



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

ANA FLÁVIA CAMAROTTI SOUZA DE ALBUQUERQUE

***MUTUM* COMO EXPRESSÃO DOS ESTADOS DA ALMA DE MIGUILIM: O
SILÊNCIO NA TRANSCRIÇÃO DA POESIA DO CONTO PARA O CINEMA**

FORTALEZA

2020

ANA FLÁVIA CAMAROTTI SOUZA DE ALBUQUERQUE

***MUTUM* COMO EXPRESSÃO DOS ESTADOS DA ALMA DE MIGUILIM: O
SILÊNCIO NA TRANSCRIÇÃO DA POESIA DO CONTO PARA O CINEMA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Comunicação.

Linha de pesquisa: Fotografia e Audiovisual.

Orientadora: Prof.^a Dra. Gabriela Frota Reinaldo.

FORTALEZA

2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

A298m Albuquerque, Ana Flávia Camarotti Souza de.

Mutum como expressão dos estados da alma de Miguilim: o silêncio na transcrição da poesia do conto para o cinema / Ana Flávia Camarotti Souza de Albuquerque. – 2020.
105 f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Fortaleza, 2020.

Orientação: Profa. Dra. Gabriela Frota Reinaldo.

1. Tradução intersemiótica. 2. Literatura. 3. Cinema. 4. Campo Geral. 5. Mutum. I. Título.

CDD 302.23

ANA FLÁVIA CAMAROTTI SOUZA DE ALBUQUERQUE

***MUTUM* COMO EXPRESSÃO DOS ESTADOS DA ALMA DE MIGUILIM: O
SILÊNCIO NA TRANSCRIÇÃO DA POESIA DO CONTO PARA O CINEMA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Comunicação da Universidade Federal do Ceará,
como requisito parcial à obtenção do título de mestre em
Comunicação.

Aprovada em: ___/___/_____.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dra. Gabriela Frota Reinaldo (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Osmar Gonçalves dos Reis Filho (Membro interno)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Antonio Wellington de Oliveira Junior (Membro externo)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

À minha mãe e meu pai.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por me acolher e me encher de forças para seguir em frente.

À minha mãe, Maria Amália Camarotti, a minha inspiração, que, com amor, me mostrou desde cedo que o único caminho possível é o da educação.

À minha orientadora Prof.^a Dr.^a Gabriela Frota Reinaldo, pela orientação generosa, pelo rigor e paciência, e por suas aulas de Tradução Intersemiótica as quais inspiraram este trabalho.

Aos professores participantes da banca de defesa da dissertação Prof. Wellington de Oliveira Júnior e Prof. Osmar Gonçalves, pela disponibilidade de leitura e pelas valiosas contribuições.

Ao PPGcom UFC, por acolher o projeto.

À minha cunhada Lorena e meu irmão Bruno, pelo carinho e ajuda fundamental sem a qual não teria sido possível a minha permanência no Programa de Pós-Graduação da UFC no início do mestrado.

À CAPES, pelo apoio financeiro.

À João Guimarães Rosa, por, em tempos tão sombrios, me salvar com sua poesia.

Às queridas amigas Alessandra e Valéria, por estarem por perto quando precisei.

A todos que, direta ou indiretamente, me ajudaram nesse caminho até aqui, obrigada.

“Aqui a estória se acabou.

Aqui, a estória acabada.

Aqui a estória acaba”.

Guimarães Rosa

“O narrador custando a se desfazer de sua estória, a se desfazer de si mesmo, como quem, com a estória, junto se acaba. “A estória se acabou.” Mas qual um corpo morto, ainda nos move. Está aqui embora “acabada”. E, por um instante, revive, numa flexão verbal tempo presente: “Aqui a estória se acaba.” Um presente que não acaba, nunca mais. Feito POESIA”.

Pedro Xisto

RESUMO

Em 2007, a cineasta Sandra Kogut lança o seu filme *Mutum*, uma adaptação da novela *Campo Geral*, a qual compõe o livro *Manuelzão e Miguilim*, volume que está inserido no *Corpo de Baile* de João Guimarães Rosa. A relação entre o cinema e a literatura, ou seja, entre o texto rosiano e o filme de Kogut é o ponto central desta pesquisa. Entendemos a adaptação aqui como sendo uma tradução intersemiótica, conceito assinalado por Roman Jakobson e ressaltado na esfera da arte contemporânea por Júlio Plaza (2003) e Thaïs Flores Nogueira Diniz (1999). A partir deste conceito é possível pensar a tradução para além dos limites da língua, alçando outros âmbitos de linguagens uma vez que diz respeito ao processo de interpretação de um sistema sógnico em outro, ou seja, a tradução criativa de uma linguagem para outra. O processo de criação de novas significações que acontece na tradução foi denominado por Haroldo de Campos (2011) de transcrição. É a partir do pensamento de Campos que procuraremos apresentar de que forma foram constituídos os caminhos tomados por Kogut no processo tradutório. Para interpretar a linguagem literária de Guimarães Rosa, percebemos que a cineasta recorre a soluções visuais e sonoras por meio de uma sensorialidade da imagem, a qual é impulsionada pelo silêncio e a atmosfera que é gerada por este (GIL, 2005; COSTA, 2016). Enxergamos que a ausência de vozes e da palavra, e do apelo da música, em que os personagens se calam por longos períodos, gera um silêncio nas imagens elaboradas pela diretora, embora estas sejam rodeadas dos sons e barulhos ambientais. Sobre as formas do silêncio no movimento dos sentidos, Eni Orlandi (1997) nos guiará. Para abordar sobre o silêncio que há na escrita de Rosa e na narrativa do filme, que busca dizer do inefável, do indizível, Gabriela Reinaldo (2005) nos aponta um caminho.

Palavras-chave: Literatura. Cinema. Campo Geral. Mutum. Tradução intersemiótica. Transcrição. Silêncio. Atmosfera.

ABSTRACT

In 2007, the filmmaker Sandra Kogut released a new movie called *Mutum*, a film adaptation of the *Campo Geral* novel, a *Manuelzão and Miguilim* book chapter, one of the volume of *Corpo de Baile* book by João Guimarães Rosa. The connection between cinema and literature, it means, between Roseano writing style and Kogut film is the research main point. The presently adaptation has been considered an intersemiotic translation, assimilated concept by Roman Jakobson and highlighted in the sphere of contemporary art by Júlio Plaza (2003) and Thaís Flores Nogueira Diniz (1999). It's possible, from that concept, conceiving translation beyond the language limits, raising others language scopes, because concerning the interpretation process from a sign system to another. It means, the creative translation from a language to another. The new meaning creation process observed in the translation was named by Haroldo de Campos (2011) transcreation. Based on the Campos thought, it will be presented how was constituted the ways taken by Kogut on the translation process. In order to interpretated Guimarães Rosa writing language, it will be found that the film-maker resort to uses visual and sound solutions, through a sensoriality image, driven by the silence and its atmosphere (GIL, 2005; COSTA, 2016). It reaches conclusion that the absence of voices and words, and the musical appeal, with silent characters for long periods, also build silence images by the director, although surrounded by environment sounds and noises. Concerning to the different ways of silence, Eni Orlandi (1997) will guide the research. In its turn, Gabriela Reinaldo will manage the way to deal with the silence in Rosa writing and in narrative inserted in the film.

Key-Word: Literature. Cinema. Campo Geral. *Mutum*. Intersemiotic translation. Transcreation. Silence. Atmosphere.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 GUIMARÃES ROSA, CORPO DE BAILE E CAMPO GERAL.....	17
2.1 Guimarães Rosa: o homem, o escritor e o poeta são uma só e mesma pessoa	17
2.2 Miguilim no <i>Corpo de Baile</i> e a descoberta de que viver é perigoso	30
3 CINEMA E LITERATURA: UM CAMPO, PROBLEMAS E CONCEITOS	41
3.1 O direito da cineasta à interpretação livre do romance.....	41
3.2 As Veredas de Rosa no cinema de ficção.....	58
4 <i>MUTUM, A TRADUÇÃO DE CAMPO GERAL</i>	67
4.1 A adaptação como um processo de transcrição de formas	67
4.2 O silêncio como elemento narrativo na transcrição da poesia de <i>Campo Geral</i> para o cinema	81
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	97
REFERÊNCIAS	102

1 INTRODUÇÃO

A experiência de ter sido ouvinte na disciplina de Tradução Intersemiótica do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará – UFC, ministrada pela professora Gabriela Reinaldo em 2016, foi determinante para a escolha do meu objeto de estudo e realização do projeto de pesquisa que me levaria a concorrer à seleção de mestrado desta instituição.

No período em que frequentei às aulas de algumas disciplinas da Linha 1 do curso de mestrado, ainda apenas como ouvinte, eu já sabia que o cinema estaria envolvido nos meus estudos acadêmicos, caso eu passasse na seleção, mas ainda não atinava sobre qual aspecto o exploraria. O programa da disciplina de Tradução Intersemiótica apontava para, dentre as outras sugestões de estudos, a adaptação cinematográfica a partir da literatura. Essa possibilidade me atraiu e foi a partir daí que assisti à várias adaptações de romances que eu já havia lido, mas nenhuma me provocou a inquietação necessária para fazer a pergunta que requer uma pesquisa de mestrado.

Voltei ao programa da disciplina e nesse momento atentei que, dentre as opções sugeridas, havia o caso das produções cinematográficas a partir da literatura de Guimarães Rosa. Uma amiga me apontou o filme *Mutum*¹ (2007), da cineasta Sandra Kogut, como sendo, naquela época, a mais recente adaptação da obra de Rosa para o cinema. Saber que se tratava da história de uma criança e que uma mulher estava à frente da direção do filme, me atraiu ainda mais. Imediatamente procurei ler o livro e, somente depois, assistir ao filme de Kogut (2007), caminho e experiência que me possibilitaria uma melhor apreensão do trabalho de adaptação realizado pela diretora. O arrebatamento que tive ao ler a estória de Miguilim da novela *Campo Geral* (2001) se repetiu ao assistir *Mutum*.

Além de completamente enlevada com o trabalho artístico de Sandra Kogut, uma questão me acompanhava: como uma forma tão diferente de contar aquela história de Guimarães Rosa, para além do fato de ser por meio de uma outra linguagem artística, pôde me fazer experimentar as mesmas sensações e sentimentos evocados pela leitura, e, além do mais,

¹ O filme “Mutum” (2007; cor; 35 mm; 95’; DVD lançado em 2009) é uma adaptação da novela “Campo Geral”, de João Guimarães Rosa. Sandra Kogut (direção); Ana Luiza Martins Costa e Sandra Kogut (roteiro e pesquisa). Coprodução Brasil/França. Apresentando Thiago da Silva Mariz e Wallison Felipe Leal Barroso (os meninos). Vencedor do Festival do Rio 2007 (melhor filme), *Mutum* ganhou o Prêmio Itamaraty (FIC Brasília) e foi o Filme de Encerramento da 39ª Quinzaine des Réalisateurs (Cannes, 2007).

ser subitamente transportada para aquele mesmo mundo, para aquela mesma atmosfera da novela literária.

Este trabalho, portanto, procura investigar o percurso que Sandra Kogut fez para adaptar a obra literária de Rosa para a linguagem do cinema, entendendo a adaptação aqui como sendo uma tradução intersemiótica ou mesmo, uma transcrição, conceitos que guiarão esses estudos. A análise desse caminho realizado pela cineasta começará a ser feita a partir do tópico em que abordaremos os conceitos citados acima, que estará inserido no terceiro e último capítulo.

Percebemos uma sensorialidade nas imagens elaboradas por Kogut, a qual acreditamos ser impulsionada pelo silêncio e a atmosfera que é gerada por este. Acreditamos, também, que estes elementos foram utilizados pela diretora como elementos narrativos no processo da tradução. Neste trabalho, para efeito de esclarecimento, acreditamos que o silêncio que é percebido em volta dessas imagens elaboradas pela cineasta seja proveniente da ausência total de diálogos, ou seja, da palavra falada, do recurso de *voz-over* e do apelo da trilha musical, embora essas imagens estejam rodeadas de sons, ruídos ambientais e naturais.

Portanto, quando falamos do silêncio em diversas imagens produzidas pela diretora, estamos nos referindo a um silêncio que, apesar dos sons ao redor, ele existe e se instala nas imagens. Nesta pesquisa analisaremos algumas sequências de imagens específicas as quais percebemos esse silêncio que, embora rodeado de sons, acreditamos que ele exista e foi elaborado para significar, para dizer e dar sentidos. Para analisar o processo tradutório nos apoiaremos no conceito de transcrição, este que parte de Haroldo de Campos (2011).

Embora reconheçamos que existem várias camadas tradutoras num processo de tradução intersemiótica de uma obra literária para o cinema, como por exemplo o próprio roteiro – que, talvez, seja a mais evidente – e outras igualmente importantes, como a iluminação, o figurino, a encenação, o cenário, a montagem..., nesta pesquisa, vamos ressaltar o trabalho da cineasta, para efeito de análise, por compreendermos que o papel da diretora é decisivo em escolher esse ou aquele recurso ou caminho, ou seja, por entendermos que a direção é a camada que orchestra, de certo modo, todas as outras.

Esta dissertação é composta por três capítulos. O primeiro dedica-se ao escritor e poeta João Guimarães Rosa, porém, nesta introdução, de antemão, anteciparei logo o que teremos no segundo e terceiro capítulos, pois assim não perderemos o encadeamento do raciocínio, uma vez que entramos na questão acima feita por mim.

No terceiro capítulo abordaremos os conceitos de tradução e transcrição os quais, como já dito, nos apoiaremos para a análise do filme *Mutum*. Aproveitaremos o primeiro tópico

desse último momento do trabalho para irmos, desde já, analisando algumas cenas do filme fazendo referências à trechos da novela e tentando perceber como se estrutura algumas passagens da estória de Rosa no cinema levando em conta nosso entendimento que tem como base os conceitos citados acima. Desta forma, apontaremos como o trabalho de Sandra Kogut está caracterizado nas teorias de Haroldo de Campos (2011), Plaza (2003) e Diniz (1999).

Sandra Kogut, na transcrição, renunciou, por vontade própria, a linguagem peculiar de Rosa e, por isso, partiu em busca de soluções visuais e sonoras para contar a história de Miguilim. Percebemos que para compor a linguagem cinematográfica a diretora recorre à uma sensorialidade da narrativa na qual utiliza o som e o silêncio, este que, dentre outros elementos, gera atmosfera (Gil, 2005), como recursos narrativos. Acreditamos que ela elabora estes elementos para traduzir o que Guimarães Rosa expressa na novela de forma que possam evocar no espectador os sentimentos e sensações que são evocados pela leitura do livro e, também, para sugerir o que os personagens possam estar sentindo.

O silêncio o qual entrevemos, que ronda, em diversos momentos, as imagens elaboradas por Sandra Kogut em *Mutum*, silêncio esse que no cinema, Inês Gil (2005) considera ser de grande riqueza semântica, rodeado de sons não verbais, como o som da mata e dos bichos, dá a palavra às imagens. Segundo Eni Orlandi (1997), o silêncio é a “respiração” (o fôlego) da significação, o lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido. E, considerando que o indizível só pode ser expresso por um poeta, que é o que podemos perceber na estória de Miguilim, observamos que o silêncio na imagem rodeada de sons e ruídos naturais foi a forma poética que Kogut encontrou para traduzir para o cinema o que de inefável está contido na poesia literária de Guimarães Rosa.

Percebemos que a sensorialidade da narrativa fílmica elaborada por Kogut (2007) é impulsionada por imagens silenciosas com temporalidades estendidas, que se exprime a partir da ausência de diálogos e do apelo musical, gerando imagens carregadas de sentidos, sentimentos e emoções. As imagens rodeadas do “silêncio” que cria “atmosfera particulares” dão forma ao filme (GIL, 2005). Como já se pode perceber, o silêncio referido aqui não é o que parte da ausência total de ruídos ou sons ambientais, no sentido do nada e do vazio.

Embora Inês Gil (2005) exponha e explique sobre esse silêncio em seu artigo *O Som do Silêncio no Cinema e na Fotografia*, nós partimos do seu pensamento para nos referir ao silêncio que se manifesta em *Mutum* a partir da ausência de falas por longos períodos de tempo, e do apelo musical, como dito anteriormente, mas que é rodeado do barulho e ruídos ambientais, como os sons da mata e dos bichos, da chuva e dos ventos. Percebemos, também, que o silêncio que existe e se expressa a partir da ausência de palavras, ou do que não é dito, em diversas

imagens elaboradas por Kogut no filme, é acentuado pelos sons ao redor. Portanto, o termo “silêncio” será usado aqui, nesta dissertação, para nos referir ao silêncio que entrevemos as imagens, embora estas sejam rodeadas de sons não verbais.

De acordo com Gil (2005), às vezes, o silêncio é o resultado de um contraste entre o som e a ausência de som. A sua expressão pode intensificar-se quando o som – o seu oposto – se torna mais alto. O silêncio, como um grande criador de atmosfera, é um elemento muito importante que ajuda na compreensão da história ou que acrescenta nuances e sutilezas à estética do filme (Gil, 2005). Gil afirma que num filme, “a atmosfera do silêncio permite uma revelação do figural na representação do movimento, como matéria de pensamento visual, isto é, existe a expressão do indizível que é profundamente imanente à imagem”. (GIL, 2005, p. 180).

Acreditamos que a atmosfera gerada pelo silêncio no filme de Kogut busca provocar a reflexão no espectador e, com isso, procura estimular sentimentos uma vez que o silêncio da imagem o obriga a se confrontar com o visual, e a deixar-se envolver por ele. Pensamos que, assim, a cineasta busca levar o espectador a sentir as possíveis sensações que surgem com a leitura do livro, e a imaginar a dor e a tristeza de Miguilim, o que na poética literária de Rosa é revelada por meio de sua escrita onisciente. No filme, em momento algum é utilizado o recurso de voz-over (voz/narração em *off*) para narrar o que, no livro, Guimarães Rosa, como narrador onisciente, revela, que são os pensamentos, sentimentos e as sensações dos personagens.

Em outras palavras, acreditamos que é por meio do “tempo do silêncio” (Orlandi, 1997) elaborado em determinadas imagens que Sandra Kogut procura evocar no espectador os sentimentos que foram evocados nela a partir da leitura da estória de Miguilim. O silêncio como sendo a “respiração” (Orlandi, 1997), o lugar de recuo para que se possa significar e fazer com que o espectador sinta, uma vez que ela renuncia a palavra falada em diversas cenas.

Resumindo, para incorporar a voz íntima de Tiago (Miguilim) no filme, a cineasta traduz a onisciência da escrita de Guimarães Rosa se valendo do silêncio de vozes e da ausência de música nas imagens, este que, com os sons naturais ao redor, gera uma atmosfera. Acreditamos que, por meio desta atmosfera, fica expressa a voz interior do personagem, uma vez que este se cala, fica em silêncio, permitindo, desta forma, que o espectador possa elaborar o que está se passando em seu íntimo. Sandra Kogut (2016) afirma que o que possibilitou fazer o filme foi a ideia de retratar a infância no sentido de ser um período não-verbal e de se perceber o mundo pelos sentidos e não tanto pelo raciocínio lógico. Que é o que *Campo Geral* de Rosa retrata

Gil (2005) observa que a fotografia não precisa de som porque é silenciosa por natureza, já o cinema representa o movimento da vida, o seu desenrolar cotidiano e corresponde à sua percepção visual e sonora, daí ser o silêncio fotográfico muito diferente do silêncio cinematográfico. O silêncio filmico é um silêncio escolhido, voluntário, que permite dar um novo sentido à narrativa ou criar um efeito de suspensão de tempo no espectador. O silêncio que gera atmosfera surge, em alguns momentos no filme *Mutum* de Kogut, como um elemento importante que ajuda na compreensão da estória.

Inês Gil (2005) cita Ludwig Binswanger que diz que atmosfera é um espaço. No cinema, segundo ela, a atmosfera pode ser filmica ou espectral. A atmosfera filmica trata-se de um espaço que faz parte integrante da representação do filme, a qual pertence à imagem, e tem pouco a ver com o espectador, apesar de existir unicamente quando percebida pelos espectadores. A atmosfera espectral diz respeito ao espaço físico, mental e afetivo do espectador.

Por essa razão que é a atmosfera filmica que interessa aqui, a atmosfera ligada ao silêncio na imagem ou da imagem, elaborada por Sandra Kogut, que busca exprimir e representar o que foi narrado por Guimarães Rosa. “A atmosfera precisa de tempo para se manifestar. Ela é diferente do ambiente, mais precisa, mais profunda. Mesmo quando invisível, está de tal forma presente que muitas vezes, é dela que o espectador se lembra, e não da ação que nela decorria”. (GIL, 2005, p. 179).

A co-roteirista de *Mutum*, Ana Luíza Martins Costa (2013) afirma que o roteiro mudou muito durante a realização do filme, muita coisa foi cortada, principalmente diálogos e frases que se revelavam redundantes e competiam com a imagem. Percebemos que algumas passagens da história de Rosa foram excluídas, e situações que não estão na narrativa literária foram acrescentadas ao roteiro do filme. À distância da tal fidelidade, que uma vez foi cobrada (o que, infelizmente ainda se repete) pelos críticos, artistas e teóricos de ambas as linguagens, a cineasta recriou, reinventou a estória de Miguelim no cinema, ou seja, fez uma transposição criativa, uma transcrição, a qual abordaremos e investigaremos por meio das teorias de tradução (Plaza, 2003; Campos, 2011; Diniz, 1999).

Veremos que num processo de tradução há perdas e ganhos. Vale salientar, também, que o termo *tradução*, do latim *traductione*, significa o ato de conduzir além, de transferir, o processo de converter uma linguagem em outra (Diniz, 1999). O processo de tradução de cunho intersemiótico evidencia não somente a possibilidade de interação e diálogo eterno entre as artes, mas também a ampliação de signos, imagens e sentidos. A literatura enquanto arte é campo fecundo para esse processo de transcrição.

Para examinar essas questões nos apoiamos nas teorias de tradução de Roman Jakobson, Haroldo de Campos (2011), Júlio Plaza (2003) e Thais Flores Diniz (1999). O conceito de transcrição, tão caro à Haroldo de Campos, é amplo o suficiente para focarmos na investigação do objeto desta pesquisa. Porém, para isso, acreditamos ser necessário um atravessamento pelo pensamento de Jakobson, Plaza (2003) e Diniz (1999) no que envolve o conceito de Tradução Intersemiótica ou “transmutação”. Pensamento este que Júlio Plaza e Thais Flores Diniz partem dos estudos do signo de Charles Sanders Peirce. A Tradução Intersemiótica foi definida por Roman Jakobson como sendo aquele tipo de tradução que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais, ou de um sistema de signos para outro.

Pensamos que para chegarmos ao objetivo final deste trabalho, que é a análise dos caminhos tomados pela cineasta no processo tradutório da novela de Guimarães Rosa para o cinema, seja necessário um capítulo com o estudo sobre o campo, ou seja, sobre as relações entre literatura e cinema, seus problemas e conceitos. Nesse segundo capítulo, que discute as relações das duas linguagens, fica evidente, também, uma defesa da adaptação cinematográfica contra julgamentos ultrapassados que persistem em manter o cinema como uma forma de arte inferior à literatura, ou que o cinema trai a arte literária.

Para isto, teremos o apoio teórico de Robert Stam (2006), Ismail Xavier (2003), Marcel Vieira Barreto Silva (2013), que trazem, também, para a discussão, conceitos pós-estruturalistas como intertextualidade e dialogismo por meio de Michail Bakhtin, Gérard Genette e Julia Kristeva. Conceitos do pós-estruturalismo que, associados às questões da adaptação, desconstroem preconceitos ligados à esta prática artística. E, para finalizar esse segundo momento e abordagem da pesquisa, faremos um relato sobre as adaptações cinematográficas a partir da obra literária de Guimarães Rosa que, embora tenha sido considerado um escritor “inadaptável” para o cinema, inúmeras foram as adaptações realizadas a partir de sua literatura. Focaremos apenas nas adaptações para o cinema de longa-metragem de ficção.

O primeiro capítulo desta pesquisa, como já dito, será dedicado ao poeta João Guimarães Rosa que é fonte de inspiração do trabalho artístico realizado por Sandra Kogut e, conseqüentemente, desta pesquisa. Portanto, iniciar esta dissertação a partir do escritor mineiro será fundamental para a ordem deste trabalho. O capítulo tem como finalidade entender e mergulhar em seu universo literário, sua personalidade singular e peculiaridades linguísticas.

De acordo com sua fortuna crítica, seus contos são considerados verdadeiros poemas, até mesmo por ele. O que nos leva a acreditar que o que Sandra Kogut traduziu para o cinema foi a poesia de Rosa, esta que, segundo Haroldo de Campos (2011), é intraduzível, sendo

possível somente por meio da tradução re-criativa, ou seja, transcrição. Será explorado neste capítulo quem foi o homem e o escritor Guimarães Rosa que, segundo ele próprio, não podem ser dissociados.

Por meio da fortuna crítica de Rosa abordaremos o livro *Corpo de Baile*² e o conto *Campo Geral* que, hoje, depois da divisão do livro em três volumes, compõe o volume *Manuelzão e Miguilim*³. Para refletirmos sobre o conto que narra a estória da criança, Miguilim, abordaremos, de forma breve, sobre o tema da infância na obra de Guimarães Rosa fazendo considerações apenas à *Campo Geral*.

² O *Corpo de Baile* é um livro composto por sete novelas publicado por Guimarães Rosa em 1956.

³ A edição de *Manuelzão e Miguilim* (2001) referida nesta dissertação, a qual está contida a novela *Campo Geral* que abre o *Corpo de Baile*, baseou-se no texto da 3ª edição da obra de João Guimarães Rosa, publicada em 1964.

2 GUIMARÃES ROSA, CORPO DE BAILE E CAMPO GERAL

2.1 Guimarães Rosa: o homem, o escritor e o poeta são uma só e mesma pessoa

“Antes que a POESIA tenha este nome, ela é”. (XISTO, 1991, p. 113). A frase é de Pedro Xisto (1991) e se encontra em seu texto *À Busca da Poesia* sobre Guimarães Rosa. O texto foi escrito em 1970, época em que ele considerava ser urgente, dentre as revisões literárias, à vista dos fatos e da teoria, a revisão dos conceitos diferenciados de prosa (artística) e poesia. Ele observa que a poesia, assim, “sendo”, logo os homens a invocam em diferentes ritos e afirma:

Às vezes, homens de pouca fé ou por sacro temor, chamam-na PROSA. Incomunicável (quem sabe?) seu nome, qual o secreto TETRAGRAMMATON – Senhor do ser e do não ser. Mas YAHWEH nomeia as coisas. E chamou, à luz, dia; e, às trevas, noite; e, ao firmamento, céu; e, ao elemento árido, terra; e, ao agregado das águas, mares. E, por termo, fazendo o Homem, à Sua imagem e semelhança, fez-lhe o dom da Poesia, na prerrogativa de dar o nome à vida: (...). (XISTO, 1991, p. 113).

Xisto (1991) explica, então, que toda a problemática da linguagem substancial estava colocada: “nume e nome”. Ele conta que antes de serem denominados, os seres eram ausentes e que então o “Criador” os trouxe ao Homem, para que este lhes declarasse a “Criação”, e apelidos revelaram apelos; e vocativos, vocações. Com isso surge a linguagem. As ciências especializadas concordam em que a linguagem primitiva é poética. Esta, por sua vez, “inaugura o cultural, cujo quadro clássico abrange as relações do homem com a natureza, as relações do homem com o homem e as relações (ditas subjetivas) do homem consigo mesmo”. (XISTO, 1991, p. 114).

De acordo com Alfredo Bosi (1977), crítico e historiador da literatura brasileira, o poder de nomear significava para os antigos hebreus dar às coisas a sua verdadeira natureza, ou reconhecê-la. Esse poder é o fundamento da linguagem, e, por extensão, o fundamento da poesia. O poeta é o doador de sentido. Ele afirma que todos nós sabemos que a poesia já não coincide com “O rito” e nem com as palavras sagradas que abriam o mundo ao homem e o homem a si mesmo, “pois a extrema divisão do trabalho manual e intelectual, a Ciência e, além desta, os discursos ideológicos e as faixas domesticadas do senso comum preenchem o vazio deixado pelas mitologias”. (BOSI, 1977, p. 141).

Para o historiador, a concorrência entre os nomeadores tem muitas faces históricas e no mundo moderno a divisão começa a pesar mais duramente a partir do século XIX, quando o

estilo capitalista e burguês de viver, pensar e dizer, se alastra a ponto de dominar a terra inteira. Ele afirma:

Furtou-se à vontade mitopoética aquele poder originário de nomear, de compreender a natureza e os homens, poder de suplência e de união. As almas e os objetos foram assumidos e guiados, no agir cotidiano, pelos mecanismos do interesse, da produtividade; e o seu valor foi-se medindo quase automaticamente pela posição que ocupam na hierarquia de classe ou de status. Os tempos foram ficando — como já deplorava Leopardi — egoístas e abstratos. "Sociedade de consumo" é apenas um aspecto (o mais vistoso, talvez) dessa teia crescente de domínio e ilusão que os espertos chamam "desenvolvimento" (ah! poder de nomear as coisas!) e os tolos aceitam como "preço do progresso". (BOSI, 1977, p. 141).

Bosi afirma que ao poeta se subtraem o direito de dar nome às coisas, é justo que ele, agarrando-se à pele da escrita, presente, ao menos, sílabas secas, letras, traços, pontos, se não o branco da página. Para ele, a resistência tem muitas faces. “Ora propõe a recuperação do sentido comunitário perdido (poesia mítica, poesia da natureza); ora a melodia dos afetos em plena defensiva (lirismo de confissão, que data, pelo menos, da prosa ardente de Rousseau)”. (BOSI, 1977, p. 141).

Para Bosi (1977), a poesia moderna abriu caminho caminhando, seja ela nostálgica, crítica ou utópica. O que ela não pôde fazer, o que não está ao alcance da pura ação simbólica, foi criar materialmente o mundo e as novas relações sociais, em que o poeta recobre a transparência da visão e o divino poder de nomear. “Só a Revolução”:

O desespero dos poetas advinha de não poderem eles realizar seu sonho de fazer-se entender de todos, encontrar um eco no coração de todos os homens. Eles sabem que a poesia só se fará carne e sangue a partir do momento em que for recíproca. Eles sabem, e é por isso que fazem figura de revolucionários, que essa reciprocidade é inteiramente função da igualdade de ventura material entre os homens. E a igualdade de ventura levará esta a um grau de que só podemos ter, por enquanto, uma pálida ideia. Sabemos que tal felicidade não é impossível. (BOSI, 1977, p. 141).

Pedro Xisto (1991) compara quem dá nome às coisas a um Deus cujo nome é sagrado, o “Senhor do ser e do não ser”. Ele assegura que, “à herança paradisíaca da poesia”, é por sua vez, de se nomear um brasileiro que dá os nomes de “toda qualidade de répteis de alma-vivente, bichos de entre-mato-e-campo, bichinhos da terra e do ar”; um que fala a língua do bicho-homem; a língua “dos expulsos do horto imemorial”; a língua dos errantes; a dos cegos e a dos videntes. “A língua do anjo-rebelado. E a do anjo-vingador. A língua inalienável, única, mas que vem desde os gerais da vida e da morte. Bendito! que evém em nome em d’homem...: João Guimarães Rosa”. (XISTO, 1991, p. 114).

Günther Lorenz (1991) conta que Guimarães Rosa uma vez lhe disse que quando escreve quer se aproximar de Deus, “às vezes demasiadamente”. Lorenz, certo de que esse

sentimento está relacionado à língua, pergunta a Rosa como se deve entender esse seu pensamento. Rosa explica que provém do que ele denomina a metafísica de sua linguagem, pois esta deve ser a língua da metafísica, e que no fundo, este pode ser um conceito blasfemo, já que assim se coloca o homem no papel de “amo da criação”. E ele afirma: “O homem ao dizer: eu quero, eu posso, eu devo, ao se impor isso a si mesmo, domina a realidade da criação”. (ROSA, 1991, p. 83). Assim como o cientista, Rosa assegura que o poeta também deve encarar a “Deus e o infinito”, pedir-lhes contas, e, quando necessário, corrigi-los também. A afirmar que seu método é o mesmo método do cientista, ele declara:

O bem-estar do homem depende do descobrimento do soro contra a varíola e as picadas de cobras, mas também depende de que ele devolva à palavra seu sentido original. Meditando sobre a palavra, ele se descobre a si mesmo. Com isto repete o processo da criação. Disseram-me que isto era blasfemo, mas eu sustento o contrário. Sim! A língua dá ao escritor a possibilidade de servir a Deus corrigindo-o, de servir ao homem e de vencer o diabo, inimigo de Deus e do homem. A impiedade e a desumanidade podem ser reconhecidas na língua. Quem se sente responsável pela palavra ajuda o homem a vencer o mal. (ROSA, 1991, p. 84).

De acordo com Xisto (1991), a obra de Guimarães Rosa restitui o conceito prosa-poesia. Para ele, com Guimarães Rosa, a poesia volta, dialeticamente, aos começos da linguagem; o homem descobrindo e abordando a natureza, o semelhante e a si mesmo e marcando com o signo verbal a sua posse, guardando-a na memória, esta que é sagrada para que se guarde. Xisto declara que as “estórias”⁴, antes de serem narrativas, são afirmações, identificação do homem com seus feitos e atesta que a prosa das estórias é mais expressiva do que discursiva, reafirmando que assim o é na obra de Guimarães Rosa, como fora nos tempos longínquos do gênero.

Gabriela Reinaldo (2005), em seu livro *Uma Cantiga de Fechar os Olhos...Mito e Música em Guimarães Rosa*, afirma que há, na natureza, uma semelhança, desprovida de lei, que une coisa e signo, da qual brota uma interpretação “porosa” e “despoliciada”. Ela compara essa qualidade de interpretação à capacidade eminentemente infantil de encontrar elefantes, países, mãos, castelos, guarda-chuvas, nas formas das nuvens. E, ao se referir a linguagem de Guimarães Rosa, ela afirma que a arte de nomear o inominável, de “materializar o informe” se dá quando a palavra já não se ocupa em “comunicar o útil”, mas o essencial. “Palpável, abarcável, plástica e prenhe de universos impossíveis, como se se quisesse desmascarar o

⁴ Guimarães Rosa preferia o termo estória em vez de História porque, de acordo com ele, “A estória não quer ser História. A estória em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota”. (ROSA, 1985, p. 7).

sensível para, assim, tocá-lo. O verbo avança para apalpar o inalcançável”. (REINALDO, 2005, p. 55).

Olga de Sá (2005), no prefácio do livro de Gabriela Reinaldo (2005), descreve o trabalho da pesquisadora como sendo um convite a uma viagem musical, “uma viagem sem porto pelo texto de Guimarães Rosa. Uma busca das origens, de começos que são horizontes de utopia, não estão em lugar nenhum”. (Sá, 2005, p. 11). Ainda de acordo com ela, por essas veredas múltiplas pelo sertão roseano, Reinaldo (2005) pratica o exercício de busca do mito original da linguagem e segue revelando o que o texto de Rosa afirma: que tudo na vida é muito cantável. “Assim, Gabriela tentou exprimir-se por meio de *revelações*, de *epifanias*, que dizem o não dito, o não representável”. (SÁ, 2005, p. 11).

Para Gabriela Reinaldo (2005), a linguagem poética em Guimarães Rosa passa pela valorização da linguagem oral. Linguagem viva, “onomatopaica”, que desafia as “formas cediças da escritura”. “Fluxo do calor das vísceras, sopro quente da voz, da vontade de dizer. De sentido oscilante, ao sabor do ritmo, revelador dos estados da alma”. (REINALDO, 2005, p. 55).

Para Xisto, a poesia não se nega o romancista. Ela já se emancipou. “Sequer, como no caso da jovem poesia concreta, o preconceito do verso”. (XISTO, 1991, p. 117). Ele observa que embora a poesia seja arte privativa da palavra, ela escapa às convenções verbais. “A poesia, essencialmente, um valor, adimensional, ao invés de dimensões estereotipadas e dispersas. A poesia que é mais uma vivência do que um tempo. A poesia que se dá toda num só momento. Substância-forma”. (XISTO, 1991, p. 117).

De acordo com o pensamento de Pedro Xisto acima, podemos assegurar o que sugerimos na introdução deste trabalho e que será abordado no terceiro capítulo, a ideia de que o que Sandra Kogut (2007) “transcreveu”, no processo tradutório de *Campo Geral* em *Mutum*, foi a poesia da novela, ou seja, a expressão poética de Guimarães Rosa, uma vez que ela abre mão da linguagem discursiva em prol de soluções imagéticas e sonoras, nas quais explora o silêncio e a atmosfera para expressar, também, o indizível que está contido na poesia de *Campo Geral*. Por meio do silêncio, Kogut, revela os estados da alma do menino que tem o Miguilim dentro dele.

Gabriela Reinaldo (2005), em seu texto, observa que em *Grande Sertão: veredas*, Riobaldo diz que “o silêncio é a gente mesmo, demais”. O silêncio aqui como “possibilidade de encontro com a essência do ser, com o *eu* interior, com o que não tem medidas”. As imagens silenciosas elaboradas por Sandra Kogut (2007) nas quais os personagens se calam e se voltam para si como se deparassem com o inexprimível, não seria uma forma de traduzir o inefável que

existe na linguagem poética de Rosa em *Campo Geral*? No filme de Kogut, no lugar da palavra, é a imagem silenciosa, sob o som da natureza, que avança para apalpar o inalcançável.

Baseando-se no que Reinaldo (2005) descreve em seu texto sobre San Juan de la Cruz, podemos afirmar que Rosa, também, como poeta, se lançou ao desafio de narrar, muitas vezes, o inenarrável como um exercício de silêncio. Gabriela Reinaldo (2005) explica que toda a poesia de “San Juan é um exercício de silêncio” e afirma que, pertencente à ordem dos carmelitas descalços, ele compõe poemas místicos consciente de que se lança a este desafio. Ela afirma:

San Juan inquieta-se com o enigma da linguagem poética, como linguagem ambígua e aberta, mais adequada para dizer do inefável. À semelhança de alguns autores sufis, o poeta vale-se de neologismos e subverte a ordem do falar, tornando muitas vezes sua poesia obscura, para que as palavras atendam não aos conteúdos lógicos, mas a uma espécie de transe. San Juan quer o êxtase da experiência poética. Lição aprendida por Rosa. (REINALDO, 2005, p. 191).

Para sustentar o pensamento de como Kogut traduziu a poesia de Rosa, nós nos apoiamos nas teorias de transcrição de Haroldo de Campos que compreende a intraduzibilidade da poesia, sendo possível somente por meio da transposição criativa. A transcrição da poesia literária de Guimarães Rosa para a linguagem fílmica, realizada pela cineasta, é assegurada, também, pela noção de que o nível cognitivo da linguagem não somente admite, mas também exige a recodificação interpretativa, isto é, a tradução. Nos guiamos também na afirmação de Fabri de que “não se traduz o que é linguagem num texto, mas o que é não linguagem”. (FABRI *apud* CAMPOS, 2011, p. 31). Estes pontos serão tratados no terceiro capítulo no qual serão abordados os conceitos de tradução e transcrição.

Voltando a Rosa, este nasceu em Cordisburgo, uma cidade de Minas Gerais. “Uma cidadezinha não muito interessante, mas para mim, sim, de muita importância”. (ROSA, 1991, p.65). Ser mineiro era “o importante” para Guimarães Rosa, pois quando escrevia, sempre se sentia transportado para este mundo. Rosa, na entrevista concedida a Günther Lorenz (1991), quando chamado por este de “o homem do sertão”, afirma que nada tem em contrário à tal denominação, pois se considera um sertanejo e acha “maravilhoso” que deduzam isto lendo seus livros, porque significa que o leitor os entendeu. Ele diz que, antes de mais nada, é “este homem do sertão”, não apenas como afirmação biográfica, mas também, como algo que está presente como ponto de partida mais do que qualquer coisa.

Paulo Rónai (2001), para abordar a personalidade singular do poeta Guimarães Rosa, observa que no segundo livro do autor aparece uma árvore gigante, o Buriti-Grande, “epônimo de uma fazenda e de um dos contos da coletânea, que é ponto de referência e sinal de

demarcação, emblema e símbolo”. (RÓNAI, 2001, p. 17). Ele afirma que Guimarães Rosa, ao caracterizar a personagem vegetal, o Buriti-Grande que “ia para o céu – até setenta ou mais metros, roliço a prumo – inventando um abismo”, está definindo uma das funções, talvez a mais importante, da própria arte.

Kelly Cristina Medeiros Ferreira (2013), em seu livro *Ensaio em Torno dos Oprimidos*, afirma que na obra de Guimarães Rosa se faz presente um pensamento ecológico especial denominado ecologia profunda, radical, ou espiritual, o qual percebe o homem não como “sujeito” isolado ou acima de uma realidade reduzida à condição de objeto, mas antes o enxerga como um ser integrante de um universo em “interconexão” com tudo e todos. Ferreira (2013) cita Annette Ursula Menouar que, em seu ensaio sobre a identidade em contos rosianos, declara que o que impregna na obra de Rosa “é o amor e o respeito profundos para com o indivíduo, ligando-o à criação universal que Guimarães Rosa venera tanto, e da qual, o ser individual faz parte inseparável”. (MENOUAR *apud* FERREIRA, 2013, p. 74).

Rónai (2001) considera que Rosa, como inventor de abismos, localiza-os em “brancas almas de sertanejos”, “indissolúvelmente” ligadas à natureza ambiente, fechadas ao raciocínio, mas abertas a toda espécie de impulsos vagos, sonhos, premonições, credices, vivendo a séculos de distância da nossa civilização urbana e niveladora. São almas genuínas, com receptividade para o extraordinário e o milagre. De acordo com ele, essas almas são enfrentadas pelo autor, em geral, num momento de crise, ou seja, “quando acuadas pelo amor, pela doença ou pela morte, procuram desesperadamente tomar consciência de si mesmas e buscam o sentido de sua vida”. (RÓNAI, 2001, p. 18). Para Rónai, esses abismos inventados dão verdadeiros calafrios e pensa que no fundo deles se descortinam os medos inatos do homem, sua sede de amor e seu horror à solidão, seus vãos esforços de segurar o passado e dirigir o futuro.

Esses medos atávicos do homem representam, também, o sertão interior de cada um. Um sertão que, segundo Gabriela Reinaldo (2005), Riobaldo, em *Grande Sertão: veredas*, avisa que “está em toda parte”, que é “do tamanho do mundo”, sertão que é sem medidas. O sertão, território da poesia de Guimarães Rosa, que, segundo ela, é em tudo excessivo, estonteante, perturbador, que atordoia, ataranta: “Desde o raiar da aurora o sertão tonteia. Os tamanhos. A alma deles. Imagem desterritorializada, sertão interior do próprio homem: o sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte que o poder do lugar”. (REINALDO, 2005, p. 192).

Para Guimarães Rosa (1991), escrever é um processo químico, o escritor deve ser um alquimista e a alquimia do escrever precisa de sangue do coração. Reinaldo (2005) pensa e descreve o sertão alquímico de Rosa como o sertão das misturas, no qual o feio não se separa do bonito e a alegria abeira-se da tristeza, onde o preto contém o branco e a ruindade germina

a bondade. “É onde o homem, desprovido de segurança, conforto, agarrado à sobrevivência de cada dia, encontra-se abandonado, alienado de todo o excesso: *sertão que tonteia*”. (REINALDO, 2005, p. 193).

Segundo Paulo Rónai (2001), nas obras de Guimarães Rosa, todos esses sentimentos moldam a mente de personagens marginais, imperfeitamente absorvidas pelo convívio social ou nada tocado por ele, e que são os que formam o corpo de baile num teatro que, para Rosa, não há separação entre palco e plateia. Um corpo de baile em que autor e as personagens nunca são totalmente distintos, mas usam a mesma língua, “a ponto que volta e meia aquele passa a palavra a estas sem que se note qualquer mudança de plano”. Paulo Rónai (2001) afirma que tal prática “não somente não conduz à limitação do registro das notações, mas, por um milagre de arte, confere-lhe amplitude raras vezes atingida em qualquer literatura”. (RÓNAI, 2001, p. 18).

Segundo Eduardo F. Coutinho (1991), Guimarães Rosa foi um autor consciente da relação arte/vida e fortemente preocupado com a busca da expressão artística, empreendendo assim, por meio de sua obra, uma verdadeira revolução da linguagem narrativa. Coutinho (1991) afirma que Rosa, partindo da hipótese de que a linguagem corrente era incapaz de representar a realidade em sua dinâmica e seus estratos mais profundos por se achar cristalizada em uma série de clichês e fórmulas feitas, que só transmitiam “rotinas e não ideias”, rompe com o automatismo dessa linguagem.

Guimarães Rosa (1991) considera a língua como seu elemento metafísico. Ele explica que esse elemento são as “singularidades filológicas” das “variantes latino-americanas do português e do espanhol”, nas quais também existem fundamentalmente muitos processos de origem metafísica, muitas coisas irracionais, muito do que não se pode compreender com a razão pura. No diálogo com Rosa, Gunther Lorenz (1991) sugere que conversem um pouco sobre o aspecto puramente filosófico, sobre as diferenças entre o português europeu e o brasileiro, pois as conclusões que Rosa possa vir a tirar disso poderiam facilitar a compreensão do que ele chama de “aspecto metafísico”.

Guimarães Rosa (1991), para explicar sobre as diferenças entre os dois idiomas, parte do fato de que o “português-brasileiro” é uma língua mais rica, inclusive metafisicamente, que o português falado em Portugal. E além de tudo, tem a vantagem de que seu desenvolvimento ainda não se deteve, ainda não está saturado. Para ele, do processo de mistura com elementos “indígenas e negroides” que formam o país, resultou num enriquecimento ainda maior da nossa língua. Rosa afirma: “eu, brasileiro, tenho uma escala de expressões bem mais vasta que os portugueses, obrigados a pensar utilizando uma língua já saturada”. (ROSA, 1991, p. 81).

Não se contentando com essa escala maior de expressão, Guimarães Rosa busca, por meio da língua, o impossível, o infinito, como ele afirma. O seu objetivo era escrever livros que, posteriormente, não deixassem de ser legíveis. Por isso, acrescentou à síntese, a sua própria síntese, ou seja, incluiu em sua linguagem muitos outros elementos, para ter ainda mais possibilidade de expressão. Rosa, pressupondo a estagnação da linguagem, explorou as potencialidades do signo linguístico e construiu as suas narrativas de maneira poética, nas quais aprofunda as questões do homem e das coisas, induzindo o leitor a um processo de reflexão. A revolução da linguagem narrativa de Guimarães Rosa representa um marco decisivo na evolução da prosa de ficção brasileira (COUTINHO, 1991).

O lema de Guimarães Rosa foi: “a linguagem e a vida são uma coisa só. Quem não fizer do idioma o espelho de sua personalidade não vive; e como a vida é uma corrente contínua, a linguagem também deve evoluir constantemente”. (ROSA, 1991, p. 83). Contudo, ainda de acordo com Eduardo F. Coutinho (1991), a revolução estilística empenhada por Rosa não instituiu, entretanto, um fenômeno isolado em sua obra, pois, ao descartar a linguagem sedimentada e envelhecida, o escritor levanta todo um protesto contra a sociedade da qual a linguagem antiga é uma manifestação típica, e oferece, conseqüentemente, uma visão crítica da realidade que se encontra na base de qualquer tipo de literatura verdadeiramente revolucionária.

Günter Lorenz (1991), em conversa com Guimarães Rosa, afirma que a capacidade linguística e temática do autor de *Grande sertão: veredas* havia o convertido no maior “romancista do Brasil”. Rosa (1991) o rebate declarando que ele não é romancista e sim um “contista de contos críticos”, e que, na verdade, seu romance e ciclos de romances são na realidade contos nos quais se unem a ficção poética e a realidade. Ele sabia que daí poderia facilmente nascer um “filho ilegítimo”, mas, para ele, justamente o autor deve ter um aparelho de controle: sua cabeça.

Rosa explica a Lorenz que ele escreve, e crê que este é o seu aparelho de controle: “o idioma português, tal como o usamos no Brasil; entretanto, no fundo, enquanto vou escrevendo, eu traduzo, extraio de muitos outros idiomas”. (ROSA, 1991, p. 70). Ele conta que disso resultaram seus livros, escritos em um idioma próprio, e que se poderia deduzir daí que ele não se submetia à tirania da gramática e dos dicionários. Para Rosa, a gramática e a chamada “filologia ciência linguística” foram inventadas pelos inimigos da poesia.

Haroldo de Campos (1991) afirma que a maneira com que Guimarães Rosa considerou o problema da linguagem, fez com que sua prosa ocupasse um lugar privilegiado no “ficcionalismo” de nossos dias. Para Campos, Rosa ousou herdar as implicações da revolução joyciana no que nela havia de perturbação do instrumento linguístico. A técnica do “monólogo

interior” (*steam of consciousness*) passou a ser bastante usada, inclusive nos processos de montagem cinematográfica. Lançou-se mão da ruptura da linearidade, daquilo que na obra de Joyce “representava uma dimensão espaço-temporal da narração, liquidadora do entrecho corrido e da personagem naturalisticamente delineada”. (CAMPOS, 1991, p. 574).

De acordo com Campos (1991), Guimarães Rosa retoma de James Joyce sua “contestação da linguagem comum”, sua revolução da palavra, e consegue fazer dela um problema novo, autônomo, alimentado em possibilidades próprias à nossa língua, das quais tira uma riquíssima fonte de efeitos. Contudo, Rosa (1991), na entrevista cedida a Lorenz, afirma que estão errados quando o comparam com James Joyce, pois este era um homem cerebral, não um alquimista e “para poder ser feiticeiro da palavra, para estudar a alquimia do sangue do coração humano, é preciso provir do sertão”. (ROSA, 1991, p. 85).

Guimarães Rosa acredita que é somente renovando o idioma que se pode renovar o mundo e, diante disso, Coutinho (1991) conclui que “é a partir da renovação introduzida no seu próprio instrumento de trabalho – a linguagem literária – que ele efetua o questionamento dos valores dominantes na sociedade”. (COUTINHO, 1991, p. 14). Para Coutinho, o resultado é uma obra de natureza profundamente crítica, que pode ser colocada lado a lado aos grandes modelos da arte dita realista.

Considerando o aspecto crítico da obra de Guimarães Rosa, Günther Lorenz (1991), na conversa com este, questiona sobre qual seria o seu compromisso político como escritor, uma vez que ele, Rosa, havia abandonado a sala do Congresso⁵ em que debatiam sobre política. Ele responde que embora veja o escritor como um homem que assume uma grande responsabilidade, não deveria se ocupar de política, não da forma como os escritores de sua época se ocupavam. Para ele, não havia coerência entre suas obras e suas opiniões. E garante que a missão do escritor é muito mais importante: é o próprio homem.

Rosa tinha a impressão de que todos discutiam demasiado e por isso não conseguiriam realizar tudo o que desejavam, e que por isso a política tomava dos escritores um tempo valioso. Para ele, a palavra impressa tem mais eficácia que expressá-la diante de um auditório tão limitado. Em resposta a Lorenz (1991) a respeito da questão política ele dispara: “quando os escritores levam a sério o seu compromisso, a política se torna supérflua. Além disso, eu sou escritor, e se você quiser, também diplomata; político nunca fui”. (ROSA, 1991, p. 63).

Para se fazer entender melhor, Rosa explica a Lorenz (1991) que embora aprove que um escritor discuta sobre política, ele o deveria fazer apenas quando também às suas obras

⁵ Trata-se do “Congresso de Escritores Latino-Americano” realizado em Gênova em janeiro de 1965; quando aconteceu a conversa entre Lorenz e Rosa.

destinasse um acento político, e não quando se apresenta neutro em suas obras. E embora Guimarães Rosa afirme que um escritor de maneira geral deveria se abster de política, ele deixa claro que é mais no sentido da não participação nas “ninharias do dia a dia político”, pois as grandes responsabilidades que um escritor assume são, sem dúvida, outra coisa. Ele afirma que a política é desumana, “porque dá ao homem o mesmo valor que uma vírgula em uma conta. Eu não sou um homem político, justamente porque amo o homem. Deveríamos abolir a política”. (ROSA, 1991, p. 77).

Foi esse amor pelo homem que fez com que Guimarães Rosa, enquanto diplomata em Hamburgo, na Alemanha, em período de guerra, driblasse a Gestapo e livrasse judeus das mãos de Hitler e ajudasse inúmeras famílias a fugir do nazismo. Ele declara que um diplomata é um sonhador e por isso pôde exercer bem essa profissão. Para Rosa, o diplomata verdadeiro acredita que pode remediar o que os políticos arruinaram e que ele, um homem do sertão, não pode presenciar injustiças. “No sertão, num caso desses imediatamente a gente saca o revólver, e lá isso não era possível. Precisamente por isso idealizei um estratagema diplomático, e não foi assim tão perigoso”. (ROSA, 1991, p. 77). Para Rosa, sua língua é a arma com a qual defende a dignidade do homem.

Lorenz (1991), diante dessas declarações, aponta na conversa que não estava convencido de que seus colegas diplomatas aprovariam incondicionalmente este pensamento e atitude. Rosa responde afirmando que a maioria deles não era verdadeiramente diplomata, mas apenas políticos frustrados, lhe julgariam louco e diz que jamais poderia ser político com toda essa constante “charlatanice da realidade”. Ele reflete que o curioso nesse caso é que os políticos estão sempre falando de lógica, razão, realidade e ao mesmo tempo vão praticando os atos mais irracionais que se possam imaginar. E, na conversa, para encerrar a questão política, Rosa declara: “ao contrário dos “legítimos” políticos, acredito no homem e lhe desejo um futuro. Sou escritor e penso em eternidades. O político pensa apenas em minutos. Eu penso na ressurreição do homem”. (ROSA, 1991, p. 78).

Guimarães Rosa é questionado por Lorenz (1991), na entrevista, sobre quais regras ele julga uma qualidade de caráter do homem como base de seu comportamento político. Ele responde que se pode conhecer facilmente o caráter de um homem pela relação que ele mantém com o idioma e afirma que o caráter do homem é seu estilo, sua linguagem. Para Rosa, embora isto possa parecer doutrinário, é uma simples verdade da vida e ele explica que não está se referindo “à elegância ou seleção do estilo”, pois elegância demasiada é suspeita, porque encobre um vazio. E afirma: “Sinceridade e capacidade de sentir com o homem são os fundamentos de minha fé no futuro de meu país”. (ROSA, 1991, p. 78).

Deduzimos, com isso, que está na língua, também, o compromisso humanista de Guimarães Rosa, o seu “compromisso do coração”. Lorenz (1991), em sua crítica sobre o livro *Grande Sertão-veredas*, comentou que Rosa havia liberado a vida, o homem, do peso da temporalidade, e este, satisfeito em ter sido compreendido por ele, afirma que foi exatamente o que ele tentou conseguir. Ele queria libertar o homem desse peso, devolver-lhe a vida em sua forma original. Rosa assegura que a legítima literatura deve ser vida e afirma: “acredito que a literatura só pode nascer da vida, que ela tem de ser a voz daquilo que eu chamo “compromisso do coração”. (...). O escritor deve ser o que ele escreve”. (ROSA, 1991, p. 84).

Lorenz (1991), a partir dessas afirmações de Rosa, conclui, na conversa, que não seria apropriado chamá-lo de “revolucionário da língua”, uma vez que a expressão “revolucionário” estava tão desgastada, que mal podia fazer justiça ao que Guimarães Rosa definia como língua e sua relação para com a língua. Rosa responde que, realmente, não é um revolucionário da língua, que prefere que o chame de “reacionário da língua”, pois quer voltar cada dia à origem da língua, lá onde a palavra ainda está nas entranhas da alma, para poder lhe dar à luz segundo a sua semelhança.

A responsabilidade assumida por Rosa como escritor foi a de apresentar uma obra, como dito anteriormente, profundamente crítica. Guimarães Rosa, para escrever suas “estórias”, muitas vezes, traduz a si mesmo, pode-se assim dizer, quando escreve a partir de suas próprias anotações⁶ feitas nas viagens pelo sertão. A partir dessas anotações, cria um mundo mágico e misterioso, “estórias” e personagens fantásticas. De acordo com Ana Luíza Martins Costa (2013), Guimarães Rosa fez viagens de pesquisa pelo sertão para colher, como ele mesmo disse, “coisas, da natureza ou de pensamento e poesia, que porventura merecessem a pena de narradas”. (ROSA *apud* COSTA, 2013, p. 34).

As “estórias” de Guimarães Rosa, e não “histórias”, porque assim se refere o autor mineiro às suas aventuras contadas em livros, contam sobre crianças, velhos, loucos, mendigos, cantadores, capangas, jagunços e boiadeiros que vivem embrenhados no sertão dos Gerais. Rosa, como já sabemos, tem o homem como pivô de seu universo ficcional e a natureza como uma de suas mais importantes personagens. No decorrer da conversa com Lorenz (1991), este pede que, à princípio, o contador de “estórias” não fuja tanto de suas informações biográficas. Ao informar o ano que nasceu, 1908, Rosa adverte que Lorenz não deveria lhe pedir tantos

⁶ Se refere às cadernetas com as anotações que Guimarães Rosa fazia em suas viagens de pesquisa pelo sertão e que foram fundamentais para a elaboração de seus livros. Tais cadernetas estão, atualmente, no acervo Guimarães Rosa, no IEB-USP. Site: www.ieb.usp.br

dados numéricos, pois sua biografia, sobretudo a literária, não deveria ser “crucificada” em anos.

As aventuras, para ele, não têm tempo, não tem princípio nem fim. E seus livros são aventuras; são sua “maior aventura”. Ele conta que, escrevendo, descobre sempre um novo pedaço de infinito. E afirma que vive no infinito, o momento não conta. Rosa então revela um segredo à Lorenz: “creio já ter vivido uma vez. Nesta vida, também fui brasileiro e me chamava João Guimarães Rosa. Quando escrevo, repito o que vivi antes. E para estas duas vidas um léxico apenas não me é suficiente”. (ROSA, 1991, p. 72).

Rosa, que se considerava o mais estranho dos escritores, lamenta que, apesar de todo seu empenho, trabalhasse muito lentamente. Conta que, sem dúvida, começou a escrever no tempo certo, mas demasiado tarde, e que por isso: “não me posso permitir uma morte prematura, pois ainda trago dentro de mim muitas, muitíssimas estórias”. (ROSA, 1991, p. 72). E continua:

Mas nasci em Cordisburgo, e lá às vezes as pessoas chegam a ficar muito velhas. O mineiro é secado por seu país e seu sol, fica resistente como carne seca. Conheci pessoas de oitenta e até noventa anos. Portanto, simplesmente tenho de ficar velho, pois esse tempo talvez me baste para eu contar tudo o que queria contar. (ROSA, 1991, p. 72).

No entanto, o desejo de Guimarães Rosa de ficar velho o bastante para que pudesse contar mais de suas “estórias” não foi realizado, vindo a falecer com apenas 59 anos em Novembro de 1967, três dias depois de tomar posse na Academia Brasileira de Letras. Posse que vinha protelando há quatro anos, desde 1963, quando se candidatou pela segunda vez à vaga na Academia de Letras, sendo dessa vez o escritor eleito por unanimidade.

A solenidade dessa posse é marcada para 16 de Novembro – data em que seu antecessor, João Neves da Fontoura, completaria 80 anos (Perez, 1991). De acordo com Renard Perez (1991), a cerimônia, na qual Rosa foi saudado pelo acadêmico Afonso Arinos, é um acontecimento e seu discurso de homenagem a João Neves – “uma bela peça, tipicamente Roseana”. (PEREZ, 1991, p.44). Três dias depois, na noite de domingo, 19 de Novembro, Guimarães Rosa morre de infarto quando se encontrava em casa escrevendo em seu gabinete. Ainda conforme Perez (1991), concretizava-se, assim, “estranhamente”, o seu pressentimento de que não resistiria à emoção da cerimônia (motivo pelo qual viera adiando-a por tanto tempo).

Além de se reconhecer como sertanejo e um homem sonhador, Rosa admite ser um místico. E quando questionado por Lorenz se seria, também, um pensador, ele responde que se enxerga como tal, constantemente, durante seu trabalho, e não sabe se lamenta ou se alegra com o fato, pois pode permanecer imóvel durante longo tempo, pensando em algum problema e

esperar. Rosa conta que os sertanejos são muito diferentes “da gente temperamental do Rio ou da Bahia”, pois são tipos especulativos, a quem o simples fato de meditar causa prazer.

Rosa (1991) afirma que gostaria de tornar a explicar diariamente todos os segredos do mundo. Ele declara: “chocamos tudo o que falamos ou fazemos antes de falar ou fazer. (...). E, também, choco os meus livros. Uma palavra, uma única palavra ou frase podem me manter ocupado durante horas ou dias”. (ROSA, 1991, p. 79). Estas declarações de Guimarães Rosa nos remete ao “pássaro de sonho” de Walter Benjamin (1987), mencionado pelo filósofo em *O Narrador*, para se referir ao tédio (“ponto mais alto da distensão psíquica”) como sendo esse pássaro de sonho que choca os ovos da experiência: “O menor sussurro nas folhagens o assusta. Seus ninhos – as atividades intimamente associadas ao tédio – já se extinguíram na cidade e estão em vias de extinção no campo”. (BENJAMIN, 1987, p. 204-205). Para Benjamin, contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo.

De acordo com Eduardo F. Coutinho (1991), Rosa, que se coloca dentro do grupo de homens sertanejos, é um escritor regionalista no sentido de que utiliza como cenário de todas as suas histórias o sertão dos Gerais, e como personagens os habitantes dessa região. Coutinho afirma que o autor “transcende os parâmetros do Regionalismo tradicional ao substituir a ênfase até então atribuída à paisagem pela importância dada ao homem – pivô de seu universo ficcional”. (COUTINHO, 1991, p. 14).

Embora possa representar a literatura dita regionalista, Guimarães Rosa, de forma poética, faz o leitor refletir sobre sua condição humana universal. Paulo Rónai (2015) declara que para muitos escritores fracos, o regionalismo é uma espécie de tábua de salvação, pois têm a ilusão, e com eles parte do público, de que o amontoado de costumes, tradições e superstições locais, o acúmulo de palavras e “construções dialetais”, o excesso de documentação folclórica e linguística suprem as falhas da capacidade criadora.

Rónai (2015) vai além e afirma que, pelo contrário, para os autores que trazem uma mensagem humana e a aptidão necessária para exprimi-la, o regionalismo abrange antes um obstáculo e uma limitação do que propriamente um recurso. O material folclórico, para ele, significa uma eterna ameaça de desviar a narração, tolher o enredo, quebrar o ritmo. Rónai garante que Guimarães Rosa confronta todos esses empecilhos e se apresenta como o escritor regionalista de uma obra cujo conteúdo universal e humano cativa o leitor desde o primeiro instante.

Lorenz (1991) busca a confirmação com o próprio autor quando questiona se este estaria dentro do importante grupo de literatos brasileiros denominados regionalistas. Rosa responde que se situa como representante da literatura regionalista e é, como tal, porque o

mundo pequeno do sertão é medido segundo os conceitos geográficos. E, afirmando que é impossível separar sua biografia de sua obra, ele complementa: “este pequeno mundo do sertão, este mundo original e cheio de contrastes, é para mim o símbolo, diria mesmo o modelo do meu universo”. (ROSA, 1991, p. 66).

2.2 Miguilim no *Corpo de Baile* e a descoberta de que viver é perigoso

A estória de *Campo Geral* faz parte do volume *Manuelzão e Miguilim*, e, com mais seis narrativas, compõe o livro *Corpo de Baile* (1956). As variadas indicações deixadas por Guimarães Rosa associam esse livro a um universo mítico da criação, sobretudo no que diz respeito aos planetas: sete planetas, sete contos. A pesquisadora da obra de Rosa Heloisa Vilhena de Araújo (1992), em seu livro *A Raiz da Alma*, situa o conto dentro do contexto geral da obra afirmando que:

Num dos extremos da obra, no começo, encontramos o conto “Campo Geral”, estória de Miguilim, menino, em que surge o seo Aristeo, “uma das personificações de Apolo” (GUIMARÃES, 1981: 21), deus solar, das belas formas, da visão, da luz, do olhar. Deus ligado ao fogo. Encontramos o Sol e o dia. Encontramos a infância e o início da vida (ARAÚJO, 1992, p. 20).

O *Corpo de baile*, conjunto de sete novelas, foi publicado por João Guimarães em janeiro de 1956, em dois volumes, meses antes da publicação de *Grande Sertão: veredas*. De acordo com Antônio Donizeti Pires (2007), no artigo *Cosmopoesia e Mitopoesia no Recado de Rosa*, a publicação original do livro, em dois volumes, traz dois sumários. Inicialmente, o sumário apresenta o título “sete poemas” e, logo abaixo, o subtítulo “sete novelas” entre parênteses. E, ao final do segundo volume, outro sumário distribui o *Corpo de Baile* em quatro romances e três contos.

Depois de sua primeira publicação em dois volumes, o livro foi editado em volume único. Em sua terceira edição, o livro sofre uma tripartição, mantida até os dias atuais e, assim, o termo *Corpo de Baile* passou a figurar como subtítulo entre parênteses logo após o título dos três livros autônomos que o compõem: *Manuelzão e Miguilim* (1964), com os poemas *Campo Geral* e *Uma estória de amor*; *No Urubuquaquá, no Pinhém* (1965), com os contos, *O Recado do Morro*, *Cara de Bronze* e *A estória de Lélío e Lina*; e *Noites do Sertão* (1965), com *Lão-Dalalão* e *Buriti* (PIRES, 2007).

De acordo com Pires (2007), José Miguel Wisnik, em *Recado da viagem*, enfatiza o caráter de arte poética das novelas que assinalam a canção, a estória oral e a poesia como três componentes inseparáveis da dimensão épico-lírica da prosa rosiana. Ele afirma que, contudo:

“O recado do morro” vai além e explora uma prática e uma poética da recepção: pois “[...] essa novela hermética põe no foco central da sua peripécia hermenêutica a própria questão da leitura [...]” (WISNIK, 1998, p.161). Leitura, frise-se, que ultrapassa a estrita competência letrada, pois está profundamente ligada à decifração do livro da natureza, do mundo, do universo. Citando o estudo de Bento Prado Jr. sobre a novela, Wisnik (1998, p.162) salienta que “Rosa tira partido do fato de todo modo irônico de que ali, no sertão-mundo, quem melhor lê é o iletrado, que, estando fora da superfície da letra, não sabe ler senão em profundidade.” (WISNIK *apud* PIRES, 2007, p. 16).

Ainda segundo Pires (2007), o autor mineiro, em carta ao tradutor italiano Edoardo Bizzarri, de 25 de novembro de 1963, afirma que *Uma estória de amor* “trata das estórias, sua origem, seu poder e do papel, quase sacerdotal, dos contadores de estórias”; *O recado do morro*, por sua vez, “é a estória de uma canção a formar-se”; *Cara-de-Bronze*, enfim, “se refere à POESIA”. (ROSA *apud* PIRES, 2007, p. 16).

De modo geral, para Pires (2007), o “recurso à tópica milenar da máquina do mundo” (a máquina cósmica, divina), na estruturação de *Corpo de baile*, apresenta também certo caráter de fundação. Ele declara que, assim, grosso modo, dados os muitos pontos de contato entre os textos, pode-se dizer que o ciclo de novelas, em várias instâncias, produz uma estrutura circular complexa (como o movimento circular perfeito dos astros, na cosmologia antiga); uma elipse (considerando-se o movimento imperfeito e elíptico dos corpos celestes, na astronomia moderna); uma espiral (idem, considerando-se também a forma de nossa galáxia); uma rosácea (uma rosa mística, ou ainda uma mandala, que em várias civilizações representam uma imagem resumida do universo). Pires (2007), então, aponta e classifica alguns pontos de contato entre os contos:

a) a fusão orgânica entre prosa e poesia; b) a ciranda pela antiga controvérsia dos gêneros literários, nutrindo-se o autor do que estes possuem de essencial e, por que não dizer, de metafísico; c) o espaço privilegiado do sertão; d) o tempo mítico, cujos ciclos encontram correspondência na natureza e na vida humana; e) a exploração prismática da natureza, valorizando-se ao mesmo tempo a percepção sinestésica e a classificação científica; f) a visão transcendente e metafísica; g) a valorização e exploração do mundo subjetivo e psicológico das personagens; h) as personagens que mudam (nas diversas acepções desta palavra), em diferentes momentos de suas vidas, de uma novela a outra, como Grivo, Miguilim/Miguel e seus irmãos; i) a reflexão metaliterária; j) os temas da viagem e da travessia, caros a Rosa, e que estão presentes nas narrativas de variadas maneiras, conforme ressalta Benedito Nunes (1976) em *O dorso do tigre*. (PIRES, 2007, p. 17).

E para revelar pontos de contato de outra ordem entre os contos, Pires (2007) afirma que a viagem real pode adquirir outros matizes, metafóricos: a viagem interior, psicológica, de personagens como Miguel, de *Buriti*, que é Miguilim de *Campo Geral*, que, de volta ao sertão, está também à procura de si mesmo. Ou ainda, a viagem como “demanda da Palavra e da Criação Poética”: o vaqueiro Grivo retorna com “a viagem dessa viagem” (Rosa *apud* Pires (2007). Em outras palavras, o vaqueiro Grivo grava, grifa e grifa “o relato poético do que viu, ouviu e imaginou”. (NUNES *apud* PIRES, 2007, p. 17).

Segundo Sarah Diva da Silva Ipiranga (2010)⁷, Miguilim é, na estrutura de *Corpo de Baile*, uma das “águas da travessia” de Miguel de *Buriti*, personagem que “povoa os contos”. Da meninice à idade adulta, ele é contemplado nesse livro com várias facetas, cores e nomes. De acordo com ela, sobre a importância de *Campo Geral* como o conto fundador do livro, Guimarães Rosa declara:

A primeira estória, tenho a impressão, contém, em germes, os motivos e temas de todas as outras, de algum modo. Por isso é que lhe dei o título de “*Campo Geral*” – explorando, a ambiguidade fecunda. Como lugar, ou cenário, jamais se diz *um campo geral* ou *o campo geral*; no singular a expressão não existe. Só no plural: “*os gerais*”, “*os campos gerais*”. (grifos do autor). Usando então, o singular, eu desviei o sentido para o simbólico: o de plano geral (do livro). (ROSA *apud* IPIRANGA, 2010, p. 53).

Ipiranga (2010) observa que recolocando a preposição do escritor mineiro, *campo geral*, no singular, também pode ser uma maneira de “particularizar a infância como plano geral para a vida, como o desenho de um mapa que se vai montando com coordenadas diversas, desencontradas, transversais”. (IPIRANGA, 2010, p. 53). Ela atenta para o fato de que nos desmembramentos que *Corpo de Baile* sofreu, *Campo Geral* não muda de posição e, quando Rosa conversa com seu tradutor italiano sobre a publicação do livro na Itália, ele deixa a ordem dos textos a critério de Bizzarri, mas, quanto a estória de Miguilim, ele reafirma a necessidade de ela ser a primeira.

Com *Relação à Campo Geral*, Kelly C. M. Ferreira (2013) afirma que “o conto nos revela a extensão transcendental que a infância alcança na ficção de Guimarães Rosa, retratada como o estágio mais próximo da perfeição”. (FERREIRA, 2013, p. 74). Para Henriqueta Lisboa (1991), parece que na realização da obra “monumental e complexa, a infância assume, quer na qualidade de tema quer como presença e vivência, importância liminar e até fundamental”. (LISBOA, 1991, p.170). De acordo com Lisboa, a intuição amorosa de Rosa, seu gosto pela vida e pela renovação da vida por meio da arte tomada como atividade lúdica, fazem com que

⁷ Doutora pela Universidade Federal do Ceará. Autora do livro: *IMAGENS DA INFÂNCIA – Crianças, aprendizagem, e formação nos contos de Guimarães Rosa e Clarice Lispector* (2010).

ele se assemelhe às crianças e aos primitivos, seres que se agitam e se movimentam sem motivação aparente e sem consciência de seus interesses. Ela afirma:

Há uma aura de tresloucada candura ao longo de suas páginas as mais realistas. A alegria inexplicável das cousas amanhecidas, a descoberta da natureza, o despontar do pensamento através de palavras anteriores à lógica, a trepidação dos diálogos, o fluxo e refluxo dos monólogos, o jogo das metáforas, a própria filosofia matreira dos primitivos, personagens de sua dilação, os quais devem o que pensam ao que veem, tocam e degustam, as fontes ocultas no magma em potencial, o bárbaro e o primevo, tudo isso remonta à infância do autor, tudo isso demonstra a sua faculdade de prolongar a infância”. (LISBOA, 1991, p. 171).

Ainda de acordo com Henriqueta Lisboa (1991) *Campo Geral* recebeu tratamento especial. Nessa “biografia da infância”, em que há uma boa dose de transferência, de evocações colhidas aqui e ali, os traços autobiográficos de Guimarães Rosa são nítidos. Ela pensa ainda que, se prestarmos atenção no comportamento de Miguilim, em diferentes aspectos, seu psiquismo, intuições, e reações, experiências afetivas, reflexões, questões morais, deslumbramento diante da natureza, sensibilidade aguçada, entre outros, chegaremos à conclusão de que se trata “de um menino poeta”.

No artigo *Rondando os segredos de Guimarães Rosa* (RÓNAI, 2001), que se refere ao livro *Corpo de baile* (1956), Paulo Rónai, crítico literário e amigo de Rosa, depois de algumas advertências feitas ao leitor, convida-nos a entrar no primeiro cenário da novela *Campo Geral*, um recanto oculto da roça, com seu emaranhado de conceitos, atos e ritos, costumes rudes e paixões selvagens que, segundo ele, “por um achado notável”, penetramos este lugar guiados por um menino de oito anos. Rónai, em seu convite à leitura de *Campo Geral* de João Guimarães Rosa, conta que numa reprodução mágica da visão infantil, episódios insignificantes criam volume e acontecimentos trágicos se reduzem a meras impressões.

Nessa incursão sobre os segredos e as chaves de Rosa, ainda sobre a novela *Campo Geral*, Rónai (2001) conta que sob “nossos olhos maravilhados”, o menino Miguilim cresce, incorpora as lições das plantas e dos bichos, absorve a sabedoria do irmão menor, e vem se desenvolvendo dia a dia, no meio dos segredos inquietantes do mundo dos adultos, mas impressionando-se sobretudo com milagres que só existem para ele: “o papagaio pronunciando pela primeira vez o nome do irmão meses após a morte deste, um par de óculos dando à vida nova dimensão e sentido”. (RÓNAI, 2001, p. 21).

Como já dito, *Campo Geral* compõe um dos volumes do livro *Corpo de Baile* de Rosa, *Manuelzão e Miguilim* (2001). Considerada por ele um poema, a novela conta a história desse menino de oito anos que morava com sua família no Mutum, no sertão de Minas Gerais. Conta sobre sua constante descoberta do mundo e das relações entre as pessoas e as coisas. A novela

convida o leitor a dar um mergulho na sua própria infância. Miguilim, ao mesmo tempo em que olha o mundo com o deslumbramento de qualquer criança sensível, encara com perplexidade e espanto, e mal entendendo, o mundo dos adultos.

Esse menino da “estória” era feliz, no entanto, além de ter conflitos sérios com o seu pai, passa a sofrer, com regularidade, perdas e partidas de pessoas queridas, sendo a mais considerável a morte de seu irmão e melhor amigo, Dito. Rosa, como um narrador onisciente, conta que no dia do enterro do Dito, “pai pegou numa ponta da vara, seo Braz do Bião segurou na outra, todos os homens foram saindo. Miguilim deu um grito, acordado demais”. (ROSA, 2001, p. 122)

Todos os dias que depois vieram, eram tempo de doer. Miguilim tinha sido arrancado de uma porção de coisas, e estava no mesmo lugar. Quando chegava o poder de chorar, era até bom – enquanto estava chorando, parecia que a alma toda se sacudia, misturando ao vivo todas as lembranças, as mais novas e as muito antigas. Mas, no mais das horas, ele estava cansado. Cansado e como que assustado. Sufocado. Ele não era ele mesmo. Diante dele, as pessoas, as coisas, perdiam o peso de ser. (ROSA, 2001, p. 122).

De acordo com Ipiranga (2010), em *Campo Geral* encontramos a percepção intuitiva sendo ultrapassada por uma identidade que procura sair de si e encontrar sentido em formas menos primárias de relação. Sobre isso, Heloisa Vilhena (1992) afirma: “um impulso para a procura de uma identidade além do corpóreo” (VILHENA, 1992, p. 23). Ou seja, Miguilim além de sentir, precisa compreender, e é esse o objetivo que o mundo lhe impõe com mais rigor: “introduz(ir) o campo da significação, só atingido com a inteligência, com a razão reflexiva”. (VILHENA, 1992, p. 23).

Na estória da família do Mutum, implicitamente, insinua-se uma relação extraconjugal da mãe com o cunhado Terêz e a possibilidade de Miguilim ser fruto dessa relação. Portanto, a infância de Miguilim é permeada de conflitos que emergem da sua relação com o pai. De acordo com a opinião paterna, Miguilim é bastante orgulhoso e é um “menino que despreza os outros e se dá nos penachos” (ROSA, 2001). Na estória de Rosa, o menino se magoa com facilidade e com um agudo senso moral se vê em momento de dura provação: “a coisa mais difícil que tinha era a gente poder saber fazer tudo certo, para os outros não ralharem, não quererem castigar”. Tal pensamento se torna obsessivo quando seu tio pede que ele entregue um bilhete para sua mãe sem que ninguém perceba, e a partir daí passa a perguntar à todos que o rodeiam, primeiramente ao seu irmão predileto: “Dito, como é que a gente sabe certo como não deve de fazer alguma coisa, mesmo os outros não estando vendo?” (ROSA, 2001, p. 86).

Neste episódio dramático no qual o menino poderia, eventualmente, agir por impulso, se faz presente um tipo de caráter dotado de escrúpulos. Ele termina confessando ao tio, em prantos, que não entregou o bilhete à mãe. O tio o afaga e pede desculpas, admitindo que Miguilim é que estava certo. “Miguilim chorava um resto e ria, seguindo seu caminho... Andava aligeirado, desfogueado, não carecia mais de pensar” (ROSA, 2001, p. 95). Numa fase em que a percepção das coisas não atravessa uma lógica adulta, pensada e elaborada, Miguilim apenas sente e intui.

Por isso, na hora de compreender as coisas humanas, ele prefere sentir medo da natureza, do selvagem (“Entretanto a mata ali perto, quase preta, verde-escura, punhalhe medo”), medo primordial que oferece contraditoriamente mais segurança que os complexos caminhos do sentimento. Diante do sofrimento que a convivência humana e seus segredos oferecem, o menino recua para a mata, para a floresta, lugar de temores concretos e ao mesmo tempo fantasiosos, porém mais fáceis de serem elaborados pela imaginação infantil. O crescimento exige uma compreensão ‘racional’ dos acontecimentos, quando investidos de afetos, tornam-se complexos e dolorosos, quase inalcançáveis pela racionalização. O que se vislumbra é somente a dor e a necessidade de ter juízo, que assinala a saída difícil da infância”. (IPIRANGA, 2010, p. 81).

Ipiranga (2010) afirma que a transposição da infância apresenta-se como um obstáculo doloroso, como uma adaptação em relação ao mundo dos adultos que não é vista pelo menino de *Campo Geral* como exemplo e nem espelho, pois “Miguilim não tinha vontade de crescer, de ser pessoa grande, a conversa das pessoas grandes era sempre as mesmas coisas secas, com aquela necessidade de ser brutas, coisas assustadas” (ROSA, 2001, p. 52). Portanto, para Miguilim, o adulto é associado à violência, à *secura*, ao medo real.

De acordo com Rosa (2001), “de nada, que o pai se crescia, raivava: Este menino é um mal-agradecido. Passeou, passeou, todos os dias esteve fora de cá, foi no Sucurijú, e, quando retorna, parece que não tem estima por mim”. (ROSA, 2001, p. 29). A mãe sempre defendia Miguilim, por isso é que o pai “ralhava” ainda mais, e, como era dia de Domingo, este levou todos os irmãos para pescaria no córrego deixando Miguilim de castigo no tamborete, o que, na estória, é recorrente. Nessas horas o tio Terêz, que era “de bom coração”, ensinava o menino a armar urupuca para pegar passarinhos.

Ainda de acordo com Ipiranga (2010), falar nem sempre é condição para ser entendido. Quando Miguilim exerce a linguagem na sua forma oral, ele descobre que sua fala de criança também está deslegitimada, só funciona se se colocar numa posição submissa aos adultos, à sua língua “grande”, que ele tem dificuldade de compreender. Para Ipiranga, a solidão continua sendo o lugar da infância. No conto de Rosa, a criança, na busca de se expressar, não encontra interlocutor, a não ser por meio dos despossuídos da linguagem normal, dos loucos da estória.

Ipiranga constata que na estória de Miguilim, “adquirir a linguagem é aproximar-se de si, é guardar o seu eu, é resguardá-lo da ingerência dos adultos, daí o estado de sozinha da infância rosiana. Quanto mais língua, mais dor”. (IPIRANGA, 2010, p. 83).

Ipiranga (2010) afirma que não será a linguagem que vai socializar a criança, mas a sua dificuldade de comunicação é que vai lançá-la ao mundo. Se inicialmente Miguilim padece de tanta tristeza, ao ponto de querer “paz dos passados, se rir seco sem razão”, momento esse de sua vida que, para Guimarães Rosa, “ele bebia um golinho de velhice” (Rosa, 2001, p. 89), depois vem a revolta. Apesar dos seus esforços, Miguilim não encontra compreensão e reconhecimento, e passa a extravasar a sua revolta contra alguns familiares.

O Liovaldo, irmão mais velho de Miguilim, que havia saído do Mutum para morar com outra família retorna para casa para passar uns dias. Um exemplo de prática antiga em que o filho mais velho sai de casa para morar fora. Para Miguilim a partida do irmão parecia uma traição: “Ah, então, quem devia de adoecer, e morrer, em vez, por que é que não era, não ele, Miguilim, mas aquele mano Liovaldo, que estava distante dali, nem se sabia dele quase notícia, nem nele não se pensava?” (ROSA, 2001, p. 134).

De acordo com Rosa (2001), “o Liovaldo era malino” e implicava com o irmão mais novo. Há uma briga entre os dois e “o ódio de Miguilim foi tanto, que ele mesmo não sabia o que era, quando pulou no Liovaldo. Mesmo menor, ele derrubou o Liovaldo, esfregou na terra, podia derrubar sessenta vezes”. (ROSA, 2001, p. 134). O pai sai em defesa do primogênito e, numa reação de revolta ainda maior, de raiva aguda, “Miguilim ri”. O riso enfurece o pai, mais do que a reação de raiva, mais do que o choro, afinal o riso, de acordo com Ipiranga (2010), nesse momento, “é o desprezo, o olhar de cima, o incômodo na sua face igualmente cruel. Ele já foi a cura, agora ele é a superação”. (IPIRANGA, 2010, p. 83).

Era dia de Domingo, Pai estava lá, veio correndo. Pegou o Miguilim, e o levou para casa, debaixo de pancadas. Levou para o alpendre. Bateu de mão, depois resolveu: tirou a roupa toda de Miguilim e começou a bater com a correia da cintura. Batia e xingava, mordida a ponta da língua, enrolada, se comprazia. Batia tanto que Mãe, Drelina e a Chica, a Rosa, Tomezinho, e até Vovó Izidra, choravam, pediam que não dessem mais, que já chegava. Batia. Batia, mas Miguilim não chorava. Não chorava, porque estava com um pensamento: quando crescer, matava Pai. Estava pensando de que jeito era que ia matar Pai, e então começou até a rir. Aí, Pai esbarrou de bater, espantado: como tinha batido na cabeça também, pensou que Miguilim podia estar ficando doido”. (ROSA, 2001, p. 134-135)

Sara Diva da Silva Ipiranga (2010) afirma que o rural que caracteriza a infância rosiana assume contornos específicos, pois a natureza, elemento essencial à prosa do escritor mineiro, entra no conto não só como paisagem externa, cenário a compor o ambiente. Ela observa que a estória de Miguilim é uma estória “para dentro”, na qual os elementos naturais também

encarnam as angústias humanas. Para ela, Guimarães Rosa constrói intencionalmente a ambientação da estória como um refúgio, “uma fuga inicial do contato com outros mundos; isso cria uma tensão particular porque os personagens vão ter que obrigatoriamente conviver, se tocar, embrenhados na selva de si mesmos”. (IPIRANGA, 2010, p. 54).

Distante de tudo, o Mutúm é visto a partir de diversas visões. A mãe de Miguilim, por exemplo, sofre com o apartamento que o lugar lhe impõe: “Oê, ah, o triste recanto... – ela exclamava”. (ROSA, 2001, p. 28). Para Miguilim, a frase evidencia a tristeza e o desconforto de sua mãe de ter de viver ali, mas um estranho lhe diz que o Mutúm é um lugar bonito e ele tem a certeza de poder consolá-la com essa notícia. Ele pensa que há quem encontre beleza em seu mundo, mesmo sendo esse lugar distante de tudo, e sua mãe há de se consolar. Para Miguilim era fundamental deixar a sua mãe conformada, tinha necessidade de vê-la feliz, embora, em seu íntimo, pense, com esperança, em conhecer outros mundos.

A gente olhava mãe, imaginava saudade. Miguilim não sabia muitas coisas. – “Mãe, a gente então nunca vai poder ver o mar, nunca?” Ela glosava que quem-sabe não, iam não, sempre por pobreza de longe. – “A gente não vai, Miguilim” – o Dito afirmou: - Acho que nunca! A gente é no sertão. Então por que é que você indaga? – “Nada, não, Dito. Mas às vezes eu queria avistar o mar, só para não ter uma tristeza...” (ROSA, 2001, p. 106).

Um certo dia perguntaram a Ana Luiza Martins Costa (2013), co-roteirista do filme *Mutum* e pesquisadora da obra de Guimarães Rosa, de qual estória do autor ela mais gostava. Ela conta que ficou surpresa com a falta de hesitação em responder: Miguilim. Costa afirma que saiu quase sem pensar e que só depois ficou ponderando sobre a dificuldade em ter que escolher, pois é apaixonada por toda a obra de Rosa. Ela explica que escolheu Miguilim pelo forte poder emotivo que exerce sobre ela e desconhece quem não tenha sido arrebatado por ela.

São conhecidos, como dito anteriormente, os traços biográficos que unem Rosa a seu personagem de *Campo Geral*. Inclusive o episódio da descoberta de sua miopia, em idade e condições semelhantes às de Miguilim (Costa 2013). Em *Campo Geral* a miopia de Miguilim é habilmente disseminada e dissimulada ao longo de toda a novela. Ana Luiza Martins Costa (2013) afirma que é essa visão de perto, extremamente nítida e precisa, que o escritor explora na visão de Miguilim: “seu olhar apalpado, que enxerga os mínimos detalhes e traz para o primeiro plano todos os meandros de seu objeto de atenção”. (COSTA, 2013, p.38). Ela entende que o desfocado, aquilo que sua visão não alcança, simboliza o mundo nebuloso dos adultos, das coisas que fogem ao seu entendimento, e que a miopia de Miguilim “é a própria imagem da infância, da criança que vive num mundo ainda de pequenas dimensões, circunscrito, e só enxerga o que está ao alcance de sua mão”. (COSTA, 2013, p. 38).

Há um uso recorrente de diminutivos em *Campo Geral* e, para marcar isto, Guimarães Rosa se utiliza, de forma frequente, do sufixo “im” – que é de uso corrente no sertão de Minas Gerais, como, por exemplo: menorzin, pertim, sozim, beijim, passarim e o próprio nome do protagonista da estória, Miguilim. De acordo com Henriqueta Lisboa (1991), o uso de tantos diminutivos, portanto, não é mera “meiguice” para “acarinhar” o menino em “língua gentil”, como já foi apontado pela crítica, mas é “um recurso estético de linguagem verbal que visa expressar a escala, medida ou perspectiva de seu universo visual”. (LISBOA, 1991, p.176).

Costa (2013) afirma que Miguilim possui uma “sensibilidade míope” bastante aguçada e que, “com sua vista curta, Miguilim vive num mundo onde a audição é a modalidade sensorial dominante para codificar o que transcorre ao longe, fora do alcance do seu olhar” (COSTA, 2013, p.39). De acordo com ela, embebido dessa atmosfera sonora, onde há uma apartação entre visão e audição, o menino afina o ouvido e estimula a curiosidade, partindo em busca de correspondentes visuais para a intensa variedade de sons e ruídos que chegam aos seus ouvidos.

Ana Luiza Martins Costa (2013) descreve que, sob o “signo do maravilhamento”, a infância surge em *Campo Geral* como o lugar da descoberta do mundo pelos sentidos.

Tudo é novidade, tudo tem o frescor daquilo que é visto pela primeira vez. As experiências sensoriais de Miguilim, o modo como apreende as qualidades sensoriais das coisas, é uma verdadeira experiência poética, tal como Guimarães Rosa a concebe e pratica: cada percepção inédita propicia a criação de um vocábulo novo. (COSTA, 2013, p. 39-40).

Porém, a par de seu deslumbramento por tudo que chega a ele até então, será com muito pavor e tristeza que Miguilim enfrentará uma tragédia, contra a qual não vai poder lutar – a morte de seu irmão amado e amigo que ele mais admira. A dor desse momento o faz se entregar aos soluços convulsivos, “às lágrimas quentes, maiores do que os olhos”, diz Rosa, mas não deixa de observar, em sua condição de espectador atento, o gesto materno acarinhando o seu irmão morto: “O carinho da mão de mãe segurando aquele pezinho do Dito era a coisa mais forte do mundo”. (ROSA, 2001, p. 120).

Faz um feitiço para ele não morrer, Mãitina! Faz todos os feitiços, depressa, que você sabe...” Mas aí, no voo do instante, ele sentiu uma coisinha caindo em seu coração, e adivinhou que era tarde, que nada mais adiantava. Escutou os que choravam e exclamavam, lá dentro de casa. Correu outra vez, nem soluçava mais, só sem querer dava aqueles suspiros fundos. Drelina, branca como pedra de sal, vinha saindo: - “Miguilim, o Ditinho morreu...” Miguilim entrou, empurrando os outros: o que feito uma loucura ele naquele momento sentiu, parecia mais uma repentina esperança. O Dito, morto, era a mesma coisa que quando vivo, Miguilim pegou na mãozinha morta dele. Soluçava de engasgar, sentia as lágrimas quentes, maiores do que os olhos”. (ROSA, 2001, p. 119).

Henriqueta Lisboa (1991) observa que, ao drama de ordem pessoal e à tragédia inelutável, segue-se o conflito com a “força maior”, representada pelo domínio paterno contra o qual se insurge o menino, “ferido nos brios”. Mas Miguilim, revoltado, havia adquirido “coisa de fogo”, e estava “nas tempestades”, não fica mais atrás na réplica: pisa, quebra, arrebenta e, devastado, arrasa ele próprio os seus últimos brinquedos. Crescia, de repente, era homem (Lisboa, 1991). Aos poucos, com tantos desenganos e desilusões, Miguilim vai aprendendo uma lição, a de que, na vida, tinha que buscar sempre por conformação – a que nem os poetas escapam:

O Dito dizia que o certo era a gente estar sempre brabo de alegre, alegre por dentro, mesmo com tudo de ruim que acontecesse, alegre nas profundas. Podia? Alegre era a gente viver devagarinho, miudinho, não se importando demais com coisa nenhuma”. (ROSA, 2001, p. 148).

No final da narrativa de *Campo Geral* acontece uma outra tragédia, o pai de Miguilim mata Luisaltino, com ciúmes da mulher, e depois se enforca. Esse momento da estória se passa enquanto Miguilim está de cama muito doente. “O corpo inteiro doía sem pontas. (...) Miguilim tornava a dormir. Tornavam a dar banho...Querida sonhar com o Dito, de frente, nunca tinha sonhado. Mas não conseguia”. (ROSA, 2001, p. 144).

O tempo passava e Miguilim não melhorava. Foi quando o pai fugiu para o mato por ter matado Luisaltino. A avó de Miguilim rezava na beira da cama do menino quando de repente ela avisou: “escuta, Miguilim, sem assustar: seu Pai também está morto. Ele perdeu a cabeça depois do que fez, foi achado morto no meio do cerrado, se enforcou com um cipó”. (ROSA, 2001, p.145). Miguilim não ficava bom, ele tinha a boca toda ferida. Saído do delírio provocado pela febre e num momento de lucidez, ele pergunta à sua mãe: “Mãe, os dias todos vão passando?” – “Vão, Miguilim, hoje é o seteno. Falta pouco para você sarar.” – “Mãe, depois mesmo que eu sarar, vocês deixam eu ficar ainda muitos dias aqui deitado, descansando? – “Pode, meu filhinho, você vai poder descansar todo o tempo que quiser...” Dormia longe.” (ROSA, 2001, p. 145).

Miguilim se recupera e um novo adulto aparece na estória: o médico da cidade. Este descobre que Miguilim é míope, chave da estória de Rosa que, para o leitor, explica muitas situações da narrativa. A miopia é a condição que justificaria, além de muitas outras coisas, a introspecção de Miguilim, talvez causada pelo sentimento de inadequação. O médico coloca os óculos em Miguilim. A nova realidade traz a alegria do menino de volta: “Miguilim olhou. Nem não podia acreditar! Tudo era uma claridade, tudo novo e lindo, (...). Via os grãosinhos de areia, a pele da terra, as pedrinhas menores, as formiguinhas passeando no chão de uma distância. E

tonteava”. (ROSA, 2001, p.149). A mãe, que sempre sofreu as agruras de ter que viver no Mutúm, encaminha o filho para o seu futuro:

Você está triste, Miguilim? (...) Miguilim não sabia. Todos eram maiores do que ele, as coisas reviravam sempre dum modo tão diferente, eram grandes demais. – Pra onde ele foi? – A foi p’ra a Vereda do Tipã, onde os caçadores estão. Mas amanhã ele volta, de manhã, antes de ir s’embora para a cidade. Disse que, você querendo, Miguilim, ele junto te leva... – O doutor era homem muito bom, levava o Miguilim, lá ele comprava uns óculos pequenos, entrava para a escola, depois aprendia ofício. – “Você mesmo quer ir?”. Miguilim não sabia. Fazia peso para não soluçar. Sua alma, até ao fundo, se esfriava. Mas Mãe disse: - Vai, meu filho. É a luz dos teus olhos, que só Deus teve poder para te dar. Vai. Fim do ano, a gente puder, faz a viagem também. Um dia todos se encontram...”. (ROSA, 2001, p.150)

Chega, então, o momento de Miguilim experimentar a tristeza provocada pela partida do Mutúm e a realidade de ter que viver longe de sua mãe. O menino, em seu estado natural de candura e ternura, é todo sentimento. Ele pede, timidamente, ao doutor para colocar de volta os óculos, assim ele veria melhor: “E Miguilim olhou para todos com tanta força. Saiu lá fora. (...). Olhava mais era pra Mãe. Drelina era bonita, a Chica, Tomezinho. Sorriu para o Tio Terêz: “Tio Terêz, o senhor parece com Pai...” Todos choravam”. (ROSA, 2001, p. 152).

De acordo com Costa (2013), Guimarães Rosa considerava *Campo Geral* sua “prediletíssima estória”. O próprio explica que assim o é “porque ela é mais forte que o autor, sempre me emociona; eu choro, cada vez que a releio, mesmo para rever as provas tipográficas. Mas o porquê mesmo a gente não sabe, são mistérios do mundo afetivo”. (ROSA *apud* COSTA, 2013, p. 31).

3 CINEMA E LITERATURA: UM CAMPO, PROBLEMAS E CONCEITOS

3.1 O direito da cineasta à interpretação livre do romance

Guimarães Rosa (2001) inicia a estória de *Campo Geral* contando que um certo Miguilim morava com sua mãe, seu pai e seus irmãos, “longe, longe daqui, muito depois da Vereda-do-Frango-d’Água e de outras veredas sem nome ou pouco conhecidas, em ponto remoto, no Mutúm⁸”. (ROSA, 2001, p. 27). O narrador conta que esse lugar fica no meio dos Campos Gerais, numa baixada profunda em trecho de matas, terra preta, pé de serra. Ele descreve que:

Miguilim tinha oito anos. Quando completara sete, havia saído dali, pela primeira vez: o tio Terês levou-o a cavalo, à frente da sela, para ser crismado no Sucurijú, por onde o bispo passava. Da viagem, que durou dias, ele guardara aturdidadas lembranças, embaraçadas em sua cabecinha. De uma, nunca pôde se esquecer: alguém, que já estivera no Mutúm, tinha dito: - “É um lugar bonito, entre morro e morro, com muita pedreira e muito mato, distante de qualquer parte; e lá chove sempre...” Mas sua mãe, que era linda e com cabelos pretos e compridos, se doía de tristeza de ter de viver ali. Queixava-se, principalmente nos demorados meses chuvosos, quando carregava o tempo, tudo tão sozinho, tão escuro, o ar ali era mais escuro; ou mesmo na estiagem, qualquer dia, de tardinha, na hora do sol entrar. (ROSA, 2001, p. 27-28).

Logo na abertura da novela percebemos que, para contar a estória de *Campo Geral*, Guimarães Rosa escreve na primeira e, por vezes, na terceira pessoa, caracterizado como um narrador onisciente, aquele que sabe tudo o que se passa no interior dos personagens. Ele escreve atravessando os pensamentos e a subjetividade da criança da novela e a estória é toda contada sob a perspectiva do olhar do menino. Rosa sabe tudo o que Miguilim pensa e sente. Ele conta que, enquanto o menino esteve fora, só com o seu tio, Terês, Miguilim padeceu tanta saudade, de todos e de tudo, que às vezes nem conseguia chorar, e ficava sufocado. Rosa, em sua onisciência, conta que para aplacar um pouco a angústia da saudade, Miguilim:

Foi descobriu, por si, que, umedecendo as ventas com um tico de cuspe, aquela aflição um pouco aliviava. Daí, pedia ao tio Terês que molhasse para ele o lenço; e tio Terês, quando davam com um riacho, um minadouro ou um poço de grotta, sem se apear do cavalo abaixava o copo de chifre, na ponta de uma correntinha, e subia um punhado d’água. (...) - “É para beber Miguilim...” - tio Terês dizia, caçoando. (...) Gostava do tio Terês, irmão de seu pai. Quando voltou para casa, seu maior pensamento era que tinha a boa notícia para dar à mãe: o que o homem tinha falado - *que o Mutúm era um lugar bonito...* A mãe, quando ouvisse essa certeza, havia de se alegrar, ficava consolada. Era um presente; e a ideia de poder trazê-lo desse jeito de cor, como uma salvação, deixava-o febril até nas pernas. (ROSA, 2001, p. 28).

⁸ Em *Campo Geral*, para se referir ao lugar onde se passa a estória, Guimarães Rosa escreve Mutúm, com acento. *Mutum*, sem o acento, é o nome dado por Sandra Kogut ao seu filme.

Débora Silva (2015) explica que o narrador onisciente conhece tudo sobre os personagens e o enredo. Sabe o que se passa no íntimo deles, conhece suas emoções e pensamentos, e que, nesse caso, não somente observa os aspectos externos dos personagens, mas a narração se torna uma voz dialógica e polifônica, às vezes relatando o que percebe externamente e às vezes contando atravessado pelo pensamento e pelo olhar do personagem principal. “A narrativa literária em terceira pessoa se confunde com a narrativa a partir da mente de um personagem que funciona como uma espécie de espelho refletor das ideias do autor”. (SILVA, 2015, online). (SILVA, 2015, Site Estudos Práticos). **ABNT**

A diretora e roteirista Sandra Kogut (2007), por sua vez, nesse primeiro momento da estória, para apresentar o Mutum (o lugar) e iniciar a estória de Rosa no cinema, abdica de toda e qualquer palavra e/ou diálogos. No momento em que começa a película, antes mesmo de qualquer imagem, aparece uma tela toda preta que, sob um silêncio absoluto, começa a mostrar os caracteres introdutórios e informativos do filme.

Após um minuto cravado de silêncio – como se representasse o luto ou um período de contemplação, bruscamente, aparece a primeira sequência do longa-metragem. A imagem é da cabeça e do dorso de um cavalo branco que caminha vagarosamente, o qual, por meio de uma câmera subjetiva, é visto de cima. Num plano fechado e bem próximo do olhar do espectador é mostrada a crina do cavalo em movimento como se a imagem viesse do olhar de quem está montando o animal, cavalgando.

Supostamente, nesta sequência de abertura do filme, o espectador se vê montado no cavalo que se desloca em direção a um vale. Esse efeito é alcançado a partir do uso da câmera subjetiva que, ao mostrar as imagens a partir do ponto de vista de um personagem específico, aumenta a identificação do espectador com este personagem. Sabe-se que no cinema clássico, usualmente, a lente da câmera, ou “objetiva”, revela o olhar, muitas vezes onisciente, do narrador da história (ALVES, 2013).

Miriam Sousa Alves⁹ (2013) observa que, dessa forma, a imagem de abertura de *Mutum* e o chão dos campos gerais vistos a partir do movimento do cavalo, já parecem fazer referência à forma narrativa adotada por Guimarães Rosa em *Campo Geral*. Henriqueta Lisboa (1991), em seu artigo *O Motivo Infantil na Obra de Guimarães Rosa*, fala do processo roseano adotado como recurso capaz de promover um “nivelamento” do narrador com o estágio infantil:

⁹ Miriam Sousa Alves tem sua tese, *Mutum, do murmúrio à letra*, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

O discurso indireto livre é estratégia fundamental para o efeito alcançado: a representação do pensamento e dos sentimentos infantis forja-se no contraste entre a narração no pretérito imperfeito, em 3ª pessoa, e o discurso direto, que a ela se enlaça, em 1ª pessoa. (LISBOA, 1991, p. 176).

Na cena de abertura do filme, descrita acima, a imagem é “silenciosa”¹⁰, e se exprime a partir da ausência total de diálogos e ou trilha musical, o som é limitado ao de passos das patas do cavalo, sua respiração ofegante e seu relincho, e dos sons naturais ambientais, como os de pássaros e de ventos. Logo em seguida há um outro corte, volta o silêncio e a tela preta e, assim, são finalizadas as informações em caracteres com a apresentação do nome do filme. A cena que se revela a seguir é a de uma paisagem rural, de mata verde, exibida em plano aberto como se o ângulo de visão estivesse em cima de um morro, é a imagem de uma fazenda ao longe, em um vale.

A partir da imagem da paisagem, vista à distância, entra no campo de visão do espectador, em plano fechado (close-up)¹¹, as patas do cavalo branco que caminha em direção à fazenda e vai se distanciando da câmera. Com isso, o plano se abre, o que permite, nesse momento, que o espectador veja quem está montado no cavalo. Acima deste está um homem que comanda as rédeas e que, à frente da sela, carrega um menino. Esse menino é Tiago, que corresponde a Miguilim da estória de Rosa (mudança de nomes que explicaremos no terceiro capítulo), que ao chegar com o seu tio de volta à fazenda, desce do animal e corre para os braços da mãe para contar que, na viagem, alguém havia dito para ele que o Mutúm é um lugar bonito. Esta é a única fala que existe na abertura do filme de Sandra Kogut.

Podemos perceber que, ao longo da película, a imagem da paisagem com a fazenda ao longe é uma das poucas cenas de campo aberto no *Mutum* na qual os Campos Gerais do sertão de Minas são apresentados. No filme, há uma predominância do uso de planos fechados, muito próximos da visão de quem assiste, nos levando a crer que, assim como na novela, o mundo do Mutúm no filme é apreendido a partir do olhar da criança, como já sugerido acima.

No livro, Guimarães Rosa descreve as coisas que Miguilim descobre e vê com minúcia e riqueza de detalhes, como se o olhar do menino estivesse muito próximo dos objetos. Dessa forma, embora o leitor ainda não saiba, desde já é sugerida a miopia de Miguilim. Acreditamos que esse uso recorrente de imagens em close-up feito por Kogut (2007) é, também, para dar sinais da miopia desse menino, esta que, assim como no livro, só é revelada no final da película. A partir da introdução do filme, descrita acima, percebemos que as imagens “carregadas do

¹⁰ Como dito na introdução, para nos referir ao silêncio que entrevemos as imagens ausentes de falas, de vozes, ou seja, da palavra, usaremos termos como: imagem silenciosa ou o silêncio da/na imagem; ou apenas “silêncio”.

¹¹ É um tipo de plano no cinema caracterizado por um enquadramento fechado.

silêncio”, pois assim as percebemos por estarem ausentes de vozes, de palavras, e do apelo musical, são recorrentes na obra de Kogut (2007). Os sons da mata e dos bichos são explorados.

Sandra Kogut, cineasta e videoartista carioca, e a co-roteirista, Ana Luiza Martins Costa¹², após uma série de viagens realizadas pelo sertão mineiro em 2006, elegeram um lugarejo chamado Andrequicé, distrito de Três Marias, onde viveu o vaqueiro Manuel Narde (conhecido por Manuelzão¹³), para produzir o seu filme *Mutum* (2007) a partir da novela *Campo Geral* de Guimarães Rosa.

A diretora, em 1984, começou a explorar, no campo do audiovisual, diferentes mídias e formatos: videoarte, documentários, filmes experimentais, instalações e filmes de ficção. Kogut, por seu trabalho, recebeu vários prêmios internacionais em festivais como os de Berlim, Rio, Oberhausen, Kiev, Leipzig, Locarno, Havana e Rotterdam. *Mutum* (2007) foi seu primeiro longa-metragem de ficção¹⁴ pelo qual recebeu mais de 20 prêmios nacionais e internacionais. Ela, além de profissional do audiovisual, de acordo com Míriam Sousa Alves (2013), foi professora na Escola Superior de Belas Artes em Strasbourg (França) e nas universidades americanas de Princeton, Columbia e Califórnia.

Para a realização do filme *Mutum*, de acordo com a própria cineasta (2013), depois de conviver por, aproximadamente, três meses numa fazenda, o elenco, composto por atores profissionais e não-atores, começou a atuar sem ler o roteiro elaborado para o filme. Especialista em documentários, ela tinha a intenção de que as cenas passassem verdade e espontaneidade, como se fosse o cotidiano real daquelas pessoas. Portanto, cada parte do roteiro era transmitida oralmente aos participantes, no máximo duas vezes, no instante da filmagem de cada sequência. Kogut, logo cedo no processo, também percebeu que a única maneira de fazer o filme seria se ninguém soubesse que se tratava de Guimarães Rosa. Para ela, teria que ser um segredo para evitar que se criasse uma relação de muita solenidade e reverência.

A união de ficção poética com o teor de realidade que caracteriza o trabalho quase documental de Sandra Kogut é a mesma que Guimarães Rosa atribui à sua própria obra. Sobre isto Rosa afirma: “Meus romances e ciclos de romances são na realidade contos nos quais se

¹² A roteirista Ana Luiza Martins Costa é antropóloga e doutora em Literatura Comparada pela UERJ (2002). Pesquisadora da obra de Rosa, sua tese de doutorado, *João Guimarães Rosa, viator*, foi defendida na academia Brasileira de Letras (RJ). Além do roteiro de *Mutum*, Costa escreveu o roteiro dos documentários, *Os nomes do Rosa e Buriti*, ambos sobre Guimarães Rosa. (Alves, 2013).

¹³ O personagem Roseano, Manuelzão, é o protagonista da novela *Uma estória de amor* (2001), a qual compõe um dos volumes do *Corpo de Baile* (1956), *Manuelzão e Miguilim*.

¹⁴ Depois de *Mutum* (2007), Sandra Kogut lançou mais três longas-metragens de ficção: *Um Passaporte Húngaro* (2001), *Campo Grande* (2016) e o seu recente, *Três Verões* (2019), que foi lançado no Canadá, no Brasil foi lançado em 2020, dia 13 de Fevereiro. *Três Verões* recebeu dois prêmios até então: de melhor edição no festival de Cuba e melhor atriz para Regina Casé na Turquia.

unem a ficção poética e a realidade. Sei que daí pode facilmente nascer um filho ilegítimo, mas justamente o autor deve ter um aparelho de controle: sua cabeça”. (ROSA, 1991, p.70).

O roteiro de *Mutum*, elaborado por Sandra Kogut e Ana Luiza Martins Costa, foi elaborado a partir do que havia ficado na memória das duas após a leitura de *Campo Geral* muitos anos atrás. Kogut tinha em mente que o que ela lembrava era a motivação pela qual estava realizando o filme e, foi por meio das camadas de percepção e do que havia ficado marcado em si e em sua colega de roteiro – e que estava em sintonia com a estória de Rosa – que ela foi criando o roteiro e as cenas de *Mutum*. Ana Luiza acompanhou todo o processo de pesquisa, pré-produção e produção do filme, reescrevendo continuamente as cenas ao longo do processo (Costa, 2013). Costa lembra que eram *flashes*, como por exemplo:

o da tempestade com os dois meninos embaixo da mesa cochichando, com medo, meio apreensivos. E, também, cenas com uma situação emocional forte. Em relação às crianças, lembro que sempre tinha essa visão do Miguilim, de noite, acordado, com insônia, porque ele está com o bilhete do tio no bolso. Essa era uma cena que me tocava, e eu achava que visualmente seria legal fazer essa cena, compor isso. E as travessias dele na mata também. (COSTA, 2013, p. 139).

A cineasta Sandra Kogut, em entrevista concedida à Míriam Sousa Alves (2013), defende que existem várias maneiras de ser fiel a uma obra num processo de adaptação. No caso de *Mutum* (2007), sua tentativa não se deu no sentido de simplesmente transpor *Campo Geral* para outro meio, mas de se aproximar do universo narrativo de Guimarães Rosa “por uma certa maneira de estar ali e de se relacionar com aquele lugar”. (KOGUT *apud* ALVES, 2013, p. 125).

A declaração acima é feita quando Kogut discorre, na entrevista, sobre o processo de criação de seu filme para o qual empreendeu várias viagens ao sertão mineiro em busca de locação e elenco, e de como foi realizado o processo de trabalho junto aos atores e não-atores (moradores da região), os quais, como já dito, além de não terem acesso ao roteiro, não sabiam que se tratava de uma produção fílmica a partir de uma narrativa literária de Guimarães Rosa.

Mesmo 120 anos depois da exibição da primeira adaptação literária para o cinema que é o caso de *L'Arroseur Arrosé*, de 1895 (RODRIGUES, 2015), não raro, ainda hoje confrontamos o fantasma da fidelidade – conceito “evasivo e historicamente datado”, como assim o classificou João Luiz Vieira (2013, p. 13) no prefácio do livro *Adaptação intercultural, o caso de Shakespeare no cinema brasileiro* de Marcel Vieira Barreto Silva (2013) – está presente quando se compara essas duas narrativas independentes.

De acordo com Robert Stam (2006), pesquisador e professor norte-americano, a predominância no discurso convencional da crítica sobre adaptações fílmicas a partir da

literatura sempre foi profundamente moralista, abundante em termos que, de alguma forma, sugerem que o cinema presta um desserviço à literatura. Ele confronta esta perspectiva ao propor que se pense o par literatura/cinema a partir do conceito de dialogismo de Michail Bakhtin e da definição de intertextualidade de Gérard Genette e Julia Kristeva.

Stam (2006, p.19), em seu artigo *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*, diz que termos como “infidelidade”, “traição”, “deformação”, “violação”, “abastardamento”, “vulgarização” e “profanação” proliferam no discurso sobre adaptações e que, embora seja fácil imaginar infinitas expressões positivas, o que se elege comumente como retórica padrão é o discurso do que se perde e não do que se ganha na transição do romance para o filme. Stam propõe-se não a corrigir avaliações que possam gerar equívocos sobre adaptações, mas a desconstruir um conjunto de juízos que produz um *status* subalterno da adaptação, para então apontar perspectivas alternativas como abordaremos mais adiante.

Estabeleceremos como base para este estudo, a noção efetiva de que quando tratamos mais especificamente de cinema e literatura, uma adaptação é um filme baseado em um texto literário, ou seja, a história tende a ser a mesma, mas que se desenrola por meio de meios e códigos diferentes. Toda adaptação cinematográfica seria o reconhecimento, no filme, de uma história anterior. Embora essa definição já indique caminhos para se entender o fenômeno, de acordo com Marcel Vieira Barreto Silva (2013), sua abrangência, que é muito ampla, impossibilita a percepção das variáveis envolvidas no processo como um todo.

Por isso, de acordo com Marcel, é necessária uma definição mais profunda e, ao mesmo tempo, apurada o suficiente para dar conta dos diferentes tipos de obras adaptadas. De acordo com ele, é preciso, além de tudo, que se elabore uma definição que se adeque à nossa idiossincrasia acerca dos fenômenos artísticos e que se “deve levar em conta as principais abordagens teóricas sobre o assunto, no intuito de sintetizar essas perspectivas em um conceito claro e útil para a aplicação metodológica”. (SILVA, 2013, p. 39).

Antes de seguirmos apontando os primeiros focos de discussões sobre as relações entre cinema e literatura, discutiremos aqui as motivações que levaram o cinema a desfrutar e se apropriar de textos literários. A pesquisadora Flávia Cesário Costa (2005) diz que é somente a partir de 1906 que romances consagrados começam a ser adaptados com mais intensidade e relevância. Segundo ela, os filmes a partir da literatura começam a ser produzidos, em grande proporção, para trazer o cinema para perto das tradições burguesas de representação que foram estabelecidas primeiramente na literatura.

Alçado à condição de forma artística que melhor representava as circunstâncias do sujeito na sociedade burguesa, o romance ocupava, durante a metade do século XX, uma

posição distinta na crítica literária da chamada alta cultura. Nesse período, o cinema surgiu, e, para alcançar uma posição à altura da literatura e que o aproximasse da burguesia, se apropriou de suas histórias. De acordo com Robert Stam (2003), a adaptação passou a ser praticada, também, com o objetivo de legitimar o cinema e na tentativa de provar que o novo meio poderia ser igualado às outras artes.

Produtores e exibidores de cinema acreditavam que, com as adaptações cinematográficas a partir da literatura, a qual seguia rigorosamente as normas definidas pela gramática da época, poderiam atrair um público burguês letrado, tornando as exhibições em eventos menos populares e mais elitistas. Na época, de acordo com Costa (2005), os filmes não possuíam lugares exclusivos para as exhibições e eram projetados nos *vaudevilles*, feiras que funcionavam como um teatro de variedades dividindo espaço com outras apresentações artísticas.

Esses locais eram frequentados pelas classes populares e eram associados à promiscuidade. Para combater a censura vinda das instituições governamentais que começaram a enxergar o cinema como um lugar de libertinagem e desordem, os produtores resolveram elevar o custo dos ingressos para tornarem as salas de cinema ambientes mais familiares, tendo como estratégia a adaptação da literatura clássica de alto valor cultural, o que atrairia uma plateia burguesa, culta e rica. A partir daí, a presença da literatura no cinema tornou-se uma praxe. Com a intensa produção de filmes baseados em livros, surgem as primeiras discussões entre teóricos e artistas de ambas as áreas em torno de questões como fidelidade/traição, superioridade da literatura e essência do cinema.

O artifício de criar artisticamente a partir de uma obra anterior é tão antigo quanto a própria criação e embora a adaptação seja um procedimento bastante usual na história da arte, como dito anteriormente, essa prática no cinema a partir da literatura ainda é alvo de preconceitos estéticos construídos com base no paradigma da fidelidade. No passado a cobrança por fidelidade era bem mais comum e mais rígida, principalmente por parte dos apaixonados pelo escritor cuja obra era filmada (XAVIER, 2003).

Segundo Ismail Xavier (2003), esses leitores exigiam a lealdade e queriam encontrar, por exemplo, Kafka no filme *O Processo*, de Orson Welles, ou Flaubert no *Madame Bovary*, de Jean Renoir. No entanto, nas últimas décadas, tal cobrança perdeu espaço para um pensamento mais complexo que se volta para os deslocamentos inevitáveis que ocorrem na cultura. Passou-se, assim, a privilegiar a ideia de “diálogo” para pensar a adaptação. Baseado nele, o livro e o filme são vistos como dois lados opostos de “um processo que comporta alterações de sentido em função do fator tempo, a par de tudo o mais que, em princípio,

distingue as imagens, as trilhas sonoras e as encenações da palavra escrita e do silêncio da leitura”. (XAVIER, 2003, p. 61).

Ana Luíza Martins Costa (2013), a coautora do roteiro de *Mutum*, como já dito, no dossiê escrito para a *Revista de Ciências Sociais* do curso de Sociologia da Universidade Federal do Ceará, afirma que a motivação de adaptar o texto de Guimarães Rosa não foi de recriar a “estranheza de seus experimentos linguísticos e sintáticos” em linguagem cinematográfica, mas “o desejo de comunicar o que essa novela tem de mais essencial: as sensações da infância. Por isso dizemos que o filme é uma conversa com o livro. Seu roteiro foi construído a partir do efeito que a estória de Miguelim produziu em nós”. (COSTA, 2013, p. 32).

Segundo Vieira (2013), André Bazin, um dos primeiros defensores dos filmes adaptados de obras literárias, em seus primeiros escritos sobre cinema, argumenta que a adaptação, longe de ser ilegítima, é uma prática constante em todas as artes. Um filme como *Une partie de campagne* (Jean Renoir, 1936) mostra que uma adaptação pode ser fiel ao espírito da história de Maupassant – sustenta Bazin. Vieira (2013) diz que, para Bazin, a adaptação, com Renoir, se tornava a refração de um trabalho na consciência de outro criador e a versão de *Madame Bovary* (1933), por exemplo, “conciliava certa sintonia entre Flaubert e Renoir, enfatizando uma desejada independência artística na medida em que, ali, autor e *auteur*; encontravam-se como iguais”. (VIEIRA, 2013, p. 14).

Ismail Xavier (2003) argumenta que com a interação entre as mídias ficou cada vez mais difícil recusar o direito do cineasta à interpretação livre do romance, podendo esse, assim, intervir em determinados efeitos, propor outra forma de entendimento de certas passagens e até mesmo redefinir o sentido da experiência das personagens. A fidelidade ao texto-fonte deixaria de ser o critério maior de juízo crítico, afinal, livro e filme estariam distanciados no tempo.

Considerando que escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, seria de se esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto histórico-social. Para Xavier, o lema deve ser “ao cineasta o que é do cineasta, ao escritor o que é do escritor”, (...) “valendo as comparações entre livro e filme mais como um esforço para tornar mais claras as escolhas de quem leu o texto e o assume como ponto de partida, não de chegada”. (XAVIER, 2003, p. 62).

O acentuado número de filmes adaptados a partir da literatura sempre causou polêmica entre artistas, críticos, escritores e teóricos de ambas as áreas e em todos os períodos da prática da adaptação. É verdade que os cineastas encontraram na literatura modelos para a construção do enredo, métodos de construção de personagens, maneiras de apresentar processos de

pensamento e meios de lidar com o tempo e o espaço – apropriações estas que levaram críticos e escritores à questionável concepção de apontar o cinema como meio de subsistência da literatura.

A narrativa de *Mutum*, por exemplo, construída por Sandra Kogut (2007) e Ana Luíza Martins Costa, parece ter sido, em determinadas passagens, inspirada na narrativa estética de *Campo Geral*. Assim como Guimarães Rosa, Kogut não revela o que está por trás de cada passagem que envolve os adultos. No filme, assim como na história da novela, há sempre uma tensão presente e não se sabe ao certo o que se passa, ou seja, quais os conflitos reais que envolvem esses personagens. Tudo é mais intuído do que mostrado. Assim como na novela, também no filme os acontecimentos são encadeados a partir do pensamento de Miguilim, são centrados a partir do seu olhar infantil.

Porém, é importante salientar que, embora o cinema deva muito à literatura, de acordo com Thais Flores Diniz (1998), o meio desenvolveu seus próprios métodos de narrar, “e quando um artista se propõe a transformar uma forma de arte em outra, se envolve em problemas que exigem soluções que interferem em sua decisão de usar este ou aquele recurso” (DINIZ, 1998, p. 37).

Hoje, cineastas se valem das possibilidades espaciais e temporais ilimitadas do cinema para expandir um romance, ou seja, além de utilizarem equivalentes cinematográficos (tema que discutiremos com mais vagar no terceiro capítulo) para interpretar determinados signos literários, livres do rigor antigo da busca por fidelidade, podem criar, ou mesmo inventar a partir do que se quer adaptar. E é isto que enxergamos no trabalho feito por Sandra Kogut, e é sob esse foco que analisaremos a sua prática artística.

Para a realização de *Mutum*, como exemplo disso, Sandra Kogut e Ana Luíza Martins Costa (2013) elegeram algumas passagens do livro e outras foram excluídas. Permaneceu apenas a estória que havia ficado impressa em suas memórias, as lembranças, sensações ou sentimentos por ela suscitados. E listaram as cenas que gostariam de ver ganhando corpo na tela. Elas optaram por uma estrutura mais episódica para o filme, de blocos de situações ou acontecimentos que, encadeados a partir do pensamento da criança e nela centrados, “o mundo dos adultos é entrevisto apenas de relance, fragmentário, e de forma lacunar”. (COSTA, 2013, p. 32).

Vê-se que Ana Luíza Martins Costa e Sandra Kogut se inspiraram na construção narrativa de Rosa na medida em que não deixam muito claras algumas evidências da trama. Assim como na narrativa de *Campo Geral* de Rosa, elas optaram por deixar tudo mais intuído

que mostrado, mais sugerido que elucidado, como é o caso, por exemplo, do possível envolvimento da mãe de Miguilim com o tio.

No filme, há partes do enredo que ficaram implícitas. E com uma economia deliberada de palavras em prol de soluções imagéticas e sonoras, elas buscaram traduzir as sensações e sentimentos da criança. Aqui teríamos *Mutum* como sendo “equivalente” à *Campo Geral*. A equivalência não é questão de busca de fidelidade e muito menos de igualdade (Diniz, 1999). O conceito de “equivalência” e a noção de “equivalência na diferença” serão abordados mais adiante dentre as teorias da “tradução”.

Conscientes das especificidades da linguagem cinematográfica, muitos críticos literários e escritores, em face das primeiras adaptações feitas na história do cinema, não perdoavam o modo com que o cinema se apropriava da literatura – assim, eles cobravam por esforços na criação de narrativas originais. Para estes, no debate, estava implícito o desejo de uma arte pura focada na especificidade de seus suportes, desprovido, até então, da noção da natureza híbrida do cinema que, segundo João Luiz Vieira (2013), só seria levantada, pela primeira vez, por André Bazin, 70 anos atrás.

Esses artistas e teóricos acreditavam que a busca da essência do novo meio poderia garantir o estatuto de arte do cinema. Estes queriam encontrar aquilo que seria próprio da linguagem cinematográfica e defendiam o “cinema puro” como sugere Jean Epstein na década de 1920 que reivindica um cinema não contaminado por outras artes (Stam, 2003). De acordo com Marcel Vieira Barreto Silva (2013), nesse momento, que se refere aos primeiros trinta anos desde a exibição inaugural dos irmãos Lumière, os discursos em torno do cinema se encaminhavam em duas direções: de um lado, afastar-se da literatura, respaldando sua forma específica de contar histórias na montagem como artifício semântico e na manipulação tempo-espaçial da câmera; de outro, adaptar as obras literárias com o objetivo de encontrar nesses textos tanto formas equivalentes de construção narrativa quanto o prestígio artístico das artes consagradas. (SILVA, 2013).

Virgínia Woolf (1950), em seu ensaio de 1926 intitulado *The Cinema*, publicado no jornal nova-iorquino *Arts*, ao analisar uma das adaptações filmicas de *Anna Karenina*, romance de Leon Tolstói, argumentou que o cinema era parasitário da literatura ao não criar ele próprio as suas histórias, tendo que recorrer aos clássicos literários em busca de algum material relevante, subsistindo assim, apenas e abundantemente, da literatura (SILVA, 2013). Para a autora, se havia no cinema alguma pretensão em definir a sua especificidade, esse teria que começar por criar sua própria narrativa e que isso só seria possível experimentando as possibilidades específicas da nova arte.

Em 1973, George Bluestone constrói o seu argumento em torno da especificidade de cada meio afirmando que entre a percepção da imagem visual no cinema e a concepção da imagem mental na literatura, está a diferença enraizada entre os dois meios e que, portanto, essa mudança de meio que a adaptação representa, necessariamente, produz um objeto novo, único e com propriedades específicas, cuja comparação com o texto-fonte não deve ser baseada em termos de fidelidade ou de traição (SILVA, 2013).

Além disso, Bluestone elucida, de forma enfática, que a discussão polarizada dos termos “fidelidade” e “traição” é, na verdade, um subterfúgio para encobrir o debate sobre o sucesso ou o fracasso comercial ou estético do filme em si. De acordo com Silva, Bluestone vai dizer que “sempre que um filme se torna um sucesso comercial, ou mesmo um sucesso crítico, quase nunca se pensa sobre a questão da ‘fidelidade’ e que se o filme é bem-sucedido por seus próprios méritos, ele deixa de ser problemático”. (BLUESTONE *apud* SILVA, 2013, p. 41).

Do entendimento da relação parasitária e de subserviência do cinema com a literatura até os dias de hoje, de acordo com Silva (2013), passaram-se inúmeros períodos de desenvolvimento e consolidação da linguagem cinematográfica, assim como surgiram diversos aportes teóricos que refletiram o problema. Atualmente, ideia mais corrente entende o fenômeno a partir das contribuições de Robert Stam – que, como dissemos anteriormente, se vale das noções de dialogismo e intertextualidade, Bakhtin, Genette e Julia Kristeva, respectivamente.

Para Stam, os desenvolvimentos teóricos do estruturalismo e do pós-estruturalismo causam impacto indireto nas discussões sobre adaptação. De acordo com ele, a semiótica estruturalista das décadas de 1960 e 1970, por exemplo, tratava todas as práticas de significação como sistemas compartilhados de sinais que produzem “textos dignos do mesmo escrutínio cuidadoso dos textos literários, abolindo, desta forma, a hierarquia entre o romance e o filme”. (STAM, 2006, p. 21). Ele afirma:

A teoria da intertextualidade de Kristeva (enraizada e traduzindo literalmente o “dialogismo” de Bakhtin) e a teoria da “intertextualidade” de Genette, similarmente, enfatizam a interminável permutação de textualidades, ao invés da “fidelidade” de um texto posterior a um modelo anterior, e desta forma também causam impacto em nosso pensamento sobre adaptação. A nivelação provocativa da hierarquia entre crítica literária e literatura de Roland Barthes, do mesmo modo, funciona analogamente para resgatar a adaptação ao cinema como uma forma de crítica ou “leitura” do romance, que não está necessariamente subordinada a ele ou atuando como um parasita de sua fonte. (STAM, 2006, p. 21-22).

A desconstrução de Derrida, filósofo pós-estruturalista, como um outro exemplo dado por Stam (2006) na reelaboração do discurso sobre a prática da adaptação, também vai no

sentido de desfazer a hierarquia entre “original” e “cópia”. Na perspectiva derridiana, segundo Stam, o prestígio aural do original não vai contra a cópia, mas é criado pelas cópias, sem as quais a própria ideia de originalidade perde o sentido. Stam afirma que, por analogia, uma adaptação cinematográfica como cópia, não é necessariamente inferior à novela como original. O original sempre se revela parcialmente “copiado” de algo anterior, como são os casos de *A Odisseia* que remonta à história oral anônima; *Don Quixote* que remonta aos romances de cavalaria; *Robinson Crusoe*, ao jornalismo de viagem, e que assim segue ‘*ad infinitum*’.

É com essa abordagem não-originária para todas as artes que Stam traz também a concepção pós-estruturalista de Bakhtin ao dizer que, do ponto de vista do fato de a expressão artística sempre misturar as palavras do próprio artista com as palavras de “outrem”, o que ele chamou de “construção híbrida”, também a adaptação, pode ser entendida “como uma orquestração de discursos, talentos e trajetórias, uma construção “híbrida”, mesclando mídia e discursos, um exemplo do que Bazin na década de 1950 já chamava de “cinema misturado ou impuro”. (STAM, 2006).

Embora conceitos como fidelidade, essência/espírito e especificidade enfrentem resistência nas análises contemporâneas, de acordo com Silva (2013), essas categorias foram, e ainda são, fundamentais para a criação de um campo específico de estudos sobre o tema. Contrariando o desejo de muitos de uma arte pura “essencializada” na especificidade de seus suportes, segundo Vieira (2013), Bazin (1991) discorre sobre a natureza híbrida do cinema no ensaio “*Por um cinema impuro: defesa da adaptação*”.

De acordo com o crítico francês, o cinema já nasceu como uma arte impura, pois construiu a especificidade de sua linguagem a partir da articulação de elementos que são próprios de outras artes como teatro, literatura, circo, música, fotografia etc. Vieira (2013) diz que “a alegação de que o cinema nunca foi uma forma “pura” de arte ganha inesperada ressonância nestes tempos de celebrada *convergência tecnológica* motivando um bem-vindo retorno a Bazin”. (VIEIRA, 2013, p. 13). Stam (2006), em consenso com Bazin, afirma que o cinema incorpora potencialmente, desde sua história, todas as artes em sua composição. É o que ele costuma chamar de “abordagem transartística”.

Além do problema, ainda atual, da cobrança por uma “essencialidade” do cinema, quando se pensa a polaridade dos termos “fidelidade” e “traição” como uma discussão esgotada para se abordar a adaptação nos dias de hoje, eis que surge novamente o fantasma. De acordo com João Luiz Vieira (2013), o articulista Terrence Rafferty, em seu artigo para o suplemento dominical do *The New York Times* na edição de 26 de abril de 2013, ressuscitou a velha assombração com a observação de que “o cinema sempre traiu o universo sombrio,

impenetrável, dos sentimentos negativos e perversos rendidos com insuperável maestria narrativa nas palavras impressas de Henry James”. (VIEIRA, 2013, p. 13).

No artigo, o articulista vai além e assegura ser Henry James um escritor inadaptável. Este tipo de pensamento e abordagem, além de potencializar a ideia da adaptação como prática ilegítima, parece perpetuar o preconceito e a ideia superada de que a literatura é uma arte superior ao cinema. Para Ismail Xavier (2003), cineastas mais criativos, notadamente os modernos, fizeram do problema da adaptação algo muito mais interessante do que essa observação, tão comum aos intelectuais, de que o cinema não tem a profundidade da literatura.

A crença na superioridade da literatura sobre o cinema e a ideia de que o texto escrito é sagrado é uma das principais causas da supremacia do discurso da fidelidade nos estudos das adaptações (Stam, 2006). Segundo Vieira (2013), pensadores enfatizaram o cinema como sendo “uma grande arte popular”, categoria explícita e notória da nova arte que poderia indicar, também, para muitos e até hoje, a inferioridade do cinema à literatura.

Segundo Silva (2013), os primeiros críticos e escritores condenavam o cinema por considerarem que ele vulgarizava os cânones literários da cultura erudita, ao contrário de hoje que analisa o campo de estudos abrangendo o seu espectro não somente para espécies literárias mais ligadas ao consumo massivo e popular, mas também para o múltiplo diálogo que cinema e literatura estabelecem em termos estilísticos, temáticos e formais. Hoje, por exemplo, é comum se pensar o caminho inverso e analisar como o cinema tem influenciado escritores.

Para Robert Stam (2006), as raízes do preconceito são várias e embora o poder persuasivo da suposta superioridade da literatura sobre o cinema possa ser parcialmente explicado pelo fato irrefutável de que muitas adaptações a partir de romances importantes são medíocres ou mal orientadas, a crença também deriva das pressuposições profundamente enraizadas e frequentemente inconscientes sobre as relações entre as duas artes.

Segundo Silva (2013), Stam, que focou os seus estudos na adaptação de ficção romanesca para o cinema, como já dito anteriormente, afirma que é, primeiramente, devido à noção perpetuada pela crítica literária canônica de uma “superioridade axiomática” da arte literária em relação ao filme, que a mudança de meios envolvida no processo da adaptação do romance parece ser mais problemática. Este caráter seria sustentado por uma série de preconceitos, como a anterioridade (a literatura é mais antiga que o cinema), a iconofobia (artes verbais seriam superiores às visuais) e a logofilia (sacralização da palavra escrita). Com base nisto, Silva (2013) diz que:

Nesse sentido, o romance, exemplo mais elevado da representação do mundo burguês industrial – e, por conseguinte, o repositório da palavra sacralizada nas sociedades

modernas – consolidou-se como signo cultural de maior distinção para esse mundo. Nessa perspectiva, levá-lo para o cinema significaria tanto nivelamento distintivo entre uma arte essencialmente visual e a arte verbal por excelência, quanto a dessacralização da palavra escrita por sua adaptação à forma cinematográfica. (SILVA, 2013, p. 41).

Como disse Stam (2006), os preconceitos são os principais motivos para a hegemonia do discurso da fidelidade nos estudos da adaptação. Vimos até aqui que termos como “fidelidade” e “respeito” foram, e ainda hoje são, medidas para avaliar um filme adaptado a partir de uma obra literária. Para João Luiz Vieira (2013), quando o articulista do Jornal *New York Times*, mencionado acima, afirma ser Henry James um escritor inadaptável, em determinado nível, “pode-se pensar que todos o são e que, portanto, a adaptação já deveria partir do princípio de que é algo autônomo, uma escritura sempre materializada em outra linguagem” (VIEIRA, 2013, p.14). No que tange ao fantasma da cobrança da fidelidade, Robert Stam acredita que é sempre mais produtivo perceber o que o cinema é capaz de fazer que a literatura não, e vice-versa (VIEIRA, 2013).

Voltando ao que propõe Stam sobre “dialogismo” e “intertextualidade”, o dialogismo bakhtiniano se refere, no sentido mais amplo, às infinitas e abertas possibilidades geradas por todas as práticas discursivas da cultura, “a matriz de expressões comunicativas que “alcançam” o texto não apenas através de citações reconhecíveis mas também através de um processo sutil de retransmissão textual” (STAM, 2006, p. 28).

É neste sentido mais amplo que ele afirma que o dialogismo é fundamental tanto para o texto canônico da tradição filosófica e literária como para os textos não-canônicos, mas que é central também para expressões que não são convencionalmente pensadas como “texto”. Para se referir ao diálogo entre textos, Stam cita, como ele chamou, um “gracejador pós-moderno” quando diz que “qualquer texto que tenha dormido com outro texto, também dormiu com todos os outros textos que o outro texto já dormiu” e que “é essa “doença” textualmente transmitida que caracteriza o troca-troca que Derridá (sic) chamou de disseminação”. (STAM, 2006, p.28).

Para abordar o outro conceito útil que possa dissolver a noção de fidelidade, a “intertextualidade”, Stam se apoia no pensamento de Gérard Genette que, por sua vez, parte de Bakhtin e Kristeva. Stam (2006) diz que, embora Genette não trate do cinema, seus conceitos podem ser “extrapolados” para a arte cinematográfica e a adaptação. Ao invés de manter o termo “intertextualidade”, Genette propõe um termo “mais inclusivo”, “transtextualidade”, para se referir a “tudo aquilo que coloca um texto em relação com outros textos, seja essa relação manifesta ou secreta”. (GENETTE *apud* STAM, 2006, p. 29).

Segundo Silva (2013), embora os escritos de Bakhtin sejam de 1920, suas ideias se tornaram relevantes no ocidente apenas na segunda metade da década de 1960 com os estudos de semiótica linguística da búlgara Julia Kristeva, que apresenta e atualiza os conceitos bakhtinianos. De acordo com Silva, Kristeva insere todo o arcabouço teórico que envolve o conceito de dialogismo - o qual remetia, inicialmente, à literatura e à cultura de um modo geral – a partir de uma discussão estruturalista em torno da linguagem e da semiose.

A partir da noção de diálogo entre “vozes e matrizes textuais”, Kristeva ajustou o conceito de intertextualidade com o intuito de conceber a maneira pela qual um texto, em sua materialidade, é construído a partir de uma série de discursos já existentes. Silva conclui, com base nas palavras de Kristeva, que um texto, então, seria uma “permutação de textos, uma intertextualidade no espaço de um texto dado”, na qual “diversos enunciados, tirados de outros textos, intersectam e neutralizam uns aos outros”. (KRISTEVA *apud* SILVA, 2013, p. 51). Poderíamos, portanto, afirmar que, de forma consciente ou não, toda criação é uma inspiração de algo que veio antes.

Ainda com base em Silva, um outro termo elaborado por Kristeva para ampliar a noção de intertextualidade é o de transposição. De acordo com ela, na transposição o intertexto é definido a partir da passagem de um sistema de signos a outro, que envolve uma alteração da posição, ou seja, a destruição de uma velha posição e a formação de uma nova. A transposição como prática intertextual, para Silva, compreende o processo de adaptação cinematográfica. Ou seja, no processo da adaptação da literatura para o cinema, além da transposição de signos verbais para audiovisuais, ocorrem, inevitavelmente, mudanças de significado e a “inserção de uma série de outras matrizes imagéticas e textuais”. (SILVA, 2013, p. 52).

Fica claro, portanto, que todos os tipos de relações transtextuais são sugestivos para a teoria e análise da prática da adaptação cinematográfica, uma vez que se parte da noção do “efeito de co-presença de dois textos” (STAM, 2006), o cinematográfico e o literário.

Para investigar as peculiaridades dessa prática permanente, segundo Marcel Vieira Barreto Silva (2013), o campo de estudos de cinema e literatura dividiu as análises em três tipos de abordagem: os estudos estilísticos, os estudos históricos e os estudos de caso. Nos estudos estilísticos se analisa o modo como a literatura influenciou, e ainda hoje influencia, a criação e o desenvolvimento da linguagem cinematográfica. É no foco de análise estilística que se verifica o modo como a literatura está presente no cinema e vice-versa.

Nos estudos históricos a relação entre cinema e literatura aprofunda o recorte diacrônico de análise e investiga como um período da história de uma cinematografia ou mesmo um diretor específico se relaciona com a literatura. E por fim, é no terceiro tipo de análise, os

estudos de caso, que, de acordo com Silva (2013), encontramos o mais amplo escopo de análises, em termos quantitativos, referente ao campo de estudos de cinema e literatura. Além disso, é nesse tipo de investigação que se determinou a utilização de uma metodologia comparativa que posiciona texto-fonte e filme adaptado lado a lado, com o objetivo de se estabelecer diferenças e semelhanças, formais e temáticas, resultantes do processo adaptativo.

É com base no que disse Silva (2013) sobre a relevância da análise comparativa que a pesquisadora Isadora Menezes Rodrigues (2015) observa que, apesar de a noção de fidelidade ter sido, de alguma forma, superada a partir dessa noção do “específico” nas análises comparativas, as pesquisas ainda acabam centralizando os estudos na identificação de equivalentes visuais em determinadas passagens do texto literário, esquecendo assim, nesse processo, do som e de outras características da produção audiovisual, “como se a palavra fosse o específico da literatura e a imagem o do cinema”. (RODRIGUES, 2015, p. 22). A partir da observação de Rodrigues (2015), adicionaríamos à lista dos elementos esquecidos, o “silêncio”, o “silêncio na imagem” e a “atmosfera”. São esses três elementos que guiam nossa interpretação sobre a adaptação do filme *Mutum*.

Para Silva (2013), a noção de especificidade torna-se uma garantia de que cinema e literatura são diferentes e que é a partir dessa compreensão que a validade e a importância de um filme adaptado estaria amparada pelo modo como o cineasta, por meio de artifícios específicos, “consegue inserir a narrativa do texto-fonte em uma estrutura própria da linguagem cinematográfica, de uma maneira que, apesar da mudança de meios, a história sobreviva” (SILVA, 2013, p. 43). Assim sendo, a conclusão de Silva é a de que “isso significa que, mesmo com as alterações necessárias na transposição de meios, algo precisa ser preservado, um elemento através do qual o texto-fonte mantém a sua existência, agora em novos códigos”. (SILVA, 2013, p. 43).

Porém, diante do que pensa Marcel Vieira Silva (2013), é relevante atentar que a ideia de se “inserir a narrativa do texto-fonte” em uma estrutura de uma outra linguagem não está em conformidade com as noções pós-estruturalistas de “dialogismo” e “intertextualidade” estudadas até aqui. No que envolve os argumentos de Stam ligados às concepções de Bakhtin, Genette e Kristeva sobre as relações textuais, “esse algo que precisa ser preservado”, mencionado por Silva, seria o “intertexto” decorrente da transposição, ou seja, que é definido a partir da passagem de um sistema de signos para outro no processo da adaptação, e não “inserido”.

Ainda de acordo com Silva, esse algo, na origem dos estudos de adaptação, foi entendido como a *essência* ou o *espírito do texto* - conceitos que, embora problemáticos, ainda

estão presentes nas análises dos processos de adaptação. Silva (2013) conta que o escritor indiano Salman Rushdie, em artigo publicado em 2009 para o jornal britânico *The Guardian*, aborda o problema da adaptação e as possibilidades originadas do processo de levar um objeto artístico de um meio de expressão para outro, as quais, segundo ele, podem gerar obras boas ou ruins, dependendo, assim, da atitude criativa dos realizadores em relação aos livros que adaptam. Para Rushdie o sucesso de uma adaptação está não na tentativa de se manter fiel ao livro que lhe serve de fonte, “mas na capacidade de capturar, em síntese expressiva, a essência do livro, seu elemento intrínseco específico, sem o qual não se pode defini-lo”. (SILVA, 2013, p.44). Silva (2013) cita Rushdie que afirma:

A questão da essência se mantém no coração do ato adaptativo: como fazer uma segunda versão de algo que é bem-sucedida como algo novo e ainda carrega em si a essência, o espírito, a alma da coisa primeira? Isso é impossível? O intangível em nossas artes e nossas naturezas, o espaço entre nossas palavras, as coisas vistas entre as coisas mostradas, são inevitavelmente descartadas no processo do refazer, e se sim, ele pode ser preenchido por outros espaços, outras visões, que nos satisfaçam e mesmo nos enriqueçam o suficiente para que não nos importemos com a perda? O que se preserva? O que se joga fora? O que é transformável, e onde você estabelece a diferença? As perguntas são sempre as mesmas, e a maneira como respondemos determina a qualidade da adaptação – de um livro, um poema, ou de nossas próprias vidas. (RUSHDIE, *apud* SILVA, 2013, p. 45).

Com base na noção de *essência* a avaliação da qualidade de uma adaptação estaria, necessariamente, em averiguar o modo como determinada obra capturou algo que se definiu como o coração, o âmago ou síntese do texto literário e o transformou em material audiovisual por meio de elementos equivalentes na linguagem cinematográfica. Silva (2013) diz que, como ideia norteadora, as noções de *essência* e *espírito* de Rushdie foram centrais no pensamento baziniano acerca da adaptação cinematográfica e perduram até hoje, tanto nos estudos acadêmicos sobre as relações entre cinema e literatura, quanto nos comentários críticos de jornais e revistas.

Para Silva, no entanto, ao se basear nessas noções, citadas acima, para a formulação de uma conduta metodológica clara e de ampla aplicação, se enfrentaria a dificuldade advinda pela abstração excessiva desses conceitos. Em sua crítica, o autor diz que a definição da essência e do espírito de um texto literário se sustenta apenas pela sensibilidade estética do pesquisador ou do crítico, ou seja, “por indicações que se eximem de uma verificação mais analítica e, por isso mesmo, recaem na avaliação subjetiva”. (SILVA, 2013, p. 47).

Para sintetizar e finalizar o que já se abordou até aqui sobre teorias da adaptação, podemos refletir que, diante de obras tão diversas inseridas no universo da adaptação no qual existe uma variedade bastante ampla de meios, estilos e culturas, se torna tortuosa a elaboração

de um conceito de adaptação que reúna essa gama de variações em torno de uma ideia única. Sintetizando o que propõe Silva (2013), embora haja diversas variáveis envolvidas na definição do que é adaptação, lhe parece razoável dizer que: “adaptação é tanto o processo quanto o resultado da criação de uma obra artística a partir de uma fonte reconhecível de outro meio de expressão” (SILVA, 2013, p. 57).

Quando nos referimos, especificamente, a uma adaptação da literatura para o cinema estamos falando de um filme realizado a partir de um texto literário, cujas marcas são visíveis o bastante para serem reconhecidas. Em sua definição, Marcel Vieira Barreto Silva (2013) tenta sintetizar os elementos centrais que estão envolvidos no processo adaptativo em sua amplitude dizendo que:

primeiro, trata-se de um processo de criação, realizado por motivações diversas, que implicam em escolhas estéticas particulares; segundo, é o resultado desse processo de criação, em cuja materialidade estão inscritas as escolhas feitas durante o processo; terceiro, necessita de uma fonte reconhecível, pois é necessário que o leitor-espectador esteja engajado, em maior ou menor grau, com ambas as obras; e por fim, implica necessariamente em uma mudança de meio de expressão. (SILVA, 2013, p. 57).

Segundo Stam (2006), a teoria da adaptação possui um vasto arquivo de termos e conceitos para dar conta da mutação de formas entre mídias, como por exemplo: adaptação enquanto leitura, re-escrita, crítica, tradução, transmutação, metamorfose, recriação, transfiguração, significação, dialogização, canibalização etc. Ele salienta que “as palavras com o prefixo “trans” enfatizam a mudança feita pela adaptação, enquanto aquelas que começam com o prefixo “re” enfatizam a função recombinante da adaptação”. (STAM, 2006, p. 27). Ele diz que cada termo joga luz sobre uma faceta diferente da adaptação. No terceiro e último capítulo abordaremos o conceito de “tradução” e, conseqüentemente, transcrição, estes que guiarão a investigação dos caminhos que a cineasta de *Mutum* tomou para adaptar a obra de Guimarães Rosa.

3.2 As Veredas de Rosa no cinema de ficção

Embora a complexidade da obra de João Guimarães Rosa, proveniente da revitalização empreendida por ele da linguagem narrativa, possa parecer, à primeira vista, um obstáculo para o leitor comum, a grande quantidade de edições e traduções que ela provoca, revela o quanto se tornou conhecido e admirado. De acordo com o crítico literário Eduardo F. Coutinho (1991), a sua fortuna crítica não é só das maiores da literatura brasileira contemporânea, como inclui o que de melhor se publicou no país em termos de crítica literária. Além disso, se por muito

tempo, pela riqueza formal de sua obra, Guimarães Rosa tenha sido considerado um escritor “inadaptável” para o cinema, inúmeras foram as adaptações realizadas a partir de sua literatura.

Essas películas procuraram dialogar com Guimarães Rosa e, de acordo com Pedro Paulo Gomes Pereira (2008), muitas tentaram levar às telas de cinema “versões filmadas” de algumas de suas obras. De acordo com Pereira (2008), as dificuldades de transpor a especificidade e a complexidade linguística de Rosa para o campo imagético são enormes, desse modo muitos filmes acabam por apenas sugerir “de longe”, uma conexão com a obra literária roseana. Para ele, dentro do núcleo de filmes que, de alguma forma, buscam estabelecer relações com a literatura de Guimarães Rosa, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* seria o que mais “radicaliza o diálogo”. (PEREIRA, 2008, p. 58).

Embora esteja explícita a noção de diálogo entre a literatura de Rosa e suas adaptações cinematográficas, nas entrelinhas do discurso de Pereira entrevemos resquícios da ideia de fidelidade e uma certa distância das noções de tradução, como compreendidas por autores como Stam, Diniz, Plaza ou Haroldo de Campos.

De acordo com o site *Planeta Tela Espaço Cultural*¹⁵ (2008), para homenagear o escritor mineiro, a *Caixa Cultural* do Rio de Janeiro, em 2008, organizou uma mostra de cinema chamada “*Cinema: Veredas – Os filmes a partir de Guimarães Rosa*”¹⁶ (2008). A mostra apresentou 11 longas e seis curtas-metragens, três programas de TV, desde obras de consagrados diretores brasileiros – de Nelson Pereira dos Santos a Glauber Rocha, passando por Sandra Kogut e Caetano Veloso. Os longas programados foram: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963), de Glauber Rocha; *O Grande Sertão* (1965), de Renato Santos Pereira e Geraldo Santos Pereira; *A Hora e Vez de Augusto Matraga* (1965), de Roberto Santos; *Sagarana – O Duelo* (1973), de Paulo Thiago; *Cabaret Mineiro* (1980), de Carlos Alberto Prates Correia; *Noites do Sertão* (1984), de Carlos Alberto Prates Correia; *O Cinema Falado* (1986), de Caetano Veloso; *A Terceira Margem do Rio* (1994), de Nelson Pereira dos Santos; *Outras Estórias* (1999), de Pedro Bial; *Aboio* (2005) de Marília Rocha; *Mutum* (2007), de Sandra Kogut. Até então não havia sido lançado o longa-metragem de Luiz Henrique Rios, *Meus dois amores* (2015), que também é inspirado na obra de Guimarães Rosa.

Eduardo Ades (2008), em seu texto de apresentação para o site *Cinema: Veredas* [<http://www.imagemtempo.com/guimaraesrosa/>] criado para o evento citado acima, afirma

¹⁵ Empresa de prestação de serviços e de assessoria de imprensa especializada no mercado cultural, com enfoque no segmento audiovisual.

¹⁶ Site criado para o evento que ocorreu nas salas de cinema da Caixa Cultural do Rio de Janeiro entre os dias 24 de Junho e 6 de Julho de 2008 em que foi apresentado os filmes a partir da obra de Guimarães Rosa.

que, se desta lista de filmes exibidos na mostra, alguns não estão referenciados diretamente na obra de Rosa, ainda assim a mostra não poderia, contudo, se furtar a exibi-los, “uma vez que é certo que cruzaram ou percorreram algumas de suas veredas, já que o cinema, como o sertão, é do tamanho do mundo”. *Aboio* (2005) é um exemplo de filme que nos remete a Rosa pela abordagem do universo sertanejo, do homem da roça e da boiada. Segundo Ades, embora *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) não seja propriamente uma adaptação direta da obra do escritor mineiro, o filme parece ter sido extraído do universo imaginário da literatura de Guimarães Rosa.

Ades (2008), ainda refletindo sobre o universo do escritor mineiro, diz que em seu poema *Um chamado João*¹⁷, Carlos Drummond de Andrade só consegue se perguntar, e indefinir Guimarães Rosa com muitos pontos de interrogação (e apenas um ponto final). “João era tudo? / (...) Guardava rios no bolso / cada qual em sua cor de água / sem misturar, sem conflitar?” Para a cultura brasileira, Guimarães Rosa é, ele próprio, veredas, dos muitos rios que Drummond intuiu em seu bolso – “é a nós mesmos que ele está reinventando, posto que a linguagem não é matéria só da literatura. Se o é, é porque, antes, a linguagem é o que nos constitui e o que constituímos” (ADES, 2008). A reflexão de Ades foi inspirada no que Guimarães Rosa disse ao crítico literário Günter Lorenz: “que linguagem e vida são uma só e mesma coisa e que a literatura, arte da linguagem, brota da vida e não pode jamais separar-se dela”. (LORENZ, 1991, p. 202).

Walnice Nogueira Galvão (2008), em artigo para o mesmo site *Cinema: Veredas*, também descreve o que seria esse sertão de Guimarães Rosa. Ela parte de uma constatação inicial de que na obra de Rosa, o sertão, embora integrado e indissolúvel, pode, para efeitos de análise, ser percebido segundo três pontos de vista diversos, o geográfico propriamente dito, o mítico e o metafísico.

Conforme o ponto de vista geográfico, de acordo com Galvão (2008), Guimarães Rosa apresenta ao leitor uma paisagem típica dessa região de Minas Gerais. Ela diz que diferente do que seria o sertão do Nordeste, mais explorado na literatura e no cinema, e sempre associado a noções de secura e de caatinga, com sua vegetação tacanha, eriçada de espinhos e garranchos, o sertão mineiro é dominado pelos “*campos gerais*, com suas pastagens boas para o gado e suas “veredas”, onde as águas alimentam o vicejar dos renques de buritis. Alternam-se matas e florestas, também.

¹⁷ poema de Carlos Drummond de Andrade que foi publicado no *Correio da Manhã* de 22 de Novembro de 1967, três dias após a morte de João Guimarães Rosa.

Apesar de Galvão (2008) afirmar que o sertão de Guimarães Rosa não é o do Nordeste, de acordo com Pedro Paulo Gomes Pereira (2008), as alusões apontam para a “mistura de lugares – geográficos e imaginários – que se sobrepõem, nos quais o sertão não pode ser desconectado daquilo que se entende hoje por Nordeste – sem, evidentemente, ensejar na construção textual quaisquer conotações de estereotipização”. (PEREIRA, 2008, p. 63).

O ponto de vista mítico, conforme Galvão (2008), confere às conflagrações locais entre bandos de jagunços a serviço dos coronéis “visos de novela de cavalaria, como se fossem histórias de Carlos Magno e os doze pares de França, ou então do rei Artur e a Demanda do Santo Graal”. (GALVÃO, 2008). A perspectiva metafísica, para ela, “transfigura o sertão em arena abstrata onde o mal grassa, onde se joga o destino de homens e mulheres, onde Deus e o Diabo travam uma batalha cósmica que tem por trunfo a salvação ou a danação da alma dos seres humanos”. (GALVÃO, 2008).

Walnice Nogueira Galvão (2008) observa que, sendo a literatura espaço privilegiado da utopia, é esse mesmo sertão múltiplo que realça o tratamento riquíssimo que Guimarães Rosa dá à alteridade. Ela, que toma como referência apenas o romance *Grande Sertão: Veredas*, aponta para três aspectos da alteridade, a de gênero, a de classe social e a de origem nacional, para mostrar como Guimarães Rosa se compraz na diferença e o quanto fica evidente o cuidado com que ele procura recriá-la.

É com base na imensidão que confirma a obra de Guimarães Rosa e na quantidade infinita de artistas que se aventuraram em adaptá-lo, que concluímos ser praticamente impossível mensurar a influência que sua literatura teve e tem sobre a prática artística da adaptação. Portanto, para este trabalho, que tem por objetivo investigar os caminhos tomados numa operação tradutora que parte de uma novela literária para a linguagem cinematográfica, constato ser mais relevante fazer um levantamento (que, entendemos, é precário, mas que nos parece importante, aqui, de algum modo listar para que fique como fonte documental para futuras e futuros pesquisadoras e pesquisadores) restringindo a busca no que foi transposto para o cinema a partir de sua obra. A relação aqui levantada, que se limita aos filmes de ficção de longa-metragem, não tem o propósito de verificar e analisar as facetas encontradas por cada cineasta no processo de suas adaptações.

O cinema foi uma das linguagens que se apropriou bastante da obra de Guimarães Rosa. Os dados e algumas informações a seguir sobre as adaptações a partir de sua obra literária foram

obtidas por meio dos sites *Cinema: Veredas* e *Revista Prosa Verso e Arte*¹⁸. [<https://www.revistaprosaversoarte.com/>].

No ano seguinte à realização de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), é lançado o primeiro filme longa-metragem de ficção a partir de uma história de Guimarães Rosa, *O Grande Sertão* (1965). Produzido sob a direção e roteiro de Geraldo Santos Pereira e Renato Santos Pereira, o longa-metragem P&B (preto e branco) é baseado na narrativa épica de *Grande Sertão: Veredas* - terceiro livro de Rosa, publicado em 1956, que se desenrola por quase 600 páginas e apresenta, de forma inusitada e inovadora, o jeito rude do homem do sertão mineiro.

A história em *Grande Sertão: Veredas* é contada por meio do monólogo articulado pelo personagem principal Riobaldo, um jagunço que se sente atraído pelo companheiro Diadorim sem saber que este é, na verdade, uma mulher vestida de homem. A crítica da época, segundo a revista online *Prosa Verso e Arte*, não foi favorável à qualidade do filme e, além de apontar como uma adaptação não muito bem-sucedida de *Grande Sertão: Veredas*, afirma que – dadas as dificuldades como a linguagem “estranha e inventiva” e o excesso de páginas – a transposição para a linguagem cinematográfica resultou em algo que foi comparado à um filme de caubói.

No mesmo ano do lançamento de *O Grande Sertão* (1965) foi produzido e lançado nas telas de cinema um longa-metragem *A Hora e Vez de Augusto Matraga* (1965). Sob a direção e roteiro de Roberto Santos, a adaptação do conto homônimo, o último de nove contos que compõem *Sagarana* (1946), segue o mesmo enredo e conta a estória de Matraga, homem poderoso e violento de um vilarejo do sertão mineiro que depois de ser traído pela esposa, é emboscado por seus inimigos e dado como morto. Salvo por um casal de negros, se volta para a religiosidade e conhece Joãozinho Bem Bem, um jagunço famoso, que percebe nele um homem violento. Daí em diante, Matraga vive o conflito entre o desejo de vingança e sua penitência pelos erros cometidos.

Em 2011, no *Festival do Rio*, um festival de cinema que acontece anualmente na cidade do Rio de Janeiro, uma nova versão cinematográfica baseada na história de Augusto Matraga, sob a direção de Vinícius Coimbra, concorre aos prêmios do evento. De acordo com Carlos Carvalho (2017), crítico da Revista online *Sétima Cena*, o filme de Coimbra só seria lançado em circuito comercial quatro anos depois do festival, em 2015, por falta de verba para a distribuição. Carvalho (2017) elogia a produção e a define como “primorosa adaptação” de

¹⁸ revista online que foi criada para apoiar o trabalho já realizado no site *Templo Cultural Delfos*, um repositório Digital de conteúdos culturais, educacionais, artísticos e científicos, considerado por muitos uma das maiores referências bibliográficas de autores literários do Brasil e do mundo. <https://www.revistaprosaversoarte.com/>

Coimbra. Ele diz que o diretor soube transpor para a tela “a essência da obra original”, e que, com um profundo respeito ao texto de Guimarães Rosa, deu um tom mais épico à saga de Matraga, até mais que o clássico do Cinema Novo dirigido por Roberto Santos em 1965.

Em 1973 foi a vez de *Duelo*, um outro conto do livro *Sagarana*, a ser adaptado para a linguagem cinematográfica. Com o nome de *Sagarana, O Duelo*, o filme dirigido por Paulo Thiago é baseado na novela de Guimarães Rosa que conta a história de uma série de emboscadas em que dois adversários procuram acabar um com o outro. Turíbio Todo, o marido traído, depois de surpreender a mulher em adultério, resolve se vingar e mata, por engano, Levindo Gomes, irmão de Cassiano, o amante. Este resolve sair em perseguição a Turíbio Todo para vingar a morte do irmão. A narrativa articula em torno do combate entre as duas personagens. A adaptação cinematográfica *Sagarana, O Duelo* (1973) foi indicado ao Urso de Ouro no *Festival de Berlim* de 1974. Não encontramos críticas relevantes sobre o longa-metragem de Paulo Thiago (1973).

Sete anos depois é produzido um filme que faz uma alusão ao conto *Sorôco, sua mãe, sua filha* que compõe o livro *Primeiras estórias* (1962). De acordo com o site *Cinema: Veredas* (2008), *Cabaret Mineiro* (1980), como assim é chamada a adaptação, tem a direção e roteiro de Carlos Alberto Prates Correia e é citado pelo evento como sendo “livremente inspirado” no universo de João Guimarães Rosa, com uma referência mais direta ao conto *Sorôco, sua mãe, sua filha*. Nele, Rosa narra a história de Sorôco, um homem do povo que, diante das dificuldades da vida e sem condições de cuidar de sua mãe e sua filha, resolve, a contra gosto, entregá-las aos cuidados de um hospício. O longa metragem tem como locações as cidades mineiras de Montes Claros, Contraia e Grão Mogol e conta com a direção de fotografia de Murilo Sales.

Noites do Sertão (1984), por sua vez, é uma adaptação cinematográfica que tem como base criativa a narrativa de *Buriti*, a segunda e última novela que compõe o livro *Noites do Sertão*, um dos três volumes que integram o *Corpo de Baile* (1956). A história do filme se passa na década de 1950 e conta a história de personagens como Lalinha e Glorinha, nora e filha do fazendeiro Io Liodoro, Chefe Zequieli e Miguel. No artigo *Rondando os segredos de Guimarães Rosa*¹⁹, escrito em 1956, o qual podemos encontrar como prefácio do livro *Noites do Sertão* da edição de 2016, Paulo Rónai descreve o conto *Buriti* como sendo a única narrativa de Rosa em que pessoas de classe superior se envolvem na vida dos Gerais. Segundo Ênio Luiz de Carvalho

¹⁹ Artigo de Paulo Rónai escrito em 1956 sobre o livro *Corpo de baile* (1956) de Guimarães Rosa. Hoje o artigo pode ser encontrado como prefácio dos três volumes que compõem o *Corpo de baile* da *Coleção Guimarães Rosa* 11ª edição, Editora Nova Fronteira, 2016.

Biagg (2013), *Noites do Sertão* foi considerado pela crítica de cinema como uma das melhores adaptações realizadas a partir da obra de Guimarães Rosa.

O longa metragem *O Cinema falado* (1986), que tem a direção do músico e poeta Caetano Veloso, está inserido, segundo o site do evento *Cinema: Veredas* (2008), numa vertente experimental do audiovisual e se mescla ao documental. A película foi lançada apenas em DVD. De acordo com Biagg (2013), em *O Cinema falado*, o ator Hamilton Vaz recita um longo trecho da “epopeia rosiana” numa espécie de monólogo, após breve comentário sobre a adaptação do romance *Grande sertão: veredas* para o seriado de televisão dirigido por Walter Avancini.

Oito anos depois é lançado o filme *A Terceira Margem do Rio* (1994), de Nelson Pereira dos Santos. O drama franco-brasileiro foi elaborado a partir dos contos *A menina de lá*, *Os irmãos Dagobé*, *Sequência* e *Fatalidade*, além do conto de mesmo nome, todos presentes no livro *Primeiras histórias* de Guimarães Rosa, publicado em 1962. Segundo a sinopse do site *Cinema: Veredas* (2008), o filme conta a história de um homem que abandona sua casa e família para viver isolado numa canoa, no meio de um rio. Sem explicar seu gesto, rema sem destino e jamais volta a pisar em terra firme e tampouco aparece para alguém. Seu único contato com as pessoas se dá de modo indireto, através do filho que lhe deixa comida debaixo de uma pedra na beira do rio. Tal sinopse remete à narrativa enigmática do conto homônimo de Guimarães Rosa, em que não há qualquer referência mais precisa ao tempo e ao lugar em que ocorrem os fatos, assim como o nome do rio nunca é mencionado.

Carlos Augusto Baptista de Andrade (2015) e Diogo Souza Cardoso (2015), refletindo em artigo sobre o conto *A Terceira Margem* de Rosa, apontam que o que se observa em inúmeras publicações já produzidas em torno deste, é que há uma riqueza de vozes e de percursos que podem ser percebidos por meio da interação com o leitor, possibilitando diversificadas nuances interpretativas. Eles constatam que o conto provoca um sequestro do leitor, que fica apreendido ao que poderia ser a tal terceira margem, uma vez que sua memória discursiva o remete ao rio e às suas duas margens únicas. A reflexão de Andrade e Cardoso (2015) vai além e questiona em qual tempo e espaço estaria a terceira margem apresentada pelo autor. O leitor, como não encontra elementos linguísticos, nem extralinguísticos no momento da leitura do título, permanece capturado pelas próprias indagações, ou seja, como que transportado para tal terceira margem, incapaz de reconhecer aquele lugar que o tira de uma zona de conforto e o remete à necessidade e ao desejo de indagar, inquirir e interpelar o sentido que possa estar por trás desta outra margem.

Nelson Pereira dos Santos (2007), em entrevista concedida a Paulo Roberto Ramos (2007) para a revista da USP, *Estudos Avançados* de número 59, conta que para realizar seu

filme decidiu reunir, além do conto escolhido *A Terceira Margem*, mais quatro contos (citados acima) e que procurou estruturar todos como se fosse uma única história. Para chegar a essa síntese ele diz que encontrou um “veio”, que foi a questão da loucura, a qual se baseia na análise de Paulo Rónai. Segundo Santos (2007), Rónai afirma que todos esses contos eram da mesma família e que seus personagens se assemelham por serem loucos ou quase, e por estarem numa espiral alucinatória.

De acordo com o próprio Paulo Rónai (2001), os protagonistas de *Primeiras estórias* farejam acontecimentos e adivinham milagres. São todos, em grau menor ou maior, videntes: entregues a uma ideia fixa, perturbados por uma paixão, intocados pela civilização, guiados pelo instinto, inadaptados ou ainda não integrados na sociedade ou rejeitado por ela. Nesses personagens o raciocínio é substituído pela intuição e o devaneio, as palavras ecoam mais fundo, o irracional vence o racional. Essa vitória constitui-se em fonte permanente de poesia.

Outra semelhança entre os contos de *Primeiras estórias* (1962) de Guimarães Rosa seria que todas as narrativas se passam num espaço social onde não há lei escrita, uma grande realidade do Brasil profundo. Nelson Pereira dos Santos (2007) conta que foi uma aventura fazer a adaptação dos contos de Rosa e que recebeu muita crítica em relação aos diálogos por não utilizar as formas do autor e faz a observação de que, na verdade, há pouco de invenção linguística nos diálogos dos personagens destes contos “– com exceção do que diz Nininha, a menina de lá, que fala o idioma de Rosa”. (SANTOS, 2007, p. 342).

Em 1999 é a vez de *Outras estórias* trazer Guimarães Rosa para o cinema. A adaptação, que tem Pedro Bial, jornalista, escritor e cineasta como diretor, reúne, assim como a de Nelson Pereira dos Santos (1994), vários contos do livro *Primeiras estórias* (1962). O filme se passa no sertão atemporal de um vilarejo nos Gerais de Minas, onde as “estórias” de Rosa são costuradas e se entrecruzam.

Em vídeo produzido para o *Livro Labirinto* do canal *Youtube* (<https://youtu.be/txQ2NaI0-vA>, 2017), Pedro Bial (2017) faz um convite à leitura da obra de Guimarães Rosa e fala um pouco sobre seu filme. Ele comenta que a obra de Rosa é tão forte e potente, que não se trata de adaptar sua literatura para o cinema, mas adaptar o cinema à sua obra literária. O cineasta conta que *Outras estórias* parte do sertão de Rosa e do que ele nos propõe e, como consequência disso, surge um filme estranho com um universo esquisito, mas que foi o resultado da tentativa de colocar em imagens o que Rosa nos apresenta, que são os temas universais: a morte, o medo da morte, o amor, o desejo, a loucura, a injustiça, a sede de justiça, a vontade de saber. Ele comenta que ler Guimarães Rosa é uma aventura literária e

existencial, uma aventura de vida que cabe ao leitor se deixar embeber, se embrenhar desse projeto de nação de um dos maiores romancistas da história do Brasil.

Mutum vem, em 2007, na esteira dessas outras obras – objeto de pesquisa dessa dissertação. No filme de Sandra Kogut, *Mutum* é também o nome de um lugar isolado no sertão de Minas, onde vivem Thiago e sua família. Thiago tem dez anos e é um menino “diferente dos outros” e assim como na narrativa de Miguelim de Rosa, é por meio do seu olhar que enxergamos o mundo nebuloso dos adultos, com suas traições, violências e silêncios.

Ao lado de Felipe, seu irmão e único amigo, Thiago será confrontado com este mundo, descobrindo-o ao mesmo tempo em que terá que aprender a deixá-lo. O filme de Sandra Kogut é considerado pela crítica uma adaptação bem-sucedida de *Campo Geral* de Guimarães Rosa e recebeu inúmeros prêmios nos festivais, nacionais e internacionais. No capítulo a seguir abordaremos com mais detalhes sobre a cineasta e sua obra.

Em seguida à realização de *Mutum* (2007), na ordem cronológica, viria a segunda versão de *A Hora e Vez de Augusto Matraga* (2011), de Vinícius Coimbra, já abordado anteriormente. Em 2012, é produzida a última película adaptada da obra de Rosa até os dias de hoje. O filme *Meus dois amores*, que tem a direção de Luiz Henrique Rios, estreou no cinema apenas em 2015. O longa-metragem é uma adaptação de *Corpo Fechado*, o sétimo conto que compõe o livro *Sagarana* (1946).

Segundo Paulo Rónai (2015), a superstição é um dos elementos mais importantes na construção do universo de Rosa, e o conto *Corpo Fechado* a tem como assunto central em sua narrativa. A história é sobre um feitiço que, segundo Rónai (2015), pouco nos importa para a verdade íntima do conto, se é o feitiço que opera, ou a fé que nele depositam os protagonistas. O filme de Rios (2015), assim como a novela de Rosa, conta a história do falastrão e medroso Manuel, um vaqueiro que é invejado por sua mula, a valiosa Beija-fulô. Um matador aparece no local e demonstra interesse em comprar o animal, mas Manuel o engana e vende uma outra impregnada de problemas. Sob ameaças, tanto de morte como ter sua noiva desonrada pelo matador, o vaqueiro recorre ao feiticeiro local, Toniquinho das Pedras, para se proteger e ter seu corpo fechado. Para o infortúnio de Manuel, o bruxo exige a mula como pagamento.

4 *MUTUM, A TRADUÇÃO DE CAMPO GERAL*

4.1 A adaptação como um processo de transcrição de formas

Dentre o vasto arquivo de conceitos que a teoria da adaptação possui para dar conta da mutação de formas entre mídias, o de “tradução”, como já dito, iluminará a análise dos caminhos que Sandra Kogut (2007) tomou para adaptar a novela *Campo Geral* (2001), de Guimarães Rosa, para o cinema. Pensamos nesse processo como uma tradução intersemiótica ou ainda transcrição compreendendo essas categorias em acordo com o pensamento de Roman Jakobson, Haroldo de Campos, Júlio Plaza e Thaís Flores Nogueira Diniz.

Em *Tradução Intersemiótica*, obra de 1980, o artista e pesquisador das mídias e da arte Julio Plaza (2003) cita Octavio Paz na introdução do seu livro que diz que “o artista é o tradutor universal” (PLAZA, 2003, p. 1). Segundo Plaza, a primeira referência explícita à tradução intersemiótica que ele teve oportunidade de conhecer foi nos escritos de Roman Jakobson, que definiu os tipos possíveis de tradução: a intralingual, a interlingual e a intersemiótica.

A intralingual seria a tradução dentro da mesma língua, ou seja, utiliza signos da mesma língua, que ele chama também de “reformulação”. A interlingual seria o tipo de tradução que utiliza signos de outra língua, chamada também de “tradução”, como a conhecemos, de uma língua para outra. E a tradução intersemiótica que é em outro sistema de signos não-verbais, classificada por Jakobson como “transmutação”, ou tradução “inter-semiótica”.

Segundo Plaza (2003), a Tradução Intersemiótica ou “transmutação” foi definida por Roman Jakobson como sendo aquele tipo de tradução que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais, ou de um sistema de signos para outro. Ele afirma que a tradução criativa de uma forma estética para outra no que envolve a poesia, dispensa apresentação, tanto pela tradição qualitativa e quantitativa de trabalhos produzidos na história, quanto pela reflexão teórica relativa a este tipo de operação artística. Teorias produzidas por artistas pensadores abriram caminhos para investigações sobre a tradução que vão além de características meramente linguísticas.

Ainda de acordo com Plaza, a operação tradutora como trânsito criativo de linguagens nada tem a ver com a fidelidade, uma vez que ela produz sua própria verdade e “uma relação fortemente tramada entre seus diversos momentos, ou seja, entre passado-presente-futuro, lugar-tempo onde se processa o movimento de transformação de estruturas e eventos”. (PLAZA, 2003, p. 1).

Thaís Flores Nogueira Diniz (1999), em seu livro *Literatura e Cinema: da semiótica à tradução cultural*, observa que o conceito de tradução sofreu transformações marcantes. Hoje, além da ideia de que se deve relativizar a noção de origem e de que não se deve procurar fidelidade na tradução, enfatiza-se a de que os textos “origem” e “alvo” devem ser considerados signos um do outro e que sua similaridade pode ser, como nos signos, algo muito fugaz, permitindo, entretanto, que se estabeleça entre os textos uma referência mútua. De acordo com Diniz, essa similaridade não precisa ser, necessariamente, nem de tom, nem de conteúdo, nem de forma, podendo assim, “limitar-se a inter-relações mais ou menos evidentes que justifiquem o reconhecimento dos textos como signos um do outro”. (DINIZ, 1999, p. 13).

Para efeito de apontar os diálogos que existe entre *Mutum*, de Sandra Kogut (2007), e a novela *Campo Geral* (2001) de Guimarães Rosa e de como esse diálogo, paradoxalmente, atesta a recriação, ou a transcrição da estória de Rosa, descreveremos, aqui, uma das cenas do filme que se refere ao seguinte trecho do livro:

(...) Pai está brigando com mãe. Está xingando ofensa, muito, muito. Estou com medo, ele queria dar em mamãe... Era o Dito, tirando-o por um braço. O Dito era menor mas sabia o sério, pensava ligeiro as coisas, Deus tinha dado a ele todo juízo. E gostava, muito, de Miguilim. – Eu acho, Pai não quer que Mãe converse mais nunca com o Tio Terêz... Mãe está soluçando em pranto, demais da conta. Miguilim entendeu tudo tão depressa, que custou para entender. Arregalava um sofrimento. (...) Miguilim brotou em choros. Chorava alto. De repente, rompeu para casa. Dito não o conseguia segurar. (...) Diante do pai que se irava como um fero, Miguilim não pôde falar nada, tremia e soluçava; e correu para a mãe, que estava ajoelhada encostada na mesa, as mãos tapando o rosto. Com ela se abraçou. Mas dali já o arrancara o pai, batendo nele, bramando. Miguilim nem gritava, só procurava proteger a cara e as orelhas; o pai tirava o cinto e com ele golpeava-lhe as pernas, que ardiam, doíam como queimaduras quantas, Miguilim sapateando. (ROSA, 2001, p. 36).

Essa passagem da estória está permeada de memórias do menino e de relatos sobre acontecimentos recentes nos quais Rosa vai situando Miguilim e sua família no mundo do Mutúm. É nesse momento da narrativa que o autor revela sobre como, nessas ocasiões, a mãe de Miguilim sofria e adoecia, e é quando, também, descreve sobre a amizade e lealdade que existe entre Miguilim e Dito. Rosa discorre, também, paralelamente à briga, sobre a avó Izidra, que sempre intercedia para que o pai não batesse nas crianças, e de como ela era temida por todos, até por ele.

Kogut (2007) traz essa sequência da estória para o filme, praticamente, sem falas, sendo a única pronunciada por Felipe (Dito) quando diz: “pai tá brigando com a mãe”. A cena que corresponde a esse trecho da novela inicia com a imagem de Tiago (Miguilim) sentado no chão, sozinho com a sua cachorrinha, em algum lugar da roça próximo à casa, concentrado em armar uma arapuca para pegar passarinhos. O som dessa cena é limitado aos ruídos e barulhos

ambientais. Em seguida, Felipe, o irmão, aparece correndo e avisa a Tiago que o pai está brigando e batendo na mãe. Tiago sai em disparada em direção à casa. Felipe corre atrás para tentar impedi-lo de enfrentar o pai, mas não o alcança. A imagem em seguida mostra Felipe sobressaltado, ofegante, parado à frente de uma porta fechada de um quarto onde a briga está acontecendo, mas sem que o espectador. Nesse momento, o que é visível na cena e que toma toda a tela do cinema é apenas a imagem em close (como já dito, um tipo de plano caracterizado por um enquadramento fechado) do rosto de Felipe. Uma imagem fixa e de duração estendida mostra o semblante de perplexidade, atordoamento e sofrimento do menino, por escutar, mudo e em choque, o pai berrando com a mãe e o irmão que, aos prantos, parecem levar uma surra. Felipe, assustado, chora. O som da imagem limita-se ao da briga que está fora do campo da visão, de gritos e choros, o pai berra coisas do tipo: “agora você vai ver uma coisa, seu desgraçado”, indicando que ele golpeia o corpo de Tiago. O espectador ouve apenas o que Felipe está escutando.

Acreditamos que a reação de Felipe nessa cena em que ele está parado na frente do quarto fechado, a qual foi construída por Kogut com o intuito de revelar o que essa criança possa, realmente, estar sentindo ao ouvir tudo aquilo, foi a forma poética que ela encontrou para abordar a questão da briga dos pais e Miguilim. Essa forma poética possibilitou a tradução em linguagem cinematográfica das sensações e sentimentos que são evocados pela leitura desta parte da estória sem ter que produzir, visualmente, a cena da briga em si. Em outras palavras, ela traduziu os sentimentos que a leitura dessa passagem lhe despertou. Na operação tradutora como trânsito criativo, Kogut recria inventando, e produz sua própria verdade.

Diante disto, também nos interessa pensar o filme *Mutum* como um processo de transcrição, entendendo este processo como sendo algo que é inerente à operação tradutora. Como já dito, o conceito de transcrição parte de Haroldo de Campos (2011), o qual ele diz ter se inspirado na “prática poundiana” do *make it new* “via” tradução como exercício de uma verdadeira “maiêutica” poética”, que de forma simplificada de definir, seria recriar a partir do que se quer traduzir, traduzir reinventado. De acordo com Campos, no processo transcriativo não há a obrigação de ser fiel ao texto-fonte, mas tê-lo como ponto de partida para fuga e aproximação. (CAMPOS, 2011).

Mutum, como transcrição realizada por Sandra Kogut (2007), se estrutura a partir de muitas elipses, sendo a mais evidente a ausência do enterro do irmão de Miguilim. No filme, como já dito, nada é explicado, tudo é mais sugerido. Enquanto Guimarães Rosa discorre por diversas páginas para descrever a morte do Dito e os rituais funerários, Kogut suprime toda essa passagem da novela: do menino doente na cama e do choro das crianças passa-se para imagens

de uma casa vazia, com Tiago (Miguilim) ao longe, sozinho, introspectivo e indiferente a tudo. A avó dobra o colchão do neto morto, senta-se e chora.

De acordo com a co-roteirista Ana Luiza Martins Costa (2013), o roteiro que criaram para o filme mudava constantemente, “no calor da hora”, como ela diz, e a primeira grande mudança no roteiro diz respeito aos nomes dos personagens. Como já sabemos, elas optaram por trabalhar, também, com não-atores, e com crianças da área rural, cujo modo de vida fosse equivalente ao dos moradores do Mutúm de Guimarães Rosa. Segundo ela, os meninos permaneceram com os seus nomes verdadeiros. Costa afirma que Tiago, que não era ator, trazia Miguilim vivo dentro dele, assim como Felipe era Dito; Rebeca era a cadela que Tiago tinha na sua realidade e não tinha como pedir a eles para trocarem de nome.

Ainda de acordo com Costa (2013), ela e Sandra Kogut entendiam que um filme assim concebido, centrado no ponto de vista de uma criança, dependia integralmente das pessoas que nele atuavam. Com um histórico e experiência em filmes documentais, Sandra Kogut sempre soube que esse filme não poderia ser feito por uma criança “treinada nas técnicas de representação”, que apenas tentasse ser Miguilim. Era preciso encontrar um menino que de fato tivesse Miguilim dentro dele.

Assim como na literatura roseana, na produção de Kogut, há vontade, ou mesmo, uma necessidade de chegar a uma linguagem em que o signo não se refira ao objeto, que não fale dele, que não o represente,

Mas exiba-o, apresente-o, iconicamente: seja-o. Ícone que, na semiótica peirceana, é o signo das artes, pois goza da liberdade e multiplicidade semântica. Diferentemente da representação que se faz por força da lei, da convenção, da mediação simbólica”. (REINALDO, 2005, p. 54).

E considerando Tiago de *Mutum* como sendo ícone de Miguilim de Rosa, mais adiante abordaremos sobre o conceito de “tradução icônica”.

Gabriela Reinaldo (2005), refletindo sobre a obra de Rosa, pensa que a par do sentido mágico das palavras, há outro em que estas passam de “entidades substanciais” a abstrações e é o que lhes confere uma maior “mobilidade e plasticidade”. Ela afirma que o pensamento racional já não valoriza a palavra mais em seu senso evocativo. Portanto, mesmo separada de “seu sentido mágico, apotropaico, exorcístico, a palavra, no domínio da estética, não se separa completamente da vontade de dizer o ser, presentificá-lo, de unir imagem e som”. (REINALDO, 2005, p. 54). Em *Mutum*, não a palavra, mas a ausência dela nas imagens produzidas por Kogut, as quais estão cheias de ruídos ambientais em que os personagens se

calam, busca dizer o que, por meio de suas abstrações advindas da leitura das palavras de Rosa, foi narrado em *Campo Geral*.

Antes de darmos continuidade à análise de algumas sequências do filme fazendo considerações a trechos do livro, na qual, a partir de agora, focaremos o “silêncio” como elemento narrativo no processo transcriativo realizado por Sandra Kogut, julgamos ser básico aprofundarmos, antes, as teorias da tradução destacando o conceito de transcrição de Haroldo de Campos (2011), como já ficou estabelecido anteriormente na introdução deste trabalho.

No livro *Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora* (2011), Haroldo de Campos diz que o conceito de tradução poética foi sendo submetido a uma progressiva reelaboração neológica desde a ideia inicial de *recriação*, até a invenção de termos como *transcrição*, *reimaginação*, *transtextualização*, ou, *transparadisação*.

Nas palavras de Campos (2011), essa cadeia de neologismos exprimia uma insatisfação com a ideia “naturalizada” de tradução, ligada a propósitos ideológicos de restauração da verdade, ou seja, fidelidade e literalidade, a submissão da tradução a um presumido “significado transcendental” do original, ideia que é subjacente a definições atuais mais neutras como tradução “literal”, ou mais pejorativas como tradução “servil”, da operação tradutora. É a partir, também, da noção de transcrição de Haroldo de Campos, voltada para a natureza da operação tradutora em poesia, que, por analogia, analisaremos *Mutum*, a tradução de *Campo Geral* realizada por Sandra Kogut, o objeto desta pesquisa.

Haroldo de Campos (2011) apoia o seu pensamento sobre tradução na noção de que a operação tradutora está ligada necessariamente à construção de uma tradição. A constituição desta é vista por ele como um processo de tradução que opera sobre o passado a partir de uma ótica do presente. Campos cita a declaração de Hans Robert Jauss a qual ele diz ser a mais incisiva sobre este ponto e que se encontra em “História da arte e história”:

Se se deve entender por *tradição* o processo histórico da práxis artística, então cabe compreendê-la como um movimento do pensar que se constitui na consciência receptora, apropria-se do passado, o traz até ela e ilumina o que ela assim traduziu ou “tra-ditou” em presente, à nova luz de um significado atual. (JAUSS, apud CAMPOS, 2011, p. 14).

Campos (2011), refletindo sobre tal ponto, conta que a “retificação de pormenor” contida em suas observações complementares ao ensaio sobre *Ifigênia* de Racine e de Goethe de 1973, reconhecendo o caráter seletivo e parcial de toda reprodução do passado artístico na recepção atual, não modifica, antes acentua, o aspecto necessariamente translático do processo. Ele observa, em contraponto, que foi com uma afirmação “relativizadora e parcial”, de

verdadeira “poética da leitura”, que concluiu o segundo dos três trabalhos encadeados em “*Por uma poética sincrônica*”. (CAMPOS, 2011, p.15). Ele cita a si mesmo quando diz em *O samurai e o kakemono*:

A leitura estrutural que García Lorca e Damaso Alonso realizaram na poesia de Gôngora’ é, para nós, seus contemporâneos, a poesia de Gôngora. E o será até que um novo lance da evolução literária, novas necessidades concretas de criação, ponham essa leitura em disfunção”. (CAMPOS, 2011, p. 15).

Campos (2011) cita Roman Jakobson que afirma que a descrição sincrônica considera não apenas a produção literária de um período dado, mas também aquela parte da tradição literária que, para o período em questão, permaneceu viva ou foi revivida e que “a escolha de clássicos e sua reinterpretação à luz de uma nova tendência é um dos problemas essenciais dos estudos literários sincrônicos”. (JAKOBSON, *apud* CAMPOS, 2011, p. 13). Guimarães Rosa lançou a novela *Campo Geral* em 1956 mas faz uma abstração do tempo na estória, e embora a narrativa do filme, também, não revele o tempo em que se passa a estória, podemos perceber que, pelas roupas e maneira de falar dos personagens, se passa nos dias atuais. Por analogia, podemos considerar que a cineasta Sandra Kogut interpreta e traduz a novela de Guimarães Rosa para o cinema sob a luz de uma tendência do presente.

Haroldo de Campos (2011) conta que em *Traduzir & Trovar*, coletânea de ensaios e traduções suas e de Augusto de Campos, a equação terminológica é retomada já no título. Ele diz que numa breve nota introdutória, se lê: “Traduzir & trovar são dois aspectos da mesma realidade. Trovar quer dizer achar, quer dizer inventar. Traduzir é reinventar”. (CAMPOS, 2011, p. 13). Ele cita um trecho que diz:

Este volume expõe-se como um canteiro de trabalho. Poesia que, através da tradução, pode ser vista *in fieri*: o caráter concluso da obra feita fica provisoriamente suspenso e o “fazer” reabre o seu processo, refaz-se na dimensão da nova língua do tradutor. Uma didática direta. A jornada e o jornal de um laboratório de textos. (CAMPOS, *Traduzir e Trovar*, p. 4, CAMPOS, 2011, p. 13).

Como vimos, a partir dessas noções, Campos (2011) assegura ser a transcrição uma reinvenção, uma recriação. Segundo ele, no seu ensaio de 1962, *Da tradução como criação e como crítica*, sua primeira preocupação foi o enfrentamento da questão “aporética” (do caminho sem saída) suscitada pela concepção tradicional da “impossibilidade da tradução de poesia”. Ele estabeleceu, como “limite negativo da reflexão”, a hipotética impossibilidade da tradução da “sentença absoluta” ou da “informação estética”, uma vez que, para o primeiro, “a possibilidade da tradução decorreria sempre da “deficiência da sentença” (a tradução operaria sobre o que não é linguagem num texto, ou seja, sobre o resíduo não linguístico do processo de

significação)”. (CAMPOS, 2011, p.16). Já para o segundo, essa impossibilidade decorreria da fragilidade da informação estética, que seria inseparável de sua realização singular.

Em contrapartida a esse “momento de negatividade” o qual se concebe ser impossível traduzir a “sentença absoluta” e a “informação estética”, Campos (2011) resolve proceder por reversão dialética e passa a afirmar a possibilidade da recriação (re-criação) de textos poéticos. Ele diz que, para fazer face à discussão da “outridade” da informação estética quando “reproposta” para outra língua, introduziu o conceito de isomorfismo: “original e tradução, autônomos enquanto informação estética, estarão ligados entre si por uma relação de isomorfia; serão, portanto, diferentes enquanto linguagem mas, como os corpos isomorfos, se fixarão dentro de um mesmo sistema”. (CAMPOS, 2011, p.16). Constatamos que a tradução da obra literária de Rosa para a linguagem cinematográfica só foi possível por meio da transcrição como recriação da informação estética.

Haroldo de Campos (2011) diz que no conceito de isomorfia ficava insinuada a noção de mimesis não como cópia ou reprodução do mesmo, mas como produção simultânea da diferença. Ele leva às últimas consequências a reversão praticada e inverte outra objeção tradicional à tradução da poesia: a de que “quanto mais difícil ou mais elaborado o texto poético, mais acentuaria aquele traço principal da impossibilidade da tradução” e diz que no caso da recriação, se daria exatamente o contrário, quanto mais inçado de dificuldade esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação.

No impulso dessa argumentação, no que diz respeito a tradução de textos poéticos para outra língua, ele exemplifica: “do ponto de vista da *transcrição*, traduzir Guimarães Rosa seria sempre mais possível, enquanto “abertura”, do que traduzir José Mauro de Vasconcelos”. (CAMPOS, 2011, p. 16). Ele complementa a sua concepção do traduzir como re-criação dizendo que a separação entre a poesia e a prosa deixava de ser relevante frente a essa noção de “tradução criativa”, onde a condição de possibilidade se constituía, exatamente, com apoio no critério da dificuldade.

Nesse sentido, sobre as noções de “abertura” e possibilidade de recriar suscitadas por Haroldo Campos, Plaza (2003) informa que a tradução como forma estética, ou seja, a tradução entre as artes, não é uma simples transferência de unidade, do complexo de um sistema sóico para outro, “pois cada forma constrói o seu sentido e significação numa unidade maior que a inclui e que assim não se traduz termo a termo, traduz-se sincronicamente os aspectos envolvidos”. (PLAZA, 2003, p. 72).

Diniz (1999), para abordar o conceito de tradução no que envolve o problema da fidelidade, repete, de certa forma, o que se abordou até aqui em torno das teorias da adaptação,

porém é importante trazermos o problema sob sua ótica. Ela diz que como produto, a tradução continua sendo estudada e criticada, e até mesmo julgada, segundo os mesmos critérios tradicionais de fidelidade que guiaram sua prática até muito recentemente, mas que com o pós-estruturalismo e a pós-modernidade, os parâmetros se modificaram.

Para Diniz (1999), hoje se considera a tradução como uma transformação, conferindo-lhe o estatuto de criação, como evidencia o termo “transcrição” de Haroldo de Campos. Segundo Diniz (1999), hoje, os estudos da tradução têm como objeto os fatores que ocasionaram tal transformação. É também nesse caminho, o de apontar para as transformações ocorridas no processo de tradução de *Campo Geral* para o cinema, que seguiremos no capítulo final deste trabalho. Para isso, delimitaremos um matiz conceitual de “transcrição”, pautado nas teorizações de Haroldo de Campos expostas neste tópico, e aplicaremos na análise de *Mutum*.

Ainda de acordo com Thais Flores Diniz (1999), no *Dicionário Aurélio*, o termo *tradução*, do latim *traductione*, como dito na introdução, significa o ato de conduzir além, de transferir, o processo de converter uma linguagem em outra. Segundo a *Encyclopaedia Britannica* tradução seria transmissão do que é expresso numa língua ou conjunto de símbolos, em outra língua ou conjunto de símbolos. O que há de comum entre essas duas definições tradicionais, segundo ela, é a pressuposição da existência de algo inerente ao texto, o sentido, que vai ser transportado para outro texto.

Para Diniz (1999), a tradução, assim definida, implicaria um fluxo unidirecional, da cultura originária para a tradutora e, no entanto, ela explica que quando se tem em mente as teorias sobre leitura, que abordam questões como a do leitor como construtor do texto e a de que um texto só existe na medida em que é lido, vê-se que é impossível haver em uma língua um texto pronto, cheio de significados que vamos descobrir e, depois, transportar para o texto em outra língua. Nesse caso a tarefa do tradutor passaria a ser vista também como uma atividade de leitor, construtor de sentido, e não apenas de escritor. Ela afirma que:

O texto, como produto da tradução, contém implícita toda a história da sua leitura, por sua vez subordinada ao contexto cultural. Pode-se, portanto, definir texto como o conjunto de reativações de leitura e a tradução como uma delas. A partir da ideia de que a tradução envolve tudo o que circunda um texto, inclusive o contexto de sua produção, e de que o sentido é criado pela leitura, abandona-se a noção de que o que se transporta de um texto para outro é o sentido”. (DINIZ, 1999, p. 28).

Com base na noção de tradução como leitura e de que as traduções vêm sendo vistas, cada vez mais, não como produtos derivados do “original”, mas como resultantes de leituras diversas, Thaïs Flores Diniz (1999) conclui que essas leituras passam a ser consideradas signos

icônicos²⁰ umas das outras e que nesse sentido, a tradução seria um atividade semiótica, com direito assegurado a maior liberdade e criatividade. Sobre a tradução intersemiótica que ocorre entre duas linguagens artísticas Plaza (2003) denomina como “Icônica”.

Ele explica que, neste caso, a tradução tende a aumentar a troca de informação estética e, conseqüentemente, a tradução como ícone, estará desprovida de “conexão dinâmica” com o texto-fonte que representa. O que ocorre é que, simplesmente, suas qualidades materiais farão lembrar as daquele objeto, despertando sensações semelhantes. “A tradução Icônica produzirá significados sob a forma de qualidades e de aparências entre ela própria e seu objeto. Será uma transcrição”. (PLAZA, 2003, p. 93).

É com base, também, na noção de tradução icônica que apontaremos *Mutum* como ícone de *Campo Geral*, ou seja, *Mutum* como sendo o resultado da leitura que a cineasta faz da história de Guimarães Rosa. Apontaremos como ela, por meio de sua leitura no processo da tradução, interpretou e produziu significados “sob a forma de qualidades e de aparências” entre o filme e a novela, entre Miguilim e Tiago, realizando assim, com liberdade e criatividade, a transcrição em si.

Do ponto de vista de Haroldo de Campos (2011), o *médium* por excelência da operação transcriadora passava a ser a própria iconicidade do signo estético o qual ele entendia então como “signo icônico” a partir da acepção do discípulo de Peirce, Charles Morris, que seria “aquele que é de certa maneira similar àquilo que ele denota”. (CAMPOS, 2011, p.17). Com base nisso, Campos conclui que traduzir a iconicidade do signo implicava recriar-lhe a “fiscalidade”, a “materialidade mesma”, ou como era dito em sua época, “as propriedades do significante”. E conclui também que:

Estas formas, por definição, seriam sempre *formas significantes*, uma vez que o parâmetro semântico (o significado, o conteúdo), embora deslocado da função dominante que lhe confere a chamada tradução literal, termo a termo, não era vanificado (esvaziado), mas, ao contrário, constituía-se por assim dizer num horizonte móvel, num virtual “ponto de fuga”: “a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora”. (CAMPOS, 2011, p. 17).

Para abordar a tradução intersemiótica, Diniz (1999) inicia explicando que como resultante de um processo, a tradução é um texto alusivo a outro(s) texto(s), que mantém com ele(s) uma determinada relação ou que ainda o(s) representa de algum modo. Ela diz que “é

²⁰ Segundo Peirce, o ícone se define como um signo que se refere a um objeto que se denota simplesmente por suas próprias características. Para ser um ícone, ele tem de ter similaridade com o objeto e ser usado como signo dele. (DINIZ, 1999, p. 30).

esse modo pelo qual um texto representa outro, é esse tipo de relação existente entre um e outro que é o objeto dos estudos de tradução, do ponto de vista da semiótica”. (DINIZ, 1999, p. 30).

Diniz conta que nos últimos 10 anos que antecederam seus estudos sobre as relações entre cinema e literatura, a semiótica vinha se ocupando também em tentar analisar textos visuais, explorando as ramificações da distinção peirceana entre índice, ícone e símbolo em termos visuais, ou ainda discutindo a natureza da representação. Longe de se deter apenas nos estudos tradicionais, a semiótica acrescentou ao modelo estruturalista tanto as preocupações com o *status* social e o funcionamento do signo, como a definição e o papel do espectador/leitor em relação ao texto.

Ao usarmos a linguagem, produzimos sentido, mas, segundo Diniz (1999), podemos significar também através de outros atos, como, por exemplo, quando produzimos filmes, quando escrevemos romances, poemas ou peças, quando pintamos, esculpimos, modelamos ou bordamos, ou até mesmo através de movimentos que fazemos com o corpo, ou quando colocamos sinais nas estradas, ou construímos edifícios. De acordo com ela, cada uma dessas atividades semióticas tem seu próprio sistema de sentido e não se apresentam apenas como linguagens em seu meio de expressão, mas constituem mecanismos que permitem especificar seus processos e práticas semióticas distintivas.

Em seus estudos de tradução, Diniz (1999) investiga as relações entre teatro e cinema e diz que essas duas linguagens representam atividades semióticas, pois existem para significar. Segundo ela, para entender a natureza artística de cada uma delas, teatro ou cinema, seria necessário conhecer os aspectos específicos de cada abordagem, isto é, que tipo de signo usam e como esses signos são organizados. Teríamos, portanto, dois textos, um teatral e outro fílmico, que se apresentam como signos icônicos um do outro, signos da mesma cadeia semiótica, podendo considerar que cada um é uma transformação, ou tradução, do outro.

O que se conclui, de acordo com Diniz, é que traduzir do teatro para o cinema significa passar de um sistema semiótico para outro, assim como da literatura para a linguagem cinematográfica e vice-versa. Como resultado do processo transformacional, surge uma estrutura totalmente nova e o texto tem de ser visto como uma obra autônoma que não pode ser devidamente compreendida e julgada, se tomada apenas como uma transformação da outra, entretanto, não se pode negar que está intimamente ligada ao outro, uma vez que funciona como seu interpretante²¹.

²¹ interpretante resumidamente é a representação mental retirada pelo signo. (DINIZ, 1999, p. 33).

De acordo com Diniz (1999), a ideia de equivalência decorre do fato de que toda linguagem tem uma ordenação básica, isto é, os signos não se amontoam, mas existem como sistemas, semântica e sintaticamente, organizados. Ela explica que existem quatro tipos de equivalência: linguística, paradigmática, estilística e textual. Nos dois primeiros tipos, o processo ocorre no nível da palavra e da gramática, respectivamente, já a estilística aponta para elementos com funções equivalentes que, de acordo com Diniz, seria o nível da tradução intersemiótica, portanto, a equivalência não seria uma questão de busca da igualdade - a qual não pode ser encontrada nem dentro da mesma língua - mas de processo.

Esse seria o ponto de partida para a percepção da equivalência como uma dialética entre signos dos textos em questão e o objetivo da tradução seria esclarecer essa questão de equivalência e examinar o que constitui o sentido dentro desse processo. Diniz afirma que “a tradução se define como um processo de transformação de um texto construído através de um determinado sistema semiótico, em outro texto, de outro sistema semiótico”. (DINIZ, 1999, p. 33). Ainda de acordo com ela,

Isso implica que, ao decodificar uma informação dada em “linguagem” e codificá-la através de um outro sistema semiótico, torna-se necessário modificá-la, nem que seja ligeiramente, pois todo sistema semiótico é caracterizado por qualidades e restrições próprias, e nenhum conteúdo existe independentemente do meio que o incorpora. Esse conteúdo não pode, por isso, ser transmitido, ou traduzido, ou transposto, independentemente de seu sistema semiótico. Torna-se necessário, então, estudar as condições que possibilitaram a transformação de um texto em outro, isto é, as condições que permitiram a tradução. (DINIZ, 1999, p. 33).

Diniz (1999) aponta que a tradução intersemiótica, na verdade, já é caracterizada desde o momento em que o texto é transformado em outro, como por exemplo, do texto dramático em texto teatral, ou seja, neste caso, quando encenado no palco. O texto encenado já seria em si uma tradução intersemiótica. Ela observa que a diferença entre a liberdade da imaginação humana propiciada pelo texto escrito e as limitações do palco talvez seja o motivo pelo qual Peter Brook uma vez tenha declarado que *King Lear* era irrealizável como produção teatral. Diniz (1999) contrapõe a declaração de Brook ao dizer que, hoje, com os rumos que o teatro tomou, utilizando códigos de outros sistemas, e com o engrandecimento do cinema, qualquer um de nós poderia contestar essa afirmação com a alegação de que “as *performances* têm o poder de ativar a imaginação, de forma diferente embora não mais eficiente, do que o texto escrito”. (DINIZ, 1999, p. 31). Vale ressaltar aqui o que ela argumenta sobre Brook em seguida:

Peter Brook, no filme e na encenação mencionados posteriormente neste trabalho, explora os recursos do cinema e do teatro, sem, contudo, diminuir o papel da imaginação do espectador. Ele sabe que o cinema é capaz de mostrar imagens realistas, mas o sucesso não reside no grau de realismo que pode obter, e sim na

exploração dos recursos cinematográficos e no uso desses recursos para criar o contexto da ação. (DINIZ, 1999, p. 31).

Para contrapor ao dogma da intraduzibilidade que caracteriza a afirmação de Peter Brook e para reafirmar que uma operação tradutora só é possível se for entendida como “transposição criativa”, ou seja, nos termos como “re-criação”, como “transcrição”, trazemos de volta Haroldo de Campos (2011). Partimos de sua afirmação de que o núcleo do pensamento de Jakobson está em considerar o *significado* como um “fato semiótico” e, na esteira de Peirce, em definir o significado de um signo linguístico como sua “tradução” em outro ou outros signos alternativos. Campos coloca em parênteses uma observação:

(Geralmente, na medida em que se parta da noção translaticia básica de glosa ou verbete de dicionário, ocorrerá uma expansão elucidativa do signo traduzido naqueles que lhe são alternativos; assim: “rosa: flor da roseira; gênero tipo da família das rosáceas”). (CAMPOS, 2011, p. 18).

Ainda de acordo com Campos (2011), depois de evidenciar que a equivalência na diferença é o problema cardinal da linguagem e a preocupação central da linguística, Jakobson, deslocando-se para o ponto de vista do “receptor” ou “intérprete” das mensagens linguísticas (o polo do “interpretante” no triângulo semiótico de Peirce), coloca as “atividades translaticias” em posição de destaque no que concerne à “ciência linguística.

Para esta dissertação, o que fica relevante, também, decorrente da correlação dos estudos de Haroldo de Campos (2011) com o que este trabalho investiga, a tradução entre duas linguagens artísticas, da linguagem verbal para não-verbal, é que Jakobson confronta o dogma da intraduzibilidade afirmando que: “Toda experiência cognitiva pode ser traduzida e classificada em qualquer língua existente”. (JAKOBSON *apud* CAMPOS, 2011, p. 19). Campos diz que, evidentemente, esta possibilidade principal da tradução está ligada ao exercício da “função referencial” ou “cognitiva” da linguagem e que é o limite do que Jakobson impôs à sua afirmação categórica anterior:

Em sua função cognitiva, a linguagem depende muito pouco de sua configuração gramatical (*gramatical pattern*), porque a definição de nossa experiência está numa relação complementar com as operações metalinguísticas; o nível cognitivo da linguagem não somente admite, mas exige a recodificação interpretativa (*recoding interpretation*), isto é, a tradução”. (JAKOBSON *apud* CAMPOS, 2011, p. 19).

A partir desta afirmação de Jakobson, Haroldo de Campos (2011) aponta a conclusão, a qual diz ser válida para este primeiro plano de observação, de que “qualquer hipótese de dados cognitivos inefáveis ou intraduzíveis seria uma contradição em termos”. (CAMPOS, 2011, p.19). Campos (2011) diz que, mudando de plano de reflexão, Jakobson passa a considerar o

caso da poesia como hipótese privilegiada, embora não exclusiva, do exercício da *função poética* da linguagem. Ele explica que “não a forma vazia, mas exatamente a semantização das componentes formais da linguagem, é o traço distintivo da operação tradutora, no caso da poesia e nos que a ele se assemelham”. (CAMPOS, 2011, p. 20).

A sematização, como traço distintivo do processo tradutório na qual a transcrição pode ser realizada, é um elemento importante para a análise da operação tradutora feita por Sandra Kogut (2007) para este trabalho. Podemos perceber que Kogut, no processo tradutório, se valeu do nível cognitivo da linguagem, citado por Campos acima, o qual admitiu a tradução como transcrição. Na narrativa de *Mutum* há muitos componentes da história implícitos e uma economia explícita de palavras em prol de soluções visuais e sonoras que buscam traduzir as sensações e sentimentos essenciais de cada momento.

Nessa busca por resoluções sonoras e visuais que possam traduzir sentimentos dos personagens que são descritos por Rosa em seu texto, por meio do silêncio – ou seja, da ausência da palavra falada – a cineasta elabora uma sensorialidade nas imagens que busca evocar um estado de espírito sem nunca dizer ou mostrar nada de maneira exata. É por meio dessas imagens que Sandra Kogut busca envolver o espectador de forma que o traga para dentro do filme, para que ele mesmo sinta ou intua o que Miguilim está sentindo, aquilo que o move e o emociona. De acordo com Costa (2013), Kogut constrói cenas em que “há muitos silêncios e vazios deliberados no *Mutum*, que pontuam o filme, permitindo-o respirar, e abrem espaço para que o espectador se projete neles, e preencha as lacunas narrativas com sua própria imaginação”. (COSTA, 2013, P.33). A afirmação de Ana Luíza Martins Costa nos remete à teoria de Eni Orlandi (1997) citada na introdução em que diz que o silêncio é a respiração da significação.

Campos (2011) diz que, diante da possibilidade principal da tradução que está ligada ao exercício da “função referencial” ou “cognitiva” da linguagem, Jakobson, estrategicamente, recorre mais uma vez ao dogma da intraduzibilidade, o qual ele havia previamente desconstituído no plano cognitivo, para reafirmá-lo declarando-o pertinente em relação à poesia:

Em poesia, as equações verbais tornam-se princípio constitutivo do texto. As categorias sintáticas e morfológicas, as raízes, os afixos, os fonemas, e seus componentes (traços distintivos) – em suma, todos os constituintes do código verbal – são confrontados, justapostos, colocados em relação de contiguidade de acordo com o princípio de similaridade e contraste, e transmitem assim uma significação própria. [...] O trocadilho, ou, para empregar um termo mais erudito, e talvez mais preciso, a paronomásia, reina sobre a arte poética; quer esta dominação seja absoluta ou limitada, a poesia, por definição, é intraduzível (*poetry by definition is untranslatable*). Só é possível a transposição criativa (*creative transposition*). (JAKOBSON *apud* CAMPOS, 2011, p. 20).

Campos (2011) diz que reencontra na dialética de Jakobson aquele mesmo problema que lhe servira de ponto de partida em seu ensaio de 1962: o dogma da intraduzibilidade da poesia. Ele via, reciprocamente, formar-se um encadeamento dedutivo semelhante ao que ele havia extraído, a afirmação da possibilidade dessa paradoxal operação tradutora, desde que entendida, como “re-criação”, como “trans-criação”. Essa noção da impossibilidade de tradução da poesia nos ajuda a entender como, somente por meio de uma transposição criativa, Sandra Kogut, à distância da ideia de fidelidade, pôde traduzir a poética de Guimarães Rosa. Eis a dialética de Jakobson: por ser a poesia intraduzível, traduz-se re-criando, transcriando.

Thaïs Flores Diniz (1999) considera o pensamento de Haroldo de Campos incontestável e aborda a tradução como transcrição de maneira direta e simplificada. Sobre a tradução como transformação ela parte da afirmação de que no momento em que não se considera mais a tradução como mimese, cópia do original, mas sim como atividade voltada para as condições de produção e recepção, a tradução passa a ser vista como transformação e que esta pode ocorrer a partir da cultura receptora, que passa a ser o foco das atenções, e se distancia da cultura de origem. Mas, segundo ela, pode acontecer numa via de mão dupla, partindo simultaneamente das duas culturas, a receptora e a produtora. Ela ressalta que dentre os teóricos que utilizaram esse conceito encontra-se o próprio Haroldo de Campos, que trata da transformação a partir da cultura receptora e recria a partir da tradição local (brasileira). Ela cita Campos que diz que a tradução significa:

recorrer o percurso configurador da função poética, reconhecendo-o no texto de partida e reinscrevendo-o enquanto dispositivo de engendramento textual na língua do tradutor, para chegar ao poema transcrito como reprojeto isomórfico do poema originário”. (CAMPOS, 1981, p. 151 *apud* DINIZ, 1999, p. 39).

Diniz (1999) diz que essa afirmação acima evidencia o trabalho de Haroldo de Campos sobre a tradução poética e o critério para sua conceituação de tradução de forma, e explica que a tradução como uma total transformação, além de nos ligar a um texto, estimula-nos ainda a olhar o texto-fonte de um modo jamais imaginado antes, o que justificaria plenamente a presença da voz do tradutor e também as distorções e omissões.

Haroldo de Campos (2011) aborda alguns aspectos do que, segundo ele, Albrecht Fabri escreveu para a revista *Augenblick* sobre o problema da linguagem artística - a essência da arte é a tautologia, pois as obras artísticas “não significam, mas são”. De acordo com Campos, Fabri diz que na arte é impossível distinguir entre representação e representado e explica que, detendo-se especificamente sobre a linguagem literária, sustenta que o próprio desta é “a sentença absoluta” ou “perfeita”, aquela “que não tem outro conteúdo senão seu próprio

instrumento”, e que, portanto, não pode ser traduzida, pois “a tradução supõe a possibilidade de se separar sentido e palavra”. (CAMPOS, 2011, p. 31). O lugar da tradução, de acordo com Campos, está na “discrepância entre o dito e o dito”. Campos diz que, para Fabri, a tradução aponta para o caráter menos perfeito ou menos absoluto da sentença e que é nesse sentido que ele afirma que:

toda tradução é crítica”, pois “nasce da deficiência da sentença”, de sua insuficiência para valer por si mesma. “Não se traduz o que é linguagem num texto, mas o que é não linguagem.” “Tanto a possibilidade como a necessidade da tradução residem no fato de que entre signo e significado impera a alienação”. (FABRI *apud* CAMPOS, 2011, p. 31).

E aqui teríamos a máxima para este trabalho, no que envolve os estudos de tradução, de que como o novo texto não pretende substituir o original, não existe perda. Essa pesquisa busca evidenciar como *Mutum* e *Campo Geral* dialogam e não repetem ou se substituem.

4.2 O silêncio como elemento narrativo na transcrição da poesia de *Campo Geral* para o cinema

A diretora Sandra Kogut, numa entrevista sobre seu filme *Mutum* para a revista Moviola (<https://youtu.be/baLbWQhUD2g>)²², revista online de cinema e artes, diz que o cinema é um lugar privilegiado para se falar de sensações, de sutilezas e dos sentidos. Considerando que esses elementos rondam toda a estória de Miguelim, ela observa, na entrevista, referindo-se ao livro, que a infância, por se tratar de fase ainda “não muito verbal” de perceber as coisas do mundo, tem um “caráter muito sensorial”, e foi a partir daí que percebeu a possibilidade de adaptar (traduzir) *Campo Geral* de João Guimarães Rosa para a linguagem cinematográfica. Percebermos esse caráter sensorial do filme de Kogut, mas havíamos percebido, antes mesmo, essa sensorialidade na narrativa de Rosa em *Campo Geral*.

A afirmação de Kogut acima confirma o que percebemos no filme desde o início desta pesquisa – a ocorrência de imagens sensoriais em *Mutum* as quais são elaboradas pela diretora por meio da ausência de vozes e rodeadas de sons que se limitam a ruídos ambientais e da natureza, as quais buscam exprimir o que foi narrado por Rosa na novela. Para reforçar o que foi dito na introdução deste trabalho, percebemos uma sensorialidade que é elaborada por meio do silêncio nas imagens de Sandra Kogut, o qual acreditamos ser proveniente dessa ausência

²² Endereço eletrônico da entrevista feita à Sandra Kogut pela Revista Moviola no Youtube.

da palavra falada e do apelo da música por longos períodos, embora estas estejam mergulhadas em sons e ruídos.

Ou seja, para incorporar a voz íntima de Tiago (Miguilim) no filme, a cineasta traduz a onisciência da escrita de Guimarães Rosa se valendo da atmosfera gerada pelo silenciamento da voz e da música nas imagens por longos períodos. Silêncio que, com os sons naturais ao redor, gera uma atmosfera e é enaltecido. Um silêncio que é instalado para dizer, significar e dar sentidos.

Percebemos que a sensorialidade foi obtida por Kogut, também, por meio do uso da câmera subjetiva, a qual aproxima radicalmente os objetos da visão do espectador, sugerindo que, também desta forma, estes são vistos pelo personagem principal, indicando, assim, que o modo de Tiago perceber tudo o que está em sua volta é bastante sensorial. Contudo, abordaremos apenas o silêncio e a atmosfera, gerada por este, para analisarmos algumas sequências de cenas em *Mutum*.

Fernando de Moraes da Costa (2016)²³, em entrevista cedida a Lilian Bison, é questionado sobre qual o poder das palavras e qual o poder do silêncio no cinema. Ele observa que é comum que a maior parte do cinema comercial ao qual assistimos seja entendida como pertencente a um meio no qual a voz é central. De acordo com ele, teóricos como o francês Michel Chion comentam o fato de o cinema ser vococêntrico, centrado na voz, ou, utilizando um termo mais sutil, verbocêntrico, centrado na palavra falada. Costa afirma que, sem dúvida, como espectadores, nós estamos acostumados a prestar atenção nas vozes dos diálogos, ou na voz de um narrador, pois entendemos que acompanhar o conteúdo semântico dessas vozes é entender a trama. Fernando de Moraes gosta de defender que, ao contrário do que pode se pensar, não há uma hierarquia tão dura entre os sons que compõem um filme: as vozes, as músicas, os ruídos, os silêncios.

Costa (2016) inclui o silêncio entre os elementos sonoros de um filme numa tentativa de não pensar apenas nos três outros componentes descritos acima, e, mais do que isso, de não estabelecer uma separação valorativa entre sons e silêncios. Ele, assim como as teóricas Inês Gil (2005) e Eni Orlandi (1997), acredita que o silêncio produz tanto sentido quanto quaisquer outros sons. Ele afirma que “em várias outras áreas de pensamento, silêncios são entendidos

²³ Fernando Moraes da Costa é referência no estudo do silêncio no cinema. Professor Doutor em Comunicação do Departamento de Cinema e Vídeo e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense-UFF, foi entrevistado por Lilian Bison, exclusivamente, para O Mundo – visto pela Psicanálise.

como portadores de sentido, como constituintes do sentido, e mesmo como a base sobre o qual o sentido pode se dar”. (COSTA, 2016, online). **O Mundo visto pela Psicanálise, ed.169).**

Fernando de Moraes da Costa (2016) afirma ainda que a indistinção entre silêncios e sons como constituintes do discurso cresce a partir do século XX em diante, tanto na linguística quanto nas ciências sociais e uma série de ramos da filosofia. Embora, de acordo ele, essa questão não seja ainda tão abordada na teoria cinematográfica, não há como no cinema ser diferente.

Como já dito anteriormente na introdução desta pesquisa, Inês Gil (2005), afirma que, às vezes, a expressão do silêncio no cinema pode se intensificar quando o som, o seu oposto, se torna mais alto. Permitindo, assim, que a atmosfera gerada pelo silêncio “revele o figural na representação do movimento, como matéria de pensamento visual, ou seja, existe a expressão do indizível que é profundamente imanente à imagem”. (Dubois *apud* GIL, 2005, p. 180).

O que esta pesquisa defende aqui, por analogia ao que foi dito acima, é que a imagem com ruídos ao redor na qual a voz é silenciada, elaborada por Kogut, é uma imagem que tenta dizer. Inês Gil afirma que:

Por exemplo, em *Luz Silenciosa*, realizado por Carlos Reygard em 2007, as personagens não precisam de diálogos para comunicar ou para exprimir as suas emoções. É através da luz, silenciosa, que ilumina o espaço interior de cada um e que irradia por toda a superfície das imagens, que se constroem e se resolvem os conflitos. (...) Aqui a atmosfera criada pela luz, tem a sua expressão no silêncio. (...) Como lidar com a dor? Como traduzir o sofrimento na imagem fílmica, sem cair no estereótipo do grito ou do rosto desfigurado? (GIL, 2005, p. 180).

Inês Gil (2005) explica que às vezes, o silêncio é o resultado de um contraste entre o som e ausência de som e que sua expressão pode intensificar-se quando o som se torna mais alto. Ela cita Andreï Tarkovski que, em *Nostalgia* (1985), intensifica o som da gota de água a cair para aumentar o efeito do silêncio que existe no quarto, e ela afirma: “A ressonância do contato da água no lavatório esvazia o espaço e cria uma atmosfera despojada, sem densidade. A “alma” do quarto está desprovida de vida e o seu silêncio reflete a sua frieza”. (GIL, 2005, p. 180). Em *Mutum*, os ruídos ambientais envoltos nas imagens silenciosas, ou seja, ausentes de vozes, enaltecem as emoções que os personagens possam estar sentindo.

Em 2007 Sandra Kogut lança o seu filme. A impressão que dá, ao assistir a película, é que, para realizar a tradução na qual ela transcriba *Campo Geral* em *Mutum*, a cineasta tomou

conhecimento de uma declaração feita por Olga de Sá²⁴ (2005) sobre a literatura de Guimarães Rosa na qual ela afirma: “O texto de Rosa é um fascinante exercício de fecundação do silêncio. São vozes inaudíveis, semeadas nesse sertão impalpável”. (SÁ, 2005, p. 13). O que podemos perceber no filme é que, para realizar a tradução de *Campo de Geral* em *Mutum*, Kogut se apropriou, absolutamente, desse exercício do silêncio que a obra de Rosa propicia.

A ausência de vozes é quase uma constante no filme de Sandra Kogut. Porém, existem algumas sequências em que essa ausência total da palavra, de diálogos, fica mais evidente, por serem estendidas por longos períodos nas quais se escuta apenas os barulhos ambientais. Existem cenas que chegam a durar quase cinco minutos sem voz alguma. Acreditamos que o silêncio de palavras nas imagens de Kogut traduz, também, o que está oculto no discurso de Rosa.

Fernando de Moraes da Costa (2016) crê que o silêncio tem o potencial de fazer os espectadores entenderem que o sentido pode ser menos unívoco, que há no silêncio uma polissemia latente. Ele acredita, também, que momentos de silêncio podem mostrar, nos filmes, que há muito mais possibilidades de apreensão do sentido do que pela matéria semântica. Portanto, o silêncio pode fazer o papel de quaisquer outros sons, sejam eles vozes, músicas, ruídos. Refletindo, Costa afirma:

Acho que o silêncio revela de uma forma diversa o que palavras, notas musicais e demais sons podem vir a expressar de forma mais direta, embora nenhum desses elementos sonoros seja obrigatoriamente deflagrador de um sentido uno, determinado previamente, sem a participação dos espectadores, de quem ouve ou observa. (COSTA, 2016, online **O Mundo visto pela Psicanálise, ed.169**)

No filme, na sequência depois da briga do pai com a mãe em que Tiago leva uma surra por tentar defender a sua mãe, Tiago é colocado de castigo no tamborete, e a partir daí ele se cala. As imagens que seguem ao espancamento e ao castigo mostram o menino desolado e em silêncio circulando pela casa por um longo período, como se estivesse tentando elaborar o que está se passando, qual o conflito que envolve, de fato, seu pai, sua mãe e seu tio. Uma das imagens, nesta mesma sequência, quando já é noite, mostra Tiago deitado no chão encolhido na frente da porta fechada do quarto de sua mãe. O som no filme é de revoadas de ventos, janelas batendo.

Em seguida, ainda na mesma sequência descrita acima, e sob os mesmos ruídos ambientais, aparece Tiago deitado no colo de sua mãe que, sentada no chão, chora. Na cena

²⁴ Olga de Sá é doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1983), fez pós-graduação em Psicologia (Psicologia Clínica) também pela PUC de São Paulo. Tem experiência na área de Filosofia, Psicologia e Artes com ênfase em Literatura. (Fonte: Currículo Lattes).

seguinte, sob a mesma atmosfera gerada pelo silêncio da palavra, aparece para o espectador o que está acontecendo fora da casa – a imagem é de árvores sendo balançadas pelos ventos fortes, roupas no varal que ameaçam voar, e de coisas sendo derrubadas, afetadas pela ventania que anuncia uma tempestade. O som é de trovões, relâmpagos e do uivo dos ventos. A duração dessa sequência, na qual as imagens têm as vozes silenciadas para buscar exprimir o que Tiago possa estar sentindo, e para que o espectador possa refletir sobre o que está por trás do conflito que envolve o pai, a mãe e o tio, é de, praticamente, cinco minutos.

Logo depois das cenas externas à casa, a imagem que aparece é a do interior desta, na qual o silêncio da palavra é interrompido, e Tiago escuta, por detrás da porta, a avó cochichando com o tio, exigindo que ele vá embora do Mutum. Aflita, a avó de Tiago alerta o tio das consequências que brigas entre irmãos pode gerar e exige que ele parta para bem longe e não volte nunca mais. Esse momento na novela literária, no qual é narrado pelo escritor de forma onisciente, fica revelado por meio do que se passa pela mente de Miguilim:

Como é que ela podia mandar Tio Terêz embora, quando vinha aquela chuvada forte, a gente já presentia até o derradeiro ameaço dela entrando no cheiro do ar?! [...]Vovó se endurecia de magreza [...]. Vovó Izidra xingava Tio Terêz de "Caim" que matou Abel, Miguilim tremia receando os desatinos das pessoas grandes, tio Terêz podia correr, sair escondido, pela porta da cozinha [...] Que fosse como se já tivesse ido há muito tempo! [...] devia de ir, tudo era aquele perigo enorme. (ROSA, 2001, p. 41).

No filme, logo depois do breve momento em que há vozes, no qual Tiago escuta sua avó falando de forma ríspida e baixinho com o seu tio, se inicia uma nova sequência de imagens nas quais as vozes são silenciadas por um longo período, e o som se limita ao da tempestade, de trovoadas, relâmpagos e chuvas torrenciais. Aqui percebemos que os sons, os barulhos enaltecem o silêncio na imagem que busca exprimir a perturbação que Tiago, calado, possa estar sentindo.

Ainda na mesma sequência na qual não existem diálogos e narração em *off*, Tiago assiste, da janela da casa, o seu tio indo embora cabisbaixo puxando o seu cavalo. Acreditamos que o silêncio que percebemos a partir da ausência de vozes e a atmosfera que é gerada por este silêncio, assim como a própria atmosfera vinda da imagem da chuva caindo e do ruído que vem dela, são os elementos utilizados aqui para narrar a tristeza de Tiago e do tio. O silêncio de Tiago, que sob o som da chuva, olha o tio indo embora da janela, exprime a sua desolação diante desta partida.

Com base no que disse Eni Orlandi (2007), que existe silêncio nas palavras, podemos observar que o silêncio que atravessa as palavras de Guimarães Rosa em *Campo Geral*, que existe entre elas, ou que indica que o sentido pode ser outro, ou ainda que aquilo que é mais

importante nunca é dito, nos levam a concluir que o silêncio nas imagens de Sandra Kogut é inspirado no silêncio que ronda as palavras de Rosa.

A relação que existe entre a mãe e o tio do menino não fica explícita, nem no livro, nem na novela. Tudo é mais sugerido que revelado. Kogut calou os personagens do filme e elaborou a atmosfera vinda do silêncio para que o próprio espectador tire suas conclusões. De acordo com Eni Orlandi, “o implícito já é um subproduto deste trabalho do silêncio, um efeito particular dessa relação mais originária e constitutiva. O implícito é o resto visível dessa relação. É um seu resíduo, um epifenômeno”. (ORLANDI, 1997, p. 47).

Para Fernando de Moraes da Costa (2016), no cinema, é comum surgir uma fala central silenciada para o entendimento da história. O espectador se acostuma cada vez mais com tais usos de silêncio como artifício narrativo. Costa afirma que uma coisa a se entender para a construção de um momento de silêncio no decorrer de um filme é a relação de tal momento com os eventos sonoros à sua volta.

Nesta pesquisa, ficou evidente que Sandra Kogut traduz *Campo Geral* dispondo de uma economia de palavras e de elementos como imagens caladas num tempo estendido. Ela elaborou estas “imagens silenciosas”, nas quais o silêncio é percebido a partir da ausência de vozes por longos períodos e da exploração dos sons naturais, próprios da mata e do sertão, que foram captados, especialmente, para compor a trilha sonora do filme, abdicando de sonoridades musicais, enfim, dispondo de elementos sensoriais, para que o espectador sinta-se transportado e experimente o mundo do *Mutum*.

Percebemos que, com o recurso do silêncio que provém da ausência da palavra falada, as imagens elaboradas por Kogut buscam provocar no espectador uma percepção mais efetiva das sensações e dos sentimentos dos personagens, os quais, por opção da diretora, não são verbalizados. Como também buscam uma captação da atmosfera que ronda toda a narrativa de Rosa que é percebida pelo leitor, de forma a evocar as sensações e as emoções que foram sentidas por este, no próprio espectador do filme.

Portanto, o espectador, por sua vez, a partir das imagens sugestivas, mergulhadas em silêncios e cheias de lacunas, pode organizar o seu pensamento e refletir sobre o que pode estar por trás de cada cena, e o que se passa no interior do personagem principal, uma vez que tudo é mais sugerido que mostrado pela diretora. Inês Gil (2005) observa que o silêncio fílmico é um silêncio escolhido, voluntário, que permite dar um novo sentido à narrativa ou criar um efeito de suspensão de tempo no espectador. Gil (2005) cita Susan Sontag que afirma que o silêncio mantém as coisas em aberto.

Sandra Kogut elabora imagem e som, ou mesmo o som do silêncio nas imagens, a serviço de provocar sensações múltiplas, cabendo ao espectador, mobilizado por elas, organizar os elementos dispersos e montar as peças do quebra-cabeça que foi criado, anteriormente, por Rosa. Como já dito na introdução deste trabalho, segundo Eni Orlandi (2007), o silêncio é a “respiração” (o fôlego) da significação, o lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido. “Reduto do possível, do múltiplo, o silêncio abre espaço para o que não é “um”, para o que permite o movimento do sujeito”. (ORLANDI, 2007, p. 13).

De acordo com Inês Gil (2005), o silêncio no cinema gera atmosfera. Esse silêncio, como um grande criador de atmosfera, surge em alguns momentos no filme *Mutum* de Sandra Kogut como um elemento importante que ajuda na compreensão da estória e acrescenta nuances e sutilezas à estética do filme. Gil (2005) cita Ludwig Binswanger que diz que atmosfera é um espaço. No cinema, segundo ela, a atmosfera pode ser fílmica ou espectral. A atmosfera fílmica trata-se de um espaço que faz parte integrante da representação do filme, a qual pertence à imagem, e tem pouco a ver com o espectador, apesar de existir unicamente quando percebida pelos espectadores. A atmosfera espectral diz respeito ao espaço físico, mental e afetivo do espectador.

Por essa razão que é a atmosfera fílmica que interessa aqui, a atmosfera gerada pelo silêncio na imagem ou da imagem ausente de vozes, elaborada por Sandra Kogut, a qual busca exprimir o que foi narrado por Guimarães Rosa. “A atmosfera precisa de tempo para se manifestar. Ela é diferente do ambiente, mais precisa, mais profunda. Mesmo quando invisível, está de tal forma presente que muitas vezes, é dela que o espectador se lembra, e não da ação que nela decorria”. (GIL, 2005, p. 179).

Ainda segundo Inês Gil (2005), no cinema existe uma atmosfera material e imaterial. A chuva, um nevoeiro ou a neve, por exemplo, encaixam-se na primeira categoria, pois são elementos que preenchem concretamente o espaço e podem caracterizar atmosferas específicas como, por exemplo, um nevoeiro, que pode provocar tensão pela falta de visibilidade, provocando assim uma atmosfera de suspense, de mistério; embora essas propriedades, com base em Gil (2005), diferem segundo o contexto espacial, temporal ou narrativo do filme. A atmosfera material é mais fácil de definir porque é visível e a sua fonte é tangível. Já a atmosfera imaterial ou invisível, que para Gil (2005) oferece uma grande diversidade de sentidos, mais ou menos abstratos e dificilmente definíveis, pode ser interior e exterior.

A cena do filme em que chove muito quando Tiago, à distância, pela janela da casa, observa o tio que está indo embora puxando seu cavalo lentamente debaixo da chuva, trata-se de mais uma imagem silenciosa, cuja ausência de vozes e trilha musical circundado pelo som

alto da chuva, cria uma atmosfera. Esta se encaixaria, poderíamos assim dizer, nas duas categorias citadas acima, a material e a imaterial.

Material porque a chuva é concreta, podemos vê-la e preenche o espaço da imagem e, ao mesmo tempo, imaterial, porque, ao mostrar o tio, debaixo da chuva, todo molhado, sem proteção, e indo embora solitário à vista de Tiago, evoca uma ideia, no espectador, de partida, um sentimento de tristeza, desamparo e abandono. A imagem que mostra o tio cabisbaixo, resignado em ter que partir do Mutum é ainda imaterial ou invisível porque a imagem evoca sensações e sentimentos que, tanto Tiago quanto o tio Terêz, podem estar sentindo naquele momento. A cena do filme referida aqui traduz o que Guimarães Rosa, na novela, discorre em várias páginas sobre os pensamentos e sentimentos de Miguilim em relação ao tio Terêz. Segue um pequeno trecho do que Rosa descreve sobre isto:

Mas vovó Izidra vinha saindo de seu quarto escuro, carregava a almofada de crivo na mão, caçando tio Terêz. – “Menino, você ainda está aí?!” - ela queria que Miguilim fosse para longe, não ouvir o que ela ia dizer a tio Terêz. Miguilim parava perto da janela, escutava. O que ela estava dizendo: estava mandando tio Terêz ir embora. Forcejava que tio Terêz fosse embora, por nunca mais, na mesma da hora. Falava que por umas coisas assim é que há questão de brigas e mortes, desmanchando com as famílias. Como é que ela podia mandar Tio Terêz embora, quando vinha aquela chuvada forte, a gente já pressentia até o derradeiro ameaço dela entrando no cheiro do ar?! (ROSA, 2001, p. 41).

O leitor de *Campo Geral* e o espectador de *Mutum*, a essa altura da estória, já percebem o apego do menino ao tio, já sabem do amor que nutrem um pelo outro. A imagem silenciosa, elaborada por Kogut que mostra o tio indo embora, consegue exprimir os sentimentos dos dois sem que necessite recorrer à fala que traduza a linguagem de Rosa para o cinema.

Guimarães Rosa consegue expressar em *Campo Geral*, por meio dos devaneios do personagem principal, a dor da perda de um filho e um irmão, tão admirado e amado. Porém, fica uma pergunta no ar: é possível dizer dessa dor? Acreditamos que, para tentar traduzir, também, o que não se pode nomear, o que de inefável existe na linguagem de Rosa em *Campo Geral*, Sandra Kogut silencia as vozes e, por meio do silêncio da palavra no filme, produz uma imagem que busca exprimir esse indizível existente na escrita do poeta. De acordo com Olga de Sá (2005), Wittgenstein afirmou que o que não se pode dizer, é melhor calar.

Eni Orlandi (1997) afirma que o silêncio fundador é aquele que existe nas palavras, que significa o não dito e que dá espaço de recuo significante, produzindo as condições para significar – diferente do silêncio constitutivo, que é aquele que indica que para dizer é preciso não-dizer. Ela destaca que isso nos faz compreender “que estar no sentido com as palavras e estar no sentido em silêncio são modos absolutamente diferentes entre si. E isto faz parte da

nossa forma de significar, de nos relacionarmos com o mundo, com as coisas e com as pessoas”. (ORLANDI, 1997, p. 24).

As imagens caladas produzidas por Kogut buscam exprimir, sem o recurso da palavra, o que se passa no interior dos personagens, buscam “presentificar” as sensações e os sentimentos destes, os quais, por diversas vezes na estória, parecem ser indescritíveis. Lembrando aqui que, para traduzir a estória de Miguilim, na qual a “palavra mágica” de Rosa, não se separa da vontade de dizer o ser (Reinaldo, 2005), Kogut se valeu de suas abstrações advindas pela leitura da novela do escritor mineiro.

Para Eni Pucci Orlandi (1997), a linguagem implica silêncio. Esse silêncio, como já mencionado neste trabalho, é o não-dito visto do interior da linguagem. Não é o nada, não é o vazio sem história. É silêncio significante (ORLANDI, 1997). O que Orlandi ressalta de forma recorrente em seu livro *As Formas do Silêncio No Movimento dos Sentidos* é o fato de que a relação silêncio/linguagem é complexa, e sublinha, em sua reflexão, que o silêncio não é mero complemento de linguagem. Ele tem significância própria. E quando ela diz do silêncio em sua condição de fundador, deixa claro que esse é seu caráter necessário e próprio, não significando aqui “originário”, nem o lugar do sentido absoluto. E ela afirma que:

Nem tampouco que haveria, no silêncio, um sentido independente, auto-suficiente, preexistente. Significa que o silêncio é garantia do movimento de sentidos. Sempre se diz a partir do silêncio. O silêncio não é, pois, em nossa perspectiva, o “tudo” da linguagem. Nem o ideal do lugar do “outro”, como não é tampouco o abismo dos sentidos. Ele é sim, a possibilidade para o sujeito de trabalhar sua contradição constitutiva, a que o situa na relação do “um” com o “múltiplo”, a que aceita a reduplicação e o deslocamento que nos deixam ver que todo discurso sempre se remete a outro discurso que lhe dá realidade significativa”. (ORLANDI, 1997, p. 23).

Para a estória de Guimarães Rosa, Dito é uma criança quase tão importante quanto Miguilim. No cinema de Kogut, Felipe é o coadjuvante de Tiago. Eles são irmãos e grandes amigos, como já se sabe. Este personagem, na estória, adoece gravemente em decorrência de um corte no pé. No sertão, num lugar remoto como o Mutum, sem a assistência médica devida, no decorrer dos dias ele vai piorando, chegando a morrer. Na novela, do momento do acidente até a morte do irmão de Miguilim, Guimarães Rosa tenta exprimir os sentimentos dos personagens diante desta tragédia e, principalmente, descrever o que Miguilim possa estar sentindo por meio de seus devaneios.

A seguir abordaremos, editando, trechos do livro que se referem ao momento da estória em que Dito adoece e morre, para, então, em seguida, analisarmos as sequências do filme que correspondem a estes trechos, levando em conta as categorias estudadas aqui neste último tópico.

No momento em que o Dito corta o pé com um caco de pote, Guimarães Rosa conta que Miguilim ficava tonto de ver tanto sangue. Nesse momento, Rosa descreve que o Dito pedia: “Chama Mãe! A Rosa carregou o Dito, lavaram o pé dele na bacia, a água ficava só sangue, Vovó Izidra espremia no corte talo de bálsamo da horta. (...); ainda a gente sossegou, todo mundo bebeu um gole d’água, que a Rosa trouxe, beberam num copo”. (ROSA, 2001, p.112). Dito pediu para não ficar no quarto sozinho, então, armaram uma rede para ele no alpendre para, assim, ficar sabendo e participando de tudo o que estava acontecendo na roça. Ele pedia para que Miguilim lhe contasse tudo, pois gostava de saber de todas as vacas, de todos os “camaradas” que estavam trabalhando nas outras roças, “enxadeiros que meavam”.

De acordo com Rosa, pensavam que o Dito estava melhorando quando este começou a piorar. Rosa conta que:

Dito já estava mesmo quase bom, só que tornou outra vez a endefluxar, e de repente ele mais adoeceu muito, começou a chorar – estava sentindo dor nas costas e dor na cabeça tão forte, dizia que estavam enfiando um ferro na cabecinha dele. Tanto gemia e exclamava enchia a casa de sofrimento. (...) Vovó Izidra fez um pano molhado, com folhas-santas amassadas, amarrou na cabeça dele. – “Vamos rezar, vamos rezar!” – Vovó Izidra clamava, nunca ela tinha estado tão sem sossego assim. Decidiram dar ao Dito um gole d’água com cachaça. Mas ele tinha febre muito quente, vomitava tudo (...) Vovó Izidra veio dormir no quarto (...). Mas Miguilim pediu que queria ficar, puseram uma esteira no chão, para ele. O Dito gemia... (ROSA, 2001, p. 113).

Rosa descreve que, no passar dos dias, o Dito sempre pedia ao irmão que contasse estórias para ele. Miguilim, sem precisar de esforço, contava estórias compridas e inventadas, que ninguém conhecia. E o menino não parava de contar. Aquilo, para ele, era “o entendimento maior”. “– Dito, um dia eu vou tirar a estória mais linda, mais minha de todas: que é a com a Cuca Pingo-de-Ouro!...” O Dito tinha alegrias nos olhos; depois dormia, rindo simples, parecia que tinha de dormir a vida inteira”. (ROSA, 2001, p. 115).

De acordo com a estória de Rosa (2001), a febre e as dores de cabeça voltam a maltratar o Dito. A febre era tanta que pelava, de tão quente, a cabeça do irmãozinho de Miguilim. Mesmo com todo sofrimento o Dito resolve contar um segredo a Miguilim, e ele pede: “nem p’ra mim você não torna a falar”. E o Dito, embora não pudesse esticar as pernas direito, sentava-se na cama. As pernas teimavam em ficar dobradas nos joelhos. Tudo endurecia no corpo dele: “Miguilim, espera, eu estou com a nuca tesa, não tenho cabeça pra abaixar...” De estar pior, o Dito quase não se queixava. (...) O Dito, de repente, pegava fazer caretas sem querer, parecia que ia dar ataque. (...) Não era nada. Era só a cara da doença na carinha dele”. (ROSA, 2001, p. 115).

O segredo do Dito era sobre a inveja que ele havia sentido de Miguilim quando o papagaio, o Papaco-o-Paco, pronunciou o nome do irmão e não o dele. Ele pede perdão a Miguilim. Dito, nesse momento em que revela a sua inveja, já quase não podia mais falar, só conseguia olhar para cima. “O pior era que o corte do pé ainda estava doente, mesmo pondo cataplasma doía muito demorado. (...), Mas o papagaio tinha de aprender a falar o nome do Dito! – Rosa, Rosa, você ensina Papaco-o-Paco a chamar alto o nome do Dito?” (ROSA, 2001, p. 116).

Rosa (2001) conta que Miguilim, com a situação grave de saúde do irmão, ficava cada vez mais confuso, “desentendia de tudo, tonto, tonto”. Ele chorou em todas as partes da casa e entrava em desespero. E o Dito dizia: “Chora não, Miguilim, de quem eu gosto mais, junto com Mãe, é de você...”. (ROSA, 2001, p. 119). E o Dito exclama:

Miguilim, Miguilim, vou ensinar o que agorinha eu sei, demais: é que a gente pode ficar sempre alegre, alegre, mesmo com toda coisa ruim que acontece acontecendo. A gente deve de poder ficar então mais alegre, mais alegre por dentro!...” E o Dito quis rir para Miguilim. Mas Miguilim chorava aos gritos, sufocava, os outros vieram, puxaram Miguilim de lá”. (ROSA, 2001, p. 119).

Rosa conta que Miguilim, em seu desespero, corria para todos os lados pedindo por socorro. Correu para o oratório e teve medo dos que ainda estavam rezando. Ele correu para o pátio da casa e começou a chorar no meio dos cães que ali estavam. Mãitina, que “era negra fugida, debaixo de cativoiro, que acharam caída na enxurrada” (ROSA, 2001, p.39), num tempo em que a mãe de Miguilim nem era nascida, feiticeira que vivia com a família, caminhava ao redor da casa resmungando, em sua linguagem indecifrável, coisas que ela estava sentindo pelo estado do Dito. E Miguilim lhe perguntava: “Ele vai morrer Mãitina?!”. Ela pegou na mão dele e o levou para o quarto dela. Lá onde ela dormia era escuro e ainda havia fogo nas cinzas que ela assoprava. Nessa hora, Miguilim lhe pede para que faça um feitiço para o Dito não morrer.

Faz um feitiço para ele não morrer, Mãitina! Faz todos os feitiços, depressa, que você sabe...” Mas aí, no voo do instante, ele sentiu uma coisinha caindo em seu coração, e adivinhou que era tarde, que nada mais adiantava. Escutou os que choravam e exclamavam, lá dentro de casa. Correu outra vez, nem soluçava mais, só sem querer dava aqueles suspiros fundos. Drelina, branca como pedra de sal, vinha saindo: – “Miguilim, o Ditinho morreu...” (ROSA, 2001, p. 119).

De acordo com Rosa (2001), com esta notícia, Miguilim entrou dentro de casa empurrando os outros e, ao olhar para o Dito, num instante de loucura e breve momento de esperança, pensou que o irmão, morto, era a mesma coisa de quando estava vivo. Miguilim pegou na mão do irmão morto. Miguilim soluçava de engasgar-se, sentia as lágrimas quentes

que, segundo Rosa, pareciam maiores do que os seus olhos. “Mãe segurava com jeito o pezinho machucado doente, como caso pudesse doer ainda no Dito, se o pé batesse na beira da bacia. O carinho da mão de Mãe segurando aquele pezinho do Dito era a coisa mais forte neste mundo”. (ROSA, 2001, p. 120).

Olha os cabelos bonitos dele, o narizinho...” – Mãe soluçava. – “Como o pobre do meu filhinho era bonito...” Miguilim não aguentava ficar ali; foi para o quarto de Luisaltino, deitou na cama, tapou os ouvidos com as mãos e apertou os olhos no travesseiro – precisava chorar, toda-a-vida, para não ficar sozinho.

Quando entrou a noite, Miguilim sabia não dormir, passar as horas perto da mesa, onde o Dito era príncipezinho, calçado só com um pé de botina, coberto com lençol branco e flores, mas o mais sério de todos ali, entre aquelas velas acesas que visitavam a casa. Mas chegou o tempo em que ele Miguilim cochilou muito, nem viu bem para onde o carregavam. Acordou na cama de Mãe e Pai. Com o escuro das estrelas nas veredas, a notícia tinha corrido. O Mutúm estava cheio de gente”. (ROSA, 2001, p. 120).

Lendo Rosa, o leitor consegue imaginar a dor do personagem. Acreditamos que existe um silêncio que envolve a escrita de Rosa, um silêncio entre as palavras deste. Sandra Kogut, para transcriar esse momento da estória de Guimarães Rosa, descrito acima, em linguagem cinematográfica, se valeu, mais uma vez, de várias sequências fílmicas recheadas de silêncios de vozes, abrindo possibilidades de geração de sentidos, sentimentos e sensações no filme. O espectador, com isso pode alcançar a dor de Tiago. Embora não exista a palavra, vozes, ou voz-over, que narre o que se passa no interior dos personagens, esse silêncio nas imagens elaboradas por Kogut, com grande potencial discursivo, além de evocar o que os personagens possam estar sentindo, evoca, na mente do espectador, sentimentos e sensações que são evocadas pela leitura do livro.

“A única palavra que me devora é aquela que meu coração não diz” (Sueli Costa e Abel Silva, 1979). A letra da música, de forma poética, indica que aquilo do que não se consegue dizer, é o que nos atordoa e nos consome. Eni Orlandi (1997) cita, também, o próprio Guimarães Rosa que afirma em *Tutaméia*: “Um livro deve valer por tudo o que nele não deveu caber”. (ROSA *apud* ORLANDI, 1997, p. 41). De acordo com ela, os textos acima sugerem a reflexão sobre a relação entre silêncio e emoção, e silêncio e escrita, respectivamente. Quer se trate de uma coisa ou de outra, ela afirma que essas duas citações referem o silêncio enquanto elemento constitutivo do sentido. No entanto, são formas diferentes de contextualizar o silêncio. Como já apresentado ao longo desta pesquisa, enxergamos, tanto na narrativa do livro, quanto do filme, essas formas do silêncio.

Em *Campo Geral* de Rosa e em *Mutum* de Kogut, há silêncios múltiplos: o silêncio das emoções, o místico, o da contemplação, o da introspecção, o da revolta, o da resistência, o da

derrota da vontade. Em *Mutum*, acreditamos que o silêncio é o recurso utilizado pela diretora para traduzir/transcriar, para o cinema, a perplexidade, o desespero e a tristeza de Miguilim e outros personagens, diante da doença e morte do Dito.

Embora não seja o foco desta pesquisa, é importante atentar que os sons ambientais, da mata, dos bichos, colhidos especialmente para compor a trilha sonora do filme, os quais evidenciam ainda mais os silêncios da palavra falada, também ajudam a traduzir as angústias de Miguilim. Sandra Kogut conta que aproveitou a riqueza sonora que há nesse lugar do sertão, onde foi realizada a produção do filme, para usar os sons como música, para sublinhar a emoção de uma cena ou de outra. E foi escolhendo os sons para traduzir as sensações de Miguilim. Ela conta: “eu ouvia um pássaro, um som e pensava: isso é bom para tristeza, isso é bom para medo”. (KOGUT, 2013, p. 127). Vale lembrar o que Ipiranga (2010) disse da estória de Miguilim, citada no primeiro capítulo deste trabalho: que é uma estória “para dentro”, na qual os elementos naturais também encarnam as angústias humanas.

Tiago, o menino do filme de Sandra Kogut, tem um comportamento mais contido, mais reservado que o menino de Rosa, embora traga Miguilim dentro dele e seja seu ícone. Talvez, o uso do silêncio nas imagens elaboradas pela cineasta, nas quais é recorrente apresentar o menino calado e introspectivo, passe essa ideia de contenção, mais do que ele já é na narrativa da novela de Rosa. Por meio de sua escrita onisciente, Rosa descreve, além das falas, um turbilhão de pensamentos e devaneios do menino, os quais revelam a agonia e a angústia dele, o que nos faz acreditar que, com isso, poderia aumentar a sensação e a ideia de Miguilim ser menos contido que Tiago no filme. Inês Gil (2005, p. 178) cita Susan Sontag que afirma que o silêncio é apenas a reserva elevada à enésima potência.

No filme de Kogut, as crianças estão brincando na roça, tentando pegar o louro que fugiu, quando Felipe, que é o Dito da novela, corta o pé. A cena mostra Felipe correndo junto com todas as crianças, até que, de repente, mostra ele se sentando no chão e olhando o pé sangrando. Ele pede que Tiago (Miguilim) corra e chame sua mãe. A cena logo a seguir mostra Felipe com o pé enfaixado, deitado na rede no alpendre da casa, se divertindo em ver seus irmãos brincando e fazendo pipoca com a Rosa, moça que mora com a família e ajuda nos afazeres da casa.

Na sequência, a cena que indica já ser o dia seguinte, mostra Tiago despertando em sua cama ao lado da cama do seu irmão doente que ainda dorme, mas geme de dor. Há um corte de cena e aparece a mãe sentada na cama de Felipe, este que, em prantos, se queixa de dores na cabeça e nas costas. Tiago observa tudo calado. Em momento algum ele sai de perto do irmão doente. Há outro corte e a cena seguinte se passa fora da casa. O pai orienta o Luisaltino a ir a

cavalo buscar remédios nas mãos do Seo Deográcias. Imediatamente, ainda no ambiente externo, a cena que aparece é da avó, que sentada contemplativa num banco, fuma um cigarro e suspira em silêncio, demonstrando tristeza e preocupação.

Em seguida, na mesma sequência, vemos Tiago tentando distrair Felipe com brincadeiras na cama, mas Felipe se mantém calado e sério, e pede que o irmão se cale para que ele possa escutar os berros das vacas. Nesse momento, sob os ruídos dos animais, o que aparece é a imagem do rosto de Tiago, que em campo bem fechado, toma toda a tela do cinema. O semblante do rosto, calado, é de tristeza, como se estivesse percebendo a gravidade do estado de saúde do irmão. Nesse instante, a câmera em close volta para o rosto da criança doente, que imóvel na cama, escuta seu Tiago dizer que quando ele crescer será um fazendeiro muito bom, dono de uma fazenda grande, com muitos cavalos, vacas e bois. Daí em diante se inicia uma sequência em que o silêncio de vozes é predominante.

Durante a noite, aparece o pai calado de vigília rondando o quarto dos dois meninos que dormem. Sob a penumbra da luz do lampião e dos ruídos próprios da noite na mata, o pai pernoita em silêncio na frente do quarto de Tiago e Felipe, demonstrando atordoamento e preocupação com o filho doente. Na sequência, seguindo o mesmo silêncio, é apresentado, em close novamente, o rosto de Felipe, que já em dia claro, está acordado com um olhar perdido para o alto, aparentando ter piorado ainda mais.

Nesse momento, a imagem elaborada por Kogut que segue em silêncio, na qual mostra Felipe calado e contemplativo por um longo período, busca levar o espectador a pensar e a se perguntar no que aquela criança, que está gravemente doente, pode estar pensando e sentindo. Pensar esse silêncio dessa cena é pensar a solidão do sujeito, seu medo diante da vida e da morte. Orlandi (1997) afirma que “pensar o silêncio é pensar a solidão do sujeito em face dos sentidos, ou melhor, é pensar a história solitária do sujeito em face dos sentidos”. (ORLANDI, 1997, p. 50).

Ainda na mesma sequência, a imagem silenciosa, completamente ausente de vozes, é a de Felipe que, ainda mais abatido, está deitado ao lado de sua mãe na mesma cama. O olhar do menino é vago, vidrado e perdido. Depois de um longo período com a câmera enquadrada em seu rosto, ele vira a cabeça e encara a sua mãe nos olhos. Ela acarinha o filho e esboça um meio sorriso, como se, sob um esforço, quisesse dizer a ele que vai ficar tudo bem. Imediatamente, o semblante da mãe volta ao de preocupação. A câmera, por um tempo estendido, fixa na imagem da mãe com o filho que se olham. Eni Orlandi (1997) afirma que o silêncio é assimétrico em relação ao dizer e a elipse é do domínio do silêncio. O dizer precisa da falta. Ela afirma ainda:

Quanto à completude, já tivemos ocasião de observar em diversas ocasiões que a incompletude é fundamental no dizer. É a incompletude que produz a possibilidade do múltiplo, base da polissemia. E é o silêncio que preside essa possibilidade. A linguagem empurra o que ela não é para o “nada”. Mas o silêncio significa esse “nada” se multiplicando em sentidos: quanto mais falta, mais silêncio se instala, mais possibilidade de sentidos se apresenta”. (ORLANDI, 1997, p. 49).

O silêncio filmico, descrito acima, escolhido, voluntário, elaborado por Kogut, permite criar um efeito de suspensão de tempo no espectador, permitindo, com isso, que ele capte, de forma mais efetiva, a atmosfera imaterial e possa perceber as sensações de apreensão, preocupação e de medo que os dois personagens, o da mãe e do filho, possam estar sentindo. Um medo do qual acreditamos não ser possível descrever. Diríamos que aqui, não a palavra, mas a imagem silenciosa de vozes, num tempo estendido, avança para apalpar o inalcançável. Embora Felipe e a mãe estejam calados, quietos, imóveis, olhando um nos olhos do outro, a imagem em silêncio reproduz o desassossego do que pode estar por vir. Sandra Kogut, como doadora de sentido por meio da elaboração do silêncio nessas imagens, se revela, assim como Rosa, uma poeta.

No momento seguinte a esta cena descrita acima, há um corte de cena e uma quebra do silêncio quando Tiago aparece correndo em direção ao interior da casa, eufórico para contar a Felipe sobre os novos acontecimentos da roça. Tiago começa a contar que a vaca “Laranjinha pariu um bezerrinho pretinho”, e logo é interrompido por Felipe que lhe pede perdão por ter sentido inveja dele quando o papagaio aprendeu a falar o nome Tiago e não Felipe. A cena seguinte mostra Tiago na roça, aflito em ensinar o papagaio a pronunciar o nome do irmão doente.

A cena em seguida mostra Tiago de volta ao quarto, sentado no chão ao lado da cama de Felipe. Nesse momento, este pede a Tiago que ele conte a estória, prometida por ele, sobre a Rebeca, cadelinha que o pai havia abandonado em uma de suas viagens, o que deixou Tiago devastado. Tiago responde que não conseguiu inventar ainda a estória dela. Felipe diz para o irmão que, provavelmente, encontrará com Rebeca, e Tiago responde perguntando: aonde, no céu? E começa a chorar.

Na sequência seguinte, o silêncio na imagem volta a predominar e apresenta, por longo tempo, Tiago abraçado com a Rosa no alpendre da casa. Os dois estão calados e em prantos. Os sons e ruídos ambientais, nesse momento, estão, praticamente, inaudíveis. Todo o ambiente está quieto e silencioso quando, repentinamente, Tiago, em soluços, pergunta: “Rosa, Tiago vai morrer? Deixa ele ir não, Rosa. Deixa ele morrer, não” (*MUTUM*, 2007). Dos braços dela ele avista a irmã mais velha saindo do interior da casa que, também em soluços de tanto chorar,

senta-se num banco vagorosamente, o que deixa Tiago bastante atordoado. Nesse instante, o choro dele é estancado, como se entrasse em estado de choque, e, com os olhos arregalados para a irmã, sob um silêncio intenso, Tiago entende que o irmão morreu.

A cena seguinte mostra a avó no quarto dos meninos que, lenta e silenciosamente, dobra o colchão do neto morto, se senta e chora. A casa, nesse momento, parece estar completamente vazia. O silêncio na imagem continua intenso, é quase pleno. E é sob esse mesmo silêncio que, em seguida, aparece Tiago ao longe, introspectivo e sozinho pelos cantos da casa por longos períodos, sugerindo a dor e a tristeza que o personagem possa estar sentindo. A última imagem dessa sequência da doença e morte de Felipe, que é, também, expressa numa temporalidade estendida, é a de Tiago deitado ao lado de sua mãe. Os dois estão deitados no chão da roça e contemplam, calados, o céu azul com nuvens passando.

Para Reinaldo (2005), a privação da fala, da exteriorização dos pensamentos, é a abstenção das vontades: “silenciar é purificar”. Ela afirma que há fenômenos diante dos quais a contemplação é a única forma de explicação. “É o exílio no deserto – seja este simbólico ou não – lugar sem tempo, espaço sem paredes, horizontes não singrados pela ideia de barreiras. Mundo sem margens”. (REINALDO, 2005, p. 192). Aqui, nesta pesquisa, o *Mutum* de Sandra Kogut (2007) é compreendido como “o não lugar que é o próprio sertão” a que se refere Reinaldo (2005) sobre o sertão de Guimarães Rosa.

Acreditamos que a imagem silenciosa de vozes e da palavra em *Mutum*, mais especificamente a imagem final da mãe com o filho, Tiago, logo após a morte de Felipe, busca comunicar o que o entendimento não alcança. O silêncio como um elemento revelador dos estados da alma. Pelo qual, Sandra Kogut traduz o que é não linguagem na poética de Rosa. Silenciar a voz dos personagens no filme foi a forma que ela encontrou para tentar traduzir o que há de intraduzível na narrativa de Guimarães Rosa: a poesia.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando o conceito de tradução intersemiótica de Julio Plaza (2003), o qual, ressaltado na esfera da arte contemporânea, possibilita pensar a tradução para além dos limites da língua, alçando outros âmbitos de linguagens, uma vez que diz respeito ao processo de interpretação de um sistema sógnico em outro, ou seja, a tradução criativa de uma linguagem para outra, esta pesquisa buscou investigar a adaptação cinematográfica *Mutum* (2007) da cineasta Sandra Kogut, a qual ela partiu da obra literária *Campo Geral* de Guimarães Rosa.

Descobrimos, na pesquisa, que o processo de criação de novas significações que acontece na tradução foi denominado por Haroldo de Campos (2011) de transcrição, e foi a partir de seu pensamento sobre este conceito, o qual é voltado para a poesia literária, que, por analogia, procuramos apresentar de que forma foram constituídos os caminhos tomados por Kogut no processo tradutório da novela de Rosa para o cinema.

Para fazer essa análise da adaptação realizada por Kogut, entendendo aqui essa produção artística como sendo uma tradução de cunho intersemiótico, foi preciso, antes disto, fazer um estudo das relações entre cinema e literatura. Para entender e apontar o diálogo que existe entre o filme de Kogut e o texto de Rosa, inicialmente, fizemos uma pesquisa sobre o escritor mineiro, na qual foi feita uma imersão em seu universo literário para, com isso, conhecermos e entendermos sobre sua personalidade singular e peculiaridades linguísticas.

Procuramos entender a linguagem poética de Guimarães Rosa e, para isto, trouxemos autores como Eduardo F. Coutinho (1991), Pedro Xisto (1991), Alfredo Bosi (1977), Gabriela Reinaldo, Paulo Rónai, além do próprio Rosa, para nos guiar. De acordo com sua fortuna crítica, os contos de Guimarães Rosa são considerados verdadeiros poemas, até mesmo por ele. Lembrando que, de acordo com Alfredo Bosi, a resistência do poeta tem muitas faces. Ora propõe a recuperação do sentido comunitário perdido (poesia mítica, poesia da natureza); ora a melodia dos afetos em plena defensiva. Essa pesquisa sobre Guimarães Rosa focou bastante na questão da poesia da sua escrita.

Com esse estudo da linguagem poética de Rosa, ficou mais evidente, para esta pesquisa, o que já prevíamos antes – que o que Sandra Kogut traduziu para o cinema foi a poesia de Guimarães Rosa, esta que, segundo Haroldo de Campos (2011), é intraduzível, sendo possível somente por meio da tradução re-criativa, ou seja, transcrição; que foi o que Kogut fez – reinventou a estória do poeta brasileiro. Foi explorado neste primeiro capítulo quem foi o homem e o escritor Guimarães Rosa, este que, segundo ele próprio, não podem ser dissociados.

Esse tópico abre caminhos importantes para pesquisas futuras que tenham como foco dar um mergulho no universo literário do escritor mineiro.

Para finalizar o capítulo que abre esta pesquisa, fizemos um estudo sobre o *Corpo de Baile* e a obra *Campo Geral* de Guimarães Rosa, a qual possui traços autobiográficos do autor. Pesquisadoras como Henriqueta Lisboa (1991), Kelly C. M. Ferreira (2013) e Sarah Diva Ipiranga (2010), nos apontaram como o conto nos revela a “extensão transcendental” (Ferreira, 2013) que a infância alcança na ficção de Guimarães Rosa, a qual é retratada como o estágio mais próximo da perfeição. Este tópico possibilitou uma apresentação mais efetiva da novela *Campo Geral*, no qual foi explorado a infância na obra de Rosa e a personalidade de Miguilim. O que possibilitou uma compreensão maior da forma com que Sandra Kogut interpretou a estória do menino de Rosa no cinema.

No segundo capítulo, que discutiu as relações entre as linguagens literária e cinematográfica, para apresentar o objeto desta pesquisa, logo de início, trouxemos o trecho do livro que abre a estória de Guimarães Rosa fazendo uma comparação com o trecho do filme que se refere a este momento da narrativa. Fizemos a análise da primeira cena do filme *Mutum* de Sandra Kogut para deixar claro o diálogo que existe com a obra de Guimarães Rosa.

Ficou claro que, para chegarmos ao objetivo final deste trabalho, que era a análise dos caminhos tomados pela cineasta no processo tradutório da novela de Guimarães Rosa para o cinema, seria necessário um capítulo voltado para o estudo do campo, ou seja, sobre o que diz respeito a relação literatura-cinema, seus problemas e conceitos. Portanto, logo após termos apontado o diálogo que existe entre *Campo Geral* e *Mutum*, foi feita uma imersão nas teorias da adaptação cinematográfica.

Neste capítulo, que discute as relações entre as duas linguagens, ficou evidente, também, uma defesa da adaptação cinematográfica contra julgamentos ultrapassados que persistem em manter o cinema como uma forma de arte inferior à literatura, ou que o cinema trai a arte literária. O segundo capítulo possibilitou e facilitou bastante o entendimento dos conceitos que regem esta pesquisa – tradução intersemiótica e transcrição. Consideramos que pesquisas futuras que queiram abranger a arte da adaptação, de uma maneira geral, serão beneficiadas com a leitura deste capítulo.

Para discorrer sobre a relação das duas linguagens, tivemos o apoio teórico de Robert Stam (2006), Ismail Xavier (2003), Marcel Vieira Barreto Silva (2013), que trazem, também, para a discussão, conceitos pós-estruturalistas como intertextualidade e dialogismo por meio de Michail Bakhtin, Gérard Genette e Julia Kristeva. Conceitos do pós-estruturalismo que, associados às questões da adaptação, desconstroem preconceitos ligados à esta prática artística.

Com esse estudo, descobrimos como ainda hoje é preciso combater um conjunto de juízos que produz um *status* subalterno da adaptação. E, também, como essa prática artística instiga a criatividade para além da limitação antiga da busca por fidelidade. Ao contrário, a prática constitui-se num ponto de fuga no qual permite, justamente, o exercício da recriação.

E, para finalizar esse segundo momento da pesquisa, fizemos um levantamento sobre as adaptações cinematográficas a partir da obra literária de Guimarães Rosa que, embora tenha sido considerado um escritor “inadaptável” para o cinema, inúmeras foram as adaptações realizadas a partir de sua literatura. Esse momento do trabalho foi focado apenas nas adaptações para o cinema de longa-metragem de ficção. Tivemos dificuldade em fazer esse levantamento devido a precariedade das fontes. Com o levantamento das obras, descobrimos que, das adaptações cinematográficas a partir da literatura de Guimarães Rosa, poucas foram bem-sucedidas.

No terceiro e último capítulo, antes de fazermos a análise propriamente dita de algumas sequências do filme, se buscou aprofundar os conceitos de tradução intersemiótica e transcrição, os quais regeram esta pesquisa. Com base nessas teorias, o filme de Sandra Kogut foi sendo analisado à medida que trazíamos trechos do livro de Guimarães Rosa para apontar como o processo tradutório da cineasta está em consonância com as teorias de transcrição de Haroldo de Campos. Acreditamos que este capítulo ajudará pesquisas futuras as quais tenham como objetivo salientar a criatividade artística como princípio básico num processo tradutório que parte de uma obra literária para o cinema.

A partir da percepção de que Kogut faz uma re-criação da estória de Rosa no cinema, ou seja, na qual percebemos a criação de novas significações no processo tradutório, foi proposto, neste trabalho, com base no conceito de transcrição que parte de Campos (2011) – considerando aqui que a transcrição é inerente ao processo tradutório de cunho intersemiótico –, se fazer uma análise do recurso do silêncio que percebemos em *Mutum*, o qual acreditamos provir da ausência de diálogos, da palavra, e do apelo da música. Acreditamos que apontar o silêncio como elemento narrativo no cinema pode vir a ser enriquecedor para pesquisas futuras que tem a linguagem cinematográfica como fonte de estudos.

Buscamos apontar como este silêncio na imagem, que percebemos vir da ausência de vozes e de palavras, foi o elemento elaborado pela diretora para narrar o que, por diversas vezes, foi narrado por Guimarães Rosa em linguagem literária. Apontamos como a diretora recorre a soluções visuais e sonoras, por meio de uma sensorialidade da imagem a qual é impulsionada pelo silêncio e a atmosfera que é gerada por este, para traduzir a linguagem poética de Rosa. Buscamos apresentar como essa imagem sensorial proveniente da ausência de vozes e da

música e conduzida por este silêncio – rodeada de sons ambientais e ruídos da natureza –, busca expressar os sentimentos e emoções dos personagens. Apontamos como, por meio dessa imagem silenciosa, são revelados os estados da alma destes.

Refletir e analisar o silêncio em *Mutum*, que acreditamos ter origem na ausência total de falas e de recursos narrativos como voz-over e do apelo musical, como já dito, foi o coração desta pesquisa. A qual procurou apontar que, assim como na tradução entre textos poéticos, num processo tradutório que parte de uma obra literária para a linguagem do cinema é transposto o resíduo não-linguístico

Nesta pesquisa, partimos do entendimento, também, de que Sandra Kogut traduziu, por meio da sensorialidade da imagem que é impulsionada pelo silêncio, os possíveis sentimentos e sensações que são evocadas pela leitura da estória, o que pode garantir que o que ela traduziu em linguagem imagética foi elaborado a partir de suas abstrações advindas da leitura da novela *Campo Geral*. Portanto, por meio desta busca, apontamos como Sandra Kogut traduziu o que é não linguagem no texto de Rosa.

Neste trabalho, buscou-se a compreensão de que Sandra Kogut elaborou essas imagens para traduzir a poesia de Guimarães Rosa, a qual só foi possível recriando, ou seja, transcribando, valendo-se do recurso do silêncio, este que possui uma riqueza semântica. Buscamos apontar como a diretora traduziu a poesia de Guimarães Rosa em *Campo Geral* por meio da elaboração dessas imagens silenciosas nas quais abdicou da linguagem do escritor mineiro, do recurso de voz-over (narrador em *off*), e do apelo da música. Silêncio este, nas imagens, que é rodeado de sons ambientais e naturais próprios da mata, como já dito.

Trouxemos, para esta dissertação, as teorias de Fernando de Moraes da Costa (2016) e Inês Gil (2005), no que diz respeito ao silêncio e a atmosfera no cinema, para refletir sobre o poder do silêncio como discurso semântico. Para refletir sobre as formas do silêncio no movimento dos sentidos tivemos o apoio de Eni Orlandi (1997). Sobre o silêncio que há na escrita de Rosa e, conseqüentemente, no filme de Sandra Kogut, o qual provém do próprio sertão roseano, do que de inefável existe em sua linguagem poética, Gabriela Reinaldo (2005) e Olga de Sá (2005) nos apontaram um caminho. O caminho para a percepção de que o indizível que existe na narrativa de Guimarães Rosa busca apalpar o inalcançável. O que nos possibilitou um entendimento, ainda maior, sobre as imagens elaboradas por Sandra Kogut nas quais o silêncio é instalado para dizer.

Buscamos refletir e compreender, por meio das teorias que envolve o papel do silêncio no cinema, como esta categoria está entre os elementos sonoros de um filme tanto quanto as vozes, as músicas e os ruídos, e que não se deve estabelecer uma separação qualificativa entre

sons e silêncios. Por meio dos teóricos que abordam o silêncio no cinema, conferimos como este elemento produz tanto sentido quanto quaisquer outros sons, apontando como ele se deu no filme de Sandra Kogut. Portanto, neste trabalho, ficou reafirmado que em diversas áreas de pensamento, silêncios são entendidos como portadores de sentido, como constituintes do sentido, e mesmo como a base sobre o qual o sentido pode se dar.

Concluindo, acreditamos que esta pesquisa possa vir a ajudar outros trabalhos que queiram compreender a tradução de cunho intersemiótico entre linguagens artísticas, da verbal para não-verbal, ou de um sistema sógnico para outro. Como, também, poderia ajudar pesquisas que tenham como objetivo entender a transcrição como possibilidade de traduzir uma obra artística em outra. A questão do silêncio como um elemento do discurso de linguagem e criador de sentidos no cinema, que aqui apenas se deu a partida, e que ainda se discute muito pouco na academia, pode vir a ser inesgotável.

REFERÊNCIAS

- ADES, Eduardo. **Cinema: Veredas** – Os filmes a partir de João Guimarães Rosa. 2008. Disponível em: <http://www.imagemtempo.com/projeto/cinema-veredas-os-filmes-a-partir-de-joao-guimaraes-rosa>. Acesso em: 03 mar. 2020.
- ALVES, Mírian Sousa. **Mutum: do murmúrio à letra** (ou a experiência do cinema como expansão do campo literário). 2013. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/ECAP-95WJEE>. Acesso em: 02 mar. 2020.
- ANDRADE, Carlos Augusto Batista; CARDOSO, Diogo Souza. **Um mergulho discursivo sobre a Terceira Margem do Rio, de Guimarães Rosa**. São Paulo: Bakhtiniana, 2015.
- ARAÚJO, Heloisa Vilhena de. **A Raiz da Alma (Corpo de Baile)**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: editora brasiliense s.a., 1987.
- BIAL, Pedro. **Livro Labirinto - Pedro Bial fala de Guimarães Rosa**. 1 vídeo (5 min). Disponível em: <https://youtu.be/txQ2NaI0-vA>. Acesso em: 03 mar. 2020.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977.
- CAMPOS, Haroldo de. **Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora**. Belo Horizonte: FALÉ/UFMG, 2011.
- COSTA, Ana Luiza Martins. Miguilim no cinema: da novela “Campo Geral” ao filme “Mutum”. **Revista de Ciências Sociais**, Fortaleza, v. 44, n. 2, p. 31-52, jul./dez. 2013.
- COSTA, Fernando Moraes da. O silêncio no cinema. Entrevista concedida a Lilian Bison. **O Mundo visto pela Psicanálise**, ed. 169, 21 out. 2016. Disponível em: <http://www.ipla.com.br/conteudos/artigos/o-silencio-no-cinema>. Acesso em: 02 mar. 2020.
- COSTA, Flávia Cesário. **O Primeiro Cinema: espetáculo, narração e domesticação**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.
- COUTINHO, Eduardo F. Nota preliminar. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). **Guimarães Rosa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 13-15.
- CZEREVATY, Paulo Cezar; ANGELO, Cristiane Malinoski Pianaro; BLUM, Maria Andreia Batista. Leitura compartilhada do conto A Terceira Margem do Rio, de Guimarães Rosa: uma experiência com alunos do Ensino Médio. **Revista Querubim**, Niterói, ano 13, v. 4, n. 33, p. 51-58, 2017. Disponível em: http://est.uff.br/wp-content/uploads/sites/428/2018/08/zzzquerubim_33_v_4.pdf. Acesso em: 03 mar. 2020.
- DINIZ, Thaís Flores Nogueira. **Literatura e Cinema: da semiótica à tradução cultural**. Ouro Preto: UFOP Campus Universitário – Morro do Cruzeiro, 1999.

FERREIRA, Kelly Cristina Medeiros. **Ensaio em Torno dos Oprimidos: o menino, o velho, o pobre e os animais em obras de João Guimarães Rosa**. Fortaleza: Premium – Secretaria de Cultura de Fortaleza, 2013.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Riqueza e polinização de uma obra. *In: CINEMA: VEREDAS*. 2008. Disponível em: http://www.imagemtempo.com.br/guimaraesrosa/artigo_walnice.htm. Acesso em: 03 mar. 2020.

GIL, Inês. O Som do Silêncio no Cinema e na Fotografia. **Babilônia Revista Lusófona de Línguas, Culturas e Tradução**, Portugal, n. 10-11, p. 177-185, 2011.

IPIRANGA, Sarah Diva da Silva. **Imagens da infância: crianças, aprendizagem e formação nos contos de Guimarães Rosa e Clarice Lispector**. 2010. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2010.

LISBOA, Henriqueta. O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa. *In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 170-186.

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. *In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 62-97.

MUTUM. Direção: Sandra Kogut. Brasil, 2007. 35mm (95 min), son., color.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. 4. ed. Campinas, SP: UNICAMP, 1997.

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. Sertão e Narração: Guimarães Rosa, Glauber Rocha e seus desenredos. **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 23, n. 1, p. 51-87, jan./abr. 2008.

PEREZ, Renard. Guimarães Rosa. *In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 37-46.

PIRES, Antônio Donizeti. Cosmopoesia e mitopoesia no recado de Rosa. Itinerários: **Revista de Literatura, Araraquara**, n. 25, p. 15-38, 2007. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/106770>. Acesso em: 02 mar. 2020.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

REINALDO, Gabriela. **“Uma cantiga de se fechar os olhos...”**: mito e música em Guimarães Rosa. São Paulo: Annablume, 2005.

RODRIGUES, Isadora Menezes. **A tradução do fluxo de consciência literário na trilha musical do filme The Hours**. 2015. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Instituto de Cultura e Arte, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2015. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/15911>. Acesso em: 03 mar. 2020.

RÓNAL, Paulo. Prefácio. **Manuelzão e Miguilim (Corpo de Baile)**. 11. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 17-25.

ROSA, João Guimarães. [Entrevista]. *In*: LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. *In*: COUTINHO, Eduardo F. (org.). **Guimarães Rosa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 62-97.

ROSA, João Guimarães. **Manuelzão e Miguilim (Corpo de Baile)**. 11. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SÁ, Olga de. Prefácio. *In*: REINALDO, Gabriela. “**Uma cantiga de se fechar os olhos...**”: mito e música em Guimarães Rosa. São Paulo: Annablume, 2005. Não paginado.

SANTOS, Nelson Pereira dos. Entrevista. **Estudos Avançados**, v. 21, n. 59, p. 323-352, 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ea/v21n59/a25v2159.pdf>. Acesso em: 02 mar. 2020.

SILVA, Débora. Narrador onisciente. **Estudo Prático**, 01 dez. 2015. Disponível em: <https://www.estudopratico.com.br/narrador-onisciente>. Acesso em: 02 mar. 2020.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. **Adaptação intercultural**: o caso de Shakespeare no cinema brasileiro. Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2013.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul./dez. 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19/9004>. Acesso em: 02 mar. 2020.

VIEIRA, João Luiz Vieira. Prefácio. *In*: **Adaptação intercultural**: o caso de Shakespeare no cinema brasileiro. Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2013.

XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. 4. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

XISTO, Pedro. À busca da poesia. *In*: COUTINHO, Eduardo F. (org.). **Guimarães Rosa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 113-141.