

TRADUÇÕES SEMIÓTICAS EM GUIMARÃES ROSA

LICIA SOARES DE SOUZA,
Universidade Federal da Bahia - UFBA
Universidade do Estado da Bahia - UNEB

RESUMO: Este texto apresenta uma discussão sobre as traduções intersemióticas (Júlio Plaza, 2001) entre literatura e cinema, visando localizar elementos que unem e separam texto literário e texto fílmico. São abordadas as traduções fílmicas de contos de Guimarães Rosa, a partir do livro *Primeiras estórias*, com 21 contos, publicado em 1962. Este serve como texto-fonte para dois filmes: *A terceira margem do rio* (1994), de Nelson Pereira dos Santos, e *Outras estórias* (1999), realizado por Pedro Bial, que transcria quatro estórias autônomas, como se o filme fosse uma seqüência de quatro curta-metragens distintos. Na passagem dos signos icônicos, indiciais e simbólicos, nas tradições semióticas, os sintagmas fílmicos podem entrar em combinatórias diferenciadas e múltiplas, testemunhando a liberdade que cada criador pode dar a seu texto de partida. A conseqüência desse procedimento é mostrar que cada filme transcria, a sua maneira, a narrativa literária, ampliando ou reconfigurando certas cenografias que, às vezes, tinham pouca visibilidade no texto-fonte.

PALAVRAS CHAVE: Tradições intersemióticas, Guimarães Rosa, *Primeiras estórias*.

RESUME. Ce texte presente une discussion sur les traductions intersémiotiques (Júlio Plaza, 2001) entre la littérature et le cinéma, tout en visant localiser des éléments qui unissent et séparent le texte littéraire et le texte filmique. Les traductions filmiques de contes de Guimarães Rosa, à partir du livre *Primeiras Estórias*, avec 21 contes, publié en 1962, sont analysées. Ce livre sert comme texte-source pour deux films : *A terceira margem do rio* (1994), de Nelson Pereira dos Santos, e *Outras estórias* (1999), réalisé par Pedro Bial, qui transcrée quatre histoires autonomes, comme si le film était une séquence de quatre courts-métrages distincts. Dans le passage des signes iconiques, indiciels et symboliques, dans les traductions sémiotiques, les syntagmes filmiques peuvent entrer en combinatoires différenciées et multiples pour témoigner de la liberté que

chaque créateur peut donner à son texte de départ. La conséquence de ce procédé est celle de montrer que chaque film transcrée, à sa façon, le récit littéraire, tout en élargissant ou en reconfigurant certaines scénographies qui parfois avaient peu de visibilité dans le texte-source.

MOTS CLES: Traductions intersémiotiques. Guimarães Rosa. *Primeiras estórias*.

CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

O presente texto se insere numa pesquisa sobre as traduções intersemióticas entre literatura e cinema, visando localizar elementos que unem e separam texto literário e texto fílmico e identificar fatores de ordem mais ampla do ato criador fundamentalmente semelhantes, em vários níveis da composição de um produto estético. Abordaremos as traduções fílmicas de contos de Guimarães Rosa, inscrevendo-nos nos movimentos de comemoração dos cem anos de seu nascimento.

O estreitamento do debate sobre a passagem do texto literário ao texto fílmico começa pelo enfoque da tradução intersemiótica, trabalhada por Júlio Plaza (2001), baseada na teoria semiótica de Peirce¹, que autoriza a tradução de textos, através das funções mediadoras dos signos, repartidos em categorias fenomenológicas que apresentam relações de autogeração de sentido. A infinitude da cadeia semiótica, as transmutações de signo em signo, nas três categorias da virtualidade (primeiridade), da existência (secundidade) e da lei (terceiridade), fazem com que a tradução dê conta de um feixe de possibilidades de transformação de segmentos textuais de um veículo para outro. No bojo das discussões sobre o descentramento pós-modernista, a noção de iconicidade peirceana, no nível da primeiridade, que não se restringe apenas à imagem visual, vem colaborar, de forma bastante pontual, para a compreensão das rupturas das convenções simbólicas das grandes narrativas tradicionais.

Em termos de tradução semiótica, enveredamos pela área fílmica e buscamos o equivalente das seqüências literárias na *grande*

¹ Para uma introdução à semiótica peirceana, vide nossa obra *Introdução às Teorias Semióticas*.

sintagmática de Christian Metz, que constitui exatamente uma classificação de segmentos narrativos. Na passagem dos signos icônicos, indiciais e simbólicos, podemos perceber que seqüências e sintagmas podem entrar em combinatórias diferenciadas e múltiplas, testemunhando a liberdade que cada criador pode fazer de seu texto de partida. A conseqüência desse procedimento é mostrar que cada filme transcria, a sua maneira, a narrativa literária, ampliando ou reconfigurando certas cenografias que, às vezes, tinham pouca visibilidade no texto-fonte, ou mesmo dinamizando visualmente cenografias nucleares.

TRADUÇÕES DE JOÃO GUIMARÃES ROSA

Primeiras estórias, de João Guimarães Rosa, é um livro com 21 contos publicado em 1962. Como já foi bastante assinalado, em toda uma fortuna crítica, tais contos põem em cena personagens marginalizados pela lógica progressista da política brasileira que vinha potencializando suas ações no pólo urbano.

No projeto estético de Rosa, as estórias transcriam lendas e sonhos do sertão mineiro, com seus elos com a sobre-natureza, com a outra margem da realidade, que povoa o universo dos excluídos do progresso brasileiro: os loucos, as crianças e o jagunço. O jagunço se tornou uma figura emblemática da formação social brasileira e, como signo chefe de uma arte engajada, passou a ser um pilar legisignificativo de narrativas que materializam o jogo de forças entre as oligarquias rurais e o povo desamparado dos sertões. Sabe-se que a representação dos sub-homens brasileiros, fabricados pela miséria, é uma herança euclidiana. Antonio Callado, principalmente em seu romance *Quarup*, instaurou novos caminhos para o jaguncismo literário com a inscrição das utopias marxistas, do cubanismo em particular, configurando um jaguncismo guerrilheiro.

Guimarães Rosa já vinha, desde os anos 1950, extirpando a predicação romântica e realista do ruralismo que orientava as representações do jagunço, do cangaceiro e do sertanejo em geral. Ele

sofre igualmente a influência euclidiana, construindo jagunços que movimentam as massas num sertão que, longe de ser idealizado, é apresentado como espaço problemático da política brasileira de valorização de oligarquias e elites urbanas.

Rosa, como é sabido, promoveu uma total renovação do regionalismo brasileiro. Porém, mais do que uma renovação de gênero e de conteúdo, o escritor empreendeu uma verdadeira revolução lingüística, tornando os signos-palavra espécies de peças de uma tessitura complexa que ele desarruma e re-arruma com uma criatividade sempre peculiar. O escritor efetua elos de união entre diferentes planos miméticos (mitos, lendas, causos, cultura popular e cultura erudita, etc.), como experiência criadora em contraposição às confirmações miméticas dos enunciados lógicos dos acontecimentos da literatura romântica, realista e naturalista.

Traduzir a linguagem roseana para a narrativa cinematográfica nunca foi tarefa fácil. Em 1964, *Grandes sertões veredas* foi levado à tela, por Geraldo dos Santos Pereira, Renato dos Santos Pereira e Walter G. Durst. A crítica considerou o filme bastante distante da obra literária, mais assemelhado a um filme de bang-bang banal².

O livro *Primeiras estórias* serve como texto-fonte para dois filmes. O primeiro tem como título *A terceira margem do rio* (1994) de Nelson Pereira dos Santos que faz uma junção dos contos *A terceira margem do rio*, *Seqüência*, *A menina de lá*, *Fatalidade*, *As margens da alegria* e *Os irmãos Dagobé* com a predominância das tramas dos contos *A menina de lá* e *A terceira margem do rio*. O segundo filme *Outras estórias* (1999) é realizado por Pedro Bial que transcria quatro estórias autônomas, como se o filme fosse uma seqüência de quatro curta-metragens distintos: o primeiro resulta da transcrição de *Os irmãos Dagobé* e *Famigerado*, o segundo é a do conto *Nada e a nossa condição*, o terceiro *Substância* e o último *Soroco, sua mãe, sua filha*.

² A TV GLOBO realizou a minisérie *Grandes Sertões veredas*, em 1985, com Toni Ramos como Riobaldo e Bruna Lombardi como Diadorim.

PERSONAGENS-TEXTOS DOS CONTOS ROSEANOS

Lidamos aqui com duas traduções de uma série de contos que tematiza, problematizando, a existência humana nesse espaço simbólico da cultura brasileira que é o sertão. Como sabemos, o conto é uma forma narrativa, em prosa, de menor extensão, contendo apenas um núcleo temático como motor da trama narrativa. Durante muito tempo, prevaleceu a fórmula do final enigmático para um conto até Maupassant, no final do século XIX. No modernismo, “o final com chave de ouro”, passou a ser dispensável, tornando-se mesmo sinônimo de anacronismo. Atualmente, um conto deve apresentar um problema e uma solução sem ter que se submeter à ordem linear clássica: ordem-conflito-desordem-ordem.

A análise estrutural do conto se desenvolveu, como é sabido, com os trabalhos de Vladimir Propp sobre os contos de magia russos. Propp reagiu contra os estudos preocupados com a gênese histórica da fábula (composição prosística comportando conteúdo e a expressão), voltando-se para a visada da estrutura do conto. Greimas, por outro lado, se liberta da ordem sucessivo-sintagmática de personagens integrantes do esquema fabular propiano e propõe um modelo actancial que prevê várias funções para o mesmo personagem. Note-se que Propp e Greimas, assim como Claude Brémont, contribuem para mostrar, na narrativa moderna, a nova feitura dos contos com a possibilidade de agenciar várias variantes temáticas e encenar personagens inacabadas, que não se caracterizam definitivamente em virtude do incompleto de sua esfera de funções³.

Nessa ordem de idéias, Segolin (1978) mostra como a narrativa moderna desfuncionalizou os textos e as personagens, produzindo um amplo processo de predicação sem predicados fixos e determinados. Embora de tendências semióticas distintas, Propp, Greimas e Bremond⁴, tentando vincular a manifestação dos personagens à dinâmica do discurso, se aproximam da qualisignificação icônica de Peirce. Tratando de Guimarães Rosa, já sabemos que seus

³ Sobre a semiótica narrativa de Propp, Greimas e Bremond, vide nossa obra *Introdução às teorias semióticas*.

⁴ De fileira saussureana, de lógica binária.

contos seguem um processo de construção desfuncionalizador, libertando a narrativa de um desenrolar clássico puramente indicial com consecutividade lógica direcionada.

A descaracterização funcional dos agentes narrativos, visada como um processo de iconicidade narrativa, permite a materialização do personagem-texto (SOGELIN, 1978) que se apóia antes em núcleos predicativos icônicos, destinados a detonar as possibilidades significativas do texto. Diferentes dos personagens-estado, feixes de atributos definidos, subordinado ao jogo lógico dos textos, o personagem-texto pode retomar os constituintes básicos do personagem tradicional no intuito de rever fática e metalinguisticamente suas formas iniciais.

Quando trabalhamos com narrativas longas, como os Romanes, podemos identificar várias Sequências com múltiplas Funções⁵. No conto, a regra é que encontremos apenas uma Sequência que deverá ter entre três e quatro Funções geralmente. Se o conto tem uma feição subversora da lógica tradicional e materializa o personagem-texto, o reconhecimento das Sequências se torna mais complexa e exige um exercício mais apurado de debulhamento do texto. Tentamos isolar os agentes narrativos de quatro dos contos-fonte mais importantes das traduções cinematográficas. Tentamos igualmente cruzar a emergência desses agentes nos dois filmes.

⁵ Referimo-nos às Sequências e as Funções, lançando mão de uma análise estrutural do discurso narrativo proposta por Roland Barthes (1973). Para começar, tem-se a *Sequência* que é uma série lógica de *Funções*, ligadas por uma relação de solidariedade: os termos se pressupõem uns aos outros. A estruturação de Funções em Sequências e destas entre si forma a *Sintaxe funcional*. Toda Sequência recebe uma denominação, de livre escolha do analista, mas intimamente ligada à lógica que a estrutura, podendo ser expressa por um nome ou por um infinito verbal cognato. Uma Sequência é uma unidade e, como tal, pode servir de termo a outra maior.

Famigerado
S1 ENCONTRO

F1
Chegada dos cavaleiros

F2
Diálogo com Damázio

F3
Partida dos cavaleiros

Os irmãos Dagobé
S2 FUNERAIS DE DAMASTOR

F4
Velório na casa

F5
Assassinato de Damastor

F6
O cortejo

F7
O perdão

A terceira margem do rio
S3 RELAÇÕES COM O PAI

F8
O adeus ao pai

F9
Diálogos na beira do rio

F10
Partida da família

F11
Chamada do pai

A menina de lá
S4 OS DOTES DE NHINHINHA

F12
Conversas de Nhinhinha

F13
Cura da mãe

F14
Milagre da chuva

F15
Morte de Nhinhinha

Vejamos que fizemos uma numeração das Sequências e Funções dos diferentes contos para facilitar o exame da fusão dos agentes narrativos dos contos nos filmes.

Famigerado é um conto narrado em primeira pessoa no qual o farmacêutico recebe a visita do jagunço Damázio Siqueira. O personagem narrador constrói a predicação de um jagunço violento e feroz, mostrando igualmente seus sentimentos de medo e ânsia diante de tal ícone de perigo. Mas o *perigoso* só buscava saber o significado da palavra *famigerado*, que ouviu de um moço do governo, pensando que se tratava de um insulto contra ele. O farmacêutico diz-lhe o contrário, que se trata de um elogio significando *pessoa célebre*, o que acalma a valentia. A constituição fática do personagem serve para

desindexar os referentes habituais ligados aos jagunços literários. A configuração metalingüística em torno do significado da palavra serve para atenuar ainda mais as imagens de força e de poder dos valentões do sertão.

Os irmãos Dagobé trata da morte do terrível irmão mais velho, Damastor, pelo pacífico Liojorge⁶. No arraial, todos dão por certa a vingança de Doricão, Desmundo e Derval, que matariam o assassino do irmão. A expectativa da revanche cresce quando Liojorge anuncia sua intenção de segurar a alça do caixão do defunto Dagobé. Para surpresa de todos, os irmãos concordam, dando razão a Liojorge por ter eliminado o valentão Damastor, que teve o fim que merecia. Comunicam também que deixariam o sertão para recomeçar a vida na cidade. Como em *Famigerado*, aí existe a materialização de personagens-texto, através dos quais são criados jogos onde símbolos e ícones, referentes e contra-referentes se entrecrocaram, que instaura um efeito cômico.

A terceira margem do rio relata a história de um homem que abandona a família e sociedade para viver à deriva numa canoa, no meio de grande rio. Com o tempo, a família desiste de apelar para o seu retorno, mudando de lugar, com a exceção do filho mais velho. Este, na maturidade, tomado por intensa culpa, decide substituir o pai na canoa e comunica-lhe sua decisão. Nesse conto, a temática da *margem*, cara ao pós-modernismo, é desenvolvida, apontando para uma atitude de descentramento, associada ao processo de primeirização. Com o passar do tempo, ocorrem casamento, nascimento e batizados, e o pai abdica de hábitos culturais para se tornar cada vez mais natural e diferente do social, logo destituído de relacionamentos sígnicos.

O pedido do filho para que troque de lugar com ele, parece ser as únicas palavras que fazem sentido. Como no mito de Caronte, o barqueiro da fábula, o encantamento da vida errante na água só seria quebrado quando alguém, espontaneamente, com ele trocasse de lugar. O pai atende ao apelo, mas o filho, tomado de medo, fraqueja e desiste de ir para terceira margem do rio.

⁶ Pusemos a função relativa ao assassinato de Dagobé posterior ao velório, em virtude do recurso do flashback usado no conto.

A menina de lá é a história de Nhinhinha que possui dotes paranormais. Ela consegue realizar todos os seus desejos, por mais estranhos que pareçam, enunciado duas vezes o verbo: *Deixa...Deixa*. Isolados na roça, seus parentes guardam em segredo o fenômeno, para dele tirar proveito. Nhinhinha pede um arco-íris no céu para acabar com a impiedosa seca. Mas pede igualmente um caixãozinho cor-de-rosa com enfeites brilhantes para se retirar da terra.

ESPECIFICIDADES DOS DOIS FILMES

Pereira Júnior (html 2004) mostra uma diferença fundamental entre a tradução intersemiótica de Nelson Pereira dos Santos e de Pedro Bial. Em Nelson, o enredo costura agentes narrativos dos contos de partida em uma estória una. Nelson usa uma linguagem cinematográfica, utilizando uma sintagmática narrativa própria, com sintagmas alternantes, modulados e encaixados pelas fusões de imagens. A narração é feita predominantemente pela câmera como se o narrador deixasse os personagens livres para agir. No filme de Pedro Bial, P. Júnior ressalta que o narrador é percebido atuante na voz dos personagens do livro.

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 dos memoráveis de seu lugarejo.

O texto de Nelson é cinematográfico e o de Bial é teatral. Isso não quer dizer que este último não tenha criado uma linguagem cinematográfica própria. Ele consegue manter a linguagem roseana

enformando palavra, kinésica e proxêmica⁷, em um conjunto criativo que associa teatro, recursos tecnológicos do cinema e da literatura. Como o diz ainda P. Júnior, a obra de Bial celebra Rosa e deixa seu estilo contaminar a linguagem do filme.

Para ilustrar, vejamos o primeiro bloco narrativo que é tradução dos dois contos *Os irmãos Dagobé* e *Famigerado*. Ele começa pela F1, seguido de F5: O irmão mais velho é morto pelo pacato Liojorge. O velório se inicia e as pessoas falam das proezas do finado. Abre-se então um segmento que visa indicar com detalhes a valentia de Damastor que é fundido com o personagem Damásio de *Famigerado*. O segmento cinematográfico acompanha a F2 do texto literário. Vemos patas de cavalos adentrando pela cidade e pessoas entrando em suas casas, fechando ligeiramente as portas. Aparece um papel numa máquina de escrever com o incipit do conto: “Foi de incerta feita – o evento. Quem pode esperar coisa tão sem pés nem cabeça? “(ROSA, 1974, 27). Nesse momento, o personagem se apresenta principalmente como um personagem escritor e a imagem cinematográfica promove a realização de uma meta-imagem. Em seguida, a voz do escritor (Juca de Oliveira) ecoa representando seu pensamento.

O cavaleiro esse – o oh-homem-oh- com cara de nenhum amigo. Sei o que é influência de fisionomia. Saíra e viera, aquele homem, para morrer em guerra.

Imagem: o homem (Cacá Carvalho) se aproxima

Aquele homem, para proceder da forma, só podia ser um brabo sertanejo, jagunço até na escuna do bofe. Senti que não me ficava útil dar cara amena, mostras de temeroso. Eu não tinha arma ao alcance. Tivesse, também não adiantava. Com um pingão no í, ele me dissolvia.

⁷ Pesquisas específicas sobre os gestos e a posição no espaço respectivamente, vide SOUZA, *Introdução às Teorias Semióticas*.

— O senhor quer entrar?

— Não quero Não.

Sei desse tipo de valentão que nada alardeia, sem farrona. Mas avessado, estranhão, perverso brusco, podendo desfechar em algo de repente por um ésnão-és.

— Eu vim perguntar a vosmecê uma opinião sua explicada...

Seria de ver-se: estava em armas – e de armas alimpadas. Dava para se sentir o peso da de fogo, no cinturão, que usado baixo, para ela estar-se já ao nível justo, ademão, tanto que ele se persistia de braço direito pendido, pronto meneável. Sendo a sela, de notar-se, uma jerba papuda urucuiana, pouco de se achar, na região, pelo menos de tão boa feitura. Tudo de gente braba.

Imagem: a câmera vai focalizando em close o corpo do homem, em suas armas e munições.

F20

F21

F22

F23

DAMASTOR DAGOBÉ

— Quer tomar um cafezinho?

— Não. Vosmecê é que não me conhece. Damastor Dagobé.

Damastor, quem dele não ouvira falar? O feroz das estórias de léguas, com dezenas de carregadas mortes, homem perigosíssimo.

Imagem: Flashback de Damastor brigando e estu-prando em um bar. Volta ao sintagma do encontro.

— Saiba vosmecê que, na Serra, por o ultimamente, se compareceu que um moço do governo, rapaz meio estrondoso...Saiba que estou com ele à revelia...Cá eu não quero questão com o governo, não estou com saúde, nem idade...O rapaz, muitos acham é de seu tanto desmiolado...

A conversa era para teia de aranhas. Ele enigmava.

— Vosmecê agora me faça a boa obra de querer me ensinar o que é mesmo que é: fasmisgerado...faz-me gerado...falmisgerado...familhas gerado...

Detinha minha resposta, não queria que eu a desse de imediato.

— Saiba vosmecê que saí ind’hoje da Serra, que vim, sem parar, essas seis léguas, expresso direto pra mor de lhe perguntar a pergunta pelo claro...

E já aí outro susto vertiginoso suspendia-me: alguém podia ter feito intriga, invencionice de atribuir-me a palavra de ofensa àquele homem; que muito, pois, que aqui ele me famanasse, vindo para exigir-me, rosto a rosto, o fatal, a vexatória satisfação?

— Lá, e por estes meios de caminho, tem nenhum ninguém ciente, nem têm o legítimo – o livro que aprende as palavras...É gente pra informação torta, por se fingirem de menos ignorâncias...Só se o padre, no São-ão, capaz, mas com padres não me dou: eles logo engabelam...A bem. Agora, se me faz mercê, vosmecê me fale, no pau da peroba, no aperfeiçoado: o que é que é, o que já lhe perguntei?

— Famigerado?

— Sim senhor.

— Famigerado?

— Famigerado é inóxio, é “célebre”, “notório”, “notável”.

— Vosmecê mal não veja em minha grossaria no não entender. Mais me diga: É desaforado? É caçoavel? É de arrenegar? Farsância? Nome de ofensa?

- Vilita nenhuma, nenhum doesto. São expressões neutras, de outros usos...
- Pois...o que é que é, em fala de pobre, linguagem de em-dia-de- semana?
- Famigerado? Bem. É “importante”, que merece louvor, respeito...
- Vosmecê agarante, para a paz das mães, mão na Escritura?
- Olhe: eu, como o senhor me vê, com vantagens, hum,o que eu queria uma hora destas era ser famigerado – bem famigerado, o mais que pudesse!...
- Ah, bem...Não há que como que as grandezas machas duma pessoa instruída! ...Sei lá, às vezes o melhor mesmo, pra esse moço de governo, era ir-se embora, sei não...A gente tem cada cisma de dúvida boba, dessas desconfianças...Só para azedar a mandioca....

Vejamos que o segmento narrativo do encontro do Dagobé com o letrado, entrecortando o sintagma do velório, instaura uma problematização ontológica da fera jagunça. A otimização das propriedades visuais do texto roseano, em série de closes, esmiuçando o objeto imediato de representação que é sinetizado ao máximo, opera uma estratégia representativa peculiar. Esta permite a configuração audiovisual de fera jagunça que encaminha a formação transcodificadora da violência estampada na emergência da imagem-conceito.

O filme capta o sentido da obra roseana no sentido em que ironiza a figura desse homem forte, encourado e armado, trazendo à baila sua ignorância e limitações. Ele é ludibriado pelo letrado em relação ao uso do código lingüístico. Na fusão dos contos, duas outras fraquezas vêm se acrescentar: ele é enganado igualmente pela astúcia do pacato Liojorge que, como David, mata o Golias. Finalmente, seus próprios irmãos lhe pregam peças, não apenas permitindo que seu assassino carregue seu caixão, mas também o perdoando, percebendo o erro de continuar nessa vida de jagunçada violenta. Dessa forma, o filme de Bial assume o compromisso estético de Rosa. Ele primeiriza as referências de força e violência do sertão, transformando esses

personagens-símbolo em puro campo de possibilidades. O texto cinematográfico insiste em apontar o caráter de anti-sujeito se formando em ondas cíclicas de desreferencialização que marca a arte contemporânea.

Nessa concepção de uma arte que se compromete com a linguagem e que deve primeirizar símbolos cristalizados, passamos a observar o filme de Nelson Pereira dos Santos que elege como seu personagem principal o pacato Liojorge. Aqui também esse personagem passa por um processo de desfuncionalização que focaliza o exercício transcriador de Nelson Pereira dos Santos.

Liojorge passa a ser também o filho primogênito do velho do rio e o filme começa por uma transcrição da F9. A F10 se desdobra num sintagma alternante em que o filho vem conversar com o pai invisível e trazer-lhe alimento. A vida segue seu rumo, com a passagem do tempo e Liojorge sempre vem comunicar ao pai, na beirada do rio, seu casamento, o nascimento de sua filha, que é Nhinhinha (F13), enfim tudo o que lhe acontece.

É significativo que o espaço escolhido pelo pai seja um espaço terceiro, espaço de mediação, de comunicação entre o visível e o invisível⁸. Nesse entrelugar, uma canoa móvel, ele revela sua consciência do aspecto mutável da existência. Muita tinta já correu sobre a dicotomia medo/coragem opondo o pai ao filho. Este, no final, foge dos ecos de suas próprias palavras, quando o pai sai do rio para que ele (o filho) o substitua. O filho nega esse desafio, se distancia do rio e prefere sua existência banal e cotidiana. No entanto, o filme de Nelson Pereira dos Santos parece equacionar esse dilema, surgido com a dicotomia medo/coragem, não apenas pela fusão dos cinco contos, mas principalmente pela utilização deles, em uma época atual e em uma espacialidade diversa dos agentes narrativos roseanos.

Com efeito, a família de Liojorge partirá do sertão para a periferia de Brasília, fugindo da fúria dos irmãos Dagobé (F11). O rio, considerado como o signo de vida, permanece assim como signo

⁸ A telenovela *Pantanal* (1990) tem o personagem *O velho do rio* (Cláudio Marzzo). Personagem mítico de uma lenda urbana, o Velho do Rio é um homem que cuida da natureza, e veleja oculto sob o manto da noite, na sua canoa de um-pau-só pelos rios pantaneiros.

intermediário entre duas margens, dois territórios hostis para a vida dos excluídos. O meio rural com suas secas, jagunçada e ameaças (tanto da vida natural como sobrenatural) constitui uma margem inóspita que desterritorializa seus nativos. Daí ocorre o êxodo rural, uma diáspora que leva os camponeses para as periferias das cidades onde eles encontram expressões da violência urbana.; uma reterritorialização problemática do ponto de vista da aculturação das famílias em invasões e favelas.

Nessas margens, nasce Nhinhinha, filha de Liojorge e Alva, que possui poderes sobrenaturais (F11, F12, F13). Nelson conserva a ação literária referente à cura da mãe e ao pedido de chuva durante a seca, de que a menina é protagonista a partir da enunciação do verbo: “Deixa...Deixa...” Mas o filme extrapola a narrativa literária, situando Nhinhinha na periferia de Brasília onde atrai uma multidão de excluídos em busca de milagres: pedidos de emprego, de aquisição de casa própria, de liberação de um parente da cadeia, etc.

É como se Nelson captasse uma série de objetos dinâmicos suscetíveis de completar as representações circunstanciadas do universo roseano; como se projetasse o conjunto metafórico da obra na história cotidiana do país. Esse experimento estético serve para mostrar o desamparo social dos indivíduos da periferia que continuam buscando auxílio em novas modalidades de figuras messiânicas.

Na narrativa fílmica, os planos alternados entre uma multidão ávida por socorro material e uma criança (chamada de *a santinha*) de aparência frágil e angelical servem para enfatizar a construção de imagens- conceito concernentes às dificuldades de uma população que se reterritorializa na urbe, mas importa todas as suas carências materiais e espirituais.

O filme é considerado “infiel” à obra roseana na medida em que refaz semioticamente os contos na cidade, onde se lida com avião, aparelho de som, propaganda política, automóveis, aparelho de som, propaganda política, Escola de samba, etc. As cenografias da “santinha” com a multidão tratadas, em formas alternantes, são retrabalhadas pela linguagem da TV no filme. O hibridismo de linguagens, principalmente com a presença da mídia, é uma característica do pós-modernismo literário, e mais um recurso de reinvenção de Rosa. Pereira Júnior (html) conclui que o filme de

Nelson é uma obra de arte autônoma que mostra, assim mesmo, o argumento roseano das mazelas causadas pelo êxodo desordenado de famílias pobres rumo à Brasília. A travessia entre uma margem e a outra (da zona rural à periferia das cidades) deve ser, dessa forma, observada como um feixe temático produtivo da arte brasileira contemporânea.

Para concluir, podemos perceber como os cineastas sabem colher, no texto literário, as passagens apropriadas para compor um texto fílmico com um equilíbrio dinâmico entre seus sintagmas alternantes. Em nossas análises, resolvemos lidar com o método de busca de seqüências e sintagmas, no sentido de mostrar aos leitores como podemos ser criativos no confronto entre blocos narrativos distintos.

Justamente, o caráter tradutor da teoria geral dos signos, de Charles Sanders Peirce, retrabalhada por Júlio Plaza , revela-se como um dispositivo fundamental para se pensar as especificidades dos vários tipos de arte, e os modos como elas se relacionam, hibridizando expressões e saberes. Uma citação desse autor poderia concluir nosso trabalho.

Finalmente, a tradução, como prática intersemiótica, depende muito mais das qualidades criativas e repertoriais do tradutor, quer dizer, de sua sensibilidade, do que da existência apriorística de um conjunto de normas e teorias: “pra traduzir os poetas, há que saber-se mostrar poeta”. Entretanto, julgamos possível ser pensada a tradução também como forma de iluminar a pratica. É para isso que lhe dedicamos esse esforço. (PLAZA, 2001, p. 210)

REFERÊNCIAS

OBRAS GERAIS

ALBUQUERQUE Jr., D.M., *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife, FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.

BARBIERI, Therezinha, *Ficção impura. Prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2003.

BARTHES, Roland, Introdução à análise estrutural da narrativa. In. VÁRIOS, *Análise estrutural da narrativa*, 3a. ed. Petrópolis: Vozes, 1973, pp. 19-60.

CABRERA, Julio, *O cinema pensa. Uma introdução à filosofia através dos filmes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

DELEUZE, Gilles, *A imagem-tempo*, tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro, São Paulo, Editora Basiliense, 1990 (orig. 1985).

HUTCHEON, Linda, *Poética do pós-modernismo*, Rio de Janeiro: Imago, 1991. (Trad. de Ricardo Cruz)

LOTMAN, Yuri, *Sémiotique et esthetique du cinema*, traduzido do russo por Sabine Breuillard, Paris: Éditions Sociales, 1977.

METZ, Christian, *Langage et cinéma*, Paris: Mouton, 1974.

MITRY, Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, dois volumes, Paris : Éditions Universitaires, 1990, (orig.1963,1965).

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

da crítica literária In: Revista da ANPOLL, n. 16, jan/jun 2004, p. 183-196

SANTAELLA, Lucia, NÖTH, Winfried, *IMAGEM. Cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2005.

SOUZA, Licia Soares de. *Introdução às Teorias Semióticas*, Petrópolis: Vozes, 2006.

_____. *Televisão e cultura: análise semiótica da ficção seriada*, Salvador: SCT, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2003.

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

BENTES, Ivana, *Estéticas da violência no cinema*. Disponível em: <http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/anteriores/especial2003/conteúdo> Acesso: 10-10-2007.

JOACHIM, Sebastien, *Epistemologia da cultura*. Disponível em: <http://listas.ufba.br/pipermail/redecult-1/2007-June/000625.html> Acesso: 20-08-2007.

JÚNIOR Jerônimo P., *Primeiras estórias: dos contos aos filmes*. Disponível em: http://www4.mackenzie.com.br/fileadmin/Pos_Graduacao/Doutorado/Letras/Cadernos/Volume_4/007.pdf. Acesso: 20-03-2008.
Acesso: 5-04-2008-04-06.

NARRATIVAS

ROSA, João Guimarães, *Primeiras Estórias*, São Paulo: Livraria José Olimpio Editora, Editora Civilização Brasileira, Editora Três, 1974.

FILMOGRAFIA

A terceira margem do rio, Brasil, França, Nelson Pereira dos Santos, 1999.

Grandes sertões veredas, Brasil, Geraldo dos Santos Pereira, Renato dos Santos Pereira e Walter G. Durst, 1964.

Outras estórias, Brasil, Pedro Bial, 1999.

TELEFICÇÃO

Grande sertão, veredas, TV Globo, Walter George Durst, 1985.