

Representação dos monstros e monstruosidades na literatura e no cinema: transformações em *A terceira margem do rio*, de Nelson Pereira dos Santos

The representation of monsters and monstrosities in Literature and Cinema: transformation in A terceira margem do rio, by Nelson Pereira dos Santos

Generosa Souto

Unimontes – Brasil



Resumo: Tem este texto a intenção de discutir em que medida ocorre a representação dos monstros e das monstruosidades como construção discursiva no filme *A Terceira Margem do Rio* (1994), de Nelson Pereira dos Santos, que reúne, num só corpo, seis das Primeiras Estórias, de Guimarães Rosa, Sequência, Fatalidade, A menina de lá, As margens da alegria e Os Irmãos Dagobé.

Palavras-chave: Monstros e monstruosidades; literatura e cinema; tradução intersemiótica

Abstract: The intention has this text to argue where measured the representation of the monsters and the monstrosities occurs as discursive construction in the film *the Third Edge of the River* (1994), Nelson Pereira Dos Santos, who congregates, in one alone body, six of First the Estórias, Guimarães Rosa, Sequência, Fatality, the girl of there, the edges of the joy and the Dagobé Brothers.

Keywords: Monsters and monstrosities; literature and cinema; intersemiótica translation

Monstros,
tanto criaturas engendradas pelo homem,
quanto os próprios seres humanos [...]

JULIO JEHA

Ao escolher a epígrafe deste texto como sala de estar, pensei trazer para o debate a representação do monstro, como metáforas do mal, a noção de monstro e da monstruosidade como construção discursiva, que permite mostrar a face das infrações, os excessos, a des-razão e os des-limites sociais.

Assim, entrei pelo caminho da simplicidade, fazendo âncora na Semiótica, uma vez que esta ciência propõe-nos um trajeto leve na estética de ver o mínimo, de ver um fragmento, de ver um lance, de ver um ponto, de ver um trecho, de ver um pedaço, de ver uma imagem, de ver uma cena, apenas, para dizer os ícones e as metáforas da *Significação*, objeto primeiro para a geração de sentidos.

Assim que se traduz o literário para o cinema, a direção traz para o diálogo ícones, índices e símbolos, metáforas imprescindíveis para a realização da tradu-

ção intersemiótica. Utilizaremos como ancoragem perspectivística as colaborações teóricas de André Lefevere (1992), Thais Flores (2004), Júlio Plaza (2001), Lúcia Santaella (2004), e a teorização sobre cinema aportaremos em Andrew (2002), Xavier (2003) e Bazan (1992). Para falar de monstro e monstruosidades, valemo-nos de Michel Foucault (2002) e Julio Jeha (2007).

Vale dizer para começo de conversa que os séculos XX e XXI são considerados como os séculos da imagem em movimento. Este é um dado cultural. O cinema, depois a televisão e o vídeo, dominam o imaginário coletivo. A palavra e a escrita a interagir com outros discursos: som-palavra-imagem surgem imbricadas em novas noções de textos que começam a emergir com uma mudança no paradigma cultural. O cinema como máquina de “criação de imagens” coloca novos desafios à nossa relação com o

mundo e com o real, já que cada imagem é única e fornece uma nova experiência de mundo visível. O cinema não fala das coisas como na literatura, mas as mostra, como re-construção de metáforas. Este é um dado cultural irrefutável.

A narrativa de *A terceira margem do rio* traz um ponto comum entre as duas linguagens, escrita e cinematográfica. No seu espaço ficcional existente (diegese) até o final do filme as informações sonogadas são fornecidas para o seu desenlace. Há a narração actancial (personagem narrador) que testemunhou quase tudo, pois em coisas que o receptor sabe e ele não. O espectador, assim como o leitor decodificam os signos por estarem familiarizados as suas atribuições.

Abramos as cortinas do cinema.

Desde o seu surgimento, a indústria cinematográfica utiliza da literatura como matéria-prima. Contudo, Taís Flores Diniz(2004) diz que o estudo do processo de transformação de uma obra literária em filme vem sendo dominado por noções preconcebidas e juízos de valor que geralmente supervalorizam a obra literária em detrimento da tradução filmica, e afirma, ainda, que uma tradução não pode ser um equivalente exato de um romance nem é desejável que o seja.

Sem supervalorizar nenhum dos trabalhos, considere pertinente averiguar como Nelson Pereira dos Santos construiu aquele tecido filmico, *A Terceira Margem do Rio*, do ponto de vista da representação dos monstros e das monstruosidades, sabendo-se que uma narrativa literária, quando traduzida para o cinema precisa passar pela imperfeição, pelo excesso, pelo duplo, para se constituir uma nova peça, uma nova obra, singular, única.

A partir dessa “imperfeição da figuratividade”, como chama Greimas(1990), é que se tornará possível provocar o rompimento da expectativa do despertar da significação.

Greimas ressalta que “a figuratividade não é um simples ornamento das coisas”. Diz mais: que ela “é essa tela do parecer cuja virtude consiste em entreabrir, em deixar entrever, graças à imperfeição, como que uma possibilidade do além-sentido”. Ou seja, a figuratividade surge em seu papel de engendramento do sentido, sob a perspectiva de uma poética da expressão, buscando ressaltar os efeitos da figuração básica no tratamento de determinado tema para reconhecer, quando possível, efeitos da iconização, etapa final da figurativização do texto, cujo objetivo é criar uma ilusão ou impressão referencial.

Abrindo as cortinas

a) Da Literatura: Cortina do hipotexto

Primeiras Estórias, de Guimarães Rosa, é uma unidade que se dirige para a manifestação, para a estética,

para a expressão recriada com as palavras, de tal sorte que importa não o que diz, mas o modo particular como se diz. E, assim, *Primeiras Estórias* é tomado como hipotexto, isto é, como “um texto de partida, texto primeiro”, no dizer de Gérard Genette (2006), isto é, textos utilizados para uma produção audiovisual, para que Nelson Pereira dos Santos (1994) construísse um outro texto, um hipertexto.

Os contos-hipotextos, a saber, *A terceira margem do rio*, *Sequência*, *As margens da alegria*, *Fatalidade*, *A menina de lá* e *Os Irmãos Dagobé*, como “fonte permanente de poesia”, conforme ressalta Paulo Ronái(2005).

Não fará parte deste estudo a fortuna crítica acerca dos contos de João Rosa.

b) Do Cinema: Cortina do hipertexto

Ao olhar para a tela grande em movimento, deparamos com fragmentos de imagens intrasubjetivas, advindas de leituras outras que re-constituímos e percebemos um texto-no-outro, tomando como base as concepções de ícone, índice e símbolo utilizados por Julio Plaza (2001), e que Bazan (1991), em seu estudo sobre cinema e a evolução da linguagem cinematográfica, afirma que a imagem deve ser entendida, de modo geral, como tudo aquilo que a representação na tela pode acrescentar à coisa representada. Já para Genette (2006) essa representação de imagens, de um texto no outro, chama-se hipertextualidade.

Com base nisso, nasce o hipertexto de *Primeiras Estórias*, no cinema, uma tentativa de estabelecer o jogo de uma mídia-na-outra. É assim que se dá a tradução intersemiótica nos moldes de Jakobson (1995), que traz a idéia de que a tradução consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas não-verbais, visto que no filme elementos não verbais são-nos apresentados e, por vezes, aumentam o nosso interesse por ele, pois dialoga conosco como teias de aranha.

É, justamente, nesse prisma hipertextualístico que Nelson Pereira dos Santos, num só encadeamento dos episódios dos seis contos de Rosa, de forma assíncrona, transmuta personagens e temporalidade e faz nascer uma nova peça, estabelecendo-se, o jogo especular dos textos, em que o texto literário de Rosa traz a natureza de palimpsesto, sobre o qual se sobrepõem camadas de textos e se apresenta, como um enigma a ser decifrado, como uma imagem arquetípica para a leitura do próprio homem de papel ou de película.

Santos apresenta uma (des)sincretização dos narradores e dos sujeitos de Rosa, desmonta as fábulas de *Primeiras Estórias* e monta, sincretizado, em uma só personagem: Liojorge, protagonista de *A terceira margem do rio*, o filme.

O sujeito da morte de Damastor, de *Os Irmãos Dagobé*, compõe o caráter nostálgico de memória coletiva, no discurso mítico, em toda a tessitura que se entrelaça nas imagens em movimento.

No que se refere as duas peças, literária e cinematográfica, a de Rosa e a de Santos, percebemos que ambas apresentam componentes semióticos no que diz respeito à iconização e à metáfora utilizadas por Santos como recurso na apresentação das personagens, das situações vividas por elas e do ambiente que as rodeia.

Acerca de imagens como signos icônicos, Lúcia Santaella preconiza que “as imagens como semelhança de signos retratados pertencem à classe dos ícones” (SANTAELLA, 1999), como semelhança, e imitação. Ou seja, as imagens tornam-se ícones, a partir da leitura das cenas, que o espectador atento percebe em razão de semelhança com as personagens da literatura já conhecidas por leituras prévias.

Para Santaella, um ícone é uma abstração de algo que é do nosso conhecimento e apresenta pelo menos um traço em comum com o objeto representado.

Assim posto, vale questionar como os elementos icônicos apresentam-se na tradução de *Primeiras Estórias* para *A terceira margem do rio*, direção de Santos?

Os elementos icônicos são representados através de desenhos, traços, imagens figurativas e plásticas, tais como cores, texturas, dimensões, que trazem, aparentemente, um caráter universal, visto que o homem produz imagens desde a pré-história até nossos dias — e a similaridade entre esses elementos e a realidade que representam induz a esse engano. Isso traz a impressão de que a leitura desses elementos seja “natural” ou “automática”.

Dessa forma, vale dizer que os ícones são, incessantemente, transformados em índices e símbolos e necessitam de serem compreendidos, interpretados. Para isso é necessário recorrer à “significação segunda”, à conotação imagística.

O enredo nasce como se fosse uma só grande imagem icônica que se entrelaça por entre os seis contos, de modo que os elementos formais e expressivos se justapõem, “palavra por palavra, cada uma delas recarregada de vida” (SILVA, 2005).

Da forma descrita, Nelson Pereira dos Santos roteirizou, intencionalmente, um novo texto e substabeleceu a tradução, que para André Lefevere (1992: 8), “é, sem dúvida, a reescritura de um texto de partida”. Por tão importante afirmação, Lefevere aponta a preservação dos valores da cultura de chegada. Ou seja, é importante deixar fluir, um pouco, a linguagem das personagens, a estória, os mitos, enfim, uma breve alusão, para que o espectador possa sentir que houve uma fusão de um texto-no-outra, de uma mídia-na-outra. Como diz Genette, é a “presença efetiva de um texto noutra”.

Quanto à hipertextualidade, ele diz que ela designa “toda a relação unindo um texto B (hipertexto) a um texto anterior A (hipotexto)”. Genette põe, portanto, em evidência os dois tipos de relações possíveis entre um hipertexto e um hipotexto. Ele esclarece que o hipertexto transporta o hipotexto para um quadro, tanto geográfico, quanto histórico, o mais próximo possível do espectador.

Ele chama as transposições diegéticas de modificações do quadro espacial, temporal, social, isto é, a transposição de uma ação praticada num espaço geográfico para outro, ou de uma época para outra, e até mesmo as duas coisas juntas.

c) *Da Rede: Cortina de monstros e monstrosidades*

Esta rede é tecida com o propósito de verificar como Nelson Pereira dos Santos abriu a cortina da representação dos monstros e das monstrosidades, em *A Terceira Margem do Rio*.

Ao abrir a tela, a câmara está no plano geral, mostrando todo o espaço da história, e logo mostra o plano de conjunto, a família ribeirinha, Pai, Mãe, Filhos.

Em primeiríssimo plano a imagem focalizada é a do rosto da mãe, que Santos fez castradora, olhos fixos e arregalados, pálida, dando ordens e ao mesmo tempo, lançando os dados, na continuidade do jogo com o marido: “*Cê vai, ocê fique, você nunca volte!*”, mostrando que a intimidade e o afunilamento de dentro de casa, era diferente no jogo, e a mãe se fez figurativizar forte, mudando o pronome bruscamente de “*cê*” para a formalidade “*você*”.

Instaura-se o *primeiro monstro*, a mãe, aquela que decide, que dá ordens, que julga, que pune.

O Pai desce o barranco do rio sem olhar para trás. Desamarra a canoa, símbolo da segurança, de útero, de aconchego, no dizer de Gaston Bachelard (1998). O homem levanta e abre o olhar pela última vez para a família, abençoa o filho com um gesto de religiosidade e conduz seu desejo nas águas do opará.

É como se tivesse desatado o laço do inconsciente. O silêncio se faz linguagem.

Instaura-se o *segundo monstro*, o vazio, que ecoa no encaixo da liberdade física da não casa, do não útero, do não ninho. O silêncio como resposta negativa de uma não volta, a não linguagem é alheia ao homem, por isso houve linguagem, a reação de enfrentamento de uma não felicidade, e dessa forma surge a monstrosidade do vazio, uma ausência que se faz perpétua.

Os ruídos da película são componentes sonoros que simulam no cinema uma realidade acústica, podendo assumir a forma de paisagem sonora, quando o espectador

pode ouvir o canto de pássaros diversos, como uma orquestra de cítaras, simbolizando a imortalidade da alma no Corão e na Poesia, e o som das águas que tocam o remo de forma silenciosa, sombria, dormente.

Gaston Bachelar (1998) diz que a água calma é o símbolo das energias inconscientes, que podem ser lidas como sêmen divino, a palavra geradora, manifestação úmida, viva. Já Chevalier e Gheerbrant (2000) afirmam que a água, também, apaga a história, pois restabelece o ser num estado novo.

No plano de sequência, o ângulo de visão da câmera se abre para o protagonista, Liojorge, menino que a angústia toma conta de seu peito, acenando para o pai, segue-o beira-do-rio-abaixo, como se estivesse ligado ao pai, através do barro, da lama que há na margem do rio.

O menino entra e sai da lama, matéria fecunda que une o princípio receptivo e matricial, a terra, no dizer de Chevalier e Gheerbrant (2000), ao princípio da transformação.

Assim, a lama simboliza o nascimento de uma identidade Outra; a destruição da identidade do Pai é necessária para a restauração da identidade do Filho, já homem, corporificado como Duplo do Pai e passa a responder com os verbos no presente do indicativo “[...] é assim do jeito que o pai quer...”, assumindo definitivamente aquele lugar.

O menino-Liojorje-homem (re)surge, com a mão direita aberta, em *close-up*, no buraco que guarda comida para o Pai, como duplo, que Carlos Ceia (2010) entende como extensão, sombra ou fantasma que assombra e inquieta o “eu”.

Para Chevalier e Gheerbrant, a mão exprime signo de poder, a mão que abençoa, a mão da autoridade E assim posto, o protagonista muda de condição.

Constrói-se o *terceiro monstro*: o duplo.

Brunel, no dicionário de mitos literários, afirma que o duplo é ao mesmo tempo idêntico ao original e diferente, até mesmo o oposto.

Para Brunel,

O duplo é sempre uma figura fascinante para aquele que ele duplica, em virtude do paradoxo que representa (ele é ao mesmo tempo inferior e exterior, está aqui e lá, é oposto e complementar), e provoca no original reações emocionais extremas (atração/repulsão). (BRUNEL, 1998: 263)

Vale dizer que o duplo tanto revela quanto amedronta quem com ele se defronta. Ele está presente na duplicação da figura humana ou da personalidade. O monstro é um ser fronteiro que habita os limites do que é possível à experiência humana.

Por isso que ele nasce nos locais mais longínquos e marginais da imaginação. O monstro surge para delimitar

o espaço possível de ser cruzado, como se traçasse o limite entre a vida e a morte.

Vejam, pois, o que ressalta Carlos Ceia (2010):

Numa outra leitura, o *DUPLO* corresponde a uma duplicação do ‘eu’, onde, através da sua gênese, se procura obviar a finitude do *ser*. Assim, a ilusão do *DUPLO* cedo se transforma num mecanismo astucioso cujo objetivo é o de enganar a morte do próprio sujeito. É então usado pelo ‘eu’, como preciosa ferramenta impeditiva da sua morte, anulando a possibilidade de se coincidir enquanto si-próprio.¹

Liojorge, duplo, portanto, passa a ser *ação* da família e entra na fase adulta, resolvendo os problemas da família e casa-se com Alva, depois de conhecê-la, enquanto perseguia uma vaquinha desgarrada, alusão ao conto *Sequência*, e do amor de ambos nasce uma filha, Nhininha, de *A menina de lá*. A menina cresce como se fosse muda, até que um dia começa a falar duas palavras: “Deixa... deixa, deixa...”, e a fala lhe veio, houve uma mutação, característica tradicionalmente relacionada ao monstro – desencadeada pela apropriação que a criança de, apenas, duas palavras.

Eis o *quarto monstro*.

No dizer de Julio Jeha (2007), “Os monstros funcionam sempre como um aviso ou um castigo por alguma ruptura, algum excesso, algum “mal” cometido: o monstro é um “estratagema para rotular tudo que infringe esses limites culturais”. Trata de uma in-fância que se faz presença silenciosa e que nos revela a nossa própria dimensão in-humana, o estranho, o duplo, o monstro que nos habita e que somos.

Aos poucos, confere ao monstro *in-fans*, Nhininha, a obrigação de, todos os dias, em troca de presentes e dinheiro, fazer milagres, em Brasília, sendo explorada pelos tios.

Surge o *quinto monstro*: a exploração de menor indefeso.

Denis Leandro Francisco, em seu artigo “Um monstro mudo”, diz que na tradição ocidental, o corte nessa representação da infância como lugar do primitivo e do pecado será efetuado pelo idealismo de Rousseau. Com ele, começamos a desconfiar da razão e a confiar de maneira ilimitada na natureza. A criança deixa de ser o vestígio denunciador de nossa natureza vergonhosamente corrupta e passa a ser testemunha de nossos sentimentos mais autênticos e inocentes, ainda não corrompidos pelo contato com o mundano – esse, sim, monstruoso. Vestida de feliz, a criança irá, agora, ocupar todos os nossos sonhos

¹ Carlos Ceia, s.v. “Duplo”, *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: <<http://www2.fch.unl.pt/edtl/verbetes/D/duplo.htm>>, consultado em: 15 maio 2010.

de felicidade, sonhos de vermos cumprido no outro aquilo que não se realizou em nós. A criança adquire o poder da fala e logo morre, numa espécie de troca.

A fala é empregada como desejo, da criança e dos mais velhos de casa, em nome da necessidade de se alimentar bem. É uma espécie de paranormalidade, a partir do viés monstruoso da exploração nos acontecimentos inexplicáveis envolvendo a linguagem do “deixa... deixa...”. Os monstros funcionam sempre como um aviso ou um castigo por alguma ruptura, algum excesso, algum “mal” cometido: o monstro é um “estratagema para rotular tudo que infringe esses limites culturais”, no dizer de Julio Jeha (2007).

A criança morre e seus desejos de ter um caixão cor-de-rosa com pedras verdes é realizado. O caixão desaparece, voando, nos céus de Brasília. E a menina se fez santa, no imaginário religioso do povo entristecido.

Nasceu o *Sexto monstro*.

Os Dagobés, poderosos que se apresentam de terno e gravata, moram em Brasília, símbolo de poder, fama, política, tráfico de drogas e corrupção. Encontram com o tio de Nininha, impondo-lhe medo, para que fornecesse o seu endereço, para raptar Alva, a mãe da criança, objeto de desejo do imaginário do mais novo Dagobé.

Surge o *sétimo monstro*.

A câmara traz a cena de Liojorge sendo preso por tráfico de drogas, com as ordens dos Dagobés.

Oitavo monstro.

Liojorge sai da cadeia, porque pagou a fiança e conhece um bandido que o leva à casa de comerciante de armas, que lhe vende um revólver. Sai à caçada do Dagobé, encontra-o e mata com um tiro certo no coração.

Nono monstro.

Entra na casa, salva sua amada, leva-a nos braços, como uma princesa. No dizer de Luiz Nazário (1988), “o monstro sempre escapa porque é indestrutível”.

Encerrando a viagem, a arte em tensão de *Pri-meiras Estórias* ostenta um caráter de duplo, uma vez que seu signo verbal inscreve-se, no campo da conotação, enquanto sentido outro do sentido canônico, dicionarizado, estabelecido; porque dotado de extrema ambiguidade, o texto literário sobrevive a leituras atemporais.

Em literatura, o sentido não é único, mas duplo. Sugerimos que a monstrosidade construída como estratégia discursiva no filme *A terceira margem do rio*, analisa a hipertextualidade no cinema novo, focalizando monstros como construtos na representação da alteridade.

Isto posto, é necessário, agora, falar da metáfora dos monstros e das monstrosidades que corporificam tudo que é perigoso e horrível na experiência humana, conforme Julio Jeha (2007).

Para Jeha os signos monstros e monstrosidades estão presentes em diversas formas na literatura, sempre relacionados ao conceito de maldade, o próprio mal. Porém, em suas investigações o professor discute que os monstros são “[...] a própria representação dos medos e perigos presentes na experiência humana” (JEHA, 2007).

Ir à caça das monstrosidades e dos monstros é bem antigo. Acredita-se que tenha iniciado com os gregos. Tornou-se um assunto de grande importância, digno de ser discutido por grandes pensadores como Michel Foucault (2002), quando afirma que o problema que vamos encontrar ao longo de todo o século XIX é descobrir o fundo de monstrosidade que existe por trás das pequenas anomalias, dos pequenos desvios, das pequenas irregularidades.

Foucault ressalta, ainda, que:

o monstro é o grande modelo de todas as pequenas discrepâncias. É o princípio de inteligibilidade de todas as formas – que circulam na forma de moeda miúda – da anomalia. (FOUCAULT, 2002: 71)

Na contemporaneidade, percebem-se atos monstruosos a todo o momento. Quaisquer atitudes dissociadas das estabelecidas pelas convenções éticas e morais caracterizam-se como sendo monstruosas.

Fortalece em nós a certeza de que a rebeldia aos preceitos sociais também devem ser intituladas monstrosidades. É fácil perceber o comportamento disforme de uma pessoa em relação ao padronizado na sociedade, apesar de não se admitir comportamentos semelhantes ao se tratar de seres humanos, pois cada ser é um indivíduo e, portanto, inigualável.

Nossa história é marcada por “monstros” que apesar de não serem figuras grotescas de aparência assustadora foram capazes de atrocidades de repercussão mundial, como exemplo Hitler, Stalin, Sadan e muitos outros.

Os monstros podem ser, portanto, um homem uma fobia, um horror, castigos, julgamentos e tristeza sem medida. E podem ser representados por uma criatura, uma pessoa, um objeto ou até mesmo um lugar. Já as monstrosidade são os atos e os excessos de maldades desmedidas cometidas pelos monstros, tais como crueldade, atrocidades, barbaridades, fofocas, inveja, mentiras, enfim, malefícências.

É a representação do mal que adquire diversas formas de acordo com as características que lhe são atribuídas, segundo a corporificação que lhes dá a cultura da sociedade.

No dizer de Jeha “[...] na Idade Média, os pecados capitais vão corporificar os monstros. Eles são alegorias como: o vício, a gula, a ira, apontados como seres monstruosos” (JEHA, 2007). Diz, ainda, que o monstro,

por ser uma criatura com uma imagem defeituosa, não pode ser considerado monstruoso apenas pela aparência física, tem que ser observados seus atos. Porém, em suas investigações, o professor pretende discutir que os monstros são “[...] a própria representação dos medos e perigos presentes na experiência humana” (JEHA, 2007).

E, nada melhor, do que a literatura, enquanto ficção, para examinar essa capacidade maléfica humana e que, aqui, se discute a partir dos ícones de *A terceira margem do rio*.

O objetivo do monstro é, portanto, transformar, modificar ideias e pensamentos humanos e esse tipo de mudança causa inquietações e incômodos.

Os monstros surgem, portanto, nas passagens, pela ordem que se seguem. Ainda segundo Julio Jeha, nossa experiência está baseada em fundamentos epistemológicos e ontológicos. Quando há uma mudança epistemológica gera uma outra ontológica forçando à expansão dos conhecimentos “sentimos que nossas expectativas de ordem – as fronteiras –, estabelecidas pela ciência, filosofia, moral ou estética, foram transgredidas.

E transgressões geram monstros, muitos outros monstros. Corroborando, Gil ressalta que “os homens precisam de monstros para se tornarem humanos” (GIL, 1994: 88), e que “a literatura medieval, as canções de gesta, os relatos de peregrinações estão repletos de monstros, de demônios, de fadas, de criaturas provenientes do folclore popular e integradas nas histórias edificantes ou heróicas.

Afirma que para além da esfera da ordem estável marcada por sinais religiosos, abunda o espaço mágico das figuras fantásticas” (GIL, 1994: 35).

Diz, ainda, que “o monstro não passa de uma barreira, impensável e sempre pensada, nos limbos da razão, como as raças monstruosas que habitavam na periferia do mundo humano. São os nossos guardiões e é necessário produzi-los apenas em número suficiente para nos ajudar a pensar e a manter a nossa humanidade em nós. Sob pena de já não sabermos muito bem o que faz de nós seres humanos” (GIL, 1994: 132).

Por fim, retomando a Semiótica, verifica-se que dá conta de apresentar todas as linguagens possíveis, tendo como objetivo os modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como: fenômeno de produção de significado e sentido.

O cinema é, portanto, uma manifestação artística, expressa a cultura de uma população e desperta prazer,

diversão e consciência nesta ou em qualquer outra população. Uma imagem no lugar de outra representando a outra, é um exemplo concreto de metonímia no filme.

E o *décimo monstro*? Ele será você, leitor, quando estiver matutando acerca de *A terceira margem do rio*, e que ainda tem muitos outros monstros por surgir, povoando seu imaginário.

Boas monstruosidades!

Referências

- BAZAN, André. *O cinema – Ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- DINIZ, Thaís Flores. Texto e imagem: The shining e a adaptação kubrickiana. *Vertentes*, Revista da Universidade Federal de São João Del Rei, n. 23, p. 59-65, 2004.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: FAL/UFMG, 2006.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Bliskstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1995.
- JEHA, Julio. *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- LEFEVERE, André. *Translation, rewriting & the manipulation of literary fame*. London and New York: Routledge, 1992.
- NAZÁRIO, Luiz. *Da natureza dos monstros*. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.
- PEREIRA, Nelson Pereira dos. *A terceira margem do rio*. Rio de Janeiro: Riofilme, 1994. VHS.
- PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- SANTAELLA, Lúcia. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Pioneira Jhomson Learning, 2004.
- XAVIER, Ismail. Introdução. In: *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Recebido: 15 de julho de 2010

Aprovado: 11 de março de 2011

Contato: catedracontato@hotmail.com