

‘A terceira margem do rio’: entre o olhar e a voz, a tessitura do silêncio - um estudo do poético em João Guimarães Rosa e Nelson Pereira dos Santos

Ana Lucia de Almeida Soutto Mayor
Doutoranda em Literatura Comparada/UFF

Percorrendo os “vastos espaços” das obras de João Guimarães Rosa e de Nelson Pereira dos Santos, através do mapeamento de seus traços mais relevantes, centro minhas reflexões, nesse estudo, nas relações específicas entre o conto “A terceira margem do rio” e a narrativa cinematográfica homônima, de 1994, dirigida por Nelson Pereira, bem como os contos “A menina de lá”, “Os irmãos Dagobé”, “Fatalidade” e “Seqüência” - também presentes na releitura fílmica proposta pelo diretor. Procurarei discutir como a **“tessitura do silêncio”**, urdida pela poética roseana, é redesenhada na proposta de Nelson, examinando a dimensão do narrador - a voz narrativa - nos contos em questão e sua reconfiguração enquanto instância de relato - no tenso jogo com o *olhar* na narrativa fílmica; a relevância das relações entre a paisagem natural, humana e social para a compreensão do universo roseano e as marcas singulares da linguagem/ não-linguagem presentes nesse universo; a presença de “acontecimentos miraculosos” em meio aos “acontecidos”, como modo de problematizar a própria realidade e de incorporar o plano mágico-simbólico às histórias, articulados aos “personagens” - *“mais que personagens e menos que protagonistas”* - , em especial, os loucos e as crianças, no engendramento de “A terceira margem do rio” e nos demais contos e na obra cinematográfica de Nelson Pereira. Meu objetivo central é o de percorrer os *vazios* – entendidos segundo a perspectiva assumida por Wolfgang Iser - do conto de Rosa, como também de que modo foram tratados cada um dos elementos acima arrolados - em suas possíveis relações com esses *vazios* -, verificando de que modo Nelson Pereira os reconfigura no processo de construção de seu próprio texto.

O narrador em “A terceira margem do rio” aparece em primeira pessoa, evidenciado pelo emprego das formas verbais e do uso de pronomes possessivos que também indiciam a primeira pessoa, só que do plural, para abarcar o narrador – um dos filhos -, seu irmão e sua irmã. É interessante observar que o narrador traz para o relato – de modo sutil, *en passant* – outras vozes, a quem não confere o discurso direto: “[...] *pelo que testemunharam as diversas sensatas pessoas*” (p. 79). Esse mesmo recurso é novamente empregado em outro momento da narrativa, quando o narrador busca informações sobre o pai:

As vozes das notícias se dando pelas certas pessoas – passadores, moradores das beiras, até do asfalto da outra banda – descrevendo que nosso pai nunca se surgia a

tomar terra, em ponto nem canto, de dia nem de noite, da forma como cursava no rio, solto solitariamente (p. 81)¹.

Na narrativa fílmica, Nelson Pereira não vai dar voz a esses “sussurros indiretos”, mas vai incorporar à história de Liojorge - personagem que aciona do conto “Os irmãos Dagobé”, assimilado ao plano diegético da narrativa -, várias vozes outras, trazidas de outros contos de Rosa para o texto fílmico de Nelson Pereira. Em relação à voz narrativa de primeira pessoa, Ismail Xavier, em recente conferência sobre “A Voz no cinema: formas dramáticas e narradores internos”², pondera que seu uso na narrativa fílmica é bastante problemático, uma vez que a própria linguagem do cinema, na qual o *olhar* da câmera se constitui em elemento central, conduz, quase sempre a “refrações” do olhar, que tensionam, em muitos casos, com a instância narrativa condutora do relato. Analisando a transposição de “São Bernardo” feita por Leon Hirszman, Xavier observa que, se a *voz off* é utilizada como uma forma de marcar os monólogos interiores de Paulo Honório, ela também é contrastada com os olhares dos habitantes da fazenda, marcando um jogo entre uma dicção mais “literária” e intimista – no caso específico do romance em questão –, em que a palavra se “impõe” sobre a imagem, e uma representação mais “documental”, mais distanciada, em consonância com o projeto estético de Leon. No caso de “A terceira margem do rio”, Nelson Pereira, para instaurar de início esse distanciamento “brechtiano”, apresenta, logo após os créditos, um “plano ponto-de-vista” que poderia ser considerado “do rio”, um olhar não-encarnado que observa as terras às suas margens. Surge, em seguida, um plano no qual se vê um homem, de costas, remando rio abaixo; mais uma vez, um “plano ponto-de-vista” do rio, no qual se registra um conjunto de pessoas paradas, de pé, em suas margens. Mais adiante, o espectador vê, em “plano ponto-de-vista” do menino – mais tarde saberemos, Liojorge – o rio e a paisagem circundante, por onde se esvanece a figura do homem na canoa. Esse mesmo recurso de distanciamento é utilizado para flagrar o padre e os fiéis rezando missa, às margens do rio: uma vez mais, esse olhar desencarnado instaura um outro foco de tensão narrativa, dificultando uma imediata adesão emocional à narrativa, através de mecanismos identificatórios.

Nelson Pereira explora também outras possibilidades do *olhar*, não necessariamente como foco narrativo, mas como estratégia de descentramento de perspectivas – ainda que não do relato, propriamente dito. Esse procedimento pode ser observado, por exemplo, em três planos específicos, todos eles construídos em torno do *olhar* da Mãe – a mãe de Liojorge, a

¹ Todas os trechos transcritos de contos de João Guimarães Rosa foram extraídos de: ROSA, João Guimarães. *Primeiras histórias*. 50 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 236.

² As considerações de Ismail Xavier aqui reproduzidas foram colhidas sob a forma de apontamentos, feitos durante o desenrolar da conferência, a qual integrava a programação do Seminário Internacional “Literatura, Técnica e Outras Artes”, transcorrido entre os dias 23 e 27 de agosto de 2004, na Fundação Casa de Rui Barbosa.

qual, na narrativa de Nelson, também se confunde com Tiantônia, do conto “A menina de lá”, cujo aproveitamento no filme será, em meu entender, decisivo para a releitura do conto de Guimarães Rosa pelo diretor. Um desses planos surge logo após a missa à beira do rio, quando a Mãe, ao lado do padre, olha o filho, em silêncio. Não se trata, aqui, de “plano ponto-de-vista” dela, mas sim da *encenação do olhar*, na superfície do plano. Os outros dois planos aparecem mais adiante na narrativa: em um primeiro momento, a câmera enquadra a irmã de Liojorge e o seu noivo; esse enquadramento se dá de dentro de uma casa, mas o espectador não sabe que os está vendo. Logo depois, percebe-se que se trata de um “plano ponto-de-vista” da velha senhora olhando o casal. Nessa seqüência, nota-se uma inversão no emprego mais usual do “plano ponto-de-vista”; em geral, o espectador identifica quem olha e, em seguida, o que é olhado. Nesse caso, o que é visto se antecipa ao reconhecimento do foco de visão.

A dimensão narrativa no filme “A terceira margem do rio” é também afetada, em sua estabilidade do conto homônimo, pela inserção de outros contos de “Primeiras estórias”, cada um deles marcado por procedimentos narrativos específicos. Essa possibilidade de inserção atualiza-se nos *vazios* temporais presentes no texto de Rosa. Examinemos alguns desses *vazios*:

De dia e de noite, com sol ou aguaceiros, calor, sereno, e nas friagens terríveis do meio-do-ano, sem arrumo, só com o chapéu velho na cabeça, por todas as semanas, e meses, e os anos – sem fazer conta do se-ir do viver. (p. 82).

Os tempos mudavam, no devagar depressa dos tempos. Nossa mãe terminou indo também, de uma vez, residir com minha irmã, ela estava envelhecida. Eu fiquei aqui de resto. Eu nunca podia querer me casar. (p. 83).

Em uma belíssima transição, em falso *raccord*, Nelson constrói, com alto poder de síntese, uma dessas passagens de tempo. Em um plano, o filho, menino ainda, coloca um prato de comida para o pai, em um buraco no leito do rio; no plano seguinte, o filho, um jovem adulto, retira o prato vazio do mesmo lugar. Os lapsos temporais encontrados no conto de Guimarães Rosa possibilitam a Nelson Pereira buscar em outros contos de Rosa matéria narrativa para desdobrar a saga desse filho, à espera do pai. Aliás, nesse recontar, Nelson Pereira “liberta” o filho do total isolamento, da solidão pó escolha; tomando “atalho narrativo” com o conto “Seqüência”, dá outro rumo à vida do rapaz [...].

“Seqüência”, narrado em terceira pessoa, conta a história de uma vaca fujona, escapulida da fazenda da Pedra, de posse de seu Rigério (no filme, Rigério é o nome do marido da irmã de Liojorge, embora não assuma o perfil da personagem de “Seqüência”). Um dos filhos de Rigério decide ir atrás da vaca e, acompanhando a “fuja” por léguas e léguas,

encontra-se com seu destino. No filme, a vaca aparece em longo plano, percorrendo terras. Esse tipo de plano, de extensão dilatada, constitui-se em marca da estética neo-realista, incorporada aos preceitos cinemanovistas. Segue-se, a esse “plano-percurso”, uma série de planos em que Liojorge acompanha a vaca, tentando alcançá-la. Nesses planos, as imagens são acompanhadas de música, sem que o silêncio da paisagem seja perturbado pelas palavras. Quando a vaca entra no rio, Liojorge vai atrás dela; nesse momento da narrativa, em rápido monólogo interior - representado, na tela, na fala em *off* do rapaz -, Liojorge se indaga sobre o rumo a tomar: “À beira, na tardação, não queria desastar-se, de nada; pensava. Às pausas, parte por parte. Não ouviu sino de vésperas. Tinha de perder de ganhar? Já que sim e já que não, pensou assim: jamais, jamenos [...] – o filho de seo Rigério” (p. 117). Logo depois, em um longo plano, surge a visão da fachada de uma fazenda e, em seguida, alternam-se “plano ponto-de-vista” da vaca e “plano ponto-de-vista” de Liojorge. Ao entrar na casa-grande, a luz, em matizes realistas, veste as imagens em penumbra; quando o rapaz vê uma moça de vermelho, sentada em círculo ao lado de outras pessoas, recai sobre ela uma luz esbranquiçada, marcando o foco de visão de Liojorge e a aura de encantamento do olhar do rapaz. Em instigante recurso de encenação, as pessoas em volta da moça voltam a agir naturalmente, enquanto ela, em estado de graça, não descola os olhos do rapaz. Seguem-se sucessivos planos ponto-de-vista dele e dela até um plano que em ambos são enquadrados, olhando-se de frente. Nelson, então, valendo-se do recurso clássico do plano/contraplano, marca o diálogo dos dois, em que Liojorge oferece à moça a vaca fujona – tal como no desfecho do conto “Seqüência”. A música que acompanha os apaixonados no plano acima aludido atravessa o plano seguinte, auxiliando no engendramento do nexa narrativo. Vê-se um aglomerado de gente dentro de uma carroça e logo se percebe a situação: trata-se do casamento de Liojorge e Alva. É interessante observar que esse evento não estava presente no desenvolvimento de “Seqüência”; todavia, como forma de tornar ainda mais coesos os elos narrativos, interpõe essa unidade dramática na narrativa fílmica. Durante o casamento - em parte registrado com a estética da “câmera na mão”, durante a apresentação da mesa de comes-e-bebes do casamento e dos convidados se servindo durante a festa, bem a gosto do estilo documental do Cinema Novo -, ouve-se o cunhado de Liojorge, Rigério, contar a um convidado a história do Pai. A voz continua, *off-screen*, chagando à imagem da família toda olhando o rio; em “plano ponto-de-vista” da família, a imagem do rio surge na tela, recuperando o *locus* primeiro de “A terceira margem”.

Em outra seqüência magistral de planos, Nelson Pereira assinala a passagem do tempo, de forma elíptica e sintética, introduzindo o conto “A menina de lá”, outra inserção narrativa,

a meu ver, essencial à transcrição levada a termo pelo diretor. Em um plano, Liojorge apresenta a mulher ao pai/ ao rio; no plano seguinte, ergue um bebê, sua filha Nhinhinha; no terceiro, vemos a criança, com aproximadamente quatro anos. Com a personagem Nhinhinha, Nelson acentua, no desenvolvimento da história, a dimensão mágica, intensificando o “acontecimento miraculoso” – já presente em “A terceira margem” -, como veremos mais adiante.

Em “A menina de lá”, conta-se a história de Maria – Nhinhinha – a menina dos milagres. No filme, o Pai e a Mãe da criança são Liojorge e Alva; outra vez, Nelson Pereira entrelaça os fios narrativos, fazendo do conto um desdobramento consequente da história de Liojorge. Narrado em terceira pessoa, no texto de Guimarães, o conto sofre uma ligeira “modulação narrativa” que não encontra paralelo no cinema: de repente o leitor se depara com um “eu”, uma espécie de “testemunha ocular dos fatos”, o qual passa a conviver com o tom mais distanciado do relato em terceira pessoa, predominante na maior parte do texto. Assim aparece essa “voz da testemunha”: *“Mas, o respeito que tinha por Mãe e Pai, parecia mais uma engraçada espécie de tolerância. E Nhinhinha gostava de mim”* (p. 68). *“Sei, porém, que foi por aí que ela começou a fazer milagres”* (p. 69).

O conto “Os irmãos Dagobé” também se constitui em outra matriz dramática, a partir da qual Nelson Pereira desenvolve a história de Liojorge. No conto de Rosa, a narrativa é contada em terceira pessoa, mas esse foco, longe de representar um narrador onisciente – neutro ou intruso, segundo a categorização proposta por Norman Friedman – se reveste de disfarce de um narrador-testemunha que, no desenrolar da narrativa, termina por se apresentar diretamente. As vozes que se ouvem no conto são as “vozes da futrica”: segredadas, sussurradas, veladas; elas entoam o medo, o susto, a expectativa da violenta reação dos Dagobé diante da morte afrontosa do irmão, a ser apresentada no filme bem mais adiante, quando Liojorge e a família já se encontram na cidade grande. Essa voz entoada começa no longe de um narrador em terceira, vai se transformando num “nós” que presenciou e que também presenciou os acontecimentos por vir [...].

Assim sendo, a “costura” narrativa de todos esses contos, levada a termo por Nelson Pereira dos Santos, e tendo por base “A terceira margem do rio”, sustenta, de modo predominante, o tom distanciado do relato, multiplicando, entretanto, em olhares e vozes, as perspectivas das gentes do sertão.

As paisagens natural, humana e social aparecem de forma marcante na narrativa cinematográfica, especialmente se considerarmos os grandes “blocos narrativos” de que se compõe o filme. Nelson Pereira estabelece uma nítida fronteira entre o que poderíamos

chamar a “primeira parte” da narrativa – em que predominam as paisagens rurais, os longos planos, os silêncios na tela, a música sem palavras, acompanhando as imagens [...] e uma “segunda parte”, iniciada a partir da chegada de Liojorge e sua família à cidade grande, representada em planos bem mais curtos, através de imagens próximas aos registros documental. No primeiro bloco, evidenciam-se os eventos do conto “A terceira margem do rio”, “Seqüência”, “A menina de lá” – desdobrado dramaticamente no bloco seguinte, funcionando como um elemento de ligação entre os dois “mundos” – e a apresentação das personagens de “Os irmãos Dagobé”, formando um encadeamento narrativo trançado, como vimos, nos *vazios* temporais de “A terceira margem” e na criação de um “destino intervalar” na história de Liojorge. Nesse cenário, o homem, a natureza, os bichos, todos se apresentam como elementos quase indiscerníveis da mesma paisagem.

Em “A terceira margem do rio”, por exemplo, a paisagem humana encontra-se bastante identificada com a paisagem natural na figura do Pai, misterioso e calado como o rio. Nota-se que o motivo do *silêncio* – afeito, como vimos, ao poético – marca a figura do homem que parte para “[...] *aqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais*” (p. 80); ele e o rio, em cósmica comunhão, parceria a provocar estranheza e desconfiança na gente do povoado. Na representação fílmica, tal identificação é reiterada no primeiro bloco narrativo do rio, através de vários planos em que, após a partida do pai, o filho mantém o diálogo com o rio, como se com o homem falasse.

A paisagem social – na primeira parte da narrativa fílmica, integrada à paisagem natural – explicita-se, na versão cinematográfica de “A terceira margem do rio”, valendo-se, especialmente, da incorporação de aspectos marcadamente sociais de alguns dos contos incorporados ao texto fílmico por Nelson Pereira, como “Os irmãos Dagobé” e “Fatalidade”, bem como do deslocamento das personagens do conto “A menina de lá” para a cidade grande, causando efeitos particulares de sentido, em relação ao esboço de um painel humano e social. Em “Os irmãos Dagobé”, encontra-se uma referência ao terror provocado pelos cangaceiros – especialmente o finado Damastor -, reforçando a “lei do mais forte” vigente nas cidadezinhas perdidas sertão adentro, terras da “justiça de carabina”. No filme de Nelson Pereira, os irmãos Dagobé são apresentados ao espectador ao chegarem ao sítio de Liojorge, em dia chuvoso, pedindo para acamparem. A “gula” manifesta por Damastor ao ver a mulher de Liojorge, Alva, vai justificar a fuga da família para a cidade grande e o posterior assassinato do líder dos Dagobé. É interessante observar que, do ponto de vista do enredo, o diretor, simultaneamente, cria uma “justificativa” para o crime cometido por Liojorge no conto

roseano, como, ao fazê-la, “encaixa” uma parte substantiva do conto “Fatalidade” na trama narrativa criada.

Outro recurso acionado por Nelson Pereira para ampliar a paisagem social e humana dos homens dos Gerais é deslocar o núcleo familiar de Liojorge para a cidade grande, descortinando as transformações por que passava o espaço. A esse respeito, analisando os contos de “Primeiras estórias”, comenta Luiz Costa Lima:

São as primeiras estórias de um Brasil novo no começo do surgir. Assim, a primeira e a última estórias se entrelaçam pelo lugar comum por onde passam, ‘lugar onde se construía a grande cidade’, ali, ‘nos altos vales da aurora’ percorridos pelo mesmo menino a aprender nos seus caminhos.

Modifica-se a realidade dos gerais e Guimarães Rosa anuncia a mudança. Brasília. Mas atua sem alarde, não precisando dizer muito direta e pausadamente as suas verdades. Em vez de mostrar, ele faz ver. Aí se estende o planalto onde virá o menino de outra cidade aprender com o mundo as suas primeiras lições [...] ³.

Não é por outra razão que Nelson Pereira, recuperando parcialmente o conto “As margens da alegria” - no fragmento que mostra a perspectiva do menino no avião, olhando a cidade grande do alto -, faz o espectador ver, através de “planos ponto-de-vista” de Nhinhinha, olhando a cidade de Brasília da janela do avião e de “planos ponto-de-vista” de Liojorge e Alva, dentro do ônibus, os cenários da nova capital. É nessa paisagem híbrida, de um incipiente conglomerado urbano e ainda com fortes marcas de um cerrado ainda agreste, que o diretor vai estabelecer um contraponto desconcertante e surpreendente com o primeiro bloco narrativo do filme, valendo-se, sobretudo, dos “acontecimentos miraculosos” de Nhinhinha, de seu encantamento mágico, de sua poesia silenciosa e cândida.

Paulo Ronai, no estudo sobre “Primeiras estórias”, já citado, reconhece nos “acontecimentos miraculosos” um núcleo central dos contos do livro. Sob a superfície da realidade, uma outra realidade se descortina, luminosa, sutil, acessível, quase sempre, aos loucos e às crianças – os “personagens”. Em achado narrativo, extremamente fecundo para compor sua paisagem brasileira, Nelson Pereira investe no conto “A menina de lá”, a ele conferindo um lugar de centralidade em seu texto fílmico, na figura da personagem Nhinhinha. A protagonista tem o dom de realizar milagres; seus desejos se transformam, silenciosamente, em realidade.

Nhinhinha, na primeira parte do filme, convive com os seus familiares, em meio aos milagres cotidianos. Materializa sapo, bolo, pamonha de goiabada; com suas frases entrecortadas – “*Deixa... Deixa...*” – e suas construções originalíssimas – “*Tudo*

³ LIMA, Luiz Costa. “O mundo em perspectiva: Guimarães Rosa”. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). *Guimarães Rosa*. n. 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília, DF: INL, 1983, p. 500-501-580. Coleção Fortuna Crítica.

nascendo!...” “*Jaboticaba de vem-me-ver...*” “*O passarinho desapareceu de cantar...*”, a menina, “*em perfeita calma, imobilidade e silêncios*”, acompanhava o correr dos dias, “*sem se importar com os acontecimentos*”. Vivia em um tempo que era só seu. Com Nhinhinha, Nelson Pereira realiza alguns dos planos mais poéticos desse primeiro bloco: o plano em que a menina abraça a Mãe, doente sobre a cama e, em um piscar de olhos, a reencontra refeita, corada; o plano em que a criança, após desejar a chuva, brinca com a água, correndo solta pela terra, o plano que mãe e filha se abraçam na varanda, vendo a chuva que cai. Em todos esses planos, uma ausência de palavras em silêncio poético transformado; pelas frestas do cotidiano do universo rural, o milagre acontecendo, sutil e invisível.

Ao deslocar a personagem Nhinhinha para a cidade grande, Nelson Pereira provoca um efeito de profundo estranhamento, pela contraposição de signos de universos radicalmente distintos. Vendo, por exemplo, a imagem de uma cesta de bombons na tela da televisão - a tela da tevê, uma imagem recorrente nesse bloco narrativo, reitera o registro do “real” -, a menina transporta os bombons do aparelho e, no fim de algum tempo, uma enorme fila de crianças se forma em frente à casa da “santinha”, cujos milagres passam a ser capitalizados pela ambição dos tios da criança, com a convivência muda dos pais e da avó de Nhinhinha.

Se, por um lado, podemos identificar na “santidade” da pequena um forte traço da religiosidade popular brasileira ou, ainda, uma representação metafórica da poesia, em seus silenciosos mistérios, podemos reconhecer na marca do maravilhoso um apelo, às avessas, à realidade mais tangível, estritamente da ordem do humano. Comentando essa dimensão, também presente em “A terceira margem do rio”, afirma Luiz Costa Lima:

A estranheza da “terceira margem do rio” deixa uma impressão cabalística ou necessitada de uma interpretação mítico-mágica. Pensamos que, no entanto, essa seria apenas uma trilha falsa ou subsidiária. O escritor fecunda a dimensão de magia não para fornecer uma dimensão mágica, mas para que se desenvolva uma racionalidade radical, extrema, na maior tensão da agudeza sobre os limites do homem e de suas relações com a vida⁴.

A leitura sobre o mágico-poético em Guimarães Rosa, feita pelo crítico, parece-me vir ao encontro das propostas estéticas de Nelson Pereira dos Santos, ao fazer de “A terceira margem do rio” uma narrativa problematizadora da realidade brasileira, em seus fortes contrastes e em seus traços marcantes e peculiares. Valendo-se de sofisticados encaixes narrativos e conferindo, como vimos, ao conto “A menina de lá” um lugar central em sua releitura particular de “A terceira margem do rio”, Nelson Pereira, mantendo-se fiel aos

⁴ LIMA, op. cit., p. 508.

princípios históricos de um cinema comprometido com a realidade nacional, inscreve sua narrativa fílmica na tradição latino-americana, na qual o maravilhoso se constitui em um elemento decisivo para contar a História e as estórias de nossa gente, com seus paradoxos desconcertantes e seus promissores horizontes.

Todavia, ainda que atribuindo esse lugar ao conto de Nhinhinha, Nelson Pereira sente a necessidade de retomar a espinha dorsal de “A terceira margem do rio”, finalizando a narrativa fílmica com a estória de Liojorge, o Pai, o rio. Os planos finais do filme mostram Liojorge olhando para o rio, com sua voz em *off*. Em plano ponto-de-vista, vemos o Pai vindo na canoa e acenando para o filho, que se dispõe a trocar de lugar com ele. Diante de sua concordância, o inesperado acontece: o filho desiste da troca, tenta fugir do rio e, lutando contra a lama que o arrasta, finalmente consegue escapar. No entender de Costa Lima, “[...] o filho mantém o seu compromisso com o reino do humano, onde persiste no desconhecido da insegurança”⁵. E Nelson Pereira dos Santos, trabalhando “no oco, no vazio do texto”⁶, reafirma seu compromisso com realidade nacional e com seu modo particular de dizer cinema, relendo o silêncio poético de Guimarães Rosa para afirmar sua certeza de que, sem profundas transformações sociais, nenhuma transcendência é possível.

⁵ LIMA, op. cit., p. 508.

⁶ SARNO, Geraldo et al. “Julio Bressane – Miramar, Vidas Secas e o cinema no vazio do texto”. *Cinemais*, n. 6, jul./ago. Rio de Janeiro, 1997, p. 7-42.