde mais percebemos a sua presença. [...] Vemos o criador apenas em sua criação, nunca fora dela.

No prefácio da *Antologia do conto húngaro* organizada por Paulo Rónai (1958), Guimarães Rosa confessa:

[...] o quanto ninguém imagina, é uma língua *in opere*, fabulosamente em movimento, fabril, incoagulável, velozmente evolutiva, tôda possibilidades, como se estivesse sempre em estado nascente, apta avante, revoltosa. Sem desfigurar-se, como um prestante e moderno mecanismo, todo tratável, ela aceita quaisquer aperfeiçoamentos estruturais e instrumentais, que, nas exaltadas arremetidas criadoras de uma experimentação contínua, os escritores lhe infligem, segundo as mais sutis ou volumosas intenções. Suas partes obedecem à arte. Dêste ponto-de-vista, nenhuma outra haverá tão plástica e colaborante, sem inércia. Por sua própria natureza original, permite tôdas as caprichosas e ousadas manipulações da gênese inventiva individual. Praticamente ilimitada é a criação de neologismos, o *verbum confingere*. O intercambiar dos sufixos e das partículas verbais é universal: os radicais aí estão, à espera de um qualquer afixo, como os forames de um painel de mesa telefônica, para os engates *ad libitum*. Possível, mesmo, é a engendra de sufixos novos, partindo de terminações singulares ou peregrinas de vocábulos. Vale o valível. Imissões adúlteras não são ilegítimas. A seiva arcaica se redestila. Absorvem-se os ruralismos. Recapturam-se as esquivas florações da gíria. Entre si, as palavras armam um fecundo comércio.

Molgável, moldável, digerente assim – e não me refiro em espécie só à língua literária – ela mesma se ultrapassa; como a arte deve ser, como é o espírito humano: faz e refaz suas formas. Sem cessar, dia a dia, cedendo à constante pressão da vida e da cultura, vai-se desenrolando, se destorce, se enforja e forja, malêia-se, faz mó do monótono, vira dinâmica, vira agente, foge à esclerose torpe dos lugares-comuns, escapa à viscosidade, à sonolência, à indigência; não se estatela. Seus escritores não deixam.

Essa confissão só exacerba o que os leitores dados à obra de Guimarães Rosa já sabem, mesmo sem este depoimento esclarecedor, desconfiar-se-ia de que em tudo na linguagem inventada de Guimarães Rosa há uma intencionalidade, cifrada, complexa, e somado à característica estética da economia de palavras, torna impossível a decifração de seus textos com apenas uma leitura, que sendo só uma, é desperdiçada, pois os contos de um volume têm independência individual, mas ao mesmo tempo estão inter-relacionados em afinidade, constituindo um conjunto. Uma leitura só, daria a errada impressão apenas da independência individual, não se vislumbraria o conjunto uno que montam. Não raro, para se entender um conto, é preciso



atenção quando se lê “outro”. Para uma intelecção que aspira à “completude” deve-se desconfiar até do detalhe da ordem em que foram dispostos dentro do volume, o que também é intencional. A leitura linear não é a correta, ela engana, é preciso descobrir, através de conexões, de intratextualidade entre os contos, a ordem “certa” para uma releitura.

Vale a pena aqui lembrar que este expediente foi usado com maestria em *Tutaméia* (1968), quando no último conto: *Zingaresca*, ao leitor aparece outro cego, também mendigo, também guiado por outro corcunda, outro corcunda também acusado de assassinato, tudo como Prudenciniano do primeiro conto, *Antiperipléia*:

Antiperipléia:

[...] mesmo eu assim, calungado, corcundado, cabeçudão.

Zingaresca:

[...] o guia – rebuço de menino corcunda, feio como um caju e sua castanha. – *Menino é a mãe!* – ele contestou, era muito representado. Era o anão Dininhão. Retornava para sertões, comum que o dinheiro corre é nas cidades? Dizendo que por vontade própria o cego carregava a cruz: – *Penitências nossas...* – se assoviava. – *Pois dizem que matei um homem, precipitado...*

E em seu livro anterior: *Primeiras estórias*, lá estava este projeto: o último conto, *Os cimos*, suscita no leitor a lembrança instantânea do primeiro *As margens da alegria*, ali também o autor apontava para a releitura, em *Os cimos* reaparecem, amadurecidos, numa nova visita a Brasília, os mesmos personagens de *As margens da alegria*.

Quando se inicia a segunda leitura, cuidadosa, da obra de João Guimarães Rosa, aparecem os vestígios do recado do autor indicando que os contos devem ser considerados em uma outra ordem, às vezes invertida, para que se façam sentido. Começa-se notar que certos fragmentos, se separados do contexto, constituem peças deste recado que vai aparecendo aqui e ali por toda a obra, são fragmentos que a outros do resto da obra estão ligados por linhas invisíveis e espelham a essência do todo, estes trechos são totalmente desapercibidos e inúteis à primeira leitura, pois só no final da primeira leitura é que se conscientiza ou percebe-se a necessidade da viagem de volta para visitar o texto.

O livro *Primeiras estórias* foi usado como texto de partida para a produção de dois filmes na última década: *A terceira margem do rio* de Néelson Pereira dos Santos, e *Outras estórias* de Pedro Bial. No cinema, provavelmente não seria possível retratá-lo na íntegra, houve, portanto, para cada filme, uma seleção de alguns contos que foram adaptados em seus respectivos roteiros. Podemos ver, então, dos vinte e um contos de *Primeiras estórias*, um total de dez representados na soma dos dois filmes. Em Néelson Pereira dos Santos, o enredo transita de um conto para o outro costurando-os numa estória una. Os contos *A terceira margem do rio*, *Seqüência*, *A menina de lá*, *Fatalidade*, *As margens da alegria*, e *Os irmãos Dagobé* transformam-se numa só estória com a predominância do conto *A menina de lá*, pouco é retratado o conto homônimo *A terceira margem do rio*.



Ao contrário, Pedro Bial nos apresenta uma parataxe de quatro estórias autônomas tratadas com a mesma importância, como se o filme, em verdade, fosse uma coletânea de quatro curta-metragens distintos: o primeiro é resultado da fusão de *Os irmãos Dagobé* com *Famigerado*, o segundo curta é o conto *Nada e a nossa condição*, o terceiro *Substância*, e o último *Sorôco, sua mãe, sua filha*, embora pequenos fragmentos de *Sorôco, sua mãe, sua filha*, que não existem no livro, são semeados nos curtas anteriores sem que afete seus enredos.

No cinema, por natureza, a linguagem é expositiva, o narrador tende a ser uma figura apagada, disfarçada, é o que se dá no filme de Néelson Pereira, onde o narrador se retrai e deixa os personagens livres para agir. Noutra direção, no filme de Pedro Bial, o narrador é percebido atuante na voz de diversos personagens que parecem ler o livro de João Guimarães Rosa, em algumas cenas chegam a desempenhar um jogral. As vozes dos personagens, moduladas, extrapolam o limite de apenas um diálogo com seus contracenantes, e passam, com postura teatral, a recitar o texto de João Guimarães Rosa ao público em primeiro lugar, e só depois, conseqüentemente aos seus interlocutores, como acontece no livro, quando o autor dirige-se ao leitor, e sendo que, no livro, o enunciador, por sua vez, já é um narrador de segunda mão, pois João Guimarães Rosa insinua a suposta anterior existência de um contador de causos que propaga boca a boca os acontecidos memoráveis de seu lugarejo. Assiste-se, em Bial, não somente a um relato, mas a uma dramatização do texto de João Guimarães Rosa, ressaltam-se olhares, fala pejada, expressões de rosto, gestos, mínimos ou espaçosos, tudo inspirado no texto-fonte, mas nitidamente improvisado, sem chegar à caricatura ou a um patético e desmesurado sotaque. Assim, integrando o teatro e os recursos da tecnologia ao cinema e à literatura, Pedro Bial cria uma linguagem cinematográfica própria, que enforma palavra, imagem e metáfora para enfatizar ludicamente a linguagem e o gestual. Suave, liberta-se da responsabilidade da trama, porém não da preocupação em manter fidedignidade àquele contador de causos em que se disfarçou Guimarães Rosa, ao criar uma linguagem de musicalidade própria. Além de homenagear Guimarães Rosa, está estratégia de Pedro Bial reinventa Guimarães Rosa, deixa o estilo de Rosa contaminar a linguagem do filme, faz o filme penetrar de forma poética no universo rosiano e é um reconhecimento da importância de preservar o estilo de João Guimarães Rosa no resultado final do filme.

O filme de Pedro Bial transcorre inteiro numa pequena cidade do interior mineiro e em seus arrabaldes, não saindo portanto do cenário idêntico ao do universo de João Guimarães Rosa. Bem diferente disto, metade do filme de Néelson Pereira do Santos foge deste cenário, ambientando-se na cidade grande. Valores do sertão são inseridos no espaço da urbe. Podemos ver, entre outros, uma roceira interagindo com a tv, símbolo máximo da urbanidade. O cenário urbano é o de Brasília entre as décadas de oitenta e noventa, logo, além do espaço, também o tempo foge ao da obra rosiana. Passando-se nesta época e lugar, logicamente que o filme traz avião, automóveis, aparelho de som, tv, desenho animado, caixa-de-correio, propaganda política, escola de samba, tornando o filme infiel ao livro, e de estilo também divergente ao de João Guimarães Rosa na linguagem repleta de palavrões e gírias, ou seja, sem vínculo com a obra rosiana.



Em poder do elemento visual que não tem o livro, o cinema comumente nos dá a cristalização definitiva da descrição física dos personagens. Em Néelson Pereira, esta descrição não ocorre de maneira satisfatória dentro do esperado, incomoda o leitor do livro escolhas insólitas de atores de biótipo totalmente aberrante que desvirtua em completo a coerência do livro.

O filme de Néelson é um objeto de arte autônomo, que pode, talvez, ser magnífico ao denunciar com economia de cenas e sem demagogia ou proselitismo como gosta João Guimarães Rosa, toda a mazela causada pelo êxodo desordenado de famílias pobres, de todas as regiões do país, mormente do Nordeste, rumo a Brasília. Esta escolha de Néelson sugere uma discussão entre o atrasado e o moderno, campo e cidade; não critica o antigo, mas busca o meio termo. O filme funciona enquanto uma leitura possível de João Guimarães Rosa, mas o que do livro é visível e o que está por decifrar, principalmente o decifrável do conto “A terceira margem do rio”, Néelson simplesmente preferiu explorar só o visível, por motivos, muito provavelmente, mercadológicos, já contando com a capacidade de raciocínio para metafísicas naturalmente menor no espectador em comparação ao leitor, logo, o enredo não sustenta o título, pois no filme não há subsídios satisfatórios para se entender o conto que é título do filme, o mesmo só é entendido por um espectador que também tenha sido leitor de Guimarães Rosa. Nesta prognose, Néelson Pereira estaria, infelizmente, contando com uma prévia leitura de Guimarães Rosa por parte do espectador, e forçando-o a reativar sua memória cultural e intertextualizá-la com sua própria experiência com o presente, para que se entenda seu filme, ao menos, o título.

First tales: from short stories to films

ABSTRACT

The third margin of the river of Néelson Pereira dos Santos and *Other stories* of Pedro Bial are two films that were produced in the last decade and they are based in the same book: *First stories* of João Guimarães Rosa, author that persevered in the search of a complex language, perfect. In the movies, while the speech, the characters' physical characterization, the time and the space chosen by Néelson Pereira dos Santos would have fled of Rosa's work, Pedro Bial used resources of the theater to preserve the word and to be faithful to Guimarães Rosa's style.

Keywords: Adaptation. Story. movies



REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARROS, D. L. P. Dialogismo, polifonia e comunicação. In: _____; FIORIN, J. L. (Org.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. 2. ed. São Paulo. Edusp, 2003.

BARROS, D. L. P.; FIORIN, J. L. (Org.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. 2. ed. São Paulo. Edusp, 2003.

BIAL, Pedro. *Outras estórias*. Rio de Janeiro: Riofilme. 1999. VHS.

CÂNDIDO, Antônio et al. *A personagem de ficção*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. (Coleção Debates).

RESENDE, Vânia Maria. *O menino na literatura brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1988. (Coleção Debates).

RÓNAI, Paulo. *Antologia do conto húngaro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 4. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1968.

_____. *Tutaméia*. 4. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1973. (Coleção Debates).

SANTOS, Néelson Pereira dos. *A terceira margem do rio*. Rio de Janeiro: Riofilme, 1994. VHS.

