

DE ARTE EM ARTE

Ana Lúcia Branco*

RESUMO

A principal idéia alinhavada neste texto insere-se na tentativa de avaliar de modo sumário os méritos e defasagens da adaptação ficcional da novela “Campo geral”, de Guimarães Rosa, para o meio cinematográfico, privilegiando a noção de estilo dentro do pensamento bakhtiniano e da estilística léxica, ao passo que também serão abordados outros veículos pelos quais outras construções narrativas rosianas foram adaptadas. Contudo, a escrita define-se mais como uma análise crítica do que um estudo de embasamento empírico.

PALAVRAS- CHAVES: *Guimarães Rosa, adaptações, perdas, ganhos.*

Definir estilo é uma tarefa árdua já que as concepções encontradas no meio lingüístico são diversas, sobretudo nas reflexões bakhtinianas quando o assunto associa-se a reflexões, análises, conceitos e categorias específicas, assumindo aspectos que, somados, contudo, como colocou Beth Brait (2005, p. 80), contribuem para uma melhor compreensão da forma de ser da linguagem que, por sua vez, sendo social, histórica, cultural, deixa entrever singularidades, particularidades, sempre afetadas, alteradas, impregnadas pelas relações que a constituem. Logo, “O discurso na vida e o discurso na arte”, “O autor e o herói na atividade estética”, “O gênero do discurso” (*Estética da criação verbal*), *Marxismo e filosofia da linguagem*, *Problemas da poética de Dostoiévski*, *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, *A cultura popular na Idade Média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*, são estudos em que se pode apreender momentos do elemento em questão.

Em outras instâncias literárias, os termos ligam-se à elaboração metódica dos elementos fornecidos pela língua, como uma manifestação externa de algo interno, da personalidade do autor, razão pela qual sua análise desemboca em uma espécie de diagnóstico sobre os escritores (SPITZER *apud* DISCINI, 2003, p. 20); outra vez, é tido como atitude tomada pelo escritor perante a matéria fornecida pela vida (HERZOG

* Mestranda em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo; bolsista do CNPq; analu@usp.br

apud CRESSOT, 1976, p. 15); ora é o que se sobrepõe a uma expressão, dando a ela um sentido novo, podendo ser um ponto de brilho na trivialidade da frase, ou um desvio em relação a uma norma de expressividade (CRESSOT, Id., ibid.).

A palavra em si veio do latim *stilu*, ponteiro de metal, osso ou outro material, usado pelos romanos para escrever em tábuas enceradas; em associação com essa idéia de escrita desenvolveu-se o sentido de maneira de se exprimir, falando ou escrevendo, de uma pessoa. A partir desta última acepção alcançada, relaciona-se o termo com uma escolha entre alternativas de expressão, como um conjunto de características individuais ou coletivas. (PIMENTA, 2002, p. 85)

O estilo, em literatura, pode ser depreendido de um texto por meio da observação de unidades lingüísticas. Ele visa à relação entre enunciado, texto e enunciação. Porém, todo texto apresenta um, intimamente ligado ao autor, ao contexto e ao momento da produção gráfica. Assim, também apresentam estilo os textos periódicos, publicitários, ideológicos, orais, audiovisuais, filosóficos, etc. A sua variação está, portanto, nos veículos em que são constatados; o de uma obra poética, por exemplo, se impregna de fatores e constituintes divergentes daquele que se apreende em trabalho cinematográfico, pois as posições do destinatário (ouvinte, leitor, telespectador) têm aí um realce de importância primordial. Enquanto na primeira instância, o destinatário é sugestionado a perceber a trama no campo imaginário a partir de um contexto exclusivamente verbal, na outra suas percepções são bases dadas por efeitos verbo-visuais, ou seja, já se pré-determina uma posição diante dos fatos.

Mediante isso, pensa-se no *enunciado concreto* de Mikhail Bakhtin, que corresponde, pois, não a um fato em si, isolado, mas à maneira como este se concretiza numa enunciação, cujas esferas variam de uma arte para outra. Nesse sentido de flexibilidade e adequações, conclui-se que “o estilo (...) depende do tipo de relação existente entre locutor e os outros parceiros da comunicação verbal, ou seja, o ouvinte, o leitor, o interlocutor próximo e o imaginado (o real e o presumido)”. (BRAIT, 2005, p. 89)

É a partir desse ponto que se ressalta a mudança de esfera de produção, circulação e recepção implicando a mudança de gênero e, conseqüentemente, a

mudança de estilo quando uma obra literária é adaptada para o cinema, para a televisão, para a música. No trânsito, na passagem de um gênero artístico para outro, não se limita apenas a modificar a ressonância de um estilo, mas destrói e renova-se o próprio gênero oriundo. A avaliação é fundamentada e viável, então, pelo conceito bakhtiniano de estilo, definido, por sua vez, “a partir da interlocução recíproca com outros domínios da cultura.” (BRAIT, 2005, p. 91)

Parafraseando Beth Brait, que parafraseou Bakhtin em “Sobre Maiakovski”, pensando em adaptação fílmica das obras de Rosa, questiona-se imprescindivelmente: onde o cineasta se encontrou e de onde observou o texto rosiano para construir seu texto visual? O que foi descartado, o que se transformou, o que se olvidou, como se negociou os discursos que correm pela narrativa de Guimarães Rosa? E ainda: Restou espaço na tela para a história literária insurgir-se nas dobras das margens ou as imagens sufocam a tessitura verbal?

O que se pode afirmar de imediato é que, tamanha foi a reverberação das obras de João Guimarães Rosa, a nível nacional, principalmente, que várias delas ultrapassaram o espaço das laudas impressas, alcançando outras roupagens em outras modalidades artístico-discursivas.

No viés da relação entre canção popular e literatura, no Brasil, Milton Nascimento criou, no caso, a canção “A terceira margem do rio”, com letra de Caetano Veloso, a partir do conto homônimo contido no livro *Primeiras estórias* (1962) de Guimarães Rosa. Sobre esse “causo”, José M. Wisnik contou que:

Milton Nascimento fez a música de uma canção, e, dando a ela o nome do conto de Guimarães Rosa, “A terceira margem do rio”, propôs a Caetano Veloso que fizesse a letra. A proposta é um desafio: pede que se coloque, numa estrutura rítmico-acental e entoativo-melódica já determinada, uma condensação poética desse conto encantado que é um dos mais impressionantes textos da literatura brasileira, entre outras coisas pelo modo como a palavra beira ali o silêncio e o indizível. (WISNIK, 2001, p. 227)

Assim, da narrativa, a canção reteve a substância lírica.

A música de Milton é a pulsação não-verbal que pede às palavras da canção que identifiquem nela a retransmissão de um outro

recado, o do conto, que já é, por sua vez, na trama sutilíssima de palavras, a apreensão de dimensões não-verbais do sentido. (WISNIK, 2001, p. 227)

Referente à mídia televisiva, Elizabeth Brait tratou, em seu artigo de 1988, “Guimarães Rosa na mira de Bakthin: Riobaldo e Diadorim na televisão”, sobre a construção da personagem no discurso literário e no televisivo, privilegiando o romance *Grande sertão: veredas* e sua tradução para o vídeo em minissérie de 25 capítulos¹, a partir de considerações de Mikhail Bakthin no concernente ao “locutor no romance”.

Elizabeth Brait escreveu que, na televisão, apesar dos méritos da adaptação, os grandes problemas veiculados pelo texto *Grande sertão: veredas* foram diluídos pelas próprias características do veículo. Sumariamente, enumerou a princípio que o locutor, cuja voz é modulada num diálogo polifônico com as outras vozes no romance, desaparece na narrativa televisiva. As ações configuradas visualmente tomam o lugar do narrador, deixando para a câmera essa função. Uma vez enxergada as cenas de conversação entre personagens, o discurso indireto livre, fundamental para a convergência interferente de dois discursos com diferentes orientações do ponto de vista da entoação, desaparece, pois salienta a autora, embasada em Bakhtin, que esse é um recurso característico da prosa literária verbal. A câmera, que na televisão fez a vez do narrador, não deixou passar a polissemia e a polifonia do locutor do texto literário. “A transmissão da interferência apreciativa do locutor, ponto essencial no romance de Guimarães Rosa e na perspectiva teórica de Bakhtin, está totalmente ausente da adaptação visual.” (p. 82)

Segundo ponto central levantado por E. Brait referiu-se à duplicidade identitária das personagens. Diadorim, desde o começo da minissérie, apareceu caracterizada como mulher; o feminino disfarçado foi muito mal camuflado.

Para o espectador ele [Riobaldo] está apaixonado pela mulher e saber disso é apenas uma questão de tempo. Para o leitor ele está apaixonado por Reinaldo e a revelação final é que é a grande surpresa reservada pela história, mas que, disseminada no confronto entre as vozes do locutor e das personagens, permanece aberta enquanto significação. Na mira de Bakhtin, Riobaldo e

¹ Minissérie de 25 capítulos, intitulada “Grande sertão: Veredas”, produzida pela Rede Globo de Televisão, com direção de Walter Avancini e texto de George Durst, em 1985.

Diadorim, que enxergamos na televisão, estão, ao menos nessa adaptação, mutilados pela própria arquitetura narrativa televisiva que não incorpora a fala interior e persuasiva do narrador. (BRAIT, 1988, p. 83)

Quanto à arte cinematográfica, de *Sagarana*, a quarta novela, “Duelo”², passou ao cinema brasileiro, com titulação homônima, em 1973, sob classificação drama quanto ao gênero. Em 1974, foi indicado ao “Urso de Ouro”, Festival de Berlim, e venceu com o prêmio de melhor ator coadjuvante (Wilson Grey), “Coruja de Ouro” (Instituto Nacional de Cinema). A produção, contudo, ficou restrita ao caso de adultério por parte da esposa do protagonista, Mariana, interpretada por Ítala Nandi, desencadeando a trama propriamente: a caça entre gato e rato dos dois homens do triângulo amoroso, um movido pelo desejo de honra do marido traído e outro por ter tido, nesse entremeio, seu irmão morto ao acaso por Turíbio Todo, marido da adúltera. Para além de uma vingança típica de um comportamento patriarcal da sociedade brasileira, acredito que a história rosiana extravasa para outras “camadas”, como à alegórica da fatalidade num meio cujas autoridades locais jazem a sombra; da inexorabilidade do destino humano, etc.

Do volume *Corpo de Baile*, de 1956, a novela “Buriti” inspirou a produção cinematográfica do diretor mineiro Carlos Alberto Prates Correia, em 1984. Também esta recebeu por seus méritos, ganhando dez prêmios no Festival de Gramado na ocasião de seu lançamento: melhor atriz (Déborah Bloch), atriz coadjuvante (Maria Silvia), fotografia (Tadeu Ribeiro), trilha sonora (Tavinho Moura), música original (Tavinho), montagem (Idê Lacreata/Amauri Alves), som (Romeu Quinto), figurino e cenografia (Anísio Medeiros), além de um Prêmio Especial de Qualidade Técnica e Artística. O entusiasmo suscitado pelo filme, no calor de seu surgimento, pode ser exemplificado pela crítica de Geraldo Mayrink, expresso na revista “Filme & Cultura”:

² O filme “Duelo” foi escrito e dirigido por Paulo Thiago, numa produção de 104 minutos. Estúdio/Distrib.: Paramount Home Entertainment. O elenco foi formado por Rodolfo Arena, Joel Barcellos, Zózimo Bulbul, Sadi Cabral, Antonio Carnera, Emmanuel Cavalcanti, Roberto Ferreira, Wilson Grey, Átila Iório, Erley José, Luiz Linhares, Ana Maria Magalhães, José Marinho, Milton Moraes, Ítala Nandi, Waldir Onofre, Paulo César Peréio, Ruy Polanah, Vinícius Salvatori, Jofre Soares, Nery Victor, Milton Vilar e Paulo Villaça.

Há um novo sertão no cinema brasileiro. Sem retirantes místicos nem líderes messiânicos, sem latifundiários exploradores nem macacos da polícia mantendo a velha ordem a pau e fogo, é um sertão com data - anos 50 - e endereço conhecido - o Norte de Minas, conforme consta na certidão de nascimento expedida pelo seu criador, João Guimarães Rosa, na novela "Buriti". Saindo de trem, de Belo Horizonte, chega-se até lá.³

A crítica, em geral, assim mostrou-se, eufórica: "Excelente adaptação do universo de Guimarães Rosa. (...)", José Maria Riba; "Sedutor. Captura a perplexidade infantil frente à vida adulta.", *Variety*⁴.

Apesar desses saldos positivos, o filme teve seus ônus, como o fato de não seguir a mesma seqüência da narrativa literária, e explicitar, mais do que no texto literário, o erotismo das personagens, que, no livro, recai, estrategicamente, sobre a natureza.

Explicitando o que a novela diz implicitamente, o filme realça o que é o sertão: o mundo do homem humano, onde as paixões explodem com mais força. Entretanto, com a exposição insistente na tela de cenas de sexo dos casos amorosos profanos, perde-se um tanto da linguagem mítica, enquanto aflora a linguagem erótica. A explicitação do implícito faz com que no filme o resultado seja um texto altamente erotizado. Todavia, na tela, a constituição do sertão como espaço mítico, própria da narrativa de Guimarães Rosa, é diminuída. Com essa observação, não queremos dizer que o filme deveria reproduzir o texto literário em todas as suas dimensões, mas apenas constatar que a escolha do diretor, ao realizar a adaptação, recaiu sobre o universo do erotismo, deixando de aprofundar os traços míticos que, na novela, têm relação direta com a força erótica. (LEONEL, & NASCIMENTO, 2007, p. 265)

O jornalista Pedro Bial tendo como ponto de partida as *Primeiras estórias*, em 1999, recria também para o cinema "parte do universo rosiano no que ele tem, ao mesmo tempo, de brasileiro e de universal", construindo o que denominou "Outras Histórias". Um título expressivo para demonstrar um diálogo com o texto de partida. (BRAIT, 2005, p. 91)

³ "Noites do sertão", o melhor de Rosa no cinema". In: Revista "Filme & Cultura", apud *Tablóide Digital*. <http://www.millarch.org/ler.php?id=10151>

⁴ Apud site oficial do filme: <http://www.mutumofilme.com.br/>

Em recorte da coletânea, somente cinco participaram da narrativa fílmica: “Famigerado”, “Sorôco, sua mãe, sua filha”, “Os irmãos Dagobé”, “Nada e a nossa condição” e “Substância”. A escolha se deu justamente pela recuperação de eixos fundamentais do universo de Guimarães, no sentido de que mobilizam, no espaço ambíguo e complexo do sertão, paisagens, personagens, histórias e linguagens “que transitam, sem fronteiras definidas, entre o ‘faz de conta’ dos contos de fada e a dura realidade sertaneja, povoada pelo trabalho, pela loucura (...) e pela surpreendente maneira de ser desses homens”. (Id., *ibid.*, p. 92)

O assunto central, entretanto, deste escrito refere-se à auscultação da co-produção entre Brasil (Tambellini Films) e França (Gloria Films) *Mutum*⁵, adaptação da novela “Campo Geral”, de João Guimarães Rosa, que estreou no cinema em 2007, sob a direção da brasileira Sandra Kogut⁶. Um longa-metragem nacional que também angariou consideráveis indicações: filme de Encerramento da 39ª Quinzena dos Realizadores, em Cannes (2007); Seleção Oficial (*Toronto International Film Festival*); Melhor Filme, (Festival do Rio, 2007); Circulo PreColombino de Plata (Festival de Cinema de Bogotá); Seleção Oficial 2007 (*London International Film Festival*); França 2007 (Festival de Biarritz); Seleção Oficial 2007 (Festival Internacional de Bogotá); Seleção Oficial 2007 (*Kiev International Film Festival*); e Competição 2007 Coréia (*Pusan International Film Festival*).

Convém mencionar que a obra adaptada faz parte de *Corpo de baile*, coletânea de Guimarães Rosa de 1956, que, a partir de sua terceira edição (1964) foi desmembrada em três volumes independentes: “Manuelzão e Miguilim”, “No Urubùquaquá, no Pinhém” e “Noites do sertão”. Tais livros compõem um total de sete histórias.

Retomando à produção *Mutum*, cabe discorrer primeiramente sobre seu processo de roteirização, quando cito palavras da própria diretora:

⁵ O elenco de *Mutum* contou com os seguintes nomes: Thiago da Silva Mariz, Wallison Felipe Leal Barroso, Maria Juliana Souza de Oliveira, Brenda Luana Rodrigues Lima, João Vitor Leal Barroso, João Miguel, Izadora Fernandes, Rômulo Braga, Paula Regina Sampaio da Silva, Maria das Graças Leal Macedo.

⁶ Ficha técnica: Sandra Kogut, diretora; Ana Luiza Martins Costa e Sandra Kogut, roteiro; Mauro Pinheiro Jr., fotografia; Marcos Pedroso, direção de arte; Márcio Câmara, som; Sérgio Mekler, montagem; Stéphane Thiebaut, mixagem; Fátima Toledo, preparação de elenco; e Flávio R. Tambellini, Laurent Lavolé e Isabelle Pragier, produção.

quis trabalhar só com o que lembrava do livro, sem relê-lo. Achei que era importante *proteger a ligação profunda que eu tinha com este livro*, o que tinha ficado gravado em mim. Só num segundo momento voltamos para ele – escrevi o roteiro junto com a Ana Luiza Martins Costa, grande conhecedora da obra de Guimarães Rosa –, quando já havia o início de alguma coisa. O filme *não é exatamente uma adaptação*, acho que é mais uma conversa com o livro. O roteiro não parou de mudar em cada etapa da realização do filme e as muitas viagens pelo sertão foram fundamentais para mantê-lo perto de uma coisa viva. (KOGUT *apud* GARBARZ⁷, s/d, grifos meus)

A respeito de identificações, correspondências imediatas que pudessem suscitar uma relação automatizada com a obra original estiveram, segundo confissão, no cerne das preocupações iniciais da produção, o que pode ser compreensível em termos de que se tratava de um livro extremamente relevante dentro do cenário ficcional rosiano. Isso certamente poderia intimidar o público amante da literatura e/ou criar antecipadamente uma relação solene com o trabalho. Contudo, mediante a cumplicidade de duas crianças, dois irmãos-amigos, numa família hostil de ambientação sertaneja, que se entendiam e se completavam pelo olhar a interligação entre filme e livro foi inevitavelmente aprazada.

Há, pois, em todo o rol de Rosa os personagens excêntricos, no sentido etimológico dos que estão fora da centralidade. Seres de exceção, “limítrofes”, na designação de Lélia Parreira Duarte (2001, p. 42), incluindo o senil, o marginal, geralmente, com acesso a níveis de realidade a que os “comuns” não têm. As crianças fazem parte dessa estirpe, captando mundos imperceptíveis aos olhos dos adultos, impregnados de realismo, daí uma das razões pelos quais tamanha atenção é despertada com o Menino de “Campo geral”.

Desde *Sagarana* (1946) o ponto de vista infantil, vasto em sensibilidade e percepções singulares, se fez presente; no caso, por meio do menino-guia Tiãozinho, de “Conversa de bois”, que assistiu à desagregação de sua família a partir da morte do pai, onde passou a ter de conviver com as agruras de um tirano, amante de sua mãe. Um encontro entre dois “meninos”, Riobaldo e Reinaldo, no São Francisco, a insígnia

⁷ GARBARZ, Franck. “Entrevista com a diretora Sandra Kogut”.

de um destino, cujo senso de interpretação do real tornou-se extremamente ininteligível, desencadeando, em *Grande sertão: veredas* (1956), a narrativa de um ex-jagunço, um romance de aprendizado em que “contar a vida é um modo de entendê-la”. *Primeiras histórias* (1962) não só trouxe um Menino protagonizando e emoldurando a primeira e a última história, como também em “A menina de lá”, “Pirlimpisquice”, “Nenhum, nenhuma”, “Partida do audaz navegante”, crianças ocuparam espaços centrais nas narrativas. Na última obra não-póstuma do Autor, *Tutaméia* (1967), “Tresaventura” também se processa em torno de uma garotinha, Maria Euzinha, astuta que brinca no mundo real a partir do seu mundo infantil mágico e ideal. (BRAIT, 1988, p. 80)

“Campo geral”, a novela de abertura de “Manuelzão e Miguilim”, é um marco na literatura de Rosa, pois desvelou, com profunda sensibilidade e ingenuidade sábia, um recanto inóspito do sertão, no qual penetramos guiados por um menino diferente⁸ de oito anos, longe de infantilismo, nascido no próprio ambiente, que o aceitou com naturalidade. A cineasta se ateuve a esse ponto crucial, porém de maneira muito periférica, definindo sua obra como “um filme sobre a despedida da infância”⁹. Antes disso, a ficção literária abarcou as pegadas e cicatrizes dessa passagem por tal período da vida, com suas descobertas, limitações, repressões, sensações, perspectivas, quando, a partir de uma reprodução da visão infantil, “episódios insignificantes criam volume e acontecimentos trágicos se reduzem a meras impressões”. (RÓNAI, 1958, p. 36)

Mais do que o desvelar da história de uma família pobre que vive no sertão dos Gerais, Rosa concedeu ao personagem central um velar de incompreensões, sentimentos nobres e ínfimos, tudo permeado por uma postura profunda, praticamente gutural mediante momentos de tensão em uma convivência com a natureza hostil, dada as precárias condições do meio, em diálogo silencioso. Isso o colocou, nas palavras sintéticas de Clara de Andrade Alvim¹⁰ (1983, p. 170), diante da impossibilidade de aceitar as contradições que dizem respeito à disposição dos demais personagens em

⁸ A diferença do garoto em relação aos outros, recai, pois, sobre o fato de Miguilim ser capaz de enxergar o mundo nebuloso dos adultos, com suas traições, violências e silêncios.

⁹ A definição consta na entrevista “Miguilim de Guimarães Rosa chega à tela em Cannes”, concedida pela cineasta ao **UOL** por e-mail, postada por Márcio Ferrari a 23 de maio de 2007.

¹⁰ ALVIM, Clara de Andrade. Representações da pobreza e da riqueza em Guimarães Rosa. In: SCHWARZ, Roberto (org.). *Os pobres na literatura*. (1983, p. 170)

relação ao lugar em que moram, à situação socioeconômica que enfrentam, à liberdade de que podiam usufruir para integrar o amor, o prazer, a beleza, a poesia a seu cotidiano de pobreza e de trabalho. Em síntese paradoxal, Thiago conservou do personagem fictício o “olhar doce e amargo para a vida”¹¹.

São extremamente significativos os méritos do ator que encenou Miguilim, dando-lhe vida no tocante à conservação da singeleza e da pureza no olhar, além dos gestos miúdos, porém perspicazes e sensíveis. A opção do menino para interpretar o personagem principal de “Campo geral”, segundo a diretora, deveu-se preponderantemente ao olhar de Thiago, por ser um olhar de alguém que parecia estar dizendo “não é possível que o mundo seja assim”. Além disso, outros fatos a levaram à escolha, pois o ator também morava em um lugar bem isolado, sem vizinhos, de difícil acesso, parecido com o Mutum.

Sobre outro personagem fílmico, a conceituação de Márcio Ferrari sobre o pai da história é de um homem extremamente irascível, ao que Kogut assim aquiesce e complementa:

É um homem rude, que considera a sensibilidade um luxo que ele mesmo não pode se permitir. É por isso que ele trata o filho de maneira tão dura e lhe diz que ele não tem o direito de se sentir superior ao resto da família. O que é importante é a dificuldade dos dois se entenderem. Ambos têm suas razões, mas vivem em mundos separados. Mas é preciso lembrar também que o ponto de vista do filme é o ponto de vista do Thiago, e que percebemos tudo que acontece por meio dele. A violência do pai é, então, multiplicada pela percepção que Thiago tem dela.

À soma desses fatores, deve-se ter em mente a suspeita de adultério que o pai tem entre sua esposa e seu irmão, o que fica muito vagamente suscitado na obra fílmica, e que contribuiu, por sua vez, para torná-lo mais rústico, embrutecido. Na obra literária fica nitidamente expresso o apego e sentimento afetivo que Miguilim nutria em proporções maiores ao tio que ao próprio pai, nhô Bernardo, que fez disso um outro fator à sua delineação comportamental tal qual apreendeu Ferrari.

Os atributos de contenção e contensão norteiam o trabalho lingüístico de Guimarães Rosa, verdadeiro ourives do léxico da língua portuguesa, que a esta

¹¹ Crítica de Eduardo Valente sobre o filme; apud site oficial: <http://www.mutumofilme.com.br/>

conferiu, desde seus primeiros trabalhos literários, um “estatuto material de carnadura vertebrada capaz de espargir os remansos de nosso mundo interior”, o que na “telona” pareceu escoar-se um pouco justamente pelo imediatismo dos fatos em disposição imagética apresentados pela câmera. (GONÇALVES, 1997-98, p. 08)

De fato, referente à peculiar linguagem rosiana, adornada por seus plurilingüismos (visual, verbal e musical), houve consideráveis distanciamentos, pois grande parte do elenco foi formada por atores não-profissionais, moradores do sertão, que inevitavelmente tornaram o repertório fílmico-verbal desvantajoso.

Composto em um ano e meio de trabalho, a diretora de *Mutum* foi fiel à locação do cenário, optando pela cidade de Três Marias, no norte de Minas Gerais. O longa-metragem, por sua duração (1h e 35 min), levou Kogut a apostar em num enfoque conciso nos protagonistas Felipe (Wallison Felipe Leal Barroso) e Thiago (Thiago da Silva Mariz), que destoaram onomasticamente, diga-se de passagem, do livro rosiano: *Miguilim e Dito*. A recriação cinematográfica foi motivada pelas sensações da infância que aquele universo rosiano despertaram em S. Kogut, conforme já exposto aqui; para ela o cinema mostra-se como um lugar muito rico para expressar sutilezas, o que motivou seu trabalho.

Outro bônus da direção foi a tentativa de transmitir o *Mutum* como expectador da passagem de uma infância crua, seca, de brigas ouvidas atrás da porta, de conversas escondidas de dois irmãos, acima de tudo cúmplices um do outro, no quarto antes de dormir, já no escuro, das tempestades, das brincadeiras. Aos cuidados diligentes de Sandra esteve a relevância das “paisagens internas” no contexto da narrativa, pois viu, em Rosa, o detalhe na natureza geográfica, na vida do sertão, compondo um texto que não se descreve, mas fala, coadunando-se com o mundo íntimo dos personagens. São de Kogut as palavras: “Acho que onde fomos mais fiéis ao Guimarães Rosa foi na maneira de nos relacionarmos com o sertão, com as pessoas.”¹²

De fato, a cineasta pareceu ter tido a intenção de trabalhar de maneira crua e simples, seguindo sua linha de produção documental. Quando indagada sobre o acúmulo de situações extraordinárias e paisagens deslumbrantes que geralmente se verifica no cinema, definiu sua postura na crença de que há “os filmes que se parecem

¹² Apud FERRARI, op. cit.

com cinema e aqueles que se parecem com a vida”, sendo o segundo o que lhe interessa mais, pois, “na vida tem muita coisa que não é espetacular”¹³. Procurou, assim, embasar seu filme não em uma retratação do real, e sim do humano, a grande, senão a maior, preocupação de Guimarães Rosa.

Os escritos rosianos costumam suscitar a exploração de uma “terceira margem” justamente para se aproximar de uma compreensão mais integral, que nunca jaz num único plano, dado e imediato. Por isso, eles parecem situar-se freqüentemente entre dois espaços, como entre o arcaico e o moderno, o rural e o urbano, o oral e o escrito, o público e o privado, etc., tendendo à apresentação do ser humano no que ele tem de mais atemporal e ao mesmo tempo de regional e específico. Tal perspectiva teria sido resgatada, no cinema, a grosso modo, através da temporalidade, em um sentido que a história pode, segundo colocação de Sandra K., ser vista tanto como atual por meio de algumas marcas, tais como o uso de camiseta, personagens mascando chiclete, casa cheia de objetos de plástico, remontando a uma certa modernidade em meio à rusticidade sertaneja, como se reportando à década da enunciação da obra inspiradora. Nesse último aspecto, então,, mesmo com as características do primeiro, as personagens ainda assim encontram-se à margem, excluídos das organizações sócio-políticas, com pouco ou nenhum acesso às escolas, hospitais e demais infra-estruturas básicas.

Casos, como a morte da cachorra Rebeca, no livro, Pingo-de-Ouro, e de Felipe, acredito não terem sido explorados com devida delicadeza e profundidade, como os tem, de forma intensa, na leitura ficcional.

O desfecho do filme muito de relance apresenta a nova e eufórica possibilidade de renovação ao protagonista, com o descortinar de um novo mundo, outro e melhor que aquele do Mutum, por meio da chegada do doutor da cidade que lhe concede, alegoricamente (óculos), nova perspectiva de vida, na cidade. A resolução da miopia do Menino foi paralelamente um encaixar de eixos, não somente ao próprio, mas à família toda de um modo geral, quando, com o suicídio do pai, o retorno do tio, passando a chefe familiar, com seu enlace com Nhanina, conotaram uma travessia que se

¹³ Ibidem.

completava, dando início a outra; fatos que o volume escrito me parece reverberar muito além daqueles dispostos no filme.

Infiro que, em suma, na transposição de um gênero ao outro, o estilo roseano foi pincelado à história central na produção cinematográfica. Nos dois planos de expressão, literário e cinematográfico, percebeu-se a construção de estilos contrastantes a partir da relação com o *outro*, do para aquele a quem se dirigiu o enunciado, em termos dialógicos bakhtinianos, que em um coube ao leitor e ao outro ao telespectador. Isso estabeleceu proximidades e distanciamentos entre a prosa literária e a ficção cinematográfica, no que tentei demonstrar. Na passagem do plano de expressão constituído e reconhecido, já circulante na cultura, como é o caso da obra de Guimarães Rosa, o deslocamento tendeu automaticamente a não elidir uma comparação satisfatória da forma particular de lidar com a sociedade e com a linguagem rosiana, com o manejo visual, estético e cultural construído no cinema.

REFERÊNCIAS

ALVIM, Clara de Andrade. Representações da pobreza e da riqueza em Guimarães Rosa. In: SCHWARZ, Roberto (org.). *Os pobres na literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

Brait, Beth (sel.). *Guimarães Rosa*. Seleção de textos, notas, estudos biográficos, histórico e crítico. São Paulo: Nova Cultural, 3ª ed., 1990.

_____. Estilo. In: _____ (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.

BRAIT, E. Guimarães Rosa na mira de Bakhtin: Riobaldo e Diadorim na televisão. In: *Introdução a Bakhtin*. Curitiba: Hatier, 1988.

CRESSOT, Marcel – *Le style et ses techniques*. Paris: PUF, 1976.

DISCINI, Norma – *O estilo nos textos*. São Paulo: Contexto, 2003.

DUARTE, Lélia Parreira (org.). *Outras margens: estudos da obra de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

GONÇALVES, Aguinaldo José. O legado de João Guimarães Rosa. In: *Revista USP – Dossiê 30 anos sem Guimarães Rosa*, nº 36, dez./jan./fev., 1997-98.

LEONEL, Maria Célia de Moraes, & NASCIMENTO, Edna Maria F.S. *Noites do sertão em duas versões*. In: *Revista Estudos Lingüísticos*. Set.- dez., nº. 3, 2007.

LISBOA, Henriqueta. O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa. In: ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. 1, 1994.

MONTENEGRO, Braga. Guimarães Rosa, novelista In: ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. 1, 1994.

PIMENTA, Reinaldo – *A Casa da Mãe Joana – Curiosidades nas origens das palavras, frases e marcas*. Rio de Janeiro: Campus, 4ª ed., 2002.

RÓNAI, Paulo. Rondando os segredos de Guimarães Rosa. In: _____. *Encontros com o Brasil*. Rio de Janeiro: MEC – Instituto Nacional do Livro, 1958.

_____. RÓNAI, Paulo. Palavras apenas mágicas. In: _____. *Pois é – ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. Notas para facilitar a leitura de Campo Geral de João Guimarães Rosa. In: Revista *Matraga* – Revista do programa de pós-graduação em Letras. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, ano 9, nº 14, p. 23-59. Rio de Janeiro: Caetés, 2002.

ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. 1ª ed., v.1/v.2., Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 9ª ed., 1997.

TAGÉ, Terezinha. Gêneros discursivos integrados em mídias diferenciadas. In: *semiótica da Comunicação*. XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação. Belo Horizonte/MG, 2 a 6 de setembro de 2003.

WISNIK, J.M. S. A gaia ciência: literatura e música popular no Brasil. In: Matos, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; e MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. (orgs.). *Ao encontro da palavra cantada – Poesia, Música e Voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

Fontes eletrônicas

FERRARI, Márcio. “Miguilim de Guimarães Rosa chega à tela em Cannes”. Entrevista de 23 de maio de 2007.

(<http://cinema.uol.com.br/cannes/2007/ultnot/2007/05/23/ult3723u18.jhtm>)

GARBARZ, Franck. “Entrevista com a diretora Sandra Kogut”.

(<http://www.mutumofilme.com.br/entrevista.htm>)

MAYRINK, Geraldo. “‘Noites do sertão’, o melhor de Rosa no cinema”. Revista “Filme & Cultura”, In: *Tablóide Digital*.

(<http://www.millarch.org/ler.php?id=10151>)

SALLES, W. "Filme brasileiro exibido em Cannes adapta universo de Guimarães". In: AFP (*Agence France-Presse*), 25/05/2007. (<http://cinema.terra.com.br/cannes2007/interna/0,,OI1642433-EI9006,00.html>).