

A Cinderela do sertão de Guimarães Rosa*

Edna Maria F. S. Nascimento**
Erasmus D'Almeida Magalhães***

Resumo

Analisamos a narrativa fílmica de Pedro Bial **Outras estórias** que retoma cinco contos de **Primeiras estórias**, de Guimarães Rosa. O enfoque da análise são os motivos casamento e velório, que figurativizam os valores universais vida/morte, e o espaço do sertão. A partir desse recorte, propomos uma leitura que pretende demonstrar como o texto de Bial constrói a Cinderela do sertão mineiro.

Palavras-chave: Narrativa; Motivo; Sertão; Vida; Morte.

Temos como interesse, neste texto, verificar como o filme de Pedro Bial **Outras estórias** (1999), retomando do livro **Primeiras estórias** (1962), do escritor Guimarães Rosa, cinco contos, “Famigerado”, “Soroco, sua mãe, sua filha”, “Os irmãos Dagobé”, “Nada e a nossa condição”, “Substância”, escreve uma outra narrativa, mantendo os atores¹ e seus papéis temáticos e o espaço do sertão. Para tanto, dividimos o trabalho em três partes:

1. As duas estórias;
2. O sertão das duas estórias;
3. O mundo do sertão e o sertão é o mundo.

* Este texto reúne dois trabalhos, apresentados no simpósio “As linguagens de Guimarães Rosa” (III Seminário Internacional Guimarães Rosa, PUC Minas/agosto de 2004), “A Cinderela do sertão de Guimarães Rosa”, de Edna Maria F. S. Nascimento e “Meio ambiente no texto rosiano”, de Erasmo d’Almeida Magalhães, por tratarem da mesma temática: a adaptação fílmica de contos de **Primeiras estórias** realizada pelo cineasta Pedro Bial.

** Universidade Estadual Paulista.

*** Universidade de São Paulo.

¹ Para Greimas, ator é o lugar de convergência e de investimento de dois componentes, sintático e semântico. Para ser chamado de ator, um lexema deve ser portador de pelo menos um papel actancial (nível narrativo, várias funções, sujeito, objeto etc.) e de no mínimo um papel temático (nível discursivo, várias categorizações temáticas, pai, filho etc.) (GREIMAS; COURTÈS, s.d., p. 453-454).

AS DUAS ESTÓRIAS

Os contos de *Primeiras estórias*

O livro *Primeiras estórias*² é formado por 21 narrativas curtas. O conto “Famigerado”, desses cinco textos que vamos tratar é o que aparece em primeiro lugar. Bastante lida e conhecida é a estória de Damázio um temido jagunço “O feroz de estórias de léguas, com dezenas de carregadas mortes, homem perigosíssimo” (p. 10), desconfiado e cruel “Se é que se riu: aquela crueldade de dentes. Encarar não me encarava, só de fito à meia esquelha” (p. 11), de poucas palavras “A conversa era para teias de aranha” (p. 11) que, tendo sido chamado de famigerado, quer saber de um médico que se apóia no “livro que aprende as palavras”, e não dos padres que “eles logo engambelam”, o que significa “no pau da peroba, no aperfeiçoado” esse termo. Só se deu por satisfeito quando o homem letrado, incorporando a palavra como um qualificativo próprio para ele, diz: “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!...” (p. 12). Esse conto, que se passa em um arraial, desenvolve o motivo³ do aprendizado e tem por temática o conhecimento.

Seguindo esse conto temos “Soroco, sua mãe, sua filha” que narra a estória de Soroco que, convivendo com a mãe e a filha loucas, teve de “chamar ajuda, que foi preciso para interná-las: Tiveram que olhar em socorro dele, determinar de dar as providências, de mercê. Quem pagava tudo era o Governo, que tinha mandado o carro. Por forma que, por força disso, agora iam remir com as duas, em hospícios” (p. 16-17). Mesmo tendo partido, elas deixam no povoado a marca da sua loucura, a cantiga que entoavam é repetida por Soroco e pela população, fica

² A edição utilizada nas citações é de 1972.

³ Bertrand (2000, p. 92) define e exemplifica motivo, na perspectiva da teoria semiótica greimasiana: “Les contes abondent en scènes-types, telles que les mariages, les scènes de fuite, les scènes de transmission de message, etc. Ces séquences, qu’on retrouve d’un conte à l’autre, à peu près semblables dans des contextes différents, forment ce qu’on appelle les motifs. On désigne, sous ce terme, ‘une sorte de micro-récit élémentaire [...] qui s’inscrit généralement dans un récit plus large et qui est susceptible de se retrouver en des versions, ou même en de contes-types différents’. Ces séquences, caractérisées par une structure relativement stable, peuvent avoir, selon le récit où elles s’insèrent, des fonctions narratives et de significations diverses: le ‘mariage’ par exemple, situé à la fin du récit, peut constituer la récompense du héros, comme c’est le cas dans un très grand nombre de contes (‘ils se marièrent, furent heureux e eurent beaucoup d’enfants’...). Mais, situé au coeur du récit, le motif du mariage peut avoir une tout autre fonction, et constituer un ‘programme narratif’ secondaire destiné à enclencher, relativement au point final visé par le récit, un autre programme, plus important; c’est le cas dans le *Germinal*, par exemple, où le mariage de Zacharie et de Philomène, décidé entre les parents le jour de la Ducasse (p. 153-154), a surtout pour fonction de permettre l’installation d’Étienne chez les Maheu comme logeur à la place, devenue vacante de Zacharie, et de rendre possible la grande transformation du roman, celle de la prise de conscience des ouvriers: la transformation des ‘brutes’ en hommes, des mineurs en militants”.

na memória: “E com as vozes tão alta! Todos caminhando, com ele, Soroco, e canta que cantando, atrás dele, os mais detrás quase que corriam, ninguém deixasse de cantar. Foi o de não sair mais da memória” (p. 18).

O terceiro texto “Os irmãos Dagobé” é também uma estória de jagunço, de quatro irmãos, um que acabara de morrer, Damastor, e três vivos, Derval, Doricão, Dismundo. O motivo que se apresenta é, então, o de um velório, onde as muitas pessoas que “vinham fazer quarto. Todos preferiam ficar perto do defunto, todos temiam mais ou menos os três vivos” (p. 26). A razão, além da fama que os Dagobés eram “gente que não prestava”, com um inventário de maldades, era que os irmãos vivos sabiam que fora “um lagalhé pacífico e honesto, chamado Liojorge, estimado de todos, fora quem enviara Damastor Dagobé, para o semfim dos mortos” (p. 26) e esperavam, comentando as façanhas desses jagunços, a reação deles. O inusitado acontece: Liojorge aparece para dividir o carregar as alças do caixão com os três jagunços restantes que indicam o lugar do assassino: “houve o pegar para carregar: três homens de cada lado. O Liojorge pegasse na alça, à frente, da banda esquerda – indicaram” (p. 29). O objetivo da escolha do lugar é esclarecido na seqüência: “E o enquadraram os Dagobés, de ódio em torno”. O que irá acontecer paira no ar: “Naquele entremeamento, todos, em cochicho ou silêncio, se entendiam, com fome de perguntidade” (p. 30). E o inesperado acontece no motivo do enterro: “Moço, o senhor vá, se recolha. Sucede que o meu saudoso Irmão é que era um diabo de danado... [...] A gente, vamos’embora, morar em cidade grande...” (p. 30).

Diferentemente dos outros contos, o ator de “Nada e a nossa condição” tem posses, é fazendeiro e não jagunço e reúne traços sêmicos dignos de papéis temáticos de nobreza comuns em narrativas de fada: “Na minha família, em minha terra, ninguém conheceu uma vez um homem, de mais excelência que presença, que podia ter sido o velho rei ou o príncipe mais moço, nas futuras estórias de fada” (p. 80). No castelo-fazenda esperava o rei, Tio Man’Antônio, a Tia Liduína detentora, por sua vez, dos traços semânticos de rainha: “de árdua e imemorial cordura, certa para o nunca o sempre”; as filhas-princesas: “E rodeavam-no as filhas, singelas, sérias, cuidosas, como suprimidamente sentiam que o amavam”; os empregados-vassalos: “Salvavam-no, com invariável *sus*’ Jesus, desde bem antes da primeira cancela, diversidade de servos, gente indígena, que por alhures e além estanciavam” (p. 81). O espaço e os papéis temáticos construídos pelo narrador leva-nos a identificar o motivo do casamento bem sucedido, portanto, a expectativa de uma história de conto de fadas de final feliz. De súbito, o inesperado acontece: a rainha Tia Liduína morre. O motivo casamento é substituído pelo velório. Quebra-se o percurso narrativo da história feliz de conto fadas. O rei muda fisicamente e internamente “o rosto cinzento moreno [...] Nada dizia,

quando falava, às vezes a gente mal pensava que ele não se achasse lá, de novo, assim, sem som sem pessoa” (p. 83). Felícia a filha mais nova interroga o pai-rei: “Pai, a vida é feita só de traíçoeiros altos-e-baixos? Não haverá, para a gente, algum tempo de felicidade, de verdadeira segurança?”. E como que a lembrar contos de fada responde à filha: “Faz de conta, minha filha... Faz de conta...” (p. 82). Frase repetida com freqüência ao longo do conto e com uma variação imperativa “Faça-se de conta! quando um projeto, de se crer e obrar, ele levantava. Um, que começaram” (p. 83). O rei inicia outro programa narrativo, onde desempenha o papel temático de engenheiro. Desmancha o aspecto do lugar que a rainha Tia Liduína vira e quisera, casa as filhas, fica “Sozinho, sim, não triste” (p. 85) e trabalha muito “Fazia de conta; e confiava, nas calmas e nos ventos” (p. 86). Como parte do projeto deixa por escrito as terras para o seu séquito, conservando apenas a casa. Despoja-se de todos os traços de rei, fazendo de conta nada ter e desse faz de conta de se privar de tudo comenta o texto “fazia-se, a si mesmo, de conta”, tendo por lema “Aos outros – amasse-os – não os compreendesse” (p. 87). O séquito de posse dos bens, fazia, “por sua vez de conta, que eram donos e não compreendiam sua presença já que sempre teriam de temer sua oculta pessoa e respeitar seu valimento” (p. 87). Ter e estar na casa-palácio retém ainda no ator Tio Man’Antônio o papel temático de rei “ele em paço acastelado, sempre majestade” (p. 87). Nem a morte e o incêndio de sua propriedade lhe tira a condição de rei: “Até que, ele defunto, consumiu-se a cinzas – e, por elas, após, ainda encaminhou-se, senhor, para a terra, gleba tumular, só” (p. 88).

No conto “Substância” o motivo desenvolvido é o do casamento. Maria Exita, menina magra, de origem pobre tem o pior serviço “o de quebrar, à mão, o polvilho, nas lajes”, “a mãe é leviana, desaparecida de casa” e o pai “razoável, bom homem”, mas “delatado com a lepra”, um “irmão feroz foragido” e outro “perverso, na cadeia, por atos de morte” (p. 151), transforma-se em uma moça bonita e pura como o “amido – puro, limpo, feito surpresa” (p. 151), mas os pretendentes “Tinham-lhe medo, à doença incerta, sob a formosura” (p. 154). Sionésio tem posses: o mandiocal onde Maria Exita trabalha, é dominador “Amava o que era seu – o que seus fortes olhos aprisionavam e ardiloso era a pessoa manipulante” (p. 152). A beleza e a pureza de Maria Exita impressionam Sionésio, e cada dia ela está mais bela para ele. Já apaixonado, “A ela – a única Maria no mundo” (PE, p. 155), pensa em aconselhar-se com Nhatiaga que a trouxera para suas terras. Sabendo do fato que a amada pode ir-se embora, a mãe ou a madrinha podem vir buscá-la, pede-a em casamento. A narrativa constrói o percurso da transformação da moça do sertão que, embora não tendo origem nobre, transforma-se em princesa pela sua beleza e pureza. A sedução pela beleza, salienta Courtès (1979, p. 161) “marca a intensidade da conjunção amorosa ou a instauração reforçada

(no príncipe) do querer-casar” e o motivo da festa, espaço onde o príncipe a vê dançando e sendo observada por outros homens reforça a idéia do casamento. Não falta também, nessa narrativa, a fada madrinha, figurativizada pela Nhatiaga, que a tudo observa. A história da Cinderela do sertão tem, como a clássica narrativa de Perrault, um final feliz onde “o amor tudo vence”.

Os contos rosianos em *Outras estórias*

O texto fílmico inicia-se com um homem percorrendo os cômodos de uma casa e abrindo todas as janelas. Instala-se o motivo do velório de uma mulher. Em meio ao choro uma das moças pergunta ao homem: “Pai, a vida é feita só de traiçoeiros altos-e-baixos? Não haverá, para a gente, algum tempo de felicidade?”. Há uma debreagem temporal⁴ que remete ao conto de fadas quando o homem responde: “Faz de conta, minha filha, faz de conta”.

Há um corte e aparece um homem lendo a bíblia na porta de uma casa pequena de arraial. Desse espaço menor, abre-se para a vastidão dos campos e, nesse espaço aberto, sobressai altaneiro um buriti. Estabelecido o espaço do sertão pela figura da palmácea, aparecem os créditos do filme. Um tropel de cavalos invade o povoado e habitantes amedrontados fecham as janelas e internam-se em suas casas. Estabelece-se um conflito entre o homem que lê a bíblia e um dos jagunços que chegou a cavalo e que se denomina Dagobé. Frases rosianas como “Deus se vier para o sertão que venha armado”, “Deus é paciência” entremeiam a narrativa como uma premonição do desfecho do conflito: o homem que lê a bíblia mata o jagunço Dagobé.

Surge uma moça correndo que, em razão da fisionomia e atitudes, lembra uma pessoa desvairada em um momento de loucura.

Outro corte: o motivo é o do velório de Damastor Dagobé. Os velantes, como um coro grego, vão desfiando as façanhas dos irmãos Dagobé. Nesse ponto, a história do conto “Irmãos Dagobé” incrusta, pela fala dos velantes, a história do conto “Famigerado” ao identificar Damastor com o jagunço que desenvolve o motivo do aprendizado quando procura o médico para consultá-lo sobre o esdrúxulo vocábulo que denomina a narrativa. A fala do coro é interrompida, volta-se ao motivo do velório, pela notícia de que Liojorge mandara um recado dizendo que não quisera matar Damastor e vai apresentar-se. Instaura-se uma mai-

⁴ “Pode-se conceber a debreagem temporal como um processo de projeção, no momento do ato de linguagem, fora da instância da enunciação, do termo não-agora, e que tem por efeito instituir de um lado, por pressuposição, o tempo agora da enunciação, e, do outro, permitir a construção de um tempo ‘objetivo’ a partir da posição que se pode chamar tempo de então” (GREIMAS; COURTÈS, [s.d.], p. 97).

or tensão na fala dos velantes que continuam a desfiar as façanhas dos jagunços como para preparar a morte de Liojorge, que segundo esse coro não tem escapatória: a sua morte é certa.

A tensão é também instalada no enterro de Dabobé pela presença dos atores de “Soroco, a mãe e a filha” que figurativizam, toda vez que aparecem, a temática da loucura. A loucura de Liojorge ter desferido um tiro, mesmo sem querer, em tão façanhudo matador, está para ter o desfecho esperado, mas, como no livro *Primeiras estórias*, os irmãos perdoam o moço do governo.

Nesse momento, a narrativa retorna para a cena que inicia o filme: o motivo do velório de uma mulher. Nomeiam-se os atores Tio Man’Antônio e Tia Liduína que fazem parte do conto rosiano “Nada e nossa condição”. Narra-se, na seqüência, o despojamento do fazendeiro. Novamente, Soroco e sua família surgem na narrativa para figurativizar a loucura de Tio Man’Antônio ou o desfecho ainda mais estranho e espantoso da sua história que tal como o livro termina com sua morte e com sua propriedade em chamas.

Significativa é a afirmação pinçada por Pedro Bial da narrativa “Nada e nossa condição: “O grande movimento é a volta”. Passa-se do motivo do casamento acabado do rei para o casamento de um príncipe novo. Figurativizando a volta, o filme encaixa, então, a história de “Substância”: de Sionésio que ama uma não-princesa, Maria Exitá. Os atores de Soroco, sua mãe e sua filha, novamente, são invocados como que para prenunciar a loucura daquele casamento. Mas como na história de conto de fadas: o amor tudo vence, a união realiza-se e uma nova princesa desabrocha.

O filme encerra-se com o motivo da partida da mãe e filha de Soroco na esplanada da estação que cantam “Tudo que ajunta espalha, eu vou rodando rio abaixo. No céu, no céu, com minha mãe estarei”. E o povoado inteiro, constituído pelos atores das diferentes estórias rosianas retomadas por Bial, entoia junto com Soroco essa cantiga.

Os contos de *Primeiras estórias*, o filme *Outras estórias* na estória primeira

Pedro Bial mantém os mesmos nomes dos atores e seus papéis temáticos (rei, rainha, princesa, príncipe, irmão, irmã, filha etc.), o espaço do sertão, permitindo identificarmos os contos rosianos. Os motivos em que esses atores desenvolvem seus programas narrativos também não são alterados. O que Pedro Bial faz é juntar em uma única narrativa os atores e o espaço rosianos, estabelecendo um novo programa narrativo de base a partir do motivo casamento e utilizando os outros motivos como programas de uso que convergem para o desenvolvimento do motivo central que é o casamento. Esses atores rosianos, que, no texto verbal, fazi-

am parte de programas narrativos de diferentes histórias, são retomados em uma única que desenvolve o programa narrativo de base da história da vida do rei e da rainha que, já instalados no motivo casamento, perdem essa condição; mas, retomando o motivo do casamento, o filme instala o percurso da volta da primeira estória que se repete, novamente, com Maria Excita e Sionésio. O ciclo não acaba com a morte, como propõe o texto rosiano de “Nada e a nossa condição”, pelo contrário, há sempre uma renovação do ciclo da vida pelo amor, segundo o texto fílmico. É a história de Cinderela renovada pela narrativa cujo ator principal é Maria Excita.

Em **Outras estórias** os contos são agrupados por Bial de modo a montar uma narrativa que lembra um conto de fadas de origem folclórica, um dos textos perenes em nossa sociedade, que sobrevive ao longo dos séculos como fonte de outros textos que tem como motivo central também o casamento. Das cinco narrativas de Guimarães Rosa, escolhidas por Bial, que podem cada uma delas remeter a outros textos já arquivados no nosso imaginário cultural e talvez explicar o título **Primeiras estórias**, procuramos mostrar que ele escolhe “Nada e nossa condição” e “Substância” que já dialogam com Cinderela no texto de Guimarães Rosa para emoldurar uma outra estória. Com essas primeiras estórias rosianas que por sua vez já são uma reescrita de Cinderela, Bial produz um novo texto a partir de uma narrativa fundadora em nossa cultura. O texto fílmico costura a trama de modo a podermos identificar papéis temáticos que, discursivizados por outros atores em outro tempo e no espaço do sertão, constroem dois pares de príncipe e princesa, Tio Man’Antônio/Tia Liduína e Maria Excita/Sionésio, os primeiros já casados e maduros morrem, fechando o ciclo da vida, os dois últimos, jovens, iniciam uma nova narrativa.

Em “Nada e noção condição” o motivo desenvolvido é o do casamento que termina, instaurando o motivo do velório e a temática é a efemeridade da felicidade e em “Substância” o motivo é o do casamento e a temática o amor tudo vence. Em **Outras estórias**, Pedro Bial parte dessas duas estórias e desenvolve um programa narrativo de base com atores e espaço construídos, já determinados com elementos do sertão por Guimarães Rosa. A estória fílmica constitui-se então como a narrativa que cita narrativas que já citou a narrativa. A estória de Bial é uma estória das estórias rosianas que por sua vez é uma estória de uma história primeira. O texto fílmico une pelos motivos do velório e do casamento as pontas que geram a narrativa humana, figurativizando os primitivos da narratividade da condição do homem: morte x vida.

O SERTÃO DAS DUAS ESTÓRIAS

A esfera de significação do vocábulo sertão no Brasil foi alvo de estudos por parte de pesquisadores de várias áreas do conhecimento, mormente geógrafos, historiadores, filólogos e lingüistas.

Já no primeiro século da colonização, o termo indicava qualquer lugar distante do litoral, principalmente o não ocupado por portugueses. À guisa de exemplo, podemos citar a carta de Pero Vaz de Caminha.⁵ Talvez possa ser considerada como o primeiro documento de índole lingüística sobre a área de domínio português na América que faz referência à ribeira,⁶ à chã,⁷ ao sertão etc. Tais vocábulos além de guardarem a mesma acepção que possuem em Portugal, na terra “descoberta”, sofreram, por vezes, processo de ressemantização, seja como vocábulo de uso corrente, seja como topônimo.

Assim sertão, que nos primeiros momentos da colonização indicava região longe da orla marinha, posteriormente vai designar o interior destinado ao criatório do gado bovino. Alarga-se o conceito, posteriormente, para área ignota, ocupada por indígenas ou longe dos nucleamentos urbanos. Este é o espaço de atenção de Guimarães Rosa que gostava de estudar sozinho e de brincar de geografia, como foi afirmado ao escritor Ascendino Leite (apud LIMA, 1997, p. 10) pelo romancista/contista Guimarães Rosa. Aqui talvez caiba uma digressão sobre seus conhecimentos geográficos. Guimarães Rosa deve ter deparado, quando aluno dos cursos primário e ginásial, com aulas de geografia que deveriam quase que se cingir à listagem de nomes e números dos acidentes geográficos. Daí ter ficado deslumbrado, e com razão, com a série **Viagem através do Brasil**, de autoria de Ariosto Espinheira, que, na realidade, figurava como compêndio de leitura auxiliar, tipo de texto atualmente denominado paradidático.⁸

Espírito arguto, para o autor de **Sagarana** a natureza não é cenário, mas sim personagem. Conhecedor *in loco* das paragens onde se desenrola(m) a(s) trama(s), com o homem muito bem integrado à natureza. Esta integração e dependência direta da natureza fazem com que os grupos humanos componentes dos diferentes níveis da estratificação social guardem entre si relação de interdependência ainda que o conflito entre as classes estejam sempre presentes.

Jagunços e fazendeiros, ainda que pertencentes a diferentes segmentos daquela estratificação, entretanto em função da terra que tudo se revela(va) pela

⁵ Foi utilizada a edição crítica preparada por Jaime Cortezão.

⁶ Com acepção de “porção de terreno banhado por um rio”.

⁷ No Brasil, com “significação peculiar de planície elevada, chapada” (SOUZA, 1961, p. 104).

⁸ Disse Guimarães Rosa: “Veja, aqui, este livrinho bonito” (v. 4 de **Viagem através do Brasil**) “que comprei, há pouco, para minhas filhas, mas acabei confiscando para o meu consumo poético” (LIMA [Org.], p. 37).

mediada das distâncias, distâncias estas grandes entre agrupamentos humanos e mesmo entre núcleos urbanos, o escritor, conhecedor da região e minudente no descrever, nos seus textos, faz com que os homens se integrem para poderem sobreviver e por que não, vencer o sertão agreste, insólito, e o longe desconhecido.

As formas da correlação a) homem x espaço e b) fazendeiro (proprietário) x jagunço (indivíduo assalariado ou não) estão bem presentes, e porque não dizer bem analisadas, na composição do sertão rosiano de **Primeiras estórias** (1962). Essas dualidades foram retomadas com propriedade por Pedro Bial, cineasta brasileiro, a partir de cinco contos deste livro, em seu filme **Outras estórias** (1999), que é objeto de nosso interesse.

Uma leitura menos atenta poderia levar o leitor a pensar numa falta de integração entre os contos. Mas tal fato não ocorre, o próprio escritor deixa a entrever. A composição integrativa dos contos permite ao cineasta fazer com que o filme mostre um todo indissolúvel, caracterizando bem o contexto do homem no sertão. No sertão, palco das estórias, no qual a remuneração do trabalho (sistema de parceria ou assalariado por tarefas) está restrita e submetida a regras de dependência e lealdade, que estão substanciadas por um universo da violência. Man'Antônio, proprietário que doou terras para os sertanejos moradores de sua propriedade, era na realidade o senhorio. O poder do proprietário, ainda que agora virtual, fazia-se valer pela imagem: o poder da propriedade: "Faziam (os sertanejos) de conta que eram donos [...] Não amavam (o proprietário) seguramente, já que sempre *teriam de temer* sua oculta pessoa e *respeitar seu valimento*, ele em paço acastelado, sempre majestade" (p. 87; grifos nossos). E mais, o fazendeiro "sábio, sedentário, queria que progredissem e não se perdessem, vigiava-os, de graça ainda administrava-os, deles gestor, capataz, rendeiro, serviam-no, ainda, e mesmo assim. Mas, decerto, milenar e animalmente, o odiavam" (p. 88). Por certo, conflito e liderança imperativa sejam necessários para união e consolidação desses agrupamentos sujeitados a situações tão inusitadas. A morte de Man'Antônio traz a lume um rito de passagem de ordem cultural, não interessando quem é o morto, não se distinguindo aí a classe social ou o *status* em que está inserido. "A obrigação cumprida à justa [...] desde, porém, porque morreu, deviam reverenciá-lo, honrando-o no usual – corpo, humano e hereditário" (p. 88). A tradição cristã determina a superação do conflito entre o potentado e o sertanejo, que se afigura quase como servo da terra.

A importância da liderança está bem presente no conto "Os irmãos Dagobé". Os Dagobés "viviam em estreita desunião, sem mulher, sem lar [...] sob a chefia despótica do recém-finado. Este fora o grande pior" (p. 26). O velório de desenrolava em cena típica do interior brasileiro: "Serviam-se, vez em quando, café, cachaça queimada, pipocas, assim aos-usos" (p. 26).

A valentia do irmão mais velho esvaia-se com sua morte. O restante dos quatro irmãos, absolutamente facínoras, não reage à presença de “Liojorge [...] que fora quem enviara Damastor Dabobé, para o sem-fim dos mortos” (p. 28). Liojorge lagalhê pacífico e honesto, sem dúvida alguma, diante de seu ato se afigura como alguém que merece respeito, demonstrou valentia e coragem ao enfrentar aquele temido sertanejo que lhe ameaçara de cortar-lhe as orelhas. Vencia o brio sertanejo, o não se acovardar.

É reconhecido o mal-feito do finado: “Moço (referência a Liojorge), o senhor vá, se recolha. Sucede que o meu saudoso irmão é que era um diabo de dando” (p. 30). Sem liderança, o grupo não teria mais a fazer naquele sertão. Faltava-lhe, agora, autoridade ou mando. Nada restava senão ir morar em cidade grande, onde possivelmente passasse a ser um anônimo a mais.

Aquele homem para proceder da forma [desabrida] “só podia ser um bravo sertanejo, jagunço até na espuma do bofe [...] e com cara de nenhum amigo, sei que é influência da fisionomia” (p. 9). O personagem deixa-se amansar frente a alguém que por ser letrado, portanto, possuidor do “livro que aprende as palavras” (p. 11). Sabe ensinar o que é famigerado. Naquele sertão bruto, onde impera o analfabetismo, o letrado, mesmo sem ser proprietário, goza de prestígio.

É mais uma característica do homem morador dos ínvios sertões bem captada por Guimarães Rosa.

Não seria por demais repetir o crítico Antonio Candido (1956, p. 2) a respeito de **Grande sertão: veredas** o que se aplica a toda a obra de Guimarães Rosa. Este autor não faz

o aproveitamento literário do material observado na vida sertaneja [que] se dá de “dentro para fora”, no espírito, mais que na forma. O autor inventa, como se, havendo descoberto as leis mentais e sociais do mundo que descreve [...] O maior personagem [...] no plano transcendente, como é no plano físico, o sertão, onde o narrador busca as veredas da verdade.

Como nosso, acrescentamos. O romancista/contista torna-se assim, à semelhança de Euclides da Cunha, um sociólogo, pesquisador participante.

O MUNDO DO SERTÃO E O SERTÃO É O MUNDO

No nível de manifestação do texto, é o sertão brasileiro do Brasil Central que Guimarães Rosa reconstrói em sua obra e que Pedro Bial recupera em seu texto fílmico: as figuras, do jagunço, do fazendeiro; o ambiente do sertão, a roça, o arraial; a vegetação, cujo maior representante, na versão de Bial, é o buriti. Mas, no espaço do autor das cinco narrativas verbais, também estão delineados valores

do homem humano que transcendem o mundo do sertão, dando à obra rosiana o caráter de universalidade, como já ressaltaram vários críticos. A universalidade dos motivos velório e casamento, que figurativizam os valores vida/morte, na nossa leitura, foi o fio condutor que permitiu que lêssemos **Outras estórias** como a narrativa de uma nova Cinderela cujo espaço é o sertão.

Abstract

We analysed Pedro Bial's narrative of the film **Outras estórias** that retakes five stories from **Primeiras estórias**, of Guimarães Rosa. The focus of the analysis are marriage and wake motives, that represent life/death universal values, and the ground of the "sertão". From this cutting, we propose to do a reading that intends to demonstrate how Bial's text builds The Cinderella of the "sertão".

Key words: Narrative; Motive; "Sertão"; Life; Death.

Referências

- BERTRAND, Denis. **Germinal**. Émile Zola. Paris: Bertrand-Lacoste, 2000.
- BIAL, Pedro. **Outras estórias**. Warner Home vídeo, 1999.
- CANDIDO, Antonio. Grande sertão: veredas. **Suplemento Literário de O Estado de S. Paulo**. São Paulo, ano I (1) n. 2, out. 1956.
- CORTEZÃO, Jaime. **Edição crítica da carta de Pero Vaz de Caminha**. Rio de Janeiro: [s.l.], 1943.
- COURTÈS, Joseph. Uma leitura semiótica de "Cinderela". In: COURTÈS, Joseph. **Introdução à semiótica narrativa e discursiva**. Coimbra: Almedina, 1979. p. 142-190.
- GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÈS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Cultrix, [s.d.].
- PERRAULT, Charles. Cinderela ou sapatinho de cristal. In: PERRAULT, Charles. **Contos de Perrault**. Belo Horizonte: Villa Rica, 1994. p. 113-126.
- REIS, Ascendino. Arte e céu, países de primeira necessidade... In: LIMA, Sônia van Dijk (Org.). **Ascendino Leite entrevista Guimarães Rosa**. 2. ed., rev. João Pessoa: Ed Universitária, 2000. p. 21-66.
- ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.
- SOUZA, Bernardino José. **Dicionário da terra e da gente do Brasil**. Rio de Janeiro: Nacional, 1961.

