

**Enio Luiz de Carvalho Biaggi**

**CINEMA E VÍDEO NA OBRA DE GUIMARÃES ROSA:  
uma análise intersemiótica de "Cara-de-Bronze" e "Famigerado"**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura.

Linha de Pesquisa: Literatura e Outros Sistemas Semióticos

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Sônia Queiroz

Universidade Federal de Minas Gerais

Belo Horizonte  
Faculdade de Letras da UFMG  
2007

Para

Naomy, minha filha e minha vida;  
e meus pais.

À Prof<sup>a</sup>. Sônia Queiroz, orientadora e amiga, pela dedicação e paciência;

ao Prof. Luiz Cláudio, amigo e conselheiro;

ao José Osvaldo, o Brasinha, pela disponibilidade;

ao Prof. Carlos Páez Carreño, pela tradução;

ao amigo Márcio, pela revisão;

ao Prof. Rodrigo Minelli, pelas sugestões;

ao Alexandre Pimenta Marques, do CRAV-MG, pelos vídeos concedidos;

à Paloma Braga, pela ajuda;

e à minha família, pelo apoio;

meus agradecimentos.

*"Mestre não é quem sempre  
ensina, mas quem de repente  
aprende."*

João Guimarães Rosa

## Resumo

Análise intersemiótica do conto "Famigerado", de Guimarães Rosa, e suas transposições para o vídeo e para o cinema, além da análise da narrativa "Cara-de-Bronze" enquanto texto transemiótico e transgenérico. Para este estudo foram utilizados, sobretudo, os conceitos de tradução intersemiótica, de Roman Jakobson; *transcrição*, de Haroldo de Campos; e *transtextualidade*, de Gérard Genette. Também foram feitos levantamentos das transposições realizadas a partir da obra rosiana para o sistema de signos audiovisual e um estudo comparativo das linguagens cinematográfica, videográfica e televisiva, entre si, e com a linguagem verbal.

## Resumen

Análisis intersemiótico del cuento "Famigerado", de Guimarães Rosa, y sus transposiciones para el video y el cine, además del análisis de la narrativa "Cara-de-Bronze" como texto transemiótico y transgenérico. En este estudio se utilizaron, especialmente, los conceptos de traducción intersemiótica, de Roman Jakobson; *transcreación*, de Haroldo de Campos; y de *transtextualidad*, de Gérard Genette. Aún se hicieron unos estudios de las transposiciones realizadas a partir de la obra de G. Rosa para el sistema de los signos audiovisuales y un estudio comparativo de los lenguajes cinematográfico, videográfico, televisivo y verbal.

# Sumário

<b>1. GUIMARÃES ROSA, LITERATURA, CINEMA, VÍDEO E TELEVISÃO:</b> os rastros da escritura rosiana em outros sistemas semióticos.....	8
<b>2. TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA E TRANSCRIÇÃO.....</b>	30
Diversas estórias: Guimarães Rosa, Aluísio Salles Jr. e Pedro Bial.....	38
<b>3. RELAÇÕES ENTRE DIFERENTES SISTEMAS DE SIGNOS:</b> a imagem na literatura e a palavra no cinema.....	56
<b>4. O ROTEIRO: CINEMA OU LITERATURA?.....</b>	91
Cara-de-Bronze: texto transemiótico e transgenérico.....	99
<b>5. REFERÊNCIAS.....</b>	112

## Capítulo I

### **GUIMARÃES ROSA, LITERATURA, CINEMA, VÍDEO E TELEVISÃO: OS RASTROS DA ESCRITURA ROSIANA EM OUTROS SISTEMAS SEMIÓTICOS**

Na sociedade basicamente visual em que vivemos, conforme alertou Hélio Guimarães num artigo sobre a adaptação d'*Os Maias* para a televisão, a transposição de textos literários para outros sistemas semióticos tornou-se um processo muito comum, apesar dessa não ser uma prática recente.<sup>1</sup> A narrativa linear e descritiva adotada pela imensa maioria dos escritores no século XIX, extremamente influenciados pela pintura e pela fotografia, torna-se obsoleta com as novas técnicas narrativas que aparecem com o surgimento da sétima arte, no final desse mesmo século. No entanto, a visualidade sempre esteve fortemente presente na literatura.

Essas diferentes formas de linguagem, literatura e cinema, sempre mantiveram uma intensa relação dialógica, desde o século XIX e, sobretudo, no decorrer do século XX, com o desenvolvimento de novas técnicas de filmagem. Dessa forma, a literatura passa a sofrer influência destas novas técnicas imagéticas de narrativa, aprimoradas com os avanços dos recursos cinematográficos. Dentre elas podemos destacar a perspectiva ou foco narrativo, os enquadramentos, os enredos fragmentados, a montagem e a justaposição de imagens que compõem os planos-seqüência das metáforas audiovisuais.

---

<sup>1</sup> Cf. GUIMARÃES. O romance do século XIX na televisão, p. 92.

Ainda que o cinema tenha proporcionado à literatura o desenvolvimento de novas técnicas de narrativa, a chamada sétima arte deve muito à arte literária. Evaldo Coutinho discute várias destas influências em seu texto "A imagem autônoma", focando a estrutura narrativa, no enredo, ao associar o cinema à novela e ao romance tradicionais, estabelecendo a arraigada dependência do filme à história, com esta última pertencente, segundo ele, à linguagem literária. O que possibilitou estas influências, segundo Coutinho, foi a semelhança dos dois gêneros: "ambos se processam no tempo, segundo a índole sucessiva das recepções."<sup>2</sup>

Os requisitos do cinema, quando atendidos, afirmavam a autonomia da nova arte e, à medida que se alimentava da literatura, sacrificava-a segundo as conveniências da sucessão de imagens, tendo havido sempre, apesar das similitudes, um assíduo desajustamento entre o mister do romancista, do contista, do reconstituído histórico e o do cineasta, que põe em aparência direta as imagens que residiam em seu pensamento.<sup>3</sup>

César Guimarães também ressalta este diálogo entre o cinema e a literatura e a influência recíproca em "Algumas aproximações entre cinema e literatura":

se nos seus primeiros tempos o cinema encontrou na literatura um certo modelo narrativo que lhe permitiu contar histórias através de imagens, mais tarde a poesia e a ficção, impulsionadas inicialmente pela agitação das vanguardas modernistas, assimilaram, por meio da analogia, procedimentos e temas característicos do cinema.<sup>4</sup>

Exemplificando esta relação entre o cinema e a literatura, o cineasta e escritor italiano Federico Fellini expõe seu processo de composição

---

<sup>2</sup> COUTINHO. *A imagem autônoma*, p. 104.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>4</sup> GUIMARÃES. *Algumas aproximações entre cinema e literatura*, p. 109.

fílmica e narra a sua relação com o cinema e com a literatura em seu artigo "O nascimento de um filme", presente em seu livro *Vida, obra e paixões do grande cineasta contadas por ele mesmo*. Vejamos como este cineasta descreve a fase de criação do filme que, segundo ele, mais se aproxima da composição de textos literários: a elaboração do roteiro.

Vem a terceira fase, o roteiro. É o momento em que o filme se aproxima e se distancia. O roteiro sonda o que será ou poderá ser. [...] As primeiras imagens aparecem claras, nada estimulantes, pretextos e ocasiões que não se reencontram. Essas imagens depois somem. *O roteiro tem de ser escrito; possui um ritmo literário, que é diferente, não se pode comparar com o do cinema.*

Antes de fazer fitas por minha conta, trabalhei em muitos roteiros. Era uma tarefa que me fazia sofrer. *A palavra seduz, mas empana o ponto concreto, a necessidade visual de um filme.*

Nessa terceira fase, a fita está presa com alfinetes e escapa. De algum modo há que prendê-la. Às vezes encomprido de propósito a parte literária, outras deixo em branco páginas e páginas. As palavras fazem surgir outras imagens, desviam do objetivo que persegue a imaginação cinematográfica.<sup>5</sup>

A prática de transposição de obras literárias para outros sistemas semióticos, sobretudo para o cinema e o vídeo, conforme Hélio Guimarães já ressaltou em seu artigo "O romance do século XIX na televisão: observações sobre a adaptação de *Os Maias*", constitui um processo cultural complexo. Isso ocorre, segundo ele, devido à relação na rede de autores e produtores culturais envolvidos neste processo de transtextualidade por desfazer "as noções tradicionais de autoria baseadas na biunivocidade entre autor e obra" nesta infinitude de referências estabelecidas entre textos.<sup>6</sup> Além dessa noção de autoria, outro fator que problematiza o processo de adaptação, tradução e/ou transcrição de textos é a hierarquização atribuída a esses textos, geralmente

---

<sup>5</sup> FELLINI. O nascimento de um filme, p. 140. (Grifos meus)

<sup>6</sup> Cf. GUIMARÃES. O romance do século XIX na televisão, p. 91.

considerando o texto de chegada, ou “cópia”, como inferior a seu texto de partida, ou “original”.<sup>7</sup>

Apesar disso, não são poucos os romancistas que desejam ver suas obras tranpostas para as telas, o que instiga a vontade dos cineastas de adaptarem os textos literários para o cinema. Conforme descreveu Evaldo Coutinho, a “matéria do cinema” e o desejo de concretização das imagens pré-concebidas pelo autor (e em seguida pelo leitor) permitirão o harmonioso diálogo entre estes dois sistemas semióticos e o grande número de obras literárias adaptadas para este sistema de signos:

a matéria do cinema – as imagens em sucessão, silenciosas e descoloridas – em comparação com outras matérias, é mais suscetível ao contágio da literatura, ambos os gêneros a virem ao espectador na modalidade do tempo, abrindo-se a histórias, a enredos, tanto os simples de narrar, como os de complexa ordenação; para isto, a imagem, com o seu poder de imediato esclarecimento, se adaptava de modo fascinante, não sendo poucos os romancistas que aspiram à filmação de suas obras, a fim de verem de forma direta e estável o que a imaginação lhes oferecia sem igual nitidez e ênfase.<sup>8</sup>

A relação estabelecida entre os textos literários e suas respectivas adaptações para outro sistema semiótico vai além de uma leitura do texto de partida. Tal como observou Hélio Guimarães em seu artigo “O romance do séc. XIX na televisão”:

o processo de adaptação, portanto, não se esgota na transposição do texto literário para um outro veículo. Ele pode gerar uma cadeia quase infinita de referências a outros textos, constituindo um fenômeno cultural que envolve processos dinâmicos de transferência, tradução e interpretação de significados e valores histórico-culturais.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Cf. GUIMARÃES. O romance do século XIX na televisão, p. 94.

<sup>8</sup> COUTINHO. *A imagem autônoma*, p. 106-107.

<sup>9</sup> GUIMARÃES. O romance do século XIX na televisão, p. 92.

Nesse processo, o hipertexto suplementa o texto “original”, podendo atribuir-lhe novos significados, o que impulsiona os cineastas e *videomakers* a transpor obras literárias para as telas. Os conceitos de *hipertexto* e *hipotexto* que utilizo neste estudo foram extraídos do livro *Palimpsestes*, de Gérard Genette<sup>10</sup>. Seguem-se suas definições:

entendo por *hipertextualidade* toda relação que une um texto B (que chamarei *hipertexto*) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei *hipotexto*) do qual ele brota, de uma forma que não é a do comentário. [...] Esta derivação pode ser de ordem descritiva e intelectual, em que um metatexto [...] “fala” de um texto. Ela pode ser de uma outra ordem, em que B não fale nada de A, no entanto não poderia existir daquela forma sem A, do qual ele resulta, ao fim de uma operação que qualificarei, provisoriamente ainda, de *transformação* [...].<sup>11</sup>

Utilizaremos, também neste estudo, os termos *conto*, *novela* e *narrativa* enquanto sinônimos, uma vez que não há uma distinção clara entre estes conceitos utilizada pelos estudiosos da obra de Guimarães Rosa em seus textos, bem como pelo próprio autor de *Sagarana*, conforme observou Luiz Cláudio Vieira de Oliveira em seu estudo *O percurso dos sentidos*:

a partir de seu primeiro livro, Guimarães Rosa propõe uma revisão dos esteriótipos lingüísticos e literários, indicando que a linguagem, como a ficção e suas estruturas, está em contínua ebulição. Um exemplo disso é a denominação ou a classificação que atribui aos textos, ora como “poemas”, “contos”, “romances”, no índice inicial dos volumes, ora como o inverso, no índice final.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Utilizei, para esta dissertação, a tradução intitulada *Palimpsestos – a literatura de segunda mão*, edição bilíngüe traduzida por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho, lançada em 2005 através do caderno *Viva-Voz*, da Faculdade de Letras da UFMG.

<sup>11</sup> GENETTE. *Palimpsestos*, p. 19.

<sup>12</sup> OLIVEIRA. *O percurso dos sentidos*, p. 2.

A obra de Guimarães Rosa foi bastante adaptada para outro sistema de signos, principalmente para o vídeo e para o cinema. A primeira adaptação de um texto rosiano para as telas de cinema ocorreu em 1965, com o filme *A hora e a vez de Augusto Matraga*, dirigido por Roberto Santos. Esse conto rosiano é o último de *Sagarana* e seu tema principal é o trajeto de vida de Augusto Estêves, o Nhô Augusto, ou Augusto Matraga, narrativa que parece aludir à paixão de Cristo. Esse texto retrata tensões vivenciadas pelo protagonista em busca de redenção para seus pecados através da religiosidade, e é marcado por momentos de provação diante de tentações presentes no encontro de Matraga com outros personagens que, de certa forma, remetiam ao (ou faziam parte de) seu passado.

(...) Nhô Augusto tinha saudade de mulheres. E a força da vida nele latejava, em ondas largas, numa tensão confortante, que era um regresso e um ressurgimento. Assim, sim, fortante, que era bom fazer penitência, com a tentação estimulando, com o rasto no terreno conquistado, com o perigo e tudo. Nem pensou mais em morte, nem em ir para o céu; e mesmo a lembrança de sua desdita e reveses parou de atormentá-lo, como a fome depois de um almoço cheio. Bastava-lhe rezar e agüentar firme, com o diabo ali perto, subjugado e apanhado de rijo, que era um prazer. E somente por hábito, quase, era que ia repetindo:

- Cada um tem a sua hora, e há-de chegar a minha vez!<sup>13</sup>

À espera de sua "hora" e vez, Matraga, como o padre havia aconselhado, trabalhava três dias em um para se redimir de suas malfeitorias na terra. Como o caminho sagrado é mais dificultoso que o profano, Nhô Augusto não resiste e morre numa luta travada contra Joãozinho Bem-Bem e seus companheiros.

---

<sup>13</sup> ROSA. *Sagarana*, p. 398.

Roberto Santos, como disse o cineasta e diretor de cinema Geraldo Santos Pereira, “levou brilhantemente para a tela” um clássico da literatura rosiana, numa transposição em que o texto fílmico manteve certa fidelidade ao enredo do texto literário. Realizado em preto e branco, este filme contou, em seu elenco, com atores como Leonardo Villar no papel de Augusto Matraga, Jofre Soares como Joãozinho Bem-Bem, e Maria Ribeiro atuando como Dionorá, além da participação especial de Maurício do Valle; como produtores, Nelson Pereira dos Santos, Geraldo Vandré, Luiz Carlos Barreto, Maurício Nabuco e Luís C. Fernandes; a música é de Luiz Roberto Oliveira e Geraldo Vandré. A trilha sonora é o grande destaque desta adaptação, à base de composições de tom épico e lírico que narram ao mesmo tempo em que dramatizam as cenas. A sonoplastia transmite às imagens um ritmo épico que vai aumentando à medida que Nhô Augusto vai se desenvolvendo espiritualmente, complementando as cenas enquanto as dramatiza, tal como se apresenta o ritmo narrativo no conto rosiano. Por isso, considero, dentre todas as adaptações, este filme a melhor transposição de um texto de G. Rosa para o cinema.

No romance épico *Grande sertão: veredas*, considerado obra-prima de Guimarães Rosa, um dos destaques é a linguagem, composta hibridamente pelas formas prosaica e poética, atribuindo ao autor – e ao romance – uma originalidade singular. A prosa-poética rosiana, como ficou conhecida, rompe com as estruturas narrativas clássicas lineares. Segundo G. Rosa, para expressar o que se concentra na alma de suas

personagens um léxico só não é suficiente. Incapaz de expressar seus mais íntimos sentimentos e pensamentos, a narrativa prosaica adquire, na maestria das mãos de Guimarães Rosa, traços estilísticos da composição poética, exaustiva, sedutora e evasiva, longe da linguagem comum a que ele afirma que estamos limitados. Assim as palavras adquirem caráter ambíguo e se enchem de significações, possibilitando-nos várias leituras.

Composto por vários contos que, por analogia, na linguagem cinematográfica equivaleriam à seqüência, o enigmático romance *Grande sertão: veredas* foi adaptado para as telas através do filme intitulado *Grande sertão*, dirigido pelos irmãos Roberto e Geraldo Santos Pereira em 1965, e através da minissérie homônima feita para a Rede Globo de Televisão, dirigida por Walter Avancini e roteirizada por Walter George Durst, que foi ao ar em 1985.

Em 1965, mesmo ano de lançamento de *A hora e a vez de Augusto Matraga*, os irmãos Geraldo e Renato Santos Pereira adaptaram o clássico *Grande sertão: veredas* para o cinema, no filme intitulado *Grande sertão*, que, segundo críticas recebidas, distancia-se da narrativa épica de Guimarães Rosa por aparentar mais uma obra de tiroteios, de faroeste. Isso pode ser percebido nas palavras do cineasta e crítico de cinema Carlos Adriano, num artigo publicado na revista de literatura *Cult*, numa edição especial sobre o escritor mineiro: "já no *Grande sertão* (1965), dos irmãos Geraldo e Renato Santos Pereira, cometeu-se a ousadia (e o desastre) de se adaptar o complexíssimo romance. A intrincada fatura de

letras e frases virou maçante aventura de tiros e galopes. A metafísica arcaica foi reduzida a um canhestro faroeste.”<sup>14</sup>

Dessa forma, os irmãos Pereira conceberam um filme em que a preocupação maior é o enredo e a ação, aproximando-se do que o cineasta Píer Paolo Pasolini chama de “cinema de prosa”, a partir de um romance extremamente poético de Guimarães Rosa, desvencilhando-se, assim, dos propósitos do escritor ao escrever aquela que é considerada sua obra-prima: o épico *Grande sertão: veredas*. Pasolini distingue o “cinema de prosa” do “cinema de poesia” da seguinte forma:

qual é a diferença fundamental entre esses dois tipos de cinema, o cinema de prosa e o cinema de poesia? O cinema de prosa é um cinema no qual o estilo tem um valor não primário, não tão à vista, não clamoroso, *enquanto o estilo no cinema de poesia é o elemento central, fundamental*. Em poucas palavras, no cinema de prosa não se percebe a câmera e não se sente a montagem, isto é, não se sente a língua, a língua transparece no seu conteúdo, e *o que importa é o que está sendo narrado*. No cinema de poesia, ao contrário, sente-se a câmera, sente-se a montagem, e muito.<sup>15</sup>

Nesse filme, o sertão deixa de ser um lugar místico, tal como concebido no texto de G. Rosa, e se torna palco de batalhas e conflitos. A personagem Riobaldo descobre, no início da narrativa fílmica, que Diadorim é mulher. Numa cena antes da batalha final, Riobaldo e Diadorim beijam-se e, pressentindo sua morte, Riobaldo pede a Diadorim que não vá, que fuja com ele. Dessa forma, os irmãos Geraldo e Renato Pereira acabam com as ambigüidades em seu filme *Grande sertão*, abandonando, juntamente com isso, a narrativa poética rosiana. Assim, é deixada de lado a temática do amor interdito entre Riobaldo e Diadorim,

---

<sup>14</sup> ADRIANO. A angústia das inaptações, p. 62.

<sup>15</sup> PASOLINI. *Diálogo com Pasolini*, p. 104. (Grifos meus)

um dos temas principais da lírica narrativa de Riobaldo. Também é explícito, no texto fílmico, o pacto demoníaco do ex-jagunço, e são abandonados os casos secundários presentes no texto literário, como os relacionamentos amorosos de Riobaldo com Otacília e de Riobaldo com Nhorinhá, e a difícil travessia do Liso do Suçuarão, um deserto mágico dentro do sertão.

Esse filme contava, em seu elenco, com atores de reconhecido talento como João Barros (no papel de Diadorim), Milton Gonçalves, Graça Mello, Jofre Soares, Maurício do Valle, Ivan de Souza, Zózimo Bulbul, dentre outros. Apesar desse elenco, conforme vimos anteriormente nas palavras do crítico de cinema Carlos Adriano em matéria publicada na revista *Cult*, o filme foi um fracasso de crítica. Talvez esse fracasso se justifique pelo empobrecimento da narrativa que se constata, por exemplo, na resolução das ambigüidades mencionadas acima.

Em artigo publicado no caderno “Pensar” do jornal *Estado de Minas*, o cineasta Geraldo Santos Pereira, se defende das críticas direcionadas à sua adaptação do clássico *Grande sertão: veredas*, dizendo que fora recomendado pelo próprio Guimarães Rosa a produzir uma obra repleta de ação, a fim de prender a atenção do espectador:

antes da realização do filme, rodado no município de Patos de Minas, tivemos, naturalmente, vários encontros com Guimarães Rosa, que nos recomendou imprimir ao filme um ritmo nervoso, inquietante, ameaçador, mantendo o espectador em constante sobressalto. E que nele se vissem muitas armas, garruchas sertanejas, pajeuzeiras, espingardas – atirando, ou mudas, imóveis, mas engatilhadas e expectantes.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> PEREIRA. Guimarães Rosa e o cinema, p. 1.

Além disso, segundo o cineasta, Guimarães Rosa aconselhou-o a fugir do “mau gosto” e das “vulgaridades das imagens e situações sem significação maior”, que acabariam trazendo redundância às cenas. Assim, justifica, “preferia as elipses, os detalhes mais carregados de sugestões do que prolongadas cenas visuais, explícitas, redundantes, esparramadas”: “O bom filme, para Guimarães Rosa, é aquele que tem contenção, que sabe preparar os desfechos sem falsas astúcias, com hábil desenvolvimento – sintético sem ser deficiente; claro, sem ser redundante.”

Justificando o motivo de não ter deixado implícito o amor entre Riobaldo e Diadorim, Geraldo se defende dizendo que no texto literário não há bucolismos e que o amor desfrutado por eles é “íntimo, inquieto, latejante, perturbando mais do que enternecendo.”

No final, o cineasta Geraldo Santos Pereira deixa entender que haverá reescrita, uma segunda edição do filme *Grande sertão*, corrigida e aperfeiçoada:

um filme, como um romance, um poema, uma pintura, escultura, dança ou composição musical, deve ser trabalhado, meditado, aperfeiçoado sempre. [...] Da mesma forma, no romance há a idéia central, as idéias complementares, a forma literária, e isso tudo pode ser refeito, apagado do papel, reescrito, corrigido, novamente apagado e reelaborado, incessantemente, incansavelmente.<sup>17</sup>

Roberto Santos, diretor de *A hora e a vez de Augusto Matraga*, retorna em 1968 com o curta-metragem em preto e branco realizado junto com Marcello G. Tassara intitulado *A João Guimarães Rosa*, de

---

<sup>17</sup> PEREIRA. Guimarães Rosa e o cinema, p. 1.

aproximadamente nove minutos, que influenciará o documentário *Veredas de Minas*, produzido em 1975 por Fernando Sabino e David Neves. Em sua curta-metragem, que teve o apoio do Departamento de Cinema e da Escola de Comunicação e Arte da USP, Roberto Santos exibe fotografias feitas por Maureen Bisilliat de sertanejos e do sertão mineiro, com narração *em off* de Humberto Marçal a partir de trechos do *Grande sertão: veredas*. Nesse vídeo de aproximadamente dez minutos a montagem é de Charles F. Mendes de Almeida, a produção executiva é de Lívio Norbert Spiegler e Rudá de Andrade, e a música é de Chico de Moraes, que teve como assistente Eduardo Leoni.

Em 1970, Paulo Thiago lança *A criação literária em João Guimarães Rosa*, que juntamente com *Do sertão ao beco da Lapa*, dirigido por Maurice Capovilla em 1973, e *A João Guimarães Rosa*, de 1968, darão as bases para o texto videográfico de Fernando Sabino e David Neves. Infelizmente, pouco posso falar sobre os vídeos de Maurice Capovilla e de Paulo Thiago por não tê-los conseguido. As referências de que estes dois curtas deram suporte para o vídeo de Fernando Sabino e David Neves estão contidas no próprio texto de *Veredas de Minas*.

Nesse mesmo ano, 1970, é lançado *Sagarana – o duelo*, longa-metragem colorido de Paulo Thiago, tendo no elenco Rodolfo Arena, Joel Barcellos, Zózimo Bulbul, Jofre Soares, Paulo Villaça, Milton Moraes, dentre outros. Esse filme, que conta com canções de Tom Jobim e de Dorival Caymmi em sua trilha sonora, dialoga com outras produções importantes como *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, *Deus*

*e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha, e *A hora e a vez de Augusto Matraga* (1965), de Roberto Santos.

Em 1975, é lançado pela Bem-te-Vi Filmes o documentário *Veredas de Minas*, curta-metragem dirigido por Fernando Sabino e David Neves. Nesse vídeo, narrado por Hugo Carvana, edição de Mair Tavares e realizado com o apoio do Banco Nacional, Manuelzão e o vaqueiro João Henriques Ribeiro, mais conhecido como vaqueiro Zito, contam como ficaram conhecendo Guimarães Rosa e sobre sua curiosidade em conhecer o sertão e a natureza local, e a forma como o autor escrevia e anotava o que via. Também aparecem, nesse documentário, a cidade em que o autor nasceu, Cordisburgo, sua casa que hoje se tornou museu, cenas sob a forma de citações do curta *A João Guimarães Rosa*, de Roberto Santos, além de uma breve biografia do autor, recitada através de uma narrativa em *off*, enquanto as fotografias da cidade, do escritor e de sua casa vão sendo mostradas.

*Cabaret mineiro*, lançado em 1980, foi dirigido por Carlos A. P. Correia. Com título extraído de um poema de Carlos Drummond de Andrade, presente na obra *Alguma poesia*, esse filme aborda, sem abandonar a sensualidade, a prostituição na cidade de Montes Claros, interior de Minas Gerais. Bastante poético e sensual, esse longa se baseia, em sua seqüência final, no conto "Sorôco, sua mãe, sua filha", presente em *Primeiras estórias*. Nessa transposição, Carlos Correia aborda, principalmente, os temas da loucura, da dança e do canto. Nessa seqüência a sonoplastia se destaca ao lado das belíssimas imagens da

cantoria que acompanha Sorôco no presente, no passado e no futuro, simbolizado pelas figuras de sua mãe (antecessora) e de sua filha (sucessora), que partiam no trem para Barbacena.

Ainda em 1980, Helvécio Ratton dirigiu uma biografia de Guimarães Rosa intitulada *Curta João Rosa*, de aproximadamente treze minutos. Nesse vídeo roteirizado por H. Ratton e Mário A. Coutinho, com fotografia de Dileny Campos, montagem de José T. Barros, música de Nivaldo Ornellas, som de Evandro Lemos e produção de Tarcísio Vidigal, e “contada” pelo vaqueiro Manuelzão. Além disso, o vídeo abarca a terra natal de Guimarães Rosa, Cordisburgo, e seu mundo literário, contando com depoimentos de Rui Mourão e Vicente Guimarães.

Em 1984, Carlos Alberto Prates Correia dirige o filme que é considerado pela crítica a melhor adaptação fílmica produzida a partir de um texto rosiano: o longa *Noites do sertão*, adaptação filmada a partir do conto “Buriti”, presente em *Noites do sertão, ex-Corpo de baile*. Esse filme conta, em seu elenco, com atores como Débora Bloch, Tony Ramos, Cristina Aché, Maria Alves e com a participação do cantor e compositor Milton Nascimento. Além da trilha sonora, com canções que têm Tavinho Moura na viola, *Noites do sertão* é consagrado por exibir belíssimas imagens do sertão em suas cenas, exaltando a natureza local, enfocando a flora (principalmente o buriti), a fauna e as águas locais, apresentando um lugar completamente encantador e exótico. Para isto, o cineasta abusa das panorâmicas verticais e horizontais, utilizadas em planos abertos

como os planos geral, meio conjunto ou de conjunto, de caráter descritivo.

A minissérie *Grande sertão: veredas* da Rede Globo de Televisão, dirigida por Walter Avancini, privilegia alguns elementos do clássico rosiano, como o enredo (em detrimento de sua linguagem e significações).

Algumas diferenças estruturais entre o romance e a série consistem em que, no romance, o interlocutor de Riobaldo é o leitor; a narrativa se dá após os acontecimentos (Riobaldo desenvolve sua narrativa sob a forma de um relato); a narrativa é fragmentada, não-linear; os temas predominantes são a (não)existência de Deus e do diabo, a magia e misticismo do sertão e, principalmente, o amor de Riobaldo por Reinaldo-Diadorim; a preocupação maior do autor G. Rosa são os artifícios da linguagem como paradoxos, afirmações, negações, metáforas, neologismos, devido ao signo específico da literatura: a palavra. Na minissérie, o interlocutor de Riobaldo é o compadre Quelemém; o início da narrativa ocorre com a chegada de Riobaldo ao sertão; a narrativa é linear, característica da linguagem da televisão; há divisão em capítulos, numa seqüência estabelecida cronologicamente; o tema predominante é a guerra; a preocupação maior do diretor Walter Avancini e do roteirista Walter George Durst é com o enredo, e não com a beleza das imagens, signo por excelência do texto televisivo. Para análises mais aprofundadas sobre a adaptação do romance *Grande sertão: veredas* para a televisão, duas leituras são indispensáveis: o artigo "Literatura, cinema e televisão",

de Flávio Aguiar, e o livro *Grande sertão: veredas – o romance transformado*, de Osvando José de Moraes.

No filme *O cinema falado*, de Caetano Veloso, lançado em 1986, Hamilton Vaz recita um longo trecho da epopéia rosiana *Grande sertão: veredas*, após um breve comentário sobre a adaptação do romance para o seriado de televisão dirigido por Walter Avancini. Basicamente composto pelos planos psicológicos (plano de detalhe, ou primeiríssimo plano, e primeiro plano) e plano dramático (plano médio), podemos ressaltar, nessa cena, a expressividade exaustiva do ator. Filmada com longas cenas sem cortes, podemos perceber a ênfase dada pelo cineasta à linguagem rosiana, poética e imagética, repleta de sonoridades e ambigüidades geradas a partir do uso de sinais gráficos como a pontuação, pela inovação na estrutura sintática, no léxico inusitado repleto de neologismos e através do vasto conhecimento dos demais recursos lingüísticos de que Guimarães Rosa desfrutava. Dessa forma, Caetano tenta transpor para a linguagem cinematográfica – que se caracteriza pela relação entre as imagens estabelecidas seqüencialmente e pela relação dos objetos enfocados num mesmo fotograma – a narrativa psicológica e lírica de Riobaldo, voltada para seus pensamentos interiores, através de monólogo lírico enfocando o ator recitando diretamente para a câmera.

O curta-metragem *Rio de-Janeiro, Minas*, dirigido por Marily da Cunha Bezerra em 1993 é, sem dúvida, ao lado dos filmes *A hora e a vez de Augusto Matraga* e *Noites do sertão*, uma das melhores tranposições feitas a partir do texto de Guimarães Rosa para outro sistema semiótico.

Filmado na cidade de Três Marias, interior de Minas Gerais, este vídeo foi produzido a partir de um trecho de *Grande sertão: veredas*, passagem em que Riobaldo narra seu o primeiro encontro com Diadorim, ainda menino, que o leva de encontro ao medo, ao encontro da coragem e do amor, num ambiente místico repleto de surpresas, encanto e magia. Marily conseguiu, em seu vídeo, expressar a narrativa lírica de Riobaldo, que relata os seus sentimentos mais profundos neste encontro com Diadorim, além das belíssimas cenas enfocadas, cuja gravação foi feita no local exato que Guimarães Rosa escolheu para o encontro de seus personagens. Marily Bezerra filma esse belo curta nas margens e nas águas do Rio São Francisco e das veredas "de-Janeiro" e "Quartel". O curta, que tem em seu elenco os atores Nanna de Castro, Cristina Ferrantini, Evandro dos Passos Xavier e Paulo de Souza, e conta com a participação especial de Manuelzão e sua esposa, D. Didi, e voz em *off* de José Mayer, trilha musical de Badi Assad, fotografia de Katia Coelho e montagem de Sarah Yakhni, recebeu prêmios como o Tatu de Ouro de melhor fotografia no Concurso Ibero-americano de filme e vídeo da XXI Jornada Internacional de Cinema da Bahia em 1994, e o prêmio Cineclubes Banco do Brasil de melhor fotografia em 1994.

Neste filme, Marily conseguiu captar, com sutileza, a densidade do encontro entre Riobaldo e Diadorim, às margens do rio de Janeiro, afluente do São Francisco. A emoção da cena atravessou as telas. E a cineasta passou a participar, na USP, de grupos de leitura e estudos sobre o autor. Em busca de novos meios para divulgar a obra de Rosa, ela acabou se

deparando com a idéia da tradutora Maria de Lourdes Nogueira de produzir um áudio-livro.<sup>18</sup>

O longa *A terceira margem do rio*, filme de Nelson Pereira dos Santos lançado em 1994, foi produzido a partir dos contos “A menina de lá”, “Os irmãos Dagobé”, “Seqüência” e “Fatalidade”, além do conto homônimo ao filme. Neste filme – que conta em seu elenco com atores como Ilya São Paulo, Sonjia, Jofre Soares e Maria Ribeiro – o diretor Nelson Pereira dos Santos vai além da tradução, realizando uma transcrição intersemiótica do conto homônimo e de outros contos de *Primeiras estórias*.

Frutos de duas oficinas de vídeo e literatura, o conto “Quadrinho de estória” ganhou duas adaptações videográficas: a primeira em 1996 no Festival de Inverno da UFMG que ocorreu em Ouro Preto – esta oficina, intitulada *Abrindo o Rosa*, foi dirigida por João Vargas e Cao Guimarães; a segunda em 1998 através da oficina *30 anos sem Rosa*, ocorrida em São José do Rio Preto, interior de São Paulo. Ambas as oficinas foram coordenadas pela professora Vera Casa Nova, que narrou a experiência dessas transposições em seu artigo “‘Quadrinho de estória’: a produção videográfica de um conto rosiano – uma experiência metasemiótica”, publicado na obra *Veredas de Rosa*, em 2000, pelo CESPUC.

Em 1998, Pedro Bial dirigiu uma série em vídeo, feito para a televisão, intitulado *Os nomes do Rosa*. Nessa série é retratada a grandeza da escritura rosiana para a literatura brasileira, quando o

---

<sup>18</sup> Disponível em:  
<[http://www.usp.br/jorusp/arquivo/1997/jusp413/manchet/rep\\_res/rep\\_int/cultura3.html](http://www.usp.br/jorusp/arquivo/1997/jusp413/manchet/rep_res/rep_int/cultura3.html)>.  
Acesso em: 14 abr. 2006.

jornalista Nelson Rodrigues Filho diz que G. Rosa seria um “outro Machado de Assis”, comparando-o ao fundador da Academia Brasileira de Letras.

Na produção de Pedro Bial e Vânia Catani e roteiro de Bial, Cláudio Rodrigues, Ana Luiza Martins Costa e Raul Soares, *Os nomes do Rosa* constitui-se, inicialmente, de uma breve biografia do escritor, seguida de exibição de fotografias e objetos pessoais do autor, além de imagens do sertão, do Rio São Francisco, das cidades de Andrequicé e Morro da Garça, e, por último, de relatos e entrevistas concedidas por pessoas ligadas a G. Rosa, como os escritores Geraldo França de Lima, Ferreira Gullar e Paulo Dantas, as filhas Vilma e Agnes G. Rosa, os tradutores Günter Lorenz, Inês Osseki e Meyer-Clason, os pesquisadores e teóricos da literatura Antonio Candido, Haroldo de Campos, Benedito Nunes, Silviano Santiago, Davi Arrigucci, Antônio Callado, o bibliófilo José Mindlin, e os amigos de G. Rosa, os vaqueiros Zito, Bindóia e Manulezão. Dividida em cinco partes, cada parte desta série retrata como foi feita a adaptação de um conto do livro *Primeiras estórias*, gerando o longa *Outras estórias*, na seguinte seqüência: 1) Famigerado; 2) Nada e a nossa condição; 3) Os irmãos Dagobé; 4) Substância; 5) Sorôco, sua mãe, sua filha.

Essa série foi uma espécie de preparação para a produção do longa-metragem *Outras estórias*, escrito, dirigido e produzido por Pedro Bial, com roteiro dele e de Alcione Araújo, lançado no ano seguinte, em 1999. O filme *Outras estórias* é uma adaptação dos cinco contos mencionados acima (publicados em *Primeiras estórias*), entrelaçados e constituindo um enredo único. Nesse longa, Bial mescla as linguagens do vídeo, da

televisão e do cinema. Seu elenco conta com atores consagrados como Paulo José, Giulia Gam, Antonio Calloni e Marieta Severo.

Assim como Nelson Pereira dos Santos em *A terceira margem do rio*, Pedro Bial não se limita a uma adaptação fílmica dos contos rosianos, mas transcria-os, com o intuito de interrelacionar o texto "Famigerado" aos outros contos utilizados no filme, cujo título *Outras estórias* já é uma reescritura de *Primeiras estórias*, o que sugere o seu caráter transcriador. Neste mesmo sentido, os roteiristas Pedro Bial e Alcione Araújo mudam o nome do antagonista, de Damázio para Damastor Dagobé, personagem do conto "Os irmãos Dagobé".

Lançado em 1991, o curta *Famigerado*, de Aluizio Salles Jr., conforme consta em sinopse extraída do *site* da Rede Minas, "é uma adaptação quase literal do conto de mesmo nome de João Guimarães Rosa."<sup>19</sup>

O conto rosiano "Desenredo" ganha adaptação para as telas no curta de Raquel de Almeida Prado, filmado em maio de 2001 na cidade de São Paulo. Com roteiro de Cristina Prado, que também atuou como atriz, a trilha sonora deste vídeo é composta de músicas clássicas, contendo, por exemplo, músicas dos compositores Vivaldi e Mozart, o que não combina com o estilo rosiano.

Ainda em 2001, no mês de novembro, Vitor da Costa Borysow grava um documentário sobre a cidade natal de Guimarães Rosa intitulado *Cordisburgo roseana: a cidade recriada*. Este vídeo aborda a cidade de

---

<sup>19</sup> Sinopse do vídeo *Famigerado* extraído do site da Curta Minas. Disponível em: <[www.curtaminas.com.br/mcm-sp03.htm](http://www.curtaminas.com.br/mcm-sp03.htm)>. Acesso em: 14 abr. 2006.

Cordisburgo através de suas tradições, imagens de moradores e da região, casos contados pelos moradores e pelo vaqueiro Zito e, como não podia faltar, aborda também a obra de G. Rosa. Este documentário possui, como apresentador, o morador de Cordisburgo José Osvaldo, o Brasinha, que fala sobre a região e conta casos locais que foram utilizados pelo autor de *Grande sertão: veredas*. Filmado três semanas antes da morte do ex-vaqueiro Zito, este documentário foi dedicado a ele.

No ano seguinte, 2002, Angélica Del Nery termina as filmagens de *Livro para Manuelzão*, um documentário de aproximadamente vinte e seis minutos que começou a ser filmado em 1996, um ano antes da morte de Manuelzão. Segundo sua sinopse, esse é um

documentário poético, em que o vaqueiro Manoel Nardy, aos 91 anos, fala de seu encontro com o escritor Guimarães Rosa, que o eternizou no conto "Uma estória de amor – Festa de Manuelzão". O filme traz uma reflexão sobre o nascedouro das "estórias", questão esta que está contida no próprio conto. A partir das cadernetas de viagem do escritor (acervo IEB-USP), das coincidências factuais narradas pelo vaqueiro, e pelas palavras do próprio conto, o filme compreende um pequeno ensaio poético sobre a criação literária, onde vida e invenção se encontram.<sup>20</sup>

O mais recente documentário produzido sobre o escritor Guimarães Rosa, intitulado *Rosas do sertão*, foi dirigido por Ludmila Gonçalves, Mariana Belluzzi Ferreira, Helio Villela, Joana Garfunkel e Ana Paula Bruggione. Conta com depoimentos e casos do ex-vaqueiro e contador de estórias Dico Lobo e do comerciante José Osvaldo, o Brasinha, que me disse pessoalmente que este vídeo não foi filmado com a intenção de ser publicado sob a forma de documentário. Após a realização das filmagens

---

<sup>20</sup> NERY. *Livro para Manuelzão*, Contra-capas.

os produtores reuniram e editaram as cenas, compondo assim esse documentário de aproximadamente dezesseis minutos.

Como referência indireta à obra de Guimarães Rosa, os filmes de Glauber Rocha *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969) dialogam com o clássico rosiano *Grande sertão: veredas*, publicado em 1956. Obras expressivas do chamado *Cinema novo* brasileiro, estes dois filmes trazem a presença marcante do sertão como um lugar mágico, cheio de surpresas e encantos, palco mítico de forças antagônicas que se enfrentam. Entre as forças do bem e do mal, podemos ver acontecer coisas antes inimagináveis; e, em meio a esse fogo cruzado, nesta travessia, em nenhuma dessas margens antagônicas, estamos nós: o homem.

## Capítulo II

### **TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA E TRANSCRIÇÃO**

A tradução intersemiótica é definida da seguinte maneira por Roman Jakobson:

A tradução inter-semiótica ou *transmutação* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais.

[...] transposição inter-semiótica – de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura.<sup>21</sup>

Conforme Mário Laranjeira, na tradução intersemiótica “os signos podem ser total ou parcialmente substituídos por signos de outro código”.<sup>22</sup> Segundo ele, “um mudo que utilizasse um código gestual para transmitir o que ouviu estaria praticando uma *tradução intersemiótica total*.” Diferente desse tipo de tradução, a adaptação de um romance à tela cinematográfica (que é o nosso interesse maior neste estudo) “manteria, em sua nova formulação, parte dos seus elementos lingüísticos”, gerando, assim, uma *tradução intersemiótica parcial*.<sup>23</sup>

O papel do tradutor tem sido discutido e repensado pelas teorias contemporâneas da tradução, que o concebem não mais apenas como um mediador, mas como um “co-autor”. Segundo Rosemary Arrojo,

aprender a traduzir, tornar-e tradutor, implica, [...], em primeiro lugar, reconhecer seu papel essencialmente ativo de produtor de significados e de representante e intérprete do autor e dos textos que traduz.

---

<sup>21</sup> JAKOBSON. Aspectos lingüísticos da tradução, p. 65, 72.

<sup>22</sup> LARANJEIRA. *Poética da tradução*, p. 17. (Grifos meus)

<sup>23</sup> Ibid., p. 17.

[...] cabe ao tradutor assumir a responsabilidade pela produção de significados que realiza e pela representação do autor a que se dedica. Ou seja, terá que estar sintonizado com o ideário de seu tempo e lugar e, conseqüentemente, com a visão que esse tempo e lugar lhe permitem ter do texto e do autor que interpreta.<sup>24</sup>

Quando o tradutor vai além da tradução literal do significado lingüístico, ele realiza o que Haroldo de Campos chama de “tradução criativa ou *transcrição*”. Isso ocorre a partir de um texto de difícil tradução (como a maioria dos textos poéticos) de uma língua para a outra – tradução interlingual; ou de um sistema de signos para outro – tradução intersemiótica.

Para mim essa tese [da “impossibilidade da tradução poética”], quando levantada em princípio, engendrava, por uma rotação dialética, o corolário da *possibilidade*, também em princípio, da re-criação, da transcrição desses mesmos textos poéticos. Daí, extremando o raciocínio, passava eu à segunda conseqüência, àquela que propõe o texto “difícil”, o texto “problemático” (o que Barthes chamaria “texto ilegível”) como o próprio da tradução isomórfica ou icônica: “Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação.”<sup>25</sup>

Ao reconhecer a dificuldade da tradução interlingual do texto poético, H. de Campos percebe o papel de re-criador que o tradutor exerce, e diz que “[...] a tradução de textos criativos [...] será sempre criação paralela, autônoma, porém recíproca”.<sup>26</sup> Também para Fernando S. Bezerra, “Toda criação provém de outra criação, assim como toda tradução pressupõe uma recriação”.<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup> ARROJO. *O signo desconstruído*, p. 103-104.

<sup>25</sup> CAMPOS. Problemas de tradução no Fausto de Goethe, p. 52.

<sup>26</sup> Ibid., p. 51.

<sup>27</sup> BEZERRA. *Memórias Póstumas de Brás Cubas: da literatura ao cinema*, p. 12.

[...] **trans**, de tradução e mudança de sistema semiótico, e **criação**, de recriação paralela neste novo sistema de signos.

[...]

O que ocorre na transcrição intersemiótica não é apenas a *adaptação* de um texto em um outro sistema de signos. [...] A transcrição utiliza outros textos, além do texto transcrito em sua composição.

[...]

O conceito de *transcrição intersemiótica* se aproxima do conceito da *tradução intersemiótica* mas não se confunde com ele.<sup>28</sup>

Júlio Plaza vê a tradução intersemiótica como “prática crítico-criativa” e como “leitura”: metacriação.<sup>29</sup> Ao comentar a articulação da historicidade entre as obras envolvidas no processo de tradução, o texto alvo e o de origem, Plaza encara a tradução intersemiótica como uma forma de “descoberta de novas realidades”, tendo em vista que “na criação de uma nova linguagem não se visa simplesmente uma outra representação de realidades ou conteúdos pré-existentes em outras linguagens, mas a criação de novas realidades, de novas formas-conteúdo”.<sup>30</sup> Sendo assim, o tradutor tem o “desejo secreto de superação do original que se manifesta em termos de complementação com ele”:

é assim que, embora a tradução seja transparente, pois que não oculta o original nem lhe rouba luz, não obstante todo tradutor tem o desejo secreto de superação do original que se manifesta em termos de complementação com ele, alargando seus sentidos e/ou tocando o original num ponto tangencial do seu significado, [...].<sup>31</sup>

Para se referir ao processo tradutório, Haroldo de Campos introduz o conceito de isomorfismo: “original e tradução, autônomos enquanto ‘informação estética’, estarão ligados entre si por uma relação de isomorfia; ‘serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos,

---

<sup>28</sup> BEZERRA. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*: da literatura ao cinema, p. 7-15.

<sup>29</sup> Cf. PLAZA. *A tradução intersemiótica*, p. 14.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 30.

cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema.’ Insinuava-se, aqui, a noção de *mímesis* não como cópia ou reprodução do mesmo, mas como produção simultânea da diferença.”<sup>32</sup>

Nesse mesmo ensaio, “Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora”, Haroldo de Campos também fala sobre a dificuldade da tradução associada à sua sedução ao se referir que os textos poéticos, quanto mais elaborados, mais difíceis são para a tradução e, inversamente proporcional, mais chamativos são para a re-criação, para a transcrição<sup>33</sup>:

[...] quanto mais difícil ou mais elaborado o texto poético, mais se acentuaria aquele traço principal da impossibilidade da tradução. No caso da recriação, dar-se-ia exatamente o contrário: ‘quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação.’ (Exemplifico: do ponto de vista da ‘transcrição’, traduzir Guimarães Rosa seria sempre mais possível, enquanto ‘abertura’, do que traduzir José Mauro de Vasconcelos; traduzir Joyce mais viável, enquanto ‘plenitude’, do que fazê-lo com Agatha Christie).<sup>34</sup>

Para este estudo, o conceito de *hipertexto* utilizado é o de Gérard Genette, exposto em sua obra *Palimpsestes*: “chamo então hipertexto todo texto derivado de um texto anterior por transformação simples (diremos daqui para frente simplesmente *transformação*) ou por transformação indireta: diremos imitação.”<sup>35</sup> Assim, para ele, toda obra mantém, em algum grau e segundo as leituras, uma relação hipertextual com outra obra: “e a hipertextualidade? Ela também é evidentemente um

---

<sup>32</sup> CAMPOS. Da transcrição, p. 59.

<sup>33</sup> Cf. CAMPOS. Da transcrição, p. 60.

<sup>34</sup> Ibid., p. 60.

<sup>35</sup> GENETTE. *Palimpsestes*, p. 25. (Grifos do autor)

aspecto universal (no grau máximo) da literariedade; é o próprio da obra literária que, em algum grau e segundo as leituras, evoque alguma outra e, nesse sentido, todas as obras são hipertextuais.”<sup>36</sup>

Retomando o conceito de *tradução*, em termos gerais, esse é o nome que se dá ao processo de leitura e reescrita de um determinado texto pelo tradutor. O tradutor é aquele que lê, interpreta e reescreve um determinado texto, dentro de um mesmo sistema lingüístico (tradução intralingual), em línguas diferentes (tradução interlingual) ou, até mesmo, em diferentes sistemas de signos (tradução intersemiótica).

Segundo Rosemary Arrojo em “A tradução como paradigma dos intercâmbios intralingüísticos”, o tradutor não deve se limitar a um intérprete, um hermeneuta, cabendo a ele *apenas* um papel de intermediário, resgatando e transportando significados de um lado para o outro (texto de origem e texto alvo respectivamente).<sup>37</sup>

Em “Traducción: literatura y literalidad”<sup>38</sup>, Octavio Paz diz que a tradução intralingual não é essencialmente diferente da tradução interlingual, devido ao processo de evolução da língua e da cultura de uma determinada sociedade.<sup>39</sup> Assim como o tradutor interlingual, o tradutor intralingual esbarra em problemas culturais, históricos e lingüísticos. Para ele,

---

<sup>36</sup> GENETTE. *Palimpsestos*, p. 29.

<sup>37</sup> ARROJO. A tradução como paradigma dos intercâmbios intralingüísticos, p. 54.

<sup>38</sup> Utilizei, neste estudo, a tradução desse texto de Octavio Paz feita por Doralice Alves de Queiroz, lançada em 2006 pelo caderno *Viva-Voz*, da Faculdade de Letras da UFMG.

<sup>39</sup> PAZ. *Tradução: literatura e literariedade*, p. 5-6.

cada texto é único e, simultaneamente, é a tradução de outro texto. Nenhum texto é inteiramente original, porque a própria linguagem em sua essência já é uma tradução: primeiro, do mundo não-verbal e, depois, porque cada signo e cada frase é a tradução de outro signo e de outra frase. Mas esse raciocínio pode se inverter sem perder sua validade: todos os textos são originais porque cada tradução é distinta. Cada tradução é, até certo ponto, uma invenção e assim constitui um texto único.<sup>40</sup>

Octavio Paz, nesse trecho, afirma que o tradutor não apenas transporta significados de um texto para outro, mas que ele também exerce papel de criador do texto, ao lado do autor do texto de origem, a partir do momento em que passa a reescrever o texto que leu, conforme seu estilo, sua leitura e suas particularidades (conhecimentos sócio-culturais, históricos e lingüísticos), recontextualizando o texto traduzido.

Assim como Octavio Paz, ao reconhecer a dificuldade da tradução interlingual do texto poético, Haroldo de Campos percebe o papel de recriador que o tradutor exerce, e diz que "a tradução de textos criativos [...] será sempre criação paralela, autônoma, porém recíproca."<sup>41</sup>

Dessa forma, a tradução tem por objetivo suplementar o sentido do original, apropriar-se de seu hipotexto, substituí-lo, e não imitá-lo enquanto simulacro (no sentido platônico do termo). Isto pode ser percebido, no conto de G. Rosa, na ação do personagem Doutor ao desejar ser famigerado, querendo assumir o lugar do jagunço:

Se certo! Era para se empenhar a barba. Do que o diabo, então eu sincero disse:

- Olhe: eu, como o sr. me vê, com vantagens, hum, o que eu queria uma hora destas era ser famigerado – bem famigerado, o mais que pudesse!...<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> PAZ. *Tradução: literatura e literariedade*, p.13.

<sup>41</sup> CAMPOS. *Problemas de tradução no Fausto de Goethe*, p. 52.

<sup>42</sup> ROSA. *Primeiras estórias*, p. 16.

Para cumprir sua missão, o tradutor tem, portanto, de operar um virtual 'desocultamento' (uma 'remissão', no sentido salvífico da palavra, caro à terminologia benjaminiana deste ensaio): tem de pôr a manifesto o 'modo de re-presentação', de 'encenação', o 'modo de intencionar', o 'modo de significar' do original.<sup>43</sup>

Isso também pode ser percebido na teoria sobre tradução de Walter Benjamin, exposta em seu texto "A tarefa do tradutor":

por esta crítica [teoria da imitação] se comprova que não há objetividade no conhecimento, nem sequer a pretensão de alcançá-la, se esta consistisse em cópias do real; deste modo pode-se provar que não seria possível tradução alguma se ela pretendesse, em sua essência última, assemelhar-se ao original. Pois em sua pervivência, que não mereceria tal nome se não fosse metamorfose e renovação do que vive, o original se modifica.<sup>44</sup>

O poeta e tradutor Haroldo de Campos se apropria dessa teoria benjaminiana da tradução e cria o termo *transcrição* para denominar o processo tradutório criativo. Para ele, deve-se, na tradução, priorizar o "tom" (*tonus* do original), a informação estética do próprio signo, sua materialidade, sua fisicalidade, em detrimento do que é comunicativo num texto (informações semânticas e documentárias).<sup>45</sup>

Como afirma Assis Brasil em sua obra *Cinema e literatura*, "se toda adaptação de um gênero artístico para outro deve conservar, pelo menos, o *espírito* da obra, ou as intenções de seu autor, é verdade também que o suposto adaptador tem que se identificar – use a técnica que usar – numa mesma *linguagem* com o criador."<sup>46</sup>

---

<sup>43</sup> CAMPOS. Da transcrição, p. 67.

<sup>44</sup> BENJAMIN. *A tarefa do tradutor*, p. x.

<sup>45</sup> Cf. CAMPOS. Da tradução como criação e como crítica, p. 34-37.

<sup>46</sup> BRASIL. *Cinema e literatura*, p. 32. (Grifos do autor)

O tradutor possui função semelhante à do autor: a de criar. Assim, o papel do tradutor é considerado, por Haroldo de Campos e Walter Benjamin, tão importante quanto o do autor. O tradutor é um criador, sendo denominado por H. de Campos de co-autor, por ter sua obra considerada como criação paralela ao texto que a originou, e não como imitação ou sombra:

[...] uma coreografia de correspondências e divergências, regida não tanto pela 'complementaridade' harmônico-paradisíaca, mas pela 'lógica do suplemento' (aquela que envolve a *différance* no sentido de Derrida). Benjamin fala na complementaridade das intencionalidades como um *ergaenzen* (um complementar que pode ser também um suplementar).<sup>47</sup>

Em seu artigo "Tradução e transculturação", Célia Magalhães analisa a teoria sobre tradução de Haroldo de Campos, fazendo analogia com o conceito romântico de *monstro*, em que "[...] o resultado da criação não pareça natural, semelhante ao pai, mas monstruoso, no sentido de algo que se mostra, ou se exhibe."<sup>48</sup>

Célia Magalhães mostra como Haroldo de Campos inverte a concepção de que o autor é um criador único e o tradutor é, inferiormente, um co-produtor, enfatizando que seu conceito de tradução diverge daquela noção de tradução literal, subalterna, em que, hipertexto ao se confrontar com o seu hipotexto, não há o apagamento da imagem do tradutor.

---

<sup>47</sup> CAMPOS. Da transcrição, p. 69.

<sup>48</sup> MAGALHÃES. Tradução e transculturação, p. 147.

## **2.1 – DIVERSAS ESTÓRIAS: GUIMARÃES ROSA, ALUÍZIO SALLES JR. E PEDRO BIAL**

*"Nosso pai era homem cumpridor, ordeiro, positivo; e sido assim desde mocinho e menino, pelo que testemunharam as diversas sensatas pessoas, quando indaguei a informação. Do que eu mesmo me alembro, ele não figurava mais estúrdio nem mais triste do que os outros, conhecidos nossos. Só quieto. Nossa mãe era quem regia, e que ralhava no diário com a gente – minha irmã, meu irmão e eu."*  
JOÃO GUIMARÃES ROSA

Durante a década de 60, Jacques Derrida realiza uma radicalização da fenomenologia ao transpor os pressupostos estruturalistas e, logo em seguida, cria uma teoria de "desconstrução sistemática de cada obra estruturalista, identificando nelas os vestígios de um logocentrismo que resta ultrapassar"<sup>49</sup>. Denominado pós-estruturalismo, ele ocupa, neste momento, paradoxalmente, uma posição "dentro e fora do paradigma estruturalista", questionando as teorias e métodos estruturalistas, mas, simultaneamente, elevando a "lógica estruturalista na direção de um questionamento ainda mais radical de toda substantivação, de toda essência fundadora, no sentido de um esvaziamento de significado."<sup>50</sup> Dessa forma, Derrida adota uma estratégia de caráter ambíguo e paradoxal, a partir da dicotomia desconstrução *versus* construção. Para resolver binarismos, surgem expressões como "desconstrutivismo", "não-

---

<sup>49</sup> DOSSE. *História do estruturalismo*, p. 37.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 37.

lugar” e “entre-lugar”, anulando a oposição entre o dentro e o fora, segundo François Dosse.<sup>51</sup>

Jacques Derrida privilegia, em seu método, dicotomias como significante *versus* significado, natureza *versus* cultura, voz *versus* escritura e sensível *versus* inteligível, quando passa a utilizar termos como *pharmakon*, extraído de Platão, que não é remédio, nem veneno (nem bem, nem mal); o termo *suplemento*, de Rousseau, que não é nem um mais, nem um menos; e o termo *hímen*, de Mallarmé, que não é nem a confusão, nem a distinção.

Podemos estabelecer semelhanças temáticas entre as dicotomias derridianas e as oposições, representadas pelas “duas margens do rio”, presentes no conto “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa, interpretando essa “terceira margem” como “não-lugar” ou “entre-lugar”, local de travessia, através da ligação e/ou separação de uma margem à outra. Esse é, sem dúvida, um de seus textos mais estudados, não somente pela sua importância enquanto obra de vanguarda de uma nova linguagem no cenário da literatura brasileira, mas principalmente pelos elementos simbólicos que nele estão presentes. Apesar da vasta bibliografia teórica produzida sobre este texto, é escassa a sua transposição para outros de sistemas semióticos.

Nelson Pereira dos Santos realizou esta transposição para o cinema. Esse processo é que será o nosso foco neste estudo. Aqui, abordaremos não somente as relações de semelhança entre os elementos narrativos de

---

<sup>51</sup> Cf. DOSSE. *História do estruturalismo*, p. 41.

ambos os textos, como também enfocaremos suas diferenças, em alguns instantes até com maior ênfase. As escolhas do cineasta, suas predileções e suas exclusões, seus recursos e como as imagens se projetam na tela também serão objetos desta análise.

Uma das possibilidades de análise estrutural de um objeto, seja ele literário ou cinematográfico, seria relacioná-lo com outros textos, estabelecendo diferenças nas articulações com o seu contexto dialógico, a fim de evidenciar estes “limites” estruturais. Podemos, por exemplo, estabelecer aproximações e distanciamentos entre o conto “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa, e o filme homônimo de Nelson Pereira dos Santos.

Para analisarmos estruturalmente a relação entre as obras devemos, primeiramente, analisar o processo de transposição. Quanto a este processo, gostaria de citar Haroldo de Campos quando diz que todo trabalho de tradução é, ao mesmo tempo, um trabalho crítico, pois o tradutor seleciona e prioriza alguns elementos em detrimento de outros.<sup>52</sup>

Nelson Pereira dos Santos, ao escolher um texto de G. Rosa para transpor para outro sistema semiótico, certamente levou em consideração esta “sedução” a que Haroldo de Campos se refere. O texto teórico acima explica a “abertura” que possibilitou ao cineasta uma liberdade de criação, despertada com a leitura do conto “A terceira margem do rio”.

Guimarães Rosa dava liberdade aos tradutores de seus textos para outros idiomas, auxiliando-os com comentários e sugestões. Segundo ele,

---

<sup>52</sup> Cf. CAMPOS. Da tradução como criação e como crítica, p. 32.

seus tradutores poderiam dizer, melhor do que ele mesmo, enquanto autor do texto, disse. Dessa forma, a transcrição formaria, enquanto criação paralela, mas junto ao texto que transcria, o que Haroldo de Campos chama de “uma coreografia de correspondências e divergências, regida não tanto pela ‘complementaridade’ harmônico-paradisíaca, mas pela ‘lógica do suplemento’ (aquela que envolve a *différence* no sentido de Derrida).”<sup>53</sup>

Nesse caso, o processo tradutório abandonaria um caráter metafórico (quando o hipertexto é análogo a seu hipotexto), assumindo um caráter metonímico (quando a tradução substitui o texto que o originou, assumindo o seu lugar). Dessa forma, como afirma Campos, a tradução abandona a antiga noção de tradução literal, subalterna, em que, ao confrontar os textos, tradução e traduzido, percebemos um apagamento da figura do tradutor. Para definir o conceito de transcrição, Haroldo de Campos faz alusão à imagem de Lúcifer, como podemos perceber na passagem de um ensaio de Célia Magalhães sobre a teoria de Haroldo de Campos, intitulado “Tradução e transculturação: a teoria monstruosa de Haroldo de Campos”:

já que aquela tradução monstruosa, que apaga a imagem do original, é colocada como arquétipo em relação às outras traduções, produtos em que se distinguem os traços da paternidade, o anjo da tradução pode ser visto com o efeito de transparência negativa, revertendo-se na imagem satânica de Lúcifer.<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> CAMPOS. Da transcrição, p. 69.

<sup>54</sup> MAGALHÃES. Tradução e transculturação, p. 144.

Referindo-se a todas as adaptações já feitas para o cinema a partir da obra de Guimarães Rosa, Maria Luiza de Castro da Silva, em seu trabalho *O fio de Rosa no carretel de idéias do cinema*, afirma que “ao transmutar a obra em filme, tais produtores não só recriam o texto de Guimarães como ampliam o seu estatuto de recepção”.<sup>55</sup> Apesar disso, ainda segundo ela, devido às diferenças entre as linguagens fílmica e literária, devemos analisar um filme adaptado enquanto texto autônomo, conforme as especificidades de seu sistema semiótico, e não como “sombra” do texto verbal:

primeiro, a linguagem fílmica, por suas especificidades, fornece condições que autorizam uma análise que a reconhece como um corpo autônomo, com uma sintaxe própria. É inadequado, portanto, tratá-la como subordinada e subserviente à linguagem literária: *Um filme – baseado ou não em obra literária – tem que ser julgado antes de tudo como um filme, e não como uma “adaptação”* (JOHNSON, 1982, p. 2). Em segundo lugar, o pressuposto anterior faz sucumbir a idéia de “fidelidade” do filme ao romance. Sabe-se que não há uma correspondência ideal entre as imagens mentais construídas no momento de leitura e as imagens visuais apresentadas pelo filme, visto ser a lógica do romance diversa da do filme.<sup>56</sup>

Essa ausência de correspondência entre as imagens visuais e mentais ocorreu, por exemplo, com o longa-metragem *A terceira margem do rio*, no qual Nelson Pereira dos Santos realiza uma transcrição intersemiótica do conto homônimo ao entrelaçar sua narrativa a outras de *Primeiras histórias*. Comentando a sua leitura do conto que dá título ao filme, diz o cineasta justificando a sua escolha por transcriar o texto de G. Rosa, ao invés de simplesmente “adaptá-lo” para as telas: “talvez a terceira margem do rio seja o que todo mundo procura e não sabe o que é. Quis

---

<sup>55</sup> SILVA. *O fio de Rosa no carretel de idéias do cinema*, p. 4.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 9. (Grifos da autora)

mostrar que talvez exista uma terceira margem para o Brasil, entre o velho e o novo.”<sup>57</sup> Este propósito está presente nas diferenças narrativas entre os textos literário e fílmico. Como exemplos disto, temos o entrelaçamento dos contos “Fatalidade” e “Os irmãos Dagobé”.

Além desse, temos as diferenças entre o conto “Fatalidade”, narrado em terceira pessoa no texto literário, que se apresenta enquanto diálogo no filme, com a câmera se confundindo com a figura do narrador. A câmera narra a cena, apresentando-nos o cenário e os objetos que o compõem. Como exemplo, temos este trecho do conto transcrito logo a seguir que, no filme, é mostrado pela câmera em plano aberto quando os personagens se encontram, a fim de descrever o cenário, e que focaliza os objetos, quando necessário: “Pois a sala – de tão repleta de: rifles, pistolas, espingardas – semelhava o que nunca se vê. – *‘Esta leva longe...’* – disse, e riu, um tanto malignamente. Tornou a sentar-se, porém, sorrindo agradado para o José Centeralfe.”<sup>58</sup>

Essas diferenças narrativas também se evidenciam quando analisamos estruturalmente o texto fílmico: o filme de Nelson forma uma narrativa cíclica ao fazer alusão ao conto homônimo (no início e no fim da obra). Quanto ao restante do filme, que poderia servir de referência a esta “terceira margem”, é também dividido em dois blocos: no primeiro instante, o meio rural e, no segundo momento, o centro urbano. A família de Nininha, no texto fílmico, migra para Brasília, cidade que simboliza a modernidade.

---

<sup>57</sup> SANTOS. *A terceira margem do rio*, contra-capá.

<sup>58</sup> ROSA. *Primeiras estórias*, p. 57.

Em sua tese, intitulada *O fio de Rosa no carretel de idéias do cinema*, Maria Luiza de C. da Silva diz que:

a partir dessa passagem do campo para a cidade, o filme assume contornos de ensaio sociológico e se preocupa em tematizar como o homem do interior, empurrado por força de um processo civilizatório desordenado e desigual para a paisagem infértil, feia e suja da periferia da cidade grande, é submetido ao progressivo esvaziamento dos princípios analógicos de reconhecimento do real, à banalização do seu modo de vida e à espetacularização de suas questões mais prementes.<sup>59</sup>

Concordo com Maria Luiza ao dizer que esse contraste apresentado no filme de Nelson entre os meios urbano e rural vai caracterizar essa narrativa enquanto híbrida e irregular, na medida em que “não consegue manter um desenvolvimento equilibrado de tratamento estético”.<sup>60</sup> Ainda segundo ela, os momentos de “rara beleza” apresentados no filme devem-se às suas primeiras seqüências, nas quais o sertão mineiro é focado, momentos esses que são “capazes de dialogar com a metafísica agreste de Guimarães”<sup>61</sup>, distanciando-se, assim, do universo rosiano pela ênfase dada ao meio urbano. Nesse filme, Nelson entrelaça os enredos dos contos “A terceira margem do rio”, “Fatalidade”, “Os irmãos Dagobé”, “A menina de lá” e “Seqüência”, todos do livro de *Primeiras* histórias, formando uma narrativa única. A partir desta perspectiva, podemos perceber que o que ele faz não é simplesmente atribuir imagens e sons ao texto de G. Rosa, mas criar uma obra que tem vida própria enquanto criação autônoma e que transpõe o conto rosiano. Porém, ao mesmo

---

<sup>59</sup> SILVA. *O fio de Rosa no carretel de idéias do cinema*, p. 157.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 157.

tempo, com base em alguns elementos compartilhados, não podemos negar uma ligação dialógica entre os textos.

No texto fílmico, quando inserida no meio urbano, a família de Nininha se depara com uma das realidades da sociedade brasileira que Nelson pretendia mostrar em seu texto: a denúncia social é o objetivo principal deste cineasta.

Em *Primeiras estórias*, somente os contos “As margens da alegria” e “Os cimos” retratam o centro urbano, mas nenhum deles aborda a violência social, o materialismo ou qualquer outro tipo de denúncias que podem ser percebidas no texto fílmico.

Dentro dessa perspectiva de denúncias, vemos a presença da violência social provocada pela miséria, pelo tráfico de drogas e que também está presente na televisão, forte meio de comunicação na contemporaneidade que, em vez de programas educativos, banaliza a violência.

Além disso, a televisão é um dos maiores responsáveis pela alienação da sociedade e divulgação de um dos grandes interesses das classes dominantes: o consumismo. Isso pode ser percebido no momento em que Nininha assistia à televisão mostrando bombons e sua avó pede para a menina alguns daqueles doces. A menina não só vai trazendo milagrosamente, um a um, os bombons da TV, como, em seguida, traz o cesto por inteiro.

Nesse momento, assim como no instante em que os familiares de Nininha começam a exigir “presentes” das pessoas que desejam fazer

pedidos à menina milagrosa, percebemos também a própria família da Santinha utilizando-se dela para realizar seus desejos materialistas.

Por prevalecer o estilo, sentir-se a câmera, a preocupação com a montagem e todas as características que Pasolini atribuía ao que denominava *cinema de poesia*, cinematograficamente, poderíamos considerar o filme de Nelson Pereira dos Santos como tal.

Podemos perceber que o enredo não é o elemento mais importante, nem no texto literário, nem no texto fílmico. Ao lado da rica simbologia, talvez o elemento mais significativo do conto seja o que caracteriza o estilo rosiano e o diferencia dos demais escritores: a linguagem. No filme *A terceira margem do rio*, o elemento fundamental é, sem dúvida, a leitura que Nelson fez da obra rosiana na forma como ele entrelaçou os contos de *Primeiras estórias*.

Além desse item, percebemos que o texto de Nelson Pereira dos Santos nega fidelidade ao de Guimarães Rosa e se firma enquanto obra autônoma, fruto de um processo de (trans)criação, através dos principais elementos que o cineasta inseriu em seu filme: a violência urbana, o materialismo social, o tráfico de drogas, os problemas sócio-econômicos e o descaso com que nossas autoridades tratam as pessoas que representam.

Enquanto Guimarães Rosa se detém nas questões referentes ao sertanejo, ao meio rural, Nelson Pereira dos Santos estende a sua narrativa para outro meio: o centro urbano. Dessa forma, podemos observar que o efeito de "realismo" que o filme exerce sobre o

espectador, nesse caso, deve-se à aproximação da simbologia presente na obra de Guimarães Rosa com nossa realidade social nos grandes centros urbanos.

Mas a análise das relações entre *A terceira margem do rio*, de Nelson Pereira dos Santos, e os cinco contos rosianos que serviram de base para a criação desse filme, já foi realizada em estudos como *Primeiras estórias e o filme a terceira margem do rio: estruturas artísticas e consciência possível*, de Artur Ribeiro Cruz; *A terceira margem entre literatura e cinema*, de Giane Chagas; e *O fio de Rosa no carretel de idéias do cinema*, de Maria Luiza de Castro da Silva. Ainda nessa perspectiva, outro estudo, agora relacionando o longa *Outras estórias*, de Pedro Bial, aos contos do livro *Primeiras estórias* que serviram de base para a realização do texto fílmico, foi *De Primeiras a Outras estórias: o texto rosiano, da letra à imagem*, de Robson Fontenelle Mascarenhas, em 2004. O fascínio pela literatura rosiana impulsionou vários cineastas ao desafio (e à ousadia) de sua tradução ou transcrição para o cinema ou o vídeo, propondo diferentes leituras de sua obra. Um dos objetivos principais deste estudo é relacionar especificamente as transposições fílmica e videográfica feitas a partir do conto "Famigerado", de Guimarães Rosa.

O conto "Famigerado", presente em *Primeiras estórias*, de Guimarães Rosa, foi traduzido/transcrito para o signo audiovisual no filme *Outras estórias*, dirigido por Pedro Bial, e no curta-metragem homônimo ao conto, dirigido por Aluísio Salles Jr. Em sua fabulação, este conto rosiano envolve o próprio conceito de *transcrição*.

A personagem Doutor, no conto rosiano, priorizou um determinado significado da palavra famigerado, ocultando sua conotação de caráter pejorativo, devido às circunstâncias de ameaça em que se encontrava naquele momento. O que mais nos chama a atenção nesse texto é a relação que se estabelece em torno do poder da tradução, do poder do tradutor enquanto criador (junto ao autor), que no conto gira em torno do vocábulo *famigerado*. Sendo assim, a responsabilidade da palavra proferida não estava sendo remetida ao “moço do governo”, mas ao sentido que o Doutor daria a ela. Era o Doutor que se encontrava em circunstância de ameaça, e não o personagem que chamou o jagunço de famigerado.

Nesse caso, a relação de poder se estabelece no sertanejo, dotado de armamento e coragem; e no Doutor, intelectual que detinha um poder ainda maior: a palavra. Assim, este personagem, o Doutor, desempenha o papel de tradutor ao revelar a seu interlocutor, o jagunço, o sentido que até então se apresentava obscuro.

Gostaria de frisar que o longa-metragem *Outras histórias* engloba, além de “Famigerado”, outros contos da coletânea *Primeiras histórias*. São eles: “Os irmãos Dagobé”, “Substância”, “Nada e a nossa condição” e “Sorôco, sua mãe, sua filha”.

No vídeo *Famigerado*, Aluizio Salles Jr. remete o protagonista à figura de Guimarães Rosa. Esta analogia, implícita no texto verbal, é explicitada na semelhança entre o ator e o autor, obtida através do figurino utilizado pelo ator nas filmagens (a gravata borboleta, os óculos

arredondados), conforme podemos observar nas imagens abaixo; no ofício do autor e do protagonista sendo ambos escritores e médicos, além do cenário (a residência do personagem é parecida com a de G. Rosa, em Cordisburgo). Assim como o texto videográfico, o texto fílmico associa o protagonista ao escritor já na cena de abertura, momento em que o personagem aparece datilografando e revisando seu escrito.



O escritor Guimarães Rosa e seus gatos, uma de suas paixões, em 1944.

FIGURA 1 – João Guimarães Rosa

Fonte:

<[http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas\\_link.cfm?Edicao\\_Id=261&Artigo\\_ID=4056&IDCategoria=4494&reftype=2](http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas_link.cfm?Edicao_Id=261&Artigo_ID=4056&IDCategoria=4494&reftype=2)> Acesso em: 22 mai. 2007.



FIGURA 2 – Saulo Laranjeira atuando como o “Doutor”. Observem a semelhança física com o escritor João Guimarães Rosa  
Fonte: Fotograma extraído do vídeo *Famigerado*. Direção: Aluízio Salles Jr.



FIGURA 3 – Saulo Laranjeira atuando como o “Doutor”  
Fonte: Fotograma extraído do vídeo *Famigerado*. Direção: Aluízio Salles Jr.

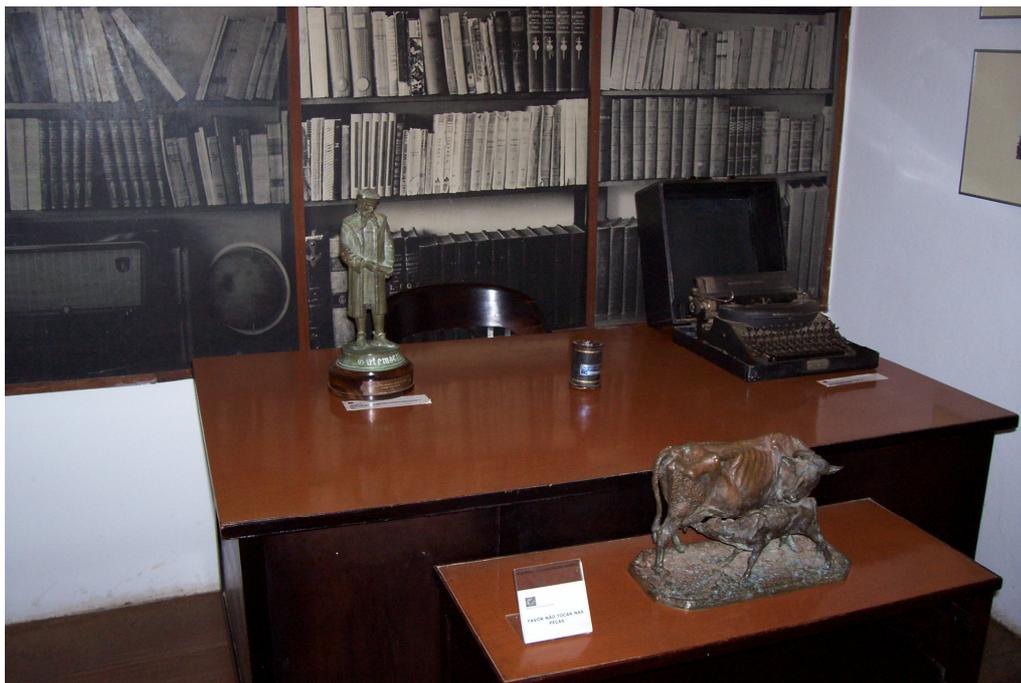


FIGURA 4 – Reprodução do escritório de João Guimarães Rosa  
Fonte: Museu Casa Guimarães Rosa, Cordisburgo – MG



FIGURA 5 – Saulo Laranjeira, o "Doutor", escrevendo. Referência ao ofício do autor de *Grande sertão: veredas*  
Fonte: Fotograma extraído do vídeo *Famigerado*. Direção: Aluísio Salles Jr.



FIGURA 6 – Plano geral do escritório do personagem “Doutor”. Cenário parecido com a reprodução de seu escritório no Museu Casa Guimarães Rosa, em Cordisburgo – MG  
Fonte: Fotograma extraído do vídeo *Famigerado*. Direção: Aluizio Salles Jr.



FIGURA 8 – Máquina de escrever de João Guimarães Rosa  
Fonte: Museu Casa Guimarães Rosa, Cordisburgo – MG



FIGURA 7 – Máquina de escrever usado pela personagem “Doutor” no vídeo *Famigerado*. Observem que é semelhante à de Guimarães Rosa  
Fonte: Fotografia extraída do vídeo *Famigerado*. Direção: Aluizio Salles Jr.

Aluizio Salles Jr. fica preso aos detalhes do conto rosiano, tentando manter certa “fidelidade” ao texto verbal, no texto videográfico, através da narração oral do texto rosiano expressando pensamentos do protagonista, do número de personagens e suas características fisionômicas, vestimentas, atitudes e gestos, dos diálogos e da seqüência linear do enredo.

Já no filme de Pedro Bial, as cenas são constituídas apenas pelo protagonista e pelo antagonista do conto, excluindo os três cavaleiros que acompanharam o sertanejo até a residência do doutor para servirem de testemunha do significado do termo *famigerado*, nome pelo qual um moço do governo havia chamado o antagonista.

O diretor de *Outras estórias*, dessa forma, não se limita a uma adaptação fílmica do conto rosiano, mas transcria-o, com o intuito de inter-relacionar o texto "Famigerado" aos outros contos utilizados no filme, cujo título *Outras estórias* já é uma reescritura de *Primeiras estórias*, o que sugere o seu caráter transcriador. Neste mesmo sentido, ele muda o nome do antagonista Damázio para Damastor Dagobé, personagem do conto "Os irmãos Dagobé".

Além disso, o antagonista, no texto fílmico, demonstra por que tem fama de ser "perigosíssimo", comportando-se de forma agressiva, durante quase todo o tempo em que contracena com o médico-escritor. No curta-metragem, bem como no conto, não há toda essa agressividade por parte do antagonista em suas atitudes e diálogos.

Outro aspecto que podemos observar é que em nenhuma das traduções intersemióticas analisadas houve atualização do tempo cronológico ou do espaço geográfico da narrativa rosiana.

O que se percebe, então, é não somente a construção de imagens e sons a partir das descrições de ambientes, personagens e do próprio enredo do conto "Famigerado", mas também a inserção de idéias e significados pelos diretores em suas respectivas transposições do texto verbal para o signo audiovisual, propondo uma releitura do conto rosiano. No entanto, consideramos que os recursos utilizados nessas transposições não garantiram aos filmes a qualidade do texto literário, embora reconheçamos que no filme *Outras estórias* e no vídeo *Famigerado* os

diretores Pedro Bial e Alúzio Salles Jr. Optaram por não fazer concessão aos interesses comerciais.

## Capítulo III

### **RELAÇÕES ENTRE DIFERENTES SISTEMAS DE SIGNOS: A IMAGEM NA LITERATURA E A PALAVRA NO CINEMA**

*O cinema, por sua vez, é o coroamento da objetividade fotográfica, complementando com a dimensão do tempo a capacidade da fotografia fixa de desvelar o sentido oculto da realidade.*

José Tavares de Barros

*O cinema é uma arte nova e surgiu eivado de todos os cacoetes de um romantismo dourado, às voltas ainda com o mercantilismo industrial.*

*Correu todo um caminho de experiências e hoje se engaja ao lado das outras artes que procuram falar a linguagem de um novo mundo [...].*

Assis Brasil

Para o crítico de cinema Manuel Faria de Almeida, não há diferenças, em gênero, entre o cinema e o vídeo. Para ele, a diferenciação entre estes meios ocorre somente no âmbito do suporte:

*uma narrativa dramática, gravada em videotape ou em filme, tem de obedecer, em primeiro lugar, ao princípio do tempo/lugar/ação; a utilização de videotape não significou o aparecimento de outro gênero: simplesmente o suporte foi diferente (videotape, em vez de filme); no momento em que a gravação é emitida, a Televisão existe, isto é, transporta as imagens e os sons para casa das pessoas, ou seja, desempenhou-se como serviço que é.<sup>62</sup>*

Ainda segundo Faria de Almeida, a única diferença entre televisão e vídeo e entre televisão e cinema está na transmissão direta pela TV.

---

<sup>62</sup> ALMEIDA. *Cinema e televisão*, p. 07. (Grifos do autor)

Apesar disto, o cinéfilo admite haver uma confusão entre “televisão” e “vídeo” e entre “filme” e “cinema”. Por isto, outra distinção feita por ele entre cinema, vídeo e televisão diz respeito meramente ao espaço de projeção: o cinema “sempre teve lugar numa sala própria, escura, aonde as pessoas se deslocam propositadamente, compram bilhete e assistem ao espetáculo.”<sup>63</sup>

Outra diferença dimensional, agora relacionada à tela de projeção, é também ressaltada por ele:

é claro que, se uma pessoa estiver a realizar uma história exclusivamente para a TV (e as telenovelas são o melhor exemplo), a linguagem narrativa mantém-se; mas a forma difere: há uma adaptação às dimensões do televisor e às características psico-sociológicas do processo “Televisão”.<sup>64</sup>

Comparando a linguagem cinematográfica à verbal, Lawson diz que a montagem interna, que ocorre em um mesmo quadro, equivale ao verbo intransitivo, enquanto o corte equivale ao verbo transitivo, mesmo quando ocorre dentro de uma mesma cena.

Ao diferenciar o filme do romance, Assis Brasil, em seu texto *Cinema e literatura*, afirma que no cinema a obra é percebida por seus interlocutores, enquanto que na literatura isto ocorre de forma indireta, sutil:

um filme não é pensado e, sim, percebido. Eis por que a expressão humana pode ser tão arrebatadora no cinema: este não nos proporciona os *pensamentos* do homem, como o fez o romance durante muito tempo, dá-nos sua conduta ou seu comportamento, ele nos oferece diretamente esse modo peculiar de estar no mundo, de tratar as coisas e aos semelhantes, que permanece, para nós, visível nos gestos, no olhar, na mímica e que define com clareza cada pessoa que conhecemos.<sup>65</sup>

---

<sup>63</sup> ALMEIDA. *Cinema e televisão*, p. 08.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 7-8.

<sup>65</sup> BRASIL. *Cinema e literatura*, p. 87-88.

Para o crítico Jean-Claude Bernardet, a significação, no cinema, depende da relação dos fotogramas entre si que, juntos, formam uma cena, e dos elementos entre si num mesmo fotograma (um homem e um prédio, por exemplo, num mesmo quadro).<sup>66</sup> Mas, como observou Lawson, há algo a mais entre dois fotogramas do que o simples abrir e fechar do diafragma, aqui se referindo à relação entre os quadros, relação esta tecnicamente conhecida como *montagem*.

Na criação de um filme, a montagem é a responsável pela unidade rítmica do texto. Assim, “entre o corte, em sentido imediato na película, e a montagem propriamente dita, Lerner mostra que o trabalho de laboratório completa a “narrativa” da câmara, e é tão artístico ou criador (ou mais ainda) quanto a pureza intuitiva de um gênio – o que raramente acontece”<sup>67</sup>, referindo-se ao filme *Studs Lonigan*, de Irving Lerner, considerando-o obra-prima do cinema produzido em Hollywood, baseado no livro homônimo de James T. Farrell (*Uma vida em pecado*).

A montagem foi descoberta ocasionalmente pelo cineasta George Méliès: sua câmera estragara no momento de uma filmagem. Após isto, Méliès percebeu que a montagem poderia ser utilizada como recurso de criação no cinema (como em truques, por exemplo, para fazer desaparecer personagens), realizando, como ele mesmo afirmou, coisas impossíveis e inverossímeis.

---

<sup>66</sup> Cf. BERNARDET. *O que é cinema*, p. 40-41.

<sup>67</sup> BRASIL. *Cinema e literatura*, p. 25.

No cinema, a metáfora ocorre através da montagem (associação entre elementos num mesmo quadro, fotograma, e/ou na seqüência de imagens, relações entre um fotograma e seu sucessor), reunindo elementos diegéticos. "A montagem [...] é a criadora de um sentido que as imagens não contêm objetivamente mas que procede unicamente de sua interação."<sup>68</sup> Eisenstein percebeu que é por meio de analogias ou associação de idéias e imagens que ocorre a montagem (metáfora) no cinema. Para ele, a justaposição de imagens significa mais do que a simples soma de duas cenas: significa o ato de criação.<sup>69</sup>

Jacques Aumont em seu artigo "O ponto de vista" afirma que a metáfora,

[...] figura retórica em geral, passa a ter lugar reservado na poética do cinema, como um dos níveis possíveis de significação da imagem-signo. No entanto, se recensearmos as atualizações deste princípio nos filmes de Pudovkine e dos Feks veremos que, apesar da inegável beleza de algumas delas, as metáforas se restringem, um pouco timidamente, ao jogo com o ângulo de filmagem, à montagem encurtada, a comparações intradieéticas (aquilo a que Mitry chama "símbolos implicados") e que, no conjunto, surgem como suplementos pouco decorativos de uma idéia que a narrativa está incubida de veicular, principalmente.<sup>70</sup>

Diferentemente da literatura, as metáforas e as analogias, no texto fílmico, ocorrem por intermédio

[...] da *repetição*, de formas de *insistência* (primeiros planos, planos longos, ângulos insólitos) ou de *amplificação* (deformações visuais, aumentos, efeitos sonoros, etc.), do grau maior ou menor de *incongruência* desta ou daquela imagem com relação à norma narrativo-realista (da imagem deliberadamente não-diegética à figura diegetizada, isto é, plenamente integrada no mundo representado).<sup>71</sup>

---

<sup>68</sup> BARROS. *A imagem da palavra*, p. 19.

<sup>69</sup> EISENSTEIN *apud* LAWSON. *O processo de criação no cinema*, p. 232.

<sup>70</sup> AUMONT. *O ponto de vista*, p. 141.

<sup>71</sup> VANOYE. *Ensaio sobre a análise fílmica*, p. 65. (Grifos do autor)

Porém, como afirmou Lawson, a montagem não é tudo no cinema, mas “pelo contrário, sua utilização excessiva e artificial pode nos afastar da experiência verdadeira em vez de servir à autêntica intenção da linguagem cinematográfica”<sup>72</sup> conferindo à sétima arte a noção de realismo que as imagens podem provocar, o que não ocorre com a mesma intensidade em outros sistemas semióticos.

Segundo Arlindo Machado,

os renascentistas já ensinavam que a manutenção do ilusionismo de profundidade depende de uma certa abertura do quadro, condição que não se pode transgredir sob pena de comprometer profundamente o “realismo” da cena. Não é por acaso que toda a teoria cinematográfica ligada à mística do “real” sempre encarou com reservas o uso do plano mais fechado, o *primeiro plano* no cinema; afinal, isolando com demasiada ênfase uma imagem de seu contexto, o seu jeito especular tende a se dissolver na materialidade da tela.<sup>73</sup>

O vídeo está mais voltado para o simultâneo do que para a seqüência, característica essa do cinema. Além disso, mais do que o cinema, o vídeo volta-se mais para a verossimilhança, enquanto o cinema se dedica mais ao campo ficcional. No que se refere à linguagem, segundo Doc Comparato, a diferença básica entre cinema e televisão se concentra no discurso, sendo o desta *entrecortado* e o daquele *contínuo* (devido aos anúncios de publicidade e propaganda). Além disso, enquanto a linguagem da televisão é *polimórfica* – numa certa hora de programação temos diversos tipos de linguagem<sup>74</sup>, a linguagem do cinema é *monomórfica* – um filme mantém um mesmo tipo de linguagem durante toda a projeção. Isso possibilita, por exemplo, a inclusão da publicidade

---

<sup>72</sup> LAWSON. *O processo de criação no cinema*, p. 232.

<sup>73</sup> MACHADO. *A ilusão especular*, p. 80. (Grifos do autor)

<sup>74</sup> Cf. COMPARATO. *Da criação ao roteiro*, p. 55.

no filme sem sua interrupção, processo mais conhecido como *merchandising*.

Para Décio Pignatari, o canal de comunicação é, sobretudo, o que diferencia a linguagem cinematográfica da linguagem televisiva, considerando esta mais próxima da linguagem impressa do que aquela:

o signo-sintagma televisual é um complexo intersigno, cujos paradigmas poderiam ser: imagem cinética/som/fala. Mas não são estes também os paradigmas do signo cinematográfico? Qual a diferença? É o seu modo técnico de produção que lhe confere especificidade, quer em emissão direta, quer quando gravado em *tape*. O cinema é impresso em imagens óticas, a televisão em imagens eletroeletrônicas, magnéticas; a imagem cinematográfica é montada em cima do fotograma; a da TV é contínua; a imagem do cinema não possui retícula, a televisual, sim (o que a aproxima da imprensa – e, neste caso, ela é mais “impressa” do que a outra). Além disso, o cinema mudo continua cinema; a televisão, porém, já nasceu sonora (quando muda, tende ela a reverter ao cinema, como pode ser observado na videoarte). Somem-se a isso a tela pequena e a compressão tempórica da imagem televisual e teremos os delineamentos principais de sua signagem.<sup>75</sup>

Outra diferença entre o cinema e a televisão, ainda segundo Décio Pignatari, concentra-se na multiplicidade da linguagem apresentada pelos programas televisivos em conjunto com as propagandas, uma vez que essa “interação” entre diferentes linguagens não ocorre no cinema: “a diferença está em que a TV é um cinema caudaloso e ininterrupto que, ritmado pelos comerciais, se distribui por milhões de receptores, numa linguagem que combina todas as linguagens, numa produção seriada e industrializada da informação e do entretenimento.”<sup>76</sup>

A partir do surgimento das câmeras Super-8 e dos videocassetes, iniciou-se assim a produção de filmes amadores e caseiros (como

---

<sup>75</sup> PIGNATARI. *Signagem na televisão*, p. 15-16.

<sup>76</sup> PIGNATARI. *Signagem na televisão*, p. 14.

indústrias de caráter quase artesanal, produções individuais). Estes criadores, utilizando meios precários, produzem obras de novo perfil estético, diferentemente da onerosa e sofisticada produção do filme para o cinema ou para a televisão, impossível de ser fabricado artesanalmente.

Segundo Doc Comparato, o cinema se diferencia da televisão no que diz respeito aos recursos técnicos: no cinema é utilizada a celulóide, por isso a imagem se dá por transparência; na televisão ocorre a emissão de impulso, que provoca uma enorme diferença no que diz respeito à cor, à acuidade visual, enfim, em tudo aquilo perceptível ao olho.

Além da tecnologia, outra diferença entre estas duas mídias (cinema e televisão) diz respeito ao alcance. Os filmes cinematográficos são feitos para as salas de projeção (*narrow work*), enquanto que todos os programas feitos para a televisão são feitos para serem vistos em cadeia em todos os lares do país e do mundo (*network*). Apesar disso, sabemos que graças aos recursos tecnológicos hoje disponíveis este quadro já se alterou: o cinema pode ser visto na televisão e a TV se alterou para TV a cabo, circuito interno, etc. Esta diferença, talvez a principal, é extremamente significativa para a diferença entre estas duas linguagens. Vejamos, em seguida, estas peculiaridades.

Comparato, na obra *Roteiro: arte e técnica de escrever para cinema e televisão*, enfatiza o que ele chama de "tempo de atenção", que consiste no tempo em que o ator/diretor/apresentador tem para *fisgar* a atenção de seu espectador. No teatro, por exemplo, este tempo está entre 30 e 45 minutos. No cinema, em que a imagem exerce importância

consideravelmente maior que a palavra – a tela é enorme e a sala é escura – o tempo de atenção é de 20 minutos. Já na televisão, segundo ele, este tempo cai para 3 minutos, devido à facilidade de mudar de canal de que o telespectador dispõe, além da distração das pessoas ao conversar, da luz acesa, do telefone tocando, da panela no fogo, ou seja, o dinamismo é consideravelmente maior que no cinema. Até mesmo o filme do cinema, ao passar na televisão, perde algumas características, devido às diferenças de dimensão da tela, à interrupção pela publicidade (uma vez que a exibição do filme, nas salas de cinema, é contínua) e ao ambiente de transmissão – substituição da sala escura do cinema pelo ambiente doméstico.

Outra diferença diz respeito ao receptor, o espectador, que ao assistir a um filme carrega consigo uma série de expectativas ligadas a sua classe social, cultural, etc. A televisão pesquisa estes critérios mercadológicos para pensar sua programação. Alguns filmes buscam a universalidade de receptores em diversas culturas e classes sociais diferentes.

Na TV, a informação é transmitida com uma velocidade maior, não possibilitando que o espectador retorne ao que não compreendeu. Por isto, exige-se dos roteiristas uma peça direta, de fácil compreensão. A TV é feita por um grupo (coletivo e autoral), dependente de uma vasta equipe, que pensa sua programação tomando cuidado para não ferir

“nossos valores básicos, nossa postura de seres conscientes e responsáveis perante a população que vai receber nossa mensagem.”<sup>77</sup>

Se antes as emissoras de televisão pensavam seus programas para uma transmissão em cadeia nacional, hoje, com o avanço tecnológico, elas pensam sua programação em nível mundial. Por isto, persiste o problema de comunicação entre os diferentes povos no que diz respeito à linguagem, conforme os franceses imaginavam.

Os vanguardistas franceses acreditavam que o cinema mudo resolveria o problema da comunicação entre as diferentes sociedades, até então dominados pelo sistema verbal. O cinema vinha identificado com idéias de modernidade e de progresso tecnológico e passou a dominar o mercado até então específico da linguagem verbal (literatura e jornalismo).

As vanguardas do início do século XX se preocuparam, além de outras coisas, com a exposição do processo narrativo no interior da ficção, inserindo-lhe um personagem-narrador com consciência própria. O cinema narrativo surge neste momento, quando a literatura experimenta a exposição, a diversificação e a mobilização do ponto de vista narrativo. Assim, o cinema busca na literatura esta flexibilidade do foco narrativo. Através de rumos próprios, o cinema passa a ser reconhecido como arte, e não mais como uma simples transposição para a tela do “ponto de vista” teatral, através da câmera fixa.

---

<sup>77</sup> COMPARATO. *Roteiro*, p. 36.

Segundo Eichenbaum, o cinema veio disputar o espaço até então destinado à literatura. Porém, como disse Jean-Claude Carrière, “o cinema jamais caminhou sozinho. Ninguém, por mais que esteja absorto na solidão, mesmo convencido de que está só, jamais se desloca sem companhia.”<sup>78</sup>

A metáfora, herança da literatura, apresenta-se constantemente nos filmes. Assim, por exemplo, a passagem do tempo pode ser simbolizada por uma câmera percorrendo uma estrada, pelo andamento dos ponteiros do relógio ou pela montagem (confronto de imagens) que une o velho e o novo.

Nos anos 50, o cinema convencional, tecnicamente impecável, porém repetitivo, tornou difícil a diferenciação entre os filmes. Como observou Jean-Claude Carrière, o diretor era apenas um artesão de filmes, somente supervisionando e dirigindo atores. No final dessa mesma década houve protestos contra o anonimato dos diretores nos filmes, que não se distinguiam uns dos outros, propondo-se que os diretores parassem de se esconder e falando-se em *câmera-stylo* (ou “câmera-caneta”, a câmera como instrumento da escrita), e em cinema de autor.<sup>79</sup> Porém, para constituir-se enquanto linguagem, o cinema deve possuir uma linguagem própria, através de imagens, assim como a literatura se dá através de palavras. O cinema deve possuir uma linguagem peculiar, que permite distingui-la das demais.

---

<sup>78</sup> CARRIÈRE. *A linguagem secreta do cinema*, p. 32.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 45.

Segundo Flávio Aguiar, a linguagem televisiva possui a proximidade com o folhetim por suas formas melodramáticas, características do romance romântico e do melodrama propriamente dito.<sup>80</sup> Porém, segundo ele, essas características não são exclusivas da televisão: elas também estão presentes no cinema.

Ao comentar sobre o processo tradutório entre diferentes sistemas semióticos, Flávio Aguiar diz que a maioria das adaptações ocorre da literatura para as outras artes, e não o contrário, devido a dois motivos: o primeiro é que as artes audiovisuais (o cinema, o vídeo e a televisão) são recentes enquanto que a literatura é milenar; o segundo, porque a literatura, por se concretizar na escrita, guarda uma aura de prestígio, oriunda do fato de ter sido uma forma de arte popularizada durante a formação das atuais culturas nacionais da Renascença europeia ao Romantismo no mundo.<sup>81</sup>

Tânia Pellegrini, ao relacionar literatura e cinema, aponta diferenças icônicas dizendo que na literatura as seqüências se fazem com palavras e no cinema com imagens.<sup>82</sup> Assim, ao se referir às conhecidas “imagens prontas” apresentadas pelos cineastas em suas obras, podemos sugerir, a partir desta afirmação, que para Pellegrini não se faz literatura com imagens, mas somente com palavras. Esse é um ponto de vista discutido por alguns semiólogos. Para Jacques Aumont, por exemplo, a narração

---

<sup>80</sup> Cf. AGUIAR. *Literatura, cinema e televisão*, p. 139.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>82</sup> Cf. PELLEGRINI. *Literatura, cinema e televisão*, p. 18.

fílmica, “tem pouco a ver, em si, com a imagem”<sup>83</sup>. Vera Casa Nova no artigo “Quadrinho de estória”: a produção videográfica de um conto rosiano – uma experiência metasemiótica”, diz que nesse conto de *Tutaméia* adaptado para o vídeo em duas oficinas de cinema, Guimarães Rosa intersecciona planos e dimensões, dando-nos a impressão de estarmos diante de uma tela cinematográfica. Segundo ela, é essa forma de geração de imagens, presente na obra, que permite a aproximação intersemiótica. Além desse, outro recurso utilizado pelo autor, dá-se na estrutura narrativa: tal qual a lente de uma câmera, seu foco narrativo “desenha” determinada “cena” do conto.

Para relatar uma das partes deste processo, Vera diz que “a imagem fixada por Rosa era um ponto que, devidamente trabalhado, codificava-se visualmente, possibilitando assim a criação de escrituras visuais”.<sup>84</sup> Além disso, segundo ela, “a poética de Rosa está muito próxima da visibilidade (ou visualidade). [...] O conto desenha a cena. Da cena literária à cena videográfica.”<sup>85</sup>

Conforme afirma Casa Nova, Guimarães Rosa propunha, no conto “Quadrinho de estória”, uma “significação imaginária”, isto é, sua constituição em imagens, produto de processo de leitura, a partir do signo literário: “[...] o texto rosiano ditava insistentemente a criação videográfica, pontuando as cenas, os sentidos. [...] Guimarães Rosa

---

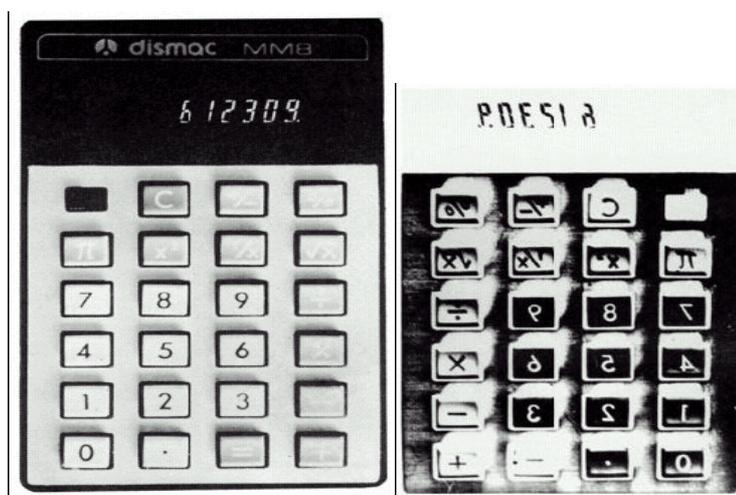
<sup>83</sup> AUMONT. O ponto de vista, p. 146.

<sup>84</sup> CASA NOVA. “Quadrinho de estória”: a produção videográfica de um conto rosiano – uma experiência metasemiótica. In: DUARTE *et al.* *Veredas de Rosa*, p. 691.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 691.

parecia ter escrito um *plot* – o núcleo da história e o centro da ação, feito os planos ou enquadramentos (*takes*).”<sup>86</sup>

Outro exemplo de texto poético composto basicamente de imagens é o poema abaixo, intitulado *Máquina*<sup>87</sup>, de Philadelpho Menezes e Wilton Azevedo:



No que diz respeito à narrativa fílmica, Jacques Aumont faz algumas considerações sobre como deve se desenvolver a seqüência de imagens no cinema, visando a uma melhor recepção de seu público:

- o filme deve *figurar* (representar) o real de uma maneira verossímil, que não choque a visão “normal”, cotidiana, que dele se pode ter; exigência vaga, mas que insiste na produção, por um lado, de um “bom” espaço-tempo cênico, por outro de uma narrativa razoavelmente linear; este trabalho de representação (de denotação) é sempre primeiro, não pode ser esquecido;
- o filme deve veicular, a partir desta representação e sobre ela, uma *imagem global*, concebida tanto como “esquema”, tanto como

<sup>86</sup> CASA NOVA. “Quadrinho de estória”: a produção videográfica de um conto rosiano – uma experiência metasemiótica. In: DUARTE *et al.* *Veredas de Rosa*, p. 692.

<sup>87</sup> MENEZES, Philadelpho; AZEVEDO, Wilton. *Máquina*. 1998 *apud* TOSIN, Giuliano. Aspectos do panorama contemporâneo da poesia experimental: tecnologia, significação, hipermídia, interatividade e autoria. Disponível em: <<http://sec.adaltech.com.br/intercom/2005/resumos/R1674-1.pdf>> Acesso em: 17 mai. 2007.

“generalização” metafórica, e que é de facto o aspecto puramente predicativo deste cinema.<sup>88</sup>

Além disto, diz Aumont,

o narrativo, e mais especialmente o ponto de vista narrativo, seria assim o que, inscrevendo-se ao mesmo tempo em termos icónicos (especialmente sob os tipos de enquadramentos) e em termos de significações e de juízos, operaria a mediação necessária a qualquer valor predicativo da imagem. No entanto, a narração fílmica, segundo me parece, tem pouco a ver, em si, com a imagem. É muito mais o retomar de mecanismos gerais e abstratos, aliás abundantemente estudados de há uns decênios para cá, e diversamente reincarnados no cinema. A dificuldade está, evidentemente, em que é impossível atribuir algum *lugar*, no discurso fílmico, aos processos narrativos: deslizam através das figuras de montagem, mas também se imobilizam em enquadramentos, insinuam-se “dentro” do próprio representado. É por isso que os melhores trabalhos sobre a narrativa fílmica não podem – leia-se o livro de Vanoye – senão visar a narrativa *dentro* do filme, e nunca, realmente, o filme (todo o filme) como narrativa.<sup>89</sup>

Quanto às especificidades da linguagem, no que diz respeito ao foco narrativo, o cinema aprendeu a multiplicá-lo muito cedo, através dos processos de (des)encadeamento de planos, fornecendo ao espectador um ponto de vista múltiplo e variável. Esse ponto de vista, segundo Aumont, é a representação de um olhar, o do autor ou o da personagem. Devido a isso, a crítica principal destinada aos cineastas diz respeito a uma atitude mental (intelectual, moral, política, etc.) que traduz o juízo do narrador sobre o acontecimento, juízo este do “autor” sobre suas personagens, informando, como ele mesmo diz, “uma ficção sobre si própria”.<sup>90</sup>

Segundo José Romão, o cinema passou a existir, enquanto arte, adquirindo linguagem autônoma, a partir da exploração dos recursos da câmara, principalmente no que se refere ao seu deslocamento espacial.

---

<sup>88</sup> AUMONT. O ponto de vista, p. 143.

<sup>89</sup> Ibid., p. 146.

<sup>90</sup> Cf. AUMONT. O ponto de vista, p. 127-128.

Até então, para ele, a função única do cinema era a de registrar um acontecimento. Dessa forma, o ângulo do espectador era estático, imóvel.

É evidente que o cinema deve combinar a movimentação dos personagens e dos objetos diante da câmera com os movimentos desta. Há filmes em que a movimentação dos atores se reduz a contrações musculares na fisionomia, sendo que a câmera é quem faz todo o jogo, permitindo ao espectador o acompanhamento de todos os detalhes. Nestes filmes, os procedimentos tipicamente cinematográficos (ângulo de filmagem, movimento de câmera, montagem) é que se encarregam de desenvolver o tema.

No dia em que se descobriu a possibilidade de deslocamento de câmera é que o Cinema nasceu, pois antes não passava de curiosidade mecânica capaz de registrar o movimento, tal como o mesmo se passava no teatro.<sup>91</sup>

Segundo John Lawson, em *O processo de criação no cinema*, a “frase” (sintaxe) cinematográfica depende de quatro elementos principais: a câmera, o microfone, a tela e a montagem (edição da película e da trilha sonora)<sup>92</sup>. Mas, como diz Marcel Martin, não há necessidade de fazer um paralelo preciso entre os signos de pontuação tipográfica na literatura e as ligações ópticas cinematográficas.<sup>93</sup>

A câmera, apesar de ter sido desenvolvida com base no mecanismo ocular, “não é o olho humano, pois pode ver mais do que este, e de maneira diferente”<sup>94</sup>:

o olho humano gasta uma fração de segundo para captar a imagem e transmiti-la ao cérebro, mas depois que a imagem desaparece, ainda retém sua impressão por mais de uma fração de segundo, de modo que esta se funde com a imagem sucessiva. Se examinarmos um pedaço de película veremos uma sucessão de pequenos quadros, à razão de dezesseis por pé de filme, os quais passam através da objetiva da câmera à velocidade de 24 quadros por segundo. Um projetor acionado na mesma

---

<sup>91</sup> ROMÃO. *Introdução ao cinema*, p. 59.

<sup>92</sup> LAWSON. *O processo de criação no cinema*, p. 222.

<sup>93</sup> Cf. MARTIN. *A linguagem cinematográfica*, p. 70.

<sup>94</sup> LAWSON. *O processo de criação no cinema*, p. 222.

velocidade, projetará sobre uma tela ampla essas imagens em tamanho natural, num movimento aparentemente continuado.<sup>95</sup>

Isso quer dizer que a câmera grava apenas uma parte daquilo que está acontecendo (registrado) em uma fração de segundo, enquanto percebemos como uma ação ininterrupta (por uma ilusão). Mesmo assim, cada cena é muito mais completa do que qualquer impressão gravada pelo olho humano. A câmera capta mais coisas (mais rapidamente) que o olho. Lawson cita como exemplo o feito de Eadweard Muybridge, quando, em 1877, sua câmera fotografou as quatro patas do cavalo no ar, em pleno galope, demonstrando assim que a câmera detecta o que o olho humano não consegue perceber.

Várias câmeras podem registrar um mesmo acontecimento, simultaneamente, por diversos ângulos e em locais diferentes. Ou, além disso, várias câmeras podem registrar vários acontecimentos, em diferentes contextos espaciais e temporais.

Porém as imagens no cinema e na fotografia se diferenciam das imagens percebidas pelo olho humano por conter uma visão "neutra", objetiva das coisas, pois o processo fisiológico da visão, seleção e captura de imagens pela retina não estão isentas das interpretações das mentes humanas. Mesmo assim, através da câmera, sabemos que essa "objetividade" das imagens é relativa, pois há sempre alguém por trás da máquina selecionando, recortando o que será captado pelo equipamento.

---

<sup>95</sup> LAWSON. *O processo de criação no cinema*, p. 222.

Em seu artigo “A obra de arte na era da sua reprodução técnica”,  
Walter Benjamin diz que,

por princípio, o teatro conhece o local adequado, no qual basta situar-se para que o espetáculo assegure a ilusão. Nada disto existe num estúdio cinematográfico. O filme só pode assegurar a ilusão em segundo grau, depois de se ter procedido à montagem das seqüências. Por outras palavras: a aparelhagem, no estúdio, penetrou tão profundamente a própria realidade que, para lhe restituir a pureza, para despojar desse corpo estranho que a aparelhagem constitui, é preciso recorrer a um conjunto de procedimentos específicos: variação dos ângulos de filmagem, montagem que reúna várias seqüências de imagens do mesmo tipo. Despojada de tudo o que a aparelhagem lhe acrescentou, a realidade torna-se aqui a mais artificial de todas, e, no mundo da técnica, a captação imediata da realidade enquanto tal não passa de uma ingenuidade.<sup>96</sup>

O microfone é mais sensível que o nosso ouvido e ouve de maneira diferente. Podem ser instalados vários microfones em locais diversos para captar sons diferentes ou o mesmo som a distâncias diferentes. Entretanto, o processo de transferência destas impressões para a trilha sonora é diferente do processo fotográfico.<sup>97</sup>

Quanto aos sons, são três os tipos: música, fala, ruídos naturais e artificiais. “A música sublinha uma cena e, freqüentemente, a valoriza.”<sup>98</sup> Para Lawson, o som geralmente possui papel explicativo. Segundo Merleau-Ponty, um filme sonoro não é o mesmo que um filme mudo acrescido de sons e falas.<sup>99</sup>

As dimensões da tela afetam a composição e a natureza da ação no fotograma, alterando, portanto, os valores da obra. “Ademais, a textura

---

<sup>96</sup> BENJAMIN. A obra de arte na era da sua reprodução técnica, p. 31.

<sup>97</sup> Cf. LAWSON. *O processo de criação no cinema*, p. 225.

<sup>98</sup> Ibid., p. 226.

<sup>99</sup> Merleau-Ponty *apud* BRASIL. *Cinema e literatura*, p. 83.

das imagens projetadas na tela é diferente da textura de qualquer quadro. Existe, enfim, o fenômeno peculiar da movimentação no cinema.”<sup>100</sup>

Com a evolução tecnológica e, conseqüentemente, com o advento das telas largas, que ocasionam mais efeito de realidade pela visão totalizante do espetáculo do que da arte, fazendo com que o cinema volte a se transformar numa espécie de teatro filmado, pois os movimentos da câmera e os cortes são dificultados por estes novos recursos.<sup>101</sup>

Numa comparação entre as imagens na pintura e no cinema, e sobre a influência da linguagem do cinema na literatura contemporânea, Tânia Pellegrini diz que a câmera é uma espécie de olho mecânico livre da imobilidade da perspectiva humana, para o qual não mais convergem todos os pontos de fuga. Essa conquista do cinema decorrente das técnicas de montagem e justaposição se refletirá também na narrativa moderna.<sup>102</sup>

Em sua obra *Máquina e imaginário*, Arlindo Machado diz que não há mais barreiras intersemióticas para o artista contemporâneo, que cria suas obras através de vários sistemas de signos:

na verdade, as poéticas tecnológicas permitem finalmente romper com a teleonomia dos meios, de modo que as mensagens possam transitar por múltiplos suportes e se transfigurar infinitamente nesse movimento. Os instrumentos se tornam agora compatíveis entre si, as diversas formas de cultura se reunificam, ninguém é mais *a priori* ou exclusivamente pintor, poeta ou compositor. O *media man* é um navegante da *noosfera*, o reino dos signos.<sup>103</sup>

---

<sup>100</sup> LAWSON. *O processo de criação no cinema*, p. 230.

<sup>101</sup> Cf. ROMÃO. *Introdução ao cinema*, p. 92.

<sup>102</sup> Cf. PELLEGRINI. *Literatura, cinema e televisão*, p. 19.

<sup>103</sup> MACHADO. *Máquina e imaginário*, p. 18. (Grifos do autor)

Assim como na fotografia, o conceito de “cópia da realidade” também se apresenta no cinema, no vídeo e, sobretudo, na televisão, que hoje, ao lado dos computadores interligados em rede, é o veículo de comunicação em massa mais utilizado para transmissões em tempo real. Arlindo Machado diz que, desde Platão, a imagem é considerada uma espécie de “duplo” da coisa que representa.<sup>104</sup> Porém, Arlindo Machado põe em questão a noção de original, referindo-se ao fenômeno da reprodução em larga escala a partir de uma matriz técnica, o que ele chama de “negativo ou *master*”, que se esvai com a desmaterialização do objeto cultural.

Relacionando as imagens cinematográficas e fotográficas, Tânia Pellegrini diz que a fotografia

atingiu o inapreensível: ela parece se apoderar diretamente dos seres, fixando-os em papel para serem vistos e revistos em qualquer tempo ou lugar; o cinema deu um salto ainda maior: colocou esses seres em movimento; e a televisão – juntamente com os computadores em rede –, por fim, realiza o imponderável: ambos empreendem a sua proliferação infinita, em todos os lugares ao mesmo tempo.<sup>105</sup>

Porém, segundo Arlindo Machado, “com a desmaterialização do objeto cultural, o conceito de cópia (e, por extensão, o de reprodução) torna-se destituído de significado.”<sup>106</sup>

No capítulo “Máquina e imaginário”, presente no livro de mesmo título, Arlindo Machado diz que a relação de afinidade entre a arte e a tecnologia de ponta deve-se ao fato de que

---

<sup>104</sup> Cf. MACHADO. *Máquina e imaginário*, p. 119.

<sup>105</sup> PELLEGRINI. *Literatura, cinema e televisão*, p. 32.

<sup>106</sup> MACHADO. *Máquina e imaginário*, p. 18.

seus postulados [tanto da arte quanto da tecnologia de ponta] privilegiam a organização sintática abstrata, a economia expressiva, a otimização informativa, a produtividade enfim de um certo tipo de mensagens destinado a ocupar espaço em memórias artificiais, a circular em redes e canais de trânsito eletrônico e ao armazenamento sob forma numérica.<sup>107</sup>

Ao longo dos anos 1960 surgiu, nos Estados Unidos, o movimento da *vídeoarte*, movimento cujos produtores, visando *interferir* na imagem e no som, utilizavam bastante a tecnologia de ponta: computadores, sintetizadores, hologramas e várias máquinas de efeitos sonoros e gráficos. Arlindo Machado cita o caso de Nam June Paik, que inverteu os circuitos internos de um aparelho receptor de TV, deformando as imagens do tubo com ímãs poderosos, interferindo no sinal para dismantelar a informação codificada, desconstruindo, assim, os princípios formativos da imagem para reverter a produtividade programada pela indústria. Os homens dessa geração queriam “desintegrar a imagem especular consistente produzida pelos dispositivos tecnológicos e intervir diretamente sobre o fluxo de elétrons, criando configurações e texturas desvinculadas de qualquer homologia com um modelo exterior.”<sup>108</sup>

Arlindo Machado vê a relação da arte com a tecnologia como um casamento marcado por períodos de harmonia e crises conjugais. Segundo ele, o divórcio estaria no pensamento romântico, segundo o qual toda arte diz respeito à vida interior, à subjetividade humana, enquanto a técnica é mecânica e objetiva, estando em geral a serviço do poder. Assim, a máquina desumaniza o homem e a arte se opõe a ela,

---

<sup>107</sup> MACHADO. *Máquina e imaginário*, p. 22.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 22.

proclamando a autonomia do espírito através de seus conceitos apaixonados e da genialidade individual.

Já a forma como é concebida a relação entre a arte e a tecnologia em nosso tempo é tensa, de modo que cada parte não se dissolve na outra, nem se tornam homogêneas – a produtividade tecnológica passa a conviver com a gratuidade anárquica da arte. Esta foi a principal contribuição do romantismo para uma interpretação da arte sob o impacto das tecnologias de ponta.<sup>109</sup> Dessa forma, o subjetivismo do artista se mistura à objetividade técnica das máquinas: “o próprio conhecimento científico parece também viver agora o seu *state of the art*, libertando-se de uma ‘realidade objetiva’ absoluta e determinista e passando a governar-se, por exemplo, pelas mesmas noções de caos e acaso com que opera o artista.”<sup>110</sup>

Nessa mesma linha de raciocínio, temos a perspectiva de Laymert dos Santos em seu artigo “O homem e a máquina”, que diz que a relação entre o homem contemporâneo e os equipamentos tecnológicos está no nível da complementaridade, marcada pela invenção técnica e criação artística, e não da subordinação, da exploração.<sup>111</sup> Porém, como observou Arlindo Machado, o artista na era das máquinas, não sendo capaz de (des)programá-las ou inventá-las, reduz-se a mero funcionário servil desses equipamentos.

---

<sup>109</sup> MACHADO. *Máquina e imaginário*, p. 27.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 25. (Grifos do autor)

<sup>111</sup> Cf. SANTOS. *Imagens*, p. 46.

Ainda segundo Laymert, quanto mais harmoniosa essa relação homem-máquina, mais o homem leva em conta a tecnicidade e mais percebe o que o diferencia do equipamento, melhor compreendendo-o e, com isso, possibilitando-se desenvolver melhor a especificidade do humano perante o mecânico.

Para Arlindo Machado, exposições recentes provaram que está cada vez mais difícil distinguir categoricamente objetos imaginários artisticamente de objetos de investigação científica ou de invenção tecno-industrial,<sup>112</sup> provando que a arte do séc. XX encontra simetria com o saber de seu tempo, tal como a arte clássica com a geometria euclidiana, ou a arte dos séculos posteriores com a cosmologia medieval.

O artista em geral – incluindo o cineasta e o *videomaker*, além do *cyberpoeta* –, para trabalhar com a tecnologia de ponta, precisa exercitar a disciplina e a produtividade, além do que é extremamente caro o acesso às máquinas.

A câmera fotográfica confirma o código da perspectiva renascentista do olho abstrato – o olho do “sujeito”. Gilbert Simondon (1969) em “Du mode d’existence des objets techniques” defende a idéia de que não devemos conceber a máquina como artefato meramente mecânico, pois a máquina, sobretudo as máquinas semióticas (aquelas dedicadas à tarefa da representação), corresponde a um processo de pensamento.<sup>113</sup>

Há, portanto, uma inteligência inscrita, por exemplo, na câmera cinematográfica, que corresponde a uma potencialidade técnica de tornar

---

<sup>112</sup> MACHADO. *Máquina e imaginário*, p. 25.

<sup>113</sup> Cf. MACHADO. *Máquina e imaginário*, p. 34.

sensível a duração, de dar forma às impressões de tempo e de representar a velocidade, independentemente do que ela afirma ou de quem a utiliza.<sup>114</sup>

Dessa forma, elas “falam”, elas determinam modos de percepção, incutem ideologias pelo que têm de “saber”, pela maneira particular de tornar sensível o mundo de que elas são a mediação e pela específica resolução do problema da codificação desse mesmo mundo.

A invenção técnica do cinematógrafo não é apenas o resultado de investimentos nas áreas da ciência (Plateau, Muybridge, Marey, Londe) e da indústria (Edison, Lumière), mas também de experiências mais heterogêneas nos campos da magia, da arte, da loucura e da diversão de massa.<sup>115</sup>

Nas análises fílmicas e nas análises das técnicas de composição cinematográfica, baseando-se no pensamento de Aristóteles sobre qualquer fenômeno natural, James Dudley Andrew<sup>116</sup> em *As principais teorias do cinema* diz que as perguntas recorrentes entre os teóricos de cinema se referem a: 1) matéria-prima; 2) métodos e técnicas; 3) formas e modelos; 4) objetivo ou valor.

Ainda segundo ele, Eisenstein “afirmava que o cineasta vê através da confusão da história e da psicologia e cria uma suave sucessão de imagens que levam em direção a um completo evento narrativo.”<sup>117</sup>

O cineasta tem meios, acreditava Pudovkin, para forçar o espectador a sentir um evento cinematográfico como se fosse um evento natural. Pode sutilmente dirigir e controlar a atenção e as emoções do espectador, já que o leva, não através da confusão do enredo, mas através da clareza de uma realidade reorganizada em filme, de modo que suas relações secretas são esclarecidas.<sup>118</sup>

---

<sup>114</sup> MACHADO. *Máquina e imaginário*, p. 34.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>116</sup> ANDREW. *As principais teorias do cinema*, p. 16.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 51-52.

As diferenças de movimento nas imagens do cinema e da fotografia, no que diz respeito à sua narrativa, foram discutidas por Tânia Pellegrini em seu artigo “Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações”:

[...] já é lugar-comum dizer que o movimento da imagem, ou a imagem em movimento por meio do cinema, revelaria, de forma *concreta*, pela primeira vez, a inseparabilidade de tempo e espaço, mostrando a relatividade das duas categorias, o que exerceria enorme influência nos modos literários de narrar. De fato, no cinema, como vimos, o tempo, que é invisível, é preenchido com o espaço ocupado por uma seqüência de imagens visíveis; misturam-se, assim, o visível e o invisível. Desse modo, ele condensa o curso das coisas, pois contém o *antes* que prolonga no *durante* e no *depois*, significando a passagem, a tensão do próprio movimento representado em imagens dinâmicas, não mais capturado num instante pontual, estático, como na fotografia.<sup>119</sup>

Complementando o que disse Pellegrini, Arlindo Machado observa que “toda fotografia, seja qual for o referente que a motiva, sempre é um *retângulo que recorta o visível*.”<sup>120</sup> Mas, mesmo capturando um movimento estático, a fotografia apresenta movimento. No cinema, há duas formas de movimentos das imagens: o movimento dentro de um fotograma e a relação estabelecida numa seqüência de fotogramas.

Tânia Pellegrini, ao se referir à narrativa contemporânea, que foi extremamente influenciada pelas técnicas cinematográficas, diz que na literatura do século XX o abandono do enredo e a relativização do papel do herói acentuam a inadequação do relógio enquanto mensurador (medidor e controlador) do escoar das horas para receber a simultaneidade dos conteúdos da *consciência* (englobando presente,

---

<sup>119</sup> PELLEGRINI. *Literatura, cinema e televisão*, p. 18. (Grifos meus)

<sup>120</sup> MACHADO. *A ilusão especular*, p. 76. (Grifos do autor)

passado e futuro num amálgama que flui ininterruptamente)<sup>121</sup>, dando origem ao fluxo de *consciência* (o tempo da mente), transcrição direta dos pensamentos, calcados em lapsos da memória e visões oníricas, tais como as lembranças:

[...] relativizado o tempo, pode-se, nas narrativas, pará-lo, retrocedê-lo, invertê-lo, repeti-lo, avançá-lo, dando forma (espacial) à sua simultaneidade (temporal). É o tempo da imagem móvel sucedendo o tempo da imagem fixa da pintura e da fotografia, e antecedendo a imagem ágil da TV.

As alterações nas dimensões temporais alterarão, conseqüentemente, as espaciais, que perderão sua "qualidade estática, tornando-se ilimitadamente fluido e dinâmico, invadindo a técnica literária e suas palavras *estáticas* no papel."<sup>122</sup>

Apesar das influências, o modo narrativo é peculiar em cada sistema semiótico: "a literatura está irremediavelmente presa à linearidade do discurso, ao caráter consecutivo da linguagem verbal, e só pode representar a simultaneidade descoberta pelo novo conceito de tempo *de modo sucessivo*."<sup>123</sup> Assim, a literatura busca criar uma técnica de composição para ocasionar, através das palavras, a ilusão do simultâneo, o que ocorre no cinema através da justaposição de imagens.

Na pintura, diferentemente do que ocorre no cinema, "a perspectiva propunha ao espectador que ele era o único centro do mundo; postado na frente de um quadro, sua percepção captava todos os pontos de fuga para si convergentes."<sup>124</sup> Já no cinema, na televisão e no vídeo isso não ocorre.

Assis Brasil, em seu livro *Cinema e literatura*, discute a questão temporal na narrativa fílmica. Segundo ele, "o cinema é a arte que mais

---

<sup>121</sup> Cf. PELLEGRINI. *Literatura, cinema e televisão*, p. 21.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 22. (Grifos da autora)

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 23. (Grifos da autora)

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 30.

próxima está – ou mais se aproxima – da literatura”<sup>125</sup> e, geralmente, a literatura serve ao cinema, e não o contrário.

Estabelecendo comparações entre o filme e o romance, Assis Brasil cria analogias entre a literatura e a filosofia e entre o cinema e a literatura, dizendo que, da mesma forma que o romance não vive de idéias moralizantes, o cinema não vive de palavras, mas de imagens. Por isso, diz ele, “querer fazer com que a câmara ‘diga’ a realidade que a circunda, e interprete fielmente a realidade circunstancial, é o mesmo que pedir a um romancista que abandone a sua arte e só escreva coisas reais.”<sup>126</sup> Dessa forma, fazer um documentário cinematográfico é tão artístico quanto fazer uma prosa de ficção.

Em *O percurso dos sentidos*, Luiz Cláudio Vieira de Oliveira compara a fotografia à pintura. Referindo-se à objetividade da imagem fotográfica, captada pela máquina – em contraposição à subjetividade da pintura –, Luiz Cláudio diz que “tão logo foi inventada, a fotografia deixou de ser objetiva, de ser uma “reprodução fotográfica” do real, para ser uma transformação deste real, uma fotografia “de arte”.<sup>127</sup> Dessa forma, ele conclui que o “homem, através da arte, não objetiva reproduzir a realidade, mas transformá-la e traduzi-la, evidenciando a sua contínua modificação”.<sup>128</sup>

Uma diferença apontada por Assis Brasil entre o cinema e a literatura diz respeito à “naturalização” dos elementos narrativos, que,

---

<sup>125</sup> BRASIL. *Cinema e literatura*, p. 11.

<sup>126</sup> Ibid., p. 54.

<sup>127</sup> OLIVEIRA. *O percurso dos sentidos*, p. 19.

<sup>128</sup> Ibid., p. 19.

quanto à reprodução da verdade e das leis existentes na natureza, são em maior ou menor grau retratados devido às peculiaridades de cada sistema semiótico: “a apresentação natural pode talvez reproduzir a realidade, porém a imagem estilizada expressa a verdade.”<sup>129</sup> Balazs afirma que “existe algo, contudo, que *sempre* requer a naturalidade na película e que não suporta a estilização”<sup>130</sup>, considerando como estilização todos os recursos que especifiquem uma arte, distinguindo-a das demais, além da quebra de processos narrativos tradicionais: “se a estilização é um processo imanente a determinada linguagem, não pode caber no cinema a estilização literária, responsável por um sem número de equívocos.”<sup>131</sup>

Com sua quadridimensionalidade, ao incorporar o elemento *tempo*, o espaço deixa de ser estático e passa a ser dinâmico (podemos “ver” o tempo fluir), tornando-se simultâneo nas narrativas contemporâneas. “A freqüência, o ritmo, a ordem e a razão das mudanças espaciais garantem a unidade, o movimento e a veracidade do narrado, ao mesmo tempo em que tornam sensível o escoar do tempo, ritmando-o.”<sup>132</sup> Fundem-se, assim, a prosa e a poesia. Segundo Tânia Pellegrini, “além de integrado ao tempo, o espaço associa-se, pois, em maior ou menor grau, às personagens e ao narrador, com seus pontos de vista, seu olhar, sua “câmera”, que enfoca e recorta a realidade.”<sup>133</sup>

---

<sup>129</sup> OLIVEIRA. *O percurso dos sentidos*, p. 14.

<sup>130</sup> BALAZS *apud* BRASIL. *Cinema e literatura*, p. 15. (Grifos do autor)

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>132</sup> Bourneuf & Ouellet. *O universo do romance*. Coimbra: Livraria Almeida, 1976. p. 139 *apud* PELLEGRINI. *Literatura, cinema e televisão*, p. 25.

<sup>133</sup> PELLEGRINI. *Literatura, cinema e televisão*, p. 25.

Assim como a narrativa tradicional no século XIX foi fortemente influenciada pela pintura de seres e lugares e pela fotografia, a narrativa contemporânea, por sua vez fortemente influenciada pelo cinema (dinamismo das imagens), é caracterizada por provocar no leitor uma impressão de movimento e descontinuidade. Assim, a narrativa moderna dispersa fragmentos descritivos de lugares que fazem parte do “panorama interior” das personagens ou do narrador, é pobre em detalhes, sem minúcias e rica em mobilidade.

O rompimento da cronologia, a fusão dos tempos e dos planos da consciência, os deslocamentos espaciais baseados na interpretação do real e do onírico alteram radicalmente as estruturas narrativas e a organização da própria frase, que chega a abdicar de seus nexos lógicos, reduzindo-se à enumeração caótica de fragmentos frasais.<sup>134</sup>

Segundo Júlio Plaza, no campo artístico, o principal quesito que devemos considerar na relação imagem-máquina diz respeito às noções de “criação” e de “reprodução”, original e cópia. Podemos programar uma máquina para emitir, em série, uma obra, apagando-se assim a noção de originalidade entre os exemplares. Ao mesmo tempo, artistas utilizam dos inúmeros recursos que a máquina dispõe para criar (ou transformar) uma obra existente. Dessa forma, segundo ele, a máquina, “além de deslocar a pintura, criando sua imprensa, criou também a fotomontagem e o cinema. A fotografia, além de obedecer ao projeto teleonômico multiplicador e reprodutível, gera, no seu âmago, o antídoto contra esse projeto.”<sup>135</sup>

---

<sup>134</sup> PELLEGRINI. *Literatura, cinema e televisão*, p. 29.

<sup>135</sup> PLAZA. *Imagens*, p. 53.

Entre o pintor e o operador de câmara encontramos a mesma relação que entre o mago e o cirurgião. Um observa, ao pintar, uma distância natural entre a realidade dada e ele próprio, o operador de câmara penetra, em profundidade, a própria trama do dado. As imagens que um e outro obtêm diferem a um ponto extraordinário. A do pintor é global, a do cineasta fragmenta-se em grande número de partes, cada uma delas obedecendo às suas leis próprias. Para o homem de hoje, a imagem do real fornecida pelo cinema é infinitamente mais significativa, porque, se atinge esse aspecto das coisas que escapa a qualquer aparelhagem – e esta é a exigência legítima de qualquer obra de arte – só o consegue precisamente por usar aparelhos para penetrar, do modo mais intensivo possível, no próprio coração deste real.<sup>136</sup>

A pintura, diferentemente do cinema, é apreciada individualmente ou por um grupo reduzido de espectadores. Isso se acentua com a invenção da televisão e “pela pretensão da obra de arte de se dirigir às massas”<sup>137</sup>: “a pintura convida à contemplação; na sua presença, abandonamo-nos a associações de idéias. Nada disto acontece no cinema; assim que o olho capta uma imagem, esta já foi substituída por outra; o olhar nunca consegue fixar-se.”<sup>138</sup>

Mas, no início, o cinema era composto por câmeras fixas que “registravam” o que estava sob suas lentes (através de “documentários”, conhecidos também como “vistas” ou no Brasil como filmes “naturais”). Depois, com o surgimento da ficção, as câmeras ainda mantinham sua posição fixa, registrando a cena, como um espectador no teatro. Nessa época, o filme era uma sucessão de “quadros”, ligados por letreiros que apresentavam diálogos e davam outras informações que a linguagem ainda não dava conta de fornecer.

---

<sup>136</sup> BENJAMIN. A obra de arte na era da sua reprodução técnica, p. 32.

<sup>137</sup> Ibid., p. 33.

<sup>138</sup> Ibid., p. 37.

A evolução da linguagem do cinema se deve muito aos norte-americanos cujas bases foram lançadas até mais ou menos 1915.<sup>139</sup> Primeiramente sob o aspecto de contar histórias, como o folhetim do séc. XIX, substituindo-o.

Os passos fundamentais para a elaboração dessa linguagem foram a criação de estruturas narrativas e a relação com o espaço. Inicialmente o cinema só conseguia dizer: acontece isto (primeiro quadro), e depois: acontece aquilo (segundo quadro), e assim por diante. Um salto qualitativo é dado quando o cinema deixa de relatar cenas que se sucedem no tempo e consegue dizer "enquanto isso".<sup>140</sup>

O público foi se acostumando com estas novas formas progressivamente. "Outro passo para a evolução da linguagem foi o deslocamento da câmera que abandona sua imobilidade e passa a explorar o espaço."<sup>141</sup> Hoje são duas as formas de movimento: os *travellings* e as panorâmicas. Os *travellings* para frente e para trás podem ser feitos com lente chamada *zoom*.

O máximo de mobilidade alcançada pelo equipamento moderno permite que a câmera seja colocada no ombro do fotógrafo, dando-lhe quase a mobilidade do corpo. No teatro, as coordenadas espaciais do palco permanecem fixas, no cinema, a tela permanece fixa, mas as coordenadas do espaço que vemos na imagem mudam constantemente, não só de uma imagem para outra, como dentro de uma mesma imagem, graças aos deslocamentos da câmera.<sup>142</sup>

Além disso, a câmera tem o poder de recortar os objetos/fragmentos no espaço, podendo demonstrá-los amplamente (uma paisagem) ou restritamente (um rosto).

---

<sup>139</sup> Cf. BERNARDET. *O que é cinema*, p. 32.

<sup>140</sup> Ibid., p. 33.

<sup>141</sup> Ibid., p. 34.

<sup>142</sup> Ibid., p. 35.

Porém, os autores Eduardo Leone e Maria Dora Mourão em seu texto “A problemática da montagem” afirmam que é impossível a interferência do espectador no processo de recepção do objeto, referindo-se ao texto cinematográfico:

[...] o espetáculo cinematográfico, mesmo que seja presente diante de nós, reveste-se de um aspecto fundamental: a construção se dá antes, e quando olhamos para a tela sabemos que tudo aquilo que se passa aconteceu com uma preparação de roteiro, com as filmagens e com a edição do produto. *Sabemos, de antemão, tratar-se de uma representação em que o nosso papel de espectador jamais irá interferir ou modificar aquilo que nos está sendo mostrado.*<sup>143</sup>

Como poderíamos afirmar que a recepção de um objeto seja inalterável e atemporal? Segundo Jonathan Culler, citado por Costa Lima, “tanto o autor quanto o leitor trazem para o texto mais do que um conhecimento da língua [...]”.<sup>144</sup> Assim,

interpretar torna-se uma experiência semiológica, mesmo se o texto é verbalmente formulado, pois implica o conhecimento de um saber social que tanto o autor quanto o receptor alocam no texto poético.<sup>145</sup>

Através desta sua entrada, o leitor mostra, não que a estrutura inexista no texto, mas que os constituintes fundamentais ao discurso literário são sua estrutura e o efeito que ela provoca.<sup>146</sup>

Isso seria perfeitamente aceitável se analisássemos um filme a partir de uma das perspectivas possíveis pelo método estruturalista. Mas, se adotássemos os pressupostos deste método, herdariamos, obrigatoriamente, seus principais problemas: a passividade do leitor na interpretação de uma obra e, conseqüentemente, a pressuposição de um leitor ideal.

---

<sup>143</sup> LEONE. *Cinema e montagem*, p. 12. (Grifos meus)

<sup>144</sup> CULLER *apud* COSTA LIMA. *Teoria da literatura em suas fontes*, p. 248.

<sup>145</sup> COSTA LIMA. *Teoria da literatura em suas fontes*, p. 248.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 249.

Na teoria apresentada por Eduardo Leone e Maria Mourão, há um problema ainda pertencente ao campo da recepção, no momento em que estendem esta questão às especificidades dos sistemas de signos:

*essa impossibilidade [de interferir ou modificar, enquanto leitores-espectadores, o objeto], somada à bidimensionalidade do espetáculo cinematográfico, é suficiente para que tratemos o problema da ilusão dentro de outros parâmetros. Se no teatro temos a ficção, o imaginário do texto, também temos a figura básica do ator tornando a personagem real no momento da encenação. Já no filme, estamos diante de uma cena mecanicamente registrada por uma câmera, e que somente surge na tela após uma série de operações seletivas. Não são os atores que estão ali, mas meros referentes deles com um forte cunho de realismo, aqui entendido como retrato daquele momento em que a ação se deu.*<sup>147</sup>

A partir desta afirmativa, podemos nos perguntar: há uma arte mais “realista” que outra e, principalmente, este efeito de “realismo” pode ter sido proveniente das diferenças nos suportes dos sistemas semióticos?

Christian Metz, em seu texto “A respeito da impressão de realidade no cinema”, acha que sim, que o cinema pode nos transmitir uma sensação de realismo que a literatura, a pintura ou o teatro não conseguem, graças a fatores espaciais e temporais presentes nas diferenças dos movimentos das imagens que estes sistemas de signos suportam:

de todos estes problemas de teoria do filme, um dos mais importantes é o da *impressão de realidade* vivida pelo espectador diante do filme. Mais do que o romance, mais do que a peça de teatro, mais do que o quadro do pintor figurativo, o filme nos dá o sentimento de estarmos assistindo diretamente a um espetáculo quase real, como o percebeu Albert Laffay. Desencadeia no espectador um processo ao mesmo tempo perceptivo e afetivo de ‘participação’ (não nos entediamos quase nunca no cinema), conquista de imediato uma espécie de credibilidade – não total, é claro, mas mais forte do que em outras áreas [...].<sup>148</sup>

---

<sup>147</sup> LEONE. A problemática da montagem, p. 12. (Grifos meus)

<sup>148</sup> METZ. A respeito da impressão de realidade no cinema, p.16. (Grifos do autor)

Mas nem os autores de *Cinema e montagem*, nem o autor de *A significação no cinema* estabeleceram quais seriam estes “limites” e/ou “níveis de diferença”, quando dizem que o texto cinematográfico nos desperta “mais” um sentimento de realismo do que o texto literário, do que o texto dramático e do que o texto figurativo. Sendo assim, poderíamos afirmar que o filme nos provoca um maior efeito de “realidade” que o texto de Guimarães Rosa? E, principalmente, graças não à obra em si, mas ao sistema semiótico em que ela foi produzida?

Em sua tese *O fio de Rosa no carretel de idéias do cinema*, Maria Luiza de Castro da Silva afirma que

romance e filme trabalham com níveis de visualidade diferentes: a linguagem literária, sendo mais simbólica e mais metafórica, atualiza, pelo jogo de palavras, a apreensão conceitual de visualidades abstratas; já a linguagem cinematográfica monta, pela analogia e pela metonímia, o jogo do sentido que acontece pela percepção direta da articulação de imagens concretas em movimento e som.<sup>149</sup>

Randal Johnson, em seu texto *Cinema e literatura*, diferencia da seguinte forma as imagens apresentadas pelo cinema das imagens geradas a partir da leitura de um texto verbal: “com uma imagem visual [referindo-se à imagem cinematográfica] o espectador tem a ilusão de perceber objetos representados como se fossem os objetos mesmos, mas com a linguagem escrita o leitor pode criar sua própria imagem mental dos acontecimentos narrados.”<sup>150</sup>

Referindo-se às adaptações da obra de Kafka para o cinema, feitas por Orson Welles, Assis Brasil afirma que o que persiste do texto literário

---

<sup>149</sup> SILVA. *O fio de Rosa no carretel de idéias do cinema*, p. 10.

<sup>150</sup> JOHNSON. *Cinema e literatura*, p. 11.

no filme *O processo* é justamente aquilo que no texto fílmico é uma frustração: a linguagem. Segundo ele, “a linguagem cinematográfica, por excelência realista, jamais aceitaria o simbolismo literário, ou a metáfora totalizante de uma fábula. Conservando em seu filme o “roteiro” absurdo e alucinante do romance de Kafka, Welles não fez mais do que *ilustrar* a obra, através de alguns bons recursos de seu cinema peculiar.”<sup>151</sup>

Ainda segundo Assis Brasil,

o por ventura simbolismo cinematográfico [...] teria que ser mais objetivo do que o literário *em razão da linguagem literária não poder ser visualizada*. O simbolismo literário – principalmente em poesia – foi feito para os sentidos. A metáfora gramatical não pode ser “traduzida” em elipse cinematográfica.<sup>152</sup>

Segundo Marcel Martin em *A linguagem cinematográfica* “a matéria-prima fílmica necessita de ser profundamente trabalhada porque ela é mais figurativa do que qualquer outra e porque a câmera é mais ‘realista’ do que qualquer outro meio de expressão artística”.<sup>153</sup>

No início, acreditava-se que o “olho mecânico” da câmera destruía a ilusão literária (ficção). Por exemplo, se montássemos uma câmera numa rua, ela transmitiria o que se passa por ali, de forma objetiva. Porém, o que diríamos com relação ao enquadramento, espécie de seleção de determinado trecho da rua? E com relação à escolha da rua? Há, neste exemplo, uma seleção subjetivamente pré-determinada.

Toda imagem é símbolo e seu significado depende muito de seu confronto com as vizinhas. “A utilização do símbolo no cinema consiste em

---

<sup>151</sup> BRASIL. *Cinema e literatura*, p. 27. (Grifos do autor)

<sup>152</sup> Ibid., p. 29. (Grifos meus)

<sup>153</sup> MARTIN. *A linguagem cinematográfica*, p. 60.

recorrer a uma imagem fixa capaz de sugerir ao espectador mais do que lhe pode fornecer a simples percepção do conteúdo aparente”.<sup>154</sup> Entendo esse *conteúdo aparente*, de Marcel Martin, como sendo aquilo que Roland Barthes chamou de sentido *óbvio*: signo completo que vai “à minha frente” ou “que se apresenta naturalmente ao espírito”.<sup>155</sup> Esse sentido, segundo Barthes, é “intencional (é o que quis dizer o autor)”, mas de “uma evidência *fechada*, presa em um sistema completo de destinação”.<sup>156</sup>

Para finalizar, em se tratando de imagens, sejam elas provenientes da televisão, do cinema, pictórica ou de qualquer outro código, devemos estar bastante atentos ao lê-las, pois elas, por si só ou dependendo de seu contexto, estão abertas a novas significações. Dessa forma, como disse Martin, a imagem, poeticamente, “implica”, e não “explica”; porém, essa percepção varia de acordo com o grau de sensibilidade dos espectadores.

---

<sup>154</sup> MARTIN. *A linguagem cinematográfica*, p. 77.

<sup>155</sup> BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 47.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 47. (Grifos do autor)

## Capítulo IV

### **O ROTEIRO: CINEMA OU LITERATURA?**

*O documentarista quer evitar parecer artificial para que seu tema não se pareça com a "mera invenção de algum roteirista".*

J. Dudley Andrew

Comparando o trabalho do roteirista com o do romancista, Jean-Claude Carrière, em seu livro *A linguagem secreta do cinema*, diferencia-os a partir de aspectos mercadológicos, técnicos e comerciais:

o roteirista trabalha encurralado por miríades de restrições técnicas e exigências comerciais. Incumbe-se de um projeto que deve necessariamente ser transformado até ficar irreconhecível. Negada a confortável introspecção do romancista, ele geralmente é obrigado a descrever seus personagens de fora para dentro. Sabe que seu trabalho está condenado ao desaparecimento: ele próprio é quase sempre desconhecido pelas platéias, mesmo de nome. Passa, então, boa parte do tempo se perguntando: "Como posso algum dia dar expressão à pessoa que eu sou? Como posso – como outros artistas mais conhecidos – fazer minha voz ser ouvida também?"<sup>157</sup>

Syd Field considera o roteiro como uma "história contada em imagens, diálogo e descrição, dentro do contexto de uma estrutura dramática".<sup>158</sup> Para Doc Comparato, uma das definições de roteiro é "a forma escrita de qualquer projeto audiovisual". Ainda segundo ele, o que diferencia o roteiro dos demais textos verbais, como, por exemplo, o conto ou o romance, é a "referência diferenciada a códigos distintos que, no produto final, comunicarão a mensagem de maneira simultânea ou

---

<sup>157</sup> CARRIÈRE. *A linguagem secreta do cinema*, p. 179.

<sup>158</sup> FIELD. *The screen writer's workbook*. Nova York: Dell Publishing, 1984 *apud* COMPARATO. *Da criação ao roteiro*, p. 19.

alternada.”<sup>159</sup> Por ser transemiótico, o roteiro, ao mesmo tempo em que se distancia da maioria dos textos verbais, aproxima-se dos textos pertencentes ao gênero dramático.

Porém, para Comparato, até a “representação”, o roteiro ainda não alcançou sua plena funcionalidade, ou sua *performance*, tal como esse conceito se apresenta no livro *Performance, recepção, leitura*, de Paul Zumthor. Para Zumthor, *performance* consiste num ato único de participação, constituído por transmissão e recepção entre interlocutores.<sup>160</sup>

O trabalho do roteirista, segundo Comparato, aproxima-se mais do trabalho do diretor do que do escritor, apesar disso, diz ele, o roteiro se aproxima mais do texto fílmico do que do texto literário enquanto processo visual, devido a seu caráter verbal. Um bom filme se baseia em um bom roteiro, mas, segundo ele, um bom roteiro não garante um bom filme.

Ainda segundo Doc Comparato, o processo de elaboração do roteiro subdivide-se em seis etapas: a idéia, o conflito, as personagens, a ação dramática, o tempo dramático e, finalmente, a unidade dramática. O roteiro fílmico se estrutura em três aspectos fundamentais: *logos*, *pathos* e *ethos*.

---

<sup>159</sup> COMPARATO. *Da criação ao roteiro*, p. 19.

<sup>160</sup> ZUMTHOR. *Performance, recepção, leitura*, p. 76.

*Logos* é a palavra, o discurso, a forma que daremos. É a organização verbal de um roteiro, sua estrutura geral.

*Pathos* é o drama, o drama humano. Portanto, é a vida, a ação, o conflito do dia-a-dia gerando acontecimentos. Mesmo na comédia temos o pathos do humor.

*Ethos* é a ética, a moral. É o significado da estória, suas implicações morais, políticas, etc. É o conteúdo do trabalho, o que se quer dizer com ele.<sup>161</sup>

Doc Comparato estabelece diferenças entre o “roteiro literário” e o “roteiro técnico”.<sup>162</sup> Ao contrário do roteiro técnico, o roteiro literário é mais narrativo, com um menor número de especificações técnicas para a gravação da cena. Assim, roteiro literário é

aquele que contém todos os pormenores para a descrição da cena, a ação dramática e os diálogos, sem incidir excessivamente sobre as questões de planificação técnica, tais como movimentos da câmera, iluminação, pormenores de som etc. Na produção profissional estas funções costumam ficar aos cuidados da equipe de produção.<sup>163</sup>

Essa característica de texto transemiótico justifica a escolha, para estudo, da novela “Cara-de-Bronze”, de Guimarães Rosa, presente em seu livro *No Urubuquaquá, no Pinhém*.

Sabemos que a prosa rosiana muito se aproxima da linguagem poética devido à preocupação deste autor com a estética de sua escritura, com a sonoridade de seu texto no ato da leitura, com a forma, significações e uso das palavras, quer sejam elas populares ou eruditas, usuais ou inéditas.

Ao analisar a poesia concreta em seu livro *Poética e visualidade*, Philadelpho Menezes afirma que o que determina a linguagem não é a

---

<sup>161</sup> COMPARATO. *Roteiro*, p. 15.

<sup>162</sup> Cf. COMPARATO. *Da criação ao roteiro*, p. 27.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 27-28.

natureza do signo (verbal, visual ou sonoro), mas a função que ele exerce.<sup>164</sup> Dessa forma a escritura do conto “Cara-de-Bronze”, de Guimarães Rosa, atravessa diferentes sistemas semióticos, além de romper a barreira dos gêneros textuais, traços característicos da narrativa contemporânea. Como afirma Octavio Paz em *O arco e a lira*, a imagem produzida pela poesia “épica, dramática ou lírica, condensada numa frase ou desenvolvida em mil páginas, [...] aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si. Isto é, submete à unidade a pluralidade do real.”<sup>165</sup>

Doc Comparato, em *Da criação ao roteiro*, diz que o trabalho do roteirista não depende exclusivamente de sua criatividade, mas de seu talento para colocá-la em prática. Para isso, ele deve pensar sobre a indústria audiovisual, seu funcionamento como “arte e como *fábrica de sonhos*”<sup>166</sup>. Por isso, para ele, o roteirista tem que, além de possuir criatividade, conhecer a realidade que o rodeia. Para se referir à criatividade, ele cita o *quadro de idéias* do roteirista Lewis Herman, composto por seis campos em que, presumivelmente, encontramos as prováveis origens da inspiração do artista para uma obra qualquer: 1) *idéia selecionada*, proveniente da nossa memória ou vivência pessoal; 2) *idéia verbalizada*, algo que alguém nos contou; 3) *idéia lida (for free)*, que temos ao ler um noticiário, um artigo ou um livro, por exemplo; 4) *idéia transformada (twist)*, não é a adaptação de uma obra, mas

---

<sup>164</sup> Cf. MENEZES. *Poética e visualidade*, p. 177.

<sup>165</sup> PAZ. *O arco e a lira*, p. 120.

<sup>166</sup> COMPARATO. *Da criação ao roteiro*, p. 38. (Grifos do autor)

transformações de uma obra ficcional – “manipulação das idéias, dos temas e dos tópicos, a variação dos mitos, é o sistema mais especificamente clássico da criação literária”<sup>167</sup>; 5) *idéia proposta*, encomendada por um produtor; 6) *idéia procurada*, feita a partir da demanda do mercado identificada através de uma pesquisa.

O conceito de *idéia transformada*, ou *twist*, referido por Doc Comparato, equivale ao conceito de *transformação*, de Gérard Genette:

esta derivação pode ser de ordem descritiva e intelectual, em que um metatexto (por exemplo, uma página de *Poética* de Aristóteles) “fala” de um texto (*Édipo Rei*). Ela pode ser de uma outra ordem, em que B não fale nada de A, no entanto não poderia existir daquela forma sem A, do qual ele resulta, ao fim de uma operação que qualificarei, provisoriamente ainda, de *transformação*, e que, portanto, ele evoca mais ou menos manifestadamente, sem necessariamente falar dele ou citá-lo.”<sup>168</sup>

As semelhanças entre escrever obras literárias e a elaboração de um roteiro estão presentes no campo imagético: para Stephen Spender<sup>169</sup>, o pensamento poético se dá através de imagens, como ocorre na elaboração do roteiro. No ato da criação, segundo ele, é como se tivéssemos uma câmera de maior acuidade visual que um olho, manipulada pela imaginação. Como o romancista, o roteirista possui o que se chama de *autoscopia*, a capacidade de estar num ambiente como ator e observador ao mesmo tempo, ver e imaginar a cena. Para Doc Comparato, o bom roteirista deve ter sensibilidade de reconhecer uma boa estória e talento para desenvolvê-la bem através de um roteiro. Mas, para se realizar um

---

<sup>167</sup> COMPARATO. *Da criação ao roteiro*, p. 83.

<sup>168</sup> GENETTE. *Palimpsestos*, p. 19. (Grifos do autor)

<sup>169</sup> SPENDER, Stephen. *The making of a poem*. B. Ghiselin, 1952 *apud* COMPARATO. *Da criação ao roteiro*, p. 86.

filme, deve-se observar outros fatores como o custo aproximado da produção, a viabilidade técnica e artística da obra (programadores e elenco) e o mercado – se há público para o espetáculo e o faturamento com ele.

As aproximações entre a literatura e o cinema vão além do campo imagético no momento da composição e também se estendem para o campo da tradução/transcrição. Os diálogos entre textos verbais e audiovisuais remontam desde a antigüidade clássica, através do teatro, e, como não poderia ser diferente, encontram um campo fértil e produtivo na indústria cinematográfica e televisiva desde suas aparições.

Nesse processo de adaptações de obras literárias para o sistema de signos audiovisual, o conto, por exemplo, por ser um texto de síntese, ou mesmo um único parágrafo pode servir de base para a elaboração de todo um *plot*<sup>170</sup>, dorso dramático da estória. O *plot*, núcleo central da ação dramática, equivale à *fábula* de Aristóteles (ordem de acontecimentos).

No que se refere à adaptação de textos pertencentes ao gênero dramático, Comparato diz que sua vantagem deve-se ao fato de que os diálogos já estão escritos e o material já está organizado dramaticamente. Apesar disto, os cenários e a ação dos atores são completamente distintos, devido aos efeitos de cena proporcionados pelo jogo de câmeras, como podemos observar nas palavras de José Eustáquio Romão, em seu texto *Introdução ao cinema*:

---

<sup>170</sup> COMPARATO. *Da criação ao roteiro*, p. 334.

é evidente que o Cinema deve combinar a movimentação dos personagens e dos objetos diante da câmera com os movimentos desta. Há filmes em que a movimentação dos atores se reduz a contrações musculares na fisionomia, sendo que a câmera é quem faz todo o jogo, permitindo ao espectador o acompanhamento de todos os detalhes. Nestes filmes, os procedimentos tipicamente cinematográficos (ângulo de filmagem, movimento de câmera, montagem) é que se encarregam do desenvolver do tema.<sup>171</sup>

No sistema audiovisual, o diálogo serve para caracterizar as personagens, proporcionar informações e fazer avançar o *plot*, além de aliviar a tensão através do humor.<sup>172</sup> Existem vários tipos de diálogos, como o *diálogo literário*, que dá ênfase ao texto para ser lido, e não falado, modalidade da língua para o qual deveria ter sido adaptado; e o *diálogo recortado* ou *diálogo teatral ultra-realista*, basicamente destinado às peças teatrais, pois, segundo Comparato, no cinema ou na televisão poderia apresentar problemas de câmera, que teria que saltar de uma personagem para outra, o que acabaria cansando o espectador.<sup>173</sup>

Para Doc Comparato, a personagem no sistema audiovisual não dispõe de um fluxo interior como no sistema verbal, manifestando seus pensamentos somente através de palavras, estendendo estas aos gestos, olhares, expressões corporais, etc. Por isso, segundo ele, as personagens são os seres mais sinceros, pois tudo o que falam, sentem ou pensam elas expressam através de suas ações, ou da ausência delas:

o nascimento da personagem que vai começar a desenvolver o conflito é determinado no próprio instante em que se começa a escrever a sinopse. [...]

O texto de uma sinopse diz apenas como serão *transportadas* para o *écran* as personagens, através de uma história. É um texto que quer ser transformado em imagens.

---

<sup>171</sup> ROMÃO. *Introdução ao cinema*, p. 59.

<sup>172</sup> COMPARATO. *Da criação ao roteiro*, p. 235.

<sup>173</sup> Cf. COMPARATO. *Da criação ao roteiro*, p. 240.

Uma sinopse é a primeira forma textual de um roteiro.<sup>174</sup>  
O termo *sinopsis* provém do grego e sugere uma visão de conjunto, uma olhadela geral. A *sinopse* ou *argumento*, espécie de resumo da história vivida pelos personagens, deve apresentar o *quando* (temporalidade), o *onde* (localização), o *quem* (personagens) e o *qual* (enredo), enquanto que a *story line*, conflito-matriz de uma história dita em poucas palavras, representa o *quê*.<sup>175</sup>

---

<sup>174</sup> Ibid., p. 112. (Grifos do autor)

<sup>175</sup> COMPARATO. *Da criação ao roteiro*, p. 113.

#### 4.1 – CARA-DE-BRONZE: TEXTO TRANSEMIÓTICO E TRANSGENÉRICO

- Se tivesse a idade dos rapazes  
do Cinema Novo, creio que não  
escreveria  
mais: faria cinema.  
Guimarães Rosa

*As imagens do poeta têm sentido em diversos níveis. Em primeiro lugar, possuem autenticidade: o poeta as viu ou ouviu, são a expressão genuína de sua visão e experiência do mundo. Trata-se, pois, de uma verdade de ordem psicológica, [...]. Em segundo lugar, essas imagens constituem uma realidade objetiva, válida por si mesma: são obras. [...] Nesse caso, o poeta faz algo mais que dizer a verdade; cria realidades que possuem uma verdade: a de sua própria existência. As imagens poéticas têm a sua própria lógica e ninguém se escandaliza de que o poeta diga que a água é cristal ou que "el pirú es primo del sauce" (Carlos Pellicer). [...] Finalmente, o poeta afirma que suas imagens nos dizem algo sobre o mundo e sobre nós mesmos e que esse algo, ainda que pareça um disparate, nos revela de fato o que somos.*  
Octavio Paz

Segundo Gérard Genette, a *paratextualidade* é constituída

pela relação, geralmente menos explícita e mais distante, que, no conjunto formado por uma obra literária, o texto propriamente dito mantém com o que se pode nomear simplesmente seu *paratexto*: título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; errata, orelha, capa, e tantos outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos, que fornecem ao texto um aparato (visível) e por vezes um comentário, oficial ou oficioso [...] o "pré-texto" dos rascunhos, esboços e projetos diversos, pode também funcionar como um paratexto.<sup>176</sup>

Devido à enorme quantidade de estudos realizados sobre a paratextualidade na obra de Guimarães Rosa, como o texto *O percurso dos sentidos*, de Luiz Cláudio Vieira de Oliveira, percebemos que, ao lado do hibridismo dos gêneros literários, a paratextualidade é peça

<sup>176</sup> GENETTE. *Palimpsestos*, p. 13-15.

fundamental para a compreensão da literatura rosiana, devido à grande preocupação de Guimarães Rosa com a qualidade de seus textos. Com isso, ele explora muito os recursos paratextuais de sua obra, especialmente no conto "Cara-de-Bronze", narrativa que apresenta, por exemplo, longas citações e descrições em notas de rodapé.

Esse conto se estrutura, fundamentalmente, em narração; diálogos; cantigas; roteiro, que, nessa narrativa, vem acompanhado de cantos líricos; e descrições, tanto na narrativa principal quanto nas notas de rodapé.

Na última parte desse conto, intitulada "Narração do Grivo (Continuação)", são evidentes as referências intertextuais, como a *Fausto*, obra-prima do poeta alemão Goethe, e às cantigas de João Barandão, outro pseudônimo de Guimarães Rosa, ao lado de João Fulano, personagem que, no conto "Cara-de-Bronze", exerce a função de uma espécie de *aedo*, que bebe e canta para entreter os vaqueiros e para preservar a história do Urubuquaquá, a mando do fazendeiro.<sup>177</sup>

Segundo Benedito Nunes em seu artigo "A viagem do Grivo", as trovas deste violeiro são a parte lírica do conto. Pudovkin diz que "do mesmo modo que a imagem é uma percepção objetiva de acontecimentos, a música exprime a apreciação subjetiva desta objetividade."<sup>178</sup>

---

<sup>177</sup> PESSÔA. João Fulano, ou Quantidades: o cancionista do sertão. Disponível em: <<http://www.lettras.ufrj.br/ciencialit/garrafa8/al-andrevinius.html>>. Acesso em: 17 abr. 2007.

<sup>178</sup> PUDOVKIN. Argumento e realização, p. 222.

A parte épica de “Cara-de-Bronze” deve-se ao desenvolver do enredo, ou melhor, a partir de seu (des)enredo. Segundo Maria Cristina Viecili em seu texto “Quem das coisas: a demanda da palavra”, análise da narrativa “Cara-de-Bronze” a partir dos gêneros textuais, “as representações dramáticas surgem através das falas dos personagens que [...] fundem-se com as líricas e épicas, ou sob a forma de roteiro cinematográfico em que há a passagem da arte narrativa para a arte visual e a fusão do épico e do lírico.”<sup>179</sup>

Isso nos chama a atenção para as teorias aristotélicas sobre os gêneros literários. No conto transemiótico “Cara-de-Bronze” podemos perceber a mistura da prosa com a poesia na fusão dos gêneros lírico, dramático e épico/narrativo, característica da narrativa contemporânea.

Em *O percurso dos sentidos*, Luiz Cláudio Vieira de Oliveira afirma que o conto “Cara-de-Bronze” apresenta, em sua narrativa híbrida, “processos que pertencem a outras áreas: ao teatro, ao cinema, à ensaística.”<sup>180</sup>

Podemos classificar, então, a narrativa “Cara-de-Bronze” enquanto texto *transgenérico*, conceito este extraído da obra *Palimpsestos*, de Gérard Genette:

[...] a hipertextualidade como classe de obras é em si mesma um arquitexto genérico, ou antes transgenérico: entendo por isso uma classe de textos que engloba inteiramente certos gêneros canônicos (ainda que menores) como o pastiche, a paródia, o travestimento, e que permeia outros – provavelmente todos os outros: certas epopéias, como a *Eneida*,

---

<sup>179</sup> VIECILI. Quem das coisas: a demanda da palavra. Disponível em: <<http://www.unopar.br/portugues/revfonte/artigos/5demanda/5demanda.html>>. Acesso em: 17 abr. 2007.

<sup>180</sup> OLIVEIRA. *O percurso dos sentidos*, p. 69.

certos romances, como o *Ulisses* [...] pertencem ao mesmo tempo à classificação reconhecida de seu gênero oficial e àquela desconhecida, dos hipertextos.<sup>181</sup>

A indagação sobre a personagem Cara-de-Bronze pode ser equiparada à própria indagação sobre Deus, sobre o diabo, ou sobre a existência humana, como diz Viecili. O Grivo foi até a terra do Cara-de-Bronze e voltou demudado, “como pessoa que tivesse morrido de certo modo e tornado a viver.”<sup>182</sup> Mas, segundo ela, isso ocorre através de “uma linguagem densa, [...] mas, sem dúvida nenhuma, portadora de uma beleza poética indescritível, beleza essa que através de um narrador, que ocupa o papel de mediador do mundo, não só conduz o leitor ao conhecimento da terra, da vida, das coisas [...]”<sup>183</sup>

A imagem do Cara-de-Bronze, criada a partir da palavra nos versos dos vaqueiros, como diz Octavio Paz, não “representa, apresenta” o ser, pois, segundo ele,

o poema é linguagem em tensão: em extremo de ser e em ser até o extremo. Extremos das palavras e palavras extremas, voltadas sobre suas próprias entranhas, mostrando o reverso da fala: o silêncio e a não-significação. Mais aquém da imagem, jaz o mundo do idioma, das explicações e da história. Mais além, abrem-se as portas do real: significação e não significação tornam-se termos equivalentes. Tal é o sentido último da imagem: ela mesma.<sup>184</sup>

Cara-de-Bronze é, assim, o que o Grivo foi buscar para o fazendeiro: a própria palavra, a poesia. Isso pode ser observado quando

---

<sup>181</sup> GENETTE. *Palimpsestos*, p. 27. (Grifos do autor)

<sup>182</sup> ROSA. *No Urubuquaquá, no Pinhém*, p. 170.

<sup>183</sup> VIECILI. Quem das coisas: a demanda da palavra. Disponível em: <<http://www.unopar.br/portugues/revfonte/artigos/5demanda/5demanda.html>>. Acesso em: 17 abr. 2007.

<sup>184</sup> PAZ. *O arco e a lira*, p. 135.

Luiz Cláudio diz, em sua tese, que “os vaqueiros não entendem que o Cara-de-Bronze não quer mais a História; quer a estória, com sua instantaneidade, com seu ineditismo”<sup>185</sup>; além do momento em que ele analisa as epígrafes do conto afirmando que a terceira

Eu sou a noite p’ra a aurora,  
pedra-de-ouro no caminho:  
sei a beleza do sapo,  
a regra do passarinho;  
acho a sisudez da rosa,  
o brinquedo dos espinhos.  
(Das *Cantigas de Serão de João Barandão*.)<sup>186</sup>

“se refere ao objetivo explícito, a viagem do Grivo: a tentativa de descobrir para o fazendeiro o “quem das coisas” e “... ver o que no comum não se vê: essas coisas que ninguém não faz conta...”<sup>187</sup>; ou quando, no conto “Cara-de-Bronze”, a personagem Grivo responde “Eu fui...”<sup>188</sup> ao vaqueiro Adino, quando este diz “Aí, Zé, opa!”<sup>189</sup> – frase que, lida de trás para frente, quer dizer “a poesia”.

Para Maria Cristina Viecili, imagetivamente, a caracterização física e psicológica de Segisberto Saturnino Jéia Velho, Filho, o Cara-de-Bronze, aparece, de forma progressiva, na narrativa através das descrições dos vaqueiros. Além da prosa, Guimarães Rosa utiliza da ladainha, canto formado por um conjunto aberto de vaqueiros alternados, para a descrição do Cara-de-Bronze. Dessa forma, segundo ela, o autor mescla a objetividade da épica com a subjetividade da lírica em seus “versos”.

---

<sup>185</sup> OLIVEIRA. *O percurso dos sentidos*, p. 64.

<sup>186</sup> ROSA. *No Urubuquaquá, no Pinhém*, p. 107. (Grifos do autor)

<sup>187</sup> OLIVEIRA. *O percurso dos sentidos*, p. 69.

<sup>188</sup> ROSA. *No Urubuquaquá, no Pinhém*, p. 173.

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 173.

O poeta Octavio Paz afirma que a poesia encontra seu refúgio na ficção, não na realidade:

o poeta nomeia as coisas: estas são plumas, aquelas são pedras. E de súbito afirma: as pedras são plumas, isto é aquilo. [...] A imagem resulta escandalosa porque desafia o princípio de contradição: o pesado é o leve. Ao enunciar a identidade dos contrários, atenta contra os fundamentos de nosso pensar. Portanto, a realidade poética da imagem não pode aspirar à verdade. O poema não diz o que é e sim o que poderia ser. Seu reino não é o do ser, mas do "impossível verossímil" de Aristóteles.<sup>190</sup>

Segundo ele, além dos poetas afirmarem que a imagem revela o que é e não o que poderia ser, eles dizem também que a imagem recria o ser: "[...] o poema não explica nem representa: apresenta. Não alude à realidade; pretende – e às vezes consegue – recriá-la. Portanto, a poesia é um penetrar, um estar ou ser na realidade. [...] A imagem não explica: convida-nos a recriá-la e literalmente a revivê-la."<sup>191</sup>

Os vaqueiros, no conto "Cara-de-Bronze", recriam, progressivamente e à sua maneira, a figura de seu patrão. Assim, a narrativa deixa de ter, como observou Luiz Cláudio, a situação de um narrador privilegiado ou único: "a proliferação de sub-estórias, as 'fugas', dentro da narrativa principal, faz com que haja vários narradores e várias visões sobre o mesmo fato [...]."<sup>192</sup>

Octavio Paz diz que as palavras não substituem os seres a que designam:

a condenação das palavras origina-se da incapacidade da linguagem de transcender o mundo dos opostos relativos e interdependentes, do isto em função do aquilo. [...] Com efeito, o sentido aponta para as coisas,

---

<sup>190</sup> PAZ. *O arco e a lira*, p. 120-121.

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>192</sup> OLIVEIRA. *O percurso dos sentidos*, p. 43.

assinala-as, mas jamais as alcança. Os objetos estão mais além das palavras.<sup>193</sup>

A partir disso, percebemos que, ficcionalmente, os vaqueiros tentam (re)criar a personagem Cara-de-Bronze, poética e imagetivamente, a partir do que ouviram dizer a seu respeito. Dessa forma, a subjetividade lírica do conto se apresenta, além das cantigas de João Fulano, nos versos desses vaqueiros que descrevem a figura do fazendeiro, através da ladainha e dos diálogos, como no trecho:

*Moimeichêgo: O "Velho"...?*  
*O vaqueiro Cicica: Antão, pois – que-que falo: é ele. Sou cativo de ninguém, minha boca é forra, falo o que é: é o Cara-de-Bronze!*  
*Iinhô Ti: Cara-de-Bronze. Isto são alcunhas...*  
*O vaqueiro Cicica: "Velho" não é alcunhas, é nome-de-lei.*  
*O vaqueiro Adino: Nome dele é Segisbé. O vaqueiro Mainarte: Sejibel Saturnim... O vaqueiro Cicica: Xezisbé Saturnim, eu sei. Mas "Velho", também. "Velho" não é graça – é sobrenomes... O vaqueiro Sacramento: Homem, não sei. Em que sube, toda-a-vida, é Jizisbéu, só... O vaqueiro Doím: Zijisbéu Saturnim... O vaqueiro Sacramento: Jizisbéu Saturnim, digo.<sup>194</sup>*

Estruturalmente, Guimarães Rosa insere, em Cara-de-Bronze, um narrador que, às vezes, poderia se confundir com a figura do coral, como no trecho, presente entre diálogos, e que aparece, no livro, em itálico: “é preciso lidar com diligência, mesmo durante o toró da chuva: outra boiada está para vir entrar. No Urubuquaquá, nestes dias, não se pagodeia – o Cara-de-Bronze, lá de seu quarto de achacado, e que ninguém quase não vê, dá ordens.”<sup>195</sup>

---

<sup>193</sup> PAZ. *O arco e a lira*, p. 128.

<sup>194</sup> ROSA. *No Urubuquaquá, no Pinhém*, p. 113-114.

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 111.

Na quebra imposta pela transformação da narrativa do “Cara-de-Bronze” em roteiro cinematográfico, a ação é trazida para o presente. Imagem e som, separadamente, compõem a cena. A câmera se movimenta e enquadra acontecimentos corriqueiros. O cantador assume a trilha sonora do filme. A música de fundo é o seu som de viola. João Fulano toca uma mazurca, isto é, uma composição instrumental em compasso ternário, inspirada na dança polonesa de mesmo nome. Também atua cantarolando versos que se harmonizam com o andamento do que é narrado.<sup>196</sup>

Passemos agora à análise do roteiro proposto por Guimarães Rosa em “Cara-de-Bronze”. Um estudo parecido com este foi realizado, em 2000, por Antonio Ferreira de Sousa Filho, na dissertação de Mestrado intitulada *Caminhos de poesia e estrelas: o processo de criação de Roberto Santos, em A hora e a vez de Augusto Matraga*. Nesse trabalho, Antonio Ferreira analisa comparativamente quatro roteiros: um elaborado por ele mesmo e três pelo diretor Roberto Santos para as filmagens de *A hora e a vez de Augusto Matraga*. Não encontrei nenhum estudo realizado a partir do conto “Cara-de-Bronze” nesta perspectiva.

A parte da narrativa “Cara-de-Bronze” que se apresenta como roteiro conceberia, se adaptado às telas, um curta-metragem, devido a sua pequena estrutura. Assim, esse seria um vídeo com poucos diálogos, mais descritivo que narrativo através dos sons – representados pelas cantigas de João Fulano – e das imagens – sugeridas pelo autor através do plano geral: “G.P.G. Int. Coberta. Entrada dos vaqueiros. Curto prazo de saudações *ad libitum*, os chegados despindo suas croças [...]”<sup>197</sup> –, do movimento lento da câmera em caráter narrativo-descritivo na passagem:

---

<sup>196</sup> PESSÔA. João Fulano, ou Quantidades: o cancionista do sertão. Disponível em: <<http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/garrafa8/al-andrevinius.html>>. Acesso em: 17 abr. 2007.

<sup>197</sup> ROSA. *No Urubuquaquá, no Pinhém*, p. 130.

“Em P.E.M. da câmera, em lento avanço, enquadram-se: os currais, o terreiro, a Casa, a escada, a varanda”<sup>198</sup> e do plano americano – plano dramático que, segundo José Eustáquio Romão, enquadra o personagem “cortado” pela coxa<sup>199</sup> – na segunda cena do vaqueiro Mainarte: “2. P.A. Int. Coberta. O vaqueiro Mainarte guarda na orelha o cigarro apagado. Aponta, na direção da varanda, e faz menção de sair.....”.<sup>200</sup>

Essas cenas sugerem, também, *travellings* e panorâmicas – deslocamento e movimentação da câmera nos sentidos horizontal e vertical, sendo que, na panorâmica, essa movimentação acontece sobre o seu próprio eixo. No caso dos *travellings*, há um deslocamento da superfície onde a câmera se apóia – um carro sobre trilhos, por exemplo.

Para José Eustáquio Romão, os planos dramáticos constroem uma seqüência de fatos, enquanto que os planos descritivos uma seqüência de aspectos. Nestes últimos, as ações dos personagens são secundárias em relação à narrativa.<sup>201</sup>

A imagem, no cinema, por mais imaginária que seja, é bastante realista. Segundo Romão,

nada se interpõe entre a câmera e aquilo que se passa diante dela. Convém esclarecer, porém, que esta realidade se apresenta de modo fragmentado. Aí é que se manifesta o trabalho criador do diretor, pois a ele cabe a escolha dos fragmentos da realidade que interessam ao desenvolvimento do tema. Não se deve concluir precipitadamente que cabe ao diretor apenas o conteúdo e o enquadramento da imagem. Cabe-lhe também a escolha dos ângulos, dos movimentos de câmera, dos planos, que são procedimentos tipicamente cinematográficos e que dão à imagem sua significação total.<sup>202</sup>

---

<sup>198</sup> ROSA. *No Urubuquaquá, no Pinhém*, p. 131.

<sup>199</sup> ROMÃO. *Introdução ao cinema*, p. 53.

<sup>200</sup> ROSA. *No Urubuquaquá, no Pinhém*, p. 131.

<sup>201</sup> Cf. ROMÃO. *Introdução ao cinema*, p. 48.

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 51.

Dessa forma, ao escolher os planos de filmagem, seus ângulos, seus enquadramentos, seus planos, os movimentos de câmera, Guimarães Rosa assume o papel de diretor em seu conto.

A essa multiplicação de ângulos na narrativa “Cara-de-Bronze”, podemos remeter à multiplicidade de focos narrativos desse texto rosiano através do aumento do número de narradores, conforme observou Luiz Cláudio em *O percurso dos sentidos*.<sup>203</sup>

O som, em “Cara-de-Bronze”, marcado pela viola e cantoria de João Fulano, o Quantidades, enriquece a imagem apresentada pelo narrador do conto. José Romão disse que o som, no cinema, pode intensificar a dramaticidade da cena ou aprofundar a análise psicológica.<sup>204</sup> Para ilustrar, ele cita os ruídos da água misturada com sangue na cena do assassinato em *Psicose*, dizendo que se perderia muito da dramaticidade se ela ocorresse de forma silenciosa. É o que Barthes, em seu livro *O óbvio e o obtuso*, chama de “o grão da voz”, no artigo que leva esse nome:

o “grão” da voz não é – ou não é apenas – seu timbre; sua significância define-se melhor através do próprio contato da música com outra coisa, que é a língua (e não a mensagem). O canto deve falar, ou melhor, *escrever*, pois o que é produzido ao nível do geno-canto é, em suma, *escritura*.<sup>205</sup>

Marcel Martin diz que o som aumenta o coeficiente de autenticidade da imagem, permite a utilização normal da palavra, dá maior significado

---

<sup>203</sup> Cf. OLIVEIRA. *O percurso dos sentidos*, p. 46.

<sup>204</sup> ROMÃO. *Introdução ao cinema*, p. 82.

<sup>205</sup> BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 242. (Grifos do autor)

dramático ao silêncio, além de possibilitar, através de contrastes entre o som e a imagem, a criação de metáforas e símbolos.

Os diálogos identificam os personagens. Através de suas falas, juntamente com seu figurino e maquiagem, podemos enquadrá-los em diferentes grupos sociais.

A música, enquanto recurso sonoro, pode tanto prejudicar quanto enriquecer a cena. Segundo Romão,

além de acompanhar a imagem como fundo sonoro, criando uma espécie de equilíbrio entre as sensações auditivas e visuais, a música acentua os momentos psicológicos. Todo cuidado é pouco para não fazer da música, como de toda a faixa sonora, uma explicação das imagens, o que criaria um pernicioso pleonasmo áudio-visual.<sup>206</sup>

Os diálogos do conto são, em sua maioria, *diálogos recortados*. Para o cinema, para a televisão ou para o vídeo esses diálogos apresentariam problemas de adaptação. Segundo Doc Comparato, isso ocorreria porque exigiria muita movimentação da câmera, enquanto que, para o teatro, esses diálogos não apresentariam problemas na encenação.

Com base neste estudo podemos entender por que contos como "Famigerado", presente na obra *Outras estórias*, foi adaptado duas vezes, uma para o cinema e outra para o vídeo, e entender também por que a narrativa "Cara-de-Bronze", texto transemiótico que possui uma parte escrita sob a forma de roteiro, ainda não tenha atraído a atenção de cineastas ou *videomakers*. Acredito que isso não aconteceu, até hoje, menos por sua dificuldade ou por interesse do que por motivos mercadológicos e/ou comerciais. Trata-se, aqui, de um conto que, apesar

---

<sup>206</sup> ROMÃO. *Introdução ao cinema*, p. 86.

de transemiótico e transgenérico, não foi escrito por Guimarães Rosa especificamente para o sistema audiovisual, por razões como a objetividade das imagens apresentadas pelo cinema, televisão e vídeo (em detrimento da subjetividade das conotações poéticas imaginadas pelo leitor do texto verbal) ou a estrutura dos diálogos presentes no conto – diálogos longos que fatigam o espectador e diálogos recortados de vários personagens, compondo cenas que exigiriam maior movimentação da câmera, como no trecho:

*Moimeichêgo*: Ia campear mais solidão?  
O vaqueiro Sacramento: Há de ser alguma coisa de que o Velho carecia, por demais, antes de morrer. Os dias dele estão no fim-e-fim...  
*Moimeichêgo*: O Grivo então foi de romeiro?  
O vaqueiro Adino: Tão enganados. O Velho é duro mirabolão, tios ainda pra viver ele tem aos dez e dez. Há-de escopar muita gente.  
O vaqueiro Doím: Eh, ele já ficou peço...  
O vaqueiro Sacramento: Já estou ouvindo o adeus dele...  
O vaqueiro Cicica: Se sabe que mandou vir o pessoal para o testamento. Uma hora destas, o Nicodemos estará lá por isso, na Januária; se sabe.  
O vaqueiro Sãos: Que vem, é juiz-de-paz?  
O vaqueiro Tadeu: Será o escrivão, com as testemunhas.  
O vaqueiro José Uéua: Para se morrer, todo ano é formoso...  
O vaqueiro Doím: Por isso, que digo, ele vai vender o que tem,  
O vaqueiro Fidélis: O Urubuquaquá? As terras?  
O vaqueiro Sacramento: Pode, por ele não ser daqui. Não tem amor. Terras em mão dele são perdidas...  
O vaqueiro Mainarte: Ele gosta do Sapal.  
*Moimeichêgo*: Isso é algum lugar?  
O vaqueiro Sãos: É a Vereda-do-Sapal, aqui mesmo. Um retirinho encostado.  
O vaqueiro José Uéua: Vereda com bom brejo, com olhos-d'água.  
O coquinho do buriti de lá é mais avermelhado mais escuro, lustra mais na cor...<sup>207</sup>

Podemos considerar, então, a narrativa “Cara-de-Bronze”, enquanto texto transemiótico, por esse ser um conto extremamente imagético, tanto nas imagens geradas por nós a partir da leitura do conto, quanto em

---

<sup>207</sup> ROSA. *No Urubuquaquá, no Pinhém*, p. 119.

sua formatação, repleta de palavras em destaque que formam um “desenho” na página, como na poesia visual ou nos rascunhos dos escritores, com seus rabiscos e rasuras, conforme observou Julio Castañon Guimarães em seu ensaio “Alguns trajetos: textos e imagem em Arlindo Daibert”:

manuscritos de escritores se apresentam com uma dimensão visual que rivaliza com muitos trabalhos plásticos que incorporam a escrita. Seria possível aqui associar esses trabalhos plásticos, vários tipos de poesia visual e os rascunhos tanto de escritores quanto de artistas plásticos. As rasuras do texto, as manchas pictóricas, o traço gráfico, a gestualidade da escrita ou da cor – está aí um complexo que perpassa obras, e seus antecedentes, tanto literárias quanto plásticas.<sup>208</sup>

É por sua visualidade que “Cara-de-Bronze” pode servir de exemplo à forma como Michel Butor definiu a escrita, ao relacionar palavra e imagem, levando-se em consideração que o caráter da arte gráfica é, sobretudo, visual: “a escrita é um caso particular do desenho”.<sup>209</sup>

---

<sup>208</sup> GUIMARÃES. Alguns trajetos: textos e imagem em Arlindo Daibert, 1998 *apud* DAIBERT, Arlindo. *Imagens do Grande Sertão*, p. 24.

<sup>209</sup> BUTOR, Michel. *Répertoire III*. Paris, Minuit, 1970 *apud* GUIMARÃES. Alguns trajetos: textos e imagem em Arlindo Daibert, p. 17.

## REFERÊNCIAS

### Obras de Guimarães Rosa

ROSA, Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

\_\_\_\_\_. Cara-de-Bronze. In: *No Urubuquaquá, no Pinhém* (Corpo de baile). 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 107-174.

### Textos teóricos e críticos sobre a obra de Guimarães Rosa em livro, e suas transposições para o cinema e televisão

ADRIANO, Carlos. A angústia das inaptações. *Cult*, São Paulo, n. 43, p. 61-63, fev. 2001.

CASA NOVA, Vera L. "Quadrinho de estória": a produção videográfica de um conto rosiano – uma experiência metasemiótica. In: DUARTE, Lélia Parreira et al. *Veredas de Rosa – Seminário Internacional de Guimarães Rosa (1998-2000)*. Belo Horizonte: CESPUC, 2000. p. 690-693.

CHAGAS, Giane. *A terceira margem entre literatura e cinema*. (Dissertação: Mestrado em Literatura: Intertextualidade e Hipertextualidade). Faculdade de Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2002.

CRUZ, Artur Ribeiro. *Primeiras Estórias e o filme A terceira margem do rio: estruturas artísticas e consciência possível*. (Dissertação: Mestrado em Imagem, Música e Texto Literário). Faculdade de Letras, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, S. J. R. Preto, 2006.

DUARTE, Lélia Parreira et al. *Veredas de Rosa – Seminário Internacional de Guimarães Rosa (1998-2000)*. Belo Horizonte: CESPUC, 2000.

FILHO, Antonio Ferreira de Sousa. *Caminhos de poeira e estrelas: o processo de criação de Roberto Santos, em A hora e a vez de Augusto Matraga*. (Dissertação: Mestrado em Linguagens da arte e artemídia). Faculdade de Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2000.

GUIMARÃES. Alguns trajetos: textos e imagem em Arlindo Daibert. *In: DAIBERT, Arlindo. Imagens do Grande Sertão*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 1998. p. 11-33.

MASCARENHAS, Robson Fontenelle. *De Primeiras a Outras estórias: o texto rosiano, da letra à imagem*. (Dissertação: Mestrado em Texto, Gênese e Memória) Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica, Belo Horizonte, 2004.

MORAIS, Osvando José de. *Grande sertão veredas: o romance transformado – semiótica da construção do roteiro televisivo*. São Paulo: EDUSP, 2000.

NEVES, Sheila Grecco de Oliveira. *Dois, diversos: alegorias do Brasil em Guimarães Rosa e Glauber Rocha*. (Tese: Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Faculdade de Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

\_\_\_\_\_. *Brasis-Brasília, o vôo parado da modernidade: leituras de Guimarães Rosa*. (Dissertação: Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Faculdade de Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

OLIVEIRA, Luiz Cláudio V. de. *O percurso dos sentidos*. (Tese: Doutorado em Literatura Comparada). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1991.

SASSO, Wilson Rodrigues da Silva. *A hora e a vez de Augusto Matraga: da literatura ao cinema*. (Dissertação: Mestrado em Poéticas e Sistemas Culturais). Faculdade de Letras, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2004.

SILVA, Maria Luiza de Castro da. *O fio de Rosa no carretel de idéias do cinema*. (Tese: Doutorado em Literatura Comparada). Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 1999.

## **Roteiro, cinema, televisão, vídeo, fotografia e literatura**

AGUIAR, Flávio. Literatura, cinema e televisão. *In: PELLEGRINI, Tânia et al. Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Ed. Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 115-144.

ALMEIDA, Manuel Faria de. *Cinema e televisão: princípios básicos*. 2. ed. [s. l.] TV Guia Ed., 1990.

ANDREW, James Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

AUMONT, Jacques. O ponto de vista. In: GEADA, Eduardo (org.). *Estéticas do cinema*. Lisboa: Dom Quixote, 1985. p. 125-156. (Arte e Sociedade, 4).

BARROS, José Tavares de. *A imagem da palavra: texto literário e texto fílmico*. (Tese: Doutorado em Literatura Comparada). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1990.

BARTHES, Roland. O grão da voz. In: *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodução técnica. In: GEADA, Eduardo (org.). *Estéticas do cinema*. Lisboa: Dom Quixote, 1985. p. 15-49. (Arte e Sociedade, 4).

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.

BEZERRA, Fernando Salomon. *Memórias póstumas de Brás Cubas: da literatura ao cinema*. (uma transcrição intersemiótica). Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2001.

BRASIL, Assis. *Cinema e literatura: choque de linguagens*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Trad. Fernando Albagli; Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

COMPARATO, Doc. *Da criação ao roteiro*. 5. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

\_\_\_\_\_. *Roteiro: arte e técnica de escrever para cinema e televisão*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nórdica, 1983.

FELLINI, Frederico. O nascimento de um filme. In: \_\_\_\_\_. *Vida, obra e paixões do grande cineasta contadas por ele mesmo*. Trad. José Antônio Pinheiro Machado; Paulo Hecker Filho e Zilá Bernd. 3. ed. São Paulo: LIPM, 1986. p. 139-144.

GUIMARÃES, Hélio. O romance do século XIX na televisão: observações sobre a adaptação de Os Maias. In: PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Ed. Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 91-114.

GUIMARÃES, César. Algumas aproximações entre cinema e literatura. *In: \_\_\_\_\_*. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997. Cap. V, p. 109-142.

JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema*. Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.

LAWSON, John H. *O processo de criação no cinema: pesquisa de linguagem e estrutura audiovisuais*. Trad. Anna Maria Capovilla. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1967.

LEONE, Eduardo; MOURÃO, Maria Dora. A problemática da montagem. *In: \_\_\_\_\_*. *Cinema e montagem*. São Paulo: Edusp, 2002.

MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: introdução à fotografia*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

\_\_\_\_\_. *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. 2. ed. São Paulo: Ed. USP, 1996.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Flávio P. Vieira; Teresinha A. Pereira. Belo Horizonte: Itatiaia, 1963. (Coleção Sétima Arte).

MENEZES, Philadelpho. *Poética e visualidade: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea*. Campinas: UNICAMP, 1991.

METZ, Christian. A respeito da impressão de realidade no cinema. *In: \_\_\_\_\_*. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 15-28.

PASOLINI, Pier Paolo. *Diálogo com Pasolini: escritos (1957-1984)*. Trad. Noedana Benetazzo. São Paulo: Ed. Nova Stella, 1986.

PAZ, Octavio. A imagem. *In: O arco e a lira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 119-138.

PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Ed. Senac São Paulo: Instituto Itáú Cultural, 2003.

PEREIRA, Geraldo Santos. Guimarães Rosa e o cinema. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 29 abr. 2006. Cad. Pensar, p. 1.

PIGNATARI, Décio. *Signagem na televisão*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

PLAZA, Júlio. Info X foto: grafias. *Imagens*, São Paulo, n. 3, p. 50-55, dez. 1994.

\_\_\_\_\_. *A tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

ROMÃO, José Eustáquio. *Introdução ao cinema*. Juiz de Fora: Centro de Ação Cultural, 1981.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. 2. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2002.

## **Tradução e transcrição**

ARROJO, Rosemary. A tradução como paradigma dos intercâmbios intralingüísticos. In: \_\_\_\_\_. *Tradução, desconstrução e psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1993. p. 51-69.

\_\_\_\_\_. *O signo desconstruído: implicações para a tradução, a leitura e o ensino*. São Paulo: Pontes, 1992. p. 103-104.

BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor*. Trad. Coletiva (Direção: Karlheinz Barck). Rio de Janeiro: UFRJ, 1992.

CAMPOS, Haroldo de. Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia de; SANTAELLA, Lúcia (org.). *Semiótica da literatura*. São Paulo: EDUC, 1987. p. 53-74.

\_\_\_\_\_. Problemas de tradução no Fausto de Goethe. In: \_\_\_\_\_. *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 51-59.

\_\_\_\_\_. Da tradução como criação e como crítica. In: \_\_\_\_\_. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 31-48.

JACKOBSON, Roman. Aspectos lingüísticos da tradução. In: \_\_\_\_\_. *Lingüística e comunicação*. Trad. Isidoro Blikstein; José Paulo Paes. 8. ed. São Paulo: Cultrix, 1975. p. 63-72.

LARANJEIRA, M. *Poética da tradução: do sentido à significância*. São Paulo: EDUSP, 1993. p. 15-22.

MAGALHÃES, Célia. Tradução e transculturação: a teoria monstruosa de Haroldo de Campos. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, UFSC, Centro de Comunicação e Expressão, n. 3, p. 139-156, 1998.

PAZ, Octavio. *Tradução: literatura e literariedade*. Trad. Doralice Alves de Queiroz. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006. (Caderno Viva-Voz).

## **Semiótica e Teoria da Literatura**

COSTA LIMA, Luiz. Estruturalismo e crítica literária. *In: Teoria da literatura em suas fontes*. 2. ed., v. 2, Rio de Janeiro: F. Alves, 1983. p. 217-254.

COUTINHO, Evaldo. *A imagem autônoma: ensaio de teoria do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

DOSSE, François. *História do estruturalismo*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Ensaio; Campinas: Unicamp, 1993. vol. 2.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Ed. bilíngüe. Trad. Luciene Guimarães; Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005. (Caderno Viva-Voz).

ISER, Wolfgang. Problemas da teoria da literatura atual. *In: LIMA, Luiz Costa. Teoria da literatura em suas fontes*. 2. ed., v. 2, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. p. 359-383.

LIMA, Luiz Costa. Estruturalismo e crítica literária. *In: Teoria da literatura em suas fontes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. p. 217-254.

POUILLON, Jean. Uma tentativa de definição. *In: COELHO, Eduardo Prado (org.). Estruturalismo: antologia de textos teóricos*. Lisboa: Portugalíia, 1968. p. 3-18.

PUDOVKIN, Vsevolod Ilarionovitch. *Argumento e realização*. Lisboa: Arcádia, 1961.

SANTOS, Laymert dos. O homem e a máquina. *Imagens*, São Paulo, n. 3, p. 45-49, dez. 1994.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa P. Ferreira; Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

## **Filmografia realizada a partir da obra de Guimarães Rosa**

A CRIAÇÃO literária em João Guimarães Rosa. Direção: Paulo Thiago. [s. l.], 1970.

A JOÃO Guimarães Rosa. Direção: Roberto Santos. São Paulo: ECA-USP, 1968. 1 fita de vídeo (12 min.), VHS, son., p&b.

A HORA e a vez de Augusto Matraga. Direção: Roberto Santos. [s. l.]: Difilm, 1965. 1 fita de vídeo (109 min.), VHS, son., p&b.

A TERCEIRA margem do rio. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Riofilme, 1994. 1 fita de vídeo (94 min.), VHS, son., color.

CABARET mineiro. Direção: Carlos A. P. Correia. 1980. 1 fita de vídeo (75 min.), VHS, son., color.

CORDISBURGO roseana: a cidade recriada. Direção: Vítor da Costa Borysow. São Paulo: ECA-USP, 2001. 1 fita de vídeo (20 min.), VHS, son., color.

CURTA João Rosa. Direção: Ratton Helvécio. Belo Horizonte, 1980. 1 fita de vídeo (13 min.), VHS, son., color.

DESENREDO. Direção: Raquel de Almeida Prado. São Paulo, CDCC-USP, 2001. 1 fita de vídeo (9 min.), VHS, son., color.

DO SERTÃO ao beco da Lapa. Direção: Maurice Capovilla. 1973.

FAMIGERADO. Direção: Aluizio Salles Jr. Rio de Janeiro, 1991. 1 fita de vídeo (min.), 14:07 min., VHS, son., color.

GRANDE sertão. Direção: Geraldo Santos Pereira; Renato Santos Pereira. [s. l.], 1965. 1 fita de vídeo (95 min.), DVD, son., p&b.

GRANDE sertão: veredas – Minissérie da Rede Globo de Televisão. Direção: Walter Avancini. Rio de Janeiro, 1985. 3 fitas de vídeo, VHS, son., color.

LIVRO para Manuelzão. Direção: Angélica Del Nery. São Paulo: ECA-USP, 2002. 1 fita de vídeo (26 min.), VHS, son., color.

NOITES do sertão. Direção: Carlos A. P. Correia. Rio de Janeiro: Polevídeo, 1984. 1 fita de vídeo (100 min.), VHS, son., color.

O CINEMA falado. Direção: VELOSO, Caetano. [s. l.], 1986. 1 fita de vídeo (112 min.), VHS, son., color.

OS NOMES do Rosa. Direção: BIAL, Pedro. [s. l.], 1998. (Série em vídeo). 5 fitas de vídeo, VHS, son., color.

OUTRAS estórias. Direção: Pedro Bial. Rio de Janeiro: Riofilme, 1999. 1 fita de vídeo (100 min.), VHS, son., color.

QUADRINHO de estória. [Criação Coletiva]. São José do Rio Preto: Oficina "30 anos sem Rosa", 1998. 1 fita de vídeo (6 min.), VHS, son., color.

QUADRINHO de estória. Direção: João Vargas; Cao Guimarães. Ouro Preto: Festival de Inverno – Oficina de vídeo e literatura "Abrindo o Rosa", 1996. 1 fita de vídeo (5 min.), VHS, son., color.

RIO de-Janeiro, Minas. Direção: Marily da Cunha Bezerra. [s. l.], 1993. 1 fita de vídeo (10 min.), VHS, son., color.

ROSAS do sertão. Direção: Ludmila Gonçalves. [s. l.], [s. d.]. 1 fita de vídeo (15 min.), VHS, son., color.

SAGARANA – o duelo. Direção: Paulo Thiago. Rio de Janeiro: Paulo Thiago Produções Cinematográficas, 1973. 1 fita de vídeo (100 min.), VHS, son., color.

VEREDAS de Minas. Direção: Fernando Sabino; David Neves. Bem-te-Vi Filmes, 1975. 1 fita de vídeo (min.), VHS, son., color.

## Sites

*Jornal da USP*. Disponível em:

<[http://www.usp.br/jorusp/arquivo/1997/jusp413/manchet/rep\\_res/rep\\_int/cultura3.html](http://www.usp.br/jorusp/arquivo/1997/jusp413/manchet/rep_res/rep_int/cultura3.html)>. Acesso em: 14 abr. 2006.

PESSÔA. João Fulano, ou Quantidades: o cancionista do sertão. mestrando em Ciência da Literatura (Área Poética), pela UFRJ Disponível em: <<http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/garrafa8/al-andrevinicius.html>>. Acesso em: 17 abr. 2007.

*Rede Minas*. Portal de Programas – aguardando kinescopia. Disponível em: <[www.curtaminas.com.br/mcm-sp03.htm](http://www.curtaminas.com.br/mcm-sp03.htm)> Acesso em: 13 abr. 2006.

VIECILI. Quem das coisas: a demanda da palavra. Disponível em: <<http://www.unopar.br/portugues/revfonte/artigos/5demanda/5demanda.html>>. Acesso em: 17 abr. 2007.

*Revista E*. Portal SESCSP, São Paulo, n. 113, out. 2006. Disponível em: <[http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas link.cfm?Edicao Id=261&Artigo ID=4056&IDCategoria=4494&reftype=2](http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas_link.cfm?Edicao_Id=261&Artigo_ID=4056&IDCategoria=4494&reftype=2)>. Acesso em: 22 mai. 2007.