

Primeiras estórias em duas versões

Profa. Dra. Helena Bonito Couto Pereira (UPM)*

Resumo:

O sucesso na transposição de narrativas literárias para o cinema depende da resolução adequada de uma série de questões, em especial a do narrador, conforme apontaram Xavier (1998) Johnson (1995) e outros. Os desafios para a transposição ampliam-se consideravelmente quando se trata de narrativas com intensa elaboração textual, como é o caso de Primeiras estórias, de Guimarães Rosa, que foram alvo de duas versões cinematográficas nos anos 90: A terceira margem do rio, (Nelson Pereira dos Santos, 1994) e Outras estórias (Pedro Bial, 1999). Em ambos os casos, a roteirização privilegiou a unificação das narrativas curtas, compondo um grande quadro de personagens com relações de parentesco ou de envolvimento em situações que extrapolam o conteúdo diegético dos contos. As peculiaridades da escrita de Rosa, todavia, interferem substancialmente no processo e no resultado. O presente trabalho confronta determinadas personagens nas versões literária e cinematográfica, ressaltando diferentes efeitos de sentidos alcançados em cada uma dessas linguagens.

Palavras-chave: *Primeiras estórias*, adaptação, narrativa literária, narrativa fílmica

A descoberta do potencial narrativo e ficcional do cinema levou seus iniciadores a se aproximarem da literatura, percebida desde então como um excelente manancial de histórias. Assim, boa parte dos roteiros cinematográficos, desde seus primórdios, derivou de romances. O contato que se estabeleceu entre as duas linguagens artísticas, literária e cinematográfica, propiciou, em décadas recentes, a ocorrência de intercâmbios, tanto em procedimentos criativos como na terminologia crítica. Como arte e tecnologia são indissociáveis, no cinema, foram incorporados continuamente aportes tecnológicos, que concorreram para a criação da linguagem cinematográfica hoje consagrada.

Bluestone (2003, p. 3) informa que, nos anos 30, cerca de um terço da produção dos grandes estúdios americanos era proveniente de obras literárias, situação que persiste, em parte, até nossos dias. Paradoxalmente, é raro que um bom livro dê origem a um bom filme, e, em sentido inverso, um bom filme pode resultar de um livro de mérito literário discutível. No Brasil também se realizou expressivo número de adaptações literárias para o cinema, desde 1914, data da primeira filmagem inspirada em narrativa literária, segundo Sandra Reimão (2007, p. 115), com a produção de *A viúvinha*, a partir do romance de Alencar. Ainda segundo essa pesquisadora, ao longo do século passado e até 2002, foram produzidos 459 filmes nacionais “baseados em”, “inspirados em” ou “adaptados de” narrativas literárias.

As centenas de filmes produzidos a partir da literatura brasileira variam consideravelmente, não só no sentido da fidelidade em relação ao texto literário, questão hoje em dia pouco relevante nos estudos críticos, mas sobretudo no que se refere à possibilidade de transferir para o filme não só a diegese, como também os múltiplos sentidos instaurados pelo texto escrito. Obras dos mais renomados escritores dos dois últimos séculos, como Alencar, Machado, Aluísio Azevedo, Mário de Andrade, Jorge Amado, Graciliano Ramos, receberam e recebem adaptações – até em duplicidade, como revelam os lançamentos de *Iracema* ou *Memórias póstumas de Brás Cubas*, por exemplo. Mencione-se, nesse sentido, que se encontra em andamento mais uma refilmagem de *D. Casmurro*, anunciada em meados de 2008.

* Profa. Dra. Helena B. C. Pereira. Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), Pós-Graduação em Letras.
E-mail: hbcpereira@mackenzie.br

Dentre as narrativas de Guimarães Rosa, foram adaptados para o cinema, entre outros, “A hora e a vez de Augusto Matraga”, “O duelo”, “Buriti” (que resultou no filme *Noites do sertão*), *Mutum*, produzido mais recentemente, e ainda os contos de *Primeiras estórias*, objeto do presente estudo, em que se baseiam *A terceira margem do rio*, (de Nelson Pereira dos Santos, 1994) e *Outras estórias* (de Pedro Bial, 1999).

Adaptação

A multiplicação de produtos midiáticos, em especial voltados para o cinema e a tevê, tem entre seus resultados, na contemporaneidade, a proliferação de manuais para roteiristas. Curiosamente, apesar da grande quantidade de filmes inspirados em obras literárias, os manuais de roteiro dedicam poucas páginas à teoria e aos procedimentos referentes à adaptação.

Numerosas pesquisas sobre adaptação apóiam-se na teoria de Genette, segundo a qual uma narrativa literária constitui um hipotexto, de que podem derivar hipertextos, marcados por diferentes situações de proximidade ou fidelidade em relação ao original. Robert Stam retoma o texto de Genette e exemplifica:

A hipertextualidade evoca, por exemplo, a relação entre as adaptações cinematográficas e os romances originais, em que as primeiras podem ser tomadas como hipertextos derivados de hipotextos preexistentes, transformados por operações de seleção, amplificação, concretização e atualização. (...)

As discussões mais recentes sobre as adaptações cinematográficas de romances passaram (...) para um discurso menos valorativo sobre intertextualidade. As adaptações localizam-se, por definição, em meio ao contínuo turbilhão da transformação intertextual, de textos gerando outros textos em um processo infinito de reciclagem, transformação e transmutação, sem um claro ponto de origem. (2003, p. 233)

Assim, os contos de *Primeiras estórias* podem transformar-se em filmes que preservem ou não seus enredos e personagens, e, mais ainda, que recuperem ou não o período histórico, a situação geográfica, a caracterização sócio-cultural das personagens, seu registro lingüístico, etc. Os hipertextos podem permanecer em estrita aderência ou, ao contrário, aludir apenas remotamente ao hipotexto, o que não interfere, necessariamente, na qualidade das obras criadas nessa condição.

O processo de transferência, para um filme, do conteúdo diegético de um livro, exige que sejam levadas em conta as peculiaridades de cada suporte. Assim, para Vanoye, a diegese

designa a história e seus circuitos, a história e o universo fictício que pressupõe (ou “pós-supõe”), em todo caso, que lhe é associado (...) A história e a diegese dizem respeito, portanto, à parte da narrativa não especificamente fílmica. São o que o roteiro, a sinopse e o filme têm em comum: um conteúdo, independente do meio que dele se encarrega. (...) No filme, a contrapartida da diegese é, com certeza, tudo o que se refere à expressão, o que é próprio do meio: um conjunto de imagens específicas, de palavras (faladas ou escritas), de ruídos, de música – a materialidade do filme. (1994, p. 40)

Em outro enfoque teórico, próximo de Jakobson, que considera a adaptação uma modalidade de tradução, Johnson comenta as dificuldades para o estabelecimento de um texto a partir de outro:

Quando um cineasta decide traduzir um texto literário, popular ou não, o filme tem como origem um modelo já estabelecido, e inevitavelmente (...) precisa desviar do modelo enquanto permanece dentro de seu espaço semântico geral. Pode-se dizer, segundo os argumentos delineados acima, que a segunda obra, a tradução, ganha significância autônoma precisamente através de suas inevitáveis e necessárias divergências da obra original. (1982, p. 10)

O desvio em relação ao modelo implica divergências, ou seja, condiciona a produção do segundo texto à liberdade possível e necessária em relação ao primeiro. A recriação da ação dramática depende da forma como se exteriorizam os pensamentos, as emoções e todo o mundo interior das personagens pré-existentes no livro, constituindo o que o roteirista Syd Field chama de “cenário mental”:

Num romance, você pode escrever a mesma cena numa frase, num parágrafo, numa página ou num capítulo, descrevendo o monólogo interior, os pensamentos, sentimentos e impressões do personagem. Um romance geralmente acontece na mente do personagem.(...) Um roteiro lida com *exterioridades*, com detalhes (...). Um roteiro é uma história contada em imagens. (1995, p. 274)

Em determinadas obras a transposição do *cenário mental* para ações a serem visualizadas processa-se com relativa facilidade, como sucede, por exemplo, nas narrativas realistas, em que os episódios devem enunciar-se diretamente aos leitores, com a menor interferência possível do narrador. No caso da narrativa contemporânea e, em especial, na prosa de Guimarães Rosa, a ênfase posta nos recursos lingüísticos ou estilísticos dificulta essa transposição. As referências ao mundo exterior, mesmo quando descritivas, com detalhes em ambientes e narrativas com cenas, diálogos e exposição relativamente objetiva das atitudes e reações das personagens, sempre carregam mais de um sentido, o que torna difícil sua transposição.

Como observa 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 (...), sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro. (in Pellegrini, 2003, p. 61)

Com base nesse princípio de liberdade, que se coaduna com a teoria da hipertextualidade de Genette, é possível focalizar diferentes produções inspiradas em um texto literário sem fazer o antigo julgamento de fidelidade ou infidelidade, que se apoiava em um único componente, o da submissão ou subordinação inevitável de um texto a outro.

Como o estudo comparativo entre livros e filmes recobre-se de controvérsias, pode-se estabelecer como limite a afirmação de Muniz Sodré sobre Machado de Assis, originalmente referente a tevê, ao analisar a transposição do conto “A cartomante”: *O conto “A cartomante” exibido na televisão, sob a forma de teledrama, mostrava-nos um Machado de Assis insuspeitado: transparente, claro, digestivo. Seria mesmo Machado de Assis?* (1978, p. 19)

Essa é a questão a que pretende responder o presente estudo, em relação a *Primeiras estórias*.

Primeiras estórias, A terceira margem do rio e Outras estórias

Não faz parte do escopo deste trabalho a retomada da extensa fortuna crítica a respeito dos contos de mestre Rosa. Assume-se como expressão lapidar o comentário de Rónai, para quem os protagonistas dos contos de *Primeiras estórias*

são todos, em grau menor ou maior, videntes: entregues a uma idéia fixa, obnubilados por uma paixão, intocados pela civilização, guiados pelo instinto, inadaptados ou ainda não integrados na sociedade ou rejeitados por ela, pouco se lhes dá do real e da ordem. Neles a intuição e o devaneio substituem o raciocínio, as palavras ecoam mais fundo, os gestos e os atos mais simples se substanciam em símbolos. O que existe dilui-se, desintegra-se; o que não há toma forma e passa a

agir. Essa vitória do irracional sobre o racional constitui-se em fonte permanente de poesia (in Rosa, 1968, p.XXVII).

Instaura-se a poesia na prosa em todos os componentes narrativos, o que dificulta sua transposição para outra mídia ou outra linguagem. A narrativa invade meandros estranhos ao nosso mundo lógico e racional, testa limites, coloca os protagonistas em confronto com as convenções de comportamento socialmente esperadas. Como é próprio do texto literário, cada episódio narrado em *Primeiras estórias* abre-se para múltiplas interpretações, não só no que se refere a personagens. Do ponto de vista do espaço, determinados contos, como “A terceira margem do rio”, evocam uma atmosfera irreal, fantasmagórica, mítica. Do ponto de vista do tempo, expectativas podem ser alimentadas demoradamente e depois revertidas, como em “Os irmãos Dagobé”. Quanto ao narrador, maior ainda seria a dificuldade para superar as ambigüidades e desmontar as sutilezas implícitas, por exemplo, no conto “Fatalidade”. Quanto à originalidade da linguagem, pouco observada em seus aspectos de fina ironia e em seus componentes lúdicos – dos quais “Famigerado” constitui um bom exemplo –, vale retomar a observação de Lourenço: *sua ficção foi e é o mais lúdico dos jogos que a nossa língua inventou* (2001, p. 218-219)

Assim, a dificuldade de transposição de uma obra radicalmente criativa, como *Primeiras estórias*, para outra linguagem é decorrência óbvia de sua originalidade. Mesmo levando em conta a liberdade assegurada às criações hipertextuais, quanto mais originais os recursos lingüísticos ou estilísticos presentes em um texto narrativo, quanto maior sua carga conotativa, maior será o desafio para que sua recriação se concretize em narrativas veiculadas em outras mídias além da escrita.

Ainda do ponto de vista da teoria literária, deve-se levar em conta que as soluções narrativas na adaptação de contos para filmes tentam proporcionar coesão a um conjunto de episódios que, na origem, constituem-se em núcleos fechados. O conto, forma literária que, de acordo com Octavio Paz, *faz um seqüestro momentâneo do leitor*, por meio da tensão, constrói-se de modo que

os elementos formais e expressivos se ajustem, sem a menor concessão, à índole do tema, lhe dêem a forma visual e auditiva mais penetrante e original, o tornem único, inesquecível, o fixem para sempre no seu tempo, no seu ambiente e no seu sentido primordial (1993, p. 157).

A rigor, o conto seria pouco permeável a recortes ou deslocamentos próprios das práticas hipertextuais. Entretanto, os dois filmes inspirados em *Primeiras estórias* têm em comum o encadeamento dos episódios dos contos. Em *A terceira margem do rio*, Santos optou por concentrar no protagonista do conto-título do filme as características de personagens de vários contos. Encontramos no livro um menino angustiado, que transita para a vida adulta e se aproxima da velhice: “E apontavam já em mim uns primeiros cabelos brancos” (p. 31). O tempo se prolonga, o ritmo da vida flui vagarosamente, com esse personagem sempre à espera do contato com o pai, cuja sobrevida no leito do rio depende dele:

Enxerguei nosso pai, no enfim de uma hora, tão custosa para sobrevir: só assim ele, no ao-longe, sentado no fundo da canoa, suspendida no liso do rio. Me viu, não remou para cá, não fez sinal. Mostrei o de comer, depusitei num oco de pedra do barranco, a salvo de bicho mexer e a seco de chuva e orvalho. **Isso, que fiz, e refiz, sempre, tempos a fora.** (grifo nosso) (p. 28)

No filme *A terceira margem do rio*, esse menino é Liojorge, nome do protagonista do conto “Os irmãos Dagobé” que carrega todo o suspense das pessoas do vilarejo, inquietas quanto ao momento em que os irmãos supostamente empreenderiam a inevitável vingança. Na seqüência fílmica, Liojorge passa à vida adulta e casa-se com Alva, moça que ele encontra em uma fazenda após seguir uma vaquinha desgarrada, episódio extraído do conto “Seqüência”. Do casamento de ambos nasce Nhinhinha, originariamente protagonista de “A menina de lá”. A propósito, nesse conto, a família vive isolada em uma região “para trás da Serra do Mim, (...) lugar chamado o Temor-de-Deus” (p. 17). No filme, o rearranjo narrativo exigiu que os Dagobés provocassem a

reação de Liojorge, como malfeitores que surgem de barco, no mesmo rio em que o pai do protagonista cumpre sua inexplicável sina. O mais jovem dos Dagobés assedia Alva, forçando a mudança da família para Brasília, em alusão ao conto “As margens da alegria”. No filme a família de Liojorge com Nhinhinha, diferentemente do que se passa nos contos “A menina de lá” e “A terceira margem do rio”, instala-se na cidade, e não hesita em fazer uso comercial dos (possíveis) dons paranormais da garota, em uma paródia às ações das igrejas populares que proliferam nas periferias das metrópoles. Após uma seqüência de “milagres”, Nhinhinha morre e Liojorge retorna à margem do rio.

Esta breve retomada da diegese evidencia que, como hipertexto, os contos de *Primeiras estórias* agrupados em novas narrativas constituem outros produtos ficcionais, descomprometidos em relação a determinados aspectos que eram essenciais no hipotexto. Desse ponto de vista, é bastante discutível a adequação do título, pois a essência do conto-título refere-se aos conflitos do menino que, sem compreender as razões e ações do pai, torna-se o único responsável a garantir sua sobrevivência, porém fracassa miseravelmente quando se propõe a substituí-lo. No filme, a partir do momento da mudança para Brasília, esse compromisso e as conotações existenciais ou metafísicas que a ele se associam na narrativa escrita, perdem o sentido. O retorno do protagonista às margens do rio e o desencontro final, no filme, permanecem gratuitos ou inexplicáveis para o espectador.

Em *Outras estórias*, o encadeamento de narrativas opera-se com alguma sutileza, quase se poderia afirmar que uma sucessão harmoniosa leva-nos de um conto a outro. Exceção a essa nova linearidade é a da trajetória dos Dagobés, em dois momentos distantes entre si no filme. Nas cenas iniciais, Damastor Dagobé faz as vezes do facínora que contracenava com o narrador no conto “Famigerado”. Adiante, é assassinado não o líder, porém o mais jovem dos irmãos. A divisão em dois blocos não impediria, por si só, que se instaurasse lentamente a tensão, visto que a mesma se vincula às demais personagens presentes no velório e no enterro. Mas associa-se a esse conto outro aspecto de difícil transposição para o cinema – visto que tudo deve se compor a partir de “exterioridades”, conforme a observação de Syd Field –, o da criação da tensão psicológica. A diegese estrutura-se em torno de uma expectativa, que se amplia lentamente, em ritmo de cidadezinha perdida no sertão. O murmúrio do povo, o recolhimento de Liojorge e depois suas surpreendentes ousadias, tudo parece convergir para um desfecho trágico, porém o movimento final é subversão, com a inesperada confissão dos Dagobés: “Sucedede que o meu saudoso irmão é que era um diabo de danado...” (p. 26). Pequenas alterações, como a mudança da vítima de irmão mais velho para irmão mais novo, podem ter diferentes efeitos, reduzindo ou modificando as possibilidades de interpretação do filme ante as do conto. Neste, pode-se sustentar a leitura de que os três mais jovens passam por uma visão epifânica e decidem mudar de vida, ou, ao contrário, os três mais jovens seriam praticamente reféns do irmão mais velho que, segundo o narrador, *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.* (p. 22). Com essa alteração, a última leitura não poderia sustentar-se no filme.

Nelson Pereira dos Santos

As tentativas de transposição de *Primeiras estórias* para outro código esbarram em grandes obstáculos, associados à recriação de unidades isoladas, como são os contos, para uma narrativa linear, e à preservação da poesia inerente à narrativa escrita. Cumpre destacar que não foi esse o ponto de vista de Nelson Pereira dos Santos, quando decidiu filmar a obra, conforme suas declarações em entrevista:

Quando reuni as condições de produção para realizar o filme [*A terceira margem do rio*] (...), já havia decidido juntar ao conto escolhido mais quatro, mas procurando estruturar todos como se fosse uma única história. Para chegar a isso,

encontrei um veio, a questão da loucura, segundo a análise de Paulo Rónai. (...) Todas as narrativas se passam num espaço social onde não há lei escrita, uma grande verdade do Brasil profundo. Vi também a possibilidade de estender do rural para a grande cidade. A primeira adaptação era muito ambiciosa: do Rio Amazonas para a favela da Rocinha. Depois ficou mais modesta: do Rio Paracatu para um assentamento no entorno de Brasília. Foi uma aventura fazer essa adaptação. Recebi muita crítica em relação aos diálogos, que não utilizam as formas do autor. (2007, p. 342)

Um dos maiores nomes do cinema brasileiro, realizador de filmes memoráveis como *Vidas secas* e *Memórias do cárcere*, entre tantos outros, Santos preza, acima de tudo, a arte a serviço da denúncia dos problemas políticos e econômicos que assolam cronicamente a sociedade brasileira.

Sua opção pela denúncia levou-o a distanciar-se da obra de Guimarães Rosa e a ignorar componentes estéticos, como as peculiaridades da linguagem. O resultado que se observa em *A terceira margem do rio* configura um exercício de liberdade em relação a *Primeiras estórias* que nos conduz inevitavelmente à reflexão sobre a possibilidade da presença do texto autoral de Guimarães Rosa no texto fílmico.

Ao assumir o tom de denúncia paródica ou satírica, o filme esvazia-se de todo o conteúdo transcendental presente no texto de origem. Nada impede, todavia, a afirmação de sua qualidade fílmica e de sua relevância na série da produção cinematográfica brasileira. Os textos de crítica de cinema são bastante ilustrativos desse aspecto. André Pessoa, ao comentar os filmes *Sagarana: o duelo* e *A terceira margem do rio*, reconhece que

a narrativa da estória em sua forma literária se desfaz, desdobrando-se em narrativas interferentes, resultantes da fusão de elementos de outras estórias do próprio Rosa. Observa-se que o filme de Nelson Pereira dos Santos desautorizou o mítico e o místico do texto *rosiano*, repondo-o criticamente a uma dimensão social que trouxe um tom documental para a realidade filmada. (p. 11)

Diferentemente do que ocorrera em *Sagarana*, ainda de acordo com Pessoa, o direcionamento da narrativa para o realismo resultou na *perda da perspectiva mitopoética, marca profunda e matricial* do texto *rosiano*. Este é *abandonado em nome de um projeto que, ao se voltar com força para a crítica de um Brasil contemporâneo, visa deslocar o eixo simbólico em que transita a obra rosiana* (p. 12)

No mesmo sentido e com defesa enfática das soluções adotadas por Nelson Pereira dos Santos, Gardnier afirma que *A Terceira Margem do Rio*

apropria-se dos relatos do escritor (todos do livro de contos *Primeiras Estórias*) para construir um relato próprio, pessoal, de estilo Nelson Pereira dos Santos. Toda a bruma, o magma que circula pelos vocábulos pinçados, recriados por Rosa desaparece na escrita cinematográfica simples, luminosa, límpida de Nelson Pereira. (...) Tirando neo-realismo da escrita imantada de Guimarães Rosa, *A Terceira Margem do Rio* também consegue ser um instrumento de denúncia. Porque se há um grande tema do filme, que o perpassa de cabo a rabo, é a terra-de-ninguém que existe tanto no campo quanto na cidade. Se a terceira margem em Rosa é o espaço do mágico do mundo, da presença da transcendência, do excesso de mundo, é aí justamente que Nelson perde um pouco a mão no filme.

Não há saída: o grande cineasta que é Nelson Pereira dos Santos impõe sua marca autoral ao texto do grande escritor que é Guimarães Rosa. Se, por um lado, a liberdade de criação não compromete a qualidade do hipertexto, por outro, essa mesma liberdade não assegura a permanência de componentes essenciais do hipotexto, sem os quais esse não pode mais ser reconhecido:

Considerações finais

A título de considerações finais, pode-se atribuir aos dois filmes o mérito de despertar as atenções do público para obras canônicas do nosso repertório literário. Em sua condição de hipertextos, tais filmes adquirem vida própria e podem atender satisfatoriamente, em termos de realização artística com qualidade estética, às expectativas que criam, visto que seus títulos que remetem, direta ou indiretamente, à obra literária e às peculiaridades do meio em que se expressam. Quando contemplados a partir do enfoque comparatista e confrontados com o hipotexto, parece imperioso reconhecer neles uma diferença que não se limita ao plano da expressão ou da linguagem em outro suporte. Mesmo que um dos filmes tenha sido produzido por um dos mais renomados e criativos cineastas brasileiros, *A terceira margem do rio* e *Outras estórias* posicionam-se medianamente no contexto do cinema brasileiro contemporâneo. No campo da literatura, entretanto, *Primeiras estórias* faz parte do conjunto de obras que mantêm Guimarães Rosa no seletíssimo grupo de grandes escritores brasileiros de todos os tempos.

Referências bibliográficas:

- BLUESTONE, George. *Novels into films*. London: The John Hopkins University Press, 2003.
- FIELD, Syd. Manual do roteiro. *Manual do roteiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982.
- LOURENÇO, Eduardo. *A nau de Ícaro*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.
- PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema, televisão*. São Paulo: Senac; Instituto Itaú Cultural, 2003.
- RÓNAI, Paulo. “Os vastos espaços” in ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
- ROSA, J. Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
- SANTOS, Nelson Pereira dos. Entrevista in *Revista Estudos Avançados*. No. 21 (59). São Paulo: IEA-USP, 2007.
- STAM, Robert. *Bakhtin - da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992.
- VANOYE, Francis & GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Col. Ofício de arte e forma. Campinas: Papirus, 1994.

Referências eletrônicas

- PESSÔA, André Vinícius. O cinema e a obra de Guimarães Rosa. Drama e riso. In www.filologia.org.br/ivcluerj-sg/anais. Capturado em 29/04/2008.
- GARDNIER, Ruy. [sem título] www.contracampo.com.br/29/terceiramargem.htm. Capturado em 29/04/2008.

Referências cinematográficas

- A terceira margem do rio* (1994) Dir: Nelson Pereira dos Santos. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos & Guimarães Rosa.
- Outras estórias* (1999). Direção: Pedro Bial. Roteiro: Pedro Bial & Alcione Araújo.