EDNA MARIA FERNANDES DOS SANTOS NASCIMENTO
Universidade Estadual Paulista-Araraquara-Brasil edna.fernandes@uol.com.br

Maria Exita: a Cinderela do sertão de Guimarães Rosa

Era uma velha, uma velhinha – de história, de estória – velhíssima, a inacreditável. (Rosa, Guimarães. "Nenhum, nenhuma"*. Primeiras estórias*, p.52)

Greimas, ao longo da sua obra, tentando tornar mais operacional o modelo interpretativo do conto maravilhoso de Propp (1970), estabelece certas invariantes que se repetem nos processos de narrativa. Partindo do pressuposto de que cada narrativa atualiza invariantes solidificadas em um universo cultural determinado, Greimas (1975) afirma que é possível estabelecer um inventário de configurações discursivas. Esse inventário forma um dicionário discursivo que se apresenta como um estoque de temas e figuras. Todo texto, para Greimas, empresta desse dicionário percursos narrativos, temáticos e figurativos já realizados em outras narrativas. Mas cada enunciação, por um ato de escolha do sujeito enunciador, pode discursivizar diferentemente esses paradigmas narrativos, alterar programas narrativos e figurativizar diferentemente ator[1], tempo e espaço, onde se passa a história.

Na busca dessas invariantes narrativas a partir de suas atualizações em diferentes textos, o modelo greimasiano da teoria gerativa do texto redefine o conceito de motivo no qual nos fundamentamos para embasar a análise que nos propomos empreender aqui.

Retomando o conceito de motivo como blocos estereotipados suscetíveis de serem encontrados em diferentes narrativas, e lembrando que ele se desenvolveu particularmente com os estudos de etnoliteratura, Greimas, no *Dicionário de semiótica* (s.d.,p.289), chama a atenção para a necessidade de sua descrição e tipologia, observando que seu estudo constitui um campo de pesquisa no quadro mais geral da semântica discursiva.

No *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (1986, p.146), no verbete escrito por Joseph Courtés, esse conceito fica mais preciso, como vemos pela citação a seguir:

Le terme motif désigne le plus souvent un micro-récit récurrent: en ce sens, il est synonyme de configuration. En un sens plus restreint, on pourrait dénommer aussi motif un ensemble récurrent de figures, indépendant de la forme thématico-narrative, qui le prend contextuellement en charge: il s´agit alors plutôt d´un code mytique organisant le niveau figuratif profond. On appelera alors motifème *la réalisation dans le discours d´un motif donné.*

Courtés, conceituando motivo, em sentido lato, como uma micronarrativa recorrente, afirma que é sinônimo de configuração, termo já usado por Greimas, e definindo-o, em sentido específico, como um conjunto recorrente de figuras, estabelece a diferença entre motivo e motifema, o primeiro sendo da ordem da virtualização e o segundo de uma realização.

Denis Bertrand no livro *Germinal* (2000), retomando Greimas e Courtés, no capítulo *VI. Les motifs: travailler, manger et aimer*, concretiza, podemos dizer, a definição do termo motivo dos verbetes dos dois dicionários de semiótica. O texto de Bertrand, a partir da análise da obra de Zola, *Germinal,* mostra como motivos são discursivizados por um autor em particular. Vale a pena transcrever a esclarecedora definição do semioticista (2000, p.92), acompanhada de exemplos que tão adequadamente ilustram a teoria:

Les contes abondent en scènes-types, telles que les mariages, les scénes de fuite, les scènes de transmission de message, etc. Ces séquences, qu´on retrouve d´un conte à l´autre, à peu prés 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 des 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 enclecher, 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.*

---

[1] Para Greimas, ator é o lugar de convergência e de investimento de dois componentes, sintáxico 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). (Ver Greimas, A. J. e Courtès, J. *Dicionário de semiótica)*

Observamos a partir dessa extensa citação de Bertrand, mas muito clara e didática, que uma narrativa é composta de uma seqüência de motivos e que cada narrativa tem como núcleo um motivo central que constitui o seu programa narrativo de base e pode ter vários motivos que constituem programas narrativos de uso que convergem para ao execução do programa de base.

A partir do conceito de motivo, desenvolvido por esses autores, o que nos interessa particularmente neste texto é verificar como o filme de Pedro Bial *Outras estórias* (1999), retomando do livro *Primeiras estórias* (1962[2]), do escritor brasileiro Guimarães Rosa, cinco contos, "Famigerado", "Soroco, sua mãe, sua filha", "Os irmãos Dagobé", "Nada e a nossa condição", "Substância", escreve uma outra narrativa.

Os contos de *Primeiras estórias*

O livro *Primeiras estórias*[3] é formado por 21 narrativas curtas. O conto "Famigerado", desses cinco textos de 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* (PE, p.10), desconfiado e cruel, *Se é que se riu: aquela crueldade de dentes. Encarar não me encarava, só de fito à meia esguelha* (PE, p.11), de poucas palavras, *A conversa era para teias de aranha* (PE, 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!...* (PE, p.12) Esse conto que se passa em um arraial desenvolve o motivo 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.* (PE, 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 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.* (PE, 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 *vinham fazer quarto. Todos preferiam ficar perto do defunto, todos temiam mais ou menos os três vivos.* (PE, p.26) A razão, além da fama de serem os Dagobés *gente que não prestava,* com um inventário de maldades, era que os irmãos vivos sabiam que *um lagalhé pacífico e honesto, chamado Liojorge, estimado de todos, fora quem enviara Damastor Dagobé, para o sem-fim dos mortos.* (PE, 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.* (PE, 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.* (PE, 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...* (PE, p.30) *A gente, vamos'embora, morar em cidade grande...* (PE, p.30)

Diferentemente dos outros contos, o ator de "Nada e a nossa condição" não é mau, 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.* (PE, p.80) No castelo-fazenda esperava o rei, Tio Man'Antônio, 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.* (PE, p.81) O espaço e os papéis temáticos construídos pelo narrador nos leva a identificar o motivo do casamento bem sucedido, portanto, a expectativa de um 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 de fadas. O rei muda fisicamente e internamente *o rosto cinzento moreno* (PE,p. 82), *Nada dizia, quando falava, à vezes a gente mal pensava que ele não se achasse lá, de novo, assim, sem som sem pessoa.* (PE, p.83) Felícia, a filha mais nova, interroga o pai-rei*: Pai, a vida é feita só de traiçoeiros altos-e-baixos? Não haverá, para a gente, algum tempo de felicidade, de verdadeira segurança?* E como que a

[2] Edição utilizada nas citações: ROSA, J.G. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.
[3] A partir daqui PE.

lembrar contos de fada responde à filha*: Faz de conta, minha filha... Faz de conta*.. (PE,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.* (PE,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.* (PE,p.85) e trabalha muito, *Fazia de conta; e confiava, nas calmas e nos ventos.* (PE,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*. (PE, 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* (PE, 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* (PE, p. 87). Nem a morte e o incêndio de sua propriedade lhe tiram 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.* (PE,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* (PE,p.151), transforma-se em uma moça bonita e pura como o *amido – puro, limpo, feito surpresa* (PE, p.151), mas os pretendentes *Tinham-lhe medo, à doença incerta, sob a formosura*. (PE,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.* (PE,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), aconselha-se com Nhatiaga que a trouxera para suas terras. Sabendo por Nhatiaga do fato de 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 *marca a intensidade da conjunção amorosa ou a instauração reforçada (no príncipe) do querer-casar* (1979, p.161) 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 dá o empurrãozinho, alertando o príncipe-patrão de que a princesa-empregada pode ir embora. A história da *Cinderela* do sertão tem como a clássica narrativa de Perrault um final feliz onde "o amor tudo vence". O quadro abaixo sintetiza os elementos analisados nos cinco contos rosianos:

TEXTO	**MOTIVO**	**ATOR**	**PAPEL TEMÁTICO**	**ESPAÇO**	**TEMA**
Famigerado	aprendizado	Damázio Doutor	jagunço médico	arraial	conhecimento
Soroco,sua mãe, sua filha	partida	Soroco Velha,moça, pessoas	pai filha mãe, povo	esplanada da estação	loucura
O irmãos Dagobé	velório enterro	Damastor Derval Doricão Dismundo Liojorge	jagunço morto velantes lavrador matador	casa arraial	medo
Nada e a nossa condição	casamento velório	Tio Man`Antônio Tia Liduína	rei ou príncipe fazendeiro morta engenheiro morto, filhas	fazenda	efemeridade da felicidade
Substância	trabalho casamento	Maria Exita Sionésio Nhatiaga	príncipe princesa madrinha	roça fazenda	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 temporal[4] 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 das campinas e, nesse espaço aberto, sobressai altaneiro um buriti. Estabelecido o espaço do sertão pela figura da palmeira, aparecem os créditos do filme. Um tropel de cavalos invade o povoado e habitantes amedrontados fecham as janelas e correm para dentro de 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, por causa da fisionomia e dos seus modos, 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 "Os 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. A fala dos velantes é interrompida, volta-se ao motivo do velório, pelo notícia de que Liojorge mandara um recado dizendo que não quisera matar Damastor e vai apresentar-se. Instaura-se uma maior 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, sua mãe, sua 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, 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 a 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 a 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 Sinésio que ama uma não-princesa, Maria Exita. Os atores de "Soroco, sua mãe, 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 se realiza 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, entoa 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, desenvolviam programas narrativos em diferentes histórias, são retomados em uma única que compõe um programa narrativo de base da história da vida do rei e da rainha que, já instalados no motivo casamento, perdem essa condição. Retomando o motivo do casamento, o filme volta à primeira estória que se repete com outros atores, Maria Excita e Sionésio. O ciclo não acaba com a morte, como propõe o texto rosiano, há sempre uma renovação do ciclo da vida pelo amor, segundo o texto fílmico. É a história de *Cinderela* renovada pelo ator Maria Exita.
O quadro a seguir apresenta elementos de nossa análise conforme a seqüência dos contos de Guimarães Rosa utilizada por Bial para compor *Outras estórias*:

---

[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, A.J. e Courtès, J., s.d., p.97)

TEXTO BIAL	TEXTOS ROSA	MOTIVO	ATOR	PAPEL TEMÁTICO	ESPAÇO	TEMA
Outras estórias	*Nada e a nossa condição*	Velório	mulher, homem, moças	morta, pai, filhas	fazenda	*Renovação do ciclo da vida*
	Os irmãos Dagobé	Morte	moço Dagobé	Jagunço leitor	arraial	
	Soroco, sua mãe, sua filha	Fuga	moça	Filha	rua	
	Os irmãos Dagobé	Velório	Dagobés	Morto Jagunço Velantes	casa	
	Famigerado	Aprendizado	Damastor doutor	Jagunço Médico	arraial	
	Soroco, sua mãe, sua filha	Enterro	Moça, velha, Soroco	pai, mãe, filha	rua	
	Os irmãos Dagobé	Enterro	Dagobés Velantes Liojorge	Morto Jagunço Velantes	cemitério	
	Nada e a nossa condição	Velório	Man´Antô-nio/Liduína	rei, rainha fazendeiro morto	fazenda	
	Soroco	Velório	Moça, velha, Soroco	pai, mãe, filha	casa	
	Substância	Trabalho Casamento	Maria Exita Sionésio Nhatiaga	Príncipe Princesa Madrinha	roça fazenda	
	Soroco...	Partida	Sorocos, pessoas	pai, mãe,filha, povo	esplanada da estação	

Em *Outras estórias*, os contos são agrupados 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 e que tem como motivo central também o casamento. Das cinco narrativas de Guimarães Rosa, retomadas 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 a 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 Exita/Sionésio, os primeiros, já casados e maduros, instalados como rei/rainha, morrem, fechando o ciclo da vida, os dois últimos, jovens, iniciam uma nova narrativa. Em "Nada e a noção condição" o motivo desenvolvido é o do casamento que termina, instaurando o motivo do velório e a temática da efemeridade da felicidade e em "Substância" o motivo é o do casamento e a temática o amor tudo vence. Em *Estas 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.

Bibliografia

BERTRAND, D. *Germinal.* Émile Zola. Paris: Bertrand-Lacoste, 2000.

COURTÈS, J. Uma leitura semiótica de "Cinderela". In:_____. *Introdução à semiótica narrariva e discursiva.* Coimbra: Almedina, 1979.p.142-190.

GREIMAS, A. J. *Sobre o sentido:* ensaios semióticos. Petrópolis: Vozes, 1975.

GREIMAS, A. J. e COURTÈS, J. *Dicionário de semiótica.* São Paulo: Cultrix, s.d.

GREIMAS, A. J. e COURTÈS, J. *Sémiotique:* dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Paris: Hachette, 1986.

OUTRAS estórias. Direção de Pedro Bial, 1999. 1 filme, son., color.

PROPP, V. *Morphologie du conte.* Paris: Seuil, 1970.