

ENTRE AS *PRIMEIRAS* E AS *OUTRAS ESTÓRIAS*: UMA ANÁLISE DA TRANSCRIÇÃO DO SERTÃO ROSIANO NO FILME DE PEDRO BIAL

Andreia Carla Lopes AREDES*

- **RESUMO:** Os debates sobre a apropriação que o cinema faz de obras literárias não são recentes, tampouco podem ser considerados como um caso superado ou resolvido. A partir disso, o presente trabalho consiste na análise da transposição de alguns elementos da narrativa literária de cinco contos da obra *Primeiras estórias* (1962), de João Guimarães Rosa, para a narrativa fílmica *Outras estórias* (1999), dirigida por Pedro Bial, considerando-se, principalmente, a caracterização dos personagens; a estruturação, o aproveitamento e entrecruzamento dos enredos; além das presenças das vozes narrativas. Como resultado de tal análise, pretende-se demonstrar como a tensão dos diversos dramas humanos foi transposta para os elementos essencialmente cinematográficos, para os quais colaboram a narrativa pela imagem, a fotografia, os planos e o enquadramento, entre outros, bem como os apontamentos dos recursos que Bial utilizou para recriar em linguagem cinematográfica o universo rosiano.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Guimarães Rosa. Literatura e cinema. *Outras estórias*. *Primeiras estórias*. Transcrição.

Introdução – “*Eles vêm!*”

“– Pai, a vida é feita só de traiçoeiros altos-e-baixos?
Não haverá,
para a gente, algum tempo de felicidade, de verdadeira
segurança?
– Faz de conta, minha filha... Faz de conta...”
João Guimarães Rosa, 2001, p. 132.

* UNESP – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – Faculdade de Ciências e Letras – Programa de Pós-Graduação em Letras – Literatura e Vida Social – Assis – SP – Brasil. 19806-900 – aclaunesp@hotmail.com

Publicada em 1962, *Primeiras estórias* pode ser considerada a quarta obra de João Guimarães Rosa e consiste num conjunto de vinte e um contos (BOSI, 2006, p. 458). Ressalta-se, entretanto, que, antes da publicação de sua obra inaugural na literatura brasileira, *Sagarana* (1946), Rosa produziu *Magma*, um volume de poemas, vencedor do Prêmio da Academia Brasileira de Letras em 1936, publicado postumamente apenas em 1997. Como já sugerido pelo título da obra em estudo, esses contos, denominados “estórias”, fazem referência direta ao mundo da imaginação, em contraposição à palavra “história”, que sugere fatos concretos, reais, com designação tempo-espacial mais definida. Nesse sentido, verifica-se na obra a abordagem de um ambiente rural não específico, no qual suas personagens, em diferentes situações e contextos, buscam soluções para os questionamentos da existência humana e da inevitabilidade da morte.

Exemplo disso é a indagação que Felícia dirige a seu pai, Tio Man’ Antônio, em “Nada e a nossa condição”, durante o velório de sua mãe, também utilizada como epígrafe do presente artigo, uma vez que pode ser considerada a síntese da busca de todas as personagens das estórias por um momento de segurança, estabilidade e certezas. É este o aspecto central que caracteriza o desenrolar das várias estórias presentes na obra, cada uma com sua tensão, seu conflito, seu clímax, seus contextos particulares, mas todas com personagens em busca de algo que possa funcionar como resposta à pergunta: “Não haverá, para a gente, algum tempo de felicidade, de verdadeira segurança?” (ROSA, 2001, p. 132).

O pai, por sua vez, ao responder à filha caçula, sem ter ele próprio o argumento definitivo, afirma “Faz de conta, minha filha... Faz de conta...” (ROSA, 2001, p. 132). Esse “faz de conta”, no qual se baseia a resposta, pode ser interpretado, entre outras acepções, como um dos elementos que estabelecem uma relação quase direta entre a narrativa em si, que caracteriza uma das formas de produção literária, e sua concepção como possibilidade cinematográfica. Assim, caberia às artes o papel de trazer ao ser humano tentativas de respostas a esses questionamentos filosóficos, metafísicos e existenciais que o próprio cotidiano em si é incapaz de responder.

Nesse sentido, o longa-metragem *Outras estórias* (1998), dirigido por Pedro Bial, não pode ser visto como mera transposição de obra literária em filme, na medida em que são utilizadas técnicas, linguagens e recursos cinematográficos que, juntamente com os enredos e personagens aproveitados da literatura, resultam numa produção artística independente, com métodos, estratégias e formas próprias de existência, produção e divulgação.

Para compor o filme, foram recriados cinco contos do livro *Primeiras estórias* (1962), apresentados aqui numa sequência diferente do que consta da obra literária. São eles: “Nada e a nossa condição”, “Os irmãos Dagobé”, “Famigerado”, “Sorôco, sua mãe, sua filha” e “Substância”.

Vale ressaltar que a polêmica sobre a apropriação que o cinema faz de obras literárias não é recente, tampouco um caso superado ou resolvido. Entretanto,

entendemos que “a boa adaptação deve conseguir restituir o essencial do texto e do espírito” (BAZIN, 1991, p. 94). Além disso, considera-se neste trabalho a noção de que “quanto mais as qualidades literárias da obra são importantes e decisivas, mais a adaptação perturba seu equilíbrio, mais também ela exige um talento criador para reconstruir de acordo com um novo equilíbrio, de modo algum idêntico, mas equivalente ao antigo” (BAZIN, 1991, p. 95).

É nesse contexto que pode ser analisada a produção cinematográfica que Pedro Bial dirigiu das estórias já mencionadas de João Guimarães Rosa. Assim, o objetivo deste trabalho consiste na análise da transposição de alguns elementos da narrativa literária para a narrativa fílmica, considerando-se principalmente a caracterização dos personagens; a estruturação, o aproveitamento e entrecruzamento dos enredos; além das presenças das vozes narrativas. Como resultado de tal análise, pretende-se demonstrar como a tensão dos diversos dramas humanos foi transposta para os elementos essencialmente cinematográficos, para os quais colaboram a narrativa pela imagem, a fotografia, os planos e o enquadramento, entre outros, bem como os apontamentos dos recursos que Bial utilizou para recriar em linguagem cinematográfica o universo rosiano.

Primeiras estórias: uma “opinião explicada” das estórias e “personagens” do sertão

Por ser *Primeiras estórias* um conjunto de contos, são nele apresentadas diversas situações cotidianas para os moradores do sertão e, de modo universalizante, comuns também aos seres humanos localizados em diferentes espaços e que igualmente buscam soluções para suas próprias questões, podendo ser estas, portanto, de natureza autobiográfica, psicológica, cômica ou trágica. Essa multiplicidade de tons decorre também da pluralidade advinda não só do tema das estórias, mas também, e principalmente, da vida. De toda forma, serão apresentadas aqui as principais características das estruturas narrativas dos contos que serviram de inspiração para a recriação realizada por Pedro Bial em *Outras estórias*. De acordo com a ordem com que aparecem no filme, serão analisados os contos “Nada e a nossa condição”, “Os irmãos Dagobé”, “Sorôco, sua mãe, sua filha”, “Famigerado” e “Substância”.

Em “Nada e a nossa condição”, por meio de um narrador homodiegético, é apresentada a história de Tio Man’ Antônio, que trabalha intensamente para construir seu patrimônio, uma vez que este resulta “menos de herança que por compra” (ROSA, 2001, p. 129). Após a morte da esposa, Tia Liduína, o protagonista inicia um processo de reforma/reconstrução de sua fazenda como tentativa de se desfazer dos laços de saudade. Tomado por um sentimento de imensa solidão, principalmente após o casamento e a mudança para longe de suas três filhas, Tio Man’ Antônio inicia um processo de distribuição, entre os criados, do patrimônio,

que, com muito trabalho, passou quase a vida toda para constituir. Restando-lhe unicamente a imensa casa, o tio morre deitado numa rede, no menor dos quartos da residência. Na noite, durante o seu velório, a casa pega fogo, restando apenas cinzas de tudo o que outrora representava o projeto de uma vida inteira.

Como se pode supor pela forma com que são tratados o protagonista e sua esposa (tio/tia), a estória é narrada pela sobrinha, o que caracteriza, então, a narração homodiegética, uma vez que esta tenha “participado da história não como protagonista, mas como figura cujo destaque pode ir da posição de simples testemunha imparcial a personagem secundária estreitamente solidária com a central” (REIS; LOPES, 1994, p. 266). Essa familiaridade existente entre narrador e protagonista é importante para o processo de construção dessa narrativa, na medida em que lhe permite revelar aspectos da natureza mais íntima de seu tio, como o “faz de conta” em que ele passou a viver após a viuvez e uma das grandes lições que se pôde obter de tudo isso: “O grande movimento é a volta” (ROSA, 2001, p. 137), seguida da mais dura constatação para um senhor de posses como ele: “Agora, pelos anos adiante, ele não seria dono de mais nada” (ROSA, 2001, p. 137).

A ideia da “volta” como predominante de todo movimento é materializada no conto a partir da apresentação linear, cronológica, dos fatos, que mostra a luta e a conseqüente ascensão do protagonista, as transformações psicológicas pelas quais passou, principalmente após a morte de sua esposa, e as seguidas práticas de desapego material que teve, com a distribuição de suas posses, o que, aos olhos de muitos, pode ser encarado como um fracasso, um momento de decadência, de redução a “nada”.

Tal “volta” manifesta-se não só no retorno à sua condição inicial em que praticamente não tinha posses. A “volta ao nada” ficou simbolicamente marcada no texto quando sua casa, único bem que lhe restou, sua fortaleza, pegou fogo na noite de seu velório e ele, “defunto, consumiu-se a cinzas – e, por elas, após, ainda encaminhou-se, senhor, para a terra, gleba tumular, só; como as conseqüências de mil atos, continuamente” (ROSA, 2001, p. 140).

O tempo desse conto pode ser considerado segundo duas perspectivas: o da ação e o da narração. A ação propriamente dita não tem um tempo cronológico limitado em anos, meses ou dias; entretanto, é possível identificá-lo com os processos de ascensão, transformação, decadência e morte do protagonista. Já a narração é realizada de forma ulterior, ou seja, só depois de encerradas todas as ações que compõem a trama, só depois de encerrada a história propriamente dita, “o narrador, colocando-se perante esse universo diegético por assim dizer encerrado, inicia o relato, numa situação que é a de quem conhece na sua totalidade os eventos que narra” (REIS; LOPES, 1994, p. 256). Desse procedimento resultam possibilidades de manipulação do que está sendo narrado, estando a cargo do narrador não só a organização dos fatos, segundo uma seqüência lógica ou não, mas também e principalmente a seleção do que será apresentado.

Com uma estrutura narrativa diferente dessa, apresenta-se o conto “Os irmãos Dagobé”. Isso porque a narração tem início com a descrição do velório de Damastor Dagobé e só depois são relatados os eventos que resultaram nesse momento. *In medias res* é o procedimento formal responsável por alterar a ordem dos eventos da história ao nível do discurso. Nele, “o narrador inicia o relato por eventos situados num momento já adiantado da ação, recuperando depois os fatos anteriores por meio de uma analepse” (REIS; LOPES, 1994, p. 199), ou *flashback*.

Nesse momento de retomada dos fatos que antecederam o velório, são apresentados o assassino Liojorge e os outros temíveis irmãos que, juntamente com o falecido, formavam o quarteto que assustava a todos por seu histórico de violência, assassinatos e confusões por onde passavam. Nas palavras do narrador,

[...] demos, os Dagobés, gente que não prestava. Viviam em estreita desunião, sem mulher em lar, sem mais parentes, sob a chefia despótica do recém-finado. Este fora o grande pior, o cabeça, ferrabrás e mestre, que botara na obrigação da ruim fama os mais moços – ‘os meninos’, segundo seu rude dizer (ROSA, 2001, p. 73).

Assim, o contraste entre os Dagobé e Liojorge era evidente. Considerado um “lagalhé pacífico e honesto, [...] estimado de todos” (ROSA, 2001, p. 74), este, ciente da quase loucura que praticara, assassinando o chefe do bando, manteve ainda seu caráter correto ao ficar no vilarejo, explicar que cometeu o ato num momento limite em que sua própria vida estava em risco e ainda se oferecer para ajudar a carregar o caixão no momento do sepultamento. Entretanto, a tensão do conto se dá de maneira gradativa, à medida que o tempo passa e todos ficam na expectativa de uma vingança por parte dos outros irmãos do defunto.

Sabendo que o momento limite para a vingança seria após o sepultamento, a tensão aumenta entre todos os presentes nessa cena. Entretanto, o narrador heterodiegético, “que não integra nem integrou, como personagem, o universo diegético em questão” (REIS; LOPES, 1994, p. 263), onisciente, que organiza os fatos narrados como melhor lhe convém, dá algumas pistas de que algo pode acontecer diferente do esperado pela maioria. A começar pela cordialidade com que cumprimentavam aqueles que se faziam presentes no velório, passando pela demora dos Dagobés vivos em falar de vingança, até chegar à frase que de fato antecipa o final inusitado deste conto: “A gente vê o inesperado” (ROSA, 2001, p. 77).

O inesperado, como se sabe, foi a redenção dos Dagobés ao absolverem o assassino de seu irmão, já que este sim tinha má fama e era considerado terrível. Como se não bastasse tal surpresa, Derval, o caçula, Dismundo, o do meio, e Doricão, agora o mais velho, anunciaram também a mudança total de vida, comunicando a todos que iriam morar na cidade grande. É esse anticlímax um dos maiores efeitos

narrativos dessta estória, uma vez que contraria toda a tensão e expectativa pelo acerto de contas entre os Dagobés e Liojorge, criadas gradativamente enquanto sucediam-se os momentos, quase que numa contagem regressiva, até o momento do enterro. Tensão e expectativa duplamente frustradas pelo perdão do assassino e pela mudança de vida dos três irmãos sobreviventes.

O conto termina no exato momento em que simbolicamente “outra chuva começava” (ROSA, 2001, p. 78), representando, por sua vez, um momento de expiação e, conseqüentemente, renovação tanto para os Dagobés, que decidiram mudar de vida, quanto para Liojorge, que ganhara nova chance de continuar a respirar sobre a Terra.

A terceira estória apresentada no filme é “Sorôco, sua mãe, sua filha”, centrada no sentimento de solidão que predomina no personagem que nomeia o conto. Viúvo, passando a vida a cuidar da mãe e da filha, que apresentam sinais evidentes de algum problema mental intensamente agravado com o tempo, Sorôco se vê obrigado a afastar-se delas, já que não possui mais condições de cuidar das duas. Com a ajuda do Governo, foi enviado um carro, tipo de um vagão de trem como os especialmente preparados para o transporte de presos, com grades nas janelas, que, atrelado à composição, levaria as “duas mulheres para longe, para sempre” (ROSA, 2001, p. 62).

O drama humano retratado aqui se evidencia também pela forma com que as personagens são descritas. Sorôco era um “homenção, brutalhudo de corpo, com a cara grande, uma barba, fiosa, encardida em amarelo, e uns pés, com alpercatas: as crianças tomavam medo dele” (ROSA, 2001, p. 63). Já da filha são apresentadas algumas características comportamentais que se refletem na forma desajeitada como se vestia e se portava nesse momento derradeiro de caminhada até a estação:

[...] a moça punha os olhos no alto, que nem os santos e os espantados, vinha enfeitada de disparates, num aspecto de admiração. Assim com panos e papéis, de diversas cores, uma carapuça em cima dos espalhados cabelos, e enfunada em tantas roupas ainda de mais misturas, tiras e faixas, dependuradas – virundangas: matéria de maluco (ROSA, 2001, p. 63-64).

A mãe de Sorôco, por sua vez, diferenciava-se de sua neta apenas pelas cores do trajar, “[...] a velha só estava de preto, com um fichu preto, ela batia com a cabeça, nos docementes. Sem tanto diferentes, elas se assemelhavam” (ROSA, 2001, p. 64). Apesar da dificuldade do momento e das precárias condições em que se instaurava a vida para essas personagens, Sorôco demonstra o devido respeito com tal circunstância ao vestir-se, à sua maneira, de forma especial para a despedida das duas mulheres e para a sua grande revelação: “Ele hoje estava calçado de botinas, e de paletó, com chapéu grande, botara sua roupa melhor, os maltrapos. E estava reportado e atalhado, humildoso” (ROSA, 2001, p. 64).

O tempo da ação propriamente dita é relativamente curto, uma vez que, já no primeiro parágrafo, o narrador faz uma breve descrição do carro que chegou na noite anterior, “véspera”, e termina revelando o objetivo de tal transporte, tão incisivo a ponto de especificar a hora da partida: “O trem do sertão passava às 12h45m” (ROSA, 2001, p. 62). Assim, tudo o que se passa no intervalo desses dois momentos resume-se à curiosidade com que as pessoas aguardavam o desfecho de tal questão familiar, à chegada dos agentes responsáveis pelos cuidados com as duas durante a viagem, à descrição prévia das personagens, aos delírios da filha e da mãe de Sorôco, aos comentários de cumplicidade das pessoas (que de certa forma representavam uma “opinião pública”) sobre a decisão de Sorôco de mandar a Barbacena as mulheres para terem melhores cuidados e à despedida em si.

A organização dessas ações, como se estivessem numa contagem regressiva até a partida do trem, é evidenciada por alguns marcadores temporais que insinuam não só a aproximação do fim do tempo dos três juntos, como também, e principalmente, a aproximação da tensão maior e a resolução do conflito, que aconteceria com a partida das duas mulheres. Tem-se, com isso, o uso das palavras “véspera”, para se referir à chegada do vagão na noite anterior à partida; “hoje”, para apresentar o modo como Sorôco chegou à estação e se vestiu para a ocasião; “agora”, utilizada pelo narrador quando o trem já está prestes a partir. Dessa forma, as palavras “véspera – hoje – agora” sugerem a evolução de um tempo cronológico manifesto na forma de contagem regressiva, o que contribui para a criação e manutenção da tensão do conto, bem como da expectativa do leitor quanto ao desfecho dele.

O tom dessa caminhada do trio até a estação é apresentado de forma muito contrastante, o que revela também o conflito interior que poderia existir na alma de Sorôco, já que, ao mesmo tempo em que se liberta de um problema e resolve uma questão tão delicada, obriga-se a se afastar das únicas pessoas que compõem seu núcleo familiar e, conseqüentemente, fada-se a um isolamento desolador. Num primeiro momento, a caminhada até a estação, “em mentira, parecia entrada em igreja, num casório” (ROSA, 2001, p. 64), pois vinham os três juntos, braços dados, Sorôco ao centro, com sua mãe e sua filha, uma de cada lado, para, em seguida, o narrador estabelecer o tom contrastante que melhor definia aquele momento: “era uma tristeza: parecia enterro” (ROSA, 2001, p. 64).

Dadas as condições psicológicas precárias das personagens centrais dessa história, além da total ausência de diálogos entre eles e a quase nulidade de vocabulário formal e articulado, foi imperativa a opção por um narrador heterodiegético, onisciente, em terceira pessoa, já que este teria condições mais concretas e propícias de narrar cronologicamente as ações que envolviam a trama e apresentar o drama humano daqueles que se manifestavam por frases desconexas ritmadas num canto ilógico e continuado. Por isso, em “Sorôco, sua mãe, sua filha”, a escassez de discurso direto pode ser interpretada não só como uma questão de ignorância, falta de conhecimento formal de gente que se sente rebaixada, sendo

possível constatar que Sorôco, “o triste do homem, lá, decretado, embargando-se de poder falar algumas suas palavras” (ROSA, 2001, p. 66), por exemplo, tendo muito a falar e não tendo meios para isso, após a partida das duas, passa a entoar a mesma cantiga que caracterizava, entre outras coisas, a demência de sua mãe e sua filha.

Esta é, portanto, a grande revelação do conto, embora já pudesse ser pressentida. Assim, tal estória não termina, como era de se esperar, pela partida das duas no trem com destino a Barbacena, mas com a apresentação ao leitor da presença, em Sorôco, das mesmas perturbações psicológicas que evidenciavam os distúrbios mentais de sua mãe e sua filha. Pensando-se especificamente na questão da hereditariedade, ficava a dúvida sobre a sanidade mental de Sorôco no decorrer do conto. Esse personagem sempre foi apresentado em ação, tentando conter as crises de sua filha e as tentativas de sua mãe em acompanhá-la, havendo, nessas ocasiões, total ausência de diálogo entre eles. Permanecendo em silêncio, portanto, durante toda a narrativa, criava-se um ar de indagação em torno de sua própria sanidade. Uma vez que sua mãe e sua filha tinham tais problemas, por que ele, elo hereditário direto entre as duas, também não os teria? Tal suspeita só é confirmada ao final da narrativa, quando “num rompido – ele começou a cantar, alteado, forte, mas sozinho para si – e era a cantiga, mesma, de desatino, que as duas tanto tinham cantado. Cantava continuando” (ROSA, 2001, p. 66). Disso, é possível depreender que, mesmo distantes, elas e os problemas mentais delas ainda se faziam presentes nele e assim seria, enquanto continuasse vivo.

A quarta estória aproveitada no filme de Pedro Bial é “Famigerado”, cujo enredo é baseado num duelo entre duas autoridades desse sertão deslocado no tempo e no espaço. Uma das autoridades é o médico que, estando em sua casa, é abordado pela visita de um jagunço temido nas redondezas, acompanhado por três testemunhas, que, a seus olhos, são considerados “prisioneiros, e não seus sequazes” (ROSA, 2001, p. 57), solicitando-lhe que seja esclarecido o significado da palavra que nomeia a estória. Segundo Pacheco, “o narrador-personagem de ‘Famigerado’ tem uma cultura cidadina, que vem dos livros e da formação de médico, de um amor pelas palavras difíceis e afiadas. Na situação, elas lhe salvam a pele, poupando também as testemunhas e o moço do Governo, autor da desqualificação” (2009, p. 134).

Assim, configura-se, portanto, o encontro da autoridade conquistada pelo conhecimento das palavras, pela formação acadêmica obtida na “cidade”, praticada e reconhecida no local, em oposição à autoridade representada pela violência, marca registrada de Damázio, dos Siqueiras, “um brabo sertanejo, jagunço até na escuma do bofe” (ROSA, 2001, p. 57), “o feroz de estórias de léguas, com dezenas de carregadas mortes, homem perigosíssimo” (ROSA, 2001, p. 58).

O narrador é autodiegético, ou seja, “relata as suas próprias experiências como personagem central dessa história [...] e estrutura a perspectiva narrativa, organiza o tempo e manipula diversos tipos de distância” em relação ao episódio

narrado (REIS; LOPES, 1994, p. 259). Assim, o médico assume essa voz narrativa e apresenta, à sua maneira, de acordo com suas percepções, toda a organização dos elementos da narrativa, desde a apresentação dos personagens, o objetivo de Damázio com sua aflição diante da dúvida que o atormenta e sua relativa submissão diante do médico que, para ele, é a autoridade capaz de lhe sanar tal indagação. O narrador apresenta também suas próprias inseguranças e incertezas por estar diante de figura tão temida, ao mesmo tempo em que revela suas artimanhas para afastar de Damázio os sentidos pejorativos que tal expressão poderia ter. Por isso, sai vitorioso desse embate entre forças desiguais, na medida em que apresenta uma resposta que se torna satisfatória aos olhos de seu interlocutor, que, enganado, vai embora agradecido e, de certa forma, considerando-se ingênuo demais por permitir que uma palavra aparentemente tão simples tenha lhe tirado o sossego de tal forma.

Por fim, “Substância” é o quinto e último conto de *Primeiras Estórias* retratado na produção cinematográfica de Pedro Bial. Seu início dá o tom de conciliação que predomina nessa narrativa: “Sim, na roça o polvilho se faz a coisa alva: mais que o algodão, a garça, a roupa na corda. Do ralo às gamelas, da masseira às bacias, uma polpa se repassa, para assentar, no fundo da água e leite, azulosa – o amido – puro, limpo, feito surpresa” (ROSA, 2001, p. 205).

Com essas palavras, o narrador apresenta dois elementos que se relacionam tanto no plano físico quanto no plano simbólico desse conto. Sabe-se, de pronto, que as ações narradas aconteceram em uma fazenda onde se produzia polvilho que, diferentemente de outros elementos de cor branca num ambiente rural, como o “algodão”, a “garça” ou a “roupa limpa na corda”, resultava de um processo de decantação, de onde se extraía a “polpa”, o “amido”, “puro, limpo, feito surpresa”.

Assim, de maneira muito semelhante ao processo de produção do polvilho, também se procedeu à Maria Exita, cuja figura na fase adulta “não lembrava a menina, feiosinha, magra, historiada de desgraças, trazida havia muito para servir na Fazenda” (ROSA, 2001, p. 205). Sua mãe, “leviana”, estava “desaparecida de casa”; o irmão, “perverso”, estava “na cadeia por atos de morte”, e o pai, “razoável homem-bom, delatado com lepra, [foi] prosseguido, decerto para sempre, para um lazareto” (ROSA, 2001, p. 206). Dessa forma, com uma família marcada por chagas talvez irreparáveis à época, Maria Exita foi levada à Fazenda pelas mãos de Nhatiaga e lá recebeu “o ingrato serviço, de todos o pior: o de quebrar, à mão, o polvilho, nas lajes” (ROSA, 2001, p. 206).

Maria Exita, tão alva quanto tudo o que é feito pelo polvilho na roça, atraiu os olhares de Sionésio, o patrão, “a quem faltavam folga e espírito para primeiro reparar em transformações” (ROSA, 2001, p. 205). Atraído, então, pela beleza de Maria Exita, Sionésio tomou contato com sua história de vida, seus afazeres na Fazenda e, após algumas reflexões sobre os perigos que a hereditariedade poderiam exercer sobre a moça, sendo esses os principais motivos que a afastavam de qualquer pretendente, resolve pedir-lhe em casamento, “– Você, Maria, quererá, a

gente, nós dois, nunca precisar de se separar? Você, comigo, vem e vai?”, ao que ela prontamente respondeu: “– Vou, demais” (ROSA, 2001, p. 212).

Com este desfecho, o conto “Substância” apresenta uma conciliação não só de Maria Exitá com sua própria história de vida, que a diferenciava das demais moças da Fazenda pelo temor dos outros em relação à sua hereditariedade (falta de juízo da mãe, doença do pai e violência do irmão), fazendo com que brotasse, de todas essas mazelas, a polpa mais pura da moça, mas também com a questão de classe vigente para a época, na medida em que ela, a trabalhadora mais miserável do lugar, casa-se com o patrão, “dentro da luz, como se fosse no dia de Todos os Pássaros” (ROSA, 2001, p. 212).

Esses, entre outros aspectos apresentados na narrativa, reforçam o aspecto simbólico do “branco do polvilho”, já que essa cor, entre outros, em sentido *latu*, também tem o significado da purificação, estabelecendo um forte contraste entre esta e as demais estórias selecionadas para o filme, cujo tom predominante é o marrom, referenciando-se, assim, às terras do sertão.

Das “Primeiras” às “Outras estórias”: algumas relações do “faz de conta”

A obra literária que serviu de inspiração para o filme *Outras estórias* foi publicada em 1962, ao passo que este teve seu lançamento em 1999, o que representa uma distância temporal de trinta e seis anos entre as duas produções. Isso evidencia, de certa forma, que “escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto” (XAVIER, 2003, p. 62).

Na tentativa de caracterizar o aspecto visual do sertão rosiano, *Outras estórias* foi filmado nos arredores de Montes Claros – MG. Com todas as cenas gravadas num prazo de sete semanas, esta produção cinematográfica contou com verbas advindas das leis de incentivo à cultura e de investimentos do próprio diretor. Sem pretensões de ser um sucesso comercial, mas com expectativas de emplacar num determinado nicho de mercado, uma das prioridades que o diretor Pedro Bial estabeleceu para seu filme foi a de manter nele a riqueza linguística da obra de João Guimarães Rosa, que criou quase um idioma próprio. Segundo Bial, em entrevista a Mariana Scalzo, “toda adaptação é complexa. Cada um faz suas escolhas. No meu caso, optei por não abusar do sotaque regional e mantive o texto original dos diálogos” (SCALZO, 1997, p. 1).

Dessa forma, embora o enredo pudesse parecer cansativo para o público em geral, por conter uma linguagem considerada erudita, com diálogos difíceis, baseados em neologismos e construções sintáticas fora do uso comum, a opção pela manutenção da linguagem literária na narrativa fílmica em nada prejudica o conjunto da produção. A presença da linguagem original dos contos não compromete a compreensão geral dos textos, uma vez que o filme conta com outros recursos para

recriar o ambiente e a tensão apresentados na literatura apenas por palavras. No filme, recursos como o tom de voz, a materialização visual do ambiente e a sonoplastia, dentre outros, contribuem para a compreensão geral das estórias por parte do público que não seja especialista da obra de João Guimarães Rosa, permitindo que a narrativa visual (imagética) contribua para a compreensão do filme.

A trilha sonora, assinada por Marco Antônio Guimarães, do grupo Uakti, é baseada em músicas instrumentais compostas a partir de sons de viola, violão e outros instrumentos que indicam os sons típicos do sertão. O ritmo dessas composições se alterna conforme a tensão do enredo em cada momento do filme, o que contribui para a criação da expectativa no público, ou mesmo para a comoção em certos momentos de drama mais intenso.

Além da trilha sonora, a ênfase na captação dos sons durante a movimentação e a interação das personagens, como os sons dos passos enquanto se caminha ou dança, das corridas agitadas dos cavalos, por exemplo, e dos sons quase guturais emitidos nos momentos críticos protagonizados pelos jagunços, também contribuem para a criação da tensão da história e para o aumento da expectativa do público em relação ao desfecho de cada drama apresentado.

Em entrevista concedida a José Geraldo Couto, Pedro Bial revela muitos detalhes sobre a produção de *Outras Estórias*. A seleção dos contos para o filme foi baseada em temáticas universais, como a morte, o medo da morte, a sede de justiça, o amor e a loucura, que permeia todas as demais, bem como em enredos que possibilitassem uma recriação de outros gêneros, linguagens e vocabulários típicos do cinema, “desde o banguê-banguê até uma história de amor, até um ‘musical’, como seria o ‘Sorôco’” (COUTO, 1999, p. 1).

Bial também afirma a Couto (1999, p. 1) que a inspiração para a fotografia do filme, baseada nas cores e tons pastéis, veio do artista francês Edgar Hilaire Germain Degas (1834-1917). Além disso, foi uma ideia inicial estabelecer vários contrastes entre cenas claras e escuras, o que pode ser observado no enquadramento das janelas, realizado de dentro dos ambientes fechados, como a casa extremamente escura, por exemplo, para fora, revelando um ambiente externo marcado pela iluminação imperativa do sol do sertão. Esse contraste fica ainda mais evidente no conjunto das ações do filme quando se tem início o conto “Substância”, cuja ênfase recai sobre a brancura do polvilho, a pureza da essência de Maria Exita e o seu casamento, realizado “dentro da luz”. Na sequência da narrativa fílmica, surge repentinamente uma luz branca tão forte que chega a incomodar os olhos, contrastando com os tons pastéis predominantes no cenário e nas vestimentas das personagens das estórias anteriores.

Entendendo, portanto, que a literatura e o cinema possuem recursos conceituais, estruturais e constitutivos próprios para suas formas específicas de contar histórias, pode-se afirmar que o filme de Pedro Bial não é uma mera transposição das estórias do livro de João Guimarães Rosa, uma vez que no filme, a organização do enredo

se dá de forma diferente da que é apresentada no livro, o que exige um processo de criação artística também por parte do cineasta. Segundo Xavier,

a interação entre as mídias tornou mais difícil recusar o direito do cineasta à interpretação livre do romance ou peça de teatro, e admite-se até que ele pode inverter determinados efeitos, propor outra forma de entender certas passagens, alterar a hierarquia dos valores e redefinir o sentido da experiência das personagens (2003, p. 61-62).

Pedro Bial, ciente desse “direito à interpretação livre”, embora tivesse respeitado a obra de João Guimarães Rosa em seus aspectos essenciais, entre os quais se destaca a linguagem, valeu-se de vários outros recursos para transcriar o sertão rosiano, presente nos cinco contos das *Primeiras estórias*, segundo sua própria perspectiva, o que permite uma “apreciação do filme como uma nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito” (XAVIER, 2003, p. 62). Assim, serão apresentados alguns elementos que caracterizam esta “transcrição”.

Em *Primeiras Estórias*, os contos são apresentados de forma isolada, cada um com narrador, enredo, tempo e personagens próprios, ao passo que no filme existe a interação dessas personagens, permitindo que estas, embora envolvidas em seus próprios dramas, também se comovam com o drama alheio. Isso é resultado da articulação entre as cinco estórias, localizadas num mesmo espaço físico e geográfico.

Tal localização é apresentada logo no início do filme. A primeira imagem que o espectador vê é feita a partir de um enquadramento baixo, em que a câmera evidencia as botinas de um personagem, até então desconhecido, que percorre um ambiente escuro. Aos poucos, vê-se que o personagem caminha por um grande quarto em direção à janela, abre, uma a uma, todas as três janelas desse espaço, o que ocasiona uma intensa entrada de luz por cada uma delas. Esse contraste de iluminação é uma das principais características da fotografia do filme, como apresentado anteriormente, com a luz vindo predominantemente das janelas e portas.

No momento em que esse personagem abre a primeira janela e observa através dela o que se passa do lado de fora da casa, aparece escrita a primeira referência à obra de João Guimarães Rosa, *Primeiras Estórias*, no filme. Isso é relevante por ficar evidentemente demonstrada a fonte de inspiração para a criação desta história que será apresentada. Ainda durante esse momento, em que o personagem está na primeira janela do cômodo, ouvem-se os sons de seus passos durante a caminhada nesse curto trajeto e os sons dos cantos dos pássaros. Quando o personagem abre a segunda janela, ouve-se ao longe o soar dos sinos da igreja local. Ao abrir a terceira e última janela, já com o cômodo iluminado, ouvem-se, ainda que baixinho, os

soluções de um choro. Essa gradação vai aproximando o espectador do fato que será apresentado naquele ambiente. Trata-se de um velório presenciado apenas por quatro pessoas: o marido, agora viúvo, que é o homem referido nas ações iniciais do filme, e suas três filhas. Ele se posiciona em pé, na cabeceira do caixão, e encara-as. A mais nova lhe dirige a pergunta que dará o tom de todas as narrativas apresentadas a seguir: “– Pai, a vida é feita de traiçoeiros altos-e-baixos? Não haverá, para a gente, algum tempo de felicidade, de verdadeira segurança?”, ao que o pai responde “– Faz de conta, minha filha... Faz de conta...”

Nesse primeiro diálogo, é possível afirmar que existe um plano próximo, definido como “enquadramento da figura humana da metade do tórax para cima” (MACHADO, s.d., p. 4). Assim, as filhas aparecem em cena, mas o caixão da mãe não. Com o mesmo plano, o pai também é focalizado quando emite a primeira resposta. Entretanto, o enquadramento muda quando repete “Faz de conta...”, pois, nesse momento, aparecem tanto o seu rosto quanto o de sua esposa morta, ficando a tela dividida entre as duas feições, podendo significar um dos grandes dilemas humanos que seria apresentado no filme: o questionamento sobre a vida e a morte. Por ser o momento de abertura que sugere, por meio de imagens, sons e palavras, o tom do filme que se seguirá, essa cena pode ser interpretada como uma epígrafe. Isso também pode ser pensado na medida em que ela não é continuada, funcionando, assim, como uma citação. Cortada abruptamente, em seguida tem-se o início da apresentação da história propriamente dita, começando pela ambientação do espaço. Essa cena inicial, que pode ser interpretada como a epígrafe do filme, é um elemento de originalidade em relação à obra literária, já que esta não apresenta epígrafe no seu conjunto, nem nos contos isoladamente.

Após esse momento de abertura, ocorre um corte de imagem, deslocando a focalização de um ambiente fechado, triste e comovente, devido ao que se passava ali, para um ambiente externo e iluminado. Com isso, inicia-se um plano-sequência com a câmera posicionada na parte superior do espaço, voltada para baixo, com um *close* nas mãos de outro personagem sentado à frente de sua casa, que segura a Bíblia aberta no “Livro do Eclesiastes”.

Sem cortes na imagem, a câmera se movimenta lenta e ininterruptamente, focalizando primeiramente a Bíblia nas mãos do personagem, depois, com um posicionamento mais baixo, ela se distancia do personagem e mostra sua casa por meio de um enquadramento frontal. Continuando o seu deslocamento, a câmera sobe seu enquadramento e passa a apresentar o que existe para além do telhado daquela casinha. Focalizando, agora, o horizonte, a imagem é dividida pelas duas cores predominantes naquele espaço: o verde, representando a vegetação, e o azul do céu, intensamente iluminado pelo sol e marcado pela presença de algumas nuvens. Paralisada nesse cenário, a câmera continua filmando o que acontece ali. É com esse enquadramento da paisagem num plano geral que aparece escrito, pela primeira vez, o nome do filme, com letras maiúsculas, como se estivesse

datilografado sobre as linhas de algum manuscrito ilegível. Em seguida, são apresentados os nomes dos atores e dos principais responsáveis por esta produção. Simultaneamente a isso, é tocada uma música que representa o lado tranquilo e sossegado daquele vilarejo, perdido no tempo e no espaço. Esse enquadramento apresenta o espaço sertanejo como o elemento unificador de todas as estórias, um ambiente rural não especificado, habitado por diversos personagens que vivem seus conflitos pessoais.

Durante todo esse tempo, a câmera fica parada, focalizando a mesma paisagem e o que se passa por ali. Ao fim da apresentação dos nomes, surge no horizonte, de forma quase imperceptível, quatro cavaleiros que se dirigem ao vilarejo. A câmera retoma seu deslocamento, acompanhando-os. Enquanto os cavaleiros seguem o caminho físico traçado para chegarem à cidade, a câmera se desloca mais rapidamente no espaço superior e, assim, chega (aproxima-se) do vilarejo antes deles, tendo tempo suficiente de registrar os momentos de paz que antecederam o alvoroço, a perturbação e o medo que eles causaram na população local. Nesse momento, finaliza-se o plano-sequência, que é entendido como a filmagem de uma cena de longa duração, em movimento contínuo, sem cortes, em apenas uma única tomada. Esse recurso mostra-se muito importante para o filme porque não só apresenta o espaço em que as ações acontecerão, mas também antecipa alguns dos conflitos que serão desenvolvidos nele.

Assim, tem-se o início do conto “Os irmãos Dagobé”, seguido por “Famigerado”. No filme, os dois contos têm o mesmo protagonista, Damastor Dagobé, ao passo que na narrativa literária o protagonista de “Famigerado” é Damázio, dos Siqueiras. Colocar o mesmo protagonista para as duas estórias foi o modo que o diretor encontrou para uni-las e estabelecer uma lógica entre os enredos, além de atribuir a Damastor Dagobé a função de representar o jagunço violento, que impõe o medo a quem cruza seu caminho. Após um desentendimento, o religioso, que apareceu no início do filme segurando a Bíblia em suas mãos, dá dois tiros em Damastor, tirando-lhe a vida. Já no velório, como num *flashback*, a câmera focaliza a feição estática do defunto e tem-se o início de “Famigerado”, como que para ilustrar a vida de valentia que ali se encontrava encerrada.

O início de “Famigerado” constitui mais um entre vários momentos em que se evidencia a presença da literatura no filme, pois aparecem em destaque as teclas da máquina de escrever do médico, registrando na folha branca as mesmas palavras com que o conto se inicia na narrativa literária. Tal recurso também pode ser interpretado como uma referência direta à presença do autor de *Primeiras estórias*, médico e literato, no filme.

Uma característica da narrativa fílmica que merece destaque é o modo como foi organizada e apresentada a voz do narrador e o tempo da narrativa literária nesse momento do enredo. Se no conto o tempo da narrativa é ulterior, ou seja, a narrativa teve início quando as ações em si já haviam sido encerradas, e o

narrador em primeira pessoa era onisciente e organizava a sequência das ações de acordo com a sua perspectiva, no filme, tem-se simultaneamente a presença de, pelo menos, dois tempos e duas vozes: o presente, marcado pela própria voz do narrador, representada pelo diálogo direto estabelecido entre o médico e o jagunço (nesses momentos, tem-se o médico como personagem, atuando diretamente); e o passado, marcado pela presença da voz *over* (aqui, tem-se o médico como narrador), relatando os acontecimentos de acordo com sua perspectiva, bem como os pensamentos mais sinceros sobre seu interlocutor e que, por questões óbvias, de forma alguma poderiam ser abertamente revelados. Essa recriação das vozes narrativas e do tempo representa uma possibilidade que o diretor do filme utilizou para recriar em linguagem cinematográfica toda a tensão e a complexidade do universo rosiano presente no conto. Entretanto, assim como na narrativa, o filme, em vários momentos, marca a superioridade do médico em relação ao jagunço no enquadramento apresentado dos personagens, colocando o médico em espaços superiores, como a varanda de sua casa, e o jagunço em espaços inferiores, como o quintal, por exemplo.

Solucionada, então, a questão que levava Damastor Dagobé até a casa do médico, a narrativa fílmica retorna ao seu velório, dando continuidade à história dos “Irmãos”. Ainda no contexto desse conto, quando todos caminham em direção ao sepultamento de Damastor, surgem no filme os personagens de “Sorôco, sua mãe e sua filha”. Assim, o trio permeia outras narrativas ainda, até chegar ao seu próprio desfecho, que coincide com o fim do filme.

A filha de Sorôco, que sofre de problemas mentais, entoava repetidamente algumas cantigas em todos os momentos em que aparece no filme. Em uma delas canta, quase grita, “Tudo que ajunta, espalha”. Essas cantigas também são elementos de criação no filme, uma vez que na obra literária apenas existe a informação de que ela entoava uma cantiga e não há registro, nem referência, a que tipo de cantiga seria. Por isso, outro elemento que merece atenção nesse filme é a inserção de elementos da religião católica como um aspecto da cultura popular representada pela fé. “Tudo que ajunta, espalha” soa como um eco no filme e sugere a apropriação simplista por parte da personagem, que, ressalta-se, sofre de problemas mentais, de uma passagem bíblica que diz “Quem não é comigo é contra mim; e quem comigo não ajunta, espalha” (Lucas 11:23).

O final desse conto no filme é bastante significativo na medida em que, apesar da revelação de Sorôco também possuir os mesmos problemas que o levaram a se afastar de sua mãe e filha, em termos de recriação artística, agrega ainda outros gêneros, como o musical e algumas cenas dramatizadas. Estas, representadas principalmente pela figura de um cego, que declarava frases pertencentes ao narrador literário, e aquele, que agregou todos os personagens de todos os contos representados no filme, inclusive os que já haviam falecido. Esse final teatralizado, além de reunir todos em torno do problema de um, coloca todas as pessoas na

mesma condição. Todas as pessoas, inclusive o espectador do filme: todos querem um momento de segurança, apesar dos problemas vividos e enfrentados, mesmo que seja nesse diálogo do “faz de conta”.

Considerações Finais – “E quem é que apaga a vela?”

O presente artigo teve a intenção de mostrar, por meio da análise de alguns aspectos estruturais, como uma obra literária pode ser transposta para o cinema sem necessariamente ser considerada uma mera simplificação ou, de certa forma, desfavorecer o texto que lhe serviu de inspiração. Quando o suporte de arte é alterado, deve-se reconstruir a essência de uma na outra. No caso da literatura e do cinema, portanto, assim como em outras artes, a discussão sobre a validade baseada na fidelidade ao original é praticamente descartada, pois o processo de transcrição em si, longe de ser cópia ou uma atividade artística menor, exige também complexos processos de criação.

As cinco histórias escolhidas de *Primeiras histórias* para compor o filme quase homônimo tiveram muito não só de seus enredos, mas também de sua linguagem e elementos narrativos mantidos, respeitados e recriados na produção de Pedro Bial. Devido aos limites físicos impostos para a composição de um artigo, muitos desses elementos não puderam ser abordados ou mesmo desenvolvidos com a profundidade desejada. Entretanto, acreditamos que os aspectos mencionados aqui dão uma dimensão, ainda que incipiente, da riqueza do universo rosiano presente em *Outras histórias*, da mesma forma que apresentam um pouco do trabalho de criação, de cuidado, de tentativas de colocar as técnicas do cinema a serviço e à altura da linguagem e da obra de João Guimarães Rosa.

Sendo, portanto, uma via de mão dupla, é desnecessário o debate sobre a qualidade de um e de outro, já que temos aqui uma experiência de leitura, no caso da obra literária, transformada em experiência visual e auditiva, também a partir do diálogo com outras artes, como a pintura, o teatro e a música, todas elas permeadas pelas escolhas de um diretor, o que em muito se distancia da mera simplificação ou rebaixamento da obra literária.

Numa carta dirigida a Paulo Rónai, João Guimarães Rosa disse sobre sua obra: “são palavras apenas mágicas. Queira bem a elas” (ROSA *apud* RÓNAI, 2007, p. 377). Embora se referisse especificamente à novela “Campo Geral”, é possível aceitar por “palavras mágicas” toda a obra de João Guimarães Rosa, e o pedido feito a Rónai pode ser estendido a todos aqueles que, de alguma forma, debruçam-se sobre sua obra, seja para explicar, traduzir ou transformar em filme. Assim, como desejava Rosa, Pedro Bial também as quis bem.

De toda forma, para além da linguagem, tem-se o sertão, muito mais ligado ao drama humano apresentado do que ao espaço geográfico propriamente dito, e nele todos, personagens ou não, são colocados na mesma condição de busca por

si mesmo ou por um momento de tranquilidade, e por isso, talvez, não queiramos apagar a vela. Deixemos as “palavras apenas mágicas” encantarem a nós e a outros, independentemente do tipo de arte, seja na literatura ou no cinema.

AREDES, A. C. L. Between the *Primeiras* and the *Outras estórias*: an analysis of the transcreation of Rosa’s backwoods in the film by Pedro Bial. **Itinerários**, Araraquara, n. 49, p. 29-46, jul./dez. 2019.

■ **ABSTRACT:** *The discussions about the appropriation that cinema makes of literary works are not recent, neither can be considered as a passed or solved case. From this, the present work consists in the analysis of the transposition of some elements of the literary narrative of five short stories from Primeiras estórias (1962), by João Guimarães Rosa, to the film narrative Outras estórias (1999), directed by Pedro Bial. We took into consideration, mainly, the characterization of the characters; the organization, the exploitation and the intersection of the plots; besides the presence of the narrative voices. As a result of such analysis, we intend to demonstrate how the tension of several human dramas was transposed to the essentially cinematographic elements, to which the image, the photography, the plans and the framework, among others, collaborate with the narrative, as well as the resources used by Bial to re-create in cinematographic language Rosa’s universe.*

■ **KEYWORDS:** *Guimarães Rosa. Literature and cinema. Outras estórias. Primeiras estórias. Transcreation.*

REFERÊNCIAS

BAZIN, A. Por um cinema impuro: defesa da adaptação. In: BAZIN, A. **Ensaio**. Trad. Elisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 82-104.

BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**. Tradução de Padre Antônio Pereira de Figueredo. Rio de Janeiro: Encyclopaedia Britannica, 1980. Edição Ecumênica.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 49. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

COUTO, J. G. Cinema – “Outras Histórias”. **Folha de S. Paulo**. Ilustrada, 14 maio 1999. (Entrevista de Pedro Bial concedida a José Geraldo Couto). Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq14059943.htm>. Acesso em: 20 maio 2017.

MACHADO, J. (Org.). **Dicionário e glossário sobre roteiro e cinema**. Disponível em: <http://www.roteirodecinema.com.br/manuais/vocabulario.htm>. Acesso em: 28 set. 2017.

OUTRAS ESTÓRIAS. Direção e roteiro Pedro Bial. 1999. Colorido. (115min).

PACHECO, A. P. Astúcia de classe: “Famigerado”, de Guimarães Rosa, e o lugar do escritor. **Terceira Margem**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da UFRJ, Ano XIII, n. 21, p. 131-139. ago./dez. 2009. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/issue/view/724>. Acesso em: 15 set. 2017.

REIS, C.; LOPES, A. C. M. **Dicionário de narratologia**. 4. ed. rev. e aum. Coimbra: Almedina, 1994.

RÓNAI, P. Palavras apenas mágicas. In: AREDES, A. C. L. **Um estrangeiro entre nós**: a produção crítica de Paulo Rónai (1907-1992) no “Suplemento Literário” d’*O Estado de S. Paulo*. 2007, 532f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Vida Social) – Universidade Estadual Paulista, Assis, 2007.

ROSA, J. G. **Primeiras estórias**. 15. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SCALZO, M. Os nomes do Rosa. **Folha de S. Paulo**, 30 nov. 1997. TV Folha. Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/11/30/tv_folha/14.html. Acesso em: 18 set. 2017.

XAVIER, I. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, T. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Senac; Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 61-87.

