

AS PRIMEIRAS E AS OUTRAS ESTÓRIAS: DE GUIMARÃES ROSA A PEDRO BIAL

*Maria Lúcia Dal Farra**

RESUMO

O longa metragem *Outras estórias*, de Pedro Bial, é uma leitura-montagem de cinco dos contos de *Primeiras estórias* que o escritor mineiro publicou em 1962; todavia, não se trata de transposição de uma obra literária para o cinema, mas, antes, de uma concepção dela enquanto possibilidade cinematográfica. À maneira de Rosa, Bial pesquisa um “dialeto” cinematográfico, uma sintaxe que se corporifica num compósito que inclui cinema, teatro e literatura, onde ficam mobilizados a oralidade e a escrita, a imagem visual e a metáfora, os planos e a montagem, os recortes e os movimentos, os sons, as imagens e os sentidos.

Palavras-chave: Literatura e cinema; Adaptação e recriação; Palavra e imagem.

Para quem já tomou contato com as *Primeiras estórias* de Guimarães Rosa, o longa-metragem quase homônimo, *Outras estórias*, de Pedro Bial, se dá a conhecer como uma leitura-montagem de cinco dos contos desse volume que o escritor mineiro publicou em 1962. Assim, segundo a respectiva ordem de entrada no filme, são ali ficcionados “Nada e a nossa condição”, “Os irmãos Dagobé”, “Soroco, sua mãe, sua filha”, “Famigerado” e “Substância”.

Como sabem, “Nada e a nossa condição” fala da profunda e comovente lição que Tio Man’Antonio, um fazendeiro dedicado às terras, retira da morte da sua mulher, passando a tratar a vida, seus bens materiais, seus parentes e seus trabalhadores, com a leveza do faz-de-conta, com a certeza da vanidade e do transitório. “Os irmãos Dagobé” reservam, por sua vez, o inesperado do perdão para o ingênuo as-

* Universidade Federal de Sergipe.

sassino do mais velho dos manos bandidos que, assim, mudam de vida, enquanto que “Soroco, sua mãe, sua filha” se centra no sentimento de solidão do personagem que nomeia o conto, obrigado a se separar da filha e da mãe enlouquecidas, muito embora ainda busque retê-las em si através da preservação dos sinais daquilo que nelas indicava a doença. “Famigerado”, a mais conhecida dessas histórias, enfoca o dilema da decodificação de uma palavra que, dentro do ameaçador contexto em pauta, deve obter sentido empenhadamente exato. “Substância”, por último, é um *flash* de luz sobre a descoberta do amor recíproco entre Maria Exita e Sionésio, polvilhado de encantamento e de ternura, muito embora tudo se oponha a eles, até mesmo a genética familiar.

Diante da relembração destes contos de Guimarães Rosa, eu diria que, mais do que uma interpretação ou uma apropriação da obra primeira, a realização de Bial se impõe como uma recomposição dessas histórias, refeitura que, muito embora conservando delas a espinha dorsal e o texto original, torna-as, entretanto, alheias, converte-as em “outras” – como, com vantagem, o explicita seu título. Não se trata, pois, de mera transposição de uma obra literária para o cinema, mas, antes, e de sobejo, de uma concepção dessa obra literária enquanto possibilidade cinematográfica.

Explico: segundo me parece, o filme entretece com Rosa uma conversa, cujo teor, cada vez mais íntimo, pode ser mapeado através do manifesto desejo de desvendamento daquilo que subjaz ao material selecionado. Primeiro, porque Bial vasculha qual é esse enigmático parentesco que interliga os contos, a ponto de consentir ao filme a proposta de formulação de uma história múltipla mas única, de um entrelaçamento de diferentes vozes alternadas num mesmo *leitmotiv*, de uma semântica que, afinal, se harmoniza na metáfora do disperso que se ajunta ou do ajuntado que se espalha – aliás, a última moldura desse longa-metragem.

Depois, porque ele verruma os fundamentos culturais que permeiam esses casos, essas personagens, procurando adaptá-los ao próprio modo cinematográfico de mostrar tais histórias, procedimento que tem o dom de desocultar, para nós, o quanto é universal o regional, ao mesmo tempo em que estampa, com rara sensibilidade, uma das caras deste infeliz país que é o nosso.

Digamos, pois, que Bial, como diretor de cinema, se empenha em beber da mesma fonte que Rosa, batendo-se, pois, por encontrar, para a linguagem de cinema, efeito semelhante ao obtido pelo escritor mineiro no trato da linguagem literária. Assim, à maneira de Rosa, que constrói uma espécie de dialeto literário, repleto de surpresas e de estranhamentos, coalhado de empecilhos de decodificação que chamam a atenção sobre o próprio código utilizado, Bial pesquisa, por sua parte, um dialeto cinematográfico, uma dicção fílmica que seja, tanto quanto possa ser, fiel à essa linguagem tão particular e insólita, ou que, no mínimo, a reproduza a seu modo, encarnando-a plasticamente. Daí que ele descubra, em termos de dimensão imagé-

tica, uma sintaxe que se corporifica num compósito que inclui cinema, teatro e literatura, onde ficam mobilizados, e postos em questão, a oralidade e a escrita, a imagem visual e a metáfora, os planos e a montagem, os recortes e os movimentos, os sons, as imagens e os sentidos.

E, em virtude de toda esta mutação efetuada no seio da técnica cinematográfica, o conceito de cinema, veiculado por estas Outras histórias, tem necessidade de passar por um reajuste. Creio que não se pretende apresentar ao espectador uma história realista ou mesmo ilusionista – tais categorias ficam de cara descartadas. Não há, segundo constato, nenhuma preocupação de verossimilhança, nem mesmo a tradicional, e nem se manipula, ali, nenhum gênero de aparato técnico que trabalhe por convencer o espectador da veracidade do que se narra. Somos levados a saber, desde o princípio, que estamos assistindo a uma *representação*, cuja beleza e dádivas se localizam nela mesma. Assim, se, por acaso, no transcorrer do filme, chegarmos a perder de vista esta referência, logo logo seremos por ele lembrados e redimensionados para essa específica maneira de contar e mostrar.

Pelo que expus, vocês podem constatar que suponho ser tal procedimento cinematográfico decorrente de um sutil entendimento da maneira ficcional de Rosa, compreensão que passa precisamente pelo problema de adequação da obra literária ao cinema que, implicando com certeza numa escolha do adaptador de Guimarães Rosa, se converte, sobretudo, numa decisão e num produto do diretor do filme. E é sobre estas e sobre as questões antes colocadas que quero agora discorrer.

Creio que o filme não recusa, em nenhum momento, sua origem literária. Ao contrário: diria que ele se alia a ela para conseguir, pouco a pouco, e com muita delicadeza, dela se alforriar. Observo, e vocês repararam, que a marca da escrita está, no filme, impressa graficamente, a começar pela inscrição do seu título e dos seus créditos. Como é de se notar, as letras que os compõem vêm todas cunhadas pelos caracteres de uma máquina de escrever, como a lembrar o cordão umbilical que lhes sanciona a existência – liame, aliás, que, em seguida, se identifica no próprio exercício de datilografia do narrador-personagem do conto “Famigerado” que, segundo passa a ser então insinuado, estaria escrevendo todas essas “Estórias”. Através deste conto persiste, portanto, a implicitação de autoria literária, contida naqueles significantes introdutórios, de que, aqui nesta história, se alimenta e se recobra, então, em virtude da representação concreta da autoria, graças à conformação física doada ao autor.

Todavia, por esse meio e contraditoriamente, justo no momento em que se afirma a origem literária do filme, constata-se que ela só tende a se tornar convincente e plausível na medida em que é levantada por esse preciso instrumental estético: a magia cinematográfica. Assim, no momento mesmo em que se enfatiza no filme a fonte e a presença do fato literário é, em contrapartida, em artes plásticas e em cinema que o filme se converte.

Já a propósito da representação e da tendência em não enganar o espectador acerca da natureza “fingida” e ilusória daquilo que se narra, lembro que o “faz-de-conta”, proferido inicialmente por Tio Man’Antonio na abertura do filme, funciona como um *continuum*, muitas vezes renovado no transcorrer das histórias que atravessa, legitimando a ficção. Entretanto, isso que funcionaria como um desmascaramento dela não é capaz de impedir que os contos nos toquem profundo e nem que os aceitemos como coisa familiar e própria, deixando que repercutam na nossa privacidade as desventuras e alegrias dos seres de que se ocupam. E, tanto é assim, que, no final do longa-metragem, quando todos os personagens, evadidos de outras histórias ou delas desaparecidos porque mortos e enterrados, retornam, impossível e inverossimelmente, em carne e osso, para acompanhar a triste cantilena de Soroco – nós, como espectadores, já estamos prontos a também acompanhar o pobre Soroco, engrossando com nosso próprio sentimento o coro dessa mesma ladainha.

Ora, é a presença irreal dessas personagens, o seu absurdo regresso, aquilo que licencia a nossa presença, também impossível, nessa procissão. Assim, todo o paulatino e constante esforço de desmistificar essa ficção resulta, de propósito, em vão, porque é em realidade íntima que ela vai se doando ao espectador, através de cada questionamento a ela imposto por essa maneira cinematográfica de concebê-la.

E já agora penetro numa vez por todas nesses meandros da representação, e começo pela categoria que, no cinema, mais se empenha em ser disfarçada, a do narrador, já que no comum cinematográfico é à câmera que se atribui tal função. Pois bem; nestas Outras histórias, não é exatamente isto o que se passa, visto que o narrador está sempre identificado a uma imagem, muito embora o narrar nem sempre seja privilégio da personagem que encarna tal imagem. Explico: em geral, neste filme, a voz narrativa é doada a um figurante partícipe indireto da cena, como é o caso, por exemplo, daqueles homens e mulheres presentes no velório do Dagobé. Ali, tal desempenho por parte delas se revela uma espécie de atualização cinematográfica da função do coro na tragédia grega, que, já num outro conto, chega até a contar com seu corifeu, com o seu representante-mor, tal como sucede em “Nada e a nossa condição”.

Nesta última história, a mulher que interpreta ao mesmo tempo o papel de costureira, de cozinheira e de testemunha das ações, mas que passeia invisível pelas cenas sem ser pressentida, fazendo as vezes de demiurgo, existe tão-somente como narrador, função na qual é secundada pelas três filhas de Tio Man’Antonio. Como tal, ela não tem lugar enquanto personagem integrada na história, situando-se fora das ações e excrescente aos acontecimentos. Ela encarna, digamos assim, a versão atualizada do corifeu na tragédia grega.

No que concerne ao papel narrativo das três filhas de Tio Man’Antonio, noto que elas atuam duplamente: como narradoras, portanto, como componentes

do referido coro, e como personagens participantes. Mas o bizarro é que, desempenhando simultaneamente um e outro papel, no momento em que se entregam a um se neutralizam no outro. Assim, quando são agentes numa cena, deixam de súbito de executar tal papel para, alheias ao seu modo particular de ação, narrar o fio da história.

Esta parece ser a solução encontrada cenicamente para o caso de personagens ativas transformadas passivamente em narradoras. Todavia, este já não é o caso de Mhatiaga que, desempenhando-se como personagem é, ao mesmo tempo, sem paralisa da ação da qual é agente, também narradora, fornecendo até *flashbacks* sobre Maria Exita. E isso porque, suponho, não é mais o modelo da narrativa trágica grega aquele que serve de referência à concepção cênica de Nhatiaga, mas tão simplesmente o do narrador-testemunha, e isso, talvez, em virtude do próprio teor mais leve e volatilizado do conto que, aliás, nada carrega de trágico. Solução que também é acionada para o narrador de “Famigerado” que, um tanto diverso do anterior, narra apenas à medida em que lhe acontece a ação, da qual, aliás, também é o protagonista.

É bom frisar que, com exceção deste derradeiro narrador, todos os outros inexitem nas Primeiras histórias de Guimarães Rosa, perfazendo-se enquanto particulares estratégias ficcionais deste específico longa-metragem de Bial.

Não é meu intuito pretender esgotar os casos narrativos de Outras histórias, de modo que tomei apenas a estes para mostrar como eles se diferenciam das formas tradicionais de ilusionismo ficcional, como, através deles, o filme busca instaurar aquilo a que chamei de sua sintaxe própria, de seu dialeto cinematográfico.

Lembro, a propósito, um outro recurso: o de apresentar uma cena num tempo presente e, sem transição, prossegui-la no passado, tal como se dá em “Nada e a nossa condição”. Francisquinha, pronta para o casamento, é objeto da narradora, que conta a cena em que a filha de Tio Man’Antonio faz uma pergunta ao pai; de fato, representada como noiva, Francisquinha se dirige à varanda, onde se encontra com Tio Man’Antonio, mas, quando atravessa a porta – e o limiar temporal – é já a Francisquinha de tempos atrás, de calça comprida e do cotidiano do passado, quem vai, portanto, fazer a pergunta.

No que diz respeito ao narrador, inclui-se ainda o fato, fortemente conturbador, de que os tempos verbais de suas falas não coincidem com o tempo das ações que se desenrolam diante dos nossos olhos e as quais eles narram. E isso ocorre porque Bial conserva, tal e qual, o texto original, situando-o apenas na boca da personagem por ele adaptada para tal fim, sem, contudo, proceder à equivalência temporal. De maneira que resulta disso uma estranheza exalada pela desafinação entre o presente da ação e o tempo do narrador, que não acompanha o da ação, conservando-se no imperfeito do indicativo ou nos diferentes tempos do passado do subjuntivo.

Esta proposital incongruência temporal, que faz com que a ação presente seja já passada ou passível de sê-lo, situando-a num tempo épico e perdido, ajuda, e

muito, a tonalizar um insólito, que equivale, em termos cinematográficos, à inabitual atmosfera lingüística tão típica da prosa rosiana.

Outra maneira de obter essa temperatura pode ser surpreendida, a meu ver, no comportamento da câmera, como também na própria concepção das cenas. Com raras exceções, ocorridas, por exemplo, na abertura e no fechamento do filme, e em alguns outros poucos momentos, Outras estórias evita o *zoom*, e, quando o põe em vigor, ele é sempre regido por um ritmo temporal gradativo e lento. Aliás, esse ritmo moroso impregna e comanda todos os seus atos, imprimindo uma marca registrada a essa narrativa, como se o filme procurasse captar ou encarnar uma concepção mítica do mundo, registrando algo que parece vindo de outras eras, algo esfiapado pelos anos, perdido na memória, nos confins dos tempos. Maneira cinematográfica que se coaduna perfeitamente com o ritmo de entendimento do texto rosiano, muito ao sabor dos fundamentos culturais da sua prosa.

Confluem também para essa impressão o recurso de luz e sombra, da propensão ao escuro nos interiores, angularmente iluminados por gradativas aberturas de janelas, acendimento de velas, etc, e da intensa luz nos exteriores. Também trabalha para obter tais efeitos a incisiva utilização da câmera fixa que apreende e explora, por diferentes ângulos, inclusive a partir de baixo ou de cima, a cena, esculpindo-a da forma mais tosca possível.

A metonimização dos significados, exercida na captação de um detalhe, subitamente ampliado; a preocupação da câmera pelo que não tem interesse, ou seja, a perspectiva do baixo, dos pés, dos sapatos, das alpercatas, da rudeza que eles exprimem, bem como o corte que a câmera efetua do primeiro plano, decapitando pessoas em prol da importância conferida ao segundo plano – são expedientes que auxiliam profundamente a criar uma semântica cinematográfica que reinvente Guimarães Rosa. O destaque dado ao tratamento sonoro, à captação da respiração, dos grunhidos e dos sons guturais que caracterizam os Dagobé, a importância do zumbido das moscas em outra cena do “Famigerado”, os aboios na fazenda de Tio Man’Antonio, as cantigas ou as algaravias do cantador cego – tudo isto concorre para o alcance de uma linguagem rosiana cinematográfica.

A propósito, o trato oferecido ao conto “Nada e a nossa condição” ilustra com vantagem esse entendimento entre a natureza literária rosiana e o cinema de Bial. O diretor utiliza, neste caso, um desenho, cuja técnica pode ser tanto de cunho popular quanto mítico, já que parece flutuar entre a xilogravura do cordel e a inscrição rupestre.

Pois bem, esta série de desenhos tem a função de ilustrar as mais importantes cenas da narrativa que, como um arauto gráfico, ela antecipa. Assim, o desenho, que parece nascer, na abertura do conto, de um bordado feito, pela narradora, na máquina de costura ou numa incrustação na pedra, vai se esgarçando e se desgastan-

do, no transcorrer dela, segundo as novas versões pelas quais vai sendo substituído. De modo que essa figuração vai-se expondo às intempéries da vida, envolvendo-se em pó, neblina, em faixas de tempo que lhe vão roubando a nitidez, de maneira a despir-se das concretudes materiais para finalmente migrar, então, da solidez da pedra para a precariedade da terra e da areia.

Assim, a inscrição acaba por se dispersar, enfim, ao vento, que a transforma em pó e em brumas que, embranquecidas, tecem a liga – a goma – entre esta e a história seguinte, neblina que se converte, então, no próprio polvilho de “Substância”. Tal metamorfose a que se submetem esses desenhos também diz respeito aos diferentes estados transitórios pelos quais vai passando Tio Man’Antonio em Guimarães Rosa, porque ele se torna, segundo lá se lê, de “transitoriante”, em “transitoriador”.

Por último, quero apenas lembrar que há, no filme, certos relevos orais sobre os quais é possível construir, quem sabe, uma espécie de narrativa com que ele nos acena a sua mensagem. Colhi, talvez edificando o meu próprio mapeamento, e como transitoriante do mundo cinematográfico, estas frases que cada um de vocês se incumbirá de significar. São elas: “Faz-de-conta”, “Há um tempo para casa coisa”, “Tudo que ajunta espalha”, “O grande movimento é a volta”, “O mundo está desta forma”.

Tomo a liberdade de flexioná-las a meu modo a fim de ilustrar para vocês a síntese que significa para mim o filme de Bial no que concerne à relação entre texto escrito e cinema. Assim, a sintaxe que nele leio diz que no faz-de-conta que é a arte, há um tempo para a literatura e para o cinema, porque tudo o que espalha se ajunta ou vice-versa, visto que o grande movimento é o retorno, maneiras de dar ao mundo novas formas.

Já como significado último da transcendência alcançada pelo filme de Bial, leio as mesmas frases da seguinte maneira: a vida é um grande faz-de-conta onde cada coisa tem um tempo para se ajuntar, de vez que inevitavelmente há de se espalhar. Mesmo que se retorne ao ponto de partida, tudo será diverso, pois que o mundo já não muda como mudava. Eis, portanto, em muito poucas palavras, como entendo a mutação das Primeiras em Outras histórias.

ABSTRACT

Pedro Bial's film, *Outras estórias* (1999), is a cinematographic reading of five of the short stories collected in Guimarães Rosa's *Primeiras estórias* (1962). However, this is not the case of transcription of a literary text into a film, but rather a conception of the literary text as a cinematographic possibility. Making use of a method similar to that of Rosa, Bial researches into a film 'dialect', a syntax that takes shape in a blend of cinema, literature and theatre, mobilising oral and written language, visual image and metaphor, cuts and movements, foreground and background, editing, sounds, images and senses.

Keywords: Literature and cinema; Transcription and re-creation; Word and image.

Referências bibliográficas

OUTRAS estórias. Direção Pedro Bial. Intérpretes: Cacá Carvalho, Paulo José, Enrique Diaz, Giulia Gam e outros. Rio de Janeiro: Riofilme, 1999.

ROSA, Guimarães. *Primeiras estórias*. 3. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1967.