

Mírian Sousa Alves

Mutum: do murmúrio à letra

(ou a experiência do cinema como expansão do campo literário)

Belo Horizonte
2013

Mírian Sousa Alves

Mutum: do murmúrio à letra

(ou a experiência do cinema como expansão do campo literário)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Estudos Literários da Faculdade de Letras
da Universidade Federal de Minas Gerais como
requisito parcial à obtenção do título de Doutora
em Literatura Brasileira.

Orientadora: Professora Maria Inês de Almeida

Belo Horizonte
2013



Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Letras

Tese intitulada “Mutum: do murmúrio à letra (ou a experiência do cinema como expansão do campo literário)”, de autoria da doutoranda Mírian Sousa Alves, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profª Drª Maria Inês de Almeida — FALE/UFMG — Orientadora

Drª Ana Luiza Martins Costa — Pesquisadora autônoma

Prof. Dr. César Guimarães — FAFICH/UFMG

Profª Drª Lucia Castello Branco — FALE/UFMG

Prof. Dr. Roberto Corrêa dos Santos — ART/UERJ

Profª Drª GRACIELA INÉS RAVETTI DE GÓMEZ
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários
FALE/UFMG

Belo Horizonte, 15 de março de 2013

Para Felipe

Agradecimentos

Aos amigos Paulo Andrade e Cynthia Barra, que me convidaram para o encantamento da literatura;

À Lucia Castello Branco, porque a literatura se mistura com a vida;

À Maria Inês, porque o conhecimento que importa só se constrói com liberdade;

Ao CNPq;

À amiga Cássia Torres, pelo carinho e acolhimento;

Ao meu pai, por todo o apoio sempre;

À minha mãe, por todo o amor;

A Marcelo, Monica, Marco Antônio e Marco Aurélio, porque deles vem minha noção de existência;

Ao Guy Ferchouli, porque a delicadeza existe;

A Coopen-Bh, porque educação se faz com sensibilidade;

À Therezinha Veiga, porque a infância merece ser cuidada;

A Graziela Viana, Marli Assis, Ricardo Divino, Sanzio Canfora e Vivienn, pela amizade;

E ao Felipe, porque do caos pode vir a mais linda existência.

Minha memória não é amor, mas hostilidade,
e ela trabalha não para reproduzir, mas para
descartar o passado... Que queria dizer minha
família? eu não sei. Ela era gaga de nascença
e contudo tinha algo para dizer. Sobre mim, e
sobre muitos de meus contemporâneos, pesa a
gagueira de nascença. Aprendemos, não a falar,
mas a balbuciar, e é só ouvindo o ruído crescente
do século, e uma vez lavados pela espuma de sua
onda mais alta, que nós adquirimos uma língua.

Osip Mandelstam

Resumo

Esta tese propõe uma transposição da teoria da tradução articulada pelos poetas concretistas para a interface entre a literatura e o cinema. Ao investigar a relação entre esses dois sistemas semióticos, esta pesquisa percebe que o encontro entre a literatura e o cinema antecede o surgimento do cinema narrativo e, portanto, pode ser pensado sob outras perspectivas, que não a narrativa. A análise é feita a partir do filme *Mutum* (2007), de Sandra Kogut, que dialoga com a novela “Campo geral” (1956), de João Guimarães Rosa. *Mutum* atualiza o texto rosiano e, como continuidade desse texto, permite que ele seja revisto através da realização do filme. Enquanto um eclipse, o movimento do filme age como uma camada que, durante um tempo definido, sobrepõe-se ao texto literário, e traz a ele nova dimensão: ao texto acrescenta cortes móveis da experiência.

A análise da operação tradutória ocorrida de “Campo geral” a *Mutum* aponta para a possibilidade de a experiência do cinema ser vista como expansão do campo literário. Inicialmente, o filme *Mutum* é tratado por esta tese como uma transformação material da novela rosiana. Em seguida, aborda-se a tradução como possibilidade de extensão ou continuidade do texto literário e, finalmente, a tradução é vista como um processo de subtração ou con-fusão. Curiosamente, a operação de subtração das camadas críticas que revestem o texto acabou levando o filme a encontrar a poética do escritor mineiro enquanto uma *poesia do menos*. Portanto, esta tese parte de uma percepção do filme como metamorfose do texto literário e termina apontando para a tradução fílmica como um processo que caminha em direção àquilo que, apesar de toda metamorfose, mantém-se inalterado: a letra.

Palavras-chave

Tradução — transformação — eclipse — imagem — letra

Abstract

This dissertation proposes a transposition from the theory of translation, as articulated by concrete poets, to the interface between literature and the cinema. In the course of the investigation of the relation between these two semiotic systems, this research notices that the encounter between literature and movies predates the emergence of narrative film and, therefore, it can be understood by means of alternative non-narrative perspectives. The investigation is built upon the analysis of the film *Mutum* (2007), by Sandra Kogut, which dialogues with the novel “Campo geral” (1956), by João Guimarães Rosa. *Mutum* actualizes Rosa’s text and, as a continuity of it, it allows the text to be reviewed through the realization of the film. As an eclipse, the film’s movement acts as a layer that, during a definite time, superimposes the literary text, giving it a new dimension: moving cuts of experience are added to the text.

The analysis of the translating operation from “Campo geral” to *Mutum* points to the possibility of seeing cinematic experience as an expansion of literary space. Initially, the film *Mutum* is regarded here as a material transformation of Rosa’s novel. Afterwards, translation is regarded as a possibility of extension or continuity of the literary text. Finally, translation is seen as a process of subtraction or con-fusion. Curiously, the operation of subtracting the critical layers that cover the text ultimately led the film to meet the writer’s poetry as a *poetry of minus*. Therefore, this dissertation starts with a perception of the film as a metamorphosis of the literary text and ends up by pointing to the filmic translation as a process that goes towards that which, despite all metamorphoses, keeps unchanged: the letter.

Keywords

Translation — transformation — eclipse — image — letter

Sumário

Introdução	10
1 Transformação	20
1.1 Dos <i>tableaux vivants</i> às imagens em movimento.....	20
1.2 O silêncio em <i>Mutum</i> : a experiência da infância como local de tradução.....	31
1.3 Infância ou murmúrio: Mutum, a experiência muda.....	39
1.4 Inscrição da voz.....	48
2 Eclipse	51
2.1 A imagem na literatura e no cinema.....	51
2.2 A imagem e o não-sentido.....	63
2.3 Intermitência e fulgurância: a imagem no vídeo e a figura do vaga-lume.....	68
2.4 O aparecimento da linguagem.....	75
2.5 O continente perdido de MU.....	78
3 Con-fusão	82
3.1 O acaso como método.....	82
3.2 Mutum: o encontro com a poesia.....	92
3.3 Os trajetos vividos e a tela.....	100
3.4 Poesia: acaso, mobilidade e subtração.....	102
Considerações finais	109
Referências	111
Apêndices	122

Introdução

A cineasta e videoartista carioca Sandra Kogut e a roteirista Ana Luisa Martins Costa, após uma série de viagens realizadas pelo sertão mineiro em 2006, elegem um lugarejo chamado Andrequicé, distrito de Três Marias, onde viveu o vaqueiro Manuel Narde, conhecido como Manuelzão,¹ para rodar o filme *Mutum* (2007), proposta de diálogo com a novela “Campo geral” (1956) do escritor mineiro João Guimarães Rosa. “Campo geral” é a novela de abertura de *Corpo de baile*, conjunto de sete novelas publicado por Guimarães Rosa em janeiro de 1956, poucos meses antes da publicação de *Grande sertão: veredas*.²

Na fazenda, depois de conviver por aproximadamente três meses antes do início das filmagens, o elenco, composto por atores profissionais e não-atores de diferentes regiões, foi convidado a viver, sem ler o roteiro elaborado para o filme, o que era por ele sugerido. Cada parte era transmitida oralmente aos participantes, no máximo duas vezes, no momento da filmagem de cada sequência. O resultado final foi intitulado *Mutum*, e representou o Brasil na sessão de encerramento da mostra *Quinzena de Realizadores* do Festival de Cannes, em 2007.

Thiago da Silva Mariz, selecionado para interpretar Miguilim, protagonista da obra, foi escolhido por Kogut, após várias viagens da diretora pela região. Kogut afirma ter conhecido em torno de mil crianças durante o processo e, posteriormente, teve um contato mais próximo com um grupo de 25 crianças encontradas em escolas rurais de diferentes lugares do sertão mineiro. Thiago mora no Morro da Garça, lugar-personagem de “O recado do Morro”, outro conto rosiano que compõe o *Corpo de baile*.

Embora não fosse o objetivo inicial, as viagens feitas pelas realizadoras a fim de encontrar o elenco e as locações de *Mutum*, acabaram levando a equipe a passar pelas mesmas cidades e distritos que hoje compõem o chamado “circuito rosiano”, locais visitados por Rosa e considerados parte integrante de seu processo de escritura.

Segundo a diretora,³ encontrar moradores do sertão que, de alguma forma, pudessem reviver, cinquenta anos depois, a experiência dessa obra era crucial

¹ Personagem rosiano, Manuelzão é o protagonista de “Uma estória de amor”, novela do *Corpo de baile* que, junto com “Campo geral”, constitui o livro *Manuelzão e Miguilim*.

² PIRES. *Cosmopoesia e mitopoesia no recado de Rosa*, p. 15.

³ Ver apêndice A.

para que o filme se tornasse possível. Inicialmente, as realizadoras pretendiam formar o elenco de *Mutum* com moradores locais, independente de serem atores ou não-atores.

No entanto, ao longo do processo de produção, optou-se pela inclusão de alguns atores profissionais à equipe. Assim, além dos vaqueiros e das crianças da região, que tiveram seus nomes preservados no filme, os atores João Miguel, Izadora Fernandes e Rômulo Braga, dentre outros, também compõem o elenco, que foi preparado por Fátima Toledo, responsável pela preparação de elenco de importantes obras da cinematografia nacional.

Toledo foi responsável pela preparação de elenco de filmes como *Pixote – a lei do mais fraco* (1981), de Hector Babenco, *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles, *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles e Katia Lund e *O céu de Suely* (2006), de Karim Aïnouz. Como *Mutum*, todos esses títulos também utilizaram não-atores, resgatando elementos do neo-realismo italiano, em sua forma de mesclar a narrativa ficcional a questões sociais de âmbito nacional.

Mutum, entretanto, não se trata de uma apresentação do sertão mineiro que denuncie problemas sociais, mas uma forma de diálogo com a novela rosiana. Sabe-se que em 1952, logo após seu retorno de Paris, Guimarães Rosa fez uma viagem acompanhando a condução de uma boiada pelo sertão mineiro com vaqueiros como Manuelzão e Zito.

Também é conhecido o fato de o escritor ter registrado, em sua caderneta, as expressões que ouvia, ao longo do caminho, e os nomes que compunham a paisagem local, como “buriti” ou “vereda”, sempre respeitando o conhecimento dos moradores da região. Dessas viagens resultaram vários cadernos de anotações. “Vereda é um lugar mole, com um capinzinho fino e esses pés de buriti,”, explica Zito,⁴ vaqueiro e cozinheiro da tropa, no curta-metragem *Veredas de Minas*.⁵ Zito estava com Rosa na viagem em que eles acompanharam a condução de uma boiada de 180 reses da Fazenda da Sirga, em Três Marias, até a fazenda São Francisco, em Araçaí, distrito de Paraopeba.

Embora esta tese não tenha tomado como ponto de partida os processos de escritura de “Campo geral” e *Mutum*, a aproximação entre eles acabou vindo à tona, por diferentes razões, o que poderá ser visto ao longo dos capítulos. As

⁴ Zito também possuía cadernos onde escrevia versos, porém mantinha-os sempre escondidos de todos.

⁵ O curta-metragem *Veredas de Minas* compõe o documentário *Encontro marcado com o cinema*, dirigido por Fernando Sabino e David Neves.

entrevistas feitas durante a pesquisa (ver apêndices) confirmaram pouco a pouco o que se construiu ao longo da análise.

O ponto de partida desta tese foi a proposta de transpor a teoria desenvolvida pelos poetas concretistas para a interface estabelecida entre a literatura e o cinema. O filme *Mutum* foi entendido nesta pesquisa enquanto tradução. Assim sendo, o primeiro capítulo investiga a possibilidade de se pensar a tradução como uma transformação material.

O objetivo inicial era investigar até que ponto a realização fílmica de um texto literário poderia modificar ou atualizar o texto em questão. Como lembra Lages, a tradução concretista percebe a tradução como crítica. A autora destaca, a partir do conceito da *leitura forte*, que a tradução pode desencadear uma inversão da ordem cronológica onde se colocam escritor e leitor.

Pode-se dizer que o projeto e a prática não só da tradução concretista, mas do comentário sobre a própria tradução, realizam aquilo que o crítico literário americano Harold Bloom denomina uma leitura forte. Para Bloom, os grandes poetas são aqueles que, em seu contato, sempre conflitivo, com os antecessores na tradição, conseguem realizar uma apropriação tão radical a ponto de sua obra modificar a interpretação que posteriormente será feita dos precursores. Ou seja, o poeta *forte*, realiza uma espécie de inversão da ordem temporal, uma inversão da causalidade, pela qual o texto atual determina *a posteriori* a leitura de seus antecessores na cadeia da tradição. Esse é também o argumento paradoxal do escritor argentino Jorge Luis Borges, em seu ensaio “Kafka y Sus Precursores”.⁶

A partir desta perspectiva, a tradução fílmica também poderia transformar a obra que lhe serviu como ponto de partida. Proposta pelos concretistas como “ato de violência necessário à preservação de uma tradição viva”, a tradução aproxima-se da ideia da traição, como bem observa o ditado italiano: “*traduttore, traditore*”. A fim de manter a existência de um texto seria necessário modificá-lo, traí-lo, ou seja, seria necessário submetê-lo a uma metamorfose. Enquanto re-escritura de “Campo geral”, *Mutum* modifica a leitura da obra? Que aspectos da escrita rosiana são elucidados pelo filme?

A proposta de *Mutum* não era fazer uma adaptação, no sentido usual do termo, que buscasse transpor para a tela os diálogos do texto literário ou construir cenários equivalentes àqueles descritos pela novela. Ao contrário, tanto a elaboração do roteiro quanto a produção fílmica levaram em consideração o espaço

⁶ LAGES. *Walter Benjamin: Tradução e Melancolia*, p. 91-92.

percorrido ao longo de sua produção (o sertão mineiro), as pessoas e os personagens envolvidos, as relações estabelecidas entre eles e algo do próprio texto que poderia ser materialmente transformado, a fim de alcançar nova forma.

A partir de uma investigação do processo de feitura do filme, buscamos verificar as possíveis relações que se estabelecem entre o texto literário e o cinematográfico, aqui visto como um entrecruzamento da experiência de múltiplos atores e olhares que se lançam sob o texto rosiano. Para isso, o filme foi entendido como uma escrita capaz de desdobrar aspectos do texto, ora denominado por João Guimarães Rosa como um poema, ora como um romance.

Como já apontado pela crítica literária, a publicação original de *Corpo de baile*, em dois volumes, traz dois sumários. O sumário inicial exibe o título “sete poemas” e, logo abaixo, o subtítulo “sete novelas”, entre parênteses. Ao final do segundo volume, outro sumário distribui o *Corpo de baile* em quatro romances e três contos.⁷ O fato, que parece apontar para a inexatidão das categorias que classificam os textos literários, pode ainda sugerir que o texto, depois de percorrido pelo leitor, de fato se transforma, tornando-se outro.

Segundo Soares,⁸ depois de sua primeira publicação em dois volumes, o *Corpo de baile* foi editado em volume único e, em sua terceira edição, o livro sofre uma tripartição, mantida até os dias atuais. Assim, o termo *Corpo de baile* passou a figurar como subtítulo entre parênteses, 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 dois contos, “O recado do morro” e “Cara de Bronze” e um romance, “A estória de Lélío e Lina”; e *Noites do Sertão* (1965), com os poemas “Lão-Dalalão” e “Buriti”.⁹

Como já apontado pela crítica rosiana, desde o título, o *Corpo de baile* remete ao movimento, noção que será privilegiada na reflexão aqui proposta sobre o processo de reescritura fílmica do texto literário. A imagem no cinema não deve ser vista como um plano estático, já que este só existe artificialmente, para fins didáticos. Os planos cinematográficos têm em si a iminência do movimento. Assim, a aproximação entre o cinema e o movimento, “cinema é movimento”, também se aplica à relação entre este e os contos que formam o *Corpo de baile*.

As novelas, ao modo dos componentes de um espetáculo de dança (um corpo de baile ainda não é a dança, mas indica a iminência dela), funcionam como partes

⁷ PIRES. Cosmopoesia e mitopoesia no recado de Rosa, p. 15.

⁸ SOARES. Considerações sobre *Corpo de Baile*, p. 39.

⁹ PIRES. Cosmopoesia e mitopoesia no recado de Rosa, p. 15.

de um todo que pode ser posto em movimento. O título do livro indica, portanto, movimento latente, em potência. O movimento — o baile, a dança — é ativado pela leitura.¹⁰

Acreditamos que para se chegar ao texto de Guimarães Rosa nos dias atuais seria mais pertinente um contato com seu texto entrelaçado a outros elementos do mundo contemporâneo do que uma investigação a respeito da vida do escritor. Para Barthes, embora o autor ainda “reine nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas dos periódicos e na própria consciência dos literatos”,¹¹ é a linguagem quem há muito deve ocupar o espaço antes dedicado a ele, seu suposto proprietário.

O próprio conceito de autoria, adotado pela sociedade moderna ocidental como forma de reafirmar o prestígio do indivíduo, não coincide, por exemplo, com o papel exercido pelo xamã, ou pelo mediador nas sociedades etnográficas, onde a narrativa nunca é assumida por uma pessoa. Nessas sociedades, explica Barthes, ninguém buscará, na biografia do mediador ou do xamã, os supostos “segredos” que poderiam ser revelados sobre as narrativas por ele proferidas.

Além disso, como mostrado pela poética de Mallarmé, Barthes nos lembra que em um texto é a linguagem que fala, e não o autor. O afastamento do autor do texto aponta para a escritura como um espaço sem origem, ou que tem como origem apenas a própria linguagem. A esse respeito, Barthes pontua:

[...] o Autor diminuindo como uma figurinha bem no fundo do palco literário, não é apenas um fato histórico ou um ato de escritura: ele transforma radicalmente o texto moderno (ou — o que dá na mesma — o texto é, doravante, feito e lido de tal forma que nele, em todos os níveis, ausenta-se o autor).¹²

Se, como já mostrou Barthes, é a linguagem que permitirá ao homem elaborar sua existência — “é a linguagem que ensina a definição do homem, não o contrário”¹³ —, de fato, a origem de uma obra não estaria na figura do autor, mas na própria linguagem. Por outro lado, tal deslocamento (do autor à linguagem enquanto ponto de partida para a produção textual) modifica também a percepção do espaço ocupado pelo leitor que, a partir de então, ocuparia posição mais ativa diante da escritura. A esse respeito, explica Roland Barthes: “[...] o texto é tecido de

¹⁰ SOARES. Considerações sobre Corpo de baile, p. 42.

¹¹ BARTHES. A morte do autor, p. 58.

¹² BARTHES. A morte do autor, p. 60-61.

¹³ BARTHES. Escrever, verbo intransitivo?, p. 15.

palavras de duplo sentido que cada personagem compreende unilateralmente [...] há, entretanto, alguém que ouve cada palavra na sua duplicidade, [...] esse alguém é precisamente o leitor [...]”.¹⁴

Além disso, acreditamos que os caminhos apontados por uma escritura podem elucidar aspectos internos do texto que lhe serviu de ponto de partida. Como coloca Deleuze: “[...] toda obra é uma viagem, um trajeto, mas só recorre a determinados caminhos exteriores em virtude dos caminhos e das trajetórias interiores que a compõem, que constituem sua paisagem e seu concerto”.¹⁵

Assim, podemos dizer que, as imagens e sons que compõem *Mutum*, enquanto desdobramentos de “Campo geral”, apontam para caminhos e trajetórias propostas pelo próprio texto literário, para as paisagens e concertos presentes em “Campo geral”. A escritura rosiana não está ausente do filme dirigido por Kogut. Assim como o filme, com seus movimentos de câmera e seus diálogos, encontra-se presente no texto literário. A mudança de formato altera a densidade dos textos, ao modificar os elementos que a eles se unem, mas não se tratam de textos isolados.

A tradução para o código audiovisual realizada em *Mutum* será aqui pensada como um tipo de transdução ou transcodificação. Ao falar da transdução, “maneira pela qual um meio serve de base para outro ou, ao contrário, se estabelece sobre um outro, se dissipa ou se constitui no outro”,¹⁶ Deleuze chama a atenção para um caso específico desse processo:

Há um caso particularmente importante de transcodificação: é quando um código não se contenta em tomar ou receber componentes codificados diferentemente, mas toma ou recebe fragmentos de um outro código enquanto tal.¹⁷

Ao ser transposto para um novo suporte, o texto literário não se encontra, portanto, em um espaço onde ocorre uma mera sobreposição de textos (literário e cinematográfico). Ao contrário, encontra-se em um novo plano, onde os espaços e tempos dos suportes anteriores se cruzam, constituindo algo que não se resume à soma dos textos, nem a exclusão de um deles em detrimento da constituição do novo texto.

À medida que o texto literário é transformado em roteiro fílmico, sugerindo determinados movimentos corporais (os gestos dos atores), um espaço físico

¹⁴ BARTHES. A morte do autor, p. 64.

¹⁵ DELEUZE. *Crítica y clínica*, p. 4.

¹⁶ DELEUZE. *Mil platôs*. v. 4, p. 118-119.

¹⁷ DELEUZE. *Mil platôs*. v. 4, p. 120.

definido, que a ele se remete e uma forma específica de relação entre esses corpos e o espaço por eles ocupado; as palavras (diálogos do filme) reaparecem como resultado da inserção dessas outras vidas (a vida dos atores) no texto original. Este se espacializa, abre-se a outros planos, ao plano cinematográfico, por exemplo, que passa a co-existir com o texto literário, já um espaço de multiplicidade e interseções desencadeadas pela linguagem. Assim diz Barthes, a respeito do tecido literário:

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a 'mensagem' do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura.¹⁸

A análise barthesiana aqui elucidada aproxima-se da abordagem proposta por Comolli em sua reflexão sobre o cinema. Para ele, é preciso substituir a percepção que vê a imagem no cinema como resultado do olhar do homem que filma (o cineasta ou autor) em relação aos atores filmados — em prol de uma noção a partir da qual o espectador tem, diante da tela, um olhar sobre ele, o olhar daqueles que se dirigem à câmera durante o processo de filmagem. A tela e a lente da câmera são, assim, espaços de mediação, e o cinema, “aquilo que do mundo se torna olhar”.¹⁹

Para Comolli, “não existe *mise-en-scène* que não seja modificada pelo sujeito colocado em cena”. De forma que o filme também se coloca como resultado da relação entre os que filmam e os que são filmados, não sendo possível traçar uma rígida divisão entre essas instâncias. Se um filme é, portanto, uma sobreposição de olhares, tal qual o texto literário (também um tecido de sobreposições), um texto fílmico que se propõe a traduzir uma obra literária potencializa ainda mais sua natureza híbrida e coletiva: há ali um complexo entrecruzamento de vidas.

Tal perspectiva foi considerada pertinente para a pesquisa proposta, já que parece concordar com o pensamento rosiano. Também para ele, em uma narrativa não há como evitar esse entrelaçamento de fatos que aponte para o falso, já que os fatos passados embaralham-se quando deles tentamos nos lembrar. Daí a importância da fabulação em detrimento da memória. O trecho seguinte explicita a percepção de Rosa a esse respeito:

Eu desminto. Contar é muito, muito dificultoso. Não pelos anos que se já passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas — de

¹⁸ BARTHES. A morte do autor, p. 62.

¹⁹ COMOLLI. *Ver e poder*. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário, p. 83.

fazer balancê, de se remexerem dos lugares. O que eu falei foi exato? Foi. Mas teria sido? Agora acho que nem não. São tantas horas de pessoas, tantas coisas em tantos tempos, tudo miúdo recruzado”.²⁰

O texto literário, assim como o fílmico, aqui em questão, portanto, não resultaria da memória de seus supostos autores, mas do entrecruzamento da possibilidade de fabulação dos múltiplos atores envolvidos no processo de escritura, inclusive do próprio leitor.

Outro ponto de partida para a construção desta pesquisa foi o conceito deleuziano de *imagem-tempo*. Segundo Deleuze, se no cinema clássico a câmera tinha como eixo o desenvolvimento da ação e buscava a reação aos estímulos oferecidos aos personagens, no cinema moderno, o corpo que age é substituído por um corpo que olha, e a câmera, assim, passa a ter como eixo não mais o desenrolar de um acontecimento, mas o próprio espaço fílmico, a paisagem, ou o rosto do personagem enquanto imagens capazes de testemunhar a passagem do tempo.

É por isso que Deleuze percebe, na transição do cinema clássico para o cinema moderno — ocorrida logo após a Segunda Grande Guerra e o consequente estilhaçamento de uma forma de pensar e de ver o mundo — uma mudança no próprio estatuto da imagem. A imagem-movimento é, então, em grande parte substituída pela *imagem-tempo*. Como coloca Deleuze, nenhuma delas deixa de existir: “os dois aspectos coexistem, como dois níveis, servindo o primeiro apenas de linha melódica ao outro”.²¹ Nesse sentido, as imagens do filme não visariam necessariamente “representar” passagens do texto literário, mas estariam ligadas a este por outro viés.

Como coloca Louvel, a arte de descrever — *de-scribere* — liga-se, segundo a autora, à própria arte de escrever, enquanto possibilidade de colocar em suspensão os fatos narrados, eliminando a cronologia segundo a qual os fatos são usualmente pensados, tal qual o movimento feito pela imagem-tempo no cinema.

Importantes pilares para o primeiro capítulo desta tese são o ensaio benjaminiano “A tarefa do tradutor” e o texto “Babel”, de Jacques Derrida, que comenta o ensaio de Benjamin. A reflexão sobre o texto de Derrida traz à tona o próprio significado de babel, enquanto substantivo comum, que significa confusão.

²⁰ ROSA. *Grande sertão: veredas*, p. 184.

²¹ DELEUZE. *A imagem-tempo*, p. 12.

O primeiro capítulo de *Mutum*: do murmúrio à letra percebe a tradução como transformação material. O capítulo propõe a existência de uma relação entre a literatura e o cinema que não passa pela narrativa, mas pela escrita enquanto atividade rítmica. O capítulo esboça, assim, uma primeira aproximação entre o corpo do escritor e o texto.

Intitulado “Transformação”, o capítulo aborda a relação da escrita com o ritmo, mostrando que, desde sua origem etimológica, a letra está relacionada à duração do tempo. Daí a possibilidade de a atividade da escrita se aproximar da música. A partir da escrita musical, o texto percebe um ponto de encontro entre a escrita literária e um dos primeiros filmes da história do cinema, mostrando que sua relação com o cinema antecede o surgimento do cinema narrativo.

A reflexão do filósofo Giorgio Agamben, em suas obras *Infância e História* e *A linguagem e a morte* — um seminário sobre o lugar da negatividade, também é crucial ao desenvolvimento do primeiro capítulo. Partindo da raiz etimológica do nome “mutum”, o capítulo investiga a relação que a obra guarda com o significado dessa palavra que, na novela rosiana, não se resume ao espaço onde viveu Miguilim. Portanto, o nome *Mutum*, escolhido como título da tradução italiana de “Campo geral”, é aqui amplamente discutido.

O segundo capítulo, “Eclipse”, investiga a noção de imagem que melhor se adequaria aos planos resultantes da operação tradutória realizada por *Mutum*. Enquanto texto misturado ao acaso do dia a dia das filmagens, o filme apresenta-se como um corpo que se transforma a cada dia. Diariamente a roteirista, que acompanhou as filmagens, reescrevia as cenas do dia seguinte. Além disso, as filmagens obedeciam à ordem dos acontecimentos, evitando os atropelos e a possível artificialidade que poderiam decorrer de um processo que seguisse outro formato. A noção de imagem proposta por Maurice Blanchot, em seu texto “Falar, não é ver”, será aqui utilizada para pensar a imagem fílmica em *Mutum*.

Não é apenas o enredo que permite que uma obra literária seja reconhecida em outro sistema semiótico. Ao passar por uma tradução fílmica, uma obra literária pode ser reconhecida para além da preservação de sua narrativa. Se, como queria Derrida, original e tradução podem ser reconhecidos como partes de um mesmo todo, o filme *Mutum* e a novela “Campo geral” guardam, entre si, uma relação de contiguidade e não de repetição ou substituição.

O terceiro capítulo volta sua atenção à errância e à relação existente entre a língua e a cidade. O conceito de *incidentes*, proposto por Barthes, norteia o desenvolvimento do capítulo, que toma a experiência da leitura como uma forma de escrita. Intitulado “Con-fusão”, este capítulo mostra que, embora a operação tradutória proposta pelo filme de Kogut pareça ter privilegiado o plano cartográfico, o encontro do filme *Mutum* com a novela “Campo geral”, deu-se, de fato, no campo da poesia.

1 Transformação

1.1 Dos *tableaux vivants* às imagens em movimento

Minha relação com a tradição é antes musical do que museológica. Note-se que ambos estes adjetivos provêm da mesma palavra, *musa* (*Mousa* em grego), e que as Musas são filhas da memória (*Mnemósine*). Prefiro a derivação que desembocou em música, porque gosto de ler a tradição como uma partitura transtemporal, fazendo, a cada momento, “harmonizações” síncrono-diacrônicas, traduzindo, por assim dizer, o passado de cultura em presente de criação. [...] Dessa leitura musical (partitural) da tradição parece resultar um efeito de mosaico (outra palavra que deriva de *musa*...).

Haroldo de Campos¹

Haroldo de Campos, citando as pesquisas publicadas por Ferdinand Saussure em 1964 sobre o anagrama enquanto figura fônica, conta que, em suas investigações, o linguista suíço curiosamente chegou à raiz etimológica da palavra alemã *stab*. Ao investigar a antiga poesia germânica, Saussure perguntou-se como os antigos poetas germânicos poderiam computar os elementos fônicos da poesia, já que uma de suas tarefas era analisar a “substância fônica” das palavras.

Saussure descobriu que os poetas usavam pedras de cores diversificadas ou varas de tamanhos diferentes para marcar os sons à medida que compunham seus cantos.² O linguista descobriu, ainda, que a palavra *stab* significava ao mesmo tempo “vara” (instrumento usado para computar os fonemas), “fonema aliterante da poesia” e “letra”. Assim, som (fonema), letra (no que diz respeito ao aspecto gráfico da palavra) e ritmo, ou marcação de tempo – aspectos considerados pelos concretistas em um processo tradutório, além do caráter semântico – pareciam encontrar-se associados em uma mesma palavra.

Como conta Haroldo de Campos, só posteriormente a palavra *buch*, “casca de faia na qual se podiam traçar caracteres”, uniu-se àquele vocábulo, formando

¹ CAMPOS. *Metalinguagem e outras metas*: ensaios de teoria e crítica literária, p. 257-258.

² CAMPOS. *A operação do texto*, p. 109-110.

buchstabe, que significa letra.³ A descrição feita por Saussure da raiz etimológica da palavra *stab*, enquanto vara usada para mensurar o tempo dos fonemas à medida que se compunha o canto, parece também guardar uma proximidade com um dos primeiros filmes da história do cinema, produzido pelo mágico e ilusionista francês Georges Méliès, *O melômano*.⁴

Com plano único e duração de dois minutos e quarenta e seis segundos (a maior parte dos filmes deste período duravam entre um e três minutos), o filme, cujos elementos parecem se mover em uma velocidade levemente mais acelerada que em sua versão original,⁵ mostra o próprio Méliès como um maestro que dança diante de linhas vazias de uma partitura musical com uma batuta⁶ nas mãos. O músico lança a batuta ou vara para o alto até que esta se posicione em fios elétricos entre postes, que logo passam a ser vistos como linhas de uma partitura (estrutura ou grade onde a escrita musical se realiza) e, em seguida tira a própria cabeça, lançando-a também para a partitura, onde essa se converte em nota musical. Curiosamente, a partitura ali construída e a dança do ator-diretor marcam o ritmo das imagens do filme, que foi produzido mais de vinte anos antes do advento do cinema sonoro.

O filme prossegue com o efeito da trucagem (espécie de mágica inaugurada no cinema por Georges Méliès, onde um objeto é substituído por outro, através de uma técnica manual de sobreposição que envolve recorte e colagem feitos na própria película). Várias cabeças do ator-diretor são lançadas até que a escrita se complete.

Ambas as descrições referem-se, assim, a situações em que a atividade do artista encontra-se intimamente ligada ao tempo, seja a do poeta que mensura a duração dos fonemas de determinado verso, ou do personagem-maestro do filme

³ Campos conta que em texto publicado em 1957, “L’instance de la lettre dans l’inconscient”, Lacan critica a suposta linearidade da poesia colocada por Saussure, ressaltando seu aspecto polifônico. A poesia estaria disposta em várias linhas simultâneas como na pauta de uma partitura, e bastaria escutá-la para perceber que não se trata apenas de um encadeamento horizontal. Saussure, entretanto, parecia sabê-lo. Isso porque seus estudos sobre os “anagramas” só foram publicados postumamente, em 1964.

⁴ MÉLIÈS. *Le mélomane*, 1903.

⁵ A máquina dos irmãos Lumière captava imagens numa velocidade de 16 quadros por segundo (o que foi o padrão até 1929). Atualmente, as imagens cinematográficas são exibidas a uma velocidade de 24 quadros por segundo. Tal descompasso faz com que os atores se movimentem na tela de forma mais acelerada do que em suas exibições originais.

⁶ Acredita-se que a batuta (termo de origem italiana que quer dizer batida, compasso) passou a ser adotada originalmente na Europa na Idade Moderna, a fim de marcar o ritmo das músicas. Antes disso, os regentes faziam essa marcação segurando um rolo de pautas ou batendo uma pesada vara no chão.

de Méliès, cuja dança segue o tempo determinado pelas notas musicais. Uma partitura musical, como se sabe, determina o tempo e a duração de cada som.

Assim, *O melômano*, um dos primeiros filmes a marcar o início da ficção no cinema, ao colocar a produção musical e sua representação gráfica como cerne da obra, aponta para uma das principais características da nova mídia: o tempo ou a duração das imagens. Como coloca Vilém Flusser, “obras escritas, textos, são sequências de cifras” e a leitura é o processo de “selecionar neles a quantidade (seu conteúdo) contida nas cifras”,⁷ tal qual a imagem do poeta que contava a duração dos fonemas.

Se considerarmos as reflexões de Barthes a respeito da escrita, para ele anterior à própria fala, veremos que, para ele, a origem da escrita não estaria ligada à imitação da realidade, mas a traços não figurativos, de valor encantatório, onde o ritmo apareceria como aspecto preponderante. De certa forma, a descrição feita por Barthes para conceituar o grafismo muito se aproxima das considerações de Haroldo de Campos sobre a origem da letra e da descrição do filme de Méliès aqui mencionado. Assim afirma Roland Barthes:

O grafismo, sem consideração de uma semântica constituída, consiste em linhas, traços gravados sobre osso ou pedra, pequenas incisões eqüidistantes. Em nada figurativos, esses traços não têm sentido preciso: ao que parece, são manifestações rítmicas (talvez de caráter encantatório). Em outras palavras, o grafismo não começa pela imitação da realidade, mas pela abstração.⁸

Surpreendentemente, o único plano de *O melômano* muito se assemelha a uma ilustração encomendada por Guimarães Rosa a Poty, um “desenho cabalístico”, que o escritor usaria nas orelhas da segunda edição de *Grande sertão: veredas*. O autor acabou desistindo de utilizar a ilustração nesta publicação, mas os desenhos encomendados com esse fim podem ser encontrados na coletânea *Em memória de João Guimarães Rosa*, organizada pela editora José Olympio, em seu 37º aniversário.

No desenho feito por Poty, no local ocupado pelo poste que sustenta os fios elétricos, vê-se um buriti, árvore do sertão que deu nome à última novela do *Corpo de baile*. Literalmente, uma cabeça pousa nas linhas da pauta musical, no lugar que seria ocupado por uma figura oval, chamada “cabeça da nota”, que marca a posição exata onde a nota está escrita, precisamente como se vê na trucagem proposta por Georges Méliès. Só é possível executar uma leitura musical a partir da observação

⁷ FLUSSER. *A escrita: Há futuro para a escrita?*, p. 99.

⁸ BARTHES. *Inéditos*. vol. 1: teoria, p. 197.

deste local exato ocupado por cada nota, assim como uma letra só pode ser lida em relação a outras letras a partir de um determinado encadeamento rítmico.

Ao lançar sua cabeça (ícone da razão) ao pentagrama, Méliès parece ligar seu corpo à escrita, por uma espécie de condão mágico, fazendo de seus membros, que passam a dançar sem a cabeça, um corpo puramente sensório. Por sua vez, a cabeça oval, ao se transformar em cabeça-da-nota, torna-se pura sonoridade, fazendo assim um exercício semelhante àquele feito pela figura do escritor. Augusto Joaquim, em seu texto “Durante anos”, que compõe o posfácio do livro *Causa amante*, de Maria Gabriela Llansol, ao falar sobre o trabalho desta escritora, afirma: “[...] aquela escrita parecia ter o condão de pôr o ver e a paisagem a vibrar em consonância”.⁹ Joaquim, no mesmo posfácio, fala ainda dessa ligação do corpo do escritor com o texto, no trecho abaixo: “Mas o escritor escrevia e, por felicidade, em vez de perguntar, via e teve a humildade de escrever, com a técnica de escrever que adquirira, a linha que unia o seu corpo ao prazer do mundo”.¹⁰



FIG 1 e 2: Encontro entre escrita fílmica, escrita musical e inscrições gráficas. Frames do filme *O melômano* (1903), de Georges Méliès, com a cabeça do diretor no lugar das notas musicais.



FIG. 3: Ilustração de Poty, encomendada por Guimarães Rosa, para a orelha da segunda edição de *Grande sertão: veredas*. A ilustração figura entre outras nomeadas como “desenhos cabalísticos”, sugeridos por João Guimarães Rosa.

⁹ JOAQUIM. Durante anos, p. 168.

¹⁰ JOAQUIM. Durante anos, p. 169.



FIG. 4: “Ser diretor de filmes é como ser um maestro”.¹¹

A ideia da escrita, não enquanto reprodução da realidade, mas como encadeamento rítmico conferido a traços de “valor encantatório”, como mostra Haroldo de Campos, parece tornar-se visível não só no filme de Méliès, como também nessa ilustração do artista curitibano que assinou, dentre outras obras, as ilustrações e a capa da quinta edição de *Sagarana*, em 1958, doze anos depois da primeira edição da obra.

Poty Lazzarotto, que também ilustrou para Guimarães Rosa edições de *Grande sertão: veredas*, *Corpo de baile* e *Magma*, afirma, segundo a coletânea *Em memória de João Guimarães Rosa*, que o escritor mineiro pediu a ele esses “desenhos cabalísticos”, mas nada explicou sobre sua suposta simbologia.¹² Segundo Ivens Fontoura, em *Poty no Grande Sertão*, Poty “desenhava de acordo com o que Guimarães Rosa pedia, sem saber ao certo o que significaria e, quando questionava, o escritor muitas vezes mantinha o mistério.”¹³ Assim relata Poty: “ele exigia, por exemplo, que a imagem de um sapo fosse colocada dentro de um círculo, em cima de um poste de telégrafo. Eu nunca entendi isso, mas fiz.”¹⁴

A impossibilidade que Rosa teria de explicar o que desejava de cada desenho encomendado parece relacionar-se à estranha forma através da qual o poema se relaciona com o tempo. O filme de Méliès e a ilustração de Poty não se encontram ligados por uma linha temporal a partir da qual um artista teria influenciado a produção do outro, mas encontram-se no caráter inacabado e sempre por vir do poema. Como nos ensina Blanchot:

[...] um poema não é sem data, porém, apesar da sua data, ele está sempre por vir, é expresso em um ‘agora’ que não responde

¹¹ NOGAMI. *À espera do tempo*: filmando com Kurosawa, p. 205.

¹² OLYMPIO. *Em memória de João Guimarães Rosa*, p. 119.

¹³ www.designbrasil.org.br/designdesigner/poty-no-grande-sertao

¹⁴ www.designbrasil.org.br/designdesigner/poty-no-grande-sertao

aos pontos de referência históricos. Ele é pressentimento e se autodesigna como o que não é ainda, exigindo do leitor o mesmo pressentimento que fará dele uma existência ainda não acontecida.¹⁵

Assim, antes mesmo da constituição de uma dita língua ou linguagem cinematográfica,¹⁶ ou seja, antes que o cinema se tornasse um veículo narrativo, já é possível verificar sua proximidade com a literatura, ou pelo menos com alguns de seus aspectos. Georges Méliès, o mágico de circo, que inaugura a transformação mágica de objetos no cinema, torna evidente a aproximação da imagem no cinema à imagem dos sonhos, e Guimarães Rosa, com seu “desenho cabalístico” marcado por elementos de sua paisagem, como o buriti, sinaliza, mesmo aparentemente sem o saber, a proximidade que seus textos guardam com a própria poesia.

Independente de Rosa ter tido, ou não, acesso ao curta-metragem de Georges Méliès, o que aqui interessa é o fato de essas duas imagens se encontrarem no que toca à escrita. O plano fílmico de Méliès, assim como a ilustração cabalística que Rosa encomenda a Poty, aponta para o caráter rítmico da escrita, seja ela literária, musical, ou cinematográfica.

Como mostra Diniz,¹⁷ os estudos na área da adaptação, normalmente entendida como versão cinematográfica de uma obra de ficção, parecem considerar prioritariamente fontes literárias, porque desde bem cedo o cinema tornou-se preponderantemente uma arte narrativa. Entretanto, para ela, a adaptação tem sentido mais amplo, incluindo como fontes outros produtos culturais, como a pintura, a música, ou o teatro.

Ainda antes da passagem do “cinema de atrações” (nome dado por Tom Gunning¹⁸ aos primeiros dez anos da história da nova mídia) ao “cinema narrativo”, o intercâmbio entre diferentes artes já podia ser percebido. O filme dos irmãos Louis e Auguste Lumière, *Jogo de cartas*,¹⁹ que reproduz a série *Le*

¹⁵ BLANCHOT. *A parte do fogo*, p. 121.

¹⁶ A terminologia foi discutida por Christian Metz em seu texto “Cinema: língua ou linguagem”, onde, dentre outras questões, o autor compara a unidade fílmica mínima (o plano) à letra.

¹⁷ DINIZ. *Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*.

¹⁸ Historiador do primeiro cinema, Tom Gunning, em seu texto “The Cinema of Attractions” nomeia como “cinema de atrações”, o cinema produzido até 1906, que visava mostrar alguma coisa, em contraste com o objetivo que o cinema adquire posteriormente: o de narrar uma estória.

¹⁹ LUMIÈRE. *Une partie de cartes*, 1896.

joueurs de cartes, de Paul Cézanne, feita entre 1890 e 1895, é exemplo.²⁰ A pintura homônima do artista alemão Otto Dix, de 1920, portanto posterior ao filme dos irmãos Lumière, também pode ser vista como obra correlata ao filme citado.

O ponto de encontro entre as duas artes que aqui se busca transcende a esfera meramente narrativa. Não é apenas o enredo de uma obra literária que, trazido à tela, faz com que esta seja reconhecida por seus espectadores/leitores. Como explica Flávia Cesarino Costa, diversas produções do período conhecido como “cinema de atrações” incorporavam a técnica dos “quadros-vivos” (*tableaux vivants*),²¹ para retratar alegorias, momentos históricos ou pinturas conhecidas.²²

A passagem da pose estática da pintura à cena construída em frente à câmera — que nos primeiros filmes permanecia tão fixa quanto o suposto ponto de vista do pintor — permitiu que os atores ganhassem leves movimentos, conferindo à imagem uma duração específica: a duração do plano (momento da filmagem compreendido entre dois cortes). Na passagem da pintura para os primeiros filmes, portanto, passa-se a considerar o tempo do olhar do espectador, um novo elemento que, no cinema, passa a ser sugerido pelo diretor.

Inicialmente, o que caracteriza o cinema enquanto um código próprio é justamente a ilusão de movimento que o espectador sente diante de uma exibição. Essa alternância de uma imagem fixa (pintura ou quadro-vivo), que buscava traduzir uma ação, a uma imagem em movimento (filmes do primeiro cinema) que, no entanto, se move repetidamente em torno da imagem fixa proposta pela obra original, também aproxima a relação estabelecida entre os primeiros filmes e a fotografia, do movimento dos fonemas em um anagrama, ou do tratamento fugal na música.²³ Em todas as três situações há um deslocamento de imagens, de fonemas ou de sons, que se reposicionam continuamente.

No poema ‘Lygia fingers’, da série Poetamenos (1953), de Augusto de Campos, inspirado na técnica de ‘Klangfarbenmelodie’ (melodia de timbres) do compositor Anton Webern, há, por exemplo, uma verdadeira anagramatização progressiva do nome-tema,

²⁰ Antes da representação impressionista de Cézanne, “os jogadores de cartas” já haviam figurado em uma pintura de Caravaggio com o mesmo nome no final do séc XVI. O tema passou também pela literatura (Dostoiévski, Schnitzler, Stevenson) até desembocar no curtametragem dos irmãos Lumière”. (www.revistamoviola.com)

²¹ O quadro-vivo (*tableau vivant*) é uma técnica na qual os atores ficam imóveis e fixos em poses expressivas que podem sugerir uma estátua ou uma pintura.

²² COSTA. Primeiro cinema, p. 33.

²³ Segundo a Wikipedia, em uma fuga, como o próprio nome indica, é “como se o compositor estivesse fugindo e perseguindo o tema (perseguindo todas as pequenas partes do tema espalhados pela música) com cada uma de suas diversas variações.”

a percorrer toda a peça, com seus fonemas total ou parcialmente redistribuídos por outras palavras (digital, linx, felyna, figlia etc), as quais funcionam como emblemas metonímicos ou metafóricos da feminilidade e seus atributos.²⁴

Nas traduções poéticas feitas pelos poetas concretistas, há figuras que, mesmo que ora estejam presentes de forma não-explicita, ressaltam traços da obra traduzida. É por isso que a tradução, tal como proposta pelos concretistas, pode ser vista como uma atividade crítica. Se pensarmos que os *tableaux vivants* abriram a possibilidade do movimento a pinturas do século XIX, a tradução poderá ser pensada como algo capaz de desencadear o *ritornelo*.

Conceito apresentado por Gilles Deleuze, o ritornelo, presente nas produções artísticas e nos processos tradutórios, aponta para a repetição e compreende três aspectos que podem ou não ser simultâneos: o caos (enorme buraco negro); uma pose calma e estável em torno do caos e uma abertura, que permite, pela pose, que se escape ao caos. Assim explica o autor:

Uma criança cantarola para arregimentar em si as forças do trabalho escolar a ser feito. Uma dona de casa cantarola, ou liga o rádio, ao mesmo tempo em que erige as forças anti-caos de seus afazeres. Os aparelhos de rádio ou de tevê são como um muro sonoro para cada lar, e marcam territórios (o vizinho protesta quando está muito alto). Para obras sublimes como a fundação de uma cidade, ou a fabricação de um Golem, traça-se um círculo, mas, sobretudo anda-se em torno do círculo, como numa roda de criança, e combinam-se consoantes e vogais ritmadas que correspondem às forças interiores da criação como às partes diferenciadas de um organismo. Um erro de velocidade, de ritmo ou de harmonia seria catastrófico, pois destruiria o criador e a criação, trazendo de volta as forças do caos.²⁵

É importante destacar que a repetição encontrada no ritornelo não é de um fato ou de um fragmento narrativo, mas pode referir-se a uma imagem ou a um som isoladamente, que sofre uma alteração rítmica. Para Deleuze, a transcodificação, vista enquanto um entre-dois, não se localiza em nenhum dos planos onde acontece a ação; ela está entre dois planos.

Mutum, filme de Sandra Kogut, de certa forma, encontra-se nesse espaço híbrido, entre o texto literário e o resultado das relações estabelecidas entre os atores, os objetos e o espaço fílmico no momento da filmagem. Propositamente ou não, os atores, junto com a cineasta, traduziram ou promoveram a “pervivência”

²⁴ CAMPOS. *A operação do texto*, p. 112.

²⁵ DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs*, p. 116.

da obra rosiana, como poderíamos pensar a partir das considerações feitas por Walter Benjamin em *A tarefa do tradutor*.²⁶

O cinema, portanto, aqui será pensado enquanto uma máquina capaz de reativar e/ou alterar as relações propostas pelo texto literário. A reflexão proposta por Diego Madi Dias sobre a tradução como forma de atualização, em seu artigo “Três paradigmas para pensar o vídeo entre os kayapó”, elucida o pensamento benjaminiano a esse respeito:

Isto porque a reprodutibilidade técnica, como definiu Walter Benjamin (2008), na medida em que ‘permite a reprodução vir ao encontro do espectador, (...) atualiza o objeto reproduzido’ (p. 168-169). Vimos que essa atualização constante é o que caracteriza o guardar por imagens.²⁷

A tradução aqui investigada não é aquela que busca reproduzir o sentido de cada parte existente da obra original, já que os estudos sobre tradução entre diferentes sistemas semióticos já apontaram para as limitações de tal prática. É a possibilidade de uma “tradução da forma”, termo usado por Walter Benjamin, para se referir aos “erros criativos”²⁸ cometidos por Hölderlin,²⁹ por exemplo, em sua versão da *Antígona* de Sófocles. Segundo Benjamin, na peça traduzida por Hölderlin, “a harmonia das línguas é tão profunda que o sentido é apenas tangido pela linguagem”.³⁰

Sabe-se que o conhecimento de grego de Hölderlin era bastante limitado. Daí ter o poeta, segundo Haroldo de Campos, cometido “freqüentes equívocos de leitura e interpretação do texto original”.³¹ Haroldo de Campos, em seu texto “A palavra vermelha de Höelderlin”, conta que o poeta, ao dizer, em sua tradução da *Antígona* de Sófocles, “du scheinst ein rotes Wort zu färben” (que poderia ser traduzido por “tua fala se turva de vermelho”) teria evocado em alemão tanto o sentido literal da palavra “purpurejar” do grego, que se refere à cor vermelho-escura do mar quando uma tempestade se aproxima, quanto o sentido figurado, inaugurado por sua tradução, que quer dizer “estar sombrio, mergulhado em reflexões ou meditar profundamente sobre qualquer coisa”. A respeito da tradução como erro, afirma Haroldo de Campos:

²⁶ BENJAMIN. *A Tarefa do tradutor*.

²⁷ DIAS. Três paradigmas para pensar o vídeo entre os kayapó, p. 321.

²⁸ CAMPOS. *A arte no horizonte do provável*, p. 97.

²⁹ Friedrich Hölderlin também tentou traduzir *Édipo-rei*. Segundo Haroldo de Campos, as traduções de Sófocles foram a última obra de Hölderlin.

³⁰ CAMPOS. *A arte no horizonte do provável*, p. 95.

³¹ CAMPOS. *A arte no horizonte do provável*, p. 96.

É que os erros de Hölderlin, dada a predisposição existencial do poeta para a sua tarefa, a sua privilegiada sintonia com a essência do trágico, eram erros criativos: “A parcela preponderante dos erros linguísticos de Hölderlin é constituída por erros criativos: erros em particularidades do texto, por trás dos quais, não obstante, há uma verdade geral, qual seja, a de que o erro do tradutor conduziu a uma nova e peculiar visão verbal, de sorte que, por antecipação, o erro como tal foi criativamente obviado.”³²

Considerada pouco alemã e merecedora de escárnio por parte de Schiller, Goethe e outros contemporâneos do poeta, a *Antígona* de Hölderlin foi retomada no século XX e então considerada um marco na concepção das traduções poéticas. Para Haroldo de Campos, essa tradução da *Antígona* e sua recepção foi um dos acontecimentos responsáveis pela fundação da modernidade poética.

Segundo Lages, a poética da tradução proposta por Hölderlin tem algo em comum com a ideia de tradução proposta pelos poetas concretistas brasileiros: tradução como transformação ou metamorfose.³³ A partir de uma leitura e interpretação própria, o tradutor “recria” o texto, sem se prender à sua literalidade. Haroldo de Campos fala ainda de outro poeta, Ezra Pound, para mostrar que uma tradução da forma não se dá necessariamente de maneira intuitiva. Segundo Campos, enquanto Hölderlin “lia” as estrelas como letras e via no céu o “nome dos livros dos heróis”, Pound era um tradutor didático, laico e pragmático. Apesar das distinções, entretanto, Haroldo mostra que ambos tinham o mesmo objetivo: “traduzir a forma”.³⁴

O jornalista J.J. de Moraes conta que Haroldo de Campos, no poema-texto “Circuladô de fulô”, narra uma estória em que um músico de rua nordestino improvisa um instrumento com um arame, um cabo e uma lata velha e o som produzido se transforma em matéria-prima para o poeta.³⁵ Posteriormente, em uma entrevista, perguntaram a Haroldo se sua intenção era fazer da linguagem popular um “tecido textual”, ao que o poeta respondeu:

[...] na condição mais dura de vida, um cantador popular, um pedinte de feira, pôde improvisar um instrumento rudimentar capaz de produzir um som tão inovador como o do mais requintado artefato de laboratório acústico. [...] o povo pode ser o ‘inventalínguas’, como queria Maiakóvski.³⁶

³² CAMPOS. *A arte no horizonte do provável*, p. 97.

³³ LAGES. *Walter Benjamin: Tradução e melancolia*, p. 92-93.

³⁴ CAMPOS. *A arte no horizonte do provável*, p. 98.

³⁵ CAMPOS. *Metalinguagem e outras metas*, p. 275.

³⁶ CAMPOS. *Metalinguagem e outras metas*, p. 275-276.

Assim como objetos que não foram fabricados para ser instrumentos musicais podem produzir ruídos e se transformar em matéria-prima para a literatura, um texto também pode ter sua densidade alterada, suas palavras materializadas e metamorfoseadas (como a cabeça-nota musical no filme de Méliès), a ponto de se transformar em imagens, matéria-prima para uma produção fílmica.

O lugar da tradução, de certa forma, confunde-se com o espaço ocupado pela própria poesia. A memória, que para Agamben relaciona-se à poesia, não é a memória do vivido, mas a memória da própria palavra que tem sua sonoridade ou suas imagens repetidas e modificadas. Como nos coloca Agamben, “o elemento métrico-musical, antes de mais nada, mostra o verso como lugar de uma memória e de uma repetição”.³⁷ O autor associa o verso a “*versus*, de *verto*, ato de virar, voltar-se, retornar”,³⁸ em oposição a “*prorsus*, ao prosseguir em linha reta da prosa”.³⁹

A repetição (dos personagens, dos locais etc.) é evidente no *Corpo de baile* de Rosa. Miguilim, protagonista de “Campo geral”, retorna em “Buriti”, última novela do *Corpo de baile*, como o veterinário Miguel. Atesta-se, assim, a circularidade da obra, que tem início e fim marcados pela presença do mesmo personagem. De outra maneira, uma modificação também ocorre no filme de Sandra Kogut. Se o poético pode ser visto como memória e repetição da palavra, a tradução – enquanto re-acontecimento (e não exatamente repetição) da obra – confunde-se com o poético.

Agamben, citando a reflexão de Platão no *Íon*, lembra que a palavra poética escapa necessariamente àquele que a profere. Segundo o autor, “musa é o nome que os Gregos davam a esta experiência da inapreensibilidade do lugar originário da palavra poética”.⁴⁰ Por isso a tradução de que fala Haroldo de Campos busca a palavra musa que desembocou em música, atestando a impossibilidade da fidelidade da tradução e ao mesmo tempo o movimento de constante transformação que abarca o processo tradutório.

Segundo Derrida, a partir do texto benjaminiano “A tarefa do tradutor”⁴¹, é possível afirmar que a tradução toca em um “ponto infinitamente pequeno do

³⁷ AGAMBEN. *A linguagem e a morte* – um seminário sobre o lugar da negatividade, p. 107.

³⁸ AGAMBEN. *A linguagem e a morte* – um seminário sobre o lugar da negatividade, p. 107.

³⁹ AGAMBEN. *A linguagem e a morte* – um seminário sobre o lugar da negatividade, p. 107.

⁴⁰ AGAMBEN. *A linguagem e a morte* – um seminário sobre o lugar da negatividade, p. 107.

⁴¹ Este ensaio é inicialmente publicado na Alemanha, em 1923, como prefácio feito por Benjamin para a tradução por ele produzida do texto de Baudelaire, *Tableaux parisiens*.

sentido que as línguas apenas afloram”.⁴² Assim, original e tradução podem ser reconhecidos como parte de um mesmo todo, guardando, entre si, uma relação de contiguidade e não de repetição ou substituição.

Pois, da mesma forma que os restos de uma ânfora, para que se possa reconstituir o todo, devem ser contíguos nos menores detalhes, mas não idênticos uns aos outros, assim, no lugar de tornar-se semelhante ao sentido do original, a tradução deve de preferência, em um movimento de amor e quase no detalhe, fazer passar na sua própria língua o modo de intenção do original: assim, da mesma forma que os restos tornam-se reconhecíveis como fragmentos de uma mesma ânfora, original e traduções tornam-se reconhecíveis como fragmentos de uma linguagem maior.⁴³

Como explica Derrida, o “movimento de amor” do tradutor não pressupõe uma representação do original: “não reproduz, não restitui, não representa; no essencial ele não devolve o sentido do original, a não ser nesse ponto de contato ou de carícia, o infinitamente pequeno do sentido”.⁴⁴ E é esse ponto que será aqui investigado. Que espécie de contiguidade pode ser percebida entre o filme *Mutum* e a novela Campo geral?

1.2 O silêncio em *Mutum*: a experiência da infância como local de tradução

Pensamento radicalmente novo (mas possibilidade aberta por Marx e Freud) da ausência de centro: cidade cujo centro é vazio, habitações sem ‘lar’ — e o que indica, na própria escrita do texto, o ideograma , MU, o vazio.⁴⁵

Hoje mesmo, estava lendo um texto admirável, como sempre, de Brecht sobre a pintura chinesa, em que ele diz que a pintura chinesa põe as coisas ao lado umas das outras, uma ao lado da outra. É uma fórmula bem simples, mas belíssima e muito verdadeira, e o que busco, no fundo, é exatamente sentir o ‘ao lado de’.⁴⁶

A interpretação proposta por Derrida do texto benjaminiano “A tarefa do tradutor”, prefácio da tradução dos *Tableaux parisiens* de Baudelaire, será aqui utilizada para uma reflexão sobre uma suposta tradução intersemiótica entre a novela “Campo geral”, de 1956, de João Guimarães Rosa, e o filme *Mutum*, de 2007, dirigido por Sandra Kogut. Partindo do princípio de que uma tradução

⁴² DERRIDA. *Torres de Babel*, p. 48.

⁴³ DERRIDA. *Torres de babel*, p. 48.

⁴⁴ DERRIDA. *Torres de babel*, p. 49.

⁴⁵ BARTHES. *O grão da voz*, p. 162.

⁴⁶ BARTHES. *O grão da voz*, p. 183.

não substitui o original, mas estabelece com ele uma relação de contiguidade, tentaremos verificar até que ponto essa relação pode ser percebida entre as duas obras em questão.

A publicação original de *Corpo de baile*, dividida em dois volumes, trazia em seu sumário, na abertura do primeiro volume, o título “sete poemas” e, logo abaixo, o subtítulo “sete novelas” entre parênteses. No índice, inserido ao final do segundo volume, as mesmas novelas foram denominadas como quatro romances e três contos.⁴⁷ A segunda edição de *Corpo de baile* saiu em volume único. Já a partir de sua terceira edição, o livro sofreu uma tripartição. “Corpo de baile” passou a aparecer como subtítulo entre parênteses, após o título dos novos volumes *Manuelzão e Miguilim* (1964), com os poemas “Campo geral” e “Uma estória de amor”; *No Urubuquaquá, no Pinhém* (1965), com “O recado do morro”, “Cara-de-Bronze” e “A estória de Lélío e Lina” e *Noites do Sertão* (1965), com os poemas “Lão-Dalalão” e “Buriti”.⁴⁸

Como já foi amplamente apontado pela crítica rosiana, o próprio título da obra publicada em janeiro de 1956, *Corpo de baile*, remete ao movimento. O texto de abertura do volume comemorativo dos cinquenta anos de *Corpo de baile* destaca que, desde o título, a obra “remete não ao papel, mas ao palco, onde a dança acontece”.⁴⁹ Tudo é movimento na obra, até mesmo os personagens que passeiam pelas estórias.

[...] nenhum personagem permanece o mesmo ao longo de sua participação. Todos estão em processo, transformam-se por uma ou outra razão: inocência, amor, morte, doença, ciúme, loucura. Entram e saem, vão e voltam, circulam pela obra, se não em pessoa, deixando rastros ou vozes que parecem dizer a mesma coisa com outras palavras.⁵⁰

A cineasta e videoartista carioca Sandra Kogut e a roteirista Ana Luiza Martins Costa,⁵¹ a fim de repetir uma prática de Guimarães Rosa em seu processo de escritura, realizaram, antes da execução do filme, uma série de viagens pelo sertão mineiro. O que se repete, portanto, em *Mutum*, enquanto tradução de “Campo geral”, não são as cenas ou as palavras exatas da obra original, mas um gesto do escritor.

⁴⁷ PIRES. Cosmopoesia e mitopoesia no recado de Rosa, p. 15.

⁴⁸ PIRES. Cosmopoesia e mitopoesia no recado de Rosa, p. 15.

⁴⁹ Apresentação — edição comemorativa 50 anos *Corpo de baile*, p. 6.

⁵⁰ Apresentação — edição comemorativa 50 anos *Corpo de baile*, p. 7.

⁵¹ Ana Luiza Martins Costa é autora da tese de doutorado em Literatura Comparada pela Faculdade de Letras da UERJ *Guimarães Rosa, viator*. É também responsável pelo roteiro e pesquisa dos documentários *Os nomes do Rosa* (GNT, 1997) e *Buriti*, uma conversa com o vaqueiro Zito (Canal Futura, 2001).

Em uma fazenda, depois de conviver por aproximadamente três meses antes do início da filmagem, os selecionados são convidados a encenar, no local escolhido, sem ler o roteiro escrito para o filme, ações sugeridas pelo texto e trechos dos diálogos de “Campo geral”.⁵² O objetivo era escolher os moradores do sertão que participariam da filmagem. Segundo Costa, “foi a pesquisa de elenco que determinou a viabilidade do *Mutum*”.⁵³ Como explica a roteirista, “esse filme não teria vigor algum sem as pessoas certas atuando nele”.

De um universo de cerca de mil meninos, foram encontrados Thiago (Miguilim) e Felipe (Dito). Como revela Costa, Thiago mora na Capivara-de-Cima, em uma fazenda no Morro da Garça, curiosamente o mesmo morro que é transformado em personagem da quarta novela do *Corpo de baile*, intitulada “O recado do morro”.⁵⁴ Essa talvez seja a novela que mais se aproxime da questão da voz, aqui apontada como uma intersecção entre “Campo geral” e *Mutum*.

Além disso, “O recado do morro” também poderia se aproximar da reflexão aqui proposta, por ter como eixo central de sua narrativa uma tradução. A voz que veio do morro como um recado incompreensível aos personagens do conto é repetida de personagem a personagem até transformar-se em música e o recado ser finalmente compreendido por Pedro Orósio, como um recado sobre sua própria morte.

À primeira vista, o recado, que se desloca no espaço, parece se transformar do inarticulado para o articulado, ao passar da natureza emissora de modo cifrado para os versos cantados por Laudelim, como se a voz fosse a cadeia que garante a transmissão do conteúdo. Contudo, não é o lado fônico da mensagem que predomina: Pedro Orósio e seus companheiros de comitiva não ouvem a manifestação do morro, ao contrário de Malaquias, que responde ao emissor corporificado pela natureza. Malaquias, mensageiro desde o nome, não é, contudo, o homem da linguagem oral, e sim “garatujo” (p. 623), encarnando a escrita, com que se parece. Sob esse aspecto, “O recado do morro” concretiza uma teoria da linguagem, segundo a qual a escrita precede a oralidade, já que é Malaquias quem faz a migração do texto, de que é a representação material, para a palavra falada.⁵⁵

⁵² Segundo entrevista concedida pela diretora ao Suplemento Literário, o roteiro do filme foi passado apenas oralmente aos atores. O único ator que afirma ter lido o roteiro é Eduardo Moreira, integrante do grupo Galpão, que interpretou o médico que chega ao sertão no final do filme, descobre a miopia de Miguilim e leva com ele a criança para a cidade.

⁵³ COSTA. Miguilim no cinema: da novela Campo Geral ao filme Mutum, sem paginação.

⁵⁴ COSTA. Miguilim no cinema: da novela Campo Geral ao filme Mutum, sem paginação.

⁵⁵ ZILBERMAN. *O recado do morro*: uma teoria da linguagem, uma alegoria do Brasil, p. 99.

Derrida, citando o ensaio “On Translation”, de Jakobson, lembra-nos que é possível distinguir três formas de tradução: a tradução intralingual, que “interpreta signos lingüísticos por meio de outros signos da mesma língua”,⁵⁶ incluindo aí, as metáforas; a tradução interlingual, ou “tradução propriamente dita”, ou seja, a tradução no sentido usual do termo, onde os signos são interpretados por meio de outra língua; e, finalmente, a tradução intersemiótica ou transmutação, que “interpreta signos lingüísticos por meio de signos não lingüísticos”.⁵⁷ Esta é a tradução que será investigada pela presente pesquisa, bem como os limites que apontam para sua impossibilidade.

Como nos mostra Diniz, a relação mais comum entre a literatura e o cinema “veio a ser a adaptação como tradução, ou seja, a história narrada na literatura traduzida para o cinema”.⁵⁸ A autora, a partir da obra de McFarlane analisa os elementos narrativos que “podem ou não ser transferidos/traduzidos diretamente do texto verbal para o cinemático”.⁵⁹ Assim explica a autora:

Nesse sentido, a tradução seria definida como um processo de procura de equivalentes, ou melhor, de procura de um signo em outro sistema semiótico, o cinema, que tenha a mesma função que o signo no primeiro sistema, a literatura.⁶⁰

Tal perspectiva, entretanto, parece coincidir com a abordagem feita pelo crítico e escritor Assis Brasil, que considera a literatura e o teatro como “muletas”⁶¹ do cinema, como se este, incapaz de criar seus próprios roteiros, buscasse em outras artes inspiração para suas produções. Entretanto, observar as relações entre a literatura e o cinema não se resume a verificar de que forma a narrativa literária fornece subsídios aos roteiros fílmicos, nem tampouco constatar que a descoberta da montagem cinematográfica, no início do século XX, propiciou o aparecimento na literatura de textos marcados por frases entrecortadas, que visavam reproduzir o ritmo das imagens em movimento.

O cinema, comumente acusado de reduzir grandes produções literárias, encontra-se sempre em dívida com a literatura. Tal dívida, entretanto, parece ser inerente ao processo tradutório, como nos mostra a interpretação feita por Derrida do texto de Walter Benjamin. Partindo da história mítica da destruição da Torre

⁵⁶ DERRIDA. *Torres de babel*, p. 23.

⁵⁷ DERRIDA. *Torres de babel*, p. 23.

⁵⁸ DINIZ. *Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*, p. 19.

⁵⁹ DINIZ. *Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*, p. 19.

⁶⁰ DINIZ. *Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*, p. 19.

⁶¹ BRASIL. *Cinema e literatura* (choque de linguagens), p. 76.

de Babel e do consequente surgimento da multiplicidade das línguas, não só a tradução detém tal dívida, mas também o original, já que é ele que demanda a tradução.

A partir do mito da origem das línguas, quando a torre erigida pelos homens e por eles nomeada foi destruída e as línguas multiplicadas, de forma que os homens não mais pudessem se entender, o que veio à tona foi o próprio significado de babel, enquanto substantivo comum, que significa confusão. Como nos mostra Derrida, a palavra babel refere-se à “confusão das línguas e ao mesmo tempo, ao estado de confusão no qual se encontram os arquitetos diante da estrutura interrompida”.⁶²

Derrida lembra ainda a leitura feita por Voltaire, que destaca o fato de Babel significar, enquanto nome próprio, “o nome de Deus como nome do pai”.⁶³ Desta forma, o nome de Deus seria o “nome dessa origem das línguas” e ao mesmo tempo, o nome que, “no movimento de sua cólera”,⁶⁴ a desune. A terra, que até então tinha “uma única língua e as mesmas palavras”,⁶⁵ assistiu à desconstrução do edifício e à disseminação das línguas, e desde então os homens passaram a não mais compreender uns aos outros.

Ao impor e opor sua lei àqueles que ergueram a torre e a ela deram seu nome, Deus “é também demandador de tradução”.⁶⁶ Como nos lembra Derrida, “Ele também está endividado. Ele não parou de lastimar após a tradução de seu nome [...] Pois Babel é intraduzível”.⁶⁷ Se até mesmo entre duas línguas há a impossibilidade de tradução, entre dois sistemas semióticos distintos a distância entre original e tradução torna-se ainda maior.

Como expõe Derrida, a respeito do prefácio benjaminiano, “‘o elemento originário do tradutor’ é a palavra e não a proposição, a articulação sintática”.⁶⁸ Se a necessidade da tradução decorre miticamente da cólera dos deuses, o evento da palavra, por outro lado, de onde parte o tradutor era, para os trovadores provençais, o resultado da união entre o conhecimento e o desejo.⁶⁹ Assim afirma o autor:

[...] o homem não está já sempre no lugar da linguagem, mas deve vir a ele, e pode fazê-lo somente por meio de um *appetitus*, um desejo amoroso, do qual, caso se una ao conhecimento, pode nascer

⁶² DERRIDA. *Torres de babel*, p. 13.

⁶³ DERRIDA. *Torres de babel*, p. 14.

⁶⁴ DERRIDA. *Torres de babel*, p. 14.

⁶⁵ DERRIDA. *Torres de babel*, p. 15.

⁶⁶ DERRIDA. *Torres de babel*, p. 40.

⁶⁷ DERRIDA. *Torres de babel*, p. 40.

⁶⁸ DERRIDA. *Torres de babel*, p. 45.

⁶⁹ AGAMBEN. *A linguagem e a morte* — um seminário sobre o lugar da negatividade, p. 93.

a palavra. A experiência do evento de palavra é, pois, antes de mais nada, uma experiência amorosa, e a própria palavra é *cum amore notitia*, união de conhecimento e amor [...].⁷⁰

É importante ressaltar que para esses poetas, a palavra amor não se refere aos “eventos psicológicos ou biográficos, os quais, em seguida, seriam expressos em palavras”,⁷¹ mas ao próprio “evento da linguagem como fundamental experiência amorosa”,⁷² assim como *trobar* ou encontrar, refere-se à “experiência da palavra própria do canto e da poesia”.⁷³

Embora nos créditos iniciais *Mutum* se coloque como uma adaptação de “Campo geral”, por não ter como principal preocupação representar o encadeamento das ações dos personagens da novela rosiana, o filme não será tratado, aqui, enquanto adaptação, mas como uma atualização do texto original. Segundo a pesquisadora e roteirista de *Mutum*, Ana Luiza Martins Costa, o filme optou por um formato que o afastasse de uma adaptação no sentido usual do termo. Segundo a roteirista:

Esse caminho sensorial adotado pelo *Mutum* afasta-o completamente daquelas adaptações cinematográficas de obras literárias centradas na linguagem verbal, que se pretendem fiéis ao texto apenas por reproduzi-lo declamado no filme. Não só não resolvem o inevitável déficit em relação à narrativa escrita, mas acabam por distanciar ao extremo o espectador. Enchem a tela com diálogos e pensamentos em *off* que explicam ou descrevem o sentimento de cada cena, o que acaba enfraquecendo tanto o texto quanto a imagem, banalizando-os, tornando-os pomposos e enfadonhos. Em *Mutum*, procuramos recuperar a própria atmosfera do livro, entendendo o filme como uma abertura para um outro mundo.⁷⁴

Ao invés de recriar todas as passagens da novela, o filme optou por alguns episódios lembrados pela diretora, a partir da leitura que ela fez da obra cerca de dez anos antes do início da elaboração do roteiro. Posteriormente foram buscadas imagens sensoriais que não explicassem completamente nenhum dos acontecimentos, mas deixassem sempre uma dúvida, de forma que o espectador pudesse se colocar no lugar do protagonista, que também colecionava mais dúvidas que certezas, a partir da percepção do espaço ao seu redor.

⁷⁰ AGAMBEN. *A linguagem e a morte* — um seminário sobre o lugar da negatividade, p. 93.

⁷¹ AGAMBEN. *A linguagem e a morte* — um seminário sobre o lugar da negatividade, p. 94.

⁷² AGAMBEN. *A linguagem e a morte* — um seminário sobre o lugar da negatividade, p. 94.

⁷³ AGAMBEN. *A linguagem e a morte* — um seminário sobre o lugar da negatividade, p. 93.

⁷⁴ COSTA. Migulim no cinema: da novela “Campo Geral” ao filme *Mutum*, sem paginação.

Na sequência de abertura do filme, o espectador se vê supostamente montado em um cavalo que se desloca em direção a um vale,⁷⁵ cavalcando em ritmo constante. Esse posicionamento do espectador é alcançado a partir do uso da câmera subjetiva que, ao mostrar a paisagem ou os acontecimentos a partir do ponto de vista de um personagem específico, intensifica a identificação do espectador com o personagem escolhido para ter o local de seus olhos coincidindo com o espaço ocupado pela lente da câmera. Sabe-se que no cinema clássico usualmente a lente da câmera, ou objetiva, revela o olhar, muitas vezes onisciente, do narrador da estória.

Dessa forma, a imagem de abertura de *Mutum* e o chão dos campos gerais vistos a partir do movimento imposto pelo balanço do cavalo, já parecem fazer referência à forma narrativa adotada pelo escritor mineiro João Guimarães Rosa em sua novela “Campo geral”. Telarolli, citando Henriqueta Lisboa, fala do processo rosiano adotado pelo narrador em “Campo geral” como um importante recurso capaz de promover um “nivelamento” do narrador com o estágio infantil.

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.⁷⁶

Citando Deise Dantas Lima, Telarolli também destaca uma aproximação entre a instabilidade dos personagens de “Campo geral”, que não viviam em terra própria e, estavam, portanto, sempre sujeitos a novas mudanças de moradia, a uma errância na própria forma como o conto é narrado. O narrador, desta forma, se tornaria, em “Campo geral”, uma figura em trânsito, assim como os personagens. A esse respeito, afirma Lima, citada por Telarolli:

Incorporando a errância dos personagens à própria maneira de contar, o narrador também assume um papel deambulatório, ora atuando como observador distanciado, ora submetendo o relato à onisciência seletiva do protagonista. O foco narrativo, que oscila entre a terceira pessoa e a primeira, estabelece correspondência

⁷⁵ Segundo o texto literário, o Mutum fica “em ponto remoto”, “no meio dos campos gerais, mas num covoão em trecho de matas, terra preta, pé de serra”. ROSA. *Manuelzão e Miguilim*, p. 27.

⁷⁶ LISBOA, Henriqueta. O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo Faria. *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. Citado por TELAROLLI. Entre a chuva e o estio ou como narrar a dor na infância, p.200.

sintática e semântica entre o enunciado – as vidas que os personagens não podem governar com mão firme porque foram submetidos ao poder dos donos da terra – e a enunciação que dá forma literária a esta fragilidade ao abdicar do pulso firme do relato apenas em terceira pessoa.⁷⁷

Deleuze explica que foi exatamente a superação da distinção tradicional entre o olhar objetivo da câmera e o olhar subjetivo da personagem o que permitiu que Pier Paolo Pasolini se aproximasse do “cinema de poesia”, conceito desenvolvido pelo cineasta italiano na década de 1960.⁷⁸ A esse respeito, expõe Deleuze:

Foi assim [...] que Pasolini descobriu a superação dos dois elementos da narrativa tradicional, a narrativa indireta objetiva do ponto de vista da câmera, a narrativa direta subjetiva do ponto de vista da personagem, para atingir a forma muito especial de um ‘discurso indireto livre’, de uma ‘subjetividade indireta livre’. Estabelecia-se uma contaminação dos dois tipos de imagem, de tal modo que as visões insólitas da câmera (alternância de diferentes objetivas, o zoom, ângulos extraordinários, movimentos anormais, paradas...) exprimiam as visões singulares da personagem, e estas se expressavam naquelas, mas levando o conjunto à potência do falso. A narrativa não se refere mais a um ideal de verdade a constituir sua veracidade, mas torna-se uma ‘pseudo-narrativa’, um poema, uma narrativa que simula ou antes uma simulação de narrativa. As imagens objetivas e subjetivas perdem sua distinção, mas também sua identidade, em proveito de um novo circuito onde se substituem em bloco, ou se contaminam, ou se decompõem e recompõem.⁷⁹

A abertura de *Mutum*, com câmera subjetiva, adotando o ponto de vista do protagonista que voltava da viagem feita com o Tio Terêz, “para ser crismado no Sucurijú”,⁸⁰ refere-se ainda à imagem de Rosa, enquanto escritor-viajante.

O público costuma identificar os escritores – especialmente aqueles destacados como referência cultural – a algumas de suas imagens registradas e freqüentemente repetidas pela mídia. De Guimarães Rosa, sempre nos lembramos como o viajante pelas trilhas do sertão.⁸¹

⁷⁷ LIMA citada por TELAROLLI. Entre a chuva e o estio ou como narrar a dor na infância, p. 201.

⁷⁸ “Pasolini ressalta que, até o começo da década de 1960 (momento em que produziu os ensaios do livro *Empirismo hereje*, publicado em 1972), não se poderia apontar um filme feito inteiramente como uma “subjetiva indireta livre”. Não existiria um filme totalmente realizado por uma câmera subjetiva, em que o cineasta conseguisse se colocar absolutamente em segundo plano e reproduzir o olhar de uma outra pessoa, representando visualmente o interior de uma personalidade diversa da sua”. SAVERNINI, Érika. *Índices de um Cinema de Poesia: Pier Paolo Pasolini, Luis Buñel e Krzysztof Kieslowski*, 2004.

⁷⁹ DELEUZE. *A imagem-tempo*, p. 181.

⁸⁰ ROSA. *Manuelzão e Miguilim* (Corpo de baile), p. 27.

⁸¹ CARDOSO. Entre meninos e vaqueiros (memórias mineiras para a invenção narrativa), p. 193.

O uso da câmera subjetiva em *Mutum* parece apropriar-se de um importante recurso narrativo da novela rosiana. Em diversos trechos das obras, tanto em “Campo geral” quanto em *Mutum*, a percepção do protagonista mistura-se à do narrador. A incorporação do discurso indireto livre pelo filme *Mutum* aproxima, assim, a narrativa analisada do conceito de “cinema de poesia”.

“Campo geral” parece ter encontrado no olhar em movimento a via de abertura da novela que inicia e termina com uma viagem a um espaço descrito como um “covoão” (cova, cela). Segundo a filósofa brasileira Marilena Chauí, a raiz indo-europeia de cova ou cela é *ok*, em latim, curiosamente a mesma raiz da palavra *occulum* (olho). Assim *occultus* (oculto), e *kelo*, de onde virá *cella* (esconderijo, cela, cova) e *clandestinus* (clandestino) têm, desde a raiz etimológica, uma ligação com o olhar.⁸²

A localização geográfica do *Mutum* — descrita por Rosa como um “covoão” ou um “buraco entre dois morros” — parece, portanto, estar em consonância com a questão do olhar ofuscado de Miguilim, que pouco entende dos acontecimentos ao seu redor. A partir da ótica de Miguilim, há sempre algo escondido ou mal explicado: o motivo da morte de Dito, o envolvimento amoroso da mãe com Tio Terêz, o olhar triste e as palavras vagas da mãe, a razão da agressividade do pai em relação a ele etc.

1.3 Infância ou murmúrio: *Mutum*, a experiência muda

Uma teoria da experiência que desejasse verdadeiramente colocar de modo radical o problema do próprio dado originário deveria obrigatoriamente partir da experiência ‘por assim dizer ainda muda’ (situada aquém daquela ‘expressão primeira’), ou seja, deveria necessariamente indagar: existe uma experiência muda, existe uma infância da experiência? E, se existe, qual é a sua relação com a linguagem?

⁸³

Os fonemas, estes signos diferenciais ‘puros e vazios’, ao mesmo tempo ‘significantes e sem significado’, não pertencem propriamente nem ao semiótico nem ao semântico, nem à língua nem ao discurso, nem à forma nem ao sentido, nem ao endossomático nem ao exossomático: eles se situam na identidade-diferença (na *chóra*, teria dito Platão) entre estas duas regiões, em um ‘lugar’ do qual talvez não seja possível dar senão uma descrição topológica e que coincide com aquela região histórico-transcendental – antes do sujeito da linguagem, mas não por isto somaticamente substancializável – que definimos mais acima como a *infância* do homem.⁸⁴

⁸² CHAUI. Janela da alma, espelho do mundo, p. 35.

⁸³ AGAMBEN. *Infância e história*, p. 48.

⁸⁴ AGAMBEN. *Infância e história*, p. 74.

Referindo-se a pesquisas de Benveniste publicadas na década de 1960,⁸⁵ o filósofo italiano Giorgio Agamben aponta para a distinção feita pelo linguista entre o semiótico (o signo), aquele que pode ser “reconhecido”, e o semântico (o discurso), o que pode ser “compreendido”. Segundo o autor, enquanto o semiótico caracteriza-se como uma “propriedade da língua”, o semântico liga-se à enunciação e ao universo do discurso, sendo assim o resultado de uma “atividade do locutor que coloca em ação a língua”.⁸⁶

Para o filósofo, é por essa razão que o caráter semântico pode ser transposto de uma língua a outra, enquanto o mesmo não ocorre com seu semiotismo. Tal situação aponta para a impossibilidade da tradução, referida por Walter Benjamin, em 1923, em seu ensaio “A tarefa do tradutor”. No texto, o autor expõe o paradoxo do ato tradutório: apesar de haver algo de “intraduzível” em toda obra (o que comumente é denominado como “poético”), é a tradução quem prolonga a vida do original, permitindo sua “pervivência”.

Segundo Agamben, a teoria da infância encontra-se precisamente neste hiato entre o semiótico e o semântico, entre língua pura e discurso. Local de origem do *Corpo de baile*, o Mutum é apresentado não só como o espaço visto por uma criança que enxerga sempre um pouco aquém dos demais, em decorrência de sua miopia, como também, o tempo em que Miguilim vivencia a experiência da morte, apropria-se da linguagem e assim se reconhece como sujeito. A infância tratada em “Campo geral”, portanto, não é apenas a infância do personagem. A obra trata também da transição da natureza à cultura, o que implica um debate sobre os conceitos de história e de língua.

O semiótico não é mais que a pura língua pré-babélica da natureza, da qual o homem participa para falar, mas de onde se encontra sempre no ato de sair para a Babel da infância. Quanto ao semântico, este existe apenas na emergência momentânea do semiótico na instância do discurso, cujos elementos – logo depois de proferidos – recaem na pura língua, que os recolhe em seu mudo dicionário de signos. Somente por um instante, como os golfinhos, a linguagem humana põe a cabeça para fora do mar semiótico da natureza. Mas o homem propriamente nada mais é que esta passagem da pura língua ao discurso; porém este trânsito, este instante, é a história.⁸⁷

⁸⁵ Os textos de Benveniste aos quais Agamben aqui se refere são *Les niveaux de l'analyse linguistique* [Os níveis da análise linguística], 1964; *Forme et sens dans le langage* [Forma e sentido na linguagem], 1967 e *Sémiologie de la langue* [Semiologia da língua], 1969.

⁸⁶ AGAMBEN. *Infância e história*, p. 67.

⁸⁷ AGAMBEN. *Infância e história*, p. 68.

A raiz “mu”, encontrada duas vezes em *Mutum* (já que, enquanto uma palavra-palíndromo, também pode ser lida da direita para a esquerda) indica estar de boca fechada, um murmúrio. O silêncio, portanto, encontra-se ligado à palavra *mutum*, não apenas na referência feita à ave que só canta à noite, mas também a seu radical, do qual deriva o nome mistério, como nos alerta Agamben. O filósofo italiano chama atenção para o fato de que, na antiguidade, “o centro da experiência dos mistérios era não um saber, mas um sofrer (‘ou mathein, allà pathein’, nas palavras de Aristóteles)”,⁸⁸ um “não-poder-dizer”, um “murmurar com a boca fechada”, o que de fato aproxima o mistério da experiência da infância do homem.

Assim, para o autor, a infância, pensada como dimensão original do humano, aproxima-se do mistério e do silêncio. Curiosamente, foi a tradução italiana da obra de Guimarães Rosa que ganhou o nome “*Mutum*”. A raiz “mu”, a qual Agamben associa ao silêncio, vem de *mugolare*, que em italiano significa “emitir sons indistintos e lamentosos mantendo a boca fechada (como fazem os cães), lamentar-se, gemer, *murmurar*”. Diz o autor:

Enquanto o homem, no conto de fadas, emudece, os animais saem da pura língua da natureza e falam. Por meio da temporária confusão das duas esferas, é o mundo da boca aberta, de raiz indo-europeia *bha (de que deriva a palavra “fábula”), que o conto de fadas faz valer contra o mundo da boca fechada, de raiz *mu.⁸⁹

É do silêncio que pesa sobre a infância que trata “Campo geral”. Talvez por isso o filme de Kogut pareça tão silencioso. O artigo de Gilson Magalhães de Carvalho, intitulado “*Mutum*, entre o silêncio e o ruído: o sertão na letra e na tela”, que analisa o uso do som no filme *Mutum*, chama atenção para o fato de que, em nenhum momento do filme, há silêncio absoluto. O que dá ao espectador a sensação de silêncio é a ausência de trilha sonora na obra.

Sabe-se que, tradicionalmente, o cinema narrativo comercial, desde o advento do som, ocorrido no final dos anos 20, utiliza-se de diálogos, ruídos e trilha sonora (elemento artificial incluído para conferir tensão dramática à obra). Porém, Sandra Kogut, em seu primeiro trabalho no terreno da ficção, optou por excluir a música da trilha sonora de *Mutum*.

Tal opção parece ter alcançado pelo menos dois objetivos: valorizou a palavra (já que a aquisição da linguagem articulada pode ser vista como um dos pontos

⁸⁸ AGAMBEN. *Infância e história*, p. 77.

⁸⁹ AGAMBEN. *Infância e história*, p. 78.

centrais da novela em questão) e conferiu mais autenticidade ao espaço do sertão. A esse respeito, expõe Carvalho: “mesmo quando os personagens nada dizem, há os ruídos da natureza ao fundo, como uma trilha sonora não-intencional, como a nos lembrar todo o tempo que ali é o sertão real, e não o encenado”.⁹⁰

Além disso, como a aquisição da linguagem na obra encontra-se intrinsecamente ligada a uma discussão sobre o olhar, a ausência de música na trilha sonora também incrementa de certa forma o peso conferido ao estrato visual do filme. São os óculos obtidos pelo personagem como presente de um médico — personagem que detém o conhecimento científico — que consolidam a passagem de Miguilim do sertão à cidade, e com isso a aquisição definitiva da linguagem articulada, que aí coincide com o olhar em foco permitido pelas lentes dos óculos.

Não dividido entre tantas esferas sonoras (música, ruído e palavras), o som em *Mutum* evita os excessos, dando a sensação de buscar o mínimo, como se a dimensão sonora, reduzida ao extremo, conduzisse a percepção do espectador. Este, portanto, atém-se aos ruídos locais, ao olhar do personagem e às palavras por ele proferidas. De certa forma, o filme possibilita um uníssono desses elementos. Os sons locais traduzem, muitas vezes, o olhar de Thiago/Miguilim.

Em seu artigo, Carvalho compreende a supressão da trilha sonora como uma tentativa de aproximar o filme da prática do cinema documentário, conferindo-lhe assim maior autenticidade, mas vê com certo estranhamento a ênfase dada ao som dos animais (som de pássaros, latidos etc) e aos ruídos da natureza (como trovões), como pode ser percebido na citação abaixo:

Do mesmo modo, a opção por não incluir uma trilha musical afasta *Mutum* da ficção e o aproxima do documentário, intenção assumida pela diretora. Causa certo estranhamento a inserção de uma ‘massa’ de ruídos da natureza, como insetos e outros animais, que todo o tempo soa ao fundo, interpretada como uma tentativa de alcançar uma representação exata da realidade daquele lugar [...] ao introduzir uma massa de ruídos composta de sons da natureza, audível durante todo o transcorrer do filme, inclui um elemento pertinente no mundo real, mas talvez inapropriado ao mundo ficcional.⁹¹

Em *Mutum*, o áudio foi todo gravado separadamente. Os ruídos da natureza que poderiam ser capturados como “som direto”, coincidindo com a imagem filmada — já que desde a década de 1960, há tecnologia para tal — foram editados em uma

⁹⁰ CARVALHO. *Mutum*, entre o silêncio e o ruído: o sertão na letra e na tela, sem paginação.

⁹¹ CARVALHO. *Mutum*, entre o silêncio e o ruído: o sertão na letra e na tela, sem paginação.

trilha e posteriormente acrescentados ao filme. Assim, os sons de vento, chuva, assovios de pássaros, dentre outros que escutamos no filme, não correspondem às imagens da natureza exibidas. Não há simultaneidade entre captura de imagem e som na apresentação do espaço geográfico em *Mutum*.

Por outro lado, a fala dos atores coincide com as imagens desses. A maior parte do elenco, que inclui atores profissionais e não-profissionais, não teve acesso ao roteiro do filme. Alguns deles foram a uma sala de cinema pela primeira vez, para ver a si mesmos na tela, depois que o filme ficou pronto. Assim, em *Mutum* há uma artificialidade maior dos sons não articulados (ou aqueles que não podem ser representados pela escrita alfabética) do que dos diálogos, que tentaram ser capturados da forma mais espontânea possível.

Além do som ambiente não ter sido capturado simultaneamente às imagens (som assíncronico), o uso de alguns ruídos que o compõem também foram tratados artificialmente, como nos mostra o artigo de Carvalho:

Há um momento em que os ruídos são usados criativamente, de modo não-naturalista: na cena em que Thiago se assusta ao ouvir estranhos barulhos no mato e foge em busca da ajuda paterna, que nada encontra de anormal. Ao voltar para casa, seu pai ridiculariza a situação, dizendo que o menino havia visto assombração. Outro momento em que o som é utilizado de modo expressivo do ponto de vista narrativo é quando os pais de Thiago brigam, levando o menino a intervir e por isso ser castigado, evento do qual só se tem conhecimento pelo barulho que se ouve.⁹²

Se a obra rosiana “Campo geral” trata da infância e, portanto, do mutum enquanto hiato existente entre a pura língua e a língua articulada, ou ainda entre a passagem do semiótico ao semântico, é também nessa passagem que se encontra o filme enquanto tradução do texto literário. O silêncio ao qual se refere a palavra mutum não se identifica com a mudez, mas com o murmúrio dos animais ou com sons produzidos pelo humano, que, entretanto, não podem ser escritos, como nos indica o significado da palavra *mugolare*.

O próprio texto rosiano nessa novela parece nos lembrar da existência de outras línguas que não apenas a língua articulada, gramatical, que pode ser escrita por nosso alfabeto: “Miguilim — ele disse — você lembra que seu Aristeu falou, os macacos conversaram? Eu acho que foi de verdade”.⁹³

⁹² CARVALHO. *Mutum*, entre o silêncio e o ruído: o sertão na letra e na tela, sem paginação.

⁹³ ROSA. *Manuelzão e Miguilim* (Corpo de baile), p. 98.

Como nos mostra Agamben, o som que escrevemos não é aquele que balbuciamos ao nascer — que, como o som produzido pelos animais, não pode ser partido e se apresenta de fato como uma massa única, sem divisões. Para ele, passamos a considerar articulados os sons que podemos escrever, “que se pode com-preender, aferrar com as letras”⁹⁴ e não todo som humano. Em contraposição, “[...] a voz confusa é aquela, “inescrível”, dos animais [...] ou então aquela parte da voz humana que não se pode escrever, como o assovio, o riso, o soluço [...]”.⁹⁵

Os animais, de fato, não são destituídos de linguagem; ao contrário, eles são sempre e absolutamente língua, neles *la voix sacrée de la terre ingenu* — que Mallarmé, ouvindo-a no canto de um grilo, opõe como *une e non-de-composée* à voz humana — não conhece interrupções nem fraturas. Os animais não entram na língua: já estão sempre nela. O homem, ao invés disso, na medida em que tem uma infância, em que não é já sempre falante, cinde esta língua una e apresenta-se como aquele que, para falar, deve constituir-se como sujeito da linguagem, deve dizer *eu*.⁹⁶

Como levantado anteriormente, a opção pelo uso comedido do som no filme de Kogut também pode ser vista como uma forma de enfatizar o caráter sensorial da obra. Em *A imagem-tempo*, Deleuze comenta a crítica feita por Louis Audibert ao filme *Tabu* (1931), de Murnau, um filme mudo feito já na época do cinema falado e que aponta para o caráter não-imediato ou mediado que envolve o uso da palavra. Segundo o autor, “a imagem visual remete a uma natureza física inocente, a uma vida imediata que não precisa de linguagem, enquanto o intertítulo ou o escrito manifesta a lei, o proibido, a ordem transmitida [...]”.⁹⁷

De fato, não há uma coincidência entre a fala, ou seja, o discurso humano, que busca uma conexão, e o dizer da língua, sem conexão. Como coloca Agamben, é preciso deixar a percepção ingênua, a partir da qual as letras seriam verdadeiramente elementos presentes na voz, ou que os números estariam nas coisas. Ao contrário, o autor nos lembra que “o nomear existe no ar, como negação e memória do nominado”.⁹⁸

Em *A linguagem e a morte*, Agamben se refere à voz como “expressão e memória da morte do animal”, já que, citando as lições de Hegel de 1805-1806, intituladas “O despertar do espírito é o reino dos nomes”, nos lembra que “todo animal tem

⁹⁴ AGAMBEN. *Infância e história*, p. 69.

⁹⁵ AGAMBEN. *Infância e história*, p. 69.

⁹⁶ AGAMBEN. *Infância e história*, p. 64.

⁹⁷ DELEUZE. *A imagem-tempo*, p. 267-8.

⁹⁸ AGAMBEN. *A linguagem e a morte* – um seminário sobre o lugar da negatividade, p. 65.

na morte violenta uma voz”.⁹⁹ Ao morrer, o animal “exala a alma em uma voz”. Portanto, para o autor, a linguagem significativa articula o “traço evanescente” que é a voz do animal, sendo, portanto, “traço da morte”. A esse respeito, comenta Agamben:

O animal, morrendo, tem uma voz, exala a alma em uma voz e, nesta, exprime-se e conserva-se *enquanto morto*. A voz animal é, pois, *voz da morte*. O genitivo aqui deve ser entendido no sentido subjetivo, além de objetivo. Voz (e memória) *da morte* significa: a voz é morte que conserva e recorda o vivente como morto e, ao mesmo tempo, é imediatamente traço e memória da morte, negatividade pura.¹⁰⁰

Se associarmos a massa indistinta de sons de animais que acompanha quase todo o filme *Mutum* à memória da morte, ao invés de inverossímil do ponto de vista ficcional, como sugerido pelo artigo de Carvalho, tal sonoridade pode ser percebida como uma forma de enfatizar uma das principais questões da novela rosiana, a morte do personagem Dito, irmão de Miguilim. Considerando-se que a obra trate eminentemente do tema da morte, o estrato sonoro do filme apenas reafirmaria tal questão ao espectador, mesmo que de forma não explícita.

Voz e imagem aí parecem se aproximar. Embora Dubois já tenha apontado a fotografia como um duplo golpe que, ao mesmo tempo em que recorta espacialmente, congela temporalmente uma fração do tempo vivido¹⁰¹ — e talvez por isso toda foto possa ser vista como uma morte —, aqui a imagem será pensada como uma possibilidade de movimento. O cinema, marcado sempre pelo tempo presente (da projeção e da percepção), apesar do traço nele inscrito referir-se ao passado, como nos indica Comolli,¹⁰² permite ao espectador atualizar a morte contida em cada fotograma, revertendo nossa concepção temporal. Assim, na passagem da fotografia ao cinema conseguiríamos contrariar o curso natural de nossa existência, uma vez que caminharíamos da morte à vida.

Em “Campo geral”, o sofrimento de Miguilim também se associa frequentemente ao medo imposto pelo mato do *Mutum*, local associado ao mistério. Ali ouviam-se ruídos indiscerníveis de animais, sons súbitos de movimentos de

⁹⁹ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Jenaer Realphilosophie*. Vorlesungsmanuskripte zur Philosophie der Natur und des Geistes von 1805-1806. Hamburg: Johannes hoffmeister, 1967. Citado por AGAMBEN. *A linguagem e a morte*, p. 66.

¹⁰⁰ AGAMBEN. *A linguagem e a morte* – um seminário sobre o lugar da negatividade, p. 66-67.

¹⁰¹ DUBOIS. Philippe. *El Acto Fotográfico, de la Representación a la Recepción*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 1986. Citado por KOSSOY. Realidades e ficções na trama fotográfica, p. 29.

¹⁰² COMOLLI. *Ver e poder*. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário, p. 112.

galhos e conversas. Viam-se bilhetes secretos, como o que Tio Terêz tenta enviar, através do menino, à mãe de Miguilim. Aquele era um local onde se devia falar baixo: “entrava no mato. Era aquele um mato calado. Miguilim rezava, sem falar alto”.¹⁰³

O silêncio de Miguilim, como o mato calado do Mutum, parece ocupar esse local de suspensão. Para Agamben, as figuras que se encontram suspensas entre dois mundos (o anjo, a marionete, o saltimbanco ou a criança)¹⁰⁴ encontram-se libertas de toda experiência. “Toda época”, ele escreve na sétima elegia, “possui tais deserdados, aos quais aquilo que foi não pertence mais, e o que será, não ainda”.¹⁰⁵

Embora se trate de um personagem infantil, Miguilim expressa de forma recorrente uma profunda saudade de situações não vividas e de paisagens nunca vistas, ou seja, seu desejo aponta para um curioso encontro entre uma lembrança que não se localiza em um passado sedimentado e um sonho fluido que parece escapar a todo instante.

‘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...’.¹⁰⁶

Vale notar a fugacidade das imagens que apontam para a realização dos desejos do personagem. A figura do vagalume, que é recorrente na obra, é exemplo. A maneira como essas imagens se diluem a todo instante (como a luz do vagalume, que só se acende para rapidamente se apagar de novo) explica a permanência da tristeza de Miguilim. Sua mãe dizia que o “lumêio” dos vagalumes era “um acenado de amor”. Talvez por isso, o trecho abaixo, que fala da saudade do “nunca vivido”, comece com o apagamento de um vagalume.

Um vagalume se apaga, descendo ao fundo do mar. ‘Mãe, que é que é o mar, Mãe?’ Mar era longe, muito longe dali, espécie duma lagoa enorme, um mundo d’água sem fim, Mãe mesma nunca tinha avistado o mar, suspirava. — ‘Pois, Mãe, então mar é o que a gente tem saudade?’ Miguilim parava.¹⁰⁷

Além da luz dos vagalumes, que oferece breves interrupções à constante “saudade do não vivido” sentida por Miguilim (o personagem chega a encher uma

¹⁰³ ROSA. *Manuelzão e Miguilim* (Corpo de baile), p. 94.

¹⁰⁴ Agamben aqui se refere às personagens da poesia de Rilke.

¹⁰⁵ RILKE, Rainer Maria. *Das elegias duinenses*. Citado por AGAMBEN. *Infância e história*, p. 54.

¹⁰⁶ ROSA. *Manuelzão e Miguilim* (Corpo de baile), p. 106.

¹⁰⁷ ROSA. *Manuelzão e Miguilim* (Corpo de baile), p. 91.

garrafa de vagalumes e levar para o escuro do quarto, o que traz ao menino enorme alegria), há também um som não-articulado que cumpre a mesma função: a voz de Mãitina. Fala “enfeitiçada”, cujas palavras não eram decodificadas por Miguilim, mas sentidas pelo personagem como um aconchego: “O que Mãitina falava era no atrapalho da linguagem dela, mas tudo de ninar, de querer-bem, Miguilim pegava um sussú de consolo, [...] não tinha mais medo nenhum, [...] ela falava a zuo, a zumbo, a linguagem dela era até bonita, ele entendia que era só de algum amor”.¹⁰⁸

Assim, é esse som não articulado, se nos limitarmos à linguagem instituída, e a luz efêmera dos vagalumes que ajudam o protagonista a atravessar sua infância em meio à escuridão do Mutum. Curiosamente, a própria Mãitina era “preta encoberta, como que deve de ser a Morte”, como mostra a passagem abaixo:

Lá era sem luz, mesmo de dia quase que só as labaredas mal alumiam. Miguilim era mais pequeno, tinha medo de tudo, chegou lá sozinho para espiar, não tinha outra pessoa ninguém lá, só Mãitina mesmo, sentada no chão, todo o mundo dizia ela feiteira, assim preta encoberta, como que deve de ser a Morte [...].¹⁰⁹

Além de situar-se neste espaço de uma suspensão, como um limbo entre passado e futuro, o desejo do protagonista aponta para a volta do “nunca visto” ou “nunca vivido”. Há várias passagens que permitem localizar Miguilim neste espaço: “a alegria Miguilim adiava, agora não estava em meios [...] ‘Mãe, fala no Ditinho’. Queria sonhar com o Dito, de frente, nunca tinha sonhado. Mas não conseguia”.¹¹⁰ Esse personagem que parece sentir saudade do “nunca vivido” aponta para o fenômeno da expropriação da experiência, analisado por Agamben. Como explica o filósofo italiano, “fazer experiência de alguma coisa significa: subtrair-lhe a sua novidade, neutralizar o seu poder de choque”.¹¹¹ A esse respeito, ele expõe ainda:

Em Baudelaire, um homem que foi expropriado da experiência se oferece sem nenhuma proteção ao recebimento dos choques. À expropriação da experiência, a poesia responde transformando esta expropriação em uma razão de sobrevivência e fazendo do inexperienciável a sua condição normal. Nesta perspectiva, a busca do ‘novo’ não se apresenta como a procura de um novo objeto da experiência, mas implica, ao contrário, um eclipse e uma suspensão da experiência.¹¹²

¹⁰⁸ ROSA. *Manuelzão e Miguilim* (Corpo de baile), p. 61.

¹⁰⁹ ROSA. *Manuelzão e Miguilim* (Corpo de baile), p. 61.

¹¹⁰ ROSA. *Manuelzão e Miguilim* (Corpo de baile), p. 144.

¹¹¹ AGAMBEN. *Infância e história*, p. 52.

¹¹² AGAMBEN. *Infância e história*, p. 52.

Ao apostar na imagem despojada proposta pelo cinema moderno, aquele que retira os excessos, Kogut parece traduzir a suspensão da experiência encontrada em *Mutum*, “covoão entre dois morros”, espaço de uma possível “in-fância da experiência”. Não só o espaço fílmico aí se apresenta destituído de uma natureza exuberante, como também as ações dos personagens apontam para experiências cotidianas, como que conferindo um tom poético a ações banais, corriqueiras.

1.4 Inscrição da voz

A história da escrita chinesa é exemplar nesse aspecto: essa escrita foi inicialmente estética e/ou ritual (servia para dirigir-se aos deuses) e em seguida passou a ser funcional (servindo para comunicar, para registrar); a função de comunicação, que os lingüistas transformam em pau para toda obra, é posterior, derivada, secundária; a escrita chinesa, portanto, no começo não pode ter sido um decalque da fala, e nossos transcripcionistas (que vêem na escrita uma simples transcrição da linguagem) perdem seu tempo. Não, não é assim tão óbvio que a escrita sirva para comunicar; é por um abuso de nosso etnocentrismo que atribuímos à escrita funções puramente práticas de contabilidade, comunicação e registro, e que censuramos o simbolismo que move o signo escrito.¹¹³

Embora a escrita alfabética crie a ilusão de ter capturado a voz e a inscrito, sabe-se que, em um ato de fala, os sons não se sucedem, mas entremeiam-se mutuamente. Ao ordenar os sons em um sistema, a escrita alfabética não consegue capturar a voz, até porque o ato de fala se constitui como um movimento ininterrupto, sendo uma invenção qualquer partição dos sons proposta pela representação alfabética.

Da mesma forma, a suposta sucessão de imagens exibida pelo cinema não passa de uma impressão de captura de um momento vivido. Na tela, o que vemos são momentos isolados que, colocados em uma velocidade de 1/24 segundos, nos permitem usufruir a sensação do movimento. Isso ocorre porque uma imagem permanece em nossa retina por um tempo superior àquele em que as imagens de fato ficam expostas diante de nossos olhos, fenômeno conhecido como “persistência retiniana”.

Há, portanto, instantes sem imagem entre uma foto e outra, e são precisamente esses vazios que nos permitem ter a sensação do movimento no cinema. A partição das imagens, além de definir o tempo que o espectador terá diante de cada fragmento, também define em grande parte nossa experiência do olhar. O que consideramos visível é aquela porção do mundo que podemos registrar como imagem com os

¹¹³ BARTHES. *Inéditos*. vol. 1: teoria, p. 182.

aparelhos que temos a nosso dispor. E assim como a fala excede enormemente os sons que podemos inscrever, nossa experiência visual também não se restringe ao supostamente “capturável” pela câmera.

Miguilim esbarrou, já estava com um começo de dúvida, daí viu, os olhos dele vendo: viu nada, só conheceu que o escuro estava sendo mais maldoso, em redor – e o treslinguar do fogo – era uma mata-escura, mato em que o verde vira preto, e o fogo pelejava para não deixar aquilo tomar conta do mundo, estremeciam mole todos os sombreados.¹¹⁴

É nesse hiato entre as imagens supostamente desfocadas e inexistentes (decorrentes de delírios ou da rica imaginação do personagem) e a descoberta do foco, oferecido pelas lentes do médico, que se situa “Campo geral”. É dessa passagem de uma forma de olhar à outra que trata a novela. O focalizador (o olho a partir do qual a história nos é narrada) em “Campo geral” é o olhar do protagonista antes da chegada do enquadramento e das lentes dos óculos que lhe foram oferecidos pelo médico. A obra trata, portanto, desse olhar desenquadrado, aparentemente não filmável.

Da mesma forma, o conto aborda a lacuna existente entre a fala confusa de Mãitina e a repetição de sílabas que conferem uma dimensão sonora e um encadeamento rítmico, capaz de traduzir a tristeza e as dúvidas de Miguilim, e a sua despedida do Mutum, rumo à cidade, ao final da novela. Tal lacuna encontra uma nova forma, permitindo a mutação deste conto em outra obra. Não se trata de uma tradução da sucessão dos acontecimentos. Pois, como coloca Benjamin, o que uma obra tem de essencial “não é comunicação, não é enunciação”.¹¹⁵

Assim como a imagem no cinema mistura a projeção do espectador à imagem objetiva projetada, o texto literário também pode ser visto como uma tela, onde a experiência vivida pelo leitor mistura-se ao que ali foi tecido pelo escritor, modificando o percurso de ambos. Segundo Kogut, Thiago (que interpreta Miguilim) foi ao cinema pela primeira vez para assistir ao filme onde figura como protagonista.

Trata-se, portanto, também de uma criança que vive uma intensa experiência do olhar, vendo-se na tela do cinema, após a produção do filme. É curioso que Thiago tenha vivido, ao longo do próprio filme, um encontro com Miguilim, também este um personagem marcado pela experiência de um

¹¹⁴ ROSA. *Manuelzão e Miguilim* (Corpo de baile), p. 61.

¹¹⁵ BENJAMIN. *A tarefa do tradutor*.

segundo olhar, aquela permitida pelas lentes dos óculos a ele concedidos no final do conto.

Além da modificação na forma de olhar, o espaço que se abre a partir dessa experiência pode ser visto como outro ponto de encontro entre essas histórias. Após a realização do filme, Thiago, que nunca havia saído do Morro da Garça, é convidado a assistir *Mutum* em Berlim, e Miguilim, como se sabe, também é levado para a cidade pelo médico que lhe concedeu os óculos.

2 Eclipse

2.1 A imagem na literatura e no cinema

Falar não é ver. Falar libera o pensamento desta exigência ótica que, na tradição ocidental, submete a milênios nosso contato com as coisas e convida-nos a pensar com a garantia da luz ou sob a ameaça da ausência de luz. Deixo-vos recensear todas as palavras pelas quais é sugerido que de fato é preciso pensar segundo a medida do olho.

Maurice Blanchot¹

Algumas abordagens que se propõem a refletir acerca das possíveis relações entre a literatura e o cinema, ou entre a palavra e a *imagem*, percebem a imagem, em ambos os sistemas, como uma forma de representação. Tais abordagens consideram a imagem fílmica como algo dotado de materialidade, enquanto a imagem construída mentalmente pelo leitor a partir do texto literário seria imaterial e autêntica para cada leitor isoladamente. Segundo essa visão, o cinema (apesar de ser um espectro) tentaria dar uma forma palpável às imagens construídas pelo leitor a partir do texto literário, oferecendo uma imagem de segunda-mão, que pode ser avaliada a partir do critério de maior ou menor fidelidade em relação ao texto literário.

Tal perspectiva foi substituída por outras formas de pensar a relação entre a literatura e o cinema, não apenas porque se constatou que não há tradução possível do aspecto semiótico de um texto (como demonstrado no capítulo anterior), mas também porque o conceito de imagem em literatura não coincide com o que pode ser chamado de imagem no cinema ou no vídeo. Para Maurice Blanchot, escrita e imagem se encontram em um mesmo ponto, não sendo uma a representação da outra, em nenhum sentido (da escrita à imagem ou da imagem à escrita).

Em seu texto “Falar, não é ver”, Blanchot nos mostra que “escrever, não é expor a palavra ao olhar”.² Para o autor, a escrita não busca revelar algo que se esconde, nem esconder uma suposta verdade. E o mesmo se aplica às imagens. A

¹ BLANCHOT. *A conversa infinita*. v. 1: a palavra plural, p. 66.

² BLANCHOT. *A conversa infinita*. v. 1: a palavra plural, p. 66.

imagem no cinema será pensada aqui como o ponto de encontro das várias relações que se estabelecem entre sujeitos e objetos durante o espetáculo fílmico.

Há sequências em *Mutum* onde a presença e a ausência da luz, que se dá de forma intermitente, lembram o espectador desse caráter ambíguo da imagem, que não é uma entidade enganosa, como propunha o pensamento platônico, tampouco a revelação de qualquer verdade. Como expõe Bergson em *Matéria e Memória*, a imagem é “mais do que aquilo que o idealista chama uma representação, porém menos do que aquilo que o realista chama uma coisa”.³ Ou seja, trata-se de “uma existência situada a meio caminho entre a ‘coisa’ e a ‘representação’”.⁴

Uma sequência, em particular, no filme em questão parece se referir à imagem, tal como a conceituamos. Deitado em sua cama, Thiago (Miguilim) abre e fecha a janela, sucessivamente, com os pés, ora iluminando, ora escurecendo a coleção de selos colada na parede de seu quarto. Como indica a própria ambiguidade da palavra *revelar*, tal imagem encontra-se exatamente no ponto de indecisão entre o que se revela e o que se mantém encoberto. “A imagem é a duplicidade da revelação. Aquilo que encobre revelando, o véu que revela reencobrendo na indecisão ambígua da palavra revelar é a imagem”,⁵ define Blanchot. Assim expõe o autor:

— De fato, revelar supõe que se mostre algo que não aparecia. A palavra (pelo menos a que interessa: a escrita) desnuda, sem mesmo retirar o véu, e às vezes, ao contrário (perigosamente), encobrendo – de uma maneira que não cobre nem descobre.

— Não é assim que acontece nos sonhos? O sonho revela reencobrendo.

— No sonho ainda existe algo como uma luz que na verdade não sabemos qualificar. Ela supõe uma inversão da possibilidade de ver. Ver no sonho é estar fascinado e o fascínio produz-se quando, longe de apreender a distância, somos possuídos pela distância, investidos por ela. Na visão, não somente tocamos a coisa graças a uma distância que nos alivia, mas a tocamos sem ficarmos estorvados por ela. No fascínio, talvez já estejamos fora do visível-invisível.⁶

O plano que antecede a sequência em que a luz entra de forma intermitente no quarto de Thiago, a partir do movimento de abrir e fechar a janela, feito lentamente pelos pés do menino, merece ser aqui mencionado, já que também se remete ao próprio cinema, como espetáculo de sombras.

Deitados no quarto, Thiago e Felipe permanecem em silêncio enquanto do outro lado do quarto, as sombras das roupas dos meninos ganham uma dimensão

³ BERGSON. *Matéria e memória*, p. 2.

⁴ BERGSON. *Matéria e memória*, p. 2.

⁵ BLANCHOT. *A conversa infinita*. v. 1: a palavra plural, p. 69.

⁶ BLANCHOT. *A conversa infinita*. v. 1: a palavra plural, p. 69.

gigantesca na parede, sugerindo as mais diversas formas. Não é possível identificar os objetos representados por essas sombras. O mugido de vacas e outros sons de animais acompanham a imagem, o que a torna ainda mais indecifrável. Logo em seguida, no mato, o pai fala sobre o medo do menino: “Esse menino tem medo até da própria sombra”.

Algumas imagens no filme parecem ser capazes de moldar, de forma bastante sutil, o medo impreciso de Thiago, que não sabemos bem se é medo da noite, medo do mato, ou medo do escuro. E, na parede do quarto, a insegurança do menino se mistura às sombras dos objetos projetados, exatamente como a imagem no cinema, que tudo amplia e transforma na tela de projeção.

A imagem, no cinema ou no sonho, assim como a palavra, pode possibilitar um conhecimento que excede completamente o estrato daquilo que ali se faz visível. Enquanto duplicidade do verbo “velar”, que também se relaciona à morte, a imagem ou a palavra comporta-se como um constante retorno.

A experiência da morte, intrínseca ao processo fotográfico, como mostrado por Roland Barthes em *A câmara clara*, é reiterada na “re-velação”. Segundo Barthes, ao se tornar um espectro, o fotografado sente sua passagem de sujeito para a condição de objeto, o que o autor denomina como uma “microexperiência da morte”.⁷

De certa forma, *Mutum*, partindo da miopia de Miguilim, aproxima a singularidade do olhar infantil da percepção do espectador no cinema. A trama dos acontecimentos narrativos do filme mistura-se com planos que trazem à tona a questão do olhar do espectador. Neste ponto, *Mutum* dialoga com parte da obra do cineasta chinês Zhang Yimou, que em vários filmes trata tanto da peculiaridade do olhar infantil, quanto da experiência do cinema.

No filme *Tempo de viver*,⁸ por exemplo, Zhang Yimou apresenta um protagonista que perde todos os seus bens materiais em um jogo de cartas, restando-lhe apenas um baú de marionetes articuladas, que lhe permitirão reconstruir a vida a partir dos shows de sombras que fará. Assim, o filme remete-se ao espetáculo das lanternas mágicas, prática precursora do cinema.

As sombras das marionetes podem ser vistas na tela, a partir de um foco de luz a base de querosene, enquanto os músicos tocam instrumentos de cordas e usam a voz para produzir os diálogos das cenas vividas pelos bonecos. O filme

⁷ BARTHES. *A câmara clara*, p. 27.

⁸ YIMOU. *Tempo de viver*.

de Zhang Yimou se passa durante a revolução cultural chinesa, e o espetáculo das lanternas mágicas surge como único respiro ou alívio possível aos personagens que enfrentavam a situação de extrema mudança no país.

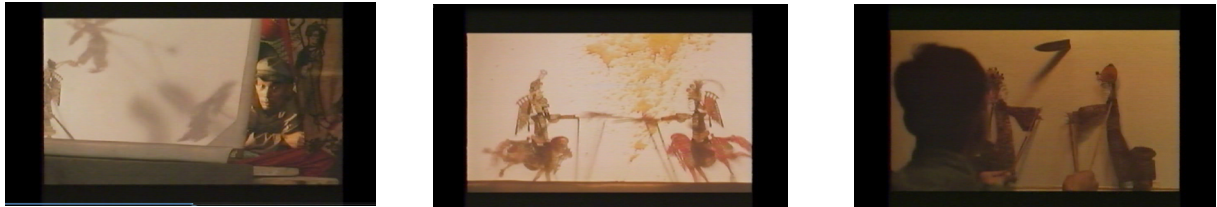


FIG. 5 a 7: O chá com vinagre que o pai cospe na tela durante o espetáculo e a espada que rasga a superfície onde as sombras das marionetes são projetadas lembram a natureza da imagem no cinema, que se coloca entre a coisa e sua representação.

A iluminação parece ser um dos elementos mais evidentes de aproximação feita em *Mutum* entre o texto literário e o fílmico. Feita à base de lamparinas e lampiões tanto nas cenas externas, quanto nas internas, mais do que apontar para o isolamento geográfico da casa da fazenda utilizada como cenário e para o fato de que aquela família parece distante da vida em sociedade, a iluminação em *Mutum* faz alusão a outros aspectos do *Corpo de baile*.

A partir do jogo de luzes, o isolamento das fazendas que abrigam a obra pode ser percebido tanto no espaço quanto no tempo. Em *Dão-Lalalão*, por exemplo, além da iluminação a base de lampiões, há uma passagem em que os personagens escutam uma novela pelo rádio. Entretanto, em *Mutum*, o uso de lamparinas parece evocar outro aspecto, além da localização espaço-temporal.

A baixa iluminação e o uso de lampiões e velas como único foco de luz no filme também parecem se remeter à projeção no cinema. De certa forma, a sombra das roupas na parede remete-se à imagem no cinema, porém, é muito mais fugaz que a projeção do cinema como hoje o concebemos, tal como ocorre no espetáculo das lanternas mágicas. Nas sombras, produzidas à base de lampiões, o que se vê não é a projeção da fotografia na tela.

Esse tipo de projeção, anterior à reprodutibilidade técnica, parece possuir a capacidade de nos lembrar de um importante aspecto ainda guardado pela imagem cinematográfica. No espetáculo das lanternas mágicas, uma imagem não se limita a ser uma representação de objetos ou cenas vividas. É antes um índice fugaz daquilo que ali foi exibido.

Sabe-se que, após o show de sombras, o espetáculo não existe materialmente em nenhum espaço, ao contrário do que ocorre com o rolo de filmes após a exibição

do cinema tal como hoje o conhecemos. As lanternas e lampiões no lugar da luz elétrica em *Mutum*, embora não tenham tido deliberadamente tal intenção, acabam se remetendo à fugacidade da imagem cinematográfica. De alguma forma, a iluminação do filme nos convoca a pensar a imagem a partir de outro estatuto, remetendo-se mais ao aspecto indicial da imagem, que a seu aspecto simbólico.

Em *Mutum*, a vela acesa para as crianças rezarem, enquanto cai a tempestade, e os lampiões carregados em direção ao rio acrescentam, sutilmente, ao filme uma dimensão que ultrapassa a simples descrição narrativa ali exibida, evidenciando, na tela, o jogo de luz e sombra proposto pelo cinema como um de seus pilares mais primordiais.

José Carlos Avellar, em “Uma caderneta de nuvens”,⁹ compara *Mutum* a outro filme de Zhang Yimou: *Assistindo ao filme*.¹⁰ A estreia desse curta-metragem ocorreu exatamente no mesmo momento da primeira exibição pública de *Mutum*, em maio de 2007, no Festival de Cannes. O curta de Zhang Yimou compõe a coletânea comemorativa dos sessenta anos do Festival de Cannes, intitulada *Cada um com seu cinema*.¹¹

O curta de Yimou mostra a preparação para a exibição de um filme ao ar livre, para crianças, em uma pequena vila, onde provavelmente não existem salas de cinema. Com a chegada do cinema itinerante, as crianças correm eufóricas e levam seus bancos a fim de conseguir um lugar para assistir ao filme. Pulando, tocam com as mãos a tela, enquanto essa é erguida pelas cordas que a fixam diante das crianças.

Depois que a tela é instalada e que o projetor é montado, as crianças brincam com as mãos fazendo sombras na tela. Vê-se ainda a sombra dos operadores, que fazem uma refeição atrás do tecido. Um menino puxa o lençol para ver o que há por trás da imagem e sorri. Toda a sequência lembra o espetáculo das lanternas mágicas, mostrado por Yimou em *Tempo de viver*.

Em *En regardant le film*, Yimou lembra que o espetáculo fílmico só pode existir em meio à escuridão. Como a projeção ali ocorrerá ao ar livre, é preciso esperar a chegada da noite para que o espetáculo comece. O protagonista olha para a luz do sol e tampa a vista, porque, obviamente, não pode olhá-la diretamente. Em seguida, vê-se o brilho intenso da luz do projetor.

⁹ *Uma caderneta de nuvens*. Textos e notas críticas de José Carlos Avellar. http://www.escrevercinema.com/uma_caderneta_de_nuvens.htm

¹⁰ YIMOU. *En regardant le film*.

¹¹ *Chacun son cinéma*.

O sol se esconde atrás das montanhas e só então, com a chegada da noite, é que o filme começa. Depois que o sol se põe, as crianças encontram-se sentadas em frente à tela, ansiosamente aguardando o início do espetáculo. De repente, um menino joga para o alto uma galinha, cuja sombra provoca altas gargalhadas na plateia.

Em “Uma caderneta de nuvens”, José Carlos Avellar, aproxima os dois filmes por perceber semelhanças entre o olhar de Thiago e o do protagonista de Yimou. Thiago de fato parece ter algo do olhar deste garoto que se encanta com a chegada do cinema à vila, posicionando-se bem perto da tela, mas que cai no sono, antes de o filme começar, entregando-se a outras imagens.

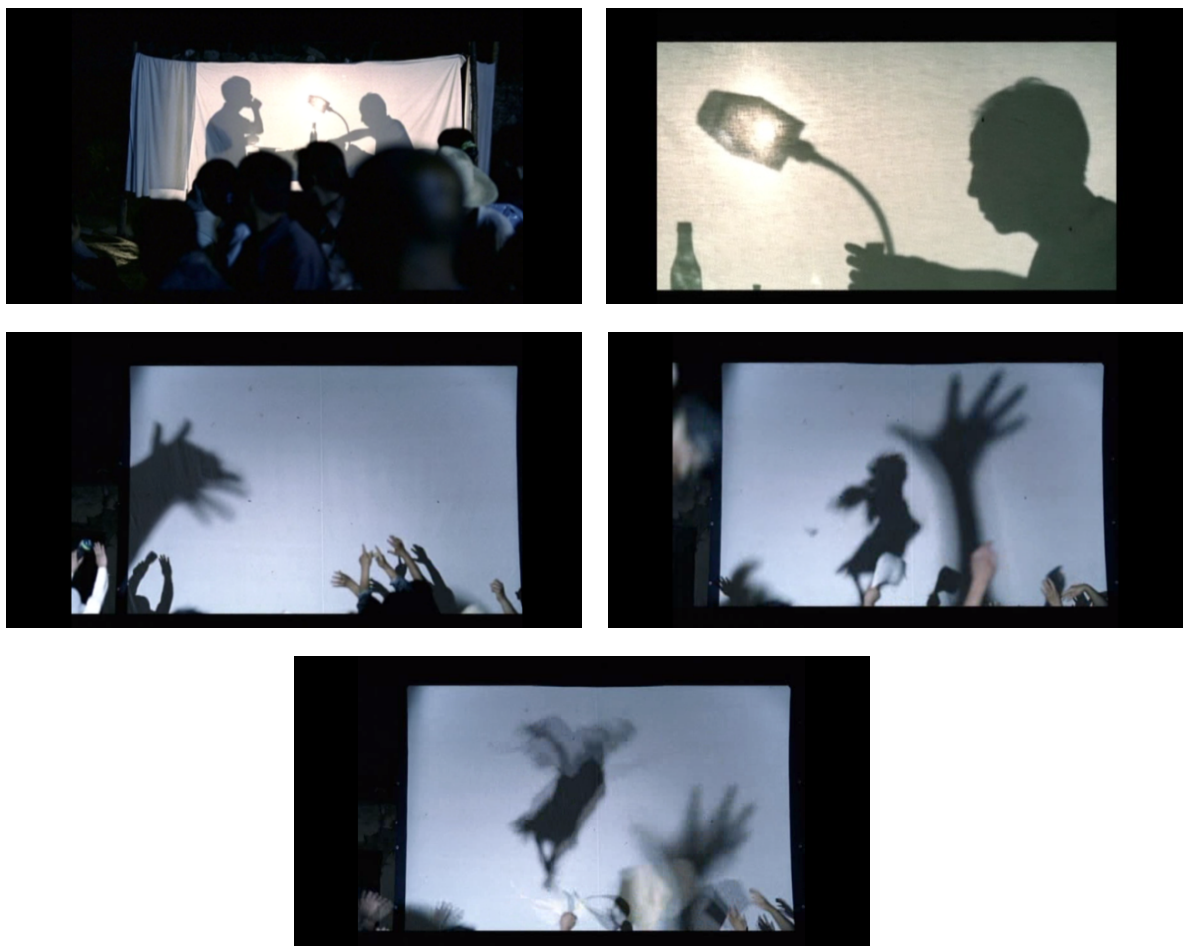


FIG. 8 a 12: Frames de *En regardant le film*, de Zhang Yimou. Acima, membros da trupe jantam atrás da tela. Abaixo, crianças brincam de sombras com as mãos. Na última imagem, uma galinha jogada para o alto tem sua sombra projetada na tela.

A semelhança entre os dois filmes, entretanto, parece estar no fato de ambos os meninos se colocarem como espectadores de um cinema bem mais direto e menos mediado que o atual. A sombra da própria galinha na tela, em lugar de uma película que traga gravado outro momento quando uma galinha teria sido

exposta à luz diante da câmera, propõe uma linguagem bem mais crua e direta que aquela do cinema praticado nos dias atuais.

Ao enfrentar um período de crise da literatura no final da década de 1960, Pasolini teria encontrado no cinema a possibilidade do que ele nomeia “realidade como linguagem”, oferecendo assim uma saída à literatura. Para Gian Carlo Ferretti, “a uma literatura que considera impotente, estéril, evocação artificial da realidade [...] Pasolini opõe o cinema, que reproduz, exprime a realidade com realidade”.¹²

Se para Pasolini o cinema pode ser visto como uma saída para a crise que vivia a literatura italiana a partir da década de 1950, *Mutum* aponta para a possibilidade de o cinema encontrar na literatura, cinquenta anos depois, uma saída para sua crise de representação.

Como no curta de Yimou, *En regardant le film*, há planos em *Mutum* que também podem ser tomados como metalinguísticos, sem que a discussão toque a esfera da representação na imagem fílmica. O filme, em alguns de seus planos, refere-se à imagem no cinema, em sua dimensão mais crua ou direta, aproximando-se da abordagem proposta por Pasolini, em sua reflexão sobre o “cinema de poesia”.

Enquanto Zhang Yimou, para alcançar tal possibilidade do cinema, fez da tela uma película que pode ser transposta, há sequências, em *Mutum*, em que Kogut elimina o suporte da tela, abordando a imagem fílmica como projeção que também pode ocorrer em superfícies diversas do sofisticado aparato tecnológico cinematográfico.

Como abertura capaz de oferecer experiências de espaço e tempo diferentes da vivida pelo sujeito em seu cotidiano, a imagem no cinema, como a imagem no sonho, possibilita uma aproximação de seu observador com sua memória e com suas sensações, por mais etéreas que essas sejam. Daí o fascínio que ela pode despertar. Essa luz presente na imagem dos sonhos, que, segundo Blanchot, não sabemos qualificar, no cinema pode ser investigada com mais precisão, pelo menos do ponto de vista técnico.

O cineasta alemão Wim Wenders escreveu textos sobre cinema e dirigiu filmes que, de certa forma, nos levam a perceber que cada formato ou técnica fílmica expõe uma imagem diversa e que, portanto, não há um único conceito de imagem cinematográfica. Um desses filmes é *Paris, Texas* que, ao aproximar

¹² FERRETTI. Introdução, p. 10.

imagens em 35 mm às obtidas por uma câmera super 8, aponta para a diferença material entre elas, e sugere também que cada técnica se relaciona com os personagens de uma maneira específica.

Há sequências no filme que se dedicam a estabelecer essa troca de olhares entre os personagens e as imagens da fotografia ou do próprio cinema. A presença da imagem no interior do próprio filme – da fotografia no álbum de família ao filme em super 8 – parece deter a capacidade de modificar o curso dos acontecimentos na trama. *Paris, Texas* conta a história de Travis (Harry Dean Stanton), um personagem que perdeu a memória e que, depois de assistir a um filme caseiro, feito durante uma viagem de verão com a família, começa a recuperar a memória. O filme foi exibido por seu irmão Walt (Dean Stockwell), na sala de sua casa.

Na sequência, os personagens assistem a um fragmento vivido anos antes do instante da projeção. Há diferenças marcantes entre os espectadores na sala e eles mesmos no filme em super 8. A coloração e o ritmo no filme exibido por Walt são drasticamente diferentes desses aspectos no restante do filme, como se a projeção abrisse, de fato, um espaço a outro plano.

O efeito metalinguístico evidencia a referência feita por *Paris, Texas* ao próprio cinema. A exibição do filme em super 8, que mostra uma viagem à praia, dentro do filme, possibilita o encontro de Travis com Hunter, seu filho de 8 anos, com os acontecimentos passados, esquecidos por ambos (já que o filho também não se lembrava do pai) e marca o início de uma nova relação entre eles. É depois de assistir ao filme que Hunter chama Travis de pai pela primeira vez.

A sequência em super 8, com um ritmo mais lento, é intercalada pelas imagens dos personagens na sala assistindo ao filme no escuro. Vê-se o feixe de luz do projetor, deixando em destaque a natureza da imagem fílmica, projeção capaz de evocar sensações. Com planos e contra-planos, vemos Travis no tempo presente do filme trocando olhares com sua imagem em super 8, feita anos antes daquele momento. Há um intrincado jogo de olhares entre os espectadores na sala e suas imagens projetadas. Após assistir ao filme, Hunter, o menino, afirma que a mãe, de quem ele também não tinha mais notícias, encontrava-se viva em algum lugar. Depois de assistir ao filme, ele teve essa certeza.

Em outra sequência de *Paris, Texas*, Wenders parece prosseguir sua reflexão a respeito da natureza da imagem cinematográfica. Para Philippe Dubois, em *Paris, Texas*, Wim Wenders criou um dispositivo capaz de apontar para uma mudança

no próprio estatuto da imagem cinematográfica.¹³ Trata-se do vidro-espelho usado em uma espécie de *peep-show*, onde a personagem Jane, interpretada por Nastassja Kinski, no interior da cabine, enxerga apenas a si mesma, enquanto Travis, do outro lado desse curioso vidro-espelho, não é capaz de ver a própria imagem, inicialmente, apenas enxerga Jane e, em um segundo momento, vê sua imagem misturada à dela.

A figura 14 ilustra o momento em que Jane toca o vidro com as mãos, como se assim pudesse alcançar Travis. O gesto de tocar a tela parece remeter à mudança do olhar do espectador no cinema, que deixou de ser passivo, como “alguém que, emparedado no escuro, recebe a alimentação cinematográfica mais ou menos como um entravado é alimentado passivamente com sonda ou pipeta”,¹⁴ para se tornar tátil.

Após a passagem da visão monocular, proposta pelos brinquedos óticos, à visão binocular do espectador diante da tela no cinema, encontra-se o período em que este tem seu corpo como parte do próprio espetáculo, como pontua Roland Barthes, em “No cinemascope”.¹⁵ Barthes refere-se à ampliação do espaço ocupado pela imagem e ao novo posicionamento do espectador.

Henri Chrétien desenvolveu, no final da década de 1920, um processo de filmagem que faz uso de lentes capazes de produzir uma imagem duas vezes maior que a produzida por lentes convencionais, o que possibilita a ampliação horizontal da imagem quando de sua projeção. Em sua reflexão sobre os efeitos dessa técnica, o cinemascope,¹⁶ Barthes pontua:

[...] estou aqui, não mais sob a imagem, mas diante dela, no meio dela, separado dela pela distância ideal, necessária à criação, que já não é a do olhar, mas a do braço (Deus e os pintores sempre têm braço longo). Sendo mais largo, o espaço precisará, evidentemente, ser ocupado de nova maneira [...].¹⁷

Na estranha superfície da tela, as faces dos dois atores se misturam, permitindo ao espectador o contato com uma imagem em camadas, que Dubois atribui ao cinema pós-moderno ou maneirista, um cinema folheado: “atrás da imagem há sempre outra imagem, uma imagem de cinema”. O dispositivo usado em *Paris, Texas* pode ser pensado como uma metáfora da própria imagem

¹³ DUBOIS. *Cinema, vídeo, Godard*.

¹⁴ BARTHES. *Inéditos*, vol.3: imagem e moda, p. 12.

¹⁵ BARTHES. No cinemascope.

¹⁶ Formato de filme usado de 1953 a 1967.

¹⁷ BARTHES. *Inéditos*. vol. 3: imagem e moda, p. 13.

no cinema. O vidro-espelho ocupa o lugar da tela e ressalta traços da imagem fílmica.



FIG. 13: Jane refletida no vidro-espelho em uma espécie de *peep-show* criado por Wim Wenders em *Paris, Texas*. FIG. 14: A perfeita sobreposição das imagens de Jane e Travis na tela marca o encontro dos personagens.

Do lado de fora, os espectadores, como Travis, não são capazes de ver objetivamente o que se passa na tela. Ao contrário, veem sua própria imagem misturada aos personagens ali projetados. Por sua vez, os atores não veem o público, como ocorre, por exemplo, em *A Rosa Púrpura do Cairo*, de Woody Allen, onde o ator apaixona-se por uma espectadora na plateia e rasga a tela para buscá-la na audiência e levá-la para viver um romance com ele no espaço ficcional criado dentro do próprio filme.

Jane olha para o espaço da cabine onde fica quem a assiste. Porém, ela só é capaz de ver a si mesma em um espelho, como qualquer ator que, ao olhar para a câmera, verá apenas a própria imagem devolvida pela possível presença de um monitor, e não a imagem de seus espectadores. No entanto, uma mudança de iluminação experimentada por Jane e Travis torna translúcido o espelho de Jane e permite que a personagem também veja seu rosto misturado ao dele.

O passado dos personagens vem à tona a partir do diálogo que travam através desta “tela” e, ao mudar a direção do foco de luz, os antigos amantes se encontram. Jane deixa de ver apenas a própria imagem e Travis deixa de enxergar apenas Jane. O foco de luz não está mais limitado ao espaço de quem atua. Ao contrário, ilumina a tela e, portanto, o espaço comum entre os personagens. Ao reduzir a luz no interior da cabine e iluminar o espectador — aquele que assiste ao show, Travis consegue ver-se na tela, em um encontro perfeito de sua imagem com aquela que antes ocupava sozinha a tela-show. O *peep-show* assim realiza-se em duas direções, já que ambos espiam o outro lado enquanto reconstroem a própria história.

A partir dessa sequência, podemos inferir que o cinema, para Wenders, é a tradução desse espaço que, quando espiado, devolve de forma re-configurada a própria história daquele que o espia. A nova configuração é assim marcada pelo acréscimo de camadas, possibilitado pelo encontro com aqueles que, em algum momento, cruzaram olhares com a lente da câmera. A imagem no cinema poderia, portanto, ser pensada como o espaço e a duração do encontro dos vários olhares que à lente da câmera se dirigem.

Talvez seja por isso que o cinema nos dê sempre a sensação de uma nova temporalidade, e não apenas porque há ali o tempo da narrativa (ou tempo diegético), o tempo da produção do filme e o tempo da duração fílmica no momento da projeção (cerca de duas horas em um longa-metragem). É que há ainda a possibilidade da lembrança, as experiências vividas e a densidade do olhar dos atores filmados e dos espectadores, tornando bem mais complexa a possibilidade de se definir temporalmente qualquer plano cinematográfico.

Embora o tempo no cinema possa sempre ser pensado como o tempo presente, como pontuou Jean Louis Comolli – do presente da projeção –, este não é o único tempo em jogo quando pensamos em uma imagem de cinema, como também nos alerta Comolli, na passagem abaixo, ao chamar atenção para o “engodo consentido” que se opera durante o momento da projeção. Assim coloca o autor:

O que se grava no presente na fita fílmica e que se desenrola no presente na tela de projeção é apenas a ilusão de uma sincronidade. Como o espectador deixaria de saber que, entre a tomada e a projeção, todo um labirinto de tempo e de materiais foi percorrido? Ele sabe disso, o que não o impede de perceber o movimento do filme no presente da projeção. Há engodo, livremente consentido, quando percebo no presente não a realidade atual da projeção, mas aquela, não atual, da inscrição verdadeira. Opero uma colagem espaciotemporal que traz de volta à tela e na duração da projeção um lugar e um tempo que eram os da cena.¹⁸

Da mesma forma, além do espaço da tela, do espaço diegético e do espaço da locação onde o filme foi produzido, há outros espaços participantes: o espaço do corpo do espectador, que como o do personagem Travis, em *Paris, Texas*, encontra-se na tela, e de tudo o que esse traz à experiência da projeção (lembranças, sonhos etc).

Enquanto duplicidade da palavra “revelar”, a imagem amplia ou atualiza esse olhar dirigido a algo que deve ou pode ser velado pelo sujeito e depois novamente

¹⁸ COMOLLI. *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*, p. 113.

encoberto, dando à palavra “velar” a possibilidade de exercer aí seu outro sentido, o de encobrir ou tornar secreto. Para Blanchot, a palavra na escrita, como a imagem, também se encontra na duplicidade da palavra re-velar.

A tradução da literatura ao cinema, nesse caso, não deve ser pensada enquanto substituição, já que o texto fílmico não ocupa o espaço antes ocupado pelo texto literário que lhe serviu de ponto de partida, mas enquanto um eclipse, se tomarmos emprestada a vertente da tradução proposta por Steiner em *Depois de Babel*.

O autor usa o termo “transfiguração” para se referir a uma situação em que “o peso e o brilho intrínsecos da tradução eclipsam os do original”.¹⁹ Aqui, no entanto, eclipsar não significa obscurecer. A obra rosiana não desaparece durante as quase duas horas da exibição fílmica de *Mutum*, mas dela se aproxima ao propor, sensorialmente, pontos de encontro entre os dois textos.

Em um eclipse, há um astro ou estrela que pode ser visto enquanto o outro parece desaparecido. No entanto, sabe-se que o eclipse trata exatamente do instante da percepção de ambos em um alinhamento perfeito, a partir da perspectiva do olhar do observador. Não há desaparecimento e sim sobreposição ou alinhamento. Uma tradução fílmica, portanto, pode, a partir de algum traço, possibilitar tal experiência ao espectador, que vislumbra esse encontro durante um breve instante.

Tal sobreposição não se deve a um ato intencional do autor, que teria hipoteticamente trabalhado a obra original a fim de repetir determinados elementos ali presentes, uma vez que o diretor do filme não é aquele que modifica a obra, mas aquele que, enquanto leitor, é por ela modificado. A criação da nova obra pode ser vista, portanto, como um eco dessa leitura. A suposta adaptação fílmica, nesse sentido, pode ser pensada como um prolongamento da própria literatura, em sua possibilidade de encontro entre escritor/leitor e modificação do percurso vivido por aqueles que de alguma forma participam desse processo.

Em “Pela distinção entre ficção e documentário, provisoriamente”, Ruben Caixeta e César Guimarães, ao chamar atenção para a necessidade de desvincularmos o conceito de imagem da noção de representação, mostram como a duração da obra liga-se à sua própria transformação. Os autores lembram que a concepção de imagem dos xamãs amazônicos está ligada à ideia de duração enquanto transformação, e que a proposta da imagem no cinema seria não capturar (ou roubar) a imagem do outro, como propõe a perspectiva que vê a imagem como forma de representação. Assim expõem os autores:

¹⁹ STEINER. *Depois de Babel*, s/n.

Este mundo de múltiplas forças e modos de agenciamento não é durável: trata-se de um *mundo fugaz* que requer certa velocidade de percepção para poder testemunhá-lo. Aquele que o vê (e o conhece momentaneamente) apenas o atravessa, o incorpora, adota seus olhos, sua roupa: ver é um modo de atravessar as coisas, de passar por entre os limites, de povoar as bordas, de variar. O xamã e o guerreiro ameríndios postulam que para conhecer-ver-experimentar é preciso suprimir aquilo que é impedimento e acrescentar aquilo que permite *deslizar entre as coisas*, entrando numa linha de fuga que é a ligação entre o *indiscernível*, o *imperceptível* e o *impessoal*.²⁰

Enquanto um prolongamento do livro, o filme amplia a duração da obra no tempo e no espaço. Apesar da subjetividade de cada leitor se encontrar presente (incluindo atores e realizadores), há algo da própria obra que é impessoal e ali permanecerá, podendo ser visto pelo espectador, independente da leitura feita pelo ator ou pelo diretor do filme. O ator encontra-se em um alinhamento com o texto literário sem, contudo, ofuscar sua presença.

2.2 A imagem e o não-sentido

Pode-se até dizer que, a partir do momento em que o significante (os falsos ideogramas de Masson, as missivas impenetráveis de Réquichot) se desliga de qualquer significado e abandona vigorosamente o álbi referencial, aparece o texto (no sentido atual da palavra). Pois, para compreender o que é texto, basta – mas isso é necessário – enxergar a ruptura vertiginosa que permite que o significante se constitua, se organize e esse expanda sem ser sustentado por nenhum significado. Essas escritas ilegíveis dizem-nos (apenas) que há signos, mas não sentido.²¹

Assim como a imagem, o conceito de *texto* proposto por Roland Barthes encontra-se neste espaço híbrido entre o que pode e o que não pode ser revelado. O autor lembra que na escrita o significante pode desvincular-se completamente do significado.

Se considerarmos a percepção de Miguilim, tanto sonora, quanto visual, como este momento entre o semiótico e o semântico, ou seja, entre o que pode apenas ser

²⁰ CAIXETA; GUIMARÃES. Pela distinção entre ficção e documentário, provisoriamente. Introdução, p. 42.

²¹ BARTHES. *Inéditos*. vol. 1: teoria, p. 206.

reconhecido sem atribuição de sentido e a linguagem articulada propriamente dita, como mostrado no capítulo anterior, podemos afirmar que o *Mutum*, esse “covoão”, “em buraco de mato”, refere-se à própria escrita, já que esta, assim como a imagem, é também um local híbrido entre a pura presença de significantes e a possibilidade de reconhecimento ou de produção de sentido, por parte do espectador, a partir do que se expõe e também daquilo que se esconde. Como expõe Roland Barthes:

[...] ao que tudo indica, a escrita às vezes (sempre?) serviu para *esconder* o que lhe era confiado. Se a pictografia é um sistema simples, especialmente claro, ao se passar para um sistema difícil, complexo, abstrato, diversificado em numerosos registros de grafismos, frequentemente no limite do indecifrável (ideografia cuneiforme), o que os escribas sumerianos abandonaram foi a legibilidade, em favor de certa opacidade gráfica. A criptografia seria a verdadeira vocação da escrita.²²

Como nos mostra Wenders, no cinema, o ordenamento das imagens também pode ou não servir a uma suposta narrativa. O diretor conta que o caminho percorrido para produzir seus filmes em p&b não foi o mesmo usado para a produção de seus filmes coloridos. Para o primeiro grupo, ele teve como ponto de partida imagens que viu ou imaginou, ou ainda paisagens que encontrou, sem saber como acabariam esses filmes. Por outro lado, na produção dos filmes do segundo grupo, a história já era conhecida e as imagens é que foram buscadas em um segundo momento, como é o caso de *Paris, Texas*.

Embora possa parecer, à primeira vista, que *Mutum*, enquanto uma adaptação, tenha utilizado o segundo caminho explicitado por Wenders, o filme parece ter seguido o percurso de uma escrita que se traça a partir do próprio espaço. Se por um lado sua narrativa já tinha corpo na novela rosiana, por outro lado — e esse aspecto parece fundamental à execução de *Mutum* —, o filme foi construído a partir do local encontrado para locação e das pessoas selecionadas, sem que se tivesse tanto controle da forma como cada sequência seria por eles vivida.

Kogut pode ter percorrido o caminho proposto por Barthes, para quem, “visitar um lugar pela primeira vez é, assim, começar a escrever”.²³ Dessa forma, *Mutum* pode ser visto como uma escritura feita por Kogut a partir do local encontrado no sertão mineiro e da memória que ela guardava do texto lido. Sobre a possibilidade de se encontrar um local, não a partir de um endereço escrito, mas da mobilidade do próprio corpo e do olhar de quem busca a localização, Barthes

²² BARTHES. *Inéditos*. vol. 1: teoria, p. 190.

²³ BARTHES. *Sem endereços*, p. 51.

afirma algo que talvez ilumine a forma seguida por Kogut para propor sua inscrição de *Mutum*, enquanto espaço presente em “Campo geral”. Assim afirma Barthes:

Essa cidade só pode ser conhecida por uma atividade de tipo etnográfico: é preciso orientar-se nela, não pelo livro, pelo endereço, mas pela caminhada, pela visão, pelo hábito, pela experiência; toda descoberta é aí intensa e frágil, só poderá ser reencontrada pela lembrança do rasto que deixou em nós: visitar um lugar pela primeira vez é, assim, começar a escrever: como o endereço não está escrito, é preciso que ele funde sua própria escritura.²⁴

Assim, os planos em *Mutum* não se limitam a re-construir a narrativa de “Campo geral”. Antes, em sua própria materialidade, cada plano guarda o encontro entre a memória dos atores e a dos realizadores envolvidos em sua elaboração. Não só porque o filme teve seu primeiro roteiro escrito a partir da memória da diretora, dez anos após a leitura da obra (Kogut escreveu a primeira versão do roteiro, propositalmente, sem recorrer ao livro), mas também porque a imagem no cinema pode facilmente operar como um local de passagem ao fato rememorado.

Ao redigir cenas que trouxessem à tona as sensações guardadas a partir do texto lido, Kogut propõe uma imagem fílmica que respeite a imagem como um desdobramento da rememoração. E talvez por isso o filme possa ser observado a partir de planos específicos, e não necessariamente da sequência de suas imagens ou do relato narrativo por ele construído.

A imagem, por sua vez, enquanto local de encontro, permite que os espectadores também lancem ali suas lembranças e esquecimentos, tanto do texto literário lido, quanto de qualquer outra experiência por eles vivida. Como nos mostra Walter Benjamin:

[...] um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois. Num outro sentido, é a reminiscência que prescreve, com rigor, o modo de textura. Ou seja, a unidade do texto está apenas no *actus purus* da própria recordação, e não na pessoa do autor, e muito menos na ação.²⁵

Um plano no cinema, como qualquer imagem, não possui necessariamente um sentido em si. A narrativa que se constrói a partir de uma dada sequência de imagens, como qualquer ficção, não passa de um artifício. Como bem provou Wenders em

²⁴ BARTHES. *O império dos signos*, p. 51.

²⁵ BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, p. 37.

seu livro *A lógica das imagens*, as histórias são mentiras necessárias à sobrevivência dos homens. Tal como nossas experiências ou sensações, as imagens também não existem como partes de uma narrativa. Essas são construídas posteriormente na tentativa de se conferir sentido à vida.

Assim, independente de estarem inseridas em uma representação narrativa, as imagens em um filme podem traduzir as experiências vividas por seus espectadores, experiências que, assim como as imagens, são destituídas de sentido. E a partir desse encontro, algo pode ser revelado. E é também isso que constitui a imagem fílmica: a possibilidade de atribuição de sentido.

Não só a narrativa possibilita a criação de sentido. Na sequência aqui mencionada do encontro de Jane e Travis, o que traz potência à cena não é o diálogo que revela o passado dos personagens, mas o encontro na tela-espelho do *peep-show*, ou seja, é a própria imagem do cinema que ali é demandada, e não a narrativa exposta.

A sequência aqui citada, em que o movimento da janela do quarto de Thiago altera a iluminação, sutilmente aproxima o olhar do espectador da percepção passageira e sensorial de seu protagonista. Thiago não parece ver racionalmente o Mutum. Ao contrário, ele guarda vagas impressões e perguntas sobre o espaço que o rodeia.

O trecho que antecede o plano citado, com a alternância da luz, no quarto de Thiago, enquanto o menino olha para o vazio, também deve ser mencionado pela alusão feita à imagem. O pai de Thiago, junto com Luisaltino, procura algo pela mata e, como nada encontra, caçoa da criança por ter saído dali correndo, desesperada e dizendo: “tem alguma coisa lá no mato!”

Posteriormente, o pai, a mãe, a avó e os irmãos, conversam sobre o acontecimento e perguntam a Thiago, em tom de deboche, se ele viu ali uma assombração, uma onça ou o “homem da capa preta”. O pai chama a atenção para os olhos arregalados do menino e termina a sequência dizendo: “ê menino perturbado!”

Na língua Kayapó, a palavra utilizada para designar imagem, foto e filmes é *mekaron*. Mesmo termo que se aplica a alma, duplo e espírito. Diego Madi Dias, em “Três paradigmas para pensar o vídeo entre os Kayapó”, mostra que, de fato, essas duas concepções não são distintas. Assim relata o autor:

Axiapé me contou que
o mekaron pode aparecer em outro lugar. Quando você está andando

na mata sozinho... ou então no meio da noite, quando você acorda e anda pra fora da casa e você vê o mekaron. O filme é a mesma coisa. O filme leva a pessoa pra outro lugar. E aí você pode ver essa pessoa em outro lugar. (diário de campo, 30-07-2010).²⁶

Para os Kayapó, a imagem confunde-se com a noção de alma, já que, para eles, como esta, a imagem possui mobilidade e pode ocupar um local sem impedir que compartilhem com ela o mesmo espaço. Daí o fato do plano em *Paris, Texas* se referir à imagem de forma tão eficaz. No filme, a sobreposição dos planos remete-se à imaterialidade da imagem e o encontro dos personagens testemunhado no vidro-espelho é tão etéreo quanto a exibição do próprio filme.

Vale lembrar a reflexão feita por Jean-Louis Comolli diante do medo sentido pelos espectadores no Salão Grand Café, em Paris, diante da exibição, em 28 de dezembro de 1895, de *A Chegada do Trem à Estação*, dirigido pelos irmãos Lumière.²⁷ Como pontua o autor, diante da primeira exibição pública e paga das imagens em movimento, os espectadores não saíram correndo da sala porque sentiram medo de ser atropelados pelo trem. O que os assustou foi ver um acontecimento duplicado pela imagem e deslocado para outro local, exatamente como um duplo daqueles que se viam projetados na tela.

No cinema contemporâneo, o duplo não se resume ao registro de um momento vivido eternizado pela imagem, mas abre-se à perspectiva da sobreposição de imagens. O que o espectador vê na tela — que também pode ser pensada enquanto um espelho (como vimos com Wim Wenders) — é uma imagem capaz de sobrepor, ao que foi filmado, a experiência vivida por aquele que assiste à projeção.

O que é duplicado e deslocado pela imagem, portanto, não é apenas o acontecimento filmado, mas a experiência vivida por quem se dispõe a olhar as imagens filmadas. É essa continuidade da experiência vista na tela que assusta o espectador, conferindo à imagem uma potência fantasmagórica.

Assim, em uma suposta adaptação fílmica, o alinhamento entre texto e imagem pode ser ampliado por outra camada: a que não é vista por todos no espaço público, mas por cada um isoladamente, já que se trata do imaginário do sujeito-espectador. A partir dessa perspectiva, a tela no cinema pode sobrepor ao desdobramento do texto a continuidade das experiências vividas pelo espectador, fazendo da imagem fílmica um ponto de encontro entre o espectador e o texto literário.

²⁶ DIAS. Catálogo do 15º festival do filme documentário e etnográfico/fórum de antropologia, cinema e vídeo, 2011, p. 323.

²⁷ LUMIÈRE. *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*.

2.3 Intermitência e fulgurância: a imagem no vídeo e a figura do vaga-lume

Se o cinema, como queria Godard, é a verdade 24 vezes por segundo, então o vídeo será a verdade 30 vezes por segundo, 525 linhas por vez. Uma imagem eletrônica, como se sabe, é a tradução de um campo visual para sinais de energia elétrica, que podem ser transportados ou armazenados em forma eletromagnética. Isso é obtido à custa de um retalhamento e de uma pulverização da imagem em centenas de linhas luminosas de intensidade variável (no caso do vídeo analógico) ou em milhares de pontos elementares de cor chamados *pixels* (no caso do vídeo digital), de modo a criar uma outra topografia, que aparece a olhos nus como uma textura pictórica diferente, estilhaçada e multipontuada, como os olhos da mosca.²⁸

Mutum foi o primeiro longa-metragem ficcional dirigido por Kogut. Embora seja um trabalho para cinema, o fato de a diretora ter feito produções em vídeo nos anos 1980 e 1990 será aqui lembrado, não apenas por ser o vídeo um privilegiado espaço em que textos puderam ser materialmente transformados em imagem, mas também porque é possível encontrar, em *Mutum*, traços do olhar de Kogut impressos em seus trabalhos prévios.

É importante lembrar que a produção de caracteres é uma invenção do vídeo, o que significa dizer que a possibilidade de sobrepor texto às imagens, modificando-as plasticamente, durante a edição ou durante a transmissão de programas ao vivo foi uma novidade que veio com o videoteipe, como bem pontua Arlindo Machado.²⁹

Além disso, os baixos custos de produção e a própria natureza anamórfica da imagem videográfica possibilitaram que a imagem no vídeo se prestasse a todo tipo de metamorfose. O formato chegou ao Brasil no final da década de 1960, poucos anos depois de seu aparecimento no exterior, e logo foi explorado como um espaço para produção de imagens e narrativas experimentais.

Talvez ele tenha sido o meio audiovisual que conseguiu expor de forma mais clara o caráter movediço da imagem. A imagem no vídeo, ao contrário da imagem na pintura ou no cinema, não se encontra fixa e, portanto, não constitui uma forma de representação imagética propriamente dita.

Como mostra Arlindo Machado em *Made in Brasil*, a imagem no vídeo

²⁸ MACHADO. *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*, p. 24.

²⁹ MACHADO. *Pré-cinemas & pós-cinemas*, p. 190.

assemelha-se a uma escrita com luz, onde um ponto luminoso percorre continuamente a tela, constituindo uma imagem que só tem existência no tempo e não mais no espaço, como as imagens anteriormente conhecidas. Assim explica Machado:

Aquilo que chamamos de ‘imagem’ no universo do vídeo nem é mais uma representação pictórica no sentido tradicional do termo, ou seja, uma inscrição no espaço. A rigor, no nível mais microscópico, em cada intervalo mínimo de tempo, não há propriamente uma imagem na tela, mas uma linha se estendendo da esquerda para a direita ou um único pixel aceso. Tecnicamente, a imagem eletrônica não consiste em outra coisa que um ponto luminoso que corre a tela, enquanto variam sua intensidade e seus valores cromáticos. A imagem completa – o quadro videográfico – não existe mais no espaço, mas na duração de uma varredura completa da tela, portanto no tempo.³⁰

A divisão da tela e a criação de um diálogo entre imagens capturadas em ambientes distintos foi um dos recursos explorados por Kogut, tanto na televisão quanto no vídeo. Em sua historiografia do vídeo no Brasil, Arlindo Machado apresenta Sandra Kogut como componente da terceira geração de videoartistas brasileiros, ao lado de Éder Santos que, como Kogut, obteve reconhecimento internacional.

Ao comentar o trabalho de Sandra Kogut intitulado *Parabolic People* (1991), que é extensão de seu vídeo anterior, *Videocabines são caixas pretas* (1990), Machado aponta para uma característica da artista que também pode ser encontrada em Mutum. *Parabolic People* é um vídeo experimental que reúne as gravações feitas em cabines instaladas pela diretora nas ruas de seis metrópoles mundiais: Rio de Janeiro, Paris, Tóquio, Dacar, Moscou e Nova York.

Nessas cabines (ou caixas pretas), as pessoas eram convidadas a gravar seus depoimentos, livremente. Em um segundo momento, os vídeos feitos eram exibidos aos participantes das outras capitais, criando-se uma rede ou diálogo entre pessoas que, de fato, nunca se encontraram, a não ser na tela do vídeo. Sobre esse trabalho de Kogut, comenta Machado:

A técnica mais utilizada consiste em abrir ‘janelas’ dentro do quadro para nelas invocar novas imagens [...]. No interior de uma tomada de Tóquio, por exemplo, abre-se uma ‘janela’ para uma tomada de Dacar, outra de Nova York e mais uma do Rio de Janeiro. Não se trata de sugerir, evidentemente, que todos estão no mesmo lugar, mas de estudar formas possíveis de leituras desses eventos simultâneos e de descobrir ligações sutis, inéditas, às vezes também absurdas, entre eles. Assim, ‘um acordeonista russo em Moscou interpreta em perfeita sincronia com um percussionista de Dacar,

³⁰ MACHADO. *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*, p.24.

mesmo que eles nunca tenham chegado a se encontrar, a não ser na fantasia ou na vontade de um autor'.³¹

Parabolic People, de Sandra Kogut, exhibe “janelas”, de forma metalinguística e assim fissa o olhar do espectador pela passagem proposta por suas “aberturas”. O uso da luz em *Mutum* marca o encontro da iconografia de Kogut com o texto “Campo geral”, onde a luz dos vaga-lumes, em alguns instantes, único “lumêio” capaz de quebrar a escuridão da noite, propõe um caminho a ser seguido pelo leitor. A iluminação em alguns planos de *Mutum* também divide sutilmente a tela em quadros, fazendo com que a ação dramática seja vista paralelamente em diferentes porções do plano, um iluminado, outro quase destituído de iluminação.

Há uma sequência noturna em *Mutum* em que todo o ambiente está escuro e a única luz que há na tela vem dos lampiões carregados pelos personagens, que abrem o caminho em direção ao rio. Depois de alguns segundos onde nada pode ser visto na tela, vê-se, à distância, a luz de um lampião. Em seguida, podem ser vistos outros personagens. Todos caminham em direção ao rio. Na beira da água, a mãe, Thiago e Felipe colocam folhas na correnteza, enquanto se desenrola um dos mais conhecidos diálogos de “Campo geral”:

Thiago: Como é que é o mar?
Mãe: É longe daqui, né!
Thiago: A gente não vai poder ir lá não?
Felipe: Não, Thiago. Nós é no sertão.
Thiago: Queria ir lá!

Como a luz das lamparinas na sequência citada, em “Campo geral” também há passagens que se referem a um espaço habitado por pontos de luz em meio à completa escuridão da noite: “O Dito guardou debaixo da cama a garrafa cheia de vagalumes”.³² A figura dos vaga-lumes, que ocupa pontos luminosos no texto rosiano, quando desdobrada no filme torna-se um recurso metalinguístico, se considerarmos o cinema enquanto projeção ou feixe de luz.

Como luz efêmera e fugaz, que mostra algo instantaneamente para logo se apagar, o vaga-lume aproxima-se da própria noção de imagem aqui trabalhada. Os lampejos (*lucciole*), em oposição à grande luz (*luce*), discutidos por Didi-Huberman em seu livro *Sobrevivência dos vaga-lumes*, parecem se adequar melhor à reflexão sobre a iluminação tanto em *Mutum*, quanto em “Campo geral”. Assim coloca Didi-Huberman:

³¹ MACHADO. *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*, p. 30. O trecho entre aspas: BONGIOVANNI, Pierre, 1992. p. 25.

³² ROSA. *Manuelzão e Miguilim* (Corpo de baile), p. 91.

Ora, *imagem* não é *horizonte*. A imagem nos oferece algo próximo a lampejos (*lucciole*), o horizonte nos promete a grande e longínqua luz (*luce*). [...] A famosa ‘porta estreita’ do messianismo, em Benjamin, mal se abre: ‘um segundo’, diz ele. Mais ou menos o tempo que é preciso a um vaga-lume para iluminar — para chamar — seus congêneres, pouco antes de a escuridão retomar seus direitos.³³

Figura presente em “Campo geral”, os vaga-lumes em *Mutum* ressurgem metamorfoseados na iluminação instável das lamparinas e lampiões, totalmente incapazes de iluminar o ambiente como um todo. Em sua reflexão sobre essa figura, Didi-Huberman retoma, inicialmente a partir de uma passagem de *A divina comédia* de Dante Alighieri, mais especificamente do vigésimo sexto canto do *Inferno*, a imagem dos vaga-lumes, que como “pobres moscas de fogo”, ou *fireflies*, feitas da matéria “luminescente, mas pálida e fraca, muitas vezes esverdeada — dos fantasmas”, só sobrevivem enquanto estão no fogo. “Quando seu voo a afasta dele um pouco mais, ela³⁴ morre”, lembraria Plínio, o Antigo.³⁵

O primeiro texto de Pasolini, citado por Didi-Huberman nesta obra é uma carta escrita pelo cineasta a um amigo de adolescência, Franco Farolfi, em 1941, a fim de explicitar o caráter político e histórico da figura do vaga-lume que, para ele, naquele momento, já desaparecia na Itália. Didi-Huberman mostra de que maneira o cineasta, professor, poeta e novelista Pier Paolo Pasolini, aos 19 anos e ainda estudante de Letras em Bolonha, precisa reconfigurar a obra de Dante ao revisita-la. Ele não pode lê-la como *A Divina comédia*, mas como a “*Humana commedia*”.

Com a eclosão da Guerra em 1941, “a grande luz divina” não seria mais pensada da mesma maneira. Pasolini teria, assim, assistido a uma “inversão completa das relações entre *luce* e *lucciole*”. A luz ofuscante dos projetores da propaganda fascista estaria em “plena glória”, enquanto “resistentes de todos os tipos [...] se transformam em vaga-lumes fugidios”, seres “discretos”, que continuam “a emitir seus sinais”.³⁶

Já o segundo texto de Pasolini citado por Didi-Huberman foi publicado no *Corriere della Sera*, trinta e quatro anos depois da carta mencionada e exatamente nove meses antes de Pasolini ser assassinado, em uma praia da Ostia, na Itália, no dia dois de novembro de 1975. Trata-se do artigo intitulado “O vazio do

³³ DIDI-HUBERMAN. *Sobrevivência dos vaga-lumes*, p. 86.

³⁴ O pronome faz referência a “uma espécie de mosca chamada *pyrallis* ou *pyrotocon*”; mosca de fogo.

³⁵ DIDI-HUBERMAN. *Sobrevivência dos vaga-lumes*, p. 13.

³⁶ DIDI-HUBERMAN. *Sobrevivência dos vaga-lumes*, p. 16-17.

poder na Itália” (*Il vuoto del potere in Italia*), um “lamento fúnebre”, posteriormente conhecido como “O artigo dos vaga-lumes” (*L’articolo delle lucciole*).³⁷

Segundo Pasolini, “devido à poluição da atmosfera e, sobretudo, do campo, por causa da poluição da água, os vaga-lumes começaram a desaparecer” na Itália, no início dos anos 1960, fenômeno por ele considerado, ao mesmo tempo “fulminante e fulgurante”. Os vaga-lumes teriam se resumido, a partir daí, a “uma lembrança pungente do passado”,³⁸ colocaria Pasolini.

Para Didi-Huberman, aterrorizado pela “luz artificial dos projetores” e pelo “olho pan-óptico das câmeras de vigilância”, Pasolini teria radicalizado seu desespero e inventado o “desaparecimento dos vaga-lumes”, já que “não foram os vaga-lumes que foram destruídos, mas algo de central no desejo de ver — no desejo em geral, logo, na esperança política — de Pasolini”.³⁹ É importante lembrar que o aspecto etéreo da luz emitida pelo vaga-lume era visto por Pasolini como “lampejos moventes do desejo”.

[...] (lucciola, em italiano popular, significa justamente a prostituta; mas também essa misteriosa presença feminina nas antigas salas de cinema que Pasolini freqüentava muito, evidentemente: a “lanterninha” que, no escuro, munida de sua pequena lanterna-tocha, guiava o espectador entre as fileiras de poltronas).⁴⁰

A ligação estabelecida entre a figura da “lanterninha” na sala de cinema ou mesmo a menção à luz da própria projeção como o retorno de um olhar, ofuscado pela “grande luz”, que, no entanto, tem como cerne o desejo da pervivência, pode aqui se estender. “Os vaga-lumes são machos e fêmeas, se iluminam para chamar e chamam para copular, para se reproduzir”.⁴¹

“Pasolini até indica, muito precisamente, que a arte e a poesia valem também como esses lampejos, ao mesmo tempo eróticos, alegres e inventivos”.⁴² Em “Campo geral”, conto comumente lembrado como o relato sobre a visão míope de Miguilim, a presença dos vaga-lumes também parece remeter ao desejo de ver. Vale lembrar a seguinte passagem:

‘— Olha quanto mija-fôgo se desajuntando no ar, bruxolim deles parece festa!’ Inçame. Miguilim se deslumbra. — ‘Chica, vai chamar

³⁷ DIDI-HUBERMAN. *Sobrevivência dos vaga-lumes*, p. 25.

³⁸ DIDI-HUBERMAN. *Sobrevivência dos vaga-lumes*, p. 25.

³⁹ DIDI-HUBERMAN. *Sobrevivência dos vaga-lumes*, p. 59.

⁴⁰ DIDI-HUBERMAN. *Sobrevivência dos vaga-lumes*, p. 18-19.

⁴¹ DIDI-HUBERMAN. *Sobrevivência dos vaga-lumes*, p. 20.

⁴² DIDI-HUBERMAN. *Sobrevivência dos vaga-lumes*, p. 20-21.

Mãe, ela ver quanta beleza...’ Se trançavam, cada um como que se rachava, amadurecido quente, de olho de bago; e as linhas que riscavam, o comprido, naquele uauá verde, luzlino. Dito arranjava um vidro vazio, para guardar deles vivendo.⁴³

O vaga-lume, nesse conto, como o conceito de imagem aqui utilizado, remete a uma luz fulgurante e provisória que tem seu surgimento e desaparecimento repentinos, tal qual o próprio aparecimento da linguagem. Como nos mostra Didi-Huberman, não houve um “desaparecimento dos vaga-lumes”, como supôs o cineasta italiano, na década de 1960, mas uma invenção desse desaparecimento. Os vaga-lumes só desaparecem na medida em que o espectador decide não mais segui-los. Assim expõe Didi-Huberman: “Seria bem mais justo dizer que eles ‘se vão’, pura e simplesmente. Eles desaparecem de sua vista porque o espectador fica no seu lugar que não é mais o melhor lugar para vê-los.”⁴⁴

Como lembra Roniere Menezes, em *O traço, a letra e a bossa*, ao final de “As margens da alegria”, conto do livro *Primeiras estórias*, de Guimarães Rosa, que faz referência indireta à construção de Brasília, “uma luzinha verde, tremulante, na escuridão da mata” também se remete ao devir no texto rosiano, em oposição às grandes utopias que marcaram o período JK.

Segundo Menezes, essa pequena luz intermitente, no conto “As margens da alegria”, que também é narrado a partir da ótica de uma criança, aponta para a possibilidade de transformação de “pequenos espaços opressivos”.⁴⁵ Para o autor, a luz tremulante que vem da mata, ao final do conto, abriria uma brecha, permitindo um breve esquecimento das imagens suscitadas pelo “mundo da racionalidade técnica”, que tão velozmente engolia a paisagem da cidade em construção.

Assim, a imagem do “primeiro vagalume”⁴⁶, que aparece no conto de abertura de *Primeiras estórias*, já associava a luz fugaz do pirilampo a uma forma de resistência e ao constante deslocamento da alegria, que também não se fixa em lugar algum. O conto se encerra fazendo alusão a importantes aspectos de “Campo geral” destacados por *Mutum*: a mata escura como mundo, a imensidão, as trevas e os intensos pontos de luz que por ela vagueiam.

[...] o menino não entendia. A mata, as mais negras árvores, eram um montão demais; o mundo.
Trevava.

⁴³ ROSA. *Manuelzão e Miguilim* (Corpo de baile), p. 90.

⁴⁴ DIDI-HUBERMAN. *Sobrevivência dos vaga-lumes*, p. 47.

⁴⁵ MENEZES. *O traço, a letra e a bossa*, p. 170.

⁴⁶ ROSA. *Primeiras estórias*, p. 26.

Voava, porém, a luzinha verde, vindo mesmo da mata, o primeiro vagalume. Sim, o vagalume, sim, era lindo! – tão pequenino, no ar, um instante só, alto, distante, indo-se. Era, outra vez em quando, a alegria.⁴⁷

Ana Santos, em sua monografia *Sempre alegre, Miguilim*, propõe uma reflexão sobre o filme *Mutum* como adaptação de “Campo geral”, e afirma que o silêncio que, no filme, “reina absoluto quando o pai está por perto [...] só é quebrado pelo riso estridente das crianças em escassos momentos de alegria”.⁴⁸ O riso aí, enquanto ruído que se difere das palavras que podem ser inscritas pelas letras, exerce papel semelhante ao desempenhado pela luz fugaz dos vaga-lumes.

A resistência dos vaga-lumes de Didi-Huberman, tal qual a figura do próprio vaga-lume na obra rosiana, parecem ocupar o lugar desta “exceção da alegria inocente”.⁴⁹ Aí a luz dos pirilampos confunde-se com o espaço ocupado pelos poetas. Sivina Rodrigues Lopes, em seu livro *Anomalia poética*, afirma caber ao poeta a habilidade de ser esta “intermitência no limite do mundo”.

Tal como essa luz que se mistura à chegada do progresso na construção da cidade, o poeta também deve “estar no lugar em que poder e impoder se confrontam”, o que significa, segundo a autora, “ir ao encontro de si próprio, a possibilidade mais íntima, que não a mais certa, do homem”,⁵⁰ ou a possível aproximação deste com o zero absoluto. Para a autora, o zero, equivalente ao “ovo”, enquanto “uno”, é “ao mesmo tempo perfeição e começo”. Assim explica a autora: “não é o início de uma série, mas o início do inúmero, o início como potência de infinito, o inteiro que não é divisível”.⁵¹

Em “Campo geral”, Rosa menciona ainda outra luz esverdeada – que não a dos pirilampos – para se referir ao que há de não-revelável nos olhos do gato Sossão: “os olhos de um verde tão menos vazio – era uma luz dentro de outra, dentro doutra, dentro outra, até não ter fim”.⁵² Nessa passagem, a presença do *mise-en-abyme* se dá tanto a partir da repetição em cascata da imagem evocada, quanto pelo encadeamento sonoro das palavras.

⁴⁷ ROSA. *Primeiras estórias*, p. 26.

⁴⁸ SANTOS. *Sempre alegre, Miguilim*.

⁴⁹ Essa exceção da alegria inocente pode ser percebida, por exemplo, na imagem evocada por Didi-Huberman de jovens italianos que, sem se preocupar com o mundo a sua volta, encontram-se no meio da madrugada, quando “tudo neles se transforma em risos, em gargalhadas”. DIDI-HUBERMAN. *Sobrevivência dos vaga-lumes*, p. 20-21.

⁵⁰ LOPES. *Anomalia poética*, p. 23.

⁵¹ LOPES. *Exercícios de aproximação*, p. 91.

⁵² ROSA. *Manuelzão e Miguilim* (Corpo de baile), p. 52.

Em outro conto rosiano, “Chronos kai anagke”⁵³ (“Tempo e destino”), publicado na revista *O Cruzeiro*, em 1930, ou seja, dezesseis anos antes do primeiro livro publicado por João Guimarães Rosa, a fosforescência que surge no meio das trevas decorre de um olhar que brilha como um pirilampo na escuridão e, como este, abre brechas, encontra saídas, transforma o ambiente. O pirilampejar na treva das pupilas glaucas já aparecia como um olhar resistente diante da realidade palpável, como pode ser visto no trecho abaixo:

Num sopro de encantamento, extinguiram-se as luzes, e a escuridão fez pesar ainda mais o silêncio.
O personagem zombador voltou-se antes de sair e Zviazline viu-lhe ainda as pupilas glaucas a pirilampejar na treva.
O moço olhou o tabuleiro. E viu, atônito, surpreso, espargir-se por sobre os escaques⁵⁴ uma ligeira fosforescência, enquanto as figuras de ébano e marfim — reis, rainhas, bispos, cavaleiros, torres e peões — multiplicavam-se, cresciam, adquirindo vida e movimento [...].⁵⁵

Em meio ao jogo de xadrez, um novo plano, próximo ao universo sobrenatural, se abre a partir dos olhos que se põem a “pirilampejar nas trevas”. Em seguida, a “fosforescência” não está mais nas “pupilas glaucas”, mas nos quadros do próprio tabuleiro do jogo. E assim torna-se possível assistir a “toda a História”, já que imperadores, reis e guerreiros, de peças de xadrez, tornam-se figuras da História.

2.4 O aparecimento da linguagem

Quaisquer que tenham sido o momento e as circunstâncias do seu aparecimento na escala da vida animal, a linguagem não pôde nascer senão de repente. As coisas não se puderam pôr a significar progressivamente. Na sequência de uma transformação cujo estudo não depende das ciências sociais, mas da biologia e da psicologia, efetuou-se uma passagem de um estado em que nada tinha um sentido a um outro em que tudo o possuía (...) Por outras palavras, no momento em que o Universo inteiro, de uma só vez, se tornou significativo, não foi, por isso, mais bem conhecido, mesmo se for verdade que o aparecimento da linguagem haveria de precipitar o ritmo do desenvolvimento do conhecimento.⁵⁶

⁵³ Segundo o livro, lançado em 2011, que reuniu este e outros contos, Rosa grafou o título deste conto usando o alfabeto grego, mas é sob a forma transliterada em português que o conto é atualmente conhecido entre os estudiosos de Guimarães Rosa.

⁵⁴ Em espanhol, *escaques* significa cada uma das casas do tabuleiro de xadrez ou dama.

⁵⁵ ROSA. *Antes das primeiras estórias*, p. 66-67.

⁵⁶ LÉVI-STRAUSS. Ensaio sobre a dádiva, p. 32.

Em “Campo geral”, aquilo a que se assiste não é apenas a passagem da visão míope de Miguilim, preso no covoão entre dois morros, à repentina possibilidade do olhar que ocorre instantaneamente com a chegada das lentes dos óculos, mas também o aparecimento da linguagem, que como nos mostra Mayra Rodrigues Gomes, só pode ter se dado de uma só vez.

Tendo como ponto de partida o pensamento de Claude Lévi-Strauss, a autora nos lembra que, antes do signo, “o pensamento é como uma nebulosa”. Tudo o que havia então era o caos, não como *barbárie*, mas como o “indiferenciado”. Assim explica a autora:

É num corte sobre esse indiferenciado que a gênese se dá, pela divisão entre dia e noite, luz e trevas. A metáfora óptica a que podemos recorrer é a da escuridão total, um mar *impreciso*, nem isso, nem aquilo, nem nada. De repente, a luz incide sobre esse campo amorfo recortando elementos, fazendo saltar aos nossos olhos todas as coisas, que emergem pipocando num banho de cor. Donde a pertinência das palavras bíblicas: ‘Faça-se luz’.⁵⁷

A “metáfora ótica” usada pela autora muito se aproxima de passagens que compõem “Campo geral”. Local onde o escuro predomina, não só o escuro da mata do Mutum que tanto amedronta Miguilim, mas também o escuro do corpo de Mãitina — “preta encoberta, como que deve de ser a Morte”.⁵⁸ E é nesse escuro que habita a figura do vaga-lume em “Campo geral”, tanto enquanto uma possibilidade para a criança que quer guardá-los vivos em baixo da cama, como enquanto uma imagem fugaz que logo se apaga.

Lá era sem luz, mesmo de dia quase que só as labaredas mal alumiam. Miguilim era mais pequeno, tinha medo de tudo, chegou lá sozinho para espiar, não tinha outra pessoa ninguém lá, só Mãitina mesmo, sentada no chão, todo o mundo dizia ela feiticeira, assim preta encoberta, como que deve de ser a Morte. Miguilim esbarrou, já estava com um começo de dúvida, daí viu, os olhos dele vendo: viu nada, só conheceu que o escuro estava sendo mais maldoso, em redor — e o treslinguar do fogo — era uma mata-escura, mato em que o verde vira preto, e fogo pelejava para não deixar aquilo tomar conta do mundo, estremeciam mole todos os sombreados.⁵⁹

Apesar de todo o cuidado tomado ao longo da produção do filme, que, segundo Kogut, evitou os lugares comuns que poderiam criar uma ideia folclórica do sertão — uma vez que os próprios moradores locais pareciam privilegiar objetos e hábitos

⁵⁷ GOMES, Mayra Rodrigues. *Jornalismo e ciências da linguagem*, p. 33.

⁵⁸ ROSA. *Manuelzão e Miguilim* (Corpo de baile), p. 61.

⁵⁹ ROSA. *Manuelzão e Miguilim* (Corpo de baile), p. 61.

antigos a fim de construir um sertão mítico, distante do espaço real que habitavam em 2007, ano em que o filme foi produzido — o local da filmagem é ainda assim um espaço que não parece participar da dita sociedade do espetáculo, anunciada por Guy Debord em 1967.⁶⁰

As imagens que povoam o imaginário local decorrem unicamente da experiência direta de seus moradores e não de uma experiência mediada via meios de comunicação de massa. Ao que tudo indica, não há jornal ou televisão no local. Talvez por isso o próprio tempo do filme incorpore um passo menos acelerado, respeitando o ritmo das ações cotidianas do local, sem privilegiar grandes acontecimentos. Não se trata de buscar o clímax ou o anti-clímax da história, mas da percepção sensorial de Thiago (Miguilim) em relação a sua família e ao espaço onde passou sua infância.

A luz usada nas cenas noturnas de *Mutum*, mais do que criar a sensação de um lugar isolado — sem acesso à eletricidade — permite que o filme de Sandra Kogut seja visto como um encontro entre a vida dos envolvidos no processo de produção e a literatura rosiana. As crianças escolhidas para participar do filme deveriam, segundo a diretora, manter suas identidades intactas e viver, durante o processo de filmagem, um encontro com os personagens de “Campo geral”.

Para Kogut, foi o desejo de respeitar a “verdade interna do filme” que a levou a manter os personagens com os nomes dos próprios atores. “Não é o Thiago interpretando Miguilim”, conta a diretora, “é o próprio Thiago que está ali; seria falso chamá-lo de qualquer outro nome”. Assim, em *Mutum*, o espaço fílmico pode ser visto como o local de encontro entre Thiago, que vive no Morro da Garça,⁶¹ de onde saiu para viver a experiência do cinema (inicialmente como ator e depois como espectador), e Miguilim, personagem da novela “Campo geral”.

A partida de Thiago do Morro da Garça para o cinema em Berlim ecoa, de certa forma, a saída de Miguilim do *Mutum*, com seus óculos, para a cidade e evidencia uma das seis potências da literatura que Ítalo Calvino reivindicou para nosso milênio: a leveza. Segundo Calvino, é preciso pensar “a literatura como função existencial”.

Para enfrentar a precariedade da existência da tribo — a seca, as doenças, os influxos malignos —, o xamã respondia anulando o peso de seu corpo, transportando-se em voo a um outro mundo, a um outro nível de percepção, onde podia encontrar forças capazes de modificar a realidade. Em séculos e civilizações mais próximos

⁶⁰ DEBORD. *A sociedade do espetáculo*.

⁶¹ Como já mencionado no capítulo anterior, o Morro da Garça é personagem de “O recado do morro”, uma das novelas que compõem o *Corpo de baile*.

de nós, nas cidades em que a mulher suportava o fardo mais pesado de uma vida de limitações, as bruxas voavam à noite montadas em cabos de vassouras ou em veículos ainda mais leves, como espigas ou palhas de milho.[...] Tal é o dispositivo antropológico que a literatura perpetua.⁶²

A viagem de Thiago, que nunca havia saído do lugarejo onde vivia, para o festival de cinema de Berlim, onde *Mutum* foi exibido em 2008, pode ser pensada como uma decorrência do próprio texto literário que, ao contrário da fixidez, tem a mobilidade e a transformação como aspectos perceptíveis.

2.5 O continente perdido de MU

Fica todo olhando para a tristeza não, você parece Mãe.⁶³

O que pode ser encontrado pelo espectador do filme aqui em questão é o *Mutum* enquanto referência ao *satori*, ou ao “vazio de fala que constitui a escritura”, e não o *Mutum* cidade do interior de Minas Gerais que, enquanto espaço da realidade palpável, sequer foi visitada pela equipe de filmagem.

Se o *Mutum* aqui tratado refere-se à experiência da infância e ao momento da aquisição da linguagem, ele só pode existir de forma ficcional, a partir de um olhar insistente que não deixe de seguir os lampejos dos vaga-lumes. Assim como a própria rememoração, o *Mutum* também se constitui como uma construção artificial, dada a partir do cruzamento de lembranças de vários sujeitos.

Vimos com Roland Barthes, em “Naquele lugar”, que aquilo nomeado por ele como “Japão” é um sistema formado por “certo número de traços (palavra gráfica e linguística [...])”,⁶⁴ sem qualquer pretensão de se remeter ao Japão enquanto espaço geográfico representado no mapa-múndi. O mesmo ocorre aqui com a palavra *Mutum*, que não se refere à cidade do interior de Minas Gerais, embora alguns espectadores possam ver no filme aspectos deste local. Logo após o lançamento de *Mutum*, um *blog* trazia depoimentos de internautas moradores de *Mutum* que se sentiram orgulhosos ao ver um filme “sobre” a cidade onde moravam.

Assim como Roland Barthes não fotografou o Japão, mas escreveu *O império dos signos* a partir do que seu olhar permitiu perceber, Kogut também

⁶² CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 39.

⁶³ ROSA. *Manuelzão e Miguilim* (Corpo de baile), p. 73.

⁶⁴ BARTHES. *O império dos signos*, p. 7.

se desvia da proposta da representação e se aproxima de uma produção que privilegia a memória e a potência dos gestos. Não se tratava de filmar as imagens evocadas pelo texto literário como uma forma de representar sua história. A esse respeito expõe Barthes:

O autor jamais, em nenhum sentido, fotografou o Japão. Seria antes o contrário: o Japão o iluminou com múltiplos clarões; ou ainda melhor: o Japão o colocou em situação de escritura. Essa situação é exatamente aquela em que se opera certo abalo da pessoa, uma revirada das antigas leituras, uma sacudida do sentido, dilacerado, extenuado até o seu vazio insubstituível, sem que o objeto cesse jamais de ser significante, desejável. A escritura e, em suma e à sua maneira, um satori: o satori (o acontecimento Zen) é um abalo sísmico mais ou menos forte (nada solene) que faz vacilar o conhecimento, o sujeito: ele opera um vazio de fala. E é também um vazio de fala que constitui a escritura [...].⁶⁵



FIG. 15: O ideograma “MU”, que se refere ao Nada, ao Vazio, ao Vácuo, é também testemunho tumular no Japão. Esse ideograma encontra-se, por exemplo, na lápide do cineasta Yasujiro Ozu.

⁶⁵ BARTHES. *O império dos signos*, p. 10.

É mais provável que o “Mutum”, tanto para Rosa, quanto para Kogut, esteja ligado à sua raiz “Mu” e à possibilidade de acesso à memória e ao imaginário que esse termo propõe mais do que a “Mutum” enquanto espaço geográfico do sertão mineiro. Assim como a Atlântida ou a Lamúria, Mu é também o nome dado a um suposto continente perdido no Pacífico, segundo o inglês James Churchward (1850-1936), que escreveu vários livros tentando comprovar que a origem do homem e da cultura liga-se ao continente desaparecido de MU, engolido pelas águas.

O mito (ou não) de Mu começou oficialmente em 1926 quando o explorador britânico, um antigo coronel de nome James Churchward entrou em contacto com um velho monge hindu que vivia num templo onde se conservavam umas tábuas de barro cobertas de caracteres desconhecidos. O monge terá contado ao coronel que estas tábuas contavam a história de um continente desaparecido há 25 mil anos e que era povoado por uma civilização cuja sofisticação técnica ultrapassava a compreensão atual. O continente, Mu, teria sido engolido pelas águas do Oceano numa única noite depois de ter sido minado pela atividade constante de vulcões subterrâneos. Terá então sido encontrado o continente perdido de Mu? ⁶⁶



FIG. 16: Localizado entre a América e o Oriente, um suposto continente perdido por abalos sísmicos assemelha-se às camadas perdidas da memória, cuja reconstrução só pode ser operada de maneira ficcional, não perdendo, com isso sua potência. Fonte: <http://avelf.wordpress.com/2011/06/25/mu-continente-perdido/>

⁶⁶ <http://movv.org/2009/09/14/a-cidade-submersa-de-yonaguni-japao-restos-do-continente-perdido-de-mu/>

O próximo capítulo buscará traçar as relações que a terra e a língua guardam com a memória e o esquecimento. Se o aparecimento de uma língua ou de uma imagem relaciona-se à experiência do espaço vivida pelos sujeitos, Mutum, nome de cidade, cuja raiz remete ao mito do continente perdido, coloca-se como um possível espaço de reflexão sobre o processo de aparecimento/desaparecimento da língua.

Em sua reflexão sobre a língua, o pesquisador canadense e tradutor de obras de Agamben para o inglês, Daniel Heller-Roazen, também se refere a um continente mítico. Porém, o desaparecimento da terra que afunda no oceano aqui é colocado em contraponto ao processo sofrido pelas línguas, cujo desaparecimento ocorre de forma imperceptível. Assim afirma o autor:

No reino das línguas, os cataclismos, é óbvio, são exceções. É raro um idioma compartilhar do destino dos habitantes de Atlântida, que desapareceram para sempre, quando, como se presume, o continente mítico afundou no oceano. O mais freqüente é que o fim de uma língua não se dê de forma repentina, mas gradualmente, podendo ser tanto mais decisivo por acontecer quase que imperceptivelmente.⁶⁷

⁶⁷ HELLER-ROAZEN. Limiares, p. 59.

3 Con-fusão

3.1 O acaso como método

“[...] sonhamo-nos e perdemo-nos na nossa cidade como na nossa língua, ou antes, uma e outra são somente a forma desse sonho e dessa desorientação”.¹

Paola Berenstein Jacques, em “Elogio aos errantes”, volta sua atenção à estreita relação existente entre língua e cidade, ou entre errância e narrativa. A partir do texto “Experiência e pobreza” (1936), de Walter Benjamin, a autora lembra que, em decorrência do fato de parecermos privados da capacidade de intercambiar experiências, ou seja, impossibilitados não de viver experiências, mas de partilhá-las, tivemos comprometida nossa habilidade de narrar.

Para a autora, tal incapacidade pode ser associada a nossa indisponibilidade à “experiência da errância no espaço urbano”.² Jacques propõe, então, uma reflexão sobre a relação do homem contemporâneo com a cidade e sobre as narrativas que emergem dessa relação, como, por exemplo, as tecidas pelo cronista carioca Paulo Barreto (conhecido como João do Rio), pelo antropófago Flávio de Carvalho³ ou pelo artista plástico Hélio Oiticica.

Citando Michel de Certeau, a autora enfatiza que tais caminhadas “não constituem somente um ‘suplemento’ aos enunciados pedestres e às retóricas caminhatórias”.⁴ Mas, “de fato, organizam as caminhadas. Fazem a viagem [...]”.⁵ Ainda citando Certeau, afirma: “todo relato é um relato de viagem, uma prática do espaço”, “Onde o mapa demarca, o relato faz uma travessia. O relato é *diegese*, termo grego que designa a narração: instaura uma caminhada (guia) e passa através (transgride)”.⁶

Jacques lembra ainda a distinção proposta por Walter Benjamin entre os termos *Erlebnis*, — que pode ser traduzido como “experiência sensível,

¹ BACHMAN. Citado por AGAMBEN. Da utilidade e dos inconvenientes do viver entre espectros. In AGAMBEN, *Nudez*, p. 54.

² JACQUES. *Elogio aos errantes*, p. 33.

³ Autor de *Ossos do mundo* (1936), Flávio de Carvalho, com suas deambulações, provocava as multidões até quase ser devorado por elas.

⁴ JACQUES. *Elogio aos errantes*, p. 17.

⁵ JACQUES. *Elogio aos errantes*, p. 17.

⁶ JACQUES. *Elogio aos errantes*, p.17.

momentânea, efêmera, um tipo de experiência vivida, isolada, individual” — e *Erfahrung*, “experiência maturada, sedimentada, assimilada, que seria um tipo de experiência transmitida, partilhada, coletiva”.⁷ E lembra que a grande questão para Benjamin não era a do empobrecimento da experiência individual. Antes, o que estava em questão era a possibilidade de partilha dessa experiência; ou seja, a possibilidade da experiência coletiva ou da transmissão.

Citando Jeanne-Marie Gagnebin, a autora chama a atenção para a raiz etimológica da palavra *Erfahrung*, cujo radical *fahr* significa “percorrer, atravessar uma região durante uma viagem”.⁸ Este capítulo pretende investigar de que forma o filme *Mutum* permitiria, enquanto tradução poética, a passagem de uma experiência à outra, ou seja, do individual ao coletivo, e vice-versa. Por outro lado, de que forma, em *Mutum*, o espaço geográfico se confunde com a narrativa ou com a poesia?

De fato, a errância parece estar ligada a uma ação que tem como cerne a própria invenção do espaço percorrido pelo corpo. Como ressalta Jacques, “o errante não vê a cidade somente de cima, a partir da visão de um mapa, mas a experimenta de dentro; ele inventa sua própria cartografia a partir de sua experiência itinerante”.⁹

Como a literatura, ou o cinema, uma paisagem pode promover um encontro de olhares, aproximando pessoas que viveram experiências díspares, ou trazendo a um sujeito um plano temporalmente distante do seu. Para Giorgio Agamben, as obras arquitetônicas de uma cidade podem ser pensadas como marcas caligráficas que permitem a leitura distraída do *flâneur*, e é por essa razão que as más obras de restauro apagariam as cifras que permitem que a cidade seja lida pelo *flâneur* ao longo de sua deriva.¹⁰

Para Jacques, essa narrativa que se entrelaça ao movimento da errância pode ser vista como uma forma de “microrresistência”.¹¹ A autora compara a atitude dos errantes urbanos e suas narrativas à resistência dos vaga-lumes sobre a qual disserta Georges Didi-Huberman, em seu livro *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Para o autor, apesar da fragilidade que exhibe diante dos holofotes do fascismo italiano, a luz dos pirilampos se mistura ao “momento de graça que resiste”.¹²

⁷ JACQUES. *Elogio aos errantes*, p. 18.

⁸ JACQUES. *Elogio aos errantes*, p. 19.

⁹ JACQUES. *Elogio aos errantes*, p. 24.

¹⁰ JACQUES. *Elogio aos errantes*.

¹¹ JACQUES. *Elogio aos errantes*, p. 11.

¹² JACQUES. *Elogio aos errantes*, p. 21.

De maneira análoga ao pensamento de Didi-Huberman, que traça relações entre textos escritos em diferentes períodos históricos que guardam como ponto de encontro a aparição/desaparição do vaga-lume, Paola Jacques percebe uma relação afetiva entre “errantes” de períodos históricos e locais absolutamente distintos. Talvez porque a poesia seja mesmo, como afirma Didi-Huberman, a “arte de fraturar a linguagem, de quebrar as aparências, de desunir a unidade do tempo”.¹³

A resistência dos pirilampos talvez possa ser comparada à resistência da poesia, porque essa, como os vaga-lumes de Didi-Huberman, também é capaz de reunir seres que vivem geográfica e temporalmente distantes entre si. Sobre a relação vivida entre o sujeito e a cidade, na qual o gesto errante ocuparia o espaço exercido pelo texto poético, que também é capaz de aproximar pessoas a partir da experiência da leitura, afirma a autora:

Esses errantes se relacionam afetivamente, mesmo sem se conhecer. Flâneurs, surrealistas, antropófagos, tropicalistas, letristas e situacionistas, por mais contraditório que pareça, dialogam através de suas narrativas errantes, criam uma interlocução crítica, apesar de errarem em cidades e conjunturas bastante distintas.¹⁴

Para compreender tais escritas deambulatórias, aqui será lembrado Roland Barthes, em “A luz do Sudoeste”, um dos textos que compõe sua obra póstuma *Incidentes*. Nesse ensaio, Barthes fala sobre as visitas que fazia à sua terra de infância, “seu *Sud-Ouest*”, como ele a nomeia. E sobre sua metodologia de trabalho, explica: “entro nessas regiões da realidade a meu modo, isto é, com o meu corpo; e o meu corpo é minha infância [...]”.¹⁵

Barthes percebe a estrada como uma experiência complexa, onde se localizam, ao mesmo tempo, “um espetáculo contínuo” e “a lembrança de uma prática ancestral, a da caminhada, da penetração lenta e como que ritmada da paisagem, que toma, então, outras proporções [...]”.¹⁶ Escrito em 1969, o livro *Incidentes* remete-se não à aproximação entre cidade e poesia a partir da experiência da leitura, mas à possibilidade de a leitura do espaço feita pelo corpo em movimento coincidir completamente com uma forma de escrita.

O incidente refere-se simultaneamente a um método de escrita e à forma de decifração poética utilizada por Barthes para falar do Marrocos a partir de uma

¹³ DIDI-HUBERMAN. *Sobrevivência dos vaga-lumes*, p. 70.

¹⁴ JACQUES. *Elogio aos errantes*, p. 34-35.

¹⁵ BARTHES. *A luz do Sudoeste*, p. 8.

¹⁶ BARTHES. *A luz do Sudoeste*, p. 7.

viagem feita pelo escritor. O conceito, assim, torna inseparáveis as esferas da leitura e da escrita, de forma que as atividades de ler *Campo Geral* e escrever o roteiro de *Mutum* tornam-se tão inseparáveis como o direito e o avesso de um tecido.

Como explica, em nota, o editor francês da obra,¹⁷ o que Barthes expõe no ensaio que deu título ao livro, não é uma reflexão sobre o Marrocos, seu povo, ou sua cultura, mas “a colocação em escrita de encontros”,¹⁸ como um “livro de haicais”,¹⁹ onde pode ser observada uma “atenção particular dada à surpresa”,²⁰ ao “que cai de viés sobre os códigos”.²¹

Embora a operação tradutória proposta pelo filme de Kogut pareça ter privilegiado o plano cartográfico, este capítulo pretende mostrar que o encontro do filme *Mutum* com “Campo geral”, novela que abre o *Corpo de baile*, deu-se, de fato, no campo da poesia. Para Barthes, “‘ler’ uma região é primeiro percebê-la segundo o corpo e a memória, segundo a memória do corpo”.²² Para ele, “é por isso que a infância é a via régia pela qual conhecemos melhor um país. No fundo, não existe País senão o da infância”.²³

Aqui serão adotadas as três abordagens propostas por Roland Barthes para falar de seu *Sud-Ouest*. O termo, além de se referir à “terra de infância” do escritor, refere-se também a outro espaço de leitura. O tradutor da coletânea intitulada *Incidentes* lembra, em nota explicativa, que *Sud-Ouest* era também o nome de um jornal regional. Daí ter Barthes afirmado que, antes de adquirir habilidade para realizar uma leitura formal das conjunturas político-sociais, já “lia” sensorialmente o *Sud-Ouest*.

A primeira abordagem que, para Barthes, definiria esse espaço, é a língua em seu aspecto sonoro; mais especificamente, o “sotaque”. Barthes afirma que o sotaque daquela região trouxe a ele um “modelo de entonação” que o teria marcado profundamente. A segunda forma que definiria o sudoeste barthesiano é “uma linha, um trajeto vivido”,²⁴ por ele percebida a partir de uma luminosidade

¹⁷ A obra *Incidentes* reúne quatro ensaios de Roland Barthes. No ensaio que deu título ao livro, o autor expõe fragmentos do que viu e ouviu no Marrocos (em Tanger e em Rabat e depois no sul do país), em 1968 e em 1969, como explica o prefácio da obra.

¹⁸ WAHL. Nota do editor francês, p. VIII.

¹⁹ WAHL. Nota do editor francês, p. IX.

²⁰ WAHL. Nota do editor francês, p. IX.

²¹ WAHL. Nota do editor francês, p. IX.

²² BARTHES. A luz do Sudoeste, p. 10.

²³ BARTHES. A luz do Sudoeste, p. 10.

²⁴ BARTHES. A luz do Sudoeste, p. 5.

específica, a que o autor denomina como uma “luz-espaço”.²⁵ E a terceira forma, que o autor considera ainda mais reduzida, é a cidade. Sobre a sensação que experimenta ao cruzar a fronteira francesa e entrar nos limites da cidade de sua infância e habitar, portanto, o espaço de sua luminosidade, narra Roland Barthes:

Quando, vindo de Paris de automóvel (fiz mil vezes essa viagem), ultrapasso *Angoulême*, um sinal me avisa que cruzei a soleira da casa e que estou entrando na terra da minha infância; um bosquezinho de pinheiros na encosta, uma palmeira no quintal de uma casa, uma certa altura das nuvens que dá ao terreno a mobilidade de um rosto. Começa então a grande luz do Sudoeste, nobre e sutil ao mesmo tempo; nunca cinzenta, nunca baixa (mesmo quando o sol não brilha), é uma luz-espaço, definida menos pelas cores com que ela afeta as coisas (como no outro Sul) do que pela qualidade eminentemente habitável que ela dá à terra. Não encontro outro meio senão dizer: é uma luz luminosa.²⁶

Barthes fala sobre o poder que a “terra da infância” tem de “desmanchar a imobilidade coagulada dos cartões postais”,²⁷ movimento também buscado por *Mutum*, por meio de opções feitas durante seu processo de produção. Em entrevista concedida à elaboração dessa tese,²⁸ Kogut conta que tirou várias fotos, como uma forma de anotação ou registro, nas viagens feitas como parte da pesquisa de pré-produção do filme. Rapidamente, entretanto, a diretora notou que o ajuste automático da câmera deixava as cores muito saturadas, o céu excessivamente azul; enfim, parecia um “cartão postal”, tudo muito distante da forma como ela percebia aquele local.

A partir disso, optou-se por uma película Fujifilm, raramente utilizada, mas que seria capaz de evitar o tom romantizado, e até espetacular, que a película Kodak, mais usada no mercado, poderia imprimir ao filme. “A ideia era permanecer em uma escala humana e não parecer um comercial da Coca-Cola”.²⁹ Como indica sua raiz Mu, o filme de fato parece dialogar mais com o território oriental³⁰ e, conseqüentemente, com a forma como seus realizadores comumente concebem o fazer cinematográfico.

Vale lembrar a reflexão proposta pelo cineasta japonês Takeshi Kitano: “Para os americanos, divertir-se implica construir imediatamente uma Disneylândia,

²⁵ BARTHES. A luz do Sudoeste, p. 5.

²⁶ BARTHES. A luz do Sudoeste, p. 5.

²⁷ BARTHES. A luz do Sudoeste, p. 8.

²⁸ Ver apêndice A.

²⁹ Ver apêndice A.

³⁰ Ver capítulo 2.

enquanto tenho a impressão de que nós (os asiáticos) podemos ainda nos divertir com um simples futebol de botão”.³¹

Se Kogut buscou uma película que privilegia um tom monocromático capaz de conferir unidade ao filme, que não destaca, assim, nenhuma cor ou som específico, o texto de Rosa também pode ser lido como um bloco dotado de um tom único, que perpassa a obra como um todo.

A unidade da cor alcançada no filme não decorre apenas da tentativa de encontrar uma luz que se aproximasse do local onde foram realizadas as filmagens, mas também pode ser vista como uma tentativa de traduzir a unidade do próprio texto rosiano. É em sua singularidade que esses textos se tocam. Como coloca Lopes, “é no limite que tudo se toca, o que implica que por onde se dá o encontro é por onde se atinge a máxima expressão da singularidade”.³²

Ao falar do poema como uma paisagem, Silvina Rodrigues Lopes confirma a possibilidade de tratá-lo como uma unidade. O mesmo pode aplicar-se a um filme. Enquanto um bloco de espaço-tempo, o filme iguala-se ao poema e, tal qual uma paisagem, só pode ser visto como um todo indivisível: “[...] sendo o seu todo a singularidade das vistas e, por conseguinte, não se identificando com nenhuma, o poema compõe-se de blocos de espaço-tempo em interação”,³³ afirma a autora.

O poema é assim uma constelação ou um arquipélago, cujas estrelas ou ilhas, signos luminosos e imagens visíveis, se destacam pela interrupção de uma continuidade indiferenciada.³⁴

Para a autora, ao serem “chamadas a comparecer no poema”, as coisas passam a pertencer a outro universo, onde são convidadas a se “repetir diferindo eternamente”. Assim, como explica a autora em sua reflexão feita sobre a poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen, em um poema, as palavras, ou “os substantivos ‘quadro’, ‘muro’, ‘brisa’, ‘flor’, etc. [...] sem deixar de ter um valor universal, pois nesse caso não a entenderíamos, em absoluto”,³⁵ ganham, no poema, “um valor singular, o de visar uma coisa única”.³⁶

O incidental, ou aquilo que se repete, aproxima-se daquilo que é proposto por Barthes em “Meu sudoeste”, primeiro ensaio de *Incidentes*. O conceito, aqui já

³¹ TIRARD. *Grandes diretores de cinema*, p. 212.

³² LOPES. *Exercícios de aproximação*, p. 55.

³³ LOPES. *A inocência do devir*, p. 25.

³⁴ LOPES. *A inocência do devir*, p. 9.

³⁵ LOPES. *Exercícios de aproximação*, p. 54.

³⁶ LOPES. *Exercícios de aproximação*, p. 54.

mencionado, refere-se à complexa relação entre a sonoridade, a terra de infância e a constituição do sujeito a partir do espaço e da língua. De alguma forma, a “terra de infância” de Barthes, sua língua e sua luminosidade parecem determinar os eventos que, diante do escritor, podem se configurar como um encontro que mereça ser guardado por uma escrita.

O incidente para Barthes, ou “aquilo que cai de viés” diante de um escritor, parece estar intimamente ligado a esse olhar da semelhança, daquilo que inevitavelmente se repete. Em “Da França ao Marrocos, da Irlanda à Itália, Barthes e Joyce em deslocamento”, Mauro Berté aproxima a ideia de incidente barthesiano do conceito de epifania de James Joyce.

Segundo o autor, Barthes buscou registrar, de forma fragmentada, um olhar sensível da viagem ao Marrocos, capaz de perceber o “imediatos”, o “prazer de encontrar e escrever começos desprovidos de fim”.³⁷ Sobre a ideia barthesiana de incidente, explica Berté: “incidente, para o autor, traz em si a tentativa da escrita para se apossar do imediato, do passageiro, do inevitável. Trata-se de um [...] lapso de tempo em que só cabem os olhares fugidios, as observações primeiras [...]”.³⁸

Como nos ensina Maurice Blanchot, “nada é mais estrangeiro à realidade em que vivemos, na certeza do mundo comum, do que o acaso”.³⁹ Assim, nada seria mais apropriado do que tomar o acaso ou o incidental como método de escrita para se falar de uma experiência em um país estrangeiro, como o fez Roland Barthes em *Incidentes*.

Por outro lado, Blanchot fala sobre a capacidade que detém o acaso de abrir um ponto de encontro entre as línguas, o que permite que o acaso também seja visto como um possível método de tradução de uma obra a outro sistema semiótico. Assim afirma Maurice Blanchot:

Abre-se na vida de quem encontra o acaso, como na de quem encontra ‘verdadeiramente’ uma imagem, uma lacuna imperceptível que o obriga a renunciar à luz tranqüila e à linguagem usual, para manter-se sob a fascinação de uma outra claridade e em relação com a dimensão de uma outra língua.⁴⁰

Não seria essa a experiência permitida pelo cinema? O curta-metragem *Um belo dia*,⁴¹ dirigido pelo cineasta japonês Takeshi Kitano aborda tanto a questão

³⁷ BERTÉ. Da França ao Marrocos, da Irlanda à Itália, Barthes e Joyce em deslocamento.

³⁸ BERTÉ. Da França ao Marrocos, da Irlanda à Itália, Barthes e Joyce em deslocamento.

³⁹ BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 272.

⁴⁰ BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 272.

⁴¹ KITANO. *One fine day*.

da percepção permitida pela imagem fílmica como a possibilidade de a imagem no cinema ser vista de maneira mais ampla, levando assim a imagem fílmica a um encontro com a imagem à qual Blanchot parece se referir no trecho acima – um “encontro com outra língua”.

O curta de Kitano é um dos que compõem o longa-metragem *Cada um com seu cinema*, feito em homenagem ao Festival de Cannes no mesmo ano em que *Mutum* estreava nesse festival. Ao perceber um problema de projeção que interrompe a exibição do filme, o único espectador que se encontra na sala de cinema olha para trás e ouve o técnico, que se posiciona na janela da cabine ao lado daquela em que se vê o feixe de luz se apagar, pedir um instante para solucionar o problema.

Depois de fumar alguns cigarros, o espectador finalmente vê a sala de cinema se escurecer novamente e então volta sua atenção à tela. O filme exhibe uma luta de boxe, mas logo um fogo se inicia no centro da tela e se espalha, consumindo toda a imagem. Ao olhar novamente a cabine de projeção, o espectador vê o técnico abanando a fumaça do negativo queimado. O operador na sala de projeção consegue retomar a exibição do filme e, na tela, dois personagens em uma bicicleta travam o seguinte diálogo: “achei que o filme tivesse acabado”, e o outro responde: “que isso? Ele está apenas começando”.

O espectador se levanta, sai da sala, olha para os lados e não encontra a bicicleta que deixara na porta do cinema antes do início da sessão. Ele caminha então pela estrada que antes percorrera de bicicleta. Ao atingir o final da estrada, um movimento de câmera refere-se novamente à luz no cinema. Ao deslocar aos poucos a paisagem para cima, o movimento de câmera esconde-nos o pôr do sol, embora a luminosidade do plano como um todo o deixe evidente. E, dessa forma, Kitano evidencia que a função da luz no cinema nem sempre se limita à construção de imagens.

O dia claramente passou enquanto o personagem assistia ao filme e a luz que ele encontra ao sair do cinema em nada se parece com aquela que ele deixou do lado de fora da sala antes do início da sessão. Sua bicicleta parece ter sido roubada na porta do cinema e isso aparentemente não abala o personagem. Havia uma bicicleta no filme que ele assistira e a experiência do filme foi de tal forma perturbadora que o desaparecimento de sua bicicleta parece não ter a menor importância.

Ao invadir a tela, a imagem do fogo, semelhante à lava de um vulcão, faz referência à própria dissolução da imagem, lembrando que, em última instância,

imagem é luz, e que em sua natureza bruta é fogo, erupção, criação originária, magma. Ao se levantar e olhar para trás enquanto o fogo consome a imagem na tela, a luz do projetor passa pelo corpo do personagem, evidenciando ao espectador que o filme não se limita ao espaço da tela, mas, ao contrário, projeta-se também no corpo de seu espectador.

Da mesma forma que o texto literário ultrapassa os limites do livro, o filme não é contido pelas bordas da tela e talvez seja de fato a luz o que melhor evidencia isso. É provável que essa tenha sido a razão pela qual a maior parte dos 33 cineastas que participaram da composição de *Cada um com seu cinema* tenha destacado, em seus curtas, a presença da luz para se falar do cinema, ou mais especificamente, da experiência sensorial vivida por seu espectador. O filme começa com a seguinte frase, que se segue ao título da obra: “Cada um com seu cinema” ou “aquele calafrio de quando as luzes se apagam e o filme começa”.

Guimarães Rosa, em seu livro de poesias *Magma*, vencedor do Prêmio da Academia Brasileira de Letras em 1936, mas publicado apenas em 1997 (muitos anos após a morte do autor), tal como Pier Paolo Pasolini, toma emprestada a figura dos vaga-lumes, aqui já mencionada, ao fazer alusão ao profissional que, com uma lanterna, percorre discretamente a sala de cinema ao longo da sessão. “Vaga-lumes passam, com lanternas tontas, procurando se ainda têm lugar”, propõe Guimarães Rosa em seu poema “Cinema”, que compõe o livro *Magma*.

Vale destacar que magma é também o nome dado à substância que fica embaixo da superfície da Terra e que, quando expelida por um vulcão, em função de seu próprio movimento, dá origem à lava, tal qual o fogo que corrói a imagem do filme de Takeshi Kitano, que fala da potência da imagem no cinema.





Fig. 17 a 23: Fogo, imagem fílmica ou magma: a imagem gerada pelo negativo queimado na cabine de projeção assemelha-se à representação da massa de alta temperatura que, situada embaixo da superfície da terra, pode emergir pelas fendas de um vulcão, sob a forma de lava.

Para Giorgio Agamben, o gesto de encontrar verdadeiramente uma “imagem” também se relaciona à rememoração que não é individual, mas coletiva e liga-se àquilo que o autor nomeou como “*vida após a vida*” (*nachleben*) das imagens. Em sua reflexão a partir do tratado *De La arte di ballare et danzare* [Sobre a arte de bailar e dançar], escrito no século XV pelo coreógrafo e compositor italiano Domenico da Piacenza, Agamben conclui que “a memória não é, de fato, possível sem uma imagem (*phantasma*), que é uma afecção, um *páthos* da sensação ou do pensamento”.⁴²

Para o autor, “a imagem mnêmica está sempre carregada de uma energia capaz de mover e turbar o corpo”.⁴³ E a não-previsibilidade é inerente à operação tradutória: “assim como aqueles que lançam um dardo não têm mais a possibilidade de detê-lo, aquele que procura algo na memória imprime certo movimento à parte corpórea na qual tal paixão reside”.⁴⁴

Ao examinar o pensamento de Aby Warburg, Agamben lembra que o historiador alemão chama atenção para o fato dessa sobrevivência não ser um dado natural, mas exigir uma operação que torne possível a devolução do movimento às imagens. “Por meio dessa operação, o passado — as imagens transmitidas pelas gerações que nos precederam — que parecia concluído em si e inacessível, se recoloca, para nós, em movimento, torna-se de novo possível”.⁴⁵

Tal operação, porém, não cabe apenas ao historiador da arte, como propõe Wargburg, mas a todos àqueles que se disponibilizam a fazer a passagem do

⁴² AGAMBEN. *Ninfas*, p. 24.

⁴³ AGAMBEN. *Ninfas*, p. 25.

⁴⁴ AGAMBEN. *Ninfas*, p.25.

⁴⁵ AGAMBEN. *Ninfas*, p. 36-37.

individual ao coletivo e vice-versa, sejam eles narradores ou críticos. Como lembra Jaques, a experiência do *flâneur* “não é a do homem da multidão, ou do homem *blasé*, que se deixa levar e disciplinar pelas regras da turba [...] nem daquele que a olha só de fora, a contempla de longe como o ocioso das esquinas de Berlim, citado por Benjamin[...]”.⁴⁶ Como destaca a autora, “o flâneur entra na multidão de forma crítica e, assim, determina seu próprio estado de flanância. A flanância [...] traz nela aquilo que já chamamos de crítica moderna da própria modernidade [...]”.⁴⁷

3.2 Mutum: o encontro com a poesia

“No nome confluem as memórias da cidade, e o que por elas se abre é um campo de ficções que ele engendra/conserva. Repare-se no verso: “É a cidade a que chego abre-se como se do seu nome nascesse”. Chega-se a uma cidade que não existia antes de se chegar lá, antes de lhe dizer o nome, esse é o princípio de todas as ficções”.⁴⁸

Antes da estreia de *Mutum*, que foi o representante brasileiro na quinzena dos realizadores do Festival de Cannes 2007, Sandra Kogut e Ana Luiza Martins Costa fizeram, ao longo de um ano e meio, várias viagens pelo sertão mineiro para conhecer as pessoas, a região e encontrar as crianças e outros não-atores que participariam da versão fílmica de “Campo geral”. As pessoas que atuaram no filme foram convidadas a também se afastar de seu cotidiano, para interagir com os demais atores e não-atores e viver no espaço percorrido por Guimarães Rosa para a produção do *Corpo de baile*.

Os testes, oficinas e ensaios, enfim, todo o trabalho de preparação do elenco, assinado por Fátima Toledo,⁴⁹ ocorreu nas redondezas de Três Marias, onde os atores permaneceram antes do início das filmagens a fim de conhecer as casas, o cotidiano, a língua e as pessoas da região. Segundo o ator Rômulo Braga, que interpretou o Tio Terêz em *Mutum*, a escuta da língua local foi uma experiência crucial para seu encontro com o personagem da obra. Para ele, ouvir os moradores locais igualava-se à descoberta de “um jeito de articular o pensamento através da

⁴⁶ JACQUES. *Elogio aos errantes*, p. 71.

⁴⁷ JACQUES. *Elogio aos errantes*, p. 71.

⁴⁸ LOPES. Escutar, nomear, fazer paisagens, p. 63.

⁴⁹ A preparadora de elenco Fátima Toledo é conhecida desde o trabalho feito em *Pixote, a lei do mais fraco* (1981), de Hector Babenco. Seu método de trabalho consiste em colocar os atores para experimentar as mesmas sensações que os personagens vivem na ficção.

fala, que era muito parecido com as coisas que Guimarães Rosa escrevia”.⁵⁰ Assim revela o ator:

No princípio, eu chegava lá e não entendia o que as pessoas falavam. Exatamente como acontece quando você começa a ler um livro de Guimarães Rosa. É outra língua ali, é um dialeto. Mas de repente seu ouvido abre de um jeito que você entende tudo. E quando você entende tudo, você já está falando muito parecido com eles, sem perceber.⁵¹

De fato, tomando como ponto de partida a ideia do esquecimento adâmico essencial, Heller-Roazen lembra que cada língua surge no esquecimento de sua antecessora. Banido do Paraíso, Adão esquece-se do árabe e fala aramaico. Quando volta ao Paraíso, esquece o aramaico e fala árabe. Daí concluir o autor que uma língua apaga a outra. “[...] cada uma, após a Queda, surge no esquecimento daquela que a precedeu. Isso é mais do que suficiente para justificar a etimologia erudita que aproxima ‘homem’ انسان de ‘olvido’ نسيان”.⁵²

É curioso observar que enquanto procuravam, nas chapadas de Minas, os locais, a língua, a sonoridade e as pessoas que poderiam permitir a realização do filme, as realizadoras exploraram o mesmo espaço geográfico percorrido por Guimarães Rosa em viagens feitas um ano após o retorno do escritor de Paris, em 1951. Sabe-se que, em 1952, Rosa teria coletado material para a produção das novelas do *Corpo de baile*, publicado em 1956, principalmente durante viagem feita com o grupo de vaqueiros coordenados por Manuel Narde, conhecido como Manuelzão, protagonista da novela “Uma estória de amor”.

Segundo Roniere Menezes, a comitiva de Rosa, em 1952, foi de Três Marias (a fazenda onde se passa o filme *Mutum* tem como vilarejo mais próximo Andrequicé, distrito de Três Marias, onde viveu, até 1997, o vaqueiro Manuelzão) a Araçaí, distrito de Paraopeba.⁵³ A coletânea *Em memória de João Guimarães Rosa* lembra que anteriormente, em 1945, Rosa foi ao interior de Minas para rever suas “paisagens de infância”. Edna Calobrezi lembra que, nesse mesmo ano, Rosa foi a Mato Grosso, de onde trouxe a entrevista-retrato ⁵⁴ “Com o vaqueiro Mariano”, publicada pela

⁵⁰ Ver apêndice B.

⁵¹ Ver apêndice B.

⁵² HELLER-ROAZEN. *Ecolalias*, p. 180.

⁵³ MENEZES. *O traço, a letra e a bossa*, p. 164.

⁵⁴ É dessa forma que Paulo Rónai se refere ao texto “Com o vaqueiro Mariano” na nota introdutória do livro póstumo *Estas Estórias*. O texto é considerado por diversos autores como uma reportagem poética. Em 1952, Rosa também publicou isoladamente o conto “Com o vaqueiro Mariano”, em um pequeno livro, com tiragem restrita.

primeira vez em 26 de outubro de 1947, no jornal *Correio da Manhã*. Mais tarde o texto foi publicado com o título “Entremeio: Com o vaqueiro Mariano”, no livro póstumo *Estas estórias*, em 1969.

Embora os trajetos percorridos não tenham sido exatamente os mesmos — seria impossível precisar o percurso feito por Rosa, bem como o percurso feito posteriormente pela roteirista do filme, pode-se afirmar que a roteirista, a diretora, bem como os atores de *Mutum*, revisitaram o espaço geográfico percorrido pelo escritor mineiro, quando da produção do *Corpo de baile*. As duas viagens foram feitas na mesma região. E *Mutum* aparece como ponto de encontro dessas viagens, não enquanto cidade, mas no plano da palavra e da virtualidade que lhe é própria.

Como afirmado por Ana Luiza Martins Costa, co-roteirista de *Mutum*,⁵⁵ essa não era a proposta inicial durante a pesquisa feita para a realização do filme. No entanto, é possível encontrar nomes de personagens, objetos e lugares de um dos textos ganharem eco no outro, em novos formatos.

O primeiro ruído da fazenda que se escuta na trilha do filme, por exemplo, é o latido de Rebeca, cachorrinha de Thiago, que corre em direção a ele quando este volta da viagem que fez com Tio Terêz. O vaqueiro Zito, no documentário *Veredas de Minas*, ao explicar a forma como Guimarães Rosa escrevia, com uma caderneta pendurada, por um cordão, no pescoço, lembra que isto se dava ao som da rebeca, tocada por um dos vaqueiros da comitiva — Chico Barbosa — e pergunta: “você sabe o que é uma rebeca, não sabe”?⁵⁶

A busca da sonoridade da “língua do sertão” e de sua paisagem como ponto de partida para produção das obras parece aproximar o filme e o livro aqui em questão. De alguma forma, ambas exibem, como espaço ficcional, locais aparentemente derivados do olhar e da escuta bastante refinados de seus realizadores diante de uma suposta “terra de infância”.

Espaço geográfico e espaço imaginário misturam-se em ambas as obras. Como lembra Mia Couto, a “viagem que, após a sua chegada de Paris, Guimarães Rosa empreende pelos sertões de Minas Gerais é, afinal, uma deslocação interior, um revoltar do seu chão mais íntimo”.⁵⁷

⁵⁵ Ver apêndice C.

⁵⁶ Rebeca ou rabeca é um instrumento musical rústico, semelhante a um violino, porém de timbre mais baixo e com diferente número de cordas. Dependendo da região, a rebeca pode apresentar variações no tamanho, no formato e no número de cordas.

⁵⁷ COUTO. Um caminho feito para não haver chão, p. 9.

Além de ecoar o movimento exercido por João Guimarães Rosa, a viagem da cineasta, da roteirista e dos atores pelo sertão mineiro pode ser vista como uma escrita que se dá pelo deslocamento do corpo, adotando a intuição como método de trabalho e privilegiando, na escrita, a espacialidade em detrimento da linearidade.

De certa forma, a elaboração do texto fílmico em *Mutum* parece aproximar-se daquilo que Arlindo Machado denomina como “método Coppola”. Segundo Machado, o cineasta norte-americano vê o filme como um bloco, um holograma, um inteiro que, enquanto intuição, “está sempre lá”, porém só consegue ser visualizado em sua fase final, como uma “escultura que sai da matéria”. Sobre seu método de trabalho, expõe Coppola:

Tudo o que posso dizer é que se trata de um sistema espacial e não de um sistema linear. Nós criamos o filme trabalhando sobre sua totalidade, mesmo quando a ideia está apenas no começo. Nada de escrever um roteiro, depois filmar os pedaços e em seguida passar por uma fase de pós-produção para reuni-los. A pré-produção, a produção e a pós-produção acontecem todas ao mesmo tempo. [...] Um filósofo francês, Bergson, que escreveu muito sobre o espacial e o linear, afirmou que o poder do espacial sobre o outro está na capacidade de intuição. Quando você tem uma intuição, você analisa todos os elementos, você vê tudo em bloco. Creio que todo filme e toda arte começam com uma intuição. E como intuição o filme está sempre lá, inteiro como um holograma, simplesmente você não vê antes da fase final. À medida que você trabalha sobre ele, a intuição se desenvolve, alarga-se como uma escultura que sai da matéria. Da ideia se passa à armadura e enfim ao filme acabado.⁵⁸

Talvez não seja exatamente um inteiro que se encontra no espaço a espera da elaboração de outra obra, mas vestígios que, embora totalmente transformados, ainda podem ser reconhecidos. É importante ressaltar, entretanto, que tal método de trabalho não se confunde com a crença em uma ideia de origem, passado, ou essência que seria descoberta pelo filme.

Como explica Deleuze, “a essência de uma coisa nunca aparece no início, mas no meio, na corrente do seu desenvolvimento, quando as suas forças se consolidaram”.⁵⁹ O autor afirma ainda que Bergson havia “transformado a filosofia ao colocar a questão do “novo” em vez da da eternidade”.⁶⁰

O texto fílmico *Mutum*, enquanto uma cartografia, pode se referir tanto à cidade que lhe deu título, quanto a um espaço percorrido na busca de uma passagem

⁵⁸ MACHADO. *A arte do vídeo*, p. 184.

⁵⁹ DELEUZE. *A imagem-movimento* – cinema 1, p. 15.

⁶⁰ DELEUZE. *A imagem-movimento* – cinema 1, p. 15.

ou de um ponto de conexão entre diferentes planos. A obra, assim, apareceria como um encontro. E o filme não seria nem o passado lembrado, nem o presente existente, mas o encontro possível dessas imagens, possibilitado pela operação tradutória.

Embora a experiência de rever a casa da infância possa dar a um adulto a falsa sensação de encontro com sua experiência vivida (como se a arquitetura e a paisagem exercessem papel semelhante ao da narrativa literária na construção da subjetividade) o que aí se afirma é a noção de existência, que Silvina Rodrigues Lopes traduz como “relação com o universo”, ou “ritmo”, ou seja, “percepção e afecção entrelaçadas”, “paragem”.

Tal “paragem” parece se aproximar mais do cruzamento entre uma temporalidade vertical (marcada pela intensidade) e o fluxo do tempo horizontal (que se assemelha ao fluxo do rio),⁶¹ do que de um encontro entre passado e presente. Inicialmente, o passado tal qual vivido e o presente não se encontrariam, porque, como sabemos, a ficção é o princípio e possibilidade única de qualquer memória. A esse respeito lembra Lopes:

Nenhuma memória do passar é recuperável. Haverá sempre um desajuste — entre o vivido e o que dele se pode contar — de onde decorrem tanto o sentimento de perda irrecoverável como uma certa leveza da vertigem em que a perda se ultrapassa a si própria: o que se perdeu, afinal, já era ficção. [...] ‘Tudo o que fui se apagou e já estava apagado/mesmo quando aceso porque sabia que tinha de apagar-se’.⁶²

Se, a partir da reflexão de Silvina Rodrigues Lopes, pudermos pensar no instante do poema como união de movimentos, ou como “o existir de cada um na trajetória do outro”, confundindo, assim, o poema com o tempo do encontro, *Mutum* pode ser pensado como o próprio poema. Encontrar as pessoas e os sons possíveis à realização do projeto, além de uma determinada paisagem foi, segundo Kogut, o que permitiu a existência do filme. O que significava, neste caso, achar a paisagem que tornaria o filme possível ou as crianças que poderiam de fato encontrar os personagens de “Campo geral”?

A paisagem, os sons e as pessoas certas não correspondem àqueles que mais se assemelham física ou psicologicamente às personagens e locais do texto literário. Como nos mostra Lyotard em “O acinema”, a repetição proposta por uma obra pode ser de ordem rítmica, e não apenas plástica ou narrativa. Assim expõe o autor:

⁶¹ A autora aí se apropria parcialmente de uma noção de Bachelard. Para Bachelard, o “instante poético” corresponde ao tempo vertical. LOPES. *Exercícios de aproximação*, p. 71.

⁶² LOPES. *Exercícios de aproximação*, p. 89.

Qualquer forma considerada válida implica a volta do mesmo, o assentamento do diverso sobre a unidade idêntica. Pode ser, na pintura, uma *rima* plástica ou um *equilíbrio* de cores; na música, a resolução de uma *dissonância* no acorde *dominante*, na arquitetura, uma *proporção*. A repetição, princípio não somente da métrica, mas também da rítmica, se tomada no sentido estrito da repetição do mesmo (da mesma cor, linha, do mesmo ângulo, do mesmo acorde ou salto), é o ato de Eros-e-Apolo disciplinando os movimentos e circunscrevendo-os nos limites de tolerância, característicos do sistema ou do conjunto determinado.⁶³

Assim como o texto marca o instante de pausa do corpo da letra sobre o papel, ou o filme, o repouso dos corpos filmados na película, a errância aponta para um movimento que participa do texto, caso este seja visto como um processo que não se resume a seu ponto de permanência no livro ou no rolo do filme. Como se sabe, o texto só ganha existência quando lido por alguém, assim como o filme só existe como tal no momento em que é visto.

E é por isso que podemos nomear a escrita, ou o cinema, como encontro de ritmos, capazes de colocar em choque, ou em sintonia, o ritmo do corpo de quem produziu tal escrita com o daquele que o encontra no momento da leitura. Vale lembrar que há ainda a errância da própria palavra que, mesmo enquanto representação do instante mais estável do processo textual, não deixa de ser perene, como nos ensina Blanchot:

O nome é estável e estabiliza, mas deixa perder-se o instante único já desvanecido; da mesma forma que a palavra, sempre geral, desde sempre erra o que ela nomeia. É claro que, também, temos vocábulos para designar isto, visto que acabo de mencioná-lo, e com que facilidade. Falamos da realidade sensível, da presença daquilo que é presente, o ser de um instante num lugar fortuito ou, como faz toda poesia cúmplice da banalidade, “aquilo que jamais será visto duas vezes.”⁶⁴

Mais que uma etapa do processo criativo de construção do filme, ou um método de trabalho que privilegia a “aposta sem garantias”, a viagem das realizadoras pelo interior de Minas abre a possibilidade da poesia. Ecoando o gesto de Guimarães Rosa na produção de seu poema-romance, escrito muitas vezes enquanto o escritor caminhava — inúmeros relatos atestam o fato de Rosa escrever tudo em uma caderneta durante a viagem, sem que precisasse parar de se deslocar para escrever —, a viagem que deu origem ao filme *Mutum* buscava um encontro com o texto, ou ainda o texto como encontro.

⁶³ LYOTARD. O cinema, p. 223.

⁶⁴ BLANCHOT. *A conversa infinita*. v. 1: a palavra plural, p. 74-75.

Enquanto mantinham em sigilo, para os moradores que encontravam pelo caminho, que investigavam a possibilidade de gravar ali um filme a partir da novela rosiana, diretora e roteirista aparentemente colocavam à prova a ideia que, segundo Agamben, o renomado coreógrafo do séc. XV, Domenico de Piacenza, denomina *fantasmata*: “uma parada repentina entre dois movimentos, capaz de concentrar virtualmente na própria tensão interna a medida e a memória de toda a série coreográfica”.⁶⁵

As imagens das quais é feita nossa memória tendem, incessantemente, no curso da transmissão histórica (coletiva e individual), a se enrijecer em espectros e se trata, justamente, de restituir-lhes a vida. As imagens são vivas, mas, sendo feitas de tempo e de memória, sua vida é sempre *Nachleben*, sobrevivência, está sempre ameaçada e prestes a assumir uma forma espectral.⁶⁶

Em seu ensaio *Ninfas*, Agamben fala sobre o potencial cinético que compõe tanto a imagem fílmica, — enquanto fotograma isolado que, a partir da descoberta da persistência retiniana, encontrará nos brinquedos óticos e, posteriormente, no cinematógrafo, sua mobilidade devolvida —, como a *Phatosformel mnésica* (ou *fantasmata*), que embora tenha a forma de uma imagem cristalizada, pode ter restituída a energia e a temporalidade que continha.

Ao falar sobre a descoberta de Warburg, Agamben lembra que, além da *Nachleben* fisiológica, exercida pelo cinema a partir da devolução do movimento às imagens estáticas em decorrência da persistência retiniana das imagens, Warburg também percebeu a existência da *Nachleben* histórica das imagens que, como afirma Agamben, encontra-se “ligada à permanência de sua carga mnésica, que as constitui como ‘dinamogramas’”.⁶⁷

[...] exatamente como Benjamin — retomando a imagem de Mallarmé, que, no *Coup de des* [O lance de dados], tinha elevado a página escrita à potência do céu estrelado e, ao mesmo tempo, à tensão gráfica do *réclame* — falava de brusca paralisação do pensamento em uma constelação. Essa constelação é, segundo Benjamin, dialética e intensiva, capaz de colocar um instante do passado em relação com o presente.⁶⁸

Para Agamben, o fato de as pesquisas de Warburg serem contemporâneas ao nascimento do cinema ganha, assim, novo sentido. “Em ambos os casos se trata de

⁶⁵ AGAMBEN. *Ninfas*, p. 24.

⁶⁶ AGAMBEN. *Ninfas*, p. 33.

⁶⁷ AGAMBEN. *Ninfas*, p. 36.

⁶⁸ AGAMBEN. *Ninfas*, p. 43.

colher um potencial cinético que já está presente na imagem – fotograma isolado ou *Pathosformel mnésica* – e que tem relação com o que Warburg definia com o termo *Nachleben*, vida póstuma (ou sobrevivência)”.⁶⁹ Enquanto tradução do texto rosiano, os planos de *Mutum* apontam para um achamento da “imagem”, ao mesmo tempo em que se afirmam como escrita de um poema.

O que importa aqui é que a escrita do poema não é um processo pelo qual aquele que escreve caminha para o desvelamento de uma essência ou verdade anterior, mas também não é a anulação de uma existência para dar lugar à suposta força criadora de uma linguagem pura. Ela é assinatura, afirmação da existência como devir, ou seja, da capacidade de tocar/ser-tocado pelo pensamento, pelas coisas. ‘Porque eu sou uma abertura’.⁷⁰

Essa reflexão a respeito das imagens parece se aproximar daquilo que Deleuze concebe como a “tese antiga do movimento”, a partir da qual o movimento é concebido como a “passagem regulada de uma forma para outra, quer dizer, uma ordem de poses ou dos instantes privilegiados, como numa dança”.⁷¹

O que parece ter sido desconsiderado por tal abordagem, entretanto, é o que Deleuze concebe como “tese moderna do movimento”. Pensar o cinematógrafo como a possibilidade de devolução do movimento às imagens estáticas dos fotogramas fílmicos parece desconsiderar a existência dessa tese. “Para poder recompor o movimento, já não se o recompunha a partir de elementos formais transcendentais (poses) mas a partir de elementos materiais imanentes (cortes)”.

Segundo o autor, curiosamente, Bergson tinha descoberto a “existência de cortes móveis ou de imagens-movimentos”, em 1896, antes do nascimento oficial do cinema. A revolução científica moderna fez com que o movimento deixasse de ser visto como a soma de imóveis “instantes privilegiados”, unidos por uma ilusão de movimento que vemos entre essas imagens, para ser pensado como um corte móvel.

[...] a sucessão mecânica de instantes quaisquer substituiu a ordem dialética das poses [...] O cinema parece deveras o último descendente desta linhagem estabelecida por Bergson. Poderia conceber-se uma série de meios de translação (comboio, automóvel, avião...) e paralelamente uma série de meios de expressão (gráfico, fotografia, cinema): a câmara apareceria então como um comutador, ou antes, como um equivalente generalizado dos movimentos de translação. E é assim que ela aparece nos filmes de Wenders.⁷²

⁶⁹ AGAMBEN. *Ninfas*, p. 35.

⁷⁰ LOPES. *A inocência do devir*, p. 10.

⁷¹ DELEUZE. *A imagem-movimento* – cinema 1, p. 17.

⁷² DELEUZE. *A imagem-movimento* – cinema 1, p. 18.

Se aquilo que chamamos imagem na literatura aproxima-se da imagem mnêmica, no cinema podemos pensá-la como um corte móvel da experiência. Um filme, ao trazer à tona imagens de outros meios, como o gráfico, por exemplo, acrescenta a temporalidade ao texto, que antes podia ser pensado de forma puramente espacial. Enquanto um eclipse, o movimento do filme age como uma camada que, durante um tempo definido, sobrepõe-se ao texto literário, e traz a ele nova dimensão: ao texto acrescenta cortes móveis da experiência.

3.3 Os trajetos vividos e a tela

A literatura parece possuir, ainda, a capacidade de escrever a história de cada sujeito que com ela se encontra, expandindo seu arquivo sensorial, consequentemente alterando seus desejos, e possivelmente seu percurso. De certa forma, a operação tradutória ocorrida na realização do filme *Mutum* comprova tal premissa. Como afirma Heller-Roazen,

[...] a historiografia das línguas não é diferente da biografia dos indivíduos. No final, é a página em branco que explica o resto, e caso se queira estabelecer, para além de qualquer dúvida, quais traços comuns são o resultado de uma mesma herança hereditária, não há saída melhor do que inventar algum parente famoso cuja existência seja necessária, ainda que irreal. Nenhum álbum de família pode estar completo até que contenha imagens de um passado não lembrado, e na linha temporal das línguas não se vai a lugar algum até que se pare, ao menos por um momento, para redesenhar uma fala já há muito esquecida.⁷³

Pode parecer, inicialmente, que foi a lembrança/esquecimento do texto rosiano guardada por Kogut, enquanto leitora de Rosa, o que possibilitou a existência do filme (foi isso o que a mobilizou a gravar em película as lembranças sensoriais que “Campo geral” lhe provocara); no entanto, o que o processo de execução do filme revela é que este não é o resultado do desejo de um indivíduo, mas um desdobramento decorrente da potência do próprio texto, que mobilizou diversos indivíduos, tanto atores como espectadores. Além disso, ao longo do percurso, novas relações se estabelecem entre imagem literária e imagem fílmica.

Ao mesmo tempo em que a permanência do texto é ampliada, sua forma fílmica altera também o percurso dos indivíduos que participam desse processo. Não é só o texto que vive uma metamorfose, mas também aqueles que se misturam

⁷³ HELLER-ROAZEN. *Ecolalias*, p. 96.

com suas imagens, assim como o espectador do filme de Kitano aqui mencionado. A forma fílmica encontrada não altera apenas o texto literário, mas também os atores, leitores e espectadores que, em algum ponto, cruzam seu caminho com a trajetória por ele percorrida.

Nós também somos afetados pelo processo tradutório, porque enquanto “databases viventes de imagens”, como lembra Agamben ao citar o vídeo-artista Bill Viola, “as imagens [que] vivem dentro de nós [...] não cessam de se transformar e crescer”,⁷⁴. Depois da participação em *Mutum*, os atores João Miguel (pai de Thiago) e Rômulo Braga (Tio Terêz) participam no primeiro longa-metragem dirigido por Vinícius Coimbra, *A hora e a vez de Augusto Matraga*, sendo João Miguel o próprio Augusto Matraga, enquanto Rômulo Braga interpreta Juruminho.

Essa é a segunda versão fílmica do conto homônimo que compõe o livro *Sagarana*, de João Guimarães Rosa. A primeira versão, que também manteve o título do conto rosiano, foi dirigida por Roberto Santos em 1965. O ator Leonardo Villar, que interpretou o personagem Augusto Matraga na primeira versão afirma: “o meu Matraga não é definitivo. Existem muitos caminhos para fazê-lo. O meu caminho foi me apaixonar pelo personagem e ler muito Guimarães”.

Vencedor do prêmio de melhor ator no Festival Rio 2007⁷⁵ com o filme *Estômago*, o ator baiano João Miguel, antes de se tornar o pai de Thiago (Miguilim) em *Mutum* (2007), ou Augusto Matraga, em *A hora e a vez de Augusto Matraga* (2011) vive, no filme de Marcelo Gomes, outro personagem que o leva ao sertão para participar de um trabalho que supostamente traduzia a memória de seu diretor misturada ao universo do sertão. Em *Cinema, aspirinas e urubus* (2005), João Miguel interpreta Ranulpho. E como divulgado pela mídia, na época da exibição do filme, o Ranulpho real era tio-avô do diretor do filme, Marcelo Gomes. Sobre essa atuação, afirma o ator João Miguel:

[...] apesar de vir da memória do diretor, o personagem tocou muito a minha memória também. Eu morei na Paraíba durante dois anos e eu tenho uma relação muito forte com o Sertão. No cinema você está ali imprimindo muito do que você é também. De certa forma é a mistura da história dele com a minha.⁷⁶

O encontro de Thiago com sua imagem na tela de cinema também pode ser visto como um desdobramento de um encontro literário que, mediado por vários

⁷⁴ VIOLA. Citado por AGAMBEN. *Ninfas*, p. 21.

⁷⁵ *Mutum* foi eleito o melhor filme, segundo o júri, no Festival Rio 2007.

⁷⁶ <http://ibahia.globo.com/entrevistas/artigos/default.asp?modulo=1446&codigo=111886>

leitores, trouxe a essa criança novas possibilidades, como, por exemplo, a ida do menino ao Festival de Berlim que, como brinca a diretora, começou a cavalo.⁷⁷

Ao entrar em um cinema pela primeira vez, no Rio de Janeiro, Thiago inaugura sua experiência de espectador ao mesmo tempo em que se torna ator. Tal acontecimento inegavelmente possibilita ao menino um novo olhar sobre si mesmo, na medida em que traz nova camada à construção de sua história. Na tela, Thiago ecoa a experiência de Miguilim, ao mesmo tempo em que revê a própria identidade. É por seu nome — Thiago — que a criança é endereçada no filme.

Assim, ao despertar em Sandra Kogut o desejo de andar pelo sertão e partilhar sua experiência de leitura com as pessoas que encontra ao longo da viagem, “Campo geral” abre uma “passagem”, ou encontra sua “imagem”, possibilitando a pervivência da obra. Como afirma Pérez-Oramas, na apresentação do ensaio *Ninfas*, de Agamben, “toda palavra tem por iminência uma imagem, à qual serve como fundação; toda imagem tem por iminência uma palavra, que lhe serve como ressonância”,⁷⁸ não havendo assim, entre elas, uma relação de original e cópia em nenhum sentido.

Se no pensamento de Agamben a figura da “ninfa clássica” permite a “vida após a vida” (*nachleben*) das imagens — enquanto encarnação da “sobrevivência e alterforma que dá lugar à continuidade do visível” —, é possível pensar que o encontro do texto rosiano com os locais que guardavam ainda a sonoridade de sua língua permite o nascimento de *Mutum*. A partir da viagem da equipe de produção do filme pelo sertão o texto encontra sua nova forma. Esta garante a sobrevivência do texto ao ampliar sua permanência temporal e permitir sua expansão do ponto de vista espacial. É importante lembrar, entretanto, que em *Mutum* a metamorfose não é vivida apenas pela narrativa de Guimarães Rosa, mas, sobretudo, por sua poesia, que é o que investigamos aqui.

3.4 Poesia: acaso, mobilidade e subtração

“Porque o poeta não é o puro lugar de passagem de algo que foi destinado e que por sua vez se destina. Porque ‘o meu viver escuta’ (III, 89). E escutar não é tanto ouvir, apreender sonoridades e sentidos, mas é essencialmente vibrar com o exterior. No poema com o título ‘Escuto’, um dos versos diz: ‘escuto sem saber se estou ouvindo’ (III, 32). Por isso, a escuta é um desvio, a introdução de uma errância [...]”.⁷⁹

⁷⁷ Ver apêndice A.

⁷⁸ PÉREZ-ORAMAS. Apresentação, p. 11.

⁷⁹ LOPES. Escutar, nomear, fazer paisagens, p. 58.

Mutum parece encontrar-se com a poética rosiana a partir de uma operação de subtração. “Como no fato do espartano — nos *Apophthégmata lakoniká* de Plutarco — que depenou um rouxinol e, achando-lhe pouca carne, xingou: — “Você é uma voz, e mais nada”!⁸⁰ — conta João Guimarães Rosa. Essa citação compõe um dos quatro prefácios do último livro publicado em vida por Guimarães Rosa, *Tutaméia* – terceiras histórias (1967), e sutilmente explicita a definição de poesia para Guimarães Rosa, também perseguida por sua tradução fílmica *Mutum*.

Ao evitar a repetição exata das palavras de Guimarães Rosa, dentre outras razões, para se afastar das camadas dos textos críticos e interpretativos que revestem a obra do escritor, o filme buscou alterar a forma como esse texto pode ser recebido pelos leitores e pelo elenco. A opção de não revelar à maior parte dos atores que aquelas cenas traduziam uma obra rosiana também visou abordar o texto por outro viés. Curiosamente, a operação de subtração das camadas que revestem o texto acabou levando o filme a encontrar a poética rosiana. Como brinca Guimarães Rosa, em torno da definição dos óculos, em outro trecho do mesmo prefácio aqui mencionado de *Tutaméia*:

Comprei uns óculos novos,
óculos dos mais excelentes:
não têm aros, não têm asas,
não têm grau e não têm lentes...⁸¹

Ou no trecho onde o escritor define o “nada” primeiramente a partir da imagem de um objeto e, em seguida, de forma ainda mais irônica, para reafirmar a proximidade guardada entre sua poesia e a eliminação dos excessos,⁸² ou entre a poesia e o vazio da vida.

O nada é uma faca sem lâmina, da qual se tirou o cabo...
[...] Ou — agora o motivo lúdico — fornece-nos outro menino,
com sua também desitiva definição do ‘nada’: — ‘É um balão, sem
pele... E com isso está-se de volta à poesia, colhendo imagens de
eliminação parcial [...]’⁸³

Embora à primeira vista a operação tradutória que tenha permitido o encontro das obras “Campo geral” e *Mutum* pareça ser uma operação de

⁸⁰ ROSA. Aletria e hermenêutica, p. 34.

⁸¹ ROSA. Aletria e hermenêutica, p. 34.

⁸² A esse respeito, investigou Paulo de Andrade, em sua dissertação *Retira a quem escreve sua caneta: Guimarães Rosa e a subtração da escrita*.

⁸³ ROSA. Aletria e hermenêutica, p. 32.

subtração, sobretudo pelo enorme espaço dado ao vazio nos planos de *Mutum*, talvez o que tenha ocorrido não seja apenas isso, mas uma completa modificação do texto. Tal como ocorre em uma metamorfose, o texto manteve a possibilidade de reconhecimento da forma que desencadeou o processo tradutório.

O percurso do livro ao filme (aqui pensado como uma de suas possíveis extensões ou continuidade) e o retorno ao livro (já modificado), podem ser vistos como o resultado de uma complexa operação de esquecimento e lembrança. E, neste sentido, a operação tradutória do livro ao filme, bem como o retorno ao livro, aproximam-se do processo de nascimento das línguas.

Como em Babel, esse esquecimento misturado à lembrança pode ser traduzido pela “confusão” instalada a partir da destruição da torre. Ao se perguntar, com base nos versos da Bíblia, como exatamente a terra passou de uma língua a várias, Heller-Roazen destaca que “nada, ao que parece, é acrescentado à língua única que precede a torre para fazê-la múltipla”.⁸⁴ Ao mesmo tempo, “nada é subtraído do idioma uno dos homens, que permitisse sua dispersão”.⁸⁵

É talvez nesse sentido que se deva entender o verbo hebraico usado para caracterizar a ação divina dirigida contra os construtores de Babel, que não implica nem adição, nem subtração. Deus, diz-nos o Livro do Gênesis, ‘confundiu’ a língua da terra, e o resultado do seu ato não foi criação ou destruição, mas simplesmente, um estado de confusão geral.⁸⁶

Segundo Heller-Roazen, o termo grego para “confundir” seria literalmente “verter junto”, “misturar vertendo”, “perturbar”, ou “violar”. Assim explica o autor: “[...] não é o mesmo que meramente destruir, nem simplesmente criar. ‘Confundir’, argumentava, ‘é destruir qualidades primitivas [...] em vista da criação de uma substância única e diferente’”.⁸⁷

A partir de um exemplo da medicina⁸⁸ usado pela obra *De confusione linguarum*, o autor lembra que a “confusão [...] começa com a composição de elementos e termina em sua aniquilação mútua. Cada um deles, com efeito, desapareceu; e sua destruição gerou uma nova substância, que é a única

⁸⁴ HELLER-ROAZEN. *Ecolalias*, p. 184.

⁸⁵ HELLER-ROAZEN. *Ecolalias*, p. 184.

⁸⁶ HELLER-ROAZEN. *Ecolalias*, p. 184-185.

⁸⁷ HELLER-ROAZEN. *Ecolalias*, p. 185.

⁸⁸ O autor refere-se a uma droga composta por quatro ingredientes: cera, sebo, piche e resina. Depois de reunidas, entretanto, não é mais possível distinguir as propriedades de cada ingrediente. “Cada um deles desapareceu”, explica o autor, “e sua destruição gerou uma nova substância, que é a única de seu gênero”. (HELLER-ROAZEN. *Ecolalias*, p. 185).

de seu gênero”. Segundo o autor: “[...] uma vez que a síntese tenha sido plenamente realizada, não é mais possível distinguir as várias propriedades dos ingredientes”, pois “no processo de ser ‘confundidos’, transformam-se em mais e menos do que são”. Assim explica o autor: “Os antigos componentes agora subsistem em um ponto no qual criação e destruição, acréscimo e subtração, não podem ser diferenciados: o ponto, ou seja de sua ‘con-fusão’ comum”.⁸⁹

Heller-Roazen, em *Poetas no paraíso*, destaca a importância do esquecimento ao nascimento de uma língua. Segundo o autor, as “personagens da literatura árabe clássica não são as únicas, no Paraíso, a sofrer de um mal mnemônico agudo”.⁹⁰ A partir do relato que se refere ao “esquecimento adâmico essencial”, o autor lembra que, “o pai da humanidade admitiu que, durante sua existência errante, se esqueceu de ao menos uma coisa e esqueceu-a ao menos duas vezes. Trata-se, é claro, de sua língua”.⁹¹

Se, para os romanos, “texto” significava “aquilo que se tece”⁹² a partir da rememoração e do esquecimento, que funcionam respectivamente como trama e urdidura do tecido textual, ou vice-versa, pode-se pensar que os textos literários, ou cinematográficos, também se compõem de lembranças e esquecimentos, de paisagens e palavras que permanecem no tempo, ou que neste se repetem. Assim afirma Benjamin:

[...] o importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência. Ou seria preferível falar do trabalho de Penélope do esquecimento? A memória involuntária, de Proust, não está mais próxima do esquecimento que daquilo que em geral chamamos de reminiscência? Não seria esse trabalho de rememoração espontânea, em que a recordação é a trama e o esquecimento a urdidura, o oposto do trabalho de Penélope, mais que sua cópia? Pois aqui é o dia que desfaz o trabalho da noite.⁹³

A figura do vaga-lume na noite escura do Mutum remete-se também à possibilidade do entrelaçamento entre memória e esquecimento, que aqui não se encontram em dois espaços estanques. Como pequenos focos de luz, em meio à escuridão da noite, rompem a separação dicotômica entre dia/noite, como luz/

⁸⁹ HELLER-ROAZEN. *Ecolalias*, p. 185.

⁹⁰ HELLER-ROAZEN. *Ecolalias*, p. 178.

⁹¹ HELLER-ROAZEN. *Ecolalias*, p. 180.

⁹² BENJAMIN. A imagem de Proust, p. 37.

⁹³ BENJAMIN. A imagem de Proust, p. 37.

ausência de luz.

Ao evitar abrir o livro para relembrar os textos da obra lida dez anos antes do início da filmagem, Kogut também parece ter respeitado o esquecimento, e não a memória, como urdidura do texto fílmico. O fato de a autora não ter se preocupado em buscar como cenário para as gravações o local exato que teria levado Guimarães Rosa à produção dessa novela, ou a cidade que deu título ao filme, amplia as possibilidades de leitura da obra, tornando o mutum um espaço que pode se assemelhar a inúmeros espaços de lembrança/esquecimento da infância de seus espectadores.

Para Heller-Roazen em *Ecolalias*, a letra não é a memória, ou o esquecimento, mas o que resta de ambos entrelaçados. Utilizando-se do mito de Io, o autor afirma que a letra é a possibilidade de reconhecer o que resta após uma metamorfose. Em seu texto “A vaca escrevente”, Heller-Roazen, referindo-se ao primeiro livro das *Metamorfoses* de Ovídio, reconta o mito do poeta romano.

Conta a lenda que Júpiter, para esconder de Juno sua amante, a semideusa fluvial Io, filha do deus-rio Ínaco, a transformou em uma vaca. No entanto, após a transformação, Júpiter cede ao pedido de Juno, sua mulher, e acaba lhe dando o animal de presente. Ainda desconfiada do marido, Juno manteve Io vigiada, todas as noites, pelos cem olhos de Argo. Apesar de toda a vigilância, a ninfa transformada em vaca eventualmente encontra o caminho de volta para seu rio nativo e, mesmo destituída da língua humana, consegue comunicar-se com seu pai, o rio Ínaco. Assim Heller-Roazen reconta a passagem do reconhecimento no mito de Io:

Incapaz de produzir um som com sentido ou mesmo um gesto inteligível, Io encontrou uma saída, usando seu casco, por meio da arte da escrita. Na areia do rio Ínaco, o mudo animal agora traçava ‘letras no lugar de palavras’, ou, nos termos de Golding, ‘printed in the sande,/Two letters with hir foote’. Por sorte, a criatura portava um nome adequado: como o animal se teria saído, não se pode deixar de perguntar, caso não se chamasse Io [...]? Nesse caso, duas letras do alfabeto, I e O, foram suficientes para contar a história inteira da ‘triste mudança’ e o deus do rio foi o primeiro a lê-la.⁹⁴

A história das letras inscritas na areia por Io, às margens do rio Ínaco, não se refere apenas à origem mitológica que associa a “letra” à possibilidade de reconhecimento daquilo que permanece, apesar de toda a metamorfose, mas expressa

⁹⁴ HELLER-ROAZEN. A vaca escrevente, p. 105.

também a síntese da própria ideia de metamorfose. Como enfatiza Heller-Roazen, um corpo deve transformar-se totalmente em outro para que uma metamorfose seja completa. “A ninfa, nesse caso, tem, assim, que se tornar uma perfeita vaca, um animal que não carrega nenhuma das características da divindade antropomórfica nascida de Ínaco”.⁹⁵

Apesar da transformação, entretanto, segundo o mito de Ovídio, as letras produzidas pelo casco da vaca escrevente reafirmam a possibilidade do reconhecimento de uma vida a partir da própria letra, enquanto marca impressa pelo corpo do animal, mesmo que este seja iletrado e que tenha perdido sua voz. Assim explica Heller-Roazen:

Mas a mutação literária não termina aqui. Pois, se a transformação deve ser perceptível como tal, algo tem que indicar que ela aconteceu; algo na nova forma tem que marcar o acontecimento da mudança. Justamente para que a metamorfose não possua resíduos, ela deve, paradoxalmente, admitir um resto que testemunhe o acontecimento da mutação: um elemento ao mesmo tempo estranho ao novo corpo, mas ainda contido nele, um traço excepcional no ‘estranho’ corpo, que remete à forma que outrora possuía. No caso da vaca, o vestígio é o nome escrito da ninfa desaparecida, cuja inscrição marca a transformação da criatura que designa. I e O, as duas letras desenhadas na areia às margens do rio, tanto testemunham a mudança quanto a desmentem.⁹⁶

Pensar o texto fílmico enquanto extensão do texto literário que de alguma forma foi transformado é, assim, uma forma de pensar o próprio processo vivido pelas línguas ao longo da história, já que qualquer língua também se altera ao longo do tempo, e “nunca pode permanecer a mesma”.⁹⁷ Como lembra o autor, é a capacidade de se transformar que permite a sobrevivência da língua: “ela perdura somente na medida em que muda”.⁹⁸ Reafirma-se assim o pensamento benjaminiano, para o qual é a tradução que garante a pervivência da obra.

De uma maneira ou de outra, um idioma continuará em nosso tempo a mudar ‘pela metade’, escapando e deformando-se ao fazê-lo [...] Essencialmente variável em virtude do tempo, que é seu elemento, a fala é incapaz de ser plenamente possuída e, assim, completamente perdida; sempre já esquecida, nunca

⁹⁵ HELLER-ROAZEN. *Ecolalias*, p. 105.

⁹⁶ HELLER-ROAZEN. A vaca escrevente, p. 105-106.

⁹⁷ ALIGHIERI, Dante. *De vulgari eloquentia*. Citado por HELLER-ROAZEN. *Ecolalias*, p. 63.

⁹⁸ HELLER-ROAZEN. *Ecolalias*, p. 63.

pode ser lembrada.⁹⁹

Embora completamente transformada em um novo corpo, a obra traduzida, como no mito da ninfa Io, ou na metamorfose sofrida pelas línguas ao longo da história, guarda algo que permite seu reconhecimento. E esse reconhecimento, entretanto, não está necessariamente ligado à forma, ou à narrativa, da obra traduzida; pode ser de outra ordem.

[...] a criatura da fábula não podia conservar sua fala, já que a transformação pela qual passou, como diz Ovídio, não deixou nada de intacto da sua forma original. É por isso que o que persiste na ninfa, após a mutação, só poderia ser algo que não possuía antes, ao qual apelou destituída e em desespero: a escrita.¹⁰⁰

⁹⁹ HELLER-ROAZEN. *Ecolalias*, p. 65.

¹⁰⁰ HELLER-ROAZEN. *Ecolalias*, p. 107.

Considerações finais

Como nos mostra Derrida, a palavra babel refere-se à “confusão das línguas” e, ao mesmo tempo, ao estado de confusão no qual se encontram os arquitetos diante da estrutura interrompida, que dizia respeito tanto à língua, quanto ao espaço.¹ Ao investigar a forma de produção de *Mutum*, esta pesquisa descobriu no percurso da construção fílmica um encontro com a escrita rosiana, que também une espaço e língua na estrutura sempre interrompida da linguagem. Ecoando a prática rosiana, *Mutum* insere-se na “con-fusão das línguas”, ao permitir simultaneamente uma experiência de cinema e uma experiência rosiana a pessoas que não conheciam Guimarães Rosa e que jamais haviam entrado em uma sala de cinema.

As relações vividas pelos novos interlocutores da obra misturam-se àquelas lembradas pelas roteiristas, que também lançaram no esboço escrito como roteiro os pontos de encontro entre esse texto e suas vivências. Pouco a pouco, o filme ganhou novas camadas, trazidas pela forma como afetivamente os participantes se envolveram no projeto. O processo culmina, mas não acaba, no momento da projeção, quando o espectador tem a oportunidade de ecoar a experiência vivida pelos atores, ao também lançar-se na tela e receber de volta a própria vivência, misturada às imagens objetivamente projetadas.

A tela do cinema, enquanto espaço horizontalmente mais extenso — como nos mostrou Roland Barthes em sua reflexão sobre o cinemascope — permite que o espectador se retire da posição de mero observador e participe ou convide o próprio corpo a compor a imagem ali exibida. O cinema, aqui tratado como expansão do campo literário, permite que o espectador, assim como o leitor, reconstrua a própria identidade a partir de sua relação com a literatura e com o cinema.

A imagem, em sua capacidade de “guardar um acontecimento” ou de “duplicar” os seres e os objetos, aqui aparece como uma instância não-palpável, entre a coisa e sua representação, semelhante ao que se revela durante o sono. É a essa estrutura interrompida — evidenciada pela torre de babel —, própria a toda linguagem, que o processo tradutório faz referência.

Além da relação estabelecida entre o corpo e o espaço, tomar a tradução como subtração ou confusão permitiu ao filme *Mutum* um encontro com a própria escrita rosiana. A letra, aqui vista como singularidade ou traço que não se confunde,

¹ DERRIDA. *Torres de Babel*.

apesar de toda a transformação, é aqui evocada. Como traço, capaz de identificar os seres e a terra, é a letra aquilo que a operação tradutória persegue. O que o filme busca, por sua vez, é o traço da escrita rosiana. Em *Mutum*, a imagem, enquanto esfera que não se restringe ao âmbito da representação, traz à tona a própria letra. O filme possibilita ao espectador, ainda, a experiência que vive o observador de um eclipse. Em completo alinhamento com o texto literário, o filme sobrepõe-se a esse, trazendo à tona elementos do texto rosiano. Como no eclipse, o alinhamento ou a possibilidade do texto como continuidade (o estar ao lado, e não no lugar de) só pode ser vivido por um breve instante, no instante mágico da projeção fílmica.

O primeiro contato de Thiago com o cinema e com a própria imagem na tela, no dia de seu aniversário, que coincidiu com a data de estreia do filme, aponta para o próprio estatuto do olhar no cinema, um olhar intimamente ligado à identidade do sujeito que vê na tela sua própria experiência misturada às imagens objetivamente projetadas ali. O que a tela nos permite ver é sempre nossa própria imagem reconfigurada. Por isso, o cinema permite uma constante transformação da identidade de seus espectadores.

Apesar de toda a transformação, entretanto, algo se mantém, e o que a reflexão sobre o processo tradutório de “Campo geral” a *Mutum* permitiu perceber foi que essa singularidade que permanece é precisamente a letra.

O caminho percorrido por esta tese foi o caminho inverso àquele que poderia ser determinado pela ordem cronológica da produção das obras. Nesse sentido, entendemos que o filme aponta para o texto, e partimos dele para caminhar em direção à literatura como um todo. A reflexão sobre o processo tradutório percorrido pela realização de *Mutum* nos levou a encontrar, no filme, mais do que apenas traços da escrita rosiana. *Mutum* nos transporta ao encontro da letra e de tudo o que a marca, incluindo aí a relação por ela guardada com a terra, com o sujeito e com uma possível história.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte* — um seminário sobre o lugar da negatividade. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.
- AGAMBEN, Giorgio. Da utilidade e dos inconvenientes do viver entre espectros. In: _____. *Nudez*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 2010.
- AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999.
- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história* — destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.
- AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Tradução de Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012.
- AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 2010.
- ALMEIDA, Maria Inês de. *Desocidentada*: experiência literária em terra indígena. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.
- ANDRADE, Paulo de. *Retira a quem escreve sua caneta*: Guimarães Rosa e a subtração da escrita. 2001. 93 f. (Mestrado em Estudos Literários) — Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2001. Orientadora: Lúcia Castello Branco
- BARROS, José Tavares de. *A imagem da palavra*: texto literário e texto fílmico. 1990. 234 f. (Doutorado em Literatura Comparada) — Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 1990. Orientadora: Leticia Malard.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. A luz do Sudoeste. In: _____. *Incidentes*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. *A preparação do romance*. vol. I: da vida à obra. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BARTHES, Roland. *Aula*. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 1978.
- BARTHES, Roland. *Cadernos de viagem à China*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- BARTHES, Roland. Escrever, verbo intransitivo?. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. *Incidentes*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. *Inéditos*. vol. 1: teoria. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. *Inéditos*. vol. 3: imagem e moda. Tradução de Ivone Castilho Benedetti: São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BARTHES, Roland. Meu sudoeste. In: _____. *Incidentes*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. *Novos ensaios críticos seguidos de O grau zero da escritura*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas, Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Ed. Cultrix, 1972.
- BARTHES, Roland. *O grão da voz*: entrevistas. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo:

Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. *O império dos signos*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BARTHES, Roland. *O neutro*: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. Sem endereços. In: _____. *O império dos signos*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1).

BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin*: quatro traduções para o português. Organização de Lucia Castello Branco. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2008.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire*: um lírico no auge do capitalismo. Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas; v. 3).

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1).

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2000. (Obras escolhidas; v. 2).

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BIAGGI, Enio Luiz de Carvalho. *Cinema e vídeo na obra de Guimarães Rosa*: uma análise intersemiótica de “Cara de bronze” e “Famigerado”. 2007. 120 f. (Mestrado em Estudos Literários) — Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2007. Orientadora: Sônia Maria de Melo Queiroz.

BIZARRI, Edoardo. *João Guimarães Rosa*: correspondência (com seu tradutor italiano). 2. ed. São Paulo: T. A. Queiroz; Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1980.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita*. v. 1: a palavra plural. Tradução de Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2010.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita*. v. 2: a experiência limite. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLANCHOT, Maurice. Falar, não é ver. In: _____. *A conversa infinita*. v. 1: a palavra plural. Tradução de de Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2010.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOLLE, Willi. *grandesertão.br*: o romance de formação do Brasil. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2004.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução de Carlos Nejar. 3. ed. São Paulo: Globo, 2001.

- BRANCO, Lucia Castello. *A traição de Penélope*. São Paulo: Annablume, 1994.
- BRANCO, Lucia Castello. *Chão de letras: as literaturas e a experiência da escrita*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.
- BRANCO, Lucia Castello. *Os absolutamente sós — Llansol — a letra — Lacan*. Belo Horizonte: Autêntica; FALE/UFMG, 2000.
- BRANCO, Lucia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. *Literaterras: as bordas do corpo literário*. São Paulo: Annablume, 1995.
- BRASIL, Assis. *Cinema e literatura (choque de linguagens)*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1967.
- CALOBREZI, Edna Tarabori. *Morte e alteridade em Estas estórias*. São Paulo: EdUSP, 2001.
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo; XISTO, Pedro. *Guimarães Rosa em três dimensões*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura; Comissão de Literatura, 1970.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- CAMPOS, Haroldo de. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe: marginália fáustica*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CAMPOS, Haroldo de. *Pedra e luz na poesia de Dante*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.
- CARDOSO, Marília Rothier. Entre meninos e vaqueiros (memórias mineiras para a invenção da narrativa). *Aletria: revista de estudos de literatura*, Belo Horizonte, v. 18, n. 1, p. 193-198, jul-dez. 2008.
- CARVALHO, Gilson Magalhães de. *Mutum, entre o silêncio e o ruído: o sertão na letra e na tela*. *Revista do ISAT*, São Gonçalo, n. 7, 2009.
- CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo*. Tradução de Cristina Antunes. São Paulo: Autêntica, 2009.
- CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Vere poder*. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Tradução de Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira e Ruben Caixeta. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- CORNELSEN, Elcio Loureiro; SELIGMANN-SILVA, Marcio; VIEIRA, Elisa Maria Amorim (Org.). *Imagem e memória*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2012.
- CORPO de baile 50 anos. In: ROSA, João Guimarães. *Corpo de baile*. Edição comemorativa 50 anos (1956-2006). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. Encarte da edição comemorativa.
- COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.
- COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro Cinema. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006.
- COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Estilos de época: era modernista. 3. ed. Rio de

Janeiro: Eduff, 1986. v. 5.

COUTO, Mia. Um caminho feito para não haver chão. In: ROSA, João Guimarães. *Antes das primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

COVIZZI, Lenira Marques. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978.

COZARINSKY, Edgardo. *Borges em /e / sobre cinema*. Tradução de Laura J. Hosiasson. São Paulo: Iluminuras, 2000.

Debord, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Original de 1967. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEBRAY, Régis. *Acreditar, ver, fazer*. Tradução de Eliana Maria de Melo Souza. Bauru: EDUSC, 2003.

DEBS, Sylvie. *Cinema e literatura no Brasil: os mitos do sertão, emergência de uma identidade nacional*. Tradução de Sylvia Nemer. Fortaleza: Interarte, 2007.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento: cinema 1*. 2. ed. Tradução de Sousa Dias. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo: cinema 2*. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. Revisão filosófica Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DELLEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 1999.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

DELEUZE, Gilles. *Crítica y clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Tradução de Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

DELEUZE, Gilles. *Sobre o teatro: um manifesto de menos; O esgotado*. Tradução de Fátima Saadi, Ovídio de Abreu e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs — capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. v. 1.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs — capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34, 1995b. v. 2.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs — capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34, 1996. v. 3.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs — capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Suelly Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997. v. 4.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs — capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 1997b. v. 5.

DERRIDA, Jacques; DUFOURMANTELLE, Anne. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade*. Tradução de Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. 2. ed. Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1999.

DERRIDA, Jacques. *Torres de babel*. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ser crânio: lugar, contato, pensamento, escultura*. Tradução de Augustin de Tugny e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

- DINIZ, Thais Flores Nogueira. *Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005.
- DUARTE, Lélia Parreira; ALVES, Maria Theresa Abelha (Org.). *Outras margens: estudos da obra de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Autêntica: PUC Minas, 2001.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. Tradução de Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ECO, Umberto. *Sobre a literatura*. Tradução de Eliana Aguiar. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- O EIXO E A RODA: revista de literatura brasileira. Belo Horizonte: FALE/UMG, v. 12, 2006. Especial Guimarães Rosa: 50º de *Grande Sertão: veredas* e *Corpo de baile*.
- EM memória de João Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1968.
- FANTINI, Marli (Org.). *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- FANTINI, Marli. *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens*. Cotia: Ateliê Editorial; São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2003.
- FARIA, Elisabete Brockelmann de. O papel do narrador em “Campo geral”. In: DUARTE, Lélia Parreira et al (Org.). *Veredas de Rosa II*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003.
- FERNANDES, Fabiano. Per speculum in enigmat: “Campo geral”. In: DUARTE, Lélia Parreira et al (Org.). *Veredas de Rosa II*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003.
- FLUSSER, Vilém. *A escrita: há futuro para a escrita?* Tradução de Murilo Jardelino da Costa. São Paulo: Annablume, 2010.
- FLUSSER, Vilém. *Língua e realidade*. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FRANCESCHI, Antonio Fernando de (Ed.). *Cadernos de literatura brasileira: Guimarães Rosa*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 22, jul. 2007.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva: Unicamp, 1994.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Infância e Pensamento. In: _____. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2005.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- GALANO, Ana Maria. Particularidades de “Campo Geral”, novela de Guimarães Rosa. *Novos estudos*, São Paulo: Cebrap, n. 38, p. 206-244, mar. 1994.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- GENET, Jean. *O ateliê de Giacometti*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- GIL, José. *Movimento total*. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- GIROLA, Maristela Kirst de Lima. O popular e o canônico em “Campo Geral” de Guimarães Rosa. *Revista Nau Literária*, Porto Alegre: UFRGS, v. 4, n. 1, 2008.
- GOMES, Mayra Rodrigues. *Jornalismo e ciências da linguagem*. São Paulo: Hacker Editores: EdUSP, 2000.
- GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Poslit – Curso de Pós-graduação em Estudos Literários: Ed. UFMG, 1997.

- GULDIN, Rainer. *Pensar entre línguas: a teoria da tradução de Vilém Flusser*. Tradução de Murilo Jardelino da Costa e Clélia Barqueta. São Paulo: Annablume, 2010.
- HELLER-ROAZEN, Daniel. A vaca escrevente. In: _____. *Ecolalias: sobre o esquecimento das línguas*. Tradução de Fábio Akcelrud Durão. Campinas: Ed. da Unicamp, 2010.
- HELLER-ROAZEN, Daniel. *Ecolalias: sobre o esquecimento das línguas*. Tradução de Fábio Akcelrud Durão. Campinas: Ed. da Unicamp, 2010.
- I SEMINÁRIO INTERNACIONAL GUIMARÃES ROSA, 2000, Belo Horizonte. *Veredas de Rosa: seminário internacional Guimarães Rosa. 1998-2000*. Belo Horizonte: Puc Minas: CESPUC, 2000.
- JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos errantes*. Salvador: EDUFBA, 2012.
- JOAQUIM, Augusto. Durante anos. In: LLANSOL, Maria Gabriela. *Causa amante*. Lisboa: Relógio D'Água, 1996.
- KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. 3. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.
- LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: EdUSP, 2007.
- LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*. Tradução de Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. Ensaio sobre a dádiva, 1950. In: GOMES, Mayra Rodrigues. *Jornalismo e ciências da linguagem*. São Paulo: Hacker Editores: Edusp, 2000.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Tradução de Tânia Pellegrini. Campinas: Papirus, 1989.
- LISBOA, Henriqueta. *O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa*. In: _____. *Ciclo de conferências sobre Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Centro de estudos mineiros, 1966.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Amigo e amiga: curso de silêncio de 2004*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Causa amante*. Lisboa: Relógio D'Água, 1996.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Lisboaleipzig 1: o encontro inesperado do diverso*. Lisboa: Rolim, 1993.
- LOPES, Denilson. *A delicadeza: estética, experiência e paisagens*. Brasília: Editora Universidade Brasília: Finatec, 2007.
- LOPES, Silvina Rodrigues. *A inocência do devir: ensaio a partir da obra de Heberto Helder*. Lisboa: Vendaval, 2003.
- LOPES, Silvina Rodrigues. *A legitimação em literatura*. Lisboa: Cosmos, 1994.
- LOPES, Silvina Rodrigues. *Anomalia poética*. Lisboa: Vendaval, 2005.
- LOPES, Silvina Rodrigues. Escutar, nomear, fazer paisagens. In: _____. *Exercícios de aproximação*. Lisboa: Vendaval, 2003b.
- LOPES, Silvina Rodrigues. *Exercícios de aproximação*. Lisboa: Vendaval, 2003c.
- LORENTZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: ROSA, Guimarães. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. 1.
- LOUVEL, Liliane. A descrição "pictural": por uma poética do iconotexto. In: ARBEX, Marcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Póslit – Programa de Pós-Graduação Estudos Literários, FALE/UFGM, 2006.
- LYOTARD, Jean-François. O acinema. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria Contemporânea do Cinema*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. v. 1.
- MACHADO, Arlindo. *A arte do vídeo*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.

- MACHADO, Arlindo (Org.). *Made in Brasil: três décadas de vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.
- MACHADO, Arlindo. *O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespeço*. São Paulo: Paulus, 2007.
- MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- MACIEL, Maria Esther. *A memória das coisas: ensaios sobre literatura, cinema e artes plásticas*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.
- MACIEL, Maria Esther. *Vôo transverso: poesia, modernidade e fim do século XX*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.
- MADI DIAS, Diego. Três paradigmas para pensar o vídeo entre os Kayapó. In: VALE, Glaura Cardoso; MAIA, Carla; TORRES, Júnia (Org.). *forumdoc.bh.2011*. 15º Festival do Filme Documentário e Etnográfico/Fórum de antropologia e cinema. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2011. p. 300-328.
- MANDIL, Ram. *Os efeitos da letra: Lacan leitor de Joyce*. Rio de Janeiro: Contra capa; Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2003.
- MARTINS COSTA, Ana Luiza Borralho. *A máquina-cinema*. São Paulo: Hucitec, 2003.
- MARTINS COSTA, Ana Luiza Borralho. João Guimarães Rosa em linguagem audiovisual. *Livros*, Porto Alegre, v. 7, p. 2, 6 out. 1997.
- MARTINS COSTA, Ana Luiza Borralho. João Rosa, viator. In: FANTINI, Marli (Org.). *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: UFMG, 2008, p. 312-348.
- MARTINS COSTA, Ana Luiza. *Miguilim no cinema: da novela "Campo geral" ao filme "Mutum"*. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL EM COMEMORAÇÃO AO CENTENÁRIO DE JOÃO GUIMARÃES ROSA (1908-2008), 2008, Berlim. Ensaio apresentado no simpósio e usado como encarte do DVD do filme *Mutum*.
- MARTINS COSTA, Ana Luiza Borralho. O mundo escutado: delírios intraduzíveis do Chefe Ezequiel. In: SOUZA, Eneida Maria de; MARQUES, Reinaldo (Org.). *Modernidades alternativas na América*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009, p. 298-316.
- MARTINS COSTA, Ana Luiza Borralho. Rosa, leitor de Homero. *Revista USP*, São Paulo, v. 36, p. 46-73, 1998.
- MARTINS, Geraldo. Majela. Transmissão no campo geral de Guimarães Rosa. *Segundo Encontro Mundial dos Estados Gerais da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- MENDES, André Melo. *Mapas de Arlindo Daibert: diálogos entre imagens e textos*. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.
- MENEZES, Roniere. *O traço, a letra e a bossa: literatura e diplomacia em Cabral, Rosa e Vinícius*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.
- MESCHONNIC, Henri. *Poética do traduzir*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- MEYER, Mônica. *Ser-tão natureza: a natureza em Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- MONEGAL, Emir Rodríguez. *Borges: uma poética da leitura*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O livro do filósofo*. Tradução de Rubens Eduardo Ferreira Frias. 6. ed. São Paulo: Centauro, 2004.
- NOGAMI, Teruyo. *À espera do tempo: filmando com Kurosawa*. Tradução de Diogo Kaupatez. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

- NOGUEIRA, Erich Soares. O corpo e a palavra: uma leitura de “Campo geral”, de J. Guimarães Rosa. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 9, n. 17, p. 369-384, 2º sem. 2005.
- NOVAES, Adauto (Org.). *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.
- NOVAES, Adauto; AGUIAR, Flávio. *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- NUNES, Benedito. Guimarães Rosa. In _____. *O dorso do tigre*. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- NUNES, Benedito. *Hermenêutica e Poesia: o pensamento poético*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e música: modulações pós-coloniais*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- OVÍDIO. *Metamorfoses*. Excertos traduzidos por Manuel Maria Barbosa du Bocage. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- PARENTE, André. *Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2000.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Diálogo com Pasolini: escritos (1957-1984)*. Tradução de Nordana Benetazzo. São Paulo: Nova Stella, 1986.
- PELBART, Peter Pál. *O tempo não-reconciliado*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- PÉREZ-ORAMAS, Luis. Apresentação. In: AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Tradução de Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- PIRES, Antônio Donizeti. Cosmopoesia e mitopoesia no recado de Rosa. *Itinerários*, Araraquara, n. 25, p. 15-38, 2007.
- PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- POUND, Ezra. *Abc da literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- RAMOS, Maria Luiza. *Fenomenologia da obra literária*. 4. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.
- RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.: Ed. 34, 2005.
- RAVETTI, Graciela; CURY, Maria Zilda; ÁVILA, Myriam (Org.). *Topografias da cultura: representação, espaço e memória*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.
- RAVETTI, Graciela; FANTINI, Marli (Org.). *Olhares críticos: estudos de literatura e cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.
- RESENDE, Vânia Maria. *O menino na literatura brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- REY, Jean-Michel. *O nascimento da poesia: Antonin Artaud*. Tradução de Ruth Silviano Brandão. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François [et al.]. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.
- RICOEUR, Paul. *Sobre a tradução*. Tradução e prefácio de Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.
- RILKE, Rainer Maria. *Poemas*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ROSA, João Guimarães. Aletria e hermenêutica. In: _____. *Tutameia* (Terceiras estórias). 9. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009.

- ROSA, João Guimarães. *Antes das primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- ROSA, João Guimarães. *Cartas a William Agel de Mello*. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.
- ROSA, João Guimarães. *Corpo de baile*. Edição comemorativa 1956-2006. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. v. 1.
- ROSA, João Guimarães. *Corpo de baile*. Edição comemorativa 1956-2006. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. v. 2.
- ROSA, João Guimarães. *Estas estórias*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- ROSA, João Guimarães. *Magma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim* (Corpo de baile). 11. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: J. Olympio: Civilização Brasileira: Ed. Três, 1974.
- ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. Edição comemorativa.
- ROSA, João Guimarães. Sobre a obra. In: _____. *Corpo de baile*. Edição comemorativa 1956-2006. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. Encarte da edição comemorativa.
- ROSA, João Guimarães. *Tutameia* (Terceiras estórias). 9. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009.
- ROSA, João Guimarães; BIZZARRI, Edoardo. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- SANTOS, Roberto Corrêa dos; REZENDE, Renato. *No contemporâneo: arte e escritura expandidas*. Rio de Janeiro: Ed. Circuito: FAPERJ, 2011.
- SARAIVA, Juracy Assmann (Org.). *Narrativas verbais e visuais: leituras refletidas*. São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 2003.
- SAVERNINI, Erika. *Índices de um cinema de poesia: Pier Paolo Pasolini, Luis Buñuel e Krzysztof Kieslowski*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.
- SAYAD, Cecilia. *O jogo da reinvenção: Charlie Kaufman e o lugar do autor no cinema*. São Paulo: Alameda, 2008.
- SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime (Org.). *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.
- SEDLMAYER, Sabrina; MACIEL, Maria Esther (Org.). *Textos à flor da tela: relações entre literatura e cinema*. Belo Horizonte: Núcleo de Estudos de Crítica Textual – FALE/UFMG, 2004.
- SILVA, Maria Luiza de Castro da. *Ofício de Rosa no carretel de idéias do cinema*. 1990. 205 f. (Doutorado em Literatura Comparada) — Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, 1990. Orientadora: Eurídice Figueiredo.
- SIMÕES, Irene Gilberto. *Guimarães Rosa: as paragens mágicas*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- SOARES, Cláudia Campos. Considerações sobre Corpo de baile. *Itinerários*, Araraquara, n. 25, p. 39-64, 2007.
- SOARES, Cláudia Campos. *Elucidação e ocultamento no ponto de vista de Campo Geral*. In: VIII SEMANA DE LETRAS: LETRAS, LEITURA E LETRAMENTO, 2003, Mariana/MG. *Caderno de resumos*. Mariana: ICHS/UFOP, 2003. p. 7.

SOARES, Cláudia Campos. Um enfoque fora de foco: reflexões sobre o ponto de vista em Campo geral. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, v. 24, n. 33, p. 183-208, 2004.

SOARES, Cláudia Campos. O olhar de Miguilim. *O eixo e a roda*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, v. 14, p. 147-167, 2007.

SOARES, Cláudia Campos. *A personagem paterna em Infância e "Campo geral": aproximações e contrastes*. In: II ENCONTRO MEMORIAL DO INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS DA UFOP, 2009, Mariana. *Anais do II Encontro Memorial: nossas letras na história da educação*. Mariana: ICHS/UFOP, 2009.

SOARES, Cláudia Campos. Tensões no corpo fechado do Mutum. In: BASTOS, Alcmeno et al. *Estudos de Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008. p. 133-162.

SOUZA, Eneida Maria de; MARQUES, Reinaldo (Org.). *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

STEINER, George. *Depois de Babel: questões de linguagem e tradução*. Traduzido da 3. Ed. por Carlos Alberto Faraco. Curitiba: Editora da UFPR, 2005.

TARKÓVSKI, Andrei A. *Esculpir o tempo*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TARKÓVSKI, Andrei A. *Instantâneos*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro; LARROSA Jorge; LOPES, José de Sousa Miguel (Org.). *A infância vai ao cinema*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

TELAROLLI, Sylvia. Entre a chuva e o estio ou como narrar a dor na infância. *Itinerários*, Araraquara, n. 25, p. 197-206, 2007.

TIRARD, Laurent. *Grandes diretores de cinema*. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

TURRER, Daisy. *O livro e a ausência de livro em Tutaméia, de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

WENDERS, Wim. *A lógica das imagens*. Tradução de Maria Alexandra A. Lopes. Lisboa: Edições 70, 1990.

WISNIK, José Miguel. Cajuína transcendental. In: BOSI, Alfredo (Org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 2003.

ZILBERMAN, Regina. O recado do morro: uma teoria da linguagem, uma alegoria do Brasil. *O eixo e a roda*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, v. 12, p. 93-106, 2006.

Filmes

ASSISTINDO ao filme. Direção: Zhang Yimou. França, 2007. color. Título original: *En regardant le film*.

UM BELO dia. Direção: Takeshi Kitano. França, 2007. color. Título original: *One fine day*.

CADA um com seu cinema. Direção: Théo Angelopoulos, Olivier Assayas, Bille August, Jane Campion, Youssef Chahine, Chen Kaige, Michael Chimino, David Cronenberg, Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne, Manoel de Oliveira, Raymond Depardon, Atom Egoyan, Amos Gitai, Hou Hsiao Hsien, Alejandro González Inárritu, Aki Kaurismäki, Abbas Kiarostami, Takeshi Kitano, Andrei Konchalovsky, Claude Lelouch, Ken Loach, Nanni Moretti, Roman Polanski, Raoul Ruiz, Walter Salles, Elia Suleiman, Tsai Ming-Liang, Gus Van Sant, Lars Von

Trier, Wim Wenders, Wong Kar-Wai, Zhang Yimou, David Lynch, Joel Coen, Ethan Coen. França, (1 h 59 min.), 2007.color. Título original: *Chacun son Cinéma ou Ce Petit Coup au Coeur quand la Lumière s'éteint et que le Film.*

ENCONTRO marcado com o cinema. Direção: Fernando Sabino e David Neves. Brasil, 2006. 1 DVD, son., color.

GRANDE sertão, veredas. Direção: Geraldo e Renato Santos Pereira. Brasil: Companhia Cinematográfica Vera Cruz, 1965. (92 min), son., p&b.

LÁ E CÁ. Direção: Sandra Kogut. Rio de Janeiro, 1995. 35 mm (25 min), son., color.

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

OUTRAS ESTÓRIAS. Direção: Pedro Bial. Brasil, 1999. (100 min), son., color.

PARABOLIC People. Direção: Sandra Kogut. Brasil, 1991. Vídeo (41 min.), color.

PARIS, Texas. Direção: Wim Wenders. Alemanha/ França/ EUA, 1984. (150 min.), color.

TEMPOS de viver. Direção: Zhang Yimou. China, 1994. (125 min.), color. Título original: *Huozhe*.

A TERCEIRA margem do rio. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Brasil/França, 1994.

UM PASSAPORTE húngaro. Direção: Sandra Kogut. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2001. 1 DVD (71 min.), son., color.

VIDEOCABINES são caixas pretas. Direção: Sandra Kogut. Rio de Janeiro, 1990. Vídeo (10 min.), son., color.

WHAT DO you think people think Brazil is? Direção: Sandra Kogut. Rio de Janeiro, 1990. Vídeo (5 min.), son., color.

Documentos eletrônicos

CARVALHO, Gilson Magalhães de. Mutum, entre o silêncio e o ruído: o sertão na letra e na tela. *Revista do ISAT*. São Gonçalo, n. 7, 2009. Disponível em: <http://revista.isat.edu.br/?page_id=58>. Acesso em: 9 fev. 2011.

A CIDADE submersa de Yonaguni (Japão): restos do continente perdido de Mu? Publicado em 14 set. 2009. Disponível em: <<http://movv.org/2009/09/14/a-cidade-submersa-de-yonaguni-japao-restos-do-continente-perdido-de-mu/>>. Acesso em: 19 fev. 2012.

MIGUEL, João. Entrevista concedida a Emerson Nunes. Disponível em: <<http://ibahia.globo.com/entrevistas/artigos/default.asp?modulo=1446&codigo=111886>>. Acesso em: 15 fev. 2012.

MU (continente perdido). Publicado em 25 jun. 2011. Disponível em: <<http://avelf.wordpress.com/2011/06/25/mu-continente-perdido/>>. Acesso em: 19 fev. 2012.

Apêndice A

Sandra Kogut

Entrevista concedida pelo *skype*, no dia 21 de fevereiro de 2012. Nessa data, Sandra encontrava-se em Berlim, como convidada do DAAD Berliner Künstlerprogramm, escrevendo um roteiro e fazendo experiências de filmagem.

A diretora fez seus primeiros trabalhos em 1984 e já explorou diferentes mídias e formatos: ficções, documentários, filmes experimentais e instalações. Recebeu vários prêmios internacionais (em Festivais como os do Rio, Berlim, Oberhausen, Kiev, Leipzig, Locarno, Havana e Rotterdam). *Mutum* foi seu primeiro longa-metragem de ficção, e recebeu mais de 20 prêmios nacionais e internacionais. Sandra foi também professora na Escola Superior de Belas Artes em Strasbourg (França) e nas universidades americanas de Princeton, Columbia (*Film program*) e University of California at San Diego/UCSD.¹

Onde se localiza a fazenda do filme? Fica perto do município de *Mutum*?

Ela fica perto de um lugar chamado Andrequicé, um vilarejo bem pequeno, onde morava o vaqueiro Manuelzão, que inspirou outros trabalhos de Guimarães Rosa. O lugar mais perto desta fazenda do filme é Andrequicé. Mas ela fica em um lugar onde não tem cidade nenhuma. Na época, lá não tinha nem eletricidade, não tinha nada. Não tinha nem estrada direito para chegar lá. Na época da filmagem fizemos uma estradinha para facilitar o trabalho. Foi meio difícil!

As crianças do filme estudavam em escolas próximas a essa fazenda?

Cada menino do filme veio de um lugar bem diferente. Para procurar os meninos, a gente foi pelas escolas, mas pesquisamos em uma região bem vasta. De Januária (no norte de Minas), passamos por Pirapora e viemos descendo. Cada um veio de um lugar. O Thiago, por exemplo, veio de uma zona rural, perto de uma cidadezinha chamada Morro da Garça.

E o Morro da Garça é personagem de outra novela de Guimarães, “Recado do Morro”.

¹ Informações retiradas da *Revista Z Cultural*, 2012. Revista virtual do Programa Avançado de Cultura Contemporânea. Ano VIII, 01. Disponível em: < <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/cinema-futuro-passado-de-sandra-kogut/> >. Acesso em: 11 fev. 2013.

Eu sei, é aquela montanha, exatamente. O lugar onde ele mora até hoje se chama Capivara de Cima. Fica na zona rural. Mas a cidade mais perto, onde ele estuda, é “Morro da Garça”, que é um lugar pequenininho. Não sei se você já foi lá. Você conhece?

Não conheço. Mas eu morei, quando eu era pequena, em Mutum.

Ah, você morou? No Espírito Santo?

É perto do Espírito Santo.

Mas é uma cidade grande, não é?

Não, é uma cidade bem pequena.

Engraçado isso, porque Guimarães Rosa pegava nomes assim, com toda liberdade, então não há relação com a verdadeira Mutum.

Com certeza! Tenho pensado a pesquisa por aí. O espaço do filme se relaciona mais com o espaço da memória, um espaço construído, do que de fato com a representação do lugar.

Como muitas outras coisas na obra dele.

Exatamente. O mais importante é mesmo a palavra. Tenho pensado no filme enquanto um desdobramento do texto de Guimarães Rosa. Como se essa ideia da tradução como continuidade da obra fizesse do filme um desdobramento do livro, e não uma tentativa de representar os acontecimentos que estão narrados em sua história.

Muito legal essa tua visão.

Eu queria que você falasse um pouco sobre isso. Você percebe essa possibilidade de alguma coisa dessa história, que você lembrou anos depois de ter lido, estar no filme? E como o filme pode, de certa maneira, fazer o cruzamento dessas lembranças: da sua, dos atores, de lugares que eles trouxeram?

Que ótimo, legal você estar pegando por aí! Posso te falar um monte de coisas sobre isso. Não é porque você gosta de um livro que necessariamente você acha que deveria fazer um filme, né? Além de a história ser linda, e muito emocionante, eu achei que daria um filme — tive muita vontade de fazer o filme —, porque é tudo sobre percepção, é tudo muito subjetivo. É sobre uma maneira de estar no

mundo, de perceber as coisas. Eu acho que o cinema é um lugar que se presta muito bem a explorar isso, a percepção. É um meio de expressão que pode ser usado de um jeito muito sensorial e foi por isso que tive vontade de fazer esse filme a partir dessa história. Aí para elaborar o roteiro, eu trabalhei com a Ana Luiza Martins Costa, que é uma amiga e que também é uma pessoa que já trabalhava com a obra do Guimarães Rosa. E aí eu falei pra ela assim: “Ana, eu não quero abrir o livro. Vamos começar o trabalho só falando uma pra outra”. Eu queria falar de tudo o que eu me lembrava do livro, que eu já tinha lido há muito tempo. Porque, de novo, eu achava que o que eu lembrava, era o motivo pelo qual eu estava fazendo o filme, era o que tinha ficado marcado em mim. Então são camadas de percepção e do que realmente fica em você, que têm sintonia com a própria história. Depois, esse negócio do desdobramento, que você falou, bem cedo no processo eu percebi que o único jeito de fazer esse trabalho era se ninguém soubesse que se tratava de Guimarães Rosa. Tinha que ser um segredo, porque senão, isso ia criar uma coisa muito solene, uma relação de muita reverência.

A crítica de Guimarães acaba tornando o texto dele muito distante, e não necessariamente o texto deve ser tratado dessa maneira.

Exato, não dá pra trabalhar assim, não dá pra trabalhar com luvas! Então ninguém sabia — pouquíssimas pessoas sabiam — que se tratava de Guimarães Rosa. As poucas pessoas que sabiam assinavam um termo de sigilo. Realmente foi um segredo assim, guardado a sete chaves. O que aconteceu? Então não tinha roteiro, rodando, assim. Os atores — que na maioria nem eram atores profissionais — não leram o roteiro. Foram descobrindo. Eu ia falando as falas pra eles, na hora de rodar. Teve dois momentos na filmagem, onde um dos meninos falou alguma coisa que estava no livro, que não estava no roteiro, sem saber de nada. Depois, em outro momento, alguém falou alguma coisa que estava em outro livro do Guimarães Rosa. Eu acho que isso é um ótimo exemplo de como existem muitas maneiras de você ser fiel a uma obra. No nosso caso, não foi tentando transpor aquela obra para outro meio, mas foi na maneira de estar ali. Acho que a gente foi fiel ao Guimarães Rosa por uma certa maneira de estar ali, de se relacionar com aquele lugar.

Sobre a iluminação do filme, as lamparinas e lampiões me lembraram da figura dos vaga-lumes em “Campo geral”, que é uma luz fraquinha no meio de uma escuridão. Queria que você me dissesse como você pensou a iluminação para o filme. Você chegou ao local e definiu a luz? Como se deu esse processo?

Eu pensava muito na infância, na minha própria infância, apesar de eu ter crescido na cidade, no Rio, uma cidade enorme. Mas como o filme pra mim tem muito a ver com as percepções que a gente tem na infância, eu me lembro, por exemplo, de perguntar — eu fiquei um ano e meio viajando, encontrando pessoas, para preparar o filme. Eu perguntava muito para as pessoas assim, nas fazendas: “o que você mais lembra da tua infância?” E muitas pessoas falavam assim: “a escuridão! Era um breu”. Isso foi uma coisa que ficou em mim. Aí também tem uma questão de gosto; em geral, filmes com cenas noturnas onde tudo é iluminado, assim, me incomodam. Acho estranho. Não tem nada a ver com você tentar representar uma realidade. Não é p’ra dizer: olha, não é assim. Mas é para mostrar como você quer transmitir, que percepção você quer criar ali, que experiência você quer dividir com quem está vendo o filme. E aí a escuridão era uma coisa superimportante. E o fotógrafo, o Mauro Pinheiro, fez um trabalho lindo. Ele concordava com isso, absolutamente. Ele embarcou de cabeça nessa idéia. E as outras coisas da iluminação foram todas assim também, fruto de muita pesquisa, muita conversa entre a gente. Porque, por exemplo, uma coisa que tinha me impressionado era o seguinte: nessas viagens eu tirava muita foto, muitas vezes mais como uma anotação, para eu me lembrar de certas coisas, e tal. E quando você tira foto com essas câmeras digitais, qualquer foto, imediatamente fica parecendo um cartão postal, porque as cores, o ajuste automático da câmera, são aquelas cores saturadas, aquele céu azul!

Tudo muito maquiado?

É, parece um cartão postal e eu achava aquilo tão diferente do que eu estava sentindo e percebendo daquele lugar. Então, na verdade, a gente fez o filme em película. Se você pegar a película Kodak, a mais cara, a melhor, o padrão de cor é assim. Parece um comercial da Coca-Cola. Então a gente acabou usando uma película que era muito mais barata, porque ninguém quer usar, que era uma Fuji, que a cor às vezes varia muito, que tende pra uma coisa mais pastel, para criar uma imagem que fosse próxima de uma certa simplicidade — não é uma questão de ser realista, mas de ficar em uma escala humana — pra aquilo não ficar espetacularizado, não ganhar um tom assim, romantizado.

Interessante, porque com isso o filme inteiro ganhou essa cor mais suave.

É, aí ficou tudo de um mesmo tom. As coisas também não têm muita cor. É tudo de um tom. Porque eu também acho que, no filme, o que é difícil e o que

é mágico, ao mesmo tempo, que eu procuro e muita gente também, é você tentar conseguir um todo. Se uma coisa se destaca muito, por exemplo, se a fotografia se destacar muito, ou a música, p'ra mim isso atrapalha. O difícil, e o que eu procuro, é que aquilo pareça que só pode existir junto.

A opção por não usar música no filme e privilegiar um certo silêncio, junto com os sons da natureza, que foram captados separadamente e não como som direto, foi algo muito comentado a respeito do filme. Como você vê essa questão da trilha sem música no filme?

Eu não sou contra música em cinema e achava que o filme ia ter música. Mas quando fui tentar colocar música no filme, eu percebi que virava outro filme; virava algo assim “era uma vez...”. E nesse filme, que é tão subjetivo — você está tão junto com esse menino —, a música virava um comentário muito externo. A outra coisa é que há uma riqueza sonora incrível nesse lugar. Então, durante a filmagem, eu já queria fazer isso. Mas a ideia foi crescendo. Eu queria usar os sons como música, para sublinhar a emoção de uma cena ou de outra. Então eu fui fazendo uma listinha enquanto eu estava filmando. Eu ouvia um pássaro, um som e pensava: isso é bom pra tristeza, isso é bom pra medo. E depois a gente ficou uns dias lá só fazendo som, porque é difícil fazer som com a equipe toda, porque todo mundo faz barulho. Tem que ser só a gente pra fazer som, porque quando você está gravando, alguém fala alguma coisa, não dá. Depois, na montagem, a gente trabalhou esses sons. Eu te confesso que por milhões de razões eu acabei não fazendo tudo o que eu queria fazer com o som. Não deu pra fazer. É uma coisa que eu fiquei com pena, porque eu queria fazer mais. Mas, enfim, aqueles sons ali não são todos realistas. Existe um som ambiente, mas existe também uma espécie de trabalho sonoro usando os sons dali, sabe?

Outra coisa importante sobre isso é o seguinte. Pra mim aquela língua estranha de Guimarães Rosa é um pouco que nem música. A relação com aquilo ali é muito mais sensorial do que literalmente ligada às palavras, ao que está sendo dito. A gente foi por esse caminho no filme. Muitas vezes nas adaptações a partir da obra do Guimarães Rosa você tem as pessoas falando daquele jeito, mas o resto todo é mais convencional, digamos assim. Fica muito artificial. Me interessava usar aquela língua como uma espécie de música, de tradução, assim, de um estado de espírito. E, de todos os sentidos, acho que a audição é o que leva muito rápido para o mundo interior.

Com certeza. O som tem mesmo essa ligação com a memória. A ida de Thiago para o Festival de Berlim em 2008, onde ele se vê na tela de cinema, é algo que achei muito curioso. Miguilim sai ao final da história com os óculos e vai para a cidade, e esse menino sai para ir ao cinema em Berlim. Eu queria que você me contasse um pouco como foi essa história. Foi o Festival de Berlim mesmo? Onde ele assistiu ao filme pela primeira vez? Foi no Rio de Janeiro? E depois ele foi para Berlim? Como que foi isso?

A primeira vez que ele viu o filme e também a primeira vez que ele foi ao cinema na vida dele foi quando o filme passou no Festival do Rio, em outubro¹ de 2007. Foi a primeira vez que o filme passou no Brasil e é até difícil a gente imaginar, porque imagine você, nunca ter ido ao cinema?

E se ver, assim, na tela!

É, o cinema já é um choque, com aquela tela enorme, lotado — e aí ver o filme. A coisa toda foi muito forte. Aí depois ele recebeu esse convite pra vir para Berlim, foi até engraçado, porque ele começou a viagem a cavalo.

Ele começou a viagem saindo da fazenda onde foi feito o filme?

Onde ele morava, que não é o mesmo lugar. Ele já estava de volta na casa dele. Mas, enfim, até chegar à cidade, pegar um ônibus para ir para o aeroporto, ele passou dois dias viajando. Aqui em Berlim foi sensacional. Eu vim com ele, eu estava com ele nesta viagem. O Thiago é um menino muito especial, ele é muito centrado, muito pé no chão, ele nunca quer ser quem ele não é. Então, a relação dele com esse filme desde o começo foi uma relação muito bacana. Por exemplo, ele não contou na escola dele que estava fazendo o filme. Eu perguntei: “Thiago, você não contou”? Ele disse: “É, eles não iam entender”. Ele nunca ficou deslumbrado, nunca quis tirar vantagem. Aqui em Berlim ele deu milhões de entrevistas. Perguntaram se ele ia querer seguir a carreira de ator e aí ele falou assim: “Ah, se me convidarem, pode ser. Eu até vou fazer. Mas eu não quero morar na cidade grande”. Ele é muito ele mesmo, passou por todas essas mudanças com muita firmeza.

¹ Thiago Mariz afirma que a estréia do filme ocorreu no dia do seu aniversário, 25 de setembro. Provavelmente, a diretora aqui se refere à data em o filme foi premiado como melhor filme de ficção no Festival do Rio 2007, segundo o júri oficial, no dia 4 de outubro, data de encerramento do festival, iniciado em 20 de setembro.

Ele gostou do filme?

Eu acho que sim. Ele falou que gostou, ele se emocionou. É uma coisa enorme, não é? No Rio, ele veio com a mãe dele e o que aconteceu é que o Thiago é um menino muito sensível, mas também muito reservado. A mãe dele é que começou a chorar. Aí quando ele viu a mãe emocionada, ele também não conseguiu mais se controlar. Foi muito emocionante. Mas quando você faz um filme, também, quando você vê o filme, volta pra você todo aquele fazer, toda aquela época. É um monte de coisa ao mesmo tempo.

Tem o tempo da época em que vocês estavam fazendo o filme, que aparece ali para todo mundo também.

É, é tudo junto. Você não está vendo só o filme. Depois ele viu o filme muitas vezes. Tiveram muitas sessões no sertão. Teve uma coisa que foi muito bacana também. Em várias cidadezinhas onde a gente tinha feito pesquisa foram organizadas projeções ao ar livre do filme, em praça pública.

Onde aconteceu isso? Em Minas?

Sim, no interior de Minas, em lugares que não têm cinema. Isso é interessante, porque como o filme não tem nenhuma estrela, não tem música, ele é automaticamente tachado de “filme de arte”, que só pode ser visto por uma certa elite. Mas, na verdade, no interior, no sertão, lá onde a gente tinha passado um ano e meio pesquisando, teve um monte de sessões por iniciativa deles, na zona rural, em lugar que as pessoas viajam uma hora pra chegar. Eu fui a algumas. Era lotado, tinha milhões de perguntas. Foi super bacana! E o Thiago foi a muitas. Ele era convidado pra responder as perguntas.

Você lembra que frases específicas foram ditas pelos atores, ao longo da filmagem, que não estavam no roteiro?

Não lembro. Já tem tempo.

Tem também um modo de falar muito específico dessa região.

Não, não era o jeito de falar. Era o que eles estavam falando. Eu lembro que quando isso aconteceu, eu e a Ana olhávamos uma pra outra, assim: “eu devia ter anotado!”

Apêndice B

Rômulo Braga

Com mais experiência em teatro que em cinema, o ator Rômulo Braga, nascido em 1976, vive em Belo Horizonte. Entre seus trabalhos, destacam-se a peça *Aqueles Dois*, de direção coletiva da Cia. Luna Lunera, pela qual ganhou o 5º Prêmio Usiminas-Sinparc de Melhor Ator e *Trabalhos de Amor Perdidos*, da Cia. Lúdica dos Atores. Em cinema, além de *Mutum*, atuou em *Batismo de sangue* (2005), de Helvécio Ratton e *A Hora e a Vez de Augusto Matraga* (2011), de Vinícius Coimbra.² Esta entrevista foi concedida pelo ator, na biblioteca pública estadual Luiz de Bessa, em Belo Horizonte, no dia 29 de outubro de 2012.

Terei que puxar uma memória bem distante, porque fiz esse filme em 2006, não é isso? Não é tão longe assim, mas engraçado. Parece que é tão longe.

Parece que tem muito tempo?

Parece muito sim.

Meu trabalho é sobre a tradução do texto ao filme e, nesse sentido, alguns aspectos da produção do filme me interessam. Uma coisa que a Sandra Kogut contou, e que foi muito divulgada sobre o filme, foi o fato de o filme ter sido produzido em um espaço bem distante, em um município longínquo, aparentemente em uma fazenda no meio do nada. Sandra falou sobre a dificuldade de se chegar até esse local e sobre o fato de vocês terem chegado lá um tempo antes do filme começar a ser rodado. Eu queria saber um pouco mais sobre esse processo. Como foi pra você ficar nessa fazenda? Você já conhecia ou outros atores do filme? Quando a Fátima Toledo chegou para começar o trabalho de preparação de elenco? E gostaria que você falasse ainda um pouco em relação ao roteiro. Segundo a Sandra, os atores não receberam esse roteiro previamente e eu queria saber o que isso significou para você. Enfim, como foi chegar a essa casa e como se deu sua interação com o texto, com as pessoas e com o lugar durante a produção do filme.

A grande maioria das coisas que eu disser aqui, eu só fui entender depois de dois anos de o filme ter estreado. Foi um processo, pelo menos pra mim, muito

² Informações retiradas da Teatropédia, enciclopédia virtual das artes do palco. Disponível em: <<http://spescoladeteatro.org.br/enciclopedia/index.php>>. Acesso em: 11 de fevereiro de 2013.

visceral. Muitas das estratégias da Sandra e da Fátima, também, eu não conseguia entender. O teste foi em 2005. A Sandra fez uma pesquisa para cada um dos personagens. No caso do meu personagem, que era o Tio Terêz, tenho notícia que ela pesquisou em Pernambuco, pesquisou em Minas e parece que pesquisou no Rio também, que eram as caras que ela queria — tipo físico misturado com jeito/ personalidade. Ela estava procurando muito mais uma pessoa do que um ator que pudesse fazer o personagem, sabe? Eu fui entender isso depois. O teste foi feito aqui em BH. A primeira etapa era só falar um trecho de um texto entregue na hora do teste.

Você já tinha lido *Manuelzão e Miguilim*?

Já tinha lido, eu já conhecia um pouco da obra. Eu lembro que quando eu fiz o teste — e era segredo — o que era o filme, sobre o que era, era um segredo absoluto! Ninguém sabia, ninguém podia dizer. E quando eu li o texto do teste, eu disse assim: “Isso aqui é Guimarães Rosa?” Ela ficou meio assim e disse “Não, por quê?” Aí, eu: “Nossa, parece demais com Guimarães Rosa”. Ela riu, meio sem graça. “Ah, que ótimo!” Quem fez o teste foi a Ana Régis, que é uma produtora de elenco daqui de BH. A Sandra nem estava presente. Foi só a Ana mesmo, que depois enviou esse material pra Sandra. Aí alguns atores daqui de BH foram selecionados. Alguns atores e algumas pessoas foram selecionadas para fazer a segunda etapa do teste em Três Marias. A gente ficou na cidade de Três Marias durante uma semana fazendo testes. Eram duas turmas que faziam o teste com um dos professores do estúdio Fátima Toledo, e eu lembro que eu fiquei na turma da manhã. Era um teste muito físico, muito puxado, mais físico do que qualquer outra coisa, de relacionamento, mas muito físico e, na metade do teste eu lembro que eu e João Miguel fomos chamados a dobrar os horários, e a gente passou a fazer testes de manhã e de tarde. Éramos os únicos que faziam testes de manhã e de tarde. Aí eu comecei a achar bom e percebi que alguma coisa estava acontecendo. Fomos ficando cada vez mais envolvidos com o processo e fomos ficando amigos — a Isadora já era minha amiga, mas o João Miguel eu não conhecia antes — e aí de repente rolou uma química muito forte em cena entre a gente. Houve então uma indecisão entre trabalhar com um núcleo familiar mais jovem ou um núcleo familiar mais velho. Se fosse o núcleo familiar mais velho, o pai seria uma pessoa lá de Três Marias que estava fazendo os testes. O João Miguel seria o Tio e a mãe seria a Tina Dias, que é uma atriz daqui de BH. Se fosse o núcleo mais jovem, seríamos

nós três. E eles ficaram muito tempo sem saber, e começaram a trabalhar com o pai de Três Marias. Trabalharam muito tempo com ele. Ele era um morador da região, que era o que a Sandra queria muito, trabalhar com não-atores.

E que foi o que ela fez também, não foi?

Sim, fez muito sim. Aconteceu que o pai de lá, nos ensaios, que eram fisicamente muito puxados, torceu o pé, e aí levantou-se a hipótese dele não dar conta de fazer o filme por uma falta de preparação física. Talvez ele não fosse aguentar. Ventilaram de novo a possibilidade do elenco jovem. A Sandra resistiu bastante, mas aí ela cedeu. Eu ficava agoniado, porque me deixaram de molho aguardando aqui em BH por uns três meses. E eu doido pra fazer o filme! A essa altura do campeonato eu já conhecia a história, já sabia o que era o filme. Enfim, aconteceu que ele não aguentou e aí eles me chamaram para fazer o filme. Só que eles já estavam no processo há uns dois meses e eu fiz só o último mês de preparação com a Fátima, que era realmente muito físico, muito desgastante psicologicamente e fisicamente. Eu às vezes me perguntava se precisaria mesmo disso tudo. Quando a gente foi para o *set*, a Fátima já não participou mais. Eu já estava tão moído psicologicamente, estava me sentindo tão mal, tão frágil, tão exposto, tão fracassado, que eu não curti o *set*. Eu só me criticava. Qualquer cena que eu fizesse, pra mim não prestava, não estava boa. Nesse sentido, foi uma fase muito difícil da minha vida.

Mas você acha que começou a viver o filme antes de vocês irem para o *set*?

Todos nós estávamos muito disponíveis para viver a coisa mesmo. Eu passei uma semana lá morando na casa do seu Nonato, numa fazendinha, sem luz elétrica, numa casinha que só tinha dois cômodos, ele, a esposa dele e mais quatro filhos. E eu dormindo embolado com os filhos dele. Não tinha lugar para ir ao banheiro. Banheiro era no mato.

Essa fazenda já era próxima do local do filme?

Sim, o cotidiano, o espaço, o jeito de agir, de falar.

Sobre o jeito de falar, que tipo de instrução vocês tiveram com relação a isso?

A gente não teve aula de prosódia de jeito nenhum. O que aconteceu foi o seguinte. Como a gente já tinha feito um estudo — os atores, pelo menos, que já

conheciam a obra de Guimarães Rosa — entrar em contato com aquelas pessoas era como se a gente estivesse ouvindo Guimarães Rosa falar. Era impressionante. É claro que uns mais poetas, outros menos, outros nada, mas enfim, era um jeito de articular o pensamento através da fala, que era muito parecido com o jeito que Guimarães Rosa escrevia. Então, no princípio, eu chegava lá e não entendia o que as pessoas falavam. Exatamente como acontece quando você começa a ler um livro de Guimarães Rosa. É uma outra língua ali, é um dialeto. Mas de repente seu ouvido abre de um jeito que você entende tudo. E aí quando você entende tudo, você já está falando muito parecido com eles, sem perceber. Você já está inserido naquele universo. A pegada da Sandra foi muito feliz nesse sentido. Ao invés de ter um estudo racional da prosódia, a ideia era que a coisa viesse naturalmente, organicamente, e isso foi um ótimo aprendizado, na verdade. Deixou-se a coisa fluir muito mais orgânica que intelectual nesse sentido.

E a relação com as crianças? Parece que o Thiago é uma criança bem diferente.

Nessa oficina que a gente fez, havia já uma pré-seleção de dez crianças. Na família eram cinco crianças: duas meninas — a Juliana e a Brenda — o João Vitor, o Thiago e o Felipe. E começamos a trabalhar com dez crianças. Portanto, com o elenco dobrado. E nessa oficina de teste, no último dia a gente já conseguia perceber que seriam o Thiago e o Felipe. Eles eram muito concentrados, muito talentosos. Cada um com seu jeito. Felipe muito espertinho e Thiago com o jeito dele mais reflexivo, mais sensível, mas todos dois muito concentrados, fazendo as cenas sem timidez nenhuma, indo pra real. Eles se destacaram muito nas oficinas. Os dois eram muito especiais.

Em que momento você teve acesso ao roteiro?

Nunca. Eu nunca tive acesso ao roteiro. Não sei se foi no teste aqui em BH ou na oficina da Fátima, que eu fiz a cena com o trecho do texto do Tio Terêz. Era aquela hora que o Tio fala “Como é que tá a mãe? A gente é amigo de lei, amigo leal, de verdade”. Eu lembro que no teste-oficina eu fiz esse texto com o Thiago e não fiz bem. A gente trabalhava em média oito horas por dia na oficina. Em dias de folga, a gente fazia quatro horas de oficina intensa, e nas outras quatro horas, a gente ficava na roça trabalhando, como preparação. A gente acordava 4h da manhã todos os dias, ia tirar leite de vaca, depois ia capinar etc. Teve uma ocasião lá que uma vaca estava parindo no meio do pasto e a gente correu pra resgatar a

vaca, e aí um gavião entrou e mordeu o bezerrinho que estava com a cabeça pra fora tentando sair, aí o bezerrinho morreu e a vaca ficou sem força pra parir o bezerrinho. O bezerrinho ficou preso. Ele já tava morto e o Nonato explicou que o gavião mordia assim de safadeza porque já estava de olho no filhote da vaca. Isso acontece lá todo dia. Mas para mim tudo isso era muito estranho. Eu não sabia que isso existia, que um gavião pudesse pousar no rabo da vaca para picar dentro dela, para comer o bezerro depois. Eu não sabia que existia isso na natureza de forma assim tão selvagem.

Minha família tem uma relação muito forte com a roça — e acho que muitas famílias aqui de Minas Gerais — mas aquela roça de lá é uma roça quase selvagem. É muito dura. É tudo muito cru. A vida lá parece ser um pouco mais difícil que nas roças que eu conhecia da banda de cá.

A cidade era Andrequicé mesmo?

Andrequicé era o arraial. Eu só filmei lá uma vez, no final do filme. Quando ele volta da boiada e o Thiago tá levando a boiada.

Naquele refeitório?

Exatamente. As outras todas foram na fazenda, que eu não sei se fazia parte do arraial de Andrequicé. O município eu não sei como que se chamava. Era uma fazenda enorme.

Perto da fazenda do seu Nonato, onde você ficou?

Não. Era para o outro lado. Essa foi outra estratégia da Sandra. Nós fomos todos espalhados. Eu fiquei em uma família, o João Miguel ficou em outra e a Isadora em outra família ainda, na fase da preparação. Quando ficamos na casa dessas pessoas, a gente intercalava entre ensaio, preparação e a vida cotidiana com essas pessoas. Então a gente acordava às 4h da manhã, trabalhava até 11h da manhã, aí chegava um carro lá pra me buscar e me levava para o ensaio. Às vezes não chegava ninguém pra me buscar, mas também não me avisavam e eu ficava o dia inteiro lá. Outras vezes me buscavam cedinho e eu ficava o dia inteiro no ensaio. Eu fiquei uma semana assim, imerso. Quando eu voltei para Três Marias também fiquei o tempo inteiro por conta. Depois a gente ocupou a casa na fazenda.

O Tio Terêz ocupou menos, também por uma estratégia. Porque ele ficava fora da casa, tinha uma relação meio estranha com o irmão e com a mulher (a mãe).

Então criou-se esse distanciamento do Tio. Eu por isso fui pouco à casa. Eu nunca pernoitei lá. Eu ia de manhã cedinho pra lá, pegava o cavalo, ficava o dia inteiro andando a cavalo, ficava indo buscar cavalo no mato, ajudando o dono da fazenda, que morava lá, a bater milho pra dar para as galinhas, dava comida para os porcos, dava comida para as vacas. Fazia as atividades da fazenda durante o dia e voltava à noite para pernoitar no hotel.

Como você vê sua relação com esse personagem? Você se lembrava do Tio Terêz do livro, ou durante o filme fazer esse personagem foi outra coisa pra você?

É estranho. Por mais que eu tentasse construir alguma coisa intelectual a partir do que eu já tinha lido ou a partir do que eu observava, seria impossível que eu colocasse isso em prática. O processo não deixava que isso acontecesse. O processo forçava que o personagem viesse de outro lugar, muito mais de uma vivência, do que de uma coisa pensada, construída. Era uma vivência simples. A cena que o Tio ensina o Thiago a fazer uma arapuca vinha depois de uma cena que a gente brigava de espada com os gravetos da arapuca, que depois não entrou no filme e era uma cena linda.

A Sandra era muito dócil. Sempre se dirigia a gente olhando nos olhos, falando diretamente. Eu lembro que um dia, ela falou assim: “Rômulo, eu tô sentindo que você está falando muito como as pessoas daqui. Você percebe isso?” Eu disse “Não, não tô percebendo”. Ela “Não sei se tá demais, se você tá forçando...”. Ela sempre ficava em dúvida. Quando alguma coisa soava a mais, ela tentava descobrir se era uma proposta consciente ou se isso fluía de alguma coisa. Ela não simplesmente podava. Ela queria garantir que a gente não estivesse representando, no sentido pejorativo do termo.

E aquela cena que a mãe do Thiago é agredida pelo marido? Você viu essa cena?

Não, eu só ouvi. No dia do ensaio, eles foram para o quarto com o Thiago e fizeram a cena só os três, de portas fechadas. Ninguém viu essa cena. O importante era o que a gente ouvisse do lado de fora. No ensaio, não me lembro se Thiago ficava dentro ou fora do quarto.

No filme ele está do lado de fora.

No dia do ensaio a gente só ouviu de longe, ninguém viu essa cena, nem o câmara, porque já estava definido que ninguém veria a cena da agressão. Parece que o João Miguel batia com a capa do facão na cama ou na madeira.

Quando o texto era passado para a gente nos ensaios, um dos preparadores que trabalhavam com a Fátima, me chamava num canto e falava “você vai dizer assim para o Thiago: isso, isso, isso e isso”. Eu ficava todo assustado, porque nunca tinha passado por isso antes. Aí eu perguntava “o que, como”? Ele dizia “olha, vou repetir mais uma vez. Você não precisa se lembrar de tudo. É do jeito que vier na sua cabeça na hora”. Então o texto foi todo passado assim, oralmente, pra todo mundo. Ninguém teve contato com o roteiro.

E vocês gravavam muitas vezes a mesma cena?

A gente fazia muitos *takes* sim. A Sandra não poupava negativos. Ela é muito cuidadosa e queria que a coisa acontecesse, que ficasse boa de verdade.

Você conhece Mutum, a cidade de Mutum?

Não. Não tem nada a ver com o filme, não é?

Tem. É outra cidade. Mas tem tudo a ver com o filme sim.

Como foi assistir ao filme pela primeira vez no cinema?

Eu vi o filme pela primeira vez aqui em BH, na sala Juvenal Dias. Mas eu não consegui ver o filme. Me disseram que isso é normal, que primeira sessão é assim mesmo. Aí na segunda sessão, no Indie, a cada cena que passava eu via tudo o que acontecia naquele dia, para além das cenas. As cenas eram um diário de bordo da minha vida. Assistir ao filme era ver um diário de bordo daquele lugar.

Eu fiquei uns dois anos de mal com o filme. Como se fosse uma marca, o filme tinha virado uma ferida para mim. Depois desses dois anos, quando eu já estava sarado dessa ferida, mais distanciado, eu achei o filme maravilhoso, de uma poesia, de uma delicadeza, de um risco. Eu amo esse filme, acho maravilhoso. Às vezes eu o vejo em casa e continuo achando lindo, muito corajoso, muito delicado. Acho a fotografia deslumbrante e gosto da sacada da Sandra de usar a trilha local, o som ambiente. O filme demandou trabalho de composição de trilha. Não foi simplesmente som direto. Houve um trabalho de composição dramatúrgica sonora muito bem feito. O som do filme é um convite a entrar no lugar, e a pontuação que a natureza tem nesse lugar. Essa paisagem sonora entra com essa sutileza, mas também com essa violência, com essa força. Não é porque eu participei não, mas é um dos melhores filmes brasileiros que eu já vi. Gosto muito mesmo.

Você mencionou antes da entrevista que a Sandra revia toda noite o roteiro, depois de ver o trabalho do dia, tratando-o como um texto vivo, em constante transformação. Como foi lidar com isso?

Sim, a Sandra, como documentarista, tinha isso como um hábito dela, mas era um trabalho muito solitário. O trabalho do documentarista tem sempre uma equipe muito pequena: ele, o produtor, o fotógrafo, uma equipe muito reduzida. E no filmão que ela tava fazendo, o *Mutum*, com uma equipe de 30/40 pessoas, ter que sentar com os cabeças de cada equipe para fazer essa reunião diária era complicado. Os caras não queriam nem saber, queriam o plano de filmagem deles e queriam seguir o plano de filmagem, para eles se programarem para filmar, eu imagino. Com isso, todo mundo vai ficando muito cansado, estressado, e a Sandra teve que segurar isso tudo sozinha. Para ela também começa a ficar muito difícil. Chega um momento em que os relacionamentos começam a ficar muito delicados, sabe? E até mesmo a barreira da superproteção do elenco começa a ser quebrada. Essa barreira de superproteger o elenco deixa de existir, tanto do lado do elenco, que quer quebrar, porque se sente já isolado demais do mundo, quanto do lado da equipe, que acha que os atores são privilegiados, que tá todo mundo trabalhando demais.

Você ficou quanto tempo fora de BH para fazer o filme?

No período de preparação, eu fiquei esses 30 dias, depois tive duas folgas durante o período de cinco semanas de filmagem que me permitiram vir rapidamente a BH e voltar, mas foi só isso. Eu fiquei muito lá. E eu não filmava todos os dias. Às vezes eu ficava a semana inteira sem filmar, mas eu ficava lá em Três Marias. Às vezes, no primeiro cronograma, eu estava escalado pra filmar, mas foi caindo, foi caindo. Tinha, por exemplo, uma filmagem minha que tava esperando chuva e a chuva não vinha, então eu ia pro *set* cedinho, 4h da manhã, o sol brilhava e eu tinha que voltar pra casa meio-dia. Às vezes tinha que voltar de novo no final da tarde, pra ver se chovia, porque tava ameaçando chuva. Aí eu chegava e abria o sol, aí não podia filmar.

Tem uma cena de chuva maravilhosa no filme, que é uma tempestade.

É, aquela que o Thiago fica olhando na janela. Então, foi esse dia mesmo. Foi duro de fazer essa cena. Nesse dia mesmo choveu um pouco, mas a chuva não sustentou

e aí no meu plano teve chuva e na hora de fazer o plano do Thiago (o contra-plano), enquanto virava a câmera, a chuva tinha acabado. Aí pensou-se em fazer no outro dia. Mas a contrarregragem acabou decidindo produzir uma chuva lá, colocou mangueira no telhado e fez a chuva cair.

E aquele vendaval era de verdade?

O vendaval não. Foi efeito também, com ventilador. Lá venta muito. Venta daquele jeito mesmo. Mas eles usaram o recurso do ventilador gigante nesta cena porque não dá pra programar vento. Com sol e nuvem até dá pra arriscar. Faltam 5 minutos para a nuvem sair da frente do sol, mas com o vento, como dizer que vai ventar daqui cinco minutos, então vamos preparar a câmera agora? Era impossível. O filme tinha que usar esses recursos.

Mas eu aprendi muito fazendo *Mutum*, porque o que se estuda em teatro — pelo menos o que eu estudei em teatro — é que há uma construção muito cerebral do fazer, e nesse filme eu tive a oportunidade de aprender um outro sistema de organização, que é esse sistema orgânico, fluido, vivido, que é como o próprio sistema onde estamos inseridos na vida, é isso. E atuação, eu entendi que é isso mesmo. É você se inserir em uma outra vida, mas você não vai ser uma outra pessoa, você vai ser você sempre, mas você vai estar inserido em uma outra vida. Nesse sentido, foi uma revelação pra mim ter entendido isso.

Apêndice C

Ana Luiza Martins Costa

A roteirista Ana Luiza Borralho Martins Costa é antropóloga e doutora em Literatura Comparada pela UERJ (2002). Sua tese de doutorado, *João Guimarães Rosa, viator*, foi defendida na Academia Brasileira de Letras (RJ). Ana Luiza dirigiu a pesquisa e escreveu o roteiro dos documentários *Os nomes do Rosa* (GNT) e *Buriti*, uma conversa com o vaqueiro Zito (Canal Futura), ambos sobre João Guimarães Rosa. Além de escrever o roteiro de *Mutum* com Sandra Kogut, Ana Luiza acompanhou todo o trabalho de pesquisa, pré-produção e produção do filme, reescrevendo continuamente as cenas ao longo do processo. Essa entrevista foi concedida pelo *skype*, no dia 11 de dezembro de 2012.

Sandra Kogut contou que, para a elaboração do roteiro, vocês decidiram inicialmente não recorrer ao livro, para que o filme tentasse refletir a memória que vocês guardavam do texto. Essa tese vê o filme como um encontro da memória do lugar com o próprio texto, que vai se transformando com o tempo, e das pessoas que participaram de sua produção. Para você, o que motivou o trabalho do roteiro? Inicialmente, o que mais importava para que vocês pudessem começar a escrever esse filme?

A gente já conhecia muito bem a história; tanto eu quanto a Sandra. Já tínhamos lido o livro e a gente adorava essa história. Mas quando a gente começou a trabalhar — a Sandra morava na França nessa época, e eu lembro que ela veio passar uns dez dias aqui no Rio e a gente se encontrava toda tarde. Nos primeiros encontros, a gente não levava o livro e ficava falando sobre o que a gente lembrava da história, o que tinha ficado gravado. Essas eram as duas questões iniciais: “O que ficou gravado?” E a outra era o que a gente imaginava que poderia ser filmado/encenado, imagens fortes, que valeria a pena fazer o filme por causa delas.

Lembro que eram *flashes*, como 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.

O espaço da mata do Mutum é muito forte no filme.

Isso. A cena da briga com o pai, no final, que é uma cena violentíssima, também me deixava muito impressionada.

E com relação ao som? A ideia de gravar o som ambiente e usá-lo como trilha do filme já estava prevista pelo roteiro?

Cheguei a escrever sobre isso em um texto que foi apresentado em um seminário em Berlim, no centenário de Guimarães Rosa, e posteriormente publicado, que é uma versão mais completa do texto que foi anexado ao DVD. Nas notas, menciono todas as passagens do livro que apresentam indícios da miopia do Miguilim.

Vocês partiram desses indícios do texto? A miopia do Miguilim é trabalhada de uma maneira tão discreta no filme. Eu lembro que na versão resumida desse texto, que veio como encarte no DVD que foi comercializado, você fala sobre a opção feita por não desfocar a imagem, por exemplo, o que considero uma ótima estratégia, já que isso poderia simplificar demais a questão. E o filme parece conseguir manter a densidade da obra, nesse sentido. Isso não aparece de forma óbvia em *Mutum*. Talvez por isso eu fale mais do som na pesquisa. Tenho a impressão de que a questão da voz ou da escuta do texto rosiano, no filme, consegue se destacar mais que a própria questão da miopia. O filme claramente não se resume a fazer uma transposição dos diálogos de Guimarães Rosa. Ele parece que escuta mesmo a sonoridade da obra.

A gente sempre implicava com essas adaptações que existem aí de Guimarães Rosa, que partem do princípio que ser fiel a Guimarães é repetir palavra por palavra do texto e acabam produzindo filmes super artificiais e pomposos. Ficam declamando o texto e a gente nunca achou que isso era adaptar Guimarães Rosa. Pelo contrário, isso transformava o texto em outra coisa que não tinha nada a ver, engessava o texto. A gente procurou ter muita liberdade com o texto, mas tentando, e acho que isso era o principal, tentar expressar no filme as mesmas emoções que o livro suscitava na gente: questões estéticas, sentimentos, lembranças de infância. Eu me lembro que este período em que montamos a escaleta — que consistiu em selecionar as cenas que queríamos ver no filme e que mais nos tocavam — desembocou em um papo em que a gente falava da infância da gente: coisas tristes, lembranças terríveis da infância, tudo muito pessoal, mas é curioso como isso toca. No meu caso, então — eu perdi uma irmã quando eu tinha oito anos — era muito forte esse filme.

Curioso isso. De certa forma, então, você também estava totalmente implicada nessa história, para poder escrever esse filme.

Eu falava comigo diretamente no filme, até por esse lado. Mas então todas essas cenas do menino e o cuidado de estar junto com ele, tentando ver o mundo pelos olhos dele, dessa criança — porque isso no livro é fantástico — a gente tinha muita preocupação com isso. Daí o fato de que colocar um Guimarães Rosa literário, jogar as linhas de Rosa na boca desse menino, acabaria com tudo. Não seria por aí.

Parece que, durante a filmagem, vocês reescreviam toda noite as cenas do dia seguinte. Você estava lá nesse período também ou era a Sandra quem reescrevia o texto diariamente? Como foi isso?

Desde o início, quando começamos a parceria, estava acertado que eu iria para as filmagens. Como a Sandra tem essa trajetória com documentários, a gente já pensava em incorporar ao filme as coisas que aconteciam durante a filmagem. Já que a gente estava fazendo um filme com não-atores, em uma fazenda que, de fato, funcionava, tentando incorporar as coisas daquele universo ao filme, era importante que eu participasse de todas as etapas. Desde que começamos a viajar por Minas para encontrar as crianças — e a viagem acabou funcionando também como uma busca de locação, porque à medida que íamos viajando por Minas íamos escolhendo os locais também — foram várias viagens. Depois fizemos viagens específicas de locação mesmo. Depois escolha dos outros atores: escolher a Rosa, a Vovó, os vaqueiros. Depois aconteceram as oficinas — e eu estava lá também — durante a pré-filmagem, quando a Fátima Toledo fez uma oficina lá na região em janeiro e fevereiro, durante um verão que passamos lá em Três Marias, enquanto a casa ficava pronta para a gente filmar. E aí começamos a ensaiar na fazenda. Levávamos Thiago e Felipe para a fazenda e fazíamos algumas cenas para eles começarem a interagir com aquele lugar.

Com o lugar e entre eles também, não é?

Eu ficava sempre com o texto e ia vendo como é que eles falavam. Os meninos nunca viram o roteiro. A gente não dava o roteiro para as pessoas lerem, nem mesmo para o elenco profissional. Então, nos ensaios, a Sandra explicava a situação e, quando era uma frase muito importante, que deveria ser dita do jeito que ela estava, ela dizia a frase para eles, e pedia que eles dissessem de novo a frase. E isso era feito de uma maneira muito tranquila. É por isso que o filme parece tão natural.

Eles falam ali do jeito que eles conversam no dia a dia. Buscamos essas situações, e não ser fiel ao pé da letra.

Então você acompanhou toda a pré-filmagem. E depois você continuou lá durante a filmagem também?

Durante a filmagem, toda a noite a gente se reunia para preparar a filmagem do dia seguinte. É interessante porque o filme — eu nunca tinha participado de uma história de ficção, eu já tinha feito muito documentário — acabou virando uma coisa viva. A partir de certo momento as cenas conversavam com o que já tinha sido feito. Já havia ali uma relação interna do filme. Então, quando a gente se encontrava à noite, depois de 18h — o set acabava por volta de 17h —, e ficávamos até tarde trabalhando nas cenas que iam ser gravadas no dia seguinte, a gente mudava muita coisa. A gente ia ajeitando o roteiro e durante a própria filmagem, quando fazíamos um *take 2*, às vezes ficava muito evidente que a fala estava competindo com a imagem, que a imagem estava mais forte do que o que estava sendo dito e, se deixássemos os dois, um enfraqueceria o outro.

E aí vocês começaram a optar por deixar um ou outro, então?

Eu cortava as falas porque a situação já dizia claramente o que precisava ser dito.

A tentativa, então, foi de evitar o excesso?

É, porque o excesso sempre enfraquece. E há coisas que a gente só percebe na hora de gravar. Às vezes, chegávamos a filmar do jeito que estava, e aí víamos ali no *video assist* a cena e percebíamos que algo estava sobrando. Aí fomos cortando. A gente cortou muita coisa, mas muita coisa mesmo. Outras vezes a gente percebeu — esse roteiro foi muito discutido antes das filmagens! — ainda assim, percebemos na hora de gravar que havia cenas que eram iguaizinhas. Às vezes a gente cortava uma cena inteira porque como ela já tinha sido filmada — e a gente se relaciona com a cena filmada — isso era percebido quando chegava o momento de gravar outra cena com a mesma ideia ou a mesma sensação. E aí cortávamos a cena. Você deve ter notado que há várias diferenças com relação à história, não é? A gente introduziu muita coisa, falas inclusive.

Uma situação que deu muito trabalho para fazer foi a cena que ocorre quando o doutor chega no final e descobre que o Miguilim é míope. Isso se

relaciona com toda a discussão sobre a miopia e obviamente a gente não ia fazer nada desfocado, nem o Miguilim apertando os olhos toda hora, pois isso seria entregar a chave de algo que no livro é totalmente dissimulado. Como não daríamos esses indícios antes, a questão era saber de que forma a gente ia revelar a miopia só nessa cena. Como esse cara de fora ia chegar e perceber que o Miguilim era míope? Me diga.

Tem uma cena à distância nesta hora. Parece que o filme usa aí um plano bem mais aberto e com isso o menino é obrigado a olhar para longe.

Foi isso! No livro, o Miguilim era muito míope, e no filme não poderíamos manter isso dessa forma, porque é muito de perto que ele enxerga; não daria para mostrar com essa proximidade. Deixamos a solução dessa situação para o final, porque não sabíamos ainda como seria feita essa cena. E a gente procurou filmar seguindo a ordem do roteiro. Não podíamos adotar aquela lógica usual do cinema, de filmar as cenas de uma maneira totalmente louca.

A lógica que considera a praticidade, não é? Imagino que isso não seria nem um pouco compatível com a proposta deste filme.

Exato. A gente foi contra isso o tempo todo porque isso não tinha nada a ver até com os próprios meninos. A ideia era que a estória de fato acontecesse e que as situações fossem aos poucos evoluindo. A gente não podia filmar a cena do Felipe morto e depois voltar e fazer o início da história. Isso aí para os meninos não daria certo, entende?

É verdade. Isso para eles não faria sentido algum. Seria péssimo para eles filmar dessa forma.

Péssimo. Então procuramos filmar seguindo a estória, e isso foi muito legal, apesar de dar muito problema com a produção. Sempre tínhamos esse problema porque o que a gente queria — tipo levar roteirista para o *set* — não é usual. Isso não está nos orçamentos. Então todo dia tinha uma confusão, porque o jeito como a Sandra queria fazer o filme era diferente.

Ela queria manter essa proposta do texto vivo e valorizar o processo. Mas voltando à questão do médico, a solução encontrada foi esta mesma: criar uma situação em que o menino precisasse olhar para longe?

À noite a gente estava desesperada, sem saber como fazer a cena, e tinha um gavião que estava frequentando o *set* de filmagem. Ele ficava lá em cima daquela árvore. Esse gavião entrou no filme. E aí pensamos. Então vamos fazer ele perguntar “onde é que é caçada?” e o menino responde “é lá pro lado da casa do seu Aristeu” e aí o médico poderia perguntar: “é lá onde está aquela árvore, onde está pousado o gavião?” E aí ele percebe que o menino só pode ser míope. É óbvio! Ficou maravilhosa a solução.

Há várias situações assim no filme, em que o imprevisível resolve a situação. Tem uma cena que é muito bonitinha, quando o Felipe já está doente e o Thiago vem correndo e fala que a vaca Laranjinha tinha dado cria em pé. Ele vem contar a estória porque o Dito queria que ele viesse sempre contar o que estava acontecendo na fazenda e isso tinha acontecido mesmo. O Thiago tinha ficado sabendo e aí ele veio, de fato, contar a estória. Não fui eu que, sentada em meu escritório, pensei “vou colocar essa frase: a vaca Laranjinha deu cria em pé”, sabe? De fato, a vaca Laranjinha estava para dar cria, o Thiago estava lá acompanhando.

Até que isso aconteceu mesmo, não é? Então é como a estória da cachorrinha do Thiago, a Rebeca, que tem esse nome mesmo?

Pode ir lá na casa do Thiago que você vai encontrar a Rebeca.

A ideia de voltar à região por onde Guimarães Rosa viajou durante a produção de parte de sua obra foi proposital. Vocês queriam explorar necessariamente aquele espaço geográfico também?

Não pensamos em ir para lá para filmar na região de Guimarães Rosa. Eu já tinha feito toda essa viagem de Guimarães Rosa porque já fiz mais de um documentário nesta região. Mas não fizemos uma escolha: “vamos filmar na região de Guimarães Rosa”. Começamos a pesquisa por outra região. Começamos lá pelo norte de Minas, em Januária, São Francisco, São Romão. Fizemos uma longa viagem e acabamos chegando a esta região, e é engraçado isso, a gente acabou ficando lá porque o Thiago, que é o Miguilim, é dessa região, onde fica o Morro da Garça, que é também um personagem rosiano, e o Felipe é lá das Pedras, que é aquele local, do lado ali do Rio de Janeiro, onde o Riobaldo encontra com Diadorim.

O Felipe é de lá?

É, o Felipe é de lá, das Pedras. E ali é o local onde Guimarães Rosa ficou dez dias em uma fazenda, na beira do Rio São Francisco, e ele tem cadernetas incríveis da estadia nesta fazenda, que hoje estão lá no IEB.¹

Interessante isso. Quer dizer que o local de onde o Felipe vem também tem essa relação com o texto?

É impressionante isso. Mas nós procuramos essas crianças em várias regiões. A gente selecionou vinte meninos para a oficina. O Felipe veio lá das Pedras. E o Fernando — que é o Patouri — é bisneto do Manuelzão.

Bisneto do Manuelzão?

É, e ele foi perfeito porque esse menino era muito implicante, e ele era assim. Ele implicava com os outros. Ele é o próprio Patouri. Parecia que Rosa estava conduzindo nossa viagem para chegarmos a esses meninos.

Além do local de onde vieram os meninos, a própria fazenda onde o filme foi feito está em um local muito privilegiado, ali perto de Três Marias, que também é um lugar importante dessa viagem de 1952, feita por Guimarães Rosa, não é?

Com certeza.

¹ Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (arquivo Guimarães Rosa).

Apêndice D

Thiago Mariz

Thiago Mariz, protagonista de *Mutum*, nasceu em Curvelo. Ele tinha 10 anos quando o filme foi gravado. Atualmente, Thiago tem 17 anos e acaba de completar o ensino médio. Esta entrevista foi concedida em 30 de dezembro de 2012, no Morro da Garça, entre a fazenda onde boa parte do filme foi gravada e a casa de Thiago, localizada na zona rural do município de Capivara de Cima.

Gostaria de saber como foi seu primeiro encontro com a Sandra, diretora do filme. O que você achou das primeiras oficinas feitas com os outros atores, e em que momento você percebeu que estava em um filme?

Eu estudava em uma escola aqui no Morro mesmo, eu estava na quarta série. Aí fiquei sabendo na escola que ia vir um pessoal que queria escolher alguns alunos para conversar. Ela chegou na porta da sala, escolheu uns três ou quatro alunos e um deles fui eu. Nós conversamos. Ela perguntou onde eu morava, perguntou sobre meus pais e depois disse que queria ir lá em casa. No começo eu nem acreditei porque ela falou que era do Rio de Janeiro. Aí eu pensei: “esse pessoal saiu lá do Rio de Janeiro pra ir na minha casa?” Eu fui embora e ela disse que iria lá em casa. Eu fiquei pensando. Mais tarde um pouco ela foi mesmo. Quando ela chegou, nem mãe, nem pai estavam em casa, mas logo chegaram. Eles conversaram lá, mas ela nunca falava que era um filme. Ela conversou com pai e mãe e perguntou se eles me deixariam participar de uma oficina em Três Marias. Na hora, nem pai, nem mãe aceitaram.

Eles não gostaram da ideia?

Não gostaram não. Mas depois eles pensaram um pouco e conversaram com a Fátima.² A Fátima disse que conhecia esse pessoal e que sabia o que eles pretendiam fazer. Explicou que não tinha problema e que eles poderiam ficar sossegados. Aí eles deixaram.

Você começou então as oficinas e só depois descobriu que participaria de um filme?

Foi.

² Fátima Coelho é representante do circuito Guimarães Rosa na região do Morro da Garça. É responsável pela Casa de Cultura da cidade e conhece toda a comunidade local. Atualmente é também vereadora no Morro da Garça.

E como foram as filmagens? Você gostou do trabalho? Você já conhecia a fazenda onde foi feito o filme? E o que você sentiu quando a equipe técnica chegou com os equipamentos de filmagem?

Eu não conhecia o lugar.

Era uma fazenda perto de Três Marias, não era? Não é perto daqui?

Mais ou menos. Era perto de Três Marias. Eu não conhecia e eu estranhei bastante. Nunca tinha feito nada parecido e era muita gente, muito equipamento. Estranhei muito. Para fazer as cenas, o texto era todo decorado na hora de fazer a cena. E a gente repetia a cena várias vezes.

Você ficava cansado?

Não, não muito.

Você já conhecia o Felipe do filme?

Também não.

Vocês ficaram amigos?

Ficamos muito amigos lá. Mas depois perdemos o contato.

Vocês ficaram muito tempo na fazenda, não foi?

Na fazenda mesmo ficamos dois meses.

E foi bom passar esse período lá?

Foi, foi bom.

Você não conhecia mais ninguém que estava na fazenda? Ficou conhecendo todo mundo lá?

É, conheci todo mundo lá. Tem um tio meu que fez umas duas cenas com a gente, mas depois ele foi embora. E também ele não ficava na fazenda.

Como que chama esse tio?

É o Nonato.

Sim, com quem ficou o ator Rômulo Braga, que foi seu tio no filme. Ele ficava pouco na fazenda?

É, ficava pouco tempo, porque ele mora lá perto. Então sempre ele voltava pra casa dele.

Depois do filme você encontrou Felipe em algum outro lugar?

Encontrei. Depois do filme, encontrei Felipe no Rio de Janeiro.

Ah sim, vocês foram assistir à estreia do filme no Rio de Janeiro?

Não, foi antes disso. Nós fomos lá para repassar umas falas, antes da estreia do filme. E depois disso não o vi mais.

Queria que você me contasse como foi ver o filme pela primeira vez. O que você achou?

Foi no Rio de Janeiro, a primeira vez. Eu nunca tinha ido ao cinema. Foi legal demais! Era meu aniversário no dia.

Foi no dia do seu aniversário? Que dia é seu aniversário?

Dia 25 de setembro. Aí depois do filme me chamaram lá na frente, todo mundo cantando parabéns pra mim no cinema. Eu gostei demais.

E o que você achou quando entrou no cinema? Achou a tela muito grande? Achou bonito?

É, é muito grande.

E hoje, você gosta do filme?

Gosto. Para quem acompanha a obra de Guimarães Rosa, é bem legal assistir.

Você ficou interessado em ler o livro depois que fez o filme?

Fiquei bem interessado. Eu até comecei a ler já, o *Manuelzão e Miguilim*.

E quando você lê a primeira parte do livro, "Campo geral", que conta a história do Miguilim, você reconhece partes do filme?

Tem algumas coisas que eu reconheço.

Você gosta do Miguilim da história, que é seu personagem?

Gosto sim.

Também queria saber como foi sua viagem para Berlim. Soube que você foi com o filme, para o Festival Internacional de Berlim.

É, eu fui com a Fátima Coelho, aqui do Morro da Garça, e fiquei sete dias lá. É longe demais. Foi bem demorado. Lá estava muito frio, mas eu gostei. Passou o filme lá em quatro cinemas, eu acho. E eu assisti a outros filmes lá também.

Com legenda? Devia estar sem legenda em português.

É, estava sem legenda. Não eram filmes brasileiros, mas assim mesmo eu gostei.

Você atualmente gosta de cinema? Gosta de assistir ou de fazer filme?

Gosto das duas coisas.

Você pensa em fazer outro filme?

Eu penso. Eu gostaria sim.

Você continua estudando aqui no Morro da Garça?

Eu concluí o ensino médio agora e estou fazendo cursinho de informática. Mas ainda não sei o que fazer na faculdade. Pensei em Administração, mas não sei. Estou pensando ainda.

E as viagens feitas aqui em Minas para exhibir o filme? Você foi a essas exhibições nas praças de outras cidades? O que você achou?

Fui à exibição em Curvelo, em Corinto, perto de Sete Lagoas também. Gostei muito de todas elas. O pessoal gostava muito também. Depois do filme, todo mundo me cumprimentava, me dava os parabéns. Era bem legal!

A atuação do filme, de fato, é bem legal. Mas você não precisou decorar texto nenhum, não foi?

Precisei não. Eles até me pediram para eu falar do meu jeito normal, como se eu tivesse falando sem ser para gravar.

E sua família, o que achou do filme? Porque no início eles não queriam, mas e depois, eles gostaram do filme?

Gostaram muito. Gostaram do pessoal, eles gostaram muito da Sandra, da Ana, de todo mundo.

O que você achou da atriz que é sua mãe no filme, a Izadora? Vocês ficaram amigos durante a filmagem, ou você encontrava com ela mais na hora de gravar as cenas?

Não, não. Eu encontrava com ela mais na hora de gravar as cenas, mas eu gostava muito dela sim.

E o pai?

O pai também.

É que vocês passaram um tempo juntos antes na fazenda. Dizem que a casa funcionava normalmente, com todos morando lá. Você ficava com saudade da sua casa?

Ficava. Mas durante as filmagens, eu vim umas duas vezes aqui em casa. E eles iam lá também.

Também queria saber sobre a Rebeca. Ela era sua cachorrinha mesmo?

É, ela é minha. Ela está lá em casa agora.

Foi você que pediu para ela entrar no filme ou ela já estava no roteiro? Como foi isso?

Eles que falaram para eu trazer ela também.

E o nome dela é Rebeca mesmo? Foi você que colocou esse nome nela?

É, ela já tinha esse nome. Hoje ela deve ter uns nove anos, bem velinha já, para cachorro.

Naquela cena do filme que ela some, aparece outra cachorrinha na hora.

É, aparecem outros cachorros, mas aí eu fico procurando a Rebeca, mas ela tinha sumido já.

Que cena do filme você mais gosta?

Eu gosto das cenas que têm gado, que eu ficava tocando as vacas.

Aquela cena, depois que você saiu da casa e que você conduz a boiada e aí encontra o tio?

É, essa mesmo.

E você gostava mais do tio ou do pai, nas filmagens?

Eu gostava mais do tio.

Entendo. O pai era muito bravo, não é? E as meninas do filme, a Juliana e a Brenda, você já conhecia?

Conhecia não. Nós ficamos muito amigos naquela casa lá perto do Rio São Francisco, em Três Marias, porque ficamos dois meses todo mundo lá, e todo mundo ficou muito amigo. Ficavam as crianças, a Paula, que é daqui do morro, e a Izadora (a mãe), que ficou um tempo lá com a gente também.

E o tio?

O tio não ficava lá não. Mas ele ia lá direto também. E aí depois a gente foi para a fazenda e começamos as filmagens.

Aí foi todo mundo?

Não, tinha gente que continuava em Três Marias. Mas ia todo dia e voltava.

Quem eram essas pessoas?

O tio mesmo e o pai. A mãe ficava lá na fazenda, a avó também ficava na fazenda.

A avó é daqui da região?

A avó é de Três Marias, a D. Maria. Ela é avó do Felipe mesmo, e do João Vitor também, aquele pequenininho.

O João Vitor é de onde?

Ele é irmão do Felipe mesmo.

Onde eles moram?

Eles moravam em Três Marias, mas depois do filme eles mudaram para Uberlândia.

E as meninas, de onde são?

A Brenda mora perto de Três Marias e a Juliana em Uberlândia.

As cenas foram todas gravadas na fazenda? Parece que tem uma cena que foi gravada em outro lugar.

É, tem muita cena no mato, na estrada, no Buritizinho, lá perto de onde eu moro. Tem uma capela lá, uma igreja e tem essa cena do gado que aconteceu lá, perto de Buritizinho. Eu moro na Capivara. Aquela cena que começa o filme, que eu e tio chegamos a cavalo, foi gravada perto da casa do João Miguel, é lá no Buritizinho.

Quem é esse João Miguel?

O pessoal gostava demais dele. Foi todo mundo para a casa dele. A fazenda onde seria gravado o filme era a casa dele. Só que a estrada para lá era muito difícil, tem muita serra, é bem difícil chegar lá.

E o filme foi rodado em outra fazenda então pela dificuldade de acesso a essa fazenda?

Foi.

E de quem era a outra casa?

Era a casa do Salvinho. Ele mora lá.

Durante a gravação ele saiu da lá?

Saiu. Mas a cena inicial, quando eu chego a cavalo com meu tio, é na fazenda do João Miguel. Aquela serra ali é a serra do Buritizinho.

Então tem mais de uma fazenda no filme?

Tem sim. Tem a fazenda do João Miguel, a fazenda do Salvinho, aquela onde a gente aparece tocando o gado, que a gente passa perto do córrego, ali também já é outro lugar, mais distante da fazenda.

E tem também aquele refeitório enorme. Onde fica aquilo?

Aquilo é na capela do Buritizinho.

E você sabia desde o início que tinha alguma coisa na sua forma de olhar, que era diferente? Você sabia que o personagem era míope?

Não, eu não sabia disso não.

Você só ficou sabendo disso na hora de gravar a cena final, então, com o médico, quando ele chega à fazenda. Você já conhecia aquele médico?

Eu não o conhecia, mas eu já tinha encontrado com ele no ensaio.

Você acha que seu personagem ficou triste quando soube que ia pra cidade?

Ele ficou meio na dúvida, assim. Acho que, naquela hora, eu fiquei com medo, porque ele não tinha certeza se isso era o que ele queria mesmo. Ele queria ir, mas ele tinha medo, então ele tinha muita dúvida.

Você gosta de morar aqui?

Eu gosto, aqui tem a festa da lavoura todo ano e eu tenho muitos amigos aqui também. Às vezes eu penso em mudar, mas não para muito longe, porque aí eu vou poder voltar.

E você já ouviu falar da cidade de Mutum? Já esteve lá?

Não, nunca. Ouvi falar só.