

Miguilim vai ao cinema

[*Miguilim go to the cinema*]

ELZIRA DIVINA PERPÉTUA

Elzira Divina Perpétua é Doutora em Literatura Comparada pela UFMG; Professora da Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP, Ouro Preto, Minas Gerais, Brasil.

[elzira@ichs.ufop.br]

ANITA LEANDRO

Anita Leandro é Doutora em Cinema e Audiovisual pela Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle; Professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

[anita.sleandro@gmail.com]

RESUMO

Algumas observações a respeito da filmografia da obra de Guimarães Rosa nos levaram ao pressuposto de que a linguagem roseana contém uma potencialidade sonora e visual que estabelece proximidades entre escrita e cinema. Tal aproximação, antes de se configurar como um dado facilitador das adaptações, transforma-se num desafio para os cineastas, que procuram na imagem em movimento diferentes formas de atualizar o texto do escritor mineiro, fundando, assim, uma relação de memória com a escrita de Rosa. Apresentaremos as reflexões sobre o modo como o espaço sertanejo, os personagens infantis e os animais domésticos são retomados do texto e inseridos nos filmes *Mutum*, de Sandra Kogut, e *Animaizinhos*, de Anita Leandro e Elisa Almeida, as duas adaptações cinematográficas da novela *Campo Geral*.

Palavras-chave

Memória; Guimarães Rosa; *Mutum*; *Campo Geral*.

ABSTRACT

*Some observations about the filmography of the work of Guimarães Rosa led us to the assumption that Rosean language contains a sound and visual capability laying nearby between writing and cinema. Such an approach, prior to configuring as a facilitator since the adaptations, becomes a challenge for filmmakers looking for in the cinema different ways to update the text mining writer, thereby founding a relationship between Rosean writing and memory. We will present reflections on the mode like countryman space mode, the infantile and the domestic animals are taken from the text and inserted into *Mutum*, by Sandra Kogut, and *Animaizinhos*, by Anita Leandro and Elisa Almeida, the two film adaptations of the novel *Campo Geral*.*

Key-words

Memory; Guimarães Rosa; *Mutum*; *Campo Geral*.

Nossa proposta de estabelecer relações entre memória, texto literário e filme serão tratadas, aqui, por meio da análise comparativa de *Mutum*, de Sandra Kogut (2006), e *Animaizinhos*, de Anita Leandro e Elisa Almeida (2009), filmes que retomam a novela *Campo Geral*, escrita por Guimarães Rosa em 1956. Consideramos que a adaptação de obras literárias para o cinema oscila entre o resgate do passado e a captura do presente. De lado, a memória cristalizada no texto é atualizada pelo cinema; de outro, a memória é inventada nas filmagens. No primeiro caso, a *mise en scène* se desloca em direção ao texto original, buscando, nele, suas referências temporais; no segundo, o texto é transportado para o momento da adaptação, encontrando, no mundo filmado, um espaço de atualização.

Linguagens midiáticas diferentes podem comportar diferentes correspondências, como acontece nas relações de tradução interlingual livre com a tradução interlingual literal. Ao comparar diferentes adaptações de obras literárias para o cinema, Brunilda Reichmann (2013) desenvolve os conceitos de adaptação remissiva e adaptação digressiva, considerando que as diferenças entre as linguagens das mídias podem ou não afetar o resultado da transposição. Segundo Reichmann, a adaptação seria remissiva em relação ao texto narrativo quando,

apesar da diferença entre as linguagens empregadas pelas mídias, a adaptação não implica subversão, desconstrução, desmonte, transculturação etc., do hipotexto. O texto serve de guia na escritura do roteiro e os eventos narrados são, na sua maioria, mantidos na ordem em que aparecem no texto. Narrativa e narração são reconhecidas pelo espectador. As personagens mais importantes, o lugar e o tempo também são preservados (...). (REICHEMANN, 2013, p. 131)

Assim, na adaptação remissiva, o espectador reconhece, ao assistir ao filme, a narrativa e a narração do hipotexto ou texto de partida. Já na adaptação digressiva o espectador reconhece, ao assistir ao filme, apenas a narrativa do hipotexto. Na digressiva há quebra de correspondência com o texto narrativo, pois,

além das diferenças provenientes das linguagens empregadas pelas mídias, há subversão, desconstrução, desmonte, transculturação, interpolações, eliminação de elementos importantes do texto narrativo, entre outros. O texto serve apenas como ponto de partida para uma nova criação, na qual a narrativa é reconhecida pelo espectador, mas a narração sofre profundas transformações. (REICHEMANN, 2013, p. 132)

A autora chama a atenção para a incidência de adaptações que pertenceriam a ambas as classificações ou mesmo serem, ao mesmo tempo, remissiva

e digressiva. Contudo, argumenta, “essa indefinição serve como excelente argumento para que ‘leituras’ de adaptações sejam ricas, controversas e suscitem um debate profícuo sobre o processo” (REICHEMANN, 2013, p. 132).

O conceitos de adaptação remissiva e digressiva de Reichmann, apesar de expressarem diferenças fundamentais em transposições de obras literárias para o cinema, mostram-se insuficientes para sustentar uma discussão que busca apoio nas relações entre texto, filme e memória. Além disso, por diferentes caminhos, ao se depararem com a questão mnemônica do texto, as duas transposições de *Campo Geral* em imagem vão além da representação da narrativa. Trata-se menos de uma recuperação do texto de Guimarães Rosa do que de “gestos de memória” ou de “movimentos de memória”, termos através dos quais Lúcia Castello Branco (1994) evoca as fulgurações do vivido expressas em textos autobiográficos, apontando, assim, a impossibilidade de garantir às escritas da memória uma especificidade sem problemas e sem contaminações. De maneira similar, os diferentes modos que o cinema retoma um texto literário também se configuram como gestos de memória, uma vez trazidas às telas as cintilações da memória textual.

1 Texto e filme, memórias do sertão

Trata-se de dois métodos diferentes de adaptação: *Animaizinhos* é uma narração de trechos de *Campo Geral*, retomados em sua materialidade literária, respeitando a pontuação do texto, as pausas, entonações, sonoridades e ritmos indicados pelo escritor. Todos os nomes próprios são, por consequência, mantidos no filme; já *Mutum* conserva a estrutura básica do texto original, porém os nomes dos personagens são substituídos pelos nomes verdadeiros dos atores. No filme de Sandra Kogut, a história de Miguilim se inscreve no cotidiano de uma família de camponeses pobres, perfeitamente contemporânea, como deixam transparecer, entre os elementos que assinalam a transposição do texto literário para o presente, o vocabulário dos personagens, suas vestimentas, o cenário natural e os vários utensílios de plástico no ambiente filmado.

Embora diversos na aparência, os dois métodos de adaptação têm em comum a abordagem do texto como um lugar de memória. Em ambos os filmes, a história do menino Miguilim, na fazenda do Mutum, ressurgem como um abrigo do tempo, seja para resgatar as sobrevivências do passado que o texto carrega, seja para fundar, graças a esse mesmo texto, uma memória no presente.

Em *Mutum*, com exceção de quatro atores profissionais (João Miguel, Izadora Fernandes, Rômulo Braga e Eduardo Moreira), o elenco é majoritariamente composto por moradores do sertão mineiro, adultos e crianças do meio rural, que nunca haviam feito cinema ou teatro. Atores e atrizes não profissionais, as crianças são chamadas por seus próprios nomes – Miguilim é Thiago (Thiago da Silva Mariz), Dito é Felipe (Wallison Felipe Leal Barroso), Chica é Juliana (Maria Juliana Souza de Oliveira), Drelina é Brenda (Brenda Luana Rodrigues Lima) e Tomezinho é João (João Vítor Leal Barroso). Também os animais domésticos recebem outros nomes, como a cadelinha Rebeca (a Pingo de Ouro de *Campo Geral*) e o Louro (o papagaio Papaco-o-Paco). Para que as crianças possam melhor se apropriar de seus personagens, o filme trabalha com uma margem de improvisação nos diálogos que permite integrar ao texto da novela o vocabulário dos pequenos atores. O silêncio dos personagens, filmados em *close*, assim como uma atenção particular aos gestos do trabalho e das brincadeiras, participam da construção de uma imagem que condensa o texto original para inscrevê-lo no presente das pessoas filmadas. A cumplicidade entre elas e a equipe de filmagem se insinua no tom intimista dos diálogos, no realismo das brincadeiras, no riso solto dos meninos e em suas falas monossilábicas, muitas vezes sussurradas.

Sandra Kogut é documentarista e conhece bem as técnicas do cinema de observação. Mais do que uma fidelidade ao texto, sua *mise en scène* procura uma proximidade com o mundo filmado, como se pode constatar nas declarações da diretora no *site* do filme. Sem se prender a uma fidelidade ao texto literário, a *mise en scène* estabelece uma relação lúdica com as crianças. As cenas em que os meninos riem, por exemplo, e que pontuam todo o filme, têm sua origem na situação vivida diante da câmera e não necessariamente no conteúdo narrativo da história contada. As crianças não fingem o riso. Thiago ri de verdade, às gargalhadas, diante do papagaio, ao ponto de contagiar as outras crianças ao redor.

Animaizinhos, por sua vez, retoma trechos de *Campo Geral* sob um modo recitativo. A narração do texto é feita por crianças e adolescentes da cidade de Morro da Garça, cenário do filme e de uma outra novela de Guimarães Rosa, *O Recado do Morro*. Filmadas em planos frontais, separadamente, com o olhar dirigido à câmera e numa postura hierática, as crianças narram os momentos em que Miguilim e os demais personagens da novela se relacionam com os bichos de estimação – cachorro, gato, papagaio – e com os animais silvestres do cerrado: tatus, tamanduás, coelhos, passarinhos. Os trechos narrados foram escolhidos por Elisa Almeida, que, ao longo de um ano, em oficinas de narração, preparou as crianças para a memorização e interpretação do texto. Juntamente com Dôra Guimarães,

Elisa Almeida dirige o grupo Tudo Era Uma Vez, especializado na narração da obra de Guimarães Rosa e responsável, há mais de quinze anos, pela formação dos narradores do Grupo Miguilim de Contadores de Estórias de Cordisburgo e do Grupo de Contadores de Estórias de Morro da Garça. Os narradores de *Animaizinhos* nasceram e cresceram na região que inspirou o escritor mineiro. A fauna e a flora descritas pelo escritor lhes são familiares e os casos que as crianças encontram em seus livros têm uma curiosa semelhança com os que ouvem de seus pais, tios e avós. Habitadas a uma história regional e familiar marcada pela pobreza e, às vezes, pela violência, elas compartilham com os personagens de Rosa o sentido trágico da existência.

2 O nome próprio e a memória

Como é sabido, o campo da memória possui tal abrangência que é necessário circunscrever um campo de discussão de suas relações. Por ora, nossas observações serão restritas ao modo como o nome próprio exemplifica as complexas relações que os filmes estabelecem com o texto de Rosa.

Semelhante ao *engrama* warburguiano – símbolos culturais que armazenam “energia mnêmica” que podem ser descarregadas “mesmo sob circunstâncias históricas modificadas ou em locais distantes” (ERLL & NÜNNING, 2003, p.8) –, o nome próprio cristaliza a energia e a emoção transmitidas tanto pelo texto literário, como vemos em *Animaizinhos*, quanto pela história de vida das pessoas filmadas, como em *Mutum*. Real e imaginário, História e estória, presente e passado, memória atual das pessoas e memória virtual do texto, as distinções entre uns e outros, aqui, não procedem. No campo da historiografia, Rancière diz que “é sempre possível atribuir acontecimentos verídicos a sujeitos de ficção ou de substituição, e acontecimentos incertos ou fictícios a sujeitos reais” (RANCIÈRE, 1994, p. 9-10). Assim, ao nomear a atividade narrativa da disciplina histórica, ele prefere falar de uma “poética da História”, do saber histórico (RANCIÈRE, 1994, p. 15). História e estória: trata-se mais de uma homonímia do que de termos antagônicos, não de uma coisa *ou* outra, a história *ou* a não-história (RANCIÈRE, 1994, 14). Há uma ambivalência do nome da História: a narrativa do passado que ela torna possível é uma obra da política e da literatura, ao mesmo tempo (RANCIÈRE, 1994, 16).

O nome próprio é muito mais do que uma simples denotação. Ele distingue o sujeito, os personagens e o lugar. Para a psicanálise, como lembra Amariles Hill, “a nomeação é o ato de inserção através do qual o indivíduo entra na ordem simbólica, a linguagem, numa língua determinada” (HILL,

2012, p. 21). Tanto na realidade quanto na ficção, o Nome tira do anonimato seres e coisas. Desta forma, o nome do protagonista de *Campo Geral*, Miguilim, ao tornar-se sujeito da literatura, extrapola o circuito restrito de um apelido proveniente de um sertão longínquo, aos ouvidos do espectador de hoje. Por meio da canonização da obra roseana, “Miguilim” entra no terreno do mito, no sentido aristotélico do termo, sinônimo de narrativa. Mais do que um personagem, o nome Miguilim evoca, hoje, toda uma trajetória exemplar e imemorial do rito de passagem da infância à adolescência. Da mesma forma que a novela de Rosa, no passado, o filme de Kogut, hoje, também nomeia os anônimos do sertão – Thiago, Felipe... –, o que só é possível em virtude da substituição dos nomes ficcionais pelos nomes dos atores não profissionais do filme. Assim, pela infidelidade ao texto, o cinema se associa, por outras vias, ao trabalho do romancista.

Na obra de Guimarães Rosa, o Nome carrega o destino dos personagens e do lugar. Atentemos para a frase de abertura de *Campo Geral*: “Um certo Miguilim morava com sua mãe, seu pai e seus irmãos, longe, longe daqui, muito depois da Vereda-do-Frango-d’Água e de outras veredas sem nome ou pouco conhecidas, em ponto remoto, no Mutum” (ROSA, 1994, p.465). Sem nos debruçarmos numa análise minuciosa, a primeira leitura já direciona para o sentido minimalista e imemorial da narrativa, ao preceder o nome do protagonista com dois artigos indefinidos – “um certo Miguilim” – a repetição do adjunto de lugar “longe”, com fonemas anasalados que prolongam o sentido da palavra, seguido do referente dêitico – “longe, longe daqui” –, aliados a quase nenhuma indicação do endereço – “muito depois da Vereda-do-Frango-d’Água e de outras veredas sem nome ou pouco conhecidas, em ponto remoto, no Mutum”.

Em sua leitura da obra de Rosa, “à luz do nome de seus personagens”, Ana Maria Machado examina, nesse sentido, a relação entre o sistema onomástico e a estruturação da narrativa roseana: “o nome próprio não se limita a ser apenas um indício ou um elemento indicador” (MACHADO, 2003, 23). Eles “significam em seu sistema a própria significação, provando que não é possível falar de um sentido único para um texto, mas obrigando à incorporação de uma pluralidade de leituras” (MACHADO, 2003, p. 196). Em torno do sistema de significação proveniente do Nome “formam-se as frases do texto, cristaliza-se a escrita, desenvolve-se a narrativa” (MACHADO, 2003, p.198). E, por fim, poderíamos acrescentar, funda-se uma memória.

Assim é que, em *Campo Geral*, os apelidos familiares prevalecem e se imortalizam, embora o nome completo das crianças seja fixado por meio da fala de Drelina: “– Bobo! Eu me chamo Maria Andrelinha Cessim Caz. Papai é Nhô Bernardo Caz! Maria Francisca Cessim Caz, Expedito

José Cessim Caz, Tomé de Jesus Cessim Caz... Você é Miguilim Bobo...” (ROSA, 1994, p.468). Nota-se, na passagem, que apenas Miguilim e a mãe, Nhanina, permanecendo no diminutivo, são privados do nome de família. Contudo, os apelidos permanecem dotados de novas simbologias: enquanto o nome do irmãozinho precocemente falecido, “Dito”, já aponta para o pretérito – Dito “era menor, mas sabia o sério e pensava ligeiro”, era “levado e esperto”, ou seja, a vida que passa rápido –, o de Tomezinho e Miguilim, no diminutivo, são indícios do futuro, meninos que ainda vão crescer. De fato, vão reaparecer, mais tarde, como Miguel e Tomé, personagens adultos em *Noites do Sertão*, outra novela do *Corpo de Baile*.

Entre o passado e o futuro de um sertão indefinido e vasto, o campo geral do título, o Nome singulariza também os espaços, uma geografia. Desta forma, “Mutum”, palíndromo de origem tupi, é termo que designa não somente a ave galinácea do sertão, mas também um mundo cíclico: a cada nova adaptação cinematográfica, o Nome evoca, por si só, um espaço infinitamente aberto à inscrição misteriosa do tempo que passa. Mutum aparece no início e no final da novela de Rosa, primeiramente como um lugar feio, do ponto de vista da mãe de Miguilim, e depois, como um lugar bonito, quando o menino, através dos óculos do médico, descobre um Mutum nunca visto antes por seus olhos míopes. São vários os Mutuns. O tio Osmundo de Miguilim já dizia “que aquele lugar ali de primeiro se chamava era Urumutum, depois mudou, se chamando Mutum, mais tarde ainda outros nomes diferentes podia ter” (ROSA, 1994, p.529). Observa-se a manutenção do sentido cíclico do nome no prefixo *uru*, outro palíndromo, que quer dizer “ave”, em tupi.

Desse modo, as adaptações de que tratamos aqui preservam a memória do espaço e do nome imortalizados literariamente. No filme de Sandra Kogut, o nome do lugar se conserva, como um vestígio do passado. Enquanto os personagens mudam de nome para que o filme integre o presente, a dimensão documental do nome próprio das pessoas, o *Mutum* permanece, soberano, no título da obra, também como um refúgio do tempo. Em *Animaizinhos*, o Mutum se confunde com o Morro da Garça, lugar de onde vêm os contadores de histórias e onde eles foram filmados. Os narradores, ao fazerem um retorno ao texto, para dele se apropriarem em sua materialidade, levam consigo sua experiência do lugar e atualizam o passado literário à luz desse presente. Da mesma forma, a paisagem contemporânea do Morro da Garça potencializa as imagens e sonoridades de um Mutum perdido e reencontrado.

Lugar, imagem e memória sempre perfizeram um espaço singular na cultura ocidental desde Cícero, e os estudos da mnemônica intertextual hoje estão intimamente ligados ao conceito de memória. Este, por sua vez,

atribui grande importância aos lugares em sua relação com as imagens. O conceito foi deduzido através do mito de que o poeta grego Simônides de Ceos identificara os mortos de um banquete, desfigurados por um desabamento, porque guardara na memória o lugar de cada um à mesa do banquete (YATES, 2007, p.17-18).

No campo mesmo da experiência da escrita memorialista, o próprio Proust considera a primazia do espaço da lembrança sobre o tempo lembrado, e a supremacia do nome evocado. No primeiro volume da *Recherche*, há variados exemplos em que tempo, espaço e nomes se relacionam, como aquele em que, descrevendo os sonhos de conhecer o Atlântico e a Itália, afirma o narrador que, para fazê-los renascer, bastava-lhe pronunciar seus nomes “no interior dos quais acabara por se acumular o desejo” de ver os lugares que eles designavam. E conclui: “Aquilo que minha imaginação aspirava e que meus sentidos só percebiam no presente de modo incompleto e sem prazer nenhum, eu o havia encerrado no refúgio dos nomes, e como eu ali acumulara sonho, esses nomes imantavam agora os meus desejos” (PROUST, 1979, p.225-226).

Quanto às pessoas recordadas, buscadas nos lugares outrora percorridos, Proust constata “a contradição que existe em procurar na realidade os quadros da memória, aos quais faltaria sempre o encanto que lhes vem da própria memória e de não serem percebidos pelos sentidos”, para concluir, por fim, que “a recordação de certa imagem não é senão saudade de certo instante” (PROUST, 1979, p.247).

Já para Foucault, o Nome é monumento. Há uma monumentalidade essencial dos documentos com os quais o historiador se depara. O método arqueológico por ele desenvolvido é uma “transformação regulada do que já foi escrito”, quase uma citação, uma “descrição sistemática de um discurso-objeto”, um discurso já proferido (FOUCAULT, 1969, p.183). Escrever a História não é mais, simplesmente, interpretar documentos, mas cartografar monumentos. A apropriação do documento pelo historiador corresponde à retomada de uma matéria monumental, ou seja, já habitada, trabalhada pelo discurso, pelo poder. E não é outro o trabalho da literatura e do cinema, ao abordar o Nome como sistema de significação que remete ao passado e ao presente. Só se erige monumentos ao que já se foi.

Compreendemos, desta forma, que a memória e os nomes se estendem às razões pelas quais Miguilim, após a morte do Dito, repetia as palavras de dor de Nhanina, a indagar o que a mãe sentiu no momento da perda e, “a outras pessoas, o que pensavam do Dito, o que achavam dele, de tudo por junto; e de que coisas acontecidas se lembravam mais” (ROSA, 1994, p.524). Pela mesma memória do nome, os outros personagens não podem

suportar que o Papaco-o-Paco pronuncie, enfim, mas tarde demais, o nome do irmãozinho morto. A evocação do nome pelo papagaio traz de volta um vestígio do Dito vivo na imagem do Dito morto. “Miguilim agora tirava isso, da deslembração, como as memórias se desentendem”. Ele não pode mais se lembrar: “Antes as estórias” (ROSA, 1994, p.534).

“Miguilim, me dá um beijim!” Dito ensinara o papagaio a repetir o nome do irmão, mas o bicho não aprendera a falar seu próprio nome, apesar da grande insistência de Miguilim, que desejava dar esta alegria ao irmão moribundo. “Já pejei, Miguilim”, diz a Rosa, “tem certos nomes assim, eles teimam de não entender”. O nome singulariza e perpetua. Para Miguilim, se o Papaco-o-Paco pudesse pronunciar o nome do Dito, seu irmãozinho sobreviveria, de certa forma, como nas palavras dos outros personagens “porque o que Miguilim queria era assim como algum sinal do *Dito morto* ainda no *Dito vivo*, ou do *Dito vivo* mesmo no *Dito morto*” (ROSA, 1994, p.525).

3 A memória do texto

Em *Animaizinhos*, o papagaio e a narradora, Roberta Fernandes, são filmados num plano sequência fixo e frontal, de dois minutos e meio de duração. Empoleirado na alcandora, ao lado de Roberta, Papaco-o-Paco olha fixamente para ela. O texto é longo e a performance da narradora bastante complexa: ela imita a voz do louro, assume a fala das crianças e dos adultos, alterna canto e narração, na primeira e na segunda pessoas, e se dirige, ao mesmo tempo, ao espectador e ao papagaio, para quem ela reserva sorrisos e olhares langorosos, às vezes condoídos, segundo o conteúdo da narrativa. O cravo começa, então, a dialogar com Roberta: ele fala com ela (“dá o pé, louro!”), canta, abre em leque o rabo grande e multicolor, sobe e desce no poleiro, olha para câmera e depois para a menina, aproxima delicadamente seu bico do rosto dela e, por fim, quando o tom de voz de Roberta anuncia a proximidade do término da narração, a avezinha defeca, como que em resposta à expressão carinhosa de sua interlocutora.

Papaco-o-Paco é o papagaio, na língua de Tomezinho, o irmão caçula de Miguilim, que ainda não sabe falar direito. As raras intervenções da fala de Tomezinho no texto vêm pontuar a pequena tragédia sertaneja com termos engraçados e inventivos, principalmente ao nomear os animais domésticos, como gato, que ele chama de *Quóquo*. A cena do Papaco-o-Paco reitera a importância dos nomes próprios na novela.

Roberta é uma das jovens narradoras que conseguiram penetrar mais profundamente na essência trágica do texto roseano: oralidade e mnemônica

do método recitativo; o traço da voz... Numa abordagem etnográfica, vários registros audiovisuais de narrações dos contadores de histórias de Cordisburgo e Morro da Garça vêm sendo feitos por Elisa Almeida, Dôra Guimarães e Anita Leandro nos últimos anos, buscando compreender a dimensão sonora e visual da obra roseana, que essas narrações potencializam.. Cristalizado no vocabulário de Rosa, o passado retorna ao presente através dessas narrações, ressurgindo com toda a sua força no espaço das filmagens, onde o texto reverbera, seja na voz dos narradores, seja nos sons e silêncios do Sertão. Para dar ênfase à materialidade do texto, ao contorno das palavras e ao rico trabalho sonoro de Rosa, os narradores são filmados em plano único, frontal e aproximado e, na maioria das vezes, ao ar livre, trazendo para dentro do quadro um microcosmo da imensa paisagem que se estende fora de campo. A forma busca, assim, acolher com simplicidade um texto complexo, de maneira que tudo possa convergir em direção a um mesmo objetivo: captar o sopro vital da arte de contar histórias, forma de expressão popular e regionalmente reconhecida como parte integrante do patrimônio cultural do sertão mineiro. O resultado, como acontece em *Animaizinhos*, tem sido o registro do reencontro do texto literário com uma forte tradição oral que até hoje, em alguns lugares de Minas, se transmite de geração em geração, mantendo vivos o sotaque, o vocabulário, a memória e os ritmos sertanejos.

Graças ao método desenvolvido por Dôra Guimarães e Elisa Almeida, os narradores de Cordisburgo e de Morro da Garça comunicam a sobrevivência de um gesto ancestral e revigoram a tradição de transmissão oral na região. As filmagens dos recortes de textos por elas elaborados amplificam essa potencialidade da narração. O método de *mise en scène* é desenvolvido de forma compartilhada com os narradores, atento às exigências de sua arte, baseada na economia de gestos e na duração dos planos, na fidelidade ao texto e na proximidade com o real, no resgate da memória e no registro do instante presente. A literatura instrui o presente sobre seu próprio passado, enquanto o presente, apoiado na filmagem, alimenta o texto com seu mistério e vitalidade. O cenário do registro audiovisual das narrações são as veredas e paisagens desertas do cerrado, a fazenda Serandi, em Cordisburgo, onde Rosa passou a infância, e a cidade de Morro da Garça, lugares que inspiraram suas histórias. A trilha sonora é o canto dos periquitos, dos gaviões e da rolinha fogo-apagou, o aboiar dos vaqueiros ao cair da tarde e o uivo particular do vento que no curral faz a curva, envolvendo homens e bois num redemoinho de poeira e palha. Os figurantes são os boiadeiros, os tocadores de viola, os amigos e os parentes dos contadores de histórias.

No caso de *Animaizinhos*, as narrações são intercaladas por sequências não narrativas em que vemos a paisagem, seus habitantes, os animais e

os contadores de histórias em atividades cotidianas, brincando, cantando, jogando baralho, dançando. O conteúdo da narração penetra essas cenas cotidianas e o passado do texto ecoa nas imagens do presente.

Em *Mutum*, há a mudança de nome próprio como o que vincula a ficção ao mundo real das crianças-personagens, movimento da ficção em direção o documentário, atualização do texto no presente. Kogut faz do sertanejo, o não-ator, um ser dramático. Proveniente do documentário, a cineasta certamente viu, na manutenção do nome próprio dos atores, um artifício de *mise en scène* facilitador da apropriação do texto por parte das crianças. Num estilo neorrealista, o filme mistura atores profissionais ao elenco de moradores da região. Não somente os nomes dos personagens, como também parte do texto literário é colocada em segundo plano, em benefício de uma relação privilegiada da direção do filme com o real, com as pessoas do lugar. Do momento presente das filmagens, do encontro entre os sertanejos e a equipe de fora, nasce o texto dos diálogos. A novela é um pré-texto, uma narrativa que se adapta ao mundo filmado em que os diálogos são improvisados com as palavras das próprias crianças.

Considerações finais

Ao tomarmos o texto de Guimarães Rosa como memória dos filmes aqui analisados, ponderamos que estes comportariam traços do mundo representado no texto, pinçados da ficção para se transformarem em sons e imagens de outras ficções. Desta forma, chegamos às mais marcantes diferenças na realização dos dois filmes sobre a mesma obra. Enquanto em *Mutum* os traços físicos dos personagens de Rosa refletem-se na tela, em *Animaizinhos* o traço da voz do texto roseano ressoa na voz dos narradores. Em ambos os filmes, paira a memória da história do menino Miguilim, um dos personagens mais marcantes da narrativa brasileira, que vai ao cinema por caminhos diversos.

Referências bibliográficas e filmográficas

CASTELLO BRANCO, Lúcia. *A traição de Penélope*. São Paulo: Annablume, 1994.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Paris: Les Editions de Minut, 2004.

ERLL, Astrid; NÜNNING, Ansgar. Where Literature and Memory Meet: towards a systematic approach to the concepts of memory used in Literary Studies. In: *Literature, Literary History, and Cultural Memory*, v.21, 2005.

- FOUCAULT, Michel. *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard, 1969.
- FOUCAULT, Michel. Sur la sellette (entretien avec J.-L. Ezine). *Dits et écrits I, 1954-1975*. Paris: Gallimard, 2001.
- HILL, Amariles Guimarães. *Os nomes de Rosa: interpretações*. Teresópolis: Daimon Editora, 2012.
- KOGUT, Sandra (Dir.). *Mutum*. Ficção, 35 mm, cor, 95 min, 2007.
- LEANDRO, Anita; ALMEIDA, Elisa (Dir.). *Animaizinhos*. Documentário, 2010 (inédito).
- MUTUM filme. Site: www.mutomofilme.com.br. Acesso em 21 jun. 2012.
- PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Trad. Mário Quintana. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- MACHADO, Ana Maria. *Recado do nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- MARTINS, Nilce Santana. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: Edusp, 2001.
- RANCIÈRE, Jacques. *Os nomes da história: um ensaio de poética do saber*. EducPontes: São Paulo, 1994.
- REICHMANN, Brunilda. Adaptação remissiva e digressiva: transposição de metaficção para o cinema. In: *Itinerários*, Araraquara, n. 36, p.129-144, jan./jun. 2013.
- ROSA, João Guimarães. Campo geral. In: _____. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 465-542.
- ROSA, J. G. *Noites do Sertão*. In: _____. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 803-988.
- YATES, Frances A. *A arte da memória*. Trad. Flávia Bancher. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.