UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DAVINA MARQUES

**ENTRE LITERATURA, CINEMA E FILOSOFIA:
MIGUILIM NAS TELAS**

Versão Corrigida

São Paulo
2013

DAVINA MARQUES

**ENTRE LITERATURA, CINEMA E FILOSOFIA:
MIGUILIM NAS TELAS**

Versão Corrigida

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras.

Área de Concentração: Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientadora: Profa. Dra. Aparecida de Fátima Bueno.

De acordo:

São Paulo
2013

Dedicatória

*Para Anna e Álvaro
sempre*

Agradecimentos

Grata
– a vocês, sempre presentes –
pelo apoio, carinho e colo de minha família – meus pais e minhas irmãs
pelo afeto da sobrinha e dos sobrinhos
pela parceria de meu marido
pelos momentos de trocas sensíveis com minhas amigas e meus amigos
pelos meus mestres e parceiros de estudo da UNICAMP, da USP e...
ao Maurício, pela oportunidade
à Fátima, pela acolhida e pelo cuidado
à Ana Luísa, pelo DVD de Mutum
ao Ron, pelos livros
à Fabiana, ao Sílvio, ao Antonio Carlos e ao Benjamin, pela leitura
ao Wenceslao, à Alik, à Susana, à Ana e à Maria Zilda, por estarem comigo neste momento
à Capes e ao DLCV, pela bolsa
aos meus alunos e alunas, pelo contínuo movimento
– a vocês, sempre presentes –
Obrigada!

Resumo

Esta pesquisa teve como objetivo analisar a literatura e o cinema a partir da filosofia contemporânea. Foram objetos deste estudo a literatura, aqui representada por João Guimarães Rosa, e o cinema inspirado por uma de suas obras. Analisou-se “Campo Geral”, novela publicada pela primeira vez em *Corpo de Baile* (1956) em relação a *Mutum* (2007), de Sandra Kogut, o filme mais recente de inspiração rosiana até a organização do projeto de pesquisa que deu origem a esta tese. Para a análise do *corpus* da pesquisa, emprestamos alguns conceitos da filosofia, especialmente de Gilles Deleuze, um autor que se dedicou ao cinema e à literatura em seus escritos individuais e na parceria com Félix Guattari. Fazendo um recorte da literatura e do cinema à luz dos conceitos filosóficos selecionados, reafirmamos as potências contemporâneas da arte rosiana. Ao trabalharmos conceitos em um plano transversal coerente com o pensamento deleuziano, também estabelecemos critérios para uma análise comparatista entre literatura e cinema, explorando principalmente o conceito de fabulação.

Palavras-chave: literatura, cinema, filosofia contemporânea, fabulação.

Abstract

We have compared literature and cinema according to contemporary philosophy. The objects of research were “Campo Geral”, written by João Guimarães Rosa (a novel first published in 1956), and the film inspired by this writing, *Mutum* (2007), by Sandra Kogut – the most recent film based on Rosa’s literature at the time of the proposal of this study. In order to analyse the *corpus*, we have selected philosophical concepts by the French philosopher Gilles Deleuze, an author who has written both on literature and cinema, with or without his writing partner, Félix Guattari. As we focused on the text and the film in the perspective of the previously chosen concepts, we have reassured the contemporary potential of Rosa’s writings. While working the concepts in a transversal plane, coherently with the deleuzian thought, we have also established criteria for comparative studies between literature and cinema, especially through the concept of fabulation.

Keywords: literature, cinema, contemporary philosophy, fabulation.

Lista de Figuras

Figura 1: Cone invertido de Bergson.....	46
Figura 2: Presente cindido	47
Figura 3: Esquema de Bergson da lembrança em circuitos.....	52

Lista de Fotogramas

Fotograma 1:.....	84
Fotograma 2 e Fotograma 3:.....	85
Fotograma 4:.....	98
Fotograma 5:.....	98
Fotograma 6:.....	99
Fotograma 7:.....	99
Fotograma 8 e Fotograma 9:.....	100
Fotograma 10:.....	100
Fotograma 11:.....	101
Fotograma 12; Fotograma 13; Fotograma 14; Fotograma 15:	102
Fotograma 16; Fotograma 17; Fotograma 18; Fotograma 19:	102
Fotograma 20; Fotograma 21; Fotograma 22:	103
Fotograma 23 e Fotograma 24:	104
Fotograma 25; Fotograma 26; Fotograma 27; Fotograma 28:	105
Fotograma 29:.....	105
Fotograma 30; Fotograma 31; Fotograma 32; Fotograma 33:	106
Fotograma 34; Fotograma 35; Fotograma 36; Fotograma 37; Fotograma 38:	107
Fotograma 39:.....	108
Fotograma 40:.....	108
Fotograma 41; Fotograma 42; Fotograma 43; Fotograma 44:	109
Fotograma 45; Fotograma 46; Fotograma 47:.....	110
Fotograma 48 e Fotograma 49:.....	110
Fotograma 50:.....	111
Fotograma 51:.....	138
Fotograma 52:.....	139
Fotograma 53:.....	142
Fotograma 54 e Fotograma 55:.....	142
Fotograma 56; Fotograma 57; Fotograma 58; Fotograma 59:	150
Fotograma 60; Fotograma 61; Fotograma 62:	183
Fotograma 63:.....	184
Fotograma 64:.....	185
Fotograma 65; Fotograma 66; Fotograma 67; Fotograma 68:	185
Fotograma 69; Fotograma 70:	186
Fotograma 71:.....	186
Fotograma 72 e Fotograma 73:.....	187
Fotograma 74:.....	187
Fotograma 75:.....	188

Sumário

Lista de Figuras	6
Lista de Fotogramas	7
Introdução	9
Capítulo 01. Arte e Filosofia	
Traçar, inventar, criar	12
1.a. Plano de Imanência e Plano de Composição	16
1.b. Rizoma	22
1.c. Ritornelo	26
1.d. Fabulação	32
1.e. Tempo	44
1.f. Imagem-movimento e Imagem-tempo	48
Capítulo 02. Adaptação e Criação	
Miguilim e Thiago em fabulação	54
2.a. Sobre “Campo Geral” e João Guimarães Rosa	54
2.b. Sobre <i>Mutum</i> e Sandra Kogut	62
2.c. Adaptação e Criação	66
2.c.1. Entre estudos da adaptação	66
2.c.2. A perspectiva da criação em diferença	76
2.d. Um Plano de Composição – um sertão em ritornelo	81
Capítulo 03. Composições I	
Fabulação Literária e Fabulação Fílmica	112
3.a. Fabulação Literária – um recorte	112
3.a.1. Devir-outro	114
3.a.2. Experimentação no Real	118
3.a.3. Mito	120
3.a.4. Invenção de um Povo por Vir	123
3.a.5. Desterritorialização da Língua	126
3.b. Fabulação Fílmica – um recorte	135
3.b.1. Devir	136
3.b.2. Experimentação no real	143
3.b.3. Desterritorialização da Língua	146
3.b.4. Mito	148
3.b.5. Invenção de povo por vir	150
Capítulo 04: Composições II	
Sonoridades, Temporalidades e Máquinas de Guerra	152
4.a. Entre sons e silêncios: o som em fabulação	152
4.a.1. Dimensões sonoras na fabulação literária e fílmica – recortes	161
4.b. Entre cesuras e cortes: o tempo em fabulação	166
4.b.1. Cesuras fabulatórias	172
4.c. Máquinas de guerra em fabulação	191
4.d. Uma máquina chamada <i>Corpo de Baile</i>	197
4.e. Fabulação – panorama geral	201
(In)Conclusões. Fabuloviver, Fabulocriar	
Imanência e Política nas Letras e nas Telas	204
<i>Fabuloviver e Fabulocriar</i>	205
Referências Bibliográficas e Fílmicas	209
ANEXO A – Ficha Técnica de <i>Mutum</i>	224
ANEXO B – <i>Mutum</i> em Capítulos	225

Introdução

A obra de João Guimarães Rosa (1908-1967) parece continuar crescendo, especialmente porque não para de surgir em uma profusão contínua de ramificações artísticas, literárias, científicas e filosóficas. Uma das áreas que novamente se aproximou de Rosa com destaque na crítica nacional e internacional foi o cinema. O filme *Mutum* (2007), de Sandra Kogut (1965-), inspirado em “Campo Geral”, já rendeu à diretora diversos prêmios¹. Apesar de a relação da obra rosiana com o cinema não ser recente (começou em 1965, com “A Hora e a Vez de Augusto Matraga”, de Roberto Santos, um filme também premiado), escolhi *Mutum* para análise, dentro de um recorte temporal: foi o último filme feito a partir da literatura rosiana até o momento da escrita do projeto de pesquisa que deu origem a esta tese.

O objetivo maior deste trabalho foi o de apontar as potências da arte de João Guimarães Rosa em uma abordagem comparatista, à luz de uma perspectiva filosófica e cinematográfica, em uma análise ampliada de suas ramificações. Para atingir esse objetivo, percorri o seguinte caminho: 1. estudei a obra “Campo Geral”, de João Guimarães Rosa, e sua fortuna crítica; 2. estudei a cineasta Sandra Kogut e seu filme *Mutum*, com enfoque especial para a questão da adaptação de obras literárias para o cinema; 3. selecionei conceitos da filosofia, criados ou inspirados pelos parceiros Gilles Deleuze (1925-1995) e Félix Guattari

¹ No *site* do filme vemos que *Mutum* foi o melhor filme do Festival do Rio 2007, filme de encerramento da 39ª Quinzena dos Realizadores do Festival de Cannes e recebeu o Circulo PreColombino de Plata no Festival de Cinema de Bogotá (Colômbia); fez parte da seleção oficial de filmes nos seguintes festivais: Toronto International Film Festival (Canadá), London International Film Festival (Inglaterra), Kiev International Film Festival (Ucrânia) e Festival Internacional de Bogotá (Colômbia); participou ainda do Festival de Biarritz (França) e do Pusan International Film Festival (Coreia do Sul). No *site* da Tambelini, temos ainda a informação da participação no Latin Beat – New York (Estados Unidos), na Mostra de São Paulo, no Cinema Tous Ecrans de Genebra (Geneva International Film Festival/Suíça), no Eurasia Film Festival (Turquia) e no Berlin International Film Festival (Alemanha) – onde recebeu menção honrosa. Na capa do DVD que eu tenho há quatro prêmios destacados: o de Toronto (seleção oficial), o do Rio (melhor filme), o de Cannes (filme de encerramento) e o de Berlim (menção honrosa, Generation, 2008). No encarte do DVD do filme *Mutum*, há indicação de que o filme recebeu ainda o Prêmio Itamaraty (FIC Brasília, 2007). No IMDL, aparecem ainda os prêmios Feisal e 3o Lugar da Crítica no Festival de Cinema de Bogotá (2007); o Prêmio Margarida de Prata da CNBB (2008); o Dioraphte Award no International Film Festival de Rotterdam (2008); o Prêmio Contigo de Cinema – Melhor Fotografia: Mauro Pinheiro Jr. (2008); Menção Honrosa no Molodist International Film Festival, da Ucrânia – Prize of the Ecumenical Jury; Crystal Lens Award de Melhor Direção a Sandra Kogut (2008) no 12o Brazilian Film Festival of Miami (EUA) e Prêmio Especial do Júri a Thiago da Silva por sua atuação; Troféu Coxiponé de Melhor Filme no 15o Festival de Cinema de Cuiabá com outros sete prêmios Coxiponé: Melhor Direção, a Sandra Kogut; Melhor Roteiro, a Ana Luíza Martins Costa e Sandra Kogut; Melhor Fotografia, a Mauro Pinheiro Júnior; Melhor Música, a Márcio Câmara; Melhor Ator, a Thiago da Silva Mariz; Melhor Atriz, a Izadora Fernandes; e Melhor Direção de Arte, a Marcos Pedroso. Ficha técnica do filme no Anexo A.

(1930-1992), que fossem interessantes para uma análise comparatista entre o texto “Campo Geral” e o filme *Mutum*; 4. analisei tanto o filme como o livro, em suas singularidades, a partir dos conceitos filosóficos escolhidos; 5. organizei descobertas a fim de oferecer contribuições para a fortuna crítica de João Guimarães Rosa, de Sandra Kogut, e para estudos que relacionam literatura e cinema.

São principalmente cinco grandes nomes que potencializam o pensamento neste trabalho: os parceiros da filosofia contemporânea francesa Gilles Deleuze e Pierre-Félix Guattari, o pesquisador americano Ronald Bogue (1948-), pesquisador que cartografou o “conceito” de fabulação na obra de Deleuze e Guattari, e os artistas brasileiros já citados: o escritor João Guimarães Rosa e a diretora Sandra Kogut.

Apresento brevemente aqui a composição da minha tese, dividida em quatro capítulos (além desta introdução e das “conclusões”) que tratam de literatura e cinema, via filosofia. Somam ao todo seis blocos, um certo *corpo de baile*, a explorar uma dança de elementos entre livro e película. Para traçar as linhas filosóficas que servirão de base para a discussão dos meus objetos de pesquisa em perspectiva comparada, farei uma introdução ao pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari sobre a arte no primeiro capítulo, retomando esses conceitos sempre que necessário. Nesse *Capítulo 01. Arte e Filosofia: traçar, inventar, criar*, aproveito-me também dos estudos feitos por Ronald Bogue, citado anteriormente, que perseguiu a ideia de fabulação nos escritos de Deleuze e Guattari e cartografou esse “conceito” – importante dentro de minha análise. Bogue afirma que a fabulação é uma ferramenta interessante para o campo dos estudos comparados de literatura, sua área de atuação, ideia que compartilho. No *Capítulo 02. Adaptação e Criação: Miguilim e Thiago em fabulação*, discutirei a adaptação fílmica de obras literárias e defenderei, a partir do conceito deleuziano de diferença, texto literário e filme como artes independentes, mesmo em uma perspectiva comparada, e apresentarei a adaptação de obras literárias como diferença e não repetição, considerando, para tanto, a maneira como são construídas, em fabulação, dentro de um mesmo plano de composição: um sertão, em ritornelo, como veremos adiante. O *Capítulo 03. Composições I: Fabulação Literária e Fabulação Fílmica* trará elementos importantes de cada uma das obras estudadas, em relação ao seu aspecto fabulatório, a partir da análise de um mesmo trecho do enredo. O *Capítulo 04. Composições II. Sonoridades e Temporalidades Literárias e Fílmicas* trata também da construção fabulatória, mas enfatiza as duas obras de maneira mais ampla, enfatizando seus elementos sonoros, temporais e ético-políticos. Assim, daremos a devida atenção ao aspecto da sonoridade tanto da escrita-fala de João Guimarães Rosa em “Campo Geral” quanto da trilha acústica do filme *Mutum*, de Sandra Kogut, que merecem e devem ser

estudados, pois constituem um diferencial nessas duas obras artísticas. Além disso, explorar-se-á nesse capítulo o componente fabulatório do tempo em Rosa e Kogut, bem como os componentes de resistência, as potências de criação, as possibilidades de se inventar, politicamente, outras formas de vida, a partir dos elementos estudados anteriormente. O aspecto político da resistência na arte, que valorizo com Gilles Deleuze e Félix Guattari, é mais desenvolvido nesse capítulo. Depois, para (não) finalizar, no capítulo *(In)conclusão. Fabuloviver, Fabulocriar: Imanência e Política nas Letras e nas Telas*, na comparação entre “Campo Geral” e *Mutum*, defenderei que o filme, ao ser inspirado por um texto literário, pode também retomar suas potências políticas e de resistências, além de criar outras.

Vale lembrar que obviamente os conceitos estudados em cada capítulo foram costurados a trechos das obras que compõem o *corpus* da pesquisa.

Capítulo 01. Arte e Filosofia

Traçar, inventar, criar

Quando se trata de considerar o que Gilles Deleuze escreveu, só podemos separar os conceitos didaticamente. Seu pensamento sempre está ligando, conectando, retomando ideias e propondo pontes e conexões. Em movimento rizomático, poderíamos dizer, como veremos adiante. Ainda assim, com base principalmente em cinco de suas obras, a saber, *Cinema 1 – A imagem-movimento* (1985), *Cinema 2 – A imagem-tempo* (2007a), *Conversações* (1992), *Crítica e Clínica* (1997) e *Diferença e Repetição* (2006a), e de outras três que escreveu em parceria com Félix Guattari: *Kafka: por uma literatura menor* (1977), *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* (na edição brasileira, dividida nos volumes de 01 a 05, respectivamente publicados em 1995, 1997a, 1996, 1997b, 1997c) e *O que é a Filosofia?* (1997d), este capítulo tem a pretensão de traçar as linhas que servirão de suporte para as análises comparatistas entre “Campo Geral”, de J. Guimarães Rosa, e o filme *Mutum*, de Sandra Kogut. Trabalharei principalmente com os conceitos de imanência, rizoma, monumento e ritornelo, enfatizando a potência da fabulação experimentada nessas obras.

Entendo que a obra de Gilles Deleuze, com ou sem a parceria de Félix Guattari, é referencial profícuo para um estudo que se propõe a criar e estabelecer relações, observar ressonâncias. Interessa esse olhar neste trabalho porque Deleuze é um autor que se dedicou a pensar o nosso mundo contemporâneo, e o fez a partir de um reconhecido conhecimento filosófico e interesse por outras áreas do conhecimento humano, passando pelas ciências, pela literatura e por outras artes. Seu texto é sempre atravessado por referências a autores de múltiplos campos do conhecimento, e sua cultura das artes, literatura e cinema principalmente, ultrapassa os limites de seu país, ainda que seja fortemente ligada ao pensamento europeu, diriam alguns de seus estudiosos e críticos².

Em sua tese de doutorado, de 1968, que resultou na publicação do livro *Diferença e Repetição* (2006a), Deleuze já trazia algumas referências: Friedrich Nietzsche, Henri Bergson, Bento de Espinosa, Gottfried Wilhelm von Leibniz, autores cujas ideias estarão presentes em

² Ver, por exemplo, os estudos, via Deleuze, do professor David Martin-Jones (Escócia, Reino Unido) sobre o cinema indiano; ou ainda a professora Gayatri C. Spivak (Índia), que estuda o feminismo. Não pretendo, ao adotar como referência autores estrangeiros, sucumbir a um pensamento colonizado. Apenas vejo que os conceitos escolhidos funcionam para lançar um outro olhar à obra de João Guimarães Rosa, já tão estudada e que ainda instiga pesquisadores a se debruçarem sobre sua obra.

suas obras e que usará como intercessores para construir os seus próprios conceitos. E ainda há vários outros. Deleuze escreveu várias monografias, resultado de seus estudos, sobre muitos filósofos e não filósofos: além dos já citados anteriormente, sobre Kant, Foucault, Hume, Proust, Kafka, Francis Bacon, Melville, Sacher-Masoch... Intercessores, para Deleuze, são autores (ou coisas, o rizoma, da Biologia, por exemplo) que fazem com que o pensamento saia da imobilidade, que levem à criação, pois fazer filosofia é criar conceitos e não repetir ou repensar filósofos, cientistas, artistas.³ Ele se refere assim a seus intercessores:

O essencial são os intercessores. A criação são os intercessores. Sem eles não há obra. Podem ser pessoas – para um filósofo, artistas ou cientistas; para um cientista, filósofos ou artistas – mas também coisas, plantas, até animais, como em Castañeda. Fictícios ou reais, animados ou inanimados, é preciso fabricar seus próprios intercessores. [...] Eu preciso de meus intercessores para me exprimir, e eles jamais se exprimiriam sem mim: sempre se trabalha em vários, mesmo quando isso não se vê. E mais ainda quando é visível: Félix Guattari e eu somos intercessores um do outro.⁴

É importante observar, entretanto, que esses intercessores, sempre no plural como bem observa Vasconcellos (2005), ao serem estudados, levam Deleuze a conceitos de ordem filosófica: “[...] o que importa fundamentalmente não são as análises que o filósofo empreendeu sobre as obras ou as artes em questão, mas os conceitos que essas obras e artes liberam à filosofia.”⁵ Por meio do conceito de intercessores,

[...] podemos relacionar filosofia e arte, criação de conceitos e invenção de imagens, pois em Deleuze a questão fundamental do pensamento é criação: pensar é inventar o caminho habitual da vida, pensar é fazer o novo, é tornar novamente o pensamento possível. Pensar é produzir idéias.⁶

Deleuze nos mostra, assim, em suas obras, como procede intelectualmente. Ele não apenas repete uma ideia, mas o faz provocando o pensamento sobre o tema, dando também a pensar, levando a outras conclusões, realizando inclusive torções. O professor Roberto Machado (2010) explica esse procedimento, em *Deleuze, a arte e a filosofia*, da seguinte maneira:

A leitura que faz dos filósofos – e também dos não filósofos – age, atua, interfere com o objetivo de produzir um duplo. Deslocamento, disfarce, dissimulação, recriação de sentidos correlatos de sua ideia do livro de

³ MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010, p.11-21.

⁴ DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992, p.156. Sobre os intercessores de Deleuze, veja também o artigo de Jorge Vasconcellos, abaixo.

⁵ VASCONCELLOS, Jorge. A filosofia e seus intercessores: Deleuze e a não-filosofia. *Educação e Sociedade*, Campinas, v. 26, n.93, p. 1217-1227. set./dez. 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/es/v26n93/27276.pdf>>. p.1224.

⁶ Ibid., p.1225.

filosofia como “ficção científica”, que aparece no prólogo de *Diferença e repetição*. A leitura deleuziana é claramente organizada a partir de um ponto de vista, de um interesse, de uma perspectiva que faz o texto estudado sofrer pequenas ou grandes torções a fim de ser integrado a suas próprias questões; é uma leitura interessada em captar os conceitos que podem ser postos a serviço de seu próprio projeto.⁷

Essa perspectiva será também o exercício de meu trabalho, já que vou escolher conceitos deleuzianos que funcionem para a análise fílmica e literária, repetindo-os, mas “torcendo-os” na análise de cada um dos meus objetos de estudo.

Deixarei de fora questões de inspirações ou conclusões metafísicas e transcendentais, coerente com a perspectiva teórica que escolhi.

Inspirado em Nietzsche, Deleuze quer inverter o platonismo. Em lugar de buscar as formas puras expressas numa única Idéia, atentar para as miríades de detalhes da sensibilidade; em lugar de buscar a contemplação do Sol, divertir-se com as múltiplas possibilidades do teatro de sombras no interior da caverna.⁸

Se o mundo, filosófico ou não, vinha sendo construído a partir dos ideais platônicos da transcendência, de um mundo ideal, da “existência, real ou fictícia, de uma dimensão externa”⁹, Deleuze propôs, ao contrário, a imanência, atributo pertencente à substância em sua interioridade, inerente ao mundo e à realidade material em sua concretude. Se o ser e as coisas vinham sendo submetidos às leis da generalidade e da oposição, da analogia e do juízo, da semelhança e da igualdade, da identidade e das condições negativas, se a diferença vinha (e pode-se dizer que ainda vem) sendo sempre marcada pelo “não” (A’ sempre considerado não A), era preciso tirar a diferença desse estado de maldição. A diferença, como a entende Deleuze, não está atrelada a uma ideia de repetição simples: no exemplo de A e A’, que acabei de apresentar, não teríamos um A que “reaparece”. O filósofo enfatiza uma ideia de diferença que escape ao Mesmo e ao negativo. “Queremos pensar a diferença em si mesma e a relação do diferente com o diferente, independentemente das formas da representação que as conduzem ao Mesmo e as fazem passar pelo negativo”¹⁰, afirma Deleuze, buscando uma diferença pura e uma repetição complexa: “À divergência e ao descentramento perpétuos da diferença correspondem rigorosamente um descolamento e um disfarce da repetição.”¹¹

⁷ MACHADO, op.cit, p.29-30.

⁸ GALLO, Sílvio. *Deleuze & a Educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003, p.36.

⁹ HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p.2234.

¹⁰ DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006a, p.16.

¹¹ Ibid., p.16.

Sem simplificar um pensamento filosófico complexo e, ao mesmo tempo, sem me deter demais neste ponto, quero deixar bastante claro que a perspectiva que adoto para a análise comparatista deste trabalho está pautada na ideia de que o filme *Mutum*, que se diz “adaptado” da obra “Campo Geral”, de Guimarães Rosa, se trata de uma “repetição complexa”, em estado de “diferença”, em relação ao texto rosiano. E isso se dá, principalmente, devido à fabulação construída em cada obra. Esta é a tese maior que pretendo defender durante o percurso da escrita deste texto.

Ou ainda, em outras palavras, persigo o pensamento de Deleuze sobre a relação entre literatura e cinema expresso em uma conferência de 1987:¹²

[...] o que faz com que um cineasta tenha vontade de adaptar, por exemplo, um romance? Parece-me evidente que é porque ele tem idéias em cinema que fazem eco àquilo que o romance apresenta como idéias em romance. E com isso se dão grandes encontros.

Não cogito do problema do cineasta que adapta um romance notoriamente medíocre. Ele pode precisar do romance medíocre, e isso não impede que o filme seja genial; seria interessante abordar essa questão. Mas proponho uma questão diferente: o que acontece quando o romance é um grande romance e revela-se essa afinidade pela qual alguém em cinema tem uma idéia que corresponde àquilo que era uma idéia em romance?¹³

Persigo o eco, o encontro. Os escritores fazem literatura, os diretores fazem cinema. Que ideias João Guimarães Rosa e Sandra Kogut trazem para as suas obras?

Os intercessores que escolhi para fazer essa análise vêm, a maior parte deles, da filosofia. Neste primeiro capítulo, dividido em seis partes, busco apresentar aspectos do pensamento deleuziano que podem me auxiliar a trabalhar com as duas obras. São eles: a. Plano de Imanência e Plano de Composição; b. Rizoma; c. Ritornelo; d. Fabulação; e. Tempo; f. Imagem-movimento e Imagem-tempo.

Sigamos com o pensamento deleuziano, então.

¹² A conferência foi filmada na principal escola de cinema francês, em Paris, a *Fémis (Fondation Européenne pour les Métiers de l'Image et du Son)* no dia 17 de março de 1987. Foi transmitida pela televisão no dia 18 de maio de 1989. A primeira transcrição parcial foi publicada com o título “Avoir une idée en cinéma” em homenagem ao cinema de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet (*Jean-Marie Straub, Danièle Huillet*, Aigremont, Editions Antigone, 1989, p.63-77). Mais tarde, em 1998, houve a publicação integral da conferência na revista *Trafic*, n.27. O texto completo foi publicado também no livro *Deux Régimes de Fous – textes et entretiens 1975-1995*, organizado por David Lapoujade (Paris: Les Éditions de Minuit, 2003a), onde consegui estas informações. No Brasil, o Caderno Mais, da *Folha de São Paulo*, publicou uma tradução desse texto, intitulando-a “O ato de criação” (Tradução de José Marcos Macedo. *Folha de São Paulo*, caderno MAIS, p. 4-5. Domingo, 27/06/99).

¹³ DELEUZE, Gilles. *O ato de criação*. Tradução de José Marcos Macedo. *Folha de São Paulo*, caderno MAIS, 1999, p. 04.

1.a. Plano de Imanência e Plano de Composição

[The image of the plane]...is employed to explain a type of thinking that mediates between the chaos of chance happenings [...] on the one hand, and structured, orderly thinking on the other. [...] The image of a 'plane of consistency' or 'plane of immanence' both explains the relationship between these two ways of thinking and reveals more fully the creative potential evident in thinking about the world.
Cliff Stagoll

Uma das palavras mais importantes na obra deleuziana é a criação: o filósofo cria, o cientista cria, o artista cria. Entretanto, cada um trabalha com um tipo distinto de criação. Vejamos brevemente como isso funciona, começando a discussão pela filosofia. Para Gilles Deleuze e Félix Guattari, a filosofia é criação, é criação de conceitos, e o filósofo, para criar seu conceito, necessita trabalhar com dois elementos: plano de imanência e personagem(ens) conceitual(ais). Em outras palavras, são três as “instâncias” da filosofia: “a insistência (personagens conceituais), a consistência (o conjunto dos elementos interagentes do conceito), e a imanência, ou plano de imanência.”¹⁴

Uma armadilha em que se cai quando se estuda a obra desses filósofos franceses é o desejo de compreender o que escreveram a partir de referenciais que eles buscam desconstruir. Para eles, não interessa criar referências universais nem transcendências e, nesse sentido, rompem com paradigmas, sistemas, modelos fixos – daí vem a importância da noção de multiplicidade em sua produção. Um plano de imanência não seria, portanto, algo que estivesse dado *a priori*, pronto para ser ocupado ou utilizado. Delimitar um plano é também criá-lo, como veremos adiante.

Grande parte dessa discussão está na primeira parte do livro *O que é a filosofia?* (1997d), em que Deleuze e Guattari apresentam o que entendem por conceito, plano de imanência e personagem conceitual.

Começam o livro com uma discussão sobre conceito, porque criação de conceitos é a resposta que encontraram para a pergunta sobre *o que é a filosofia*, e talvez principalmente para não nos darem a falsa impressão de que o conceito é “consequência” de um plano de imanência, caso comessem a discussão por aqui. Não são um consequência do outro, e também não são a mesma coisa. Na verdade, Deleuze e Guattari lembram que não devemos confundir plano de imanência e conceito.¹⁵ O trabalho do filósofo é de pensamento, de

¹⁴ ROCHA, Jorge Alberto da Costa. *A ideia de conceito segundo Gilles Deleuze*. Campinas, SP: [s.n], 1999, p.77.

¹⁵ Cf. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997d, p.55-57.

criação, de concepção.

Entender esses elementos exige de nós um exercício de pensamento distinto daquele que se serve das representações do tipo X é como Y. Aquele que não for capaz de se deixar levar não consegue acompanhar esses dois filósofos franceses. Eles seguiram linhas menos conhecidas, por poucos exploradas, que fazem parte de um processo de pensar que eles chamam de “experimentação tateante”. É possível, dizem eles, que se retorne de um plano de imanência com os olhos vermelhos, pois está em jogo pensar a partir da “*impossibilidade de uma relação entre duas determinações*”¹⁶, pensar a partir de um mergulho no caos, este definido não por sua desordem, mas

[...] pela velocidade infinita com a qual se dissipa toda forma que nele se esboça. [o caos] É um vazio que não é um nada, mas um virtual, contendo todas as partículas possíveis e suscitando todas as formas possíveis que surgem para desaparecer logo em seguida, sem consistência nem referência, sem consequência. É uma velocidade infinita de nascimento e de esvanecimento.¹⁷

O caos se relaciona à potência do pensamento. Os conceitos são criados em função de problemas que um filósofo considere mal vistos ou mal colocados. Eles explicam:

[...] consideremos um campo de experiência tomado como mundo real, não mais com relação a um eu, mas com relação a um simples “há...”. Há, nesse momento, um mundo calmo e repousante. Surge, de repente, um rosto assustado que olha alguma coisa fora do campo.¹⁸

De onde vem o susto? Um filósofo é tomado por um problema: “há...”. Ele tenta resolvê-lo e, em seu pensar, sobrevoa um campo, “o mundo calmo e repousante”, onde surge “um rosto”, onde algo acontece. O sobrevoos lhe permite observar movimentos infinitos que vêm em ondas. Está criando um plano, na imanência. E, por necessidade, passa a traçar um corte nesse pensar, ou apenas vai traçando-o ao se debruçar sobre um problema. Estabelece zonas de vizinhança, ordenadas intensivas, e cria um *conceito*, o seu conceito, assinado por ele. Dessa maneira o filósofo interfere no mundo. O conceito é um ato de pensamento.

Criar um conceito filosófico significa, então, perceber e traçar um corte no caos-potência do pensamento. É não se perder. É ser capaz de estabelecer uma relação entre determinações antes não pensadas. O filósofo cria o conceito em um *plano de imanência* traçado por ele. O conceito e o plano de imanência, além de não se confundirem, são

¹⁶ Ibid., p.58-59.

¹⁷ Ibid., p.153.

¹⁸ Ibid., p.28.

complementares na filosofia.¹⁹ Apenas observar ou apontar um plano não é fazer filosofia. É preciso inventar e criar conceitos e sem essa criação a filosofia não existe. O plano de imanência é um meio, um horizonte, onde se instalam os conceitos, “segundo a necessidade do seu ser movente”²⁰ e, como já vimos, o plano, de movimentos do infinito, nunca está em algum lugar, pronto, estático, esperando para ser “utilizado”. Com Bento Prado Jr. (2000), podemos afirmar que conceito e plano são contemporâneos e que “um não pode se instaurar sem o outro”.²¹ O plano, portanto, é criado “com” o conceito filosófico. Por esse motivo, Deleuze e Guattari elencam algumas ilusões que envolvem o plano: a transcendência (como algo pronto, anterior a tudo), a universalidade (como uma imanência em tudo), o eterno (como algo que já está lá, pronto para ser resgatado – não, porque os conceitos e os planos precisam sempre ser “criados”) e a discursividade (porque não se faz com proposições, que é a criação das ciências).²²

Bento Prado Jr. (2000), em “A idéia de plano de imanência”, lembra que “[n]ão há *conceito em si*, ele é resultado de um *trabalho sobre uma matéria*”.²³ É produção. Também não há um plano de imanência em si, que é também resultado de um trabalho sobre uma matéria. E, continua Prado Jr., o plano foi considerado por Deleuze como atmosfera, como informe e fractal, como reservatório, como meio indivisível e impartilhável, um campo ou um horizonte infinito e virtual²⁴. Entretanto, o “[...] plano de imanência, despovoado de conceito, é cego (no limite é o caos); o conceito, extraído de seu “elemento” intuitivo (no sentido de atmosfera), é vazio”.²⁵ Ou ainda, nas palavras de Deleuze e Guattari: “O plano de imanência é ao mesmo tempo o que deve ser pensado, e o que não pode ser pensado. Ele seria o não-pensado no pensamento. É a base de todos os planos, imanente a cada plano pensável que não chega a pensá-lo.”²⁶ Não se deve, entretanto, entendê-lo, por isso, como um universal transcendente. Trata-se de uma “imagem do pensamento”, uma maneira particular de pensar, e nada tem a ver com reflexão. Deleuze nos lembra que o plano de imanência é um construtivismo²⁷, marcado por coordenadas, dinamismos, orientações. O plano de imanência orienta o pensamento e a filosofia “não existe apartada de um plano”²⁸. O plano é ainda,

¹⁹ Ibid., p.51.

²⁰ ROCHA, 1999, p.78.

²¹ PRADO JR. Bento. A idéia de “plano de imanência”. In: ALLIEZ, Éric (org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. Coordenação de tradução de Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Ed.34, 2000. p.314.

²² DELEUZE; GUATTARI, 1997d, p.68.

²³ PRADO JR., 2000, p.308.

²⁴ Virtual, lembra-nos Prado Jr., não é o mesmo que “possível” da filosofia bergsoniana (Ibid., p.314).

²⁵ Ibid., p.309.

²⁶ DELEUZE; GUATTARI, 1997d, p.78.

²⁷ DELEUZE, *Conversações*. 1992, p.184.

²⁸ ROCHA, 1999, p.79.

“folhado” e esburacado, diferente para cada pensador.²⁹

Criar conceitos é construir uma região do plano, juntar uma região às precedentes, explorar uma nova região, preencher a falta. O conceito é um composto, um consolidado de linhas, de curvas. Se os conceitos devem renovar-se constantemente, é justamente porque o plano de imanência se constrói por região, havendo uma construção local, de próximo em próximo.³⁰

O plano de imanência, portanto, diz algo do concreto, não existe fora da filosofia e é instaurado por ela. No exercício de pensar, perigoso porque tem consequências, porque a vida é um processo de demolição, porque “não pensamos sem nos tornarmos outra coisa”³¹, o filósofo cria seu conceito.

É possível destacar, como características, que o conceito: 1. é *assinatura* (por exemplo, o cogito é “de” Descartes, criação sua); 2. é *multiplicidade* (porque diversos elementos o compõem, que também são marcados por multiplicidades); 3. é *problematicidade* (remete a um problema); 4. é *heterogênese* (ordena-se por zonas de vizinhança com outros conceitos); 5. é *devir* (porque tem historicidade, mas não é história); 6. é *incorporal* (porque é sobrevoos, porque se efetua ou se encarna nos corpos, mas não é estado nem efeito); 7. é *absoluto* (por causa da condensação que opera e pelo lugar que ocupa) e *relativo* (a seus próprios componentes, seus problemas)³².

O conceito não é uma proposição científica, não tem a pretensão de “definir”. Ele cria uma realidade, gera acontecimentos. É intensão (com o mesmo, de intensidade, veemência, força, energia, aumento de tensão) em todos os seus componentes, “[...] imediatamente co-presente sem nenhuma distância de todos os seus componentes ou variações, passa e repassa por eles”³³. Gallo (2003), em sua introdução ao pensamento de Deleuze e Guattari, remete-nos à ideia de agenciamento ao falar sobre o conceito: “[...] o conceito é um dispositivo, para usar o termo de Foucault, ou um agenciamento, para ficar com um termo próprio a nossos autores [Deleuze e Guattari]. O conceito é um operador, algo que faz acontecer, que produz. [...] é uma ferramenta [...] que nos põe a pensar.”³⁴

Deleuze e Guattari consideram a arte e a filosofia como potências do pensamento³⁵. Como já vimos, o plano de imanência é da filosofia. A arte, por sua vez, opera em um plano

²⁹ Ibid., p.82.

³⁰ DELEUZE, 1992, p.184.

³¹ DELEUZE; GUATTARI, 1997d, p.59

³² Além de *O que é filosofia?*, ver também GALLO, 2003. p.45-52.

³³ DELEUZE; GUATTARI, 1997d, p.33.

³⁴ GALLO, 2003, p.50-52.

³⁵ Os autores afirmam, em *O que é a filosofia?*, que as potências são três: a filosofia, a arte e a ciência. Esta terceira não faz parte do recorte deste trabalho.

que eles denominam de plano de composição. Tanto um como outro, repito, se opõem à ideia de formação, de desenvolvimento. São criações.

Entre a imanência e o conceito, o filósofo deixa transparecer uma existência fluida, intermediária, que vai de um a outro. É o que chamam de personagem conceitual. Eles não são os representantes do filósofo e, apesar de serem inventados, não devem ser confundidos com personificações míticas, com pessoas literárias nem com heróis da literatura, que são inventados no plano de composição da arte³⁶. Vejamos um exemplo na filosofia: Platão dizia que deveríamos contemplar as Ideias, mas precisou antes criar esse conceito de Ideia, precisou estabelecer um mundo ideal onde as Ideias estivessem. E, a partir desse conceito, surgiram as noções de representação, de simulacro, toda a sua filosofia... Sócrates, em Platão, é personagem conceitual, porque é aquele que expõe e pode até intervir na criação dos conceitos desse filósofo. Como potência, é um personagem conceitual quem opera os movimentos que descrevem o plano de imanência e povoa-o de conceitos. É o traço personalístico da criação filosófica³⁷. É ele quem faz viver os conceitos.

Os personagens conceituais não se confundem com as figuras estéticas (personagens literários ou fílmicos), porque estas são potências da arte, potência de sensações. A figura estética é a condição para se produzir arte. Ainda que a filosofia e a arte, como potências do pensamento, façam ambas cortes no caos, ainda que possamos passar e deslizar de uma a outra (quando um personagem da filosofia, por exemplo, se torna personagem de uma ópera: Zaratustra), a primeira opera sobre um plano de imanência, criando conceitos, enquanto que a segunda opera sobre um plano de composição, criando um monumento artístico.

Deleuze e Guattari lembram que um personagem da literatura é potência de um bloco de sensações, de afectos e de perceptos³⁸, que vêm da arte. Comenta Deleuze: “Os perceptos não são percepções, são conjuntos de sensações e de relações que sobrevivem àqueles que as experimentam. Os afetos [sic] não são sentimentos, são estes devires que desbordam o que passa por eles (ele torna-se outro).”³⁹

A filosofia e a arte enfrentam o caos, mas não fazem o mesmo corte nem o povoam da mesma maneira: “[...] aqui constelação de universo ou afectos e perceptos, lá complexões de imanência ou conceitos. A arte não pensa menos que a filosofia, mas pensa por afectos e

³⁶ DELEUZE; GUATTARI, 1997d, p.86-88.

³⁷ As determinações para o fazer filosófico são três: os traços diagramáticos do plano, os traços intensivos do conceito e os traços personalísticos do personagem conceitual (DELEUZE; GUATTARI, 1997d, p.90 a 103).

³⁸ Veja na segunda parte do livro *O que é a filosofia?*.

³⁹ DELEUZE, 1991, p.11.

perceptos.”⁴⁰ Quanto o artista capta um pensamento, uma ideia, ele faz um recorte, traça seu plano de composição. E, nesse plano, cria: o pintor, seus quadros; o escritor, seus escritos; o diretor de cinema, seus filmes... Diferentemente do filósofo, que trabalha com conceitos, o artista lida com a força das sensações e cria um bloco que conserva e se conserva: “[...] num romance ou num filme, o jovem deixa de sorrir, mas começará outra vez, se voltarmos a tal página ou a tal momento.” A arte conserva o sorriso, independentemente do artista que a criou, independentemente do modelo de que se serviu, independentemente dos seus espectadores, que se limitam a experimentá-la. “O que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos.”⁴¹ Ambos, os perceptos e os afectos, mais do que sentimentos, afeições e percepções, constroem um monumento, segundo esses autores, que se mantém em pé sozinho: a obra de arte.

Para se fazer filosofia, a imanência deve ser traçada, personagens conceituais devem ser inventados, e o conceito deve ser criado. Isso é fazer filosofia, nesta perspectiva teórica. E, por sua vez, para fazer arte, há de se traçar um plano de composição, inventar personagens estéticos, e criar um monumento. Isso é fazer arte, nesta perspectiva teórica.

Levando o trio *imanência – personagem conceitual – conceito* da filosofia ao trio plano de *composição – personagem estético – monumento* da arte, podemos dar agora um exemplo literário. Rosa inventa personagens estéticos, por exemplo, Riobaldo, ex-jagunço, em um diálogo-monólogo com um interlocutor que está no sertão de passagem e que não dirá palavra em toda a narrativa, e todos aqueles que encontra no seu caminho. Riobaldo personagem surge em um plano de composição traçado pelo escritor, um sertão, uma língua própria, histórias a serem contadas... E o monumento construído pelo artista nesse trabalho é *Grande sertão: veredas*.

Partindo do pressuposto de que tanto o cinema quanto a literatura são arte e produzem seus *monumentos*, levanto a hipótese de pensar a relação entre a obra literária e a obra fílmica do ponto de vista das suas singularidades, apontar o *bloco de sensações*, o *monumento*, que cada uma foi capaz de produzir. Isso será feito nos capítulos destinados ao estudo das obras.

⁴⁰ DELEUZE; GUATTARI, 1997d, p.33.

⁴¹ Ibid., p.213. “Não é esta a definição do percepto em pessoa: tornar sensíveis as forças insensíveis que povoam o mundo, e que nos afetam, nos fazem devir?” (Ibid., p.235).

1.b. Rizoma

*Num rizoma entra-se por qualquer lado,
cada ponto se conecta com qualquer outro,
não há um centro, nem uma unidade presumida
— em suma, o rizoma é uma multiplicidade.*
Gilles Deleuze e Félix Guattari

O rizoma é um conceito deleuziano que será explorado e experimentado neste trabalho. Na tentativa de construir um texto que possa ser lido e estudado a partir de múltiplas entradas, evitarei aquilo que Deleuze e Guattari chamaram de exercício de um paradigma arbóreo ou arborescente estrutural do pensamento, e farei conexões entre elementos do *corpus* teórico e meus objetos de estudo, de forma rizomática, descentrada, sem organização hierárquica de seus elementos. No paradigma arbóreo, um tronco sustenta e hierarquiza, sob o signo de uma ordem, o crescimento da planta e tudo que, mais tarde, vai se dividir em galhos e folhas; tudo parte dele. Para esses filósofos, é “[...] justamente em oposição ao caráter hierárquico e asfixiante da árvore que o projeto rizomático emerge [...]”⁴²

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo ser, mas o rizoma tem como tecido a conjunção “e...e...e”. Há nessa conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. [...] reverter a ontologia, destituir o fundamento, anular fim e começo.⁴³

Em *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, volume 01 (1995), “1. Introdução: Rizoma”, Deleuze e Guattari se dedicaram a escrever sobre o rizoma, experimentando-o no próprio livro. Veremos por quê. A imagem do rizoma, extraída da biologia, remete-nos ao vegetal que não tem uma raiz principal e que se liga aos exteriores aleatoriamente. Rizomática é a escrita que propõe conexões múltiplas, algo que propõem para *Mil Platôs*. Deleuze e Guattari afirmam que esse é um livro⁴⁴

[...] feito de “platôs” que se comunicam uns com os outros através de microfendas, como num cérebro [...]. Chamamos “platô” toda multiplicidade conectável com outras hastes subterrâneas superficiais de maneira a formar e estender um rizoma. [...] Cada platô pode ser lido em qualquer posição e posto em relação com qualquer outro.⁴⁵

Construirei os meus platôs de análise comparatista, buscando microfendas entre as

⁴² LINS, Daniel. *Mangue's school* ou por uma pedagogia rizomática. *Educ. Soc.*, Campinas, vol. 26, n.93, Set./Dez. 2005, p.1234.

⁴³ DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 37.

⁴⁴ No Brasil a edição original, único tomo, foi dividida em 5 volumes.

⁴⁵ DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.33.

obras estudadas. Aliás, “Campo Geral” surge mesmo como um rizoma. Faz parte de *Corpo de Baile*, obra em cuja constituição podemos observar um certo “procedimento rizomático”. Para ficar apenas em um exemplo, Rosa escreveu esse livro em dois volumes que organizam um complexo de sete novelas-contos-poemas, que são textos que podem ser colocados (ou não) em relação com qualquer outro e que, a princípio, podem ser lidos em qualquer posição⁴⁶. Personagens de um texto surgem em outros em momentos de vida distintos, assumindo outras funções no enredo... Miguilim torna-se Miguel, adulto, em “Buriti”.

Paulo Medeiros (2007), por sua vez, observa em *Grande sertão: veredas* uma narrativa rizomática, relacionando-a ao conceito deleuziano de tempo, como veremos no final deste capítulo 1:

Rizomático em seu plano de composição, proliferam gramíneas trágicas e líricas, coexistindo, alternando-se. *Grande Sertão* mantém-se numa instabilidade regida por Aion, o tempo estando fora dos eixos. É trágico pois mantém a tensão de um futuro por vir como aquilo que está em pauta. E tem inúmeras passagens líricas, onde o presente eterno subsiste numa indeterminada situação e exaltação de forças, móveis de celebrações aqui e ali.⁴⁷

A tese de Medeiros e a minha, somadas a tantas outras sobre a obra de Guimarães Rosa, são provas desse não fundamento final sobre qualquer obra rosiana, dos possíveis e contínuos processos transversais que podem nos levar a pensar e criar a partir da sua literatura, em pesquisas que podemos também chamar de rizomáticas.

O rizoma tem relação com aquilo que se desdobra, pois “[...] nunca há um rizoma, mas rizomas; [...] sempre aberto, faz proliferar pensamentos.”⁴⁸ Como um mangue, a grama, o gengibre, o rizoma é feito de dimensões, de metamorfoses, procede por variações, por expansão, por conquistas, por rupturas... No caso deste projeto, expõe a potência do entre na arte, entre obras, literária e fílmica.

Deleuze afirma que o rizoma se julga pelo seu curso, pela potência de sua

⁴⁶ Não se trata de advogar aqui que a possibilidade de leitura de “trechos” ou “capítulos” de um livro separadamente e a sua publicação em volumes sejam as características de uma escrita rizomática. O rizoma é um conceito muito mais complexo. Tentei nesse parágrafo apenas mostrar que a organização dessa obra rosiana tem potências de conexão, como *Mil Platôs*. Rosa não a escreveu em “capítulos”. O fato de escolher apenas um dos textos de *Corpo de Baile* também não significa que eu “despreze” o seu lugar dentro do livro (aliás, no capítulo 2.a, apresento *O alívio das manhãs: permanência e transgressão na obra Corpo de Baile de João Guimarães Rosa*, de Alexandre José Amaro e Castro (2005), que analisa as consequências da fragmentação editorial dessa obra rosiana.). Vale lembrar que também existe, no Brasil, o interesse de se publicar *Mil Platôs* em um único volume, o que não invalida e nada tem a ver com a citação anterior de Deleuze e Guattari sobre esse seu livro. Enfatiza-se aqui a potência de conexão das obras.

⁴⁷ MEDEIROS, Paulo Tarso Cabral de. *Travessuras do desejo: signo, rizoma e devir em Grande sertão: veredas*. Tese de doutorado. Campinas, SP: [s.n.], 1997, p.96.

⁴⁸ GALLO, 2003, p.93.

continuação:

[...] opusemos os rizomas às árvores, ou antes, os processos de arborização como sendo limites provisórios que parariam um momento o rizoma e sua transformação. Não existem universais, somente singularidades. Um conceito não é um universal, mas um conjunto de singularidades, onde cada uma se prolonga até a vizinhança da outra.⁴⁹

É preciso enfatizar, com Deleuze e Guattari, que um rizoma carrega uma e outra obra, em movimentos contínuos:

[...] o meio não é uma média; ao contrário, é o lugar onde as coisas adquirem velocidade. *Entre* as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio.⁵⁰

Nesse sentido, a perspectiva comparada funciona para que se explorem as travessias problemáticas de personagens, descortinando margens e construindo pontes entre aquilo que não se deixa capturar, permitindo “[...] uma circulação mais intensa de nossos repertórios culturais”⁵¹, como diria Benjamin Abdala Jr.

Entendo que os seis princípios ou “características aproximativas” do rizoma, segundo Deleuze e Guattari⁵² têm tudo a ver com os estudos comparados:

- a. conexão: porque qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a outro;
- b. heterogeneidade: porque os pontos não ficam homogêneos por estarem conectados;
- c. multiplicidade: porque não pode ser reduzido à unidade de sujeito ou objeto, e compõe-se de linhas, de anéis abertos;
- d. ruptura a-significante: porque pode ser rompido, quebrado, e retomado em linhas, especialmente em linhas de fuga⁵³;
- e. cartografia: porque é um mapa produzido, desmontável, e permite múltiplas

⁴⁹ DELEUZE, 1991, p.21.

⁵⁰ DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 37.

⁵¹ ABDALA JR, Benjamin. *De vôos e ilhas. Literatura e comunitarismos*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2003, p.75.

⁵² DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 15-25.

⁵³ No volume 3 de *Mil Platôs*, Gilles Deleuze e Félix Guattari afirmam que o homem é um animal segmentário e que a segmentaridade marca todos os estratos que nos compõem (DELEUZE-GUATTARI, 2004, p. 83). Entretanto, observam que vivemos em um sistema político moderno que comporta subsistemas justapostos, imbricados, em um todo global “*unificado e unificante*” (Ibid., p. 85-86), e atravessado por linhas: linhas flexíveis (de códigos e territorialidades entrelaçadas: tribos), linhas duras (para a organização dos segmentos, para círculos de ressonância e para sobrecodificações generalizadas: impérios), e linhas de fuga (marcadas por fluxos de descodificação e desterritorialização: máquinas de guerra) (Ibid., p.102). Essas linhas e esses sistemas coexistem em um mesmo território. A ideia de linhas será melhor desenvolvida quando discutirmos o conceito de ritornelo e de território, quando discutirmos a desterritorialização da língua em Rosa e Kogut, e quando discutirmos a força política da obra desses artistas, que construíram suas máquinas de guerra na literatura e no cinema.

entradas e saídas;

f. decalcomania: porque é interessante colocar os decalques sobre os mapas e perceber bloqueios, pontos de estruturação, além de evitar dualismos.

O rizoma, ao conectar pontos quaisquer, não se torna uno nem dois, é feito de dimensões, sem estruturas, é conjunto de pontos e posição nas linhas (de segmentaridade, de estratificação, de desterritorialização, de fuga), procede por expansão, busca agenciamentos... Afirmo Deleuze, com Guattari, que o rizoma é um sistema aberto, um sistema como “[...] um conjunto de conceitos. Um sistema é aberto quando os conceitos são relacionados a circunstâncias, e não mais a essências.”⁵⁴

Em um ensaio do seu livro *Crítica e Clínica* (1997), “Gaguejou...”, Deleuze aponta uma outra forma de se pensar o rizoma, neste caso a partir de uma perspectiva literária. Em exercício de conectar expressão e conteúdo, um escritor pode trabalhar de tal maneira a língua em que escreve, que parece colocá-la em “desequilíbrio”. No caso de Guimarães Rosa, muitos já se dedicaram a pesquisá-la, apontando aspectos de inovação estilística, sintática, lexical. É, de fato, possível fazer esse exercício de elencar as invenções rosianas. Pode-se, entretanto, questionar uma abordagem generalizante de sua escrita, como sugere Fabiana Buitor Carelli (2006), em seu texto “O buriti e a rosa: aspectos da linguagem em *Grande sertão: veredas*”, redigido a partir de sua tese de doutorado. Ali a autora mostra exatamente que a criação linguística rosiana tem principalmente a ver com os episódios narrados, ou seja, “constituem [su]a matéria verbal significativa”⁵⁵. Em outras palavras, a língua usada em *Grande sertão: veredas* funciona exatamente para construir o sentido de maneira sempre diferente, em cada “episódio” da narrativa de Riobaldo. Aí está a grande arte de Rosa, na capacidade de fazer “brotar” na boca de suas criações (narradores e personagens) a palavra/forma exata para expressar o conteúdo escolhido. Carelli afirma: “a linguagem acompanha o movimento do texto, instaurando padrões diferentes”⁵⁶, “[c]omo uma voz, que se adoça, endurece ou vagueia dependendo do assunto no qual se detém”⁵⁷. Deleuze (1997) chamaria isso de “variação ramificada da língua”⁵⁸, que faz com que a língua cresça pelo meio, em gagueira criadora e rizomática.

Como haverá adiante um trecho da tese dedicado à língua de Rosa e de Kogut, deixarei aqui apenas essas observações, como um convite gaguejado a um rizoma, que

⁵⁴ DELEUZE, 1992, p.45.

⁵⁵ CARELLI, Fabiana B. O buriti e a rosa: aspectos da linguagem em *Grande sertão: veredas*. *O Eixo e a Roda*, v. 12, p. 225-249, 2006, p.231.

⁵⁶ Ibid., p.239.

⁵⁷ Ibid., p.247.

⁵⁸ DELEUZE, 1997, p.127.

chegará em ritornelo.

1.c. Ritornelo

*...o ritornelo é um prisma, um cristal de espaço-tempo.
Ele age sobre aquilo que o rodeia [...],
para tirar daí vibrações variadas,
decomposições, projeções e transformações.*
Gilles Deleuze e Félix Guattari

Este é outro conceito deleuziano escolhido em análise comparatista. Em “11. 1837 – Acerca do Ritornelo”, de *Mil Platôs* (volume 04), Deleuze e Guattari (1997b) chamam de ritornelo um conceito criado a partir da música⁵⁹, que funciona para pensar filosoficamente as conexões e as retomadas que são produzidas e que estamos criativa e constantemente construindo em nossas vidas e, neste caso, nas artes. O ritornelo tem um funcionamento rizomático, em formas de rede, e pressupõe a coordenação entre centros, agrupamentos, em articulação com algo que “vem de dentro”.⁶⁰

O conceito de ritornelo nos ensina a entender a arte e a filosofia como algo que retorna, mas que se repete na diferença, em espécie de eterno retorno nietzschiano⁶¹. Por isso, é possível dizer que o ritornelo explora de maneira especial as forças da criação. Há algo nascendo na arte. As palavras estão todas aí, a serem repetidas, exploradas, usadas, mas a sua combinação, aquilo que faz com que fiquem juntas, o agenciamento que fazem delas os artistas, os filósofos, e os cientistas, transforma-as e nos apresenta outra coisa: a potência do

⁵⁹ Em termos bastante gerais, na música, o ritornelo indica uma ação de retorno, como em refrão de canções, estribilhos, ou na retomada de uma introdução ou de qualquer parte da melodia (ver o verbete no *Houaiss Eletrônico*, 2009).

⁶⁰ DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p.139.

⁶¹ Em 1965, Gilles Deleuze organizou um colóquio sobre Nietzsche e, em agradecimento e síntese do evento, escreveu um texto publicado postumamente em *A ilha deserta* (2006): “Conclusões sobre a vontade de potência e o eterno retorno”. Sabemos que Nietzsche não teve tempo de elaborar esse conceito, mas Deleuze lembra que em textos nietzschianos temos afirmações daquilo que ele não é. “Ele não é um ciclo. Ele não supõe o Uno, o Mesmo, o Igual ou o equilíbrio. Ele não é um retorno do Todo. Ele não é um retorno do Mesmo, nem um retorno ao Mesmo. (...) o eterno retorno é essencialmente *seletivo*” (DELEUZE, 2006, p.163) e marcado pelo desejo, pela vontade, pela vida: “Desde que tu queiras, queira-o de tal maneira que tu dele também queiras o eterno retorno” (DELEUZE, 2006, p.165). Deleuze enfatiza: “Com efeito, o desigual, o diferente é a verdadeira razão do eterno retorno. É porque nada é igual e nem o mesmo, que “isso” torna a voltar” (DELEUZE, 2006, p.165). Deleuze aproveita para fazer a sua leitura do eterno retorno (em sua prática de “torções”, diria Roberto Machado, 2010). O eterno retorno tem a ver com diferença e com o devir, que ainda não apresentamos. Há um texto de Regina Schöpke bastante elucidativo sobre o assunto, “O eterno retorno de Nietzsche: repetição ou seleção?” (In: *A Diferença*, organizado por Luiz Orlandi, 2005). Entende-se o ritornelo como uma “espécie” de eterno retorno, devido à importância da arte, da criação, também para Nietzsche: “É pela arte que o homem se cura e se torna, ele próprio, um criador (o conceito de “arte” adquire, em Nietzsche, um sentido amplo que abrange o próprio pensamento.” (SCHÖPKE, In: ORLANDI, 2006, p.216). E também porque o ritornelo tem a ver com conexões.

ritornelo é uma força, uma sensação de ressonância em nós, uma presença que surge e escapa, um salto para fora, um bloqueio daquilo que é o mesmo, a apresentação de um outro quadro de relações. E de repente “lemos” ou “vemos” algo antes não lido nem visto. Interessa a este trabalho apontar essa força na literatura e no cinema. Farei, por exemplo, uma análise do espaço Mutum, que considero uma das grandes marcas do cinema de Sandra Kogut. Ela empresta a força da terra, presente em Rosa, e a transforma em pura sensação visual e sonora. O Mutum surge nas duas obras como um elemento forte. Assim, em ritornelo, serão destacados os elementos expressivos que deixam de ser meramente funcionais e que dão uma certa cor ao texto, ao filme, questões estilísticas. Explorarei essa espécie de “assinatura” da obra sob essa perspectiva, elencando elementos territoriais expressivos da obra literária e da obra fílmica, destacando essa forma de trabalhar em conexão com um território.

Retomo aqui algumas observações que já fiz no ensaio “Guimarães Rosa e Sandra Kogut em Ritornelo” (MARQUES, 2009). Quando tratam filosoficamente o fazer artístico, Gilles Deleuze e Félix Guattari apresentam o artista como um artesão cósmico: grandes escritores, por exemplo, são verdadeiros arquitetos, pois elaboram em suas obras “[...] um material cada vez mais rico, cada vez mais consistente, com forças cada vez mais intensas”⁶², capazes de nos alçar às forças do cosmo. Para atingir esse objetivo, precisam buscar a *matéria de expressão* que lhes permita dar consistência a suas obras, que seja apta a provocar relações internas que tenham o efeito de reorganizar funções e unir forças. Aliada ao conteúdo, essa matéria acaba por definir um artista e um estilo.

De forma resumida, há três aspectos no ritornelo, que não são momentos em sucessão e podem se apresentar simultaneamente: o caos, a terra e o cosmo – “tudo isso se afronta e concorre no ritornelo”, as forças do caos, terrestres e cósmicas.⁶³ Ora é possível ir do caos a uma organização territorial, em infra-agenciamentos; ora se organizam elementos territoriais, em intra-agenciamentos; ora se sai dosenciamentos em direção a outros, ou a outro lugar, em interagenciamentos. Paul Klee, segundo Deleuze e Guattari, afirma que

[...] o artista começa por olhar em torno de si, em todos os meios, [...] para captar o rastro da criação no criado, da natureza naturante na natureza naturada; e, depois, instalando-se “nos limites da terra”, ele se interessa pelo microscópico [...], não pela conformidade científica, mas pelo movimento, só pelo movimento imanente; o artista diz que este mundo teve diferentes aspectos, que ainda terá outros⁶⁴ [...]; enfim, ele se abre ao Cosmo para

⁶² DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p.141.

⁶³ Ibid., p.118.

⁶⁴ Em livro recente, a pesquisadora Patrícia Pisters (2012), da Universidade de Amsterdã, discutindo o filme de Alain Resnais, *Hiroshima, Meu Amor*, em relação ao vídeo *After Hiroshima Mon Amour*, de Sílvia Kolbowski, apresenta exatamente a ideia de que o último retoma a perspectiva do filme de Resnais de que “ainda não vimos

captar suas forças numa “obra” (sem o que a abertura para o Cosmo não seria mais dos que um devaneio incapaz de ampliar os limites da terra) [...].⁶⁵

Rosa valoriza o sertão na sua criação artística, que escape às amarras da lógica, ou ainda busca uma lógica “[...] que transforme o cosmo num sertão no qual a única realidade seja o inacreditável”⁶⁶. O sertão é o território onde “cada homem pode se encontrar ou se perder”⁶⁷, é algo maior do que uma região, mais complexo do que um espaço localizado dentro do território brasileiro. “O sertão está em toda parte”⁶⁸: é ali no estado de Minas Gerais, mas ultrapassa seus limites geográficos. Quando Rosa afirmou a Gunter Lorenz que um escritor precisava ser um alquimista, um feiticeiro das palavras, ele garantiu que Goethe, Dostoievski e Flaubert, entre outros grandes nomes da literatura, falavam a língua do sertão (uma língua *menor* do sertão, diriam Deleuze e Guattari⁶⁹), pois eram provenientes de um “terreno da eternidade e da solidão”⁷⁰. Podemos dizer que o *Mutum*, de “Campo Geral”, é um espaço privilegiado do sertão rosiano, por sua potência de nos remeter, com seus personagens, ao cosmo, pela ressonância que provoca em nós.

O *Mutum* que marca a vida de personagens de “Campo Geral” marca também a vida de seus leitores que se emocionam redobradamente com a história do menino Miguilim. O mesmo território organiza, desorganiza, reorganiza os eventos e as vidas de seus personagens. Na literatura, o sertão forma rostos e personagens que poderíamos chamar de rítmicos, extremamente conectados a terra, e que enriquecem as relações internas, dão impulso à ação dramática. No cinema, o ritmo se faz talvez, ainda mais visível-audível, na combinação imagem-som, película-canção. A ausência e a presença de sons acompanhando determinada cena produzem efeitos, intensificam uma ideia, causam impressões. Veremos no capítulo 04 como isso acontece.

Sandra Kogut apresentou-nos *Mutum*, filme inspirado em “Campo Geral”, em 2007. A escrita de Guimarães Rosa tem a potência de mobilizar forças para produções que, menos do que tentar reproduzir o texto literário, busquem recriações, criações paralelas, outras artes, que fazem pulsar em nós a sua obra, mas que criam também outras formas de envolvimento. No caso de uma análise comparatista, é importante discutir as possibilidades que um filme

tudo”. As duas obras falam das guerras e dos amores, que sempre voltam, e lidam com a sombra e a certeza do esquecimento – vamos esquecer e tudo vai começar de novo...

⁶⁵ DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p.152.

⁶⁶ COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993, p.93.

⁶⁷ *Ibid.*, p.94.

⁶⁸ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 37ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p.01.

⁶⁹ A propósito da língua rosiana, ainda vamos explorar, em Deleuze e Guattari, o conceito de língua *menor*, no bloco d. Fabulação.

⁷⁰ COUTINHO, 1993, p.86.

tem de trazer ressonâncias para o seu respectivo plano de composição que resultem em movimentos de abertura. Em *Mutum*, vale chamar a atenção para alguns caminhos escolhidos por Sandra Kogut, que soube perceber bem a força do território na obra de Rosa, (re)construindo o espaço Mutum – dando, inclusive, esse nome a seu filme. Exploraremos, portanto, a relação intensiva com a terra nas duas obras, esse Mutum que, enquanto território, é também um lugar de passagem para personagens e para as forças intensivas do retorno.

Um território é feito de “[...] fragmentos descodificados de todo tipo, extraídos dos meios, mas que adquirem a partir desse momento um valor de "propriedade": mesmo os ritmos ganham [...] um novo sentido”⁷¹. Entender território é entender o processo de estratificação da terra. Seus estratos são como aprisionamentos de intensidades, são singularidades fixadas para constituir moléculas maiores ou menores no corpo da terra e incluir essas moléculas em conjuntos molares. Molar, para Deleuze e Guattari, é o mesmo que sólido, fixo, codificado. Os estratos tentam reter o que passa ao seu alcance: captura, espécie de "buraco negro". Fazem a codificação e a territorialização na terra. Território tem a ver também com a norma, o normal. Não com a estranhez das palavras, o esquisito do juízo, o enfeitado do sentido – com aquilo que escapa, que desterritorializa.

No volume 4 de *Mil Platôs*, os autores oferecem como exemplo, entre outros, os aparelhos de rádio ou de tevê para marcação de território. Dizem que são como um muro sonoro para cada residência, que fazem o vizinho protestar quando está muito alto.⁷² Na verdade, o território é “[...] um ato, que afeta os meios e os ritmos, que os “territorializa”. O território é o produto de uma territorialização”⁷³:

O território é primeiramente a distância crítica entre dois seres de mesma espécie: marcar suas distâncias. O que é meu é primeiramente minha distância, não possuo senão distâncias. Não quero que me toquem, vou grunhir se entrarem em meu território, coloco placas. A distância crítica é uma relação que decorre das matérias de expressão. Trata-se de manter à distância as forças do caos que batem à porta.⁷⁴

O território assegura e regula a coexistência dos membros de uma mesma espécie, separando-os, mas também torna possível a coexistência de muitas espécies diferentes num mesmo meio, especializando-as.⁷⁵ Entretanto, os blocos territorializados, molares, sofrem com as múltiplas desestabilizações de sua organização:

⁷¹ DELEUZE; GUATTARI, 1997c, p.218.

⁷² DELEUZE; GUATTARI, 1997d, p.116.

⁷³ Ibid., p.120.

⁷⁴ Ibid., p.127-8.

⁷⁵ Ibid., p.128.

[...] dois conjuntos molares [...] são permanentemente trabalhados por uma segmentação molecular, com fissura em zigue-zague, que faz com que eles tenham dificuldade em reter seus próprios segmentos. Como se uma linha de fuga, mesmo que começando por um minúsculo riacho, sempre corresse entre os segmentos, escapando de sua centralização, furtando-se à sua totalização. Os profundos movimentos que agitam uma sociedade se apresentam assim [...].⁷⁶

Minúsculos riachos, brechas e veredas observadas por Guimarães Rosa. Nos grandes fluxos dos grandes rios, percebia a intensidade daquilo que escapava. É nas brechas que algo acontece, nos entremeios, nas veredas. São as veredas de desterritorialização. Para Deleuze e Guattari, o processo de desterritorialização é um movimento de abandono do território, uma operação de linha de fuga; chamam a nossa atenção para o território, mas também para nos mostrar que há ali uma potência de escape, de desterritorialização, e que há também a tendência a novamente se reterritorializar. No conhecido “O Abecedário de Gilles Deleuze”, em entrevista, logo em “A, de animal”, o filósofo afirma: “[...] o território só vale em relação a um movimento através do qual se sai dele”. E continua: “[...] não há território sem um vetor de saída do território e não há saída do território, ou seja, desterritorialização, sem, ao mesmo tempo, um esforço para se reterritorializar em outra parte.”⁷⁷ Isso vai aparecer novamente quando observarmos a fabulação fílmica e literária, nos próximos capítulos.

Ainda em relação ao aspecto territorial, Deleuze e Guattari destacam a questão da paisagem, que tanto nos marca como convida a estabelecer relações. Uma imagem, por exemplo, surge repetidamente no filme: a da porta do quarto dos pais. A porta fechada, guardando a mãe, atravessada pela violência do pai, para angústia de Thiago⁷⁸; ou aberta, mostrando a dor da doença de Felipe⁷⁹, escancarando a dor da perda de um filho-neto-irmão. Kogut joga com esse elemento: a porta que indica saída, abertura, pode estar fechada, impedindo de agir, de sair, de entrar, ou pode ainda nos conectar com o nada, com o vazio das ausências. Há cenas do filme que nos trazem essas imagens de portas abertas para o nada, ou ainda para interiores arrombados pela luz de janelas também abertas. Por sua vez, na literatura rosiana, uma paisagem e um motivo territorial formam rostos e personagens; algo enriquece as relações internas e dá impulso à ação dramática. Podemos afirmar, por exemplo, que os

⁷⁶ DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.94.

⁷⁷ DELEUZE, 1989, p.04 do manuscrito.

⁷⁸ Os meninos do filme não são artistas profissionais. Foram escolhidos no interior do estado de Minas Gerais. São crianças mineiras que vivem em condições físicas parecidas com aquelas em que vive a personagem rosiana, Miguilim. A diretora decidiu manter o nome verdadeiro das crianças. Assim, o lugar da personagem principal do texto rosiano é assumido por um jovem chamado Thiago, sem experiência de atuação e nenhum conhecimento de cinema.

⁷⁹ Conforme nota anterior, Felipe é o irmão querido de Thiago, é o Dito, irmão de Miguilim, no livro.

personagens de Guimarães Rosa se formam pelo meio, surgem nas relações, no entre da alegria-tristeza, da força-perigo, da fé-medo, marcados no território... A rudeza de Pai, a beleza fora de lugar e atraente de Mãe, as crendices de Vó Izidra, a feitiçaria de Mãitina, a dança alegre de Seo Aristeu, a curandeirice de Seo Deogracias, a crueza de Patori, a carência de Grivo... A lista continua. Devido às intensividades do sertão rosiano, temos dificuldade de perceber o que a ele pertence, aquilo que se manifesta nele, aquilo que é causado por ele. Busco trazer nesta pesquisa, em ritornelo, exemplos de “Campo Geral” e de *Mutum*, levando em consideração o pensar-sentir-agir de personagens.

Interessante também é explorar os ritmos de que se compõe o ritornelo. Na arte literária, destaca-se o igual-desigual que instala momentos críticos, de liga ou de passagem a personagens, com todas as mudanças de direção que o ritmo impõe. O ritmo nos faz aterrissar, ou alçar voos. A repetição produz o ritmo, mas leva à diferença (passagens, pontes, travessias). Acompanhamos os personagens nesses movimentos. Entendo o uso da canção, em Rosa, como um desses marcadores rítmicos. Há sempre uma referência musical atravessando “Campo Geral”. Além disso, há um refrão na história de Miguilim: *sempre alegre, sempre alegre*. Este funciona como um chamado ou um lembrete, nem sempre em consonância com a sequência de eventos do enredo. Pode também funcionar como um contraponto musical, remetendo a outro lugar na vida de um personagem.

Em *Mutum*, por sua vez, não há canção que acompanhe as cenas do filme. A trilha sonora, chamada de trilha “acústica” pela diretora e por sua corroteirista – Ana Luíza B. Martins Costa, é feita de sons do lugar (aves, ventos, bichos, farfalhar, trovões...) e tem a potência de nos conectar auditivamente ao *Mutum*. Por esse motivo, no capítulo 04, dedicar-me-ei à questão do som como elemento de construção artística, fabulatório, já que a sonoridade é tão importante na escrita rosiana e tão peculiar no cinema de Kogut.

Vale também ressaltar a força do olhar, o olhar do menino, importante para o escritor e para a diretora. Thiago é dono de grandes e profundos olhos que nos atraem por sua expressividade, por sua intensividade. Não é fácil ficarmos indiferentes a seu olhar na tela. Ele nos captura com sensibilidade, com forças que fazem com que nos identifiquemos com a criança que ali se encontra e que remete a tantas outras em tantos outros lugares. Em Rosa, antes de descobrirmos que Miguilim era “piticego”⁸⁰ (p.139-140), percebemos que “[...] Miguilim queria ver mais coisas, todas, que o olhar dele não dava”⁸¹, e isso acontece em pelo menos três episódios: jogando malha, não enxergava bem os tocos e não conseguia derrubá-

⁸⁰ ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p.139-140.

⁸¹ Ibid., p.74.

los; na roça, com Pai, não conseguia ver a plantação de milho brotando mais adiante; no pasto, com o vaqueiro Salúz, não via algumas aves que o homem lhe indicava, à distância.⁸² Entretanto, Rosa destaca outros “olhares”: o olhar para dentro de si, quando se faz algo de errado, como nas palavras do vaqueiro Salúz, “[...] quando os olhos da gente estão querendo olhar para dentro só, quando a gente não tem dispor para encarar os outros, quando se tem medo das sabedorias...”⁸³, algo é mal feito; o olhar/ver da compreensão, de perceber o que acontecia à sua volta, como em um clarão: “[...] Miguilim entendeu tudo tão depressa, que custou a entender. Arregalava um sofrimento.”⁸⁴; o olhar das limitações que nos são impostas, como nas palavras de Mãe: “Estou sempre pensando lá por detrás dele [do morro do Mutum] acontecem outras coisas, que o morro está tapando mim, e que eu nunca hei de poder ver...”⁸⁵.

Assim, o ritornelo cria, entre filme e texto, uma espécie de reverberação, que funciona de duas maneiras: uma, de uma obra a outra; e outra com aquilo que sabemos sobre outras crianças. Segundo Deleuze, o “novo” é um sentido da diferença em Henri-Louis Bergson: “[o] particular posto no universal, eis a função da idéia geral. A novidade, o algo de novo, é justamente que o particular esteja no universal.”⁸⁶ Miguilim-Thiago é a criança que busca perceber, enxergar o universo adulto, mas ainda carece de entendimento, por falta de maturidade – no ponto de vista das relações sociais. Em silêncio, a criança transita entre os adultos, é atravessada pelos outros e pelos acontecimentos. Nada pode fazer.

Para Deleuze e Guattari, a arte tem exatamente essa capacidade de nos conectar a processos vitais, de que nem sempre nos lembramos, e de produzir visões e audições, atingindo um fora que não é mais da linguagem: dizer, escrever, filmar, para ler, ver e ouvir. As forças do ritornelo impõem-se por meio de uma dobra, uma volta sobre si, sobre a terra ou em relação com o cosmo. Elas também têm íntima relação com a fabulação, como veremos a seguir.

1.d. Fabulação

*Fabulation is the artistic practice of
fostering the invention of a people to come.*
Ronald Bogue

⁸² Respectivamente, em ROSA, 1984, nas páginas 76, 119 e 126.

⁸³ Ibid., p.75.

⁸⁴ Ibid., p.22.

⁸⁵ Ibid., p.14.

⁸⁶ DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed.34, 2008, p.120.

Em um livro publicado em 2010, *Deleuzian Fabulation and the Scars on History*, o estudioso da obra deleuziana, professor Ronald Bogue, da Universidade de Georgia, EUA, cartografou o “conceito” de fabulação, a partir dos escritos de Gilles Deleuze (com ou sem a parceira de Félix Guattari). Deleuze não se dedicou a elaborar esse conceito em nenhuma de suas obras, mas em diversos momentos faz uso do “termo” fabulação, principalmente em seus estudos de literatura e de cinema. É interessante notar que o “conceito” de fabulação, a princípio, não figurava nos glossários construídos a partir dos escritos de Deleuze e Guattari. No Brasil, em *O vocabulário de Deleuze*, Francois Zourabichvili (2004) adverte:

Ainda não conhecemos o pensamento de Deleuze. Com muita frequência, hostis ou adoradores, agimos como se esses conceitos nos fossem familiares, como se bastasse que eles nos tocassem para que estimássemos compreendê-los por meias palavras, ou como se já tivéssemos percorrido suas promessas. Tal atitude é prejudicial para a filosofia em geral [...].⁸⁷

Por isso a pesquisa dos comentadores se faz necessária. *The Deleuze Dictionary*, organizado por Adrian Parr, com colaboradores de uma grande rede de estudiosos, somente na edição revisada, de 2010, trouxe o verbete fabulação, redigido exatamente por Ronald Bogue. Em um único período, ele afirma: “Fabulação é o fazer artístico que suscita a invenção de um povo por vir.”⁸⁸

O interesse da pesquisa de Bogue (2010) ao buscar a fabulação em Deleuze foi de verificar se ele funcionava na análise literária. Sua pesquisa, em estudos comparados de literatura, nos mostra que a fabulação pode iluminar uma obra de forma significativa⁸⁹.

Já na introdução de *Deleuzian Fabulation and the Scars on History*, Bogue (2010) lembra que desde os seus primeiros livros Deleuze defende a ideia nietzschiana de que o artista é uma espécie de “médico cultural”, alguém capaz de diagnosticar uma “doença” social e que, como um médico, propõe uma “cura” em sua obra. Essa cura não é uma resposta a um problema, mas a invenção de uma outra forma de vida, uma maneira de nos libertar do peso de nossas amarras, através da arte. Ao criar, o artista elabora intensidades e liberta a vida daquilo que a aprisiona. Na literatura, o escritor é um

⁸⁷ ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Gilles Deleuze*. Versão eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudo em Novas Tecnologias de Informação/Unicamp, 2004, p.03.

⁸⁸ Versão livre de: “Fabulation is the artistic practice of fostering the invention of a people to come” (PARR, Adrian (org.). *The Deleuze Dictionary – Revised Edition*. Edinburg: Edinburgh University Press, 2010, p.99).

⁸⁹ Ronald Bogue é professor de Literatura Comparada. Esse livro citado de 2010 é um estudo de cinco obras de cinco autores: Zakes Mda (África do Sul), Arundhati Roy (Índia), Roberto Bolaño (Chile), Assia Djebar (Argélia) e Richard Flanagan (Austrália). O autor as relaciona sempre a partir do conceito deleuziano de fabulação.

[...] médico, médico de si próprio e do mundo. O mundo é o conjunto dos sintomas cuja doença se confunde com o homem. A literatura aparece, então, como um empreendimento de saúde [...]. A saúde, como literatura, como escrita, consiste em inventar um povo que falta. Compete à função fabuladora inventar um povo [...].⁹⁰

O conceito de *literatura menor*, apresentado no livro *Kafka, por uma literatura menor*, é importante para entendermos a fabulação deleuziana, pois, entre outros aspectos, aponta para um papel político na criação artística. *Menor* não é um termo pejorativo para esses filósofos, pelo contrário. A *literatura menor* tem como características: “[...] a desterritorialização da língua, a ramificação do individual no imediato-político, o agenciamento coletivo de enunciação”⁹¹, e opõe-se à literatura maior, que expressa um “[...] pensar majoritário, a-singular, negador do múltiplo”⁹². *Menor*, portanto, tem a ver com organização de forças moleculares, que causam estranhamento, uma espécie de desorganização do estabelecido, um susto, algo difícil de ser capturado, copiado, reproduzido, arquitetado *a priori*.

O artista, em criação *menor*, trabalha então com os três componentes da *literatura menor* citados antes. Começamos com o agenciamento coletivo de enunciação. O agenciamento corresponde à conexão de forças presentes em qualquer processo de relação. Já vimos como as forças se agenciam em ritornelo antes. Quando se diz coletivo, significa que há um caráter múltiplo, cultural, na enunciação, que é o que se diz, como se diz, quando se diz, como se recebe o que se diz. Para Deleuze e Guattari, a *literatura menor* caracteriza-se por dar voz a grupos de borda, aos anômalos, aos estranhos, aos nômades, aos povos bastardos, inferiorizados, sempre inacabados, àqueles que não têm voz ou não podem se fazer ouvir. Entretanto, vale lembrar, essa enunciação é construída pela articulação de potências, não de maneira panfletária ou no lugar do outro⁹³.

⁹⁰ Ver “A literatura e a vida”, de *Crítica e Clínica*. DELEUZE, 1997, p.13-14.

⁹¹ DELEUZE; GUATTARI, 1977, p.28.

⁹² KOHAN, Walter Ornar. “Entre Deleuze e a educação: notas para uma política do pensamento”. In: Dossiê Gilles Deleuze. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v.27 n.2 p.123-130 jul./dez. 2002.p.128.

⁹³ Penso ser necessário fazer uma observação neste parágrafo, sobre a possibilidade ou não de se falar *no lugar* do outro. Em *Pode o subalterno falar?*, Gayatri C. Spivak, professora de Literatura Comparada da Universidade de Columbia/Nova York, aproveita-se dos escritos de Jacques Derrida para nos lembrar do “perigo de se apropriar do outro por assimilação” (p.125). No último parágrafo, ela responde à pergunta que dá nome a seu texto: “[o] subalterno não pode falar” (p.126). O artista, em criação menor, entretanto, dá voz. E, obviamente, não “no lugar” do outro, mas dando a ler, ver, ouvir. Vejo com ressalvas as críticas que a autora faz a Michel Foucault e aos parceiros G. Deleuze e F. Guattari nesse ensaio que considero importante para questionar a posição do intelectual pós-colonial como um alerta ao “perigo de se constituir o outro e o subalterno apenas como objetos de conhecimento” (p.12 e 13, do Prefácio). Além disso, esse seu trabalho discorre sobre a história das mulheres indianas e sobre a imolação das viúvas e trata-se de uma obra de referência para os estudos culturais e para a crítica feminista. Há alguns problemas de tradução em seu texto, no que diz respeito à terminologia utilizada por Deleuze e Guattari. Se Spivak leu apenas as versões em inglês de *O Anti-Édipo* e de

A desterritorialização da língua se dá pelo deslocamento, pelo gaguejar entre os enunciados. Molar é aquilo que é ou está fixo, rígido, estabelecido, enquanto que o molecular está em fluxo, em movimento, em processo.⁹⁴ Nas brechas, nos entremeios, nas fissuras, algo acontece. Para Deleuze e Guattari, o processo de desterritorialização é um movimento de abandono de um território, uma operação de linha de fuga. Esses filósofos destacam na literatura, entre outros, o deslocamento linguístico do alemão kafkaniano, um alemão que caracterizam como desterritorializado. O alemão era a língua oficial em Praga, a língua de um grupo opressor, distante dos personagens de Franz Kafka. O alemão kafkaniano é “uma língua dissecada, misturada com tcheco e iídiche”, uma “língua intensiva” ou um “uso intensivo do alemão”⁹⁵. Kafka tensiona a língua, perverte a sintaxe, cria em experimentação. Esse é um processo de desterritorialização do alemão em Praga.

Na língua que é fruto de desterritorialização “não há linha reta”, lembram Deleuze e Guattari, a língua tem que alcançar desvios para “revelar a vida nas coisas”⁹⁶, o que (já) não vemos, (já) não ouvimos. A língua torna-se então:

[...] uma espécie de língua estrangeira, que não é uma outra língua, nem um dialeto regional descoberto, mas um devir-outro da língua, uma minoração dessa língua maior, um delírio que a arrasta, uma linha de feitiçaria que foge ao sistema dominante. [...] opera uma decomposição ou uma destruição da língua materna, mas também [...] opera a invenção de uma nova língua.⁹⁷

Rosa, mais do que inventar uma língua, inventa um uso *menor* da língua, faz a língua fugir, deslizar, bifurcar-se e variar em cada um dos seus termos, em modulação, “[...] talha *na* sua língua uma língua estrangeira que não existe”⁹⁸. Em um processo que passa por escolhas a serem feitas, Deleuze entende que um escritor que faz uso *menor* da língua opta pelo desequilíbrio e em que as “*disjunções tornam-se inclusas, inclusivas, e as conexões, reflexivas*”⁹⁹: Miguilim ficava “arretiriste” ou “insofria” e precisava ver a data na “folhinha de

Mil Platôs, como parece ser o caso de acordo com as referências bibliográficas do seu ensaio traduzido em português, penso que se equivocou na leitura desses autores, lendo-os a partir de uma visão marxista, sem tentar compreender o plano de imanência recortado por eles, e contaminando ideias importantes. Essa confusão veio para a publicação no Brasil. Devir-mulher, por exemplo, em inglês, traduziu-se por *becoming-woman*, e não tem nada a ver com “tornar-se” mulher, como se lê na página 125, em que Spivak criticaria “o convite de Deleuze para se “tornar mulher” – [...]”, segundo o texto em português. De maneira geral, no entanto, vejo mais aproximações do que distanciamentos entre ela e esses pensadores. (SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.)

⁹⁴ Ver citação 76.

⁹⁵ DELEUZE; GUATTARI, 1977, p.32.

⁹⁶ Ibid., p.12.

⁹⁷ Ibid., p.15.

⁹⁸ DELEUZE, 1997, p.124.

⁹⁹ Ibid., p.125.

desfolhar”; gostava do filhote da Pingo-de Ouro, um cachorrinho “com-cor com a Pingo”; quando chovia, as vacas iam “sobrechegando”, com o touro; o cachorro Gigão ficava por ali, “bebelambendo água na poça”¹⁰⁰ Há uma poética na escrita rosiana, cheia de cores, música, sensações.

A ramificação do individual no imediato-político, outra característica da literatura *menor*, tem relação estreita com os elementos anteriores. Porque dá voz a um grupo, porque articula as potências coletivas na enunciação, porque opera em fissuras e pelas brechas, a literatura *menor* deixa de remeter apenas a um caso individual e, em singularidade, assume um caráter político, revolucionário. Operando em fabulação, apresenta-nos novas formas de vida, reinventa a sociedade através da criação de um povo, um povo por vir: “A fabulação não é um mito impessoal, mas também não é ficção pessoal: é uma palavra em ato, um ato de fala pelo qual a personagem nunca pára de atravessar a fronteira que separa seu assunto privado da política, e *produz, ela própria, enunciados coletivos.*”¹⁰¹

Há outras importantes observações dos filósofos no que diz respeito à obra de Kafka, além do conceito de *menor*, mas vamos nos concentrar aqui nos elementos que concernem à fabulação. Segundo Bogue (2010; 2011)¹⁰², são cinco os elementos da fabulação: o devir-outro, a experimentação no real, o mito, a invenção de um povo por vir, e a desterritorialização da língua.

Devir é um conceito que mereceu destaque de Deleuze e Guattari no livro *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* (1997b), em um bloco-capítulo chamado “1730 – Devir-Intenso, Devir-Animal, Devir-Imperceptível”. Está também presente na análise que fizeram da obra de Franz Kafka e nas suas discussões sobre literatura. Em “A literatura e a vida”, por exemplo, de *Crítica e Clínica* (1997), Deleuze explora o devir como uma característica importante do texto literário, afirmando que escrever não é impor uma forma a uma matéria vivida, mas que, ao contrário, a literatura está do lado do informe, do inacabamento, sempre em via de se fazer. É processo, passagem que atravessa o vivível e o vivido, e por isso é devir.

Devir é captar e emitir partículas, colocando-as em movimento, é estar em encadeamento, é coexistir em níveis, em zonas de vizinhança, de indiscernibilidade, de indiferenciação. Não se trata de transformar-se em, de ficar igual a, mas de escapar a uma forma dominante. Quando escrevem sobre devir-animal, por exemplo, os filósofos lembram

¹⁰⁰ Respectivamente, ROSA, 1984, p.136, 14, 52, 20, 53, 54.

¹⁰¹ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução de Heloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007a, p.264.

¹⁰² Eu traduzi um texto de Ronald Bogue publicado em livro em 2011: “Por uma teoria deleuziana de fabulação”, que serve também de base para a escrita deste trecho da tese. Esse texto foi a conferência de abertura do II Seminário Conexões: Deleuze e vida e fabulação e...”, em Campinas, em 2009.

que ele “*não se contenta em passar pela semelhança*” e constitui uma “*irresistível desterritorialização*”¹⁰³ Está no “entre”, no “meio”. Na literatura que é devir, há simbiose, aliança. Devir é rizoma, contágio.¹⁰⁴ Devir é estar entre categorias, estar em passagem ou entre modos de existência. O devir não leva a uma conclusão, a um encerramento, mas tem relação com o movimento que nunca chega a ser, está sempre em via de se fazer. O devir tem a ver com elementos estáveis em desequilíbrio, em metamorfose que não se realiza¹⁰⁵.

Os conceitos deleuzianos, como se vê, funcionam sempre em conexão. No caso do devir, é preciso retomar a noção deleuziana de molar e molecular, é interessante pensar também as noções de máquina de Estado e máquina de guerra. O pensamento molar se preocupa com a forma. Em oposição, esses filósofos propõem o pensamento que chamam de molecular, o das intensidades. Na filosofia de Deleuze e Guattari, a máquina de Estado se organiza de forma molar, e as máquinas de guerra, de forma molecular. Construir uma máquina de guerra, em relação com linhas de fuga, de desterritorialização, na máquina do Estado, é resistir, é encontrar uma maneira outra de funcionar e viver no mundo¹⁰⁶.

Cartografando algumas características que fazem parte do conceito de devir, então, teremos: não se contentar em passar por semelhança; ter a potência necessária para minar estruturas molares; constituir uma máquina de guerra; compor-se de afectos impessoais que tumultuem projetos e sentimentos subjetivos; promover uma irresistível desterritorialização que desestabilize as tentativas de reterritorialização.¹⁰⁷

Devir, portanto, está conectado àquela ideia deleuziana de *menor*, porque vai acontecer não nos meios majoritários, mas entre grupos minoritários¹⁰⁸, que estejam às margens, em posição não central nem centralizadora nas relações... Temos o devir-criança, devir-mulher, devir-animal...

Devir, repito, não é tornar-se. E não é média. Pensar o devir é um desafio, pois os movimentos sociais nos remetem constantemente a um projeto acabado das coisas, do ser

¹⁰³ DELEUZE; GUATTARI, 1977, p.12.

¹⁰⁴ DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p.19.

¹⁰⁵ Estudei, em 2007, para pensar a educação, o conceito de devir relacionando-o a outra obra de Rosa. O texto foi apresentado no 16º COLE e publicado nos anais do congresso: “Devir em “Meu tio o Iauaretê”: um diálogo Deleuze-Rosa” (MARQUES, 2007).

¹⁰⁶ Há devir-criança, devir-mulher, devir-molécula, devir-animal, mas “[...] não há devir-homem, porque o homem é a entidade molar por excelência, enquanto que os devires são moleculares” (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p.89). Sobre o funcionamento da arte como máquina de guerra, veja o capítulo final desta tese: (In)Conclusões.

¹⁰⁷ Cf. DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p.12-13.

¹⁰⁸ “[...] é preciso não confundir “minoritário” enquanto devir ou processo, e “minoria” como conjunto ou estado.” (Ibid., p.88). “As minorias e as majorias não se distinguem pelo número. Uma minoria pode ser mais numerosa que uma maioria. O que define a maioria é um modelo ao qual é preciso estar conforme: por exemplo, o europeu médio adulto macho habitante das cidades... Ao passo que uma minoria não tem modelo, é um devir, um processo.” (DELEUZE, 1992, p.214).

humano, de identidade, de finalidade, enquanto devir é estar *entre*. Há, na literatura em fabulação, personagens em devires, em um devir-outro, nos ensina Bogue (2010; 2011).

Outro elemento da fabulação é a experimentação no real. A fabulação funciona como uma máquina plugada no ambiente social, político, institucional, material, por isso se diz que se trata de uma experimentação no real. Essa ideia de máquina plugada vem da análise deleuziana da obra de Kafka e parte do entendimento de que há uma natureza pragmática e funcional na obra artística, que não se separa da língua, das instituições com que se conecta, das interações humanas, sociais, culturais, das relações de poder, dos espaços que referencia... A obra artística é uma máquina que tem “[...] existência real em um mundo material que é inseparavelmente cultural, semiótico, biológico e físico em seu funcionamento”.¹⁰⁹

De certa forma, a experimentação no real se dá através da crítica de forças, de acontecimentos, de memórias, de documentos, e em articulação com o não dito, com aquilo que de alguma forma se apagou ou se esqueceu, ou que pode se perder. Nesse sentido, essa experimentação promove um confronto do presente, do passado, de acontecimentos ou de forças que marcam ou marcaram um grupo. Bogue, em suas análises, dá especial atenção à maneira como o artista elabora a história, fazendo um diagnóstico crítico de acontecimentos, memórias ou forças que organizam o tempo presente, que se articulam com aquilo que não se diz, e que promovem, de certa maneira, uma reconfiguração do passado, disparando potencialidades de transformações no presente.

O terceiro elemento, o mito¹¹⁰, diz respeito ao tratamento de personagens e de suas ações, que têm uma natureza sociopolítica, e à organização de uma projeção de imagens que passam a ter vida própria. É como se um personagem em fabulação assumisse, em sua identidade individual, uma identidade coletiva, inseparável de suas ações. Muitos pesquisadores já exploraram a dimensão mítica dos escritos de João Guimarães Rosa. Podemos citar os estudos de *Grande sertão: veredas* realizados por Antonio Candido (1957), Roberto Schwarz (1965), Eduardo Coutinho (2008)... No artigo “O logos e o mythos no universo narrativo de *Grande sertão: veredas*”, Coutinho (2008) nos lembra:

Centrada na óptica de Riobaldo, protagonista-narrador, nascido e criado no sertão, a narrativa do *Grande sertão: veredas* está eivada de elementos que

¹⁰⁹ BOGUE, 2011, p.23.

¹¹⁰ Esta palavra, em inglês, é “legending”, e está sempre entre aspas nos textos de Bogue. Na minha tradução, escolhi *mito*, de acordo com outras obras já traduzidas de Deleuze. Em relação com essas traduções, poderia haver outras possibilidades: “criar lendas”, “fazer lenda”, “tornar-se lenda” e “criar o mito” (de *Imagem-Tempo*, por exemplo).

evidenciam de imediato a face mítica dos habitantes da região, que se estende desde meras superstições e premonições até a crença em aparições e o respeito quase religioso por curandeiros e adivinhos, destacando-se neste conjunto o temor ao diabo, que, como é sabido, constitui um de seus principais temas. Neste mundo, [...] a figura do demônio é evocada a todo instante, inspirando uma espécie de terror mítico que influi na maneira de as pessoas se relacionarem umas com as outras e com os fatos e eventos exteriores.¹¹¹

Para esse pesquisador, o mito atravessa toda a narrativa, e isso tem como consequência a exploração...

[...] de muitas possibilidades de se narrar o vivido e viver o narrado. Nesse universo narrativo em que opostos [...] convivem em constante tensão, não há mais lugar para as velhas dicotomias, e o “to be or not to be” hamletiano, que por tanto tempo norteou a produção literária ocidental, cede lugar a uma lógica mais flexível, marcada, quem sabe, pelo signo do pluralismo ou da adição, em que a dúvida e a perquirição se erguem soberanas e, como Riobaldo freqüentemente afirma, o diabo “não há, havendo”.¹¹²

Nos estudos deleuzianos, Bogue afirma que a escrita em fabulação costuma ter ressonâncias com aquilo que Fredric Jameson chamou de “alegorias nacionais”, em que “[...] a história do destino individual e privado é sempre uma alegoria da situação de embate da sociedade e da cultura pública do terceiro mundo”¹¹³. Para além dessa função alegórica do mito, entretanto, e mais interessante, haveria outra função observada por Deleuze principalmente no livro sobre cinema (*A imagem-tempo*) e nos trabalhos do diretor Pierre Perrault, em que “personagens” de documentários entram em “flagrante delito de criar lendas”, em “estado de crise”, porque lidam com “a inexistência de fronteira entre o privado e o político” e, sob o mito, enfrentam “a impossibilidade de viver” naquelas condições, em impasses a cada direção que tomam¹¹⁴; ou ainda, como Glauber Rocha, colocam tudo em transe: não se trata de “[...] analisar o mito para descobrir seu sentido ou estrutura arcaica, mas sim referir o mito arcaico ao estado das pulsões numa sociedade perfeitamente atual”¹¹⁵.

Bogue (2010; 2011) encontrou também o mito como fabricação de gigantes em *O que é a filosofia?* e em *Crítica e Clínica*. Neste último, Deleuze cita Lawrence da Arábia, em

¹¹¹ COUTINHO, Eduardo. O logos e o mythos no universo narrativo de *Grande sertão: veredas*. *Revista Ângulo*, n.115, outubro-dezembro 2008, p.61.

¹¹² *Ibid.*, p.65.

¹¹³ JAMESON, Fredric; HARDT, Michael; WEEKS, Kathi. *The Jameson Reader*. Oxford: Blackwell, 2000. O livro não foi publicado em português. Versão livre, p.320.

¹¹⁴ DELEUZE, 2007a, p.261.

¹¹⁵ *Ibid.*, p.261. Vale a observação de Silvina Rodrigues Lopes aqui. Em *Literatura, defesa do atrito*, ela afirma que o artista e o intelectual devem rejeitar os mitos que ela chama de epidemias emocionais. Devem, ao contrário, defender as narrativas míticas (LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura, defesa do atrito*. Lisboa: Vendaval, 2003, p.43).

ensaio sobre T. E. Lawrence. Lawrence construiu uma identidade árabe coletiva ao projetar a imagem de um “árabe que resiste”, que poderia ir além. Lawrence conseguiu “[...] projetar nas coisas, na realidade, no futuro e até no céu, uma imagem de si mesmo e dos outros suficientemente intensa para que *ela viva sua própria vida*”, por isso sua escrita é “uma máquina de fabricar gigantes”¹¹⁶. Essa dimensão mítica, atrelada à singularidade de personagens que assumem um lugar maior-que-a-vida, heróico, ou quase divino, é o que Bogue (2010), baseado em Deleuze, chama de “mitografia projetiva”, algo importante para se entender também o quarto elemento, que apresentaremos a seguir. Personagens em fabulação têm organização sociopolítica e levam à construção de um povo por vir.

O povo por vir é o povo que falta. É um coletivo que, inexistente, é criado como integrante de uma sociedade que não se concretizou e que, no entanto, vibra, está lá. Trata-se de uma espécie de enunciado coletivo de expressão. Reconhecemo-nos ali, mas aquilo não é “representação da realidade”. É um povo *menor*, coletivo e, de certa forma, marginal; um povo inacabado, em constante devir. Este é o elemento central da fabulação, já explicitado no verbete de Bogue: “[f]abulação é o fazer artístico que suscita a invenção de um povo por vir.”¹¹⁷

Para Deleuze, a invenção artística tem componentes éticos e políticos¹¹⁸. Éticos, porque o artista é alguém que acredita e faz acreditar na relação do homem com o mundo, que pode fazer com que o homem volte a se conectar consigo mesmo e com a vida. E políticos, porque, para este filósofo, a arte em fabulação tem como base um povo que não existe. Deleuze inspira-se, acima de tudo, na ideia de fabulação bergsoniana, para torcê-la e compreendê-la em um sentido político:

Os maiores artistas (de modo algum artistas populistas) apelam para um povo, e constataam que “o povo falta”: Mallarmé, Rimbaud, Klee, Berg. No cinema, os Straub. O artista não pode senão apelar para um povo, ele tem necessidade dele no mais profundo de seu empreendimento, não cabe a ele criá-lo e nem o poderia. A arte é o que resiste: ela resiste à morte, à servidão, à infâmia, à vergonha. Mas o povo não pode se ocupar de arte. Como poderia criar para si e criar a si próprio em meio a abomináveis sofrimentos? Quando um povo se cria, é por seus próprios meios, mas de maneira a reencontrar algo da arte (Garel diz que o Museu do Louvre contém, ele também, uma soma de sofrimento abominável), ou de maneira que a arte reencontre o que lhe faltava. A utopia não é um bom conceito: há antes uma “fabulação” comum ao povo e à arte. Seria preciso retomar a noção bergsoniana de fabulação para dar-lhe um sentido político.¹¹⁹

¹¹⁶ DELEUZE, 1997, p.133.

¹¹⁷ PARR, 2010, p.99.

¹¹⁸ Veja o bloco “Ética e Política no cinema moderno”, in: MACHADO, Roberto (2010).

¹¹⁹ DELEUZE, 1992, p.214-215.

Para Bergson, a fabulação tem a ver com uma tendência humana de atribuir características humanas e intencionalidade a fenômenos naturais, e essa capacidade leva à invenção de deuses, de religiões, de regras, leva a grupos fechados.¹²⁰ Bergson via a fabulação como algo “inferior” e defendia que era a “emoção criadora” quem se servia do jogo circular da sociedade para exatamente romper esse círculo. Deleuze (2008), ao estudar Bergson, observou que ele via na arte essas duas fontes, a fabulação e a emoção criativa, porém, apesar de afirmar que o autor de *A emoção criativa* não via a fabulação como superior, afirma, em nota de rodapé: “[t]alvez toda arte apresente esses dois aspectos, mas em proporção variável”¹²¹. Observa-se aqui, um exemplo de “torção” deleuziana, pois Deleuze inspira-se em Bergson, mas vê a fabulação de maneira distinta: o artista em fabulação age, cria, abre-se e abre-nos ao por vir, como uma espécie de visionário.

Os artistas, entretanto, “[...] sozinhos, não conseguem superar a ausência de uma coletividade viável”¹²², por isso constroem personagens que funcionem como figuras em um modelo social de interação transformado. Trata-se de “[...] imaginar uma coletividade para além daquela que já existe”¹²³, uma coletividade “[...] que é possível mesmo que ainda não exista”¹²⁴. O objetivo da fabulação, ao remeter a, ao tomar ou criar um mito, é inventar um povo por vir, mas é preciso sermos cuidadosos para não remetermos essa construção a uma idealização utópica, a uma generalização, como já se destacou antes. Lembremos que a utopia não é um bom conceito:

Isto, para Deleuze, aparece com clareza no “terceiro mundo”, onde as nações oprimidas, exploradas, permaneciam como minorias, em crise de identidade coletiva. Esta constatação de que falta um povo não é uma renúncia ao cinema político, mas a base na qual ele se funda no terceiro mundo e com as minorias. Sua tarefa é justamente contribuir para a invenção, a criação de um povo. “No momento em que o senhor, o colonizador, proclama ‘nunca houve povo aqui’, o povo que falta é um devir, ele se inventa, nas favelas e nos campos, ou nos guetos, com novas condições de luta, para as quais uma arte necessariamente política tem que contribuir.”¹²⁵

No ato de fabulação, “[...] o privado se confunde com o social ou o político. Não há mais uma revolução considerada como um salto do antigo ao novo. Há coexistência de etapas

¹²⁰ Ver o verbete “fabulação” (PARR, 2010) e também *Bergsonismo*, DELEUZE, 2008, p.90-91.

¹²¹ *Ibid.*, p.91.

¹²² BOGUE, 2010, p.10.

¹²³ *Ibid.*, p.44.

¹²⁴ *Ibid.*, p.103.

¹²⁵ DELEUZE, 2007a, p.259-260; apud MACHADO, 2010, p.289.

sociais muito diferentes”¹²⁶. A invenção de um povo por vir tem a ver, portanto, com o agenciamento coletivo de enunciação, com a expressão de forças potenciais, com a capacidade de “elevar a miséria a uma estranha positividade”, como se fosse um “fermento coletivo, um catalisador”¹²⁷.

Pensa-se, cria-se, escreve-se, menos para assumir a expressão de um certo grupo ou de uma determinada classe, que na esperança de que o agenciamento de novas formas de expressão possa convocar a gente a uma ação conjunta, a uma resistência comum, a um povo por vir. Porque é próprio, exclusivo da arte e da filosofia, dar uma expressão, a possibilidade de uma expressão, a esses que não a têm.¹²⁸

Já apresentamos brevemente a desterritorialização da língua, quando discutimos o conceito de *literatura menor*. Destacamos o seu deslocamento, sua desterritorialização, suas fissuras e brechas, seu gaguejar, seus fluxos, suas potenciais linhas de fuga, suas intensidades.

Todos esses conceitos funcionam para a análise da obra literária e da obra fílmica, como veremos nos capítulos seguintes. Explorar as obras em função da fabulação, não em função da narrativa e da construção de enredo/roteiro, tem vantagens, pois permite a construção de uma análise que se volte para aquilo que é sensação e intensividade na literatura e no cinema. Vou destacar aquilo que faz de cada uma das obras um *monumento*. As aproximações surgem na experimentação no real, na invenção de um povo por vir, na relação com o mito, na desterritorialização das respectivas “línguas”, literária ou fílmica.

Rosa e Kogut fazem experimentação no real, na forma como exploram o elemento territorial e na maneira como elaboram forças políticas do presente e do passado em suas obras. O território, “[...] o sertão nos seus diversos graus de desterritorialização e reterritorialização, [...] surge como um plano de consistência em que veredas rizomáticas traçam seus caminhos”¹²⁹. Tanto Rosa quanto Kogut exploram o Mutum de maneira singular, na força de personagens em movimento sobre esse território, Miguilim/Thiago entre viagens, construindo-se a si mesmo na sua família, iniciando uma travessia, no lombo do cavalo, em texto e em imagens; também na maneira como os personagens são conectados ao espaço Mutum e àquele cotidiano. Há devires em ambos: devir-criança (Miguilim/Thiago), devir-feiticeiro (Mãitina), devir-filósofo (Dito/Felipe; seo Aristeu; a discussão sobre o certo e o

¹²⁶ MACHADO, 2010, p.289.

¹²⁷ Ibid., p.290.

¹²⁸ PELLEJERO, 2008, p.75.

¹²⁹ BOGUE, 2011, p.29. Bogue experimentou em seu texto (que traduzi), a título de exemplo, uma aproximação entre o conceito de fabulação e *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. Esta obra Bogue conheceu através do contato comigo, na organização do Seminário Conexões.

errado)... E essas construções fazem com que se evidencie a necessidade de um povo – há um povo que falta nesse Brasil que se constrói nos, ou entre, campos e cidades. Desterritorializam a linguagem narrativa e fílmica, fazendo com que texto e filme tenham um elemento coletivo de enunciação, o que tem consequências éticas e políticas.

Há uma natureza ao mesmo tempo individual e coletiva das criações, evidente nas duas obras estudadas e, portanto, podemos pensar na história de Miguilim como a retomada de um mito em sua singularidade: o mito da criança e do homem do sertão, que remete à força de um povo que agrega elementos da natureza, de sua terra. Por isso podemos dizer que tanto Rosa quanto Kogut inventam a si e a seu povo, remetendo-nos também a um povo por vir, um povo que falta. Isso fica bastante claro tanto em “Campo Geral” quanto em *Mutum*, que nos chocam com a exposição da coexistência de etapas sociais tão diferentes, mostrando a história privada de Miguilim-Thiago em um país marcado por impossibilidades, pelo intolerável das diferenças: “Se o povo é o que falta, é porque ele existe em estado de minorias. E nas minorias, o privado torna-se político”¹³⁰. A invenção de um povo por vir tem a ver, portanto, com a expressão de forças potenciais, com a capacidade de transformar essa força em positividade, e de multiplicá-la.

Entretanto, a fabulação literária e a fabulação fílmica também trazem marcas de singularidade, apontando distintos e rizomáticos caminhos. Com relação ao devir, há que se explorar o devir-criança de Miguilim e de Seo Aristeu, o devir-feiticeiro de Vó-Izidra, de Mãitina, de Seo Deográcias, o devir-filósofo menor de Dito. No filme, há quase que um apagamento desses devires, em favor de imagens que intensificam as relações. A imagem escolhida para cartaz do filme mostra os dois irmãos, Thiago e Felipe (Miguilim e Dito, no livro) em livre corrida pelas terras de Minas. A foto captura o momento em que ambos estão no ar, entre largas passadas. Diferentemente do livro, há poucos momentos em que as crianças devêm-crianças. Estas cenas, raras, transformam-se em pura poesia no filme. Como a cena em que os mesmos dois irmãos brincam com pipoca na cama, fazendo do milho estourado os animais da fazenda.

A desterritorialização da língua, tão estudada em Rosa, também será pesquisada. Discutir-se-á o deslocamento da língua, suas potenciais linhas de fuga, suas intensidades, seus refrões. Em Kogut, também há desterritorialização da língua do cinema, em suas escolhas estéticas, em seus objetivos específicos: os não atores do elenco; a exploração de luminosidades e sombras da imagem e da película; o cenário escolhido – filmagem na região

¹³⁰ MACHADO, 2010, p.290.

de Minas Gerais apontada pelo livro; o não uso de trilha sonora com canções; a criação da trilha acústica; o roteiro decidido a cada dia de filmagem; as falas não memorizadas por personagens...

Esses aspectos, no livro e no filme, serão desenvolvidos nos próximos capítulos, mas ainda há um elemento importante na fabulação: a relação com o tempo, que veremos a seguir.

1.e. Tempo

*...podemos dizer com todo o rigor
que só a obra de arte nos faz redescobrir o tempo.*
Gilles Deleuze

Além dos cinco elementos estudados nos trechos anteriores (o devir-outro, a experimentação no real, o mito, a invenção de um povo por vir, e a desterritorialização da língua), Bogue (2010, 2011) aponta uma relação especial com o tempo nas obras em fabulação. O tempo é um conceito interessante para análises comparatistas, devido a sua imbricação tanto na obra literária quanto na obra fílmica. Citando Jay Lampert, Bogue afirma que o desafio de uma narrativa significativa é reconciliar a sucessão e a simultaneidade do tempo.

Rosa, em entrevista, afirmou: “[...] escrevendo, descubro sempre um novo pedaço do infinito. Vivo no infinito, o momento não conta.”¹³¹ O nosso escritor parecia intuir ou conhecer uma inadequação no pensamento simplesmente cronológico sobre o tempo nessa afirmação: para ele, o futuro, infinito, está no presente e é o que importa – talvez exatamente pela cesura, pela fenda, pela ruptura, como veremos a seguir. Deleuze vai nos mostrar, principalmente em seus livros sobre o cinema e em *Diferença e Repetição* (2006a), que o tempo tem características que merecem ser analisadas para além de uma oposição entre Cronos (o tempo cronológico) e de Aion (o tempo flutuante das intensividades, o tempo do devir). As três sínteses do tempo, da tese de doutorado de Deleuze, vão servir de base para a explicação de Bogue (2010; 2011) sobre a questão temporal na fabulação, pois ali Deleuze nos mostra como percebemos o tempo através de sínteses de momentos, de acontecimentos sem ação deliberada, “passivas”, portanto.

A primeira síntese do tempo – Deleuze a chama de “presente vivo” – parte do presente do tempo cronológico, do senso comum, mas o filósofo indica nesse presente a contração de

¹³¹ COUTINHO, 1993, p.72.

momentos que poderíamos chamar de politemporais. É no presente vivido ou vivo que o tempo se desenrola.

É a ele que pertence o passado e o futuro: o passado, na medida em que os instantes precedentes são retidos na contração; o futuro, porque a expectativa é antecipação nesta mesma contração. O passado e o futuro não designam instantes, distintos de um instante supostamente presente, mas dimensões do próprio presente, na medida em que ele contrai os instantes.¹³²

Cada presente é síntese porque carrega em si uma contração contínua de tempos passados-presentes-futuros. Deleuze afirma que os presentes são múltiplos, coexistentes, e funcionam como a fundação, como uma síntese originária do tempo. Bogue (2010; 2011) deixa isto bem claro, lembrando que não vivemos em sequências ininterruptas de pontos de presente, mas em um movimento que incorpora em si um passado mantido no presente e que segue em direção ao futuro. O presente se apresenta como uma contração de momentos de dimensão variável e se constrói através da retenção de elementos: “[...] quando um elemento C acontece, os elementos anteriores A e B coexistem em um único presente” (BOGUE, 2011, p.26). Porque nossas ações, nossos corpos e nossos pensamentos são múltiplos e feitos de ritmos e durações diferentes, o presente não pode ser unidimensional para os seres humanos. Daí o termo “politemporal” para caracterizá-lo.

Entretanto, o presente “passa”. “Passar é precisamente a pretensão do presente.”¹³³ Jorge Vasconcellos, a esse respeito, diz que depois de instituir a vida no presente, em um presente que passa, surge a memória.¹³⁴ Deleuze chama essa segunda síntese de “passado puro”¹³⁵. Bogue (2011) diz que nesse conceito interessa à fabulação a ideia de “passado virtual”, pois Deleuze viu em Bergson uma diferença qualitativa entre o presente e o passado. Pela memória nós não temos acesso a um presente que já tenha entrado no passado, e sim a todo um “virtual”. O “virtual” bergsoniano é real, mas não é “atual”. Para Bergson há um duplo virtual de cada momento presente e, cada vez que um novo presente surge, outro passado virtual aparece com ele. Porém, diferentemente do presente, o passado virtual coexiste em uma única dimensão temporal. Mais do que uma reminiscência, o passado virtual é envolvimento e isso está relacionado à ideia de unidades múltiplas em desenvolvimento, que

¹³² DELEUZE, 2006a, p.112.

¹³³ DELEUZE, 2006a, p.123.

¹³⁴ VASCONCELLOS, 2006, p.23.

¹³⁵ Em *A imagem-tempo* (2007a), Deleuze vai separar a imagem-lembança, baseado em Bergson, “imagens virtuais, mas atualizadas ou em vias de atualização em consciências ou estados psicológicos” (p.120), da lembrança-pura ou da imagem-cristal, que está sempre se conservando ao longo do tempo (cf. p.101). As imagens-lembança têm um traço temporal; o cristal, não. Ainda veremos isso melhor. Ver também o pensamento bergsoniano sobre o tempo em *Bergsonismo* (DELEUZE, 2008).

podem nunca chegar a ser, no presente. Quando nos lembramos de algo, entramos nesse domínio virtual, e quando nos movemos de memória a memória, simplesmente estamos explorando vários lugares de um mesmo espaço-memória. Por esta razão, e baseado na leitura de Deleuze e Guattari, Bogue¹³⁶ afirma que, no ato de lembrar, a memória não está dentro de nós, nós é que estamos dentro da memória. “O antigo e o atual presentes não são, pois como dois instantes sucessivos na linha do tempo, mas o atual comporta necessariamente uma dimensão a mais pela qual ele re-apresenta o antigo e na qual ele também representa a si próprio.”¹³⁷ “O presente existe, mas só o passado insiste e fornece o elemento em que o presente passa e em que os presentes se interpenetram.”¹³⁸ Vale a pena observar o esquema de Bergson, seu cone invertido, com o comentário de Deleuze¹³⁹:

Figura 1: Cone invertido de Bergson

A terceira síntese é a do futuro, a forma vazia do tempo, espaço de possível cesura, de um possível antes e depois. Por estar basicamente ligada a uma questão de ação, de um por vir, é marcada pelo desejo, por uma energia positiva de resposta, por agenciamentos, conexões, daí sua orientação ao futuro. Há uma ligação com o presente e com o passado: “[...] uma questão persistente, questão que se desenvolve [...] como um campo de problema, com o imperativo rigoroso de procurar, de responder, de resolver”¹⁴⁰. Ao invés de tratar o tempo como função do movimento, como medida ou período (ciclos, meses, anos...), Deleuze mostra que o futuro é a forma pura do tempo, pois não se subordina nem se regula por algo de fora. Quando o tempo, que deixou de ser um cálculo, abre-se a possibilidades, temos o futuro, a síntese do devir, do acontecimento. E temos novamente a repetição, que não é a do mesmo,

¹³⁶ BOGUE, 2011, p.27

¹³⁷ DELEUZE, 2006a, p.125.

¹³⁸ Ibid., p.131.

¹³⁹ DELEUZE, 2007a, p.101.

¹⁴⁰ DELEUZE, 2006a, p.131.

mas a instauração da diferença, do múltiplo, do incomensurável, do eterno retorno. Temos aqui a possibilidade de pensar um “eu fraturado”, um EU = outro, de Rimbaud, em alternativa ao “eu penso” ou ao “eu sou”. Os momentos em que algo é demais para mim, intolerável, marcam uma rachadura no eu, que leva a um antes e um depois. Esse “tempo fora dos eixos” é marcado por uma fenda em que se desdobram o tempo do presente e do passado virtual, uma “abertura contínua do futuro no presente”, um “momento de liberdade e de possibilidades impensáveis”¹⁴¹. Deleuze afirma: “É preciso que o tempo se cinda ao mesmo tempo em que se afirma ou desenrola: ele se cinde em dois jatos dissimétricos, um fazendo passar todo o presente, e o outro conservando todo o passado”¹⁴². Segue a imagem que Deleuze apresenta como “[...] o terceiro esquema, que Bergson não sente necessidade de desenhar”¹⁴³:

Figura 2: Presente cindido

Essas três sínteses do tempo modificam e deixam mais complexa a oposição entre Cronos e Aion, afirma Bogue (2010; 2011), pois nos mostram que o presente de uma narrativa não é uma simples sequência de momentos (este seria o Cronos do senso comum). O presente é

[...] uma variável de diversos ritmos e de durações contraídas, de retenções e de prolongamentos em um amálgama de correntes e fluxos. [...] evidente não apenas nas micro-relações corporais e das relações sociais entre os indivíduos, mas também nos macrorritmos das relações das tradições históricas que continuam a marcar o presente do “corpo social”. [...] Em cada momento do presente, uma extensão suspensa, flutuante, do Aion pode surgir.¹⁴⁴

O passado virtual, da segunda síntese, pode ter múltiplas configurações de espaço-memória, em alternâncias regulares, em associações livres, em construções que podem, inclusive, representar memórias do futuro. Em vez de o passado ser preenchido com

¹⁴¹ BOGUE, 2011, p.28.

¹⁴² DELEUZE, 2007a, p.102.

¹⁴³ Ibid., p.102.

¹⁴⁴ BOGUE, 2011, p.28.

momentos coexistentes e congelados, podemos entendê-lo como um espaço-tempo flutuante de Aion com múltiplas unidades de Cronos, repleto de narrativas. E a terceira síntese, a do futuro, da fissura decisiva, forma pura de Aion, pode inundar de Cronos uma narrativa, com sequências antes-fissura-depois. Pode destruir ou gerar novas possibilidades.

Assim na *fabulação* deleuziana, segundo Bogue, é preciso analisar com cuidado as formas de sucessão e simultaneidade temporais, observando como se articula o contínuo de Cronos a Aion e como, no tempo, funcionam as forças sociopolíticas a partir do mundo material.

Em relação ao presente em contração ou dilatação, é possível destacar, em “Campo Geral”, as imagens do passado do menino Miguilim quase sempre imbricadas no momento presente do personagem: o sofrimento pela perda da cachorra ressurgiu exatamente em outro momento de grande sofrimento – devido também à brutalidade do pai – na violência contra sua mãe. Há uma construção temporal especial em Rosa, em fluxos que vêm do passado e impactam o presente, algo que Kogut não explora em seu filme. Em *Mutum*, há apenas o momento intensivo e lento do presente, cutucar a madeira, deitar-se no chão diante de uma porta fechada, uma nuvem no céu, abelhas no pão...

Por outro lado, as duas obras trabalham o futuro, a forma vazia do tempo, ao mostrar a bifurcação do presente em fissuras antes-depois, mas, mais importante, ao construírem obras que remetem os próprios personagens e os espectadores a uma imagem de povo por vir, que vimos antes e que ainda exploraremos nos próximos capítulos.

1.f. Imagem-movimento e Imagem-tempo

O cinema, em sua especificidade, foi tema de interesse de Gilles Deleuze, que o discutiu em dois livros¹⁴⁵. Em *Cinema 1 – A imagem-movimento*, Deleuze nos apresenta uma

¹⁴⁵ Seus livros trazem o que entende por cinema clássico e cinema moderno. A partir de Eisenstein, Deleuze distingue três aspectos do cinema clássico, ou o cinema das imagens-movimento: em primeiro lugar, lembra que a imagem provoca uma espécie de choque no pensamento, algo que força o pensamento a se pensar e a pensar o todo; em segundo lugar, há um movimento que volta do pensamento à imagem, e leva a um saber “consciente”; e, finalmente, um pensamento que leva à ação, que designa uma relação entre o homem e o mundo (cf. DELEUZE, 2007a, p.192-198). Entretanto, Deleuze nos mostra que há ainda uma outra maneira de pensar o cinema, aproximando-nos de Artaud: entendê-lo como o pensamento sobre o todo que funciona como força dissociadora, como fissura, com múltiplas vozes. “Se é verdade que o pensamento depende de um choque que o faz nascer [...], ele só pode pensar uma única coisa, o *fato de que ainda não pensamos* [...]. Um ser do pensamento sempre por vir [Heidegger] [...]. [Blanchot] [...]: o que força a pensar é o “impoder do pensamento”, a figura do nada, a inexistência de um todo que pudesse ser pensado.” (DELEUZE, 2007a, p.202-203). O cinema moderno, com imagens-tempo, segundo Deleuze, valoriza algo que vem de fora, que se insere entre as imagens; recorre ao discurso indireto livre, e a uma visão que funciona dessa mesma maneira; e rompe com a unidade do

“lógica do cinema”, nas palavras do próprio autor.¹⁴⁶ O que o filósofo faz, nesse livro, é pensar o cinema a partir de uma taxonomia, de uma classificação das imagens, de seu nascimento e seu desenvolvimento.¹⁴⁷ Segundo o filósofo e pesquisador Jorge Vasconcellos (2006), Deleuze demonstrou como o cinema dito clássico reúne imagens narrativas de um cinema vinculado ao senso comum, ao bom senso, à narração e a um modelo de verdade. O cinema clássico adotou o que o filósofo francês chamou *imagens-movimento*, base de *esquema sensório-motor*, que expõe e explora, obviamente, “situações sensório-motoras”, ou seja, nos filmes desse tipo “[...] há personagens que estão em uma certa situação, e que agem, caso necessário com muita violência, conforme o que percebem. As ações encadeiam-se com percepções, as percepções se prolongam em ações.”¹⁴⁸

Esse cinema narrativo entrou, mais tarde, segundo Deleuze, em crise, pelo menos por cinco motivos: pelo desaparecimento das situações globalizantes (depois da guerra, o cinema passou a mostrar personagens que perderam o poder de interferir em seu próprio destino – não há grandes heróis em filmes que retratam eventos ordinários do cotidiano); pela desconstrução do espaço fílmico (surge a interferência do extracampo, por exemplo, do “fora” do quadro, de acontecimentos não espaciais descritos no tempo); pela perambulação cinematográfica (a viagem, os caminhos e descaminhos ocupam as ações de personagens – quase se abandona a *imagem-ação*); pela exaustão dos clichês cinematográficos (a repetição levava ao cansaço); e pela denúncia das formas de organização do poder que fazem circular esses mesmos clichês (crítica ao poder financeiro, por exemplo, que envolve o cinema).¹⁴⁹

Assim, em *Cinema 2 – A imagem-tempo*, para além das imagens-movimento, das situações sensório-motoras do cinema clássico, em que personagens agiam e reagiam a situações que enfrentavam, Deleuze apresenta um outro tipo de imagem: as imagens óticas e sonoras puras. Estas, que surgem no cinema dito neo-clássico, vão além do movimento e colocam personagens em situações de encontro para os quais não têm resposta ou ação. Essas situações funcionam como revelações de algo mais profundo, algo de insuportável, em que personagens assumem muitas vezes papéis de meros espectadores. Observa-se a presença de

ser humano e do mundo, deixando em nós uma sensação de ruptura, de vazio. A poesia está exatamente ligada à ruptura, ensina-nos Silvina R. Lopes (2003, p.27).

¹⁴⁶ DELEUZE, 1992, p.63.

¹⁴⁷ *Cinema 1 e Cinema 2* são “[...] uma rigorosa e sistemática taxionomia das imagens e dos signos do cinema, e, principalmente, dois excepcionais livros de filosofia. Contudo, eles apontam para uma nova teoria do cinema e estabelecem diálogo com sua história, fazendo filosofia para atingir esse objetivo” (VASCONCELLOS, 2006, p.49). Não interessa a este trabalho trazer a classificação de todos os tipos de imagens apresentadas por Deleuze em seus livros. Discutiremos aquilo que interessará à nossa análise fílmica entrelaçada à literária.

¹⁴⁸ DELEUZE, 1992, p.68.

¹⁴⁹ VASCONCELLOS, 2006, XXI-XXII.

crianças nesses filmes, por exemplo, com aptidão para ver e ouvir, mas impotentes do ponto de vista da ação.

Deleuze afirma também que as situações óticas e sonoras do neo-realismo se estabelecem em espaços quaisquer, desconectados, esvaziados, e indicam “pólos entre os quais há constante passagem”¹⁵⁰, constatações, indícios de temporalidade e de indiscernibilidade. No entender do filósofo, o inventor das imagens óticas e sonoras foi o diretor japonês Yasujiro Ozu (1902-1963), cuja obra, Deleuze diz, é marcada pela perambulação, pela banalidade do cotidiano, por montagens-*cut* que funcionam como passagens ou pontuações óticas e sonoras. Esse diretor, continua Deleuze, trabalha com a ideia de “uma imagem puramente visual do que é uma personagem” e “uma imagem puramente sonora do que ela diz”.¹⁵¹ Um dos recursos é a utilização de “tempos mortos”, que valem por si mesmos, mas têm “o efeito de alguma coisa importante”¹⁵², são prolongados silêncios e vazios. Para Ozu, diz Deleuze, “[...] a vida é simples, e o homem não pára de complicá-la”.¹⁵³ A natureza, por exemplo, nos mostra que tudo é ordinário, regular, cotidiano. Os seus espaços vazios, desconexos, sem personagens, valem pela “ausência de conteúdo possível” e a natureza morta aponta para a presença e a composição com o tempo, tornando “sensíveis o tempo e o pensamento”, tornando-os visíveis e sonoros.¹⁵⁴

As situações óticas e sonoras não se prolongam em ações nem são induzidas por ação. Funcionam para que possamos apreender algo de intolerável, “[...] algo poderoso demais, ou injusto demais, mas às vezes também belo demais, e que portanto excede nossas capacidades sensório-motoras”.¹⁵⁵ Desta forma é possível funcionar como um visionário, ter uma espécie de revelação, uma “visão pura” como “meio de conhecimento e de ação”, “[...] o cinema se tornando não mais empresa de reconhecimento, mas de conhecimento”, “[...] obrigando-nos a esquecer nossa lógica própria e os hábitos da nossa retina”.¹⁵⁶

Tanto personagens quanto espectadores se tornam visionários:

A situação ótica e sonora desperta uma função de vidência, a um só tempo fantasma e constatação, crítica e compaixão, enquanto as situações sensório-motoras, por violentas que sejam, remetem a uma função pragmática que “tolera” ou “suporta” praticamente qualquer coisa, a partir do momento em que é tomada num sistema de ações e reações.¹⁵⁷

¹⁵⁰ DELEUZE, 2007a, p.16.

¹⁵¹ Ibid., p.24.

¹⁵² Ibid., p.24.

¹⁵³ Ibid., p.25.

¹⁵⁴ Cf. Ibid., p.27-28.

¹⁵⁵ Ibid., p.29.

¹⁵⁶ Cf. Ibid., p.29.

¹⁵⁷ Ibid., p.30.

Segundo Deleuze, as situações óticas e sonoras têm encadeamentos motores fracos e é justamente essa fraqueza que a habilita a liberar grandes forças. Citando Jean-Luc Godard (1930-), Deleuze lembra que, para descrever, observamos mutações. Os personagens envolvidos nessas situações conseguem identificar em um acontecimento aquilo que é insuportável, irredutível, porque “[...] o que lhes acontece não lhes pertence, só lhes diz respeito pela metade”.¹⁵⁸ Deleuze chama os atores desse tipo de cinema de “não-atores profissionais”, “[...] capazes de ver e de fazer ver mais que de agir, e ora ficar mudos ora manter uma conversa qualquer infinita, mais do que responder ou seguir um diálogo”.¹⁵⁹

As situações óticas e sonoras têm a ver com situações do cotidiano e também com situações-limite que não se caracterizam pelo extraordinário, mas por se relacionarem à organização da miséria e da opressão. A imagem ótica e sonora escapa ao clichê daquilo que estamos acostumados a perceber, ou daquilo que temos interesse em ver, quando os esquemas sensório-motores são rompidos; assim surge a imagem ótica e sonora, em si mesma, sem metáfora, “[...] literalmente, em seu excesso de horror ou de beleza, em seu caráter radical ou injustificável, pois ela não tem mais que ser “justificada”, como bem ou como mal...”¹⁶⁰

A imagem está sempre caindo no clichê, mas sempre tentando sair dele. Por isso é preciso encontrar na imagem aquilo que lhe foi subtraído, para torná-la interessante. É preciso criar e explorar nela, diz Deleuze, seus buracos, seus vazios, espaços em branco e rarefeitos. “É preciso dividir ou esvaziar para encontrar o inteiro”. Mais do que isso: “É preciso *juntar*, à imagem ótica e sonora, forças imensas que não são as de uma consciência simplesmente intelectual, nem mesmo social, mas de uma profunda intuição vital.”¹⁶¹

Portanto, com imagens óticas e sonoras, o movimento passa a ser percebido, apreendido e pensado como uma perspectiva do tempo; surge um componente de vidência que atravessa os elementos visuais e sonoros da imagem; e o cinema assume um caráter de verdade que não é resultado dos movimentos que podem ser seguidos ou realizados, mas consequência das relações mentais em que for capaz de entrar: relaciona-se, então, com o pensamento.

Essa relação entre tempo, pensamento e imagem pode acontecer, afirma Deleuze – a

¹⁵⁸ Ibid., p.30.

¹⁵⁹ Ibid., p.31.

¹⁶⁰ Deleuze faz novamente referência a Bergson, que dizia que nunca percebemos uma coisa ou uma imagem inteira, só vemos ou percebemos aquilo que temos interesse em perceber, ou temos condições de perceber, por isso muitas vezes apenas percebemos os clichês (cf. DELEUZE, 2007a, p.31).

¹⁶¹ Ibid., p.33.

partir de Bergson¹⁶², de duas formas: levando personagens e espectadores a assumir funções de vidência, por revelar “o que não se vê, o imperceptível”¹⁶³ em imagens fortes demais, injustas, de extrema brutalidade visual, em circuitos cada vez maiores, que unam uma imagem atual a imagens-lembrança, imagens-sonho, imagens-mundo; ou em uma contração da imagem em um circuito cada vez menor, a ponto de uma imagem atual ficar como que colada na imagem virtual, seu duplo imediato. O esquema de Bergson, com comentário de Deleuze, pode nos ajudar a entender melhor essa ideia:¹⁶⁴

Figura 3: Esquema de Bergson da lembrança em circuitos

No primeiro caso descrito anteriormente, o dos circuitos cada vez maiores, surgem imagens ótico-sonoras puras, imagens que desafiam a compreensão do senso comum em *flashback*, cenas de sonho ou imagens do mundo em danças oníricas, como nos musicais.¹⁶⁵ Essas imagens sugerem uma relação pouco comum com o tempo e remetem a bifurcações no tempo cronológico (no caso das imagens-lembrança) ou de um tempo flutuante (nas sequências de um sonho). Por isso, nesse momento, dizemos que as imagens estão dilatadas em circuitos cada vez maiores. Nos *flashbacks* comuns, temos imagens mentais que “[...] dilatan la imagen atual o abren una sorte de intervalo en el encadenamiento de la acción sin romper, todavía, con el curso empírico del tiempo”¹⁶⁶. Mas a imagem ótica ou sonora pura

[...] emerge con más nitidez en los fenómenos de alucinación, de amnesia, de sueño o de delirio a los cuales tiende el cine europeo de posguerra: el personaje es presa de una imposibilidad motora y de una movitización total y anárquica del pasado, pero el fenómeno suele circunscribirse para retornar eventualmente a la situación que lo provocó. En esa suerte de intervalo temporal que abren las imágenes-recuerdo, los sueños o las alucinaciones, el espectador – desde la realidad – discierne lo real de lo imaginário – atribuido al personaje –,

¹⁶² “O tema de uma percepção artística [...] capaz de revelar com intensidade o real é bergsoniano.” (MACHADO, 2010, p.274).

¹⁶³ Ibid., p.274.

¹⁶⁴ DELEUZE, 2007a, p.62.

escisión que se vuelve menos nítida en las imágenes de ensonación que crean una suerte de imagen-mundo, el mundo del encantamiento propio de las comedias musicales.¹⁶⁷

Retomando o primeiro esquema de Bergson, as imagens óticas e sonoras puras seriam as que mais se distanciam da base, “[...] são camadas de uma única realidade física e os níveis de uma única e mesma realidade mental, memória ou espírito.”¹⁶⁸ Mas há o objeto atual (O) e a primeira imagem que temos dele (AO). Nesse menor circuito, “[...] a própria imagem atual tem uma imagem virtual ou a ela corresponde, como um duplo ou reflexo”, “[...] um duplo imediato, simétrico, consecutivo ou até mesmo simultâneo”.¹⁶⁹ Assim, no menor circuito, temos a imagem cristal. Por isso Deleuze afirma que a imagem-cristal é “[...] o “núcleo” das imagens óticas e sonoras, e que estas não são mais que estilhaços da imagem-cristal.”¹⁷⁰

Quando experimentamos a sensação de “deja-vu” ou de automatismos, temos uma leve sensação do que seria essa coexistência dos tempos atual e virtual, temos a ideia do que seria essa imagem do tempo diferenciada, a imagem-cristal. É uma confusão no tempo. Os cristais de tempo criam situações em que o atual e o virtual ficam indiscerníveis, inassimiláveis, por isso diz-se que eles são uma imagem direta do tempo. Não conseguimos distinguir, na imagem-cristal, o tempo presente, passado, futuro. O passado ou o futuro tornam-se contemporâneos do presente, imagens coladas em um momento, não temporais, imagens não datadas:

O que constitui a imagem-cristal é a operação mais fundamental do tempo: já que o passado não se constitui depois do presente que ele foi, mas ao mesmo tempo, é preciso que o tempo se desdobre a cada instante em presente e passado [...] ou [...] descobre o presente em duas direções heterogêneas, uma se lançando em direção ao futuro e a outra caindo no passado.¹⁷¹

Daí a importância das três sínteses do tempo.

Nos exemplos de Deleuze, vemos cristais em espelhos, em navios, em circuitos que passam pelo atual e o virtual, entre o límpido e o opaco, entre o germe e o meio. Em Rosa e Kogut buscaremos cristais entre luzes e sombras, entre alegrias e tristezas, entre o dito e o não-dito, sempre em câmera lenta, a tentar entender o que é e como construíram suas obras de arte.

¹⁶⁵ Cf. BOGUE, 2003a, p.05.

¹⁶⁶ RODRÍGUEZ, María del Carmen. Imágenes del Tiempo en el Cine (version deleuzeana). In: YOEL, Gerardo (org.) *Pensar el cine 1: imagen, ética y filosofía*. Buenos Aires: Manantial, 2004. p.104.

¹⁶⁷ Ibid., p.104-105.

¹⁶⁸ DELEUZE, 2007a, p.62.

¹⁶⁹ Ibid., p.87.

¹⁷⁰ Ibid., p.88.

¹⁷¹ Ibid., p.102.

Capítulo 02. Adaptação e Criação

Miguilim e Thiago em fabulação

*Mais uma vez, ter uma idéia em cinema
não é a mesma coisa que ter uma idéia em outro assunto.
[...] o que faz com que um cineasta tenha
vontade de adaptar, por exemplo, um romance?
Parece-me evidente que é porque ele tem idéias em cinema
que fazem eco àquilo que o romance apresenta como idéias em romance.
E com isso se dão grandes encontros.*
Gilles Deleuze

Neste capítulo, discutirei elementos de cada obra, para pensar a adaptação, atrelada ao conceito de fabulação, como diferença. Antes, entretanto, considero importante situar cada um dos objetos de estudo desta tese.

2.a. Sobre “Campo Geral” e João Guimarães Rosa

João Guimarães Rosa (1908-1967), um dos nomes mais importantes da literatura brasileira, escreveu um pouco sobre o seu processo de criação em *Tutameia* (2001c):

No plano da arte e criação – já de si em boa parte subliminar ou supraconsciente, entremeando-se nos bojos do mistério e equivalente às vezes quase à reza – [...]. Talvez seja correto eu confessar como tem sido que as estórias que apanho diferem entre si no modo de surgir. À “Buriti” (*Noites do sertão*), por exemplo, quase inteira, “assisti”, em 1948, num sonho duas noites repetido. “Conversa de bois” (*Sagarana*), recebia-a, em amanhecer de sábado, substituindo-se a penosa versão diversa, apenas também sobre viagem de carro-de-bois e que eu considerara como definitiva ao ir dormir na sexta. “A terceira margem do rio” (*Primeiras estórias*) veio-me, na rua, em inspiração pronta e brusca, tão “de fora”, que instintivamente levantei as mãos para “pegá-la”, como se fosse uma bola vindo ao gol e eu o goleiro. “Campo geral” (*Manuelzão e Miguilim*) foi caindo já feita no papel, quando eu brincava com a máquina, por preguiça e receio de começar de fato um conto, para qual só soubesse um menino morador à beira da mata e duas ou três caçadas de tamanduás e tatus; entretanto, logo me moveu e apertou, e, chegada ao fim, espantou-me a simetria e ligação de suas partes. O tema de “O recado do morro” (no *Urubuquaquá, no Pinhém*) se formou aos poucos, em 1950, no estrangeiro, avançando somente quando a saudade me obrigava, e talvez também sob razoável ação do vinho ou do conhaque. Quanto ao *Grande sertão: veredas*, forte coisa e comprida demais seria tentar fazer crer como foi ditado, sustentado e protegido – por forças ou

correntes muito estranhas.¹⁷²

Sabemos, acompanhando outros escritos do e sobre o autor, entretanto, que sua criação não é trabalho “simples” assim, principalmente quando comenta sobre o fato de passar dias em busca de uma única palavra, e quando se observam os seus manuscritos com rasuras, reelaboraões, retomadas.

Em livro introdutório sobre o escritor, Walnice Nogueira Galvão (2000) aponta Rosa como um autor que superou as vertentes literárias de sua época, pelo apuro formal e pelo caráter experimentalista da sua língua, por sua erudição poliglótica, pelo trato com a literatura universal de seu tempo e pelo fato de “[...] escrever prosa como quem escreve poesia – ou seja, palavra por palavra, ou até fonema por fonema”¹⁷³. Galvão, entre outros, destaca o espaço singular ocupado por Rosa na literatura brasileira, lembrando também a sua capacidade de contar histórias, com invejável aptidão para a invenção de tramas e personagens.

A importância da invenção que foge a um olhar meramente local também foi destacada no conhecido ensaio de Antonio Candido sobre *Grande sertão: veredas*, “O homem dos avessos”, mas pode-se afirmar que muito do que Candido escreveu nesse texto funciona para caracterizar a obra rosiana de maneira geral:

A experiência documentária de Guimarães Rosa, a observação da vida sertaneja, a paixão pela coisa e pelo nome da coisa, a capacidade de entrar na psicologia do rústico, – tudo se transformou em significado universal graças à invenção, que subtrai o livro à matriz regional para fazê-lo exprimir os grandes lugares-comuns, sem os quais a arte não sobrevive: dor, júbilo, ódio, amor, morte, – para cuja órbita nos arrasta a cada instante, mostrando que o pitoresco é acessório e que na verdade o Sertão é o Mundo.¹⁷⁴

Rosa elevou os homens, as mulheres e as crianças simples do sertão mineiro à condição de protagonistas, enveredando-os por temáticas que problematizam o ser humano e as dificuldades de seu cotidiano, sua fé, suas crenças, sua força, suas fraquezas. Esse desenvolvimento temático atrelado à aptidão de escrita tem levado a inúmeros estudos: Rosa é um autor sobre o qual não se cansam de debruçar os pesquisadores. Willi Bolle (2004) também apontou o aspecto da invenção da escrita rosiana. A partir de declarações do próprio Rosa em entrevista a Günter W. Lorenz, Bolle (2004) ressalta a ativação das energias de formação da língua, a fusão de elementos linguísticos multiculturais e heteroculturais, e o mergulho tanto no material coletado nas cadernetas de campo quanto no trabalho construtivo

¹⁷² ROSA, João Guimarães. *Tutaméia: terceiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001c, p.222-223.

¹⁷³ GALVÃO, Walnice Nogueira. *Guimarães Rosa*. São Paulo: Publifolha, 2000, p.09.

¹⁷⁴ CANDIDO, Antonio. *Tese e Antítese – ensaios*. São Paulo: T.A.Queiroz, 2002, p.122.

em cima deste material, de dentro para fora.¹⁷⁵ Isso diz respeito a uma das características importantes de um escritor, segundo o filósofo Gilles Deleuze (1997), a capacidade de decompor a língua materna e de recuperar a voz e a força de uma língua que ele chama de *menor*¹⁷⁶. Rosa se destaca por esse tipo de trabalho linguístico, torcendo a língua, pervertendo a sintaxe, criando uma língua em experimentação, uma língua portuguesa rica em movimentos, misturada com outras potências, que o autor chama de “ilimitadas singularidades filológicas”¹⁷⁷.

Sua obra, porém, abraça e engloba muito mais do que isso. Em seu livro de 2004, sobre *Grande sertão: veredas*, Willi Bolle fez um apanhado sobre a fortuna crítica rosiana, afirmando que havia mais de 1.500 títulos de autores que se dispuseram a estudar essa obra especificamente e mais de 2.500 títulos sobre a sua obra inteira (BOLLE, 2004, p.19). Oito anos depois, muitos outros já se somaram a esses. Entretanto, continua o crítico, observa-se nessa produção que há textos ou ensaios pioneiros que inspiram os outros por identidade e aproximação, e Bolle identifica cinco grandes tendências metodológicas de estudo¹⁷⁸ de GSV: 1. Estudos linguísticos e estilísticos, a partir de Daniel (1968); Ward (1984); Castro (1970); e Martins (2001); 2. Análises de estrutura, composição e gênero, a partir de Schwarz (1965); Coutinho (1980 a 1993); Nunes (1985); Arrojo (1985); e Arriguicci Jr. (1994); 3. Crítica genética e processo de elaboração da obra, a partir de Leonel (1985 e 1990); Covizzi e Cavalcante (1990); Galvão (1990); Nascimento (1990); Hazin (1991 e 2000); Lara (1993, 1995 e 1998); e Costa (1998 e 2002); 4. Interpretações esotéricas, mitológicas e metafísicas, a exemplo de Albergaria (1977); Utéza (1994); Rosenfield (1993); e Araújo (1996); 5. Interpretações sociológicas, históricas e políticas, como em Galvão (1972); Starling (1999); e no trabalho do próprio identificador dessas tendências, Bolle (1990, 1995, 1998 e 2000).

Os estudos sobre os livros de Rosa que reúnem contos e novelas parecem seguir esse mesmo padrão, mas entre eles também ganha força a perspectiva comparada: com outros países de língua portuguesa (em relação, por exemplo, com textos de Mia Couto, de Moçambique); com obras apenas da literatura brasileira (como “O Espelho” de Rosa e de Machado de Assis); com diálogos entre Rosa e a psicanálise; com diálogo de seus textos com

¹⁷⁵ BOLLE, Willi. *Grandesertao.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 2004, p.404 e 410.

¹⁷⁶ Sobre *literatura menor*, em Deleuze, veja o capítulo1 desta tese, em “d. Fabulação”.

¹⁷⁷ ROSA, In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993, p.80.

¹⁷⁸ O autor também faz referência aos estudos onomásticos, como em Machado (1976); bibliográficos, como Sperber (1976); folclóricos, como Arroyo (1984); e cartográficos, como Viggiano (1974) e Toledo (1982).

filosofia ou outras artes¹⁷⁹, como é o caso deste trabalho. Os 1080 trabalhos apresentados apenas nos três primeiros Seminários Internacionais Guimarães Rosa, promovidos pelo CESPUC (Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros) da PUC Minas (Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais), em 1998, 2001 e 2003, nos oferecem uma dimensão parcial dessa rica produção¹⁸⁰.

É fácil, portanto, justificar a escolha de João Guimarães Rosa para um estudo: pelo lugar proeminente que ocupa na literatura brasileira, por sua habilidade linguística, mas principalmente pela possibilidade de leituras e de conexões que seus escritos oferecem. As palavras de Alfredo Bosi reafirmam algumas qualidades rosianas:

Toda voltada para as forças virtuais da linguagem, a escritura de Guimarães Rosa procede abolindo intencionalmente as fronteiras entre a narrativa e a lírica [...] as suas estórias são fábulas, *mythoi* que velam e revelam uma visão global da existência, próxima de um materialismo religioso, porque panteísta, isto é, propenso a fundir numa única realidade, a Natureza, o bem e o mal, o divino e o demoníaco, o uno e o múltiplo.¹⁸¹

A obra de Rosa, repetimos, tem força para continuar a se desdobrar, em ramificações artísticas, literárias, acadêmicas e filosóficas. Por isso faz sentido nos aproximarmos de seus escritos em uma perspectiva comparada. O cinema, por exemplo, tem a potência de se dobrar sobre a obra que o inspirou.¹⁸² O filme *Mutum* (2007), de Sandra Kogut, inspirado em “Campo Geral”, já rendeu à diretora diversos prêmios.¹⁸³

A escolha de “Campo Geral” para análise deu-se dentro de um recorte temporal: foi o texto que inspirou o último filme feito a partir da literatura rosiana (até o momento da escrita do projeto de pesquisa e que possibilitou este trabalho). Entretanto, há outros motivos para a escolha. O filme dialoga com um texto bastante importante dentro da antologia desse nosso autor. Em resposta a sua prima, Lenice Guimarães de Paula Pitanguy, menina, que lhe enviou um questionário (tarefa escolar), Guimarães Rosa escreveu:

É difícil dizer qual o livro (da gente) preferido. A gente sempre gosta mais de um livro futuro, que se pensa ainda escrever. De qualquer modo, entretanto, posso dizer sinceramente que, de tudo o que escrevi, gosto mais é

¹⁷⁹ Apenas a título de exemplo, Medeiros (1997), em tese de doutorado defendida no IFCH (Instituto de Filosofia e Ciências Humanas) da Unicamp, apresentou aproximações entre os conceitos deleuzianos e *Grande sertão: veredas*. Observe-se que a aproximação se deu, neste caso, na área da filosofia, não na literatura.

¹⁸⁰ A CESPUC publicou, em *Veredas de Rosa I, II e III*, os artigos apresentados e premiados nos seminários internacionais já realizados sobre a obra de Guimarães Rosa, além dos anais dos congressos, cadernos de resumo e revistas.

¹⁸¹ BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1987, p.487.

¹⁸² Essa relação da obra de Rosa com o cinema não é de hoje. Roberto Santos foi o primeiro cineasta premiado, neste caso por um filme a partir de “A Hora e a Vez de Augusto Matraga”, de 1965.

¹⁸³ Ver, na nota de rodapé 01 desta tese, os prêmios e menções conquistadas pelo filme.

da estória do Miguilim (o título é "Campo Geral"), do livro *Corpo de Baile*. Por quê? Porque ela é mais forte que o autor, sempre me emociona; eu choro, cada vez que a releio, mesmo para rever as provas tipográficas. Mas, o porquê, mesmo, a gente não sabe, são mistérios do mundo afetivo.¹⁸⁴

Em carta a Alberto da Costa e Silva, de 27 de março de 1963, feliz com a publicação, Rosa pede-lhe que acompanhe Miguilim: “*Miguilim* é, de tudo, o que sinto mais meu. Acompanhe-o, por favor, com uma benção.”¹⁸⁵

“Campo Geral”, a história de Miguilim, faz parte de uma obra considerada enigmática de Guimarães Rosa, *Corpo de Baile*, de 1956, um livro que foi mais tarde desmembrado em três, mas que foi pensado inteiro. Na primeira edição, publicada em dois volumes, “Campo Geral” veio no primeiro, com outras duas novelas, “Uma estória de amor” e “A estória de Lélío e Lina”; o segundo volume trazia “O recado do morro”, “Dão-Lalalão”, “Cara-de-Bronze” e “Buriti”. Houve uma segunda edição, em volume único, de 1960, que manteve a mesma ordem dos textos. A partir da terceira edição, de 1964, houve o desmembramento em três volumes, principalmente por questões econômicas, pois o livro em volume único ficara muito caro e pesado. Nas palavras do autor, “[o] livro é grossudo demais, e os tipos muito miúdos são hostis à vista e à alma da gente.”¹⁸⁶ Na edição brasileira temos hoje *Corpo de Baile* dividido em três títulos: *Manuelzão e Miguilim* (trazendo “Campo Geral” e “Uma estória de amor”), *No Urubuquaquá, no Pinhém* (com “O recado do morro”, “Cara-de-Bronze” e “A estória de Lélío e Lina”) e *Noites do Sertão* (com “Dão-Lalalão” e “Buriti”). Ainda assim, concordo com Alberto da Costa e Silva quando afirma que “[...] *Corpo de Baile* não deixou [...] de ficar conosco. É a *Corpo de Baile* que nos referimos, quando queremos citar uma cena de [...]”¹⁸⁷ qualquer dos textos que compõem o livro. Além disso, Rosa mesmo, ao comentar a divisão com o seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri, afirmou que passariam a ser “[...] três livros distintos e um só verdadeiro”¹⁸⁸.

Muitos pesquisadores já se debruçaram sobre esse livro, tentando desvendá-lo. Na edição comemorativa de 2006, republicou-se o texto de Paulo Rónai, “Rondando os Segredos

¹⁸⁴ PITANGUY, Lenice Guimarães de Paula. “Entrevista: João Guimarães Rosa”. *Germina Literatura – Revista de Literatura e Arte – Esp. Mineiros*. Ano III/Edição 20: Agosto de 2006. Disponível em: <http://www.germinalliteratura.com.br/pcruzadas_guimaraesrosa_ago2006.htm>. Acesso em: 10 abr, 2009, n.p.

¹⁸⁵ Carta de J. G. Rosa a Alberto da Costa e Silva de 27 de março de 1963. “*Corpo de Baile*: sobre a obra”, p. 13. In: ROSA, João Guimarães. *Corpo de Baile – edição comemorativa 1956-2006*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

¹⁸⁶ Carta de 12 de novembro de 1962. Ibid., p.11.

¹⁸⁷ Ibid., p.17.

¹⁸⁸ BIZZARRI, Edoardo. *Guimarães Rosa: Correspondências com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003. p.121.

de Guimarães Rosa”, que faz referência a esse nosso autor como “inventor de abismos”¹⁸⁹. Ali, o crítico destaca o fato de Rosa ter ficado dez anos sem publicar para não sacrificar a unidade do livro (Rosa publicou *Sagarana* em 1946 e somente em 1956 volta ao mercado editorial com *Grande sertão: veredas* e *Corpo de Baile*). Esse fato também é apontado pelos seus editores: as histórias foram “[...] elaboradas de forma tão orgânica que [Rosa] havia recusado antes trazer a público separadas”¹⁹⁰.

Sobre a circularidade da obra, os editores dessa edição comemorativa lembram que a literatura rosiana, ligada à vida, dinâmica, sempre pede e até exige novas leituras. No caso de *Corpo de Baile*, remete-nos ao palco, à dança, inclusive dos personagens:

[c]omo atos de um só espetáculo, cada estória apresenta e complementa a outra. [...] E 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 em outras palavras.¹⁹¹

Ainda sobre a organicidade de *Corpo de Baile*, vale apontar o trabalho de Tereza Paula Alves Calzolari (2010):

Corpo de baile é um livro de ciclos, cuja matéria principal é aquela, ávida e vertente, que Gualberto Gaspar fremeia por gozar, e seo Aristeu, dona Rosalina e Doralda, dentre outros, celebram diariamente, em cada pequeno ato do existir. *Corpo de baile* é um livro de viagens, de mortes, de ida-e-volta, de travessias, contidas numa travessia maior que é ele próprio. A obra tem início com a partida de Miguilim do Mutum e é concluída com o retorno aos Gerais do mesmo menino, agora homem, Miguel, para pedir a mão de Maria da Glória em casamento.¹⁹²

Um estudo de 2005, a dissertação de mestrado de Alexandre José Amaro e Castro¹⁹³, destaca a complexidade da escrita rosiana, defendendo exatamente que, no mergulho em cada uma das partes, não se deixe de levar em conta o todo.

Existe também toda uma discussão sobre as epígrafes que acompanham as histórias de *Corpo de Baile*. Rónai (2006), a esse respeito, afirma que Rosa lança seus leitores “[...] num verdadeiro labirinto; e, se lhes dá algumas chaves – epígrafes tiradas de Plotino e Ruysbroeck, tão inesperadas no limiar de uma coleção de novelas regionais –, deixa-os procurar as

¹⁸⁹ ROSA, op.cit., p.19.

¹⁹⁰ Ibid., p.06.

¹⁹¹ Ibid., p.07.

¹⁹² CALZOLARI, Tereza Paula Alves. *Três livros distintos e um só verdadeiro: a unidade de Corpo de baile, de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: UFRJ/FL, 2010, p.143.

¹⁹³ Em *O alívio das manhãs: permanência e transgressão na obra Corpo de Baile de João Guimarães Rosa*, Castro (2005) analisa as consequências dessa fragmentação editorial, problematizando a perda de unidade da obra como um todo.

fechaduras a que elas se aplicam.”¹⁹⁴

Heloísa Vilhena de Araújo (1992) publicou em *A raiz da alma* parte de seus estudos sobre a obra *Corpo de Baile*. Destacam-se, nesse trabalho, a discussão feita sobre a relação entre a obra rosiana e as suas epígrafes e a consequente análise de “Campo Geral”. A autora parte das epígrafes de Plotino que acompanham a primeira publicação de *Corpo de Baile*. Há, em uma das epígrafes, referência à fonte da vida e da inteligência, ao princípio do ser, à causa do bem e à raiz da alma; em outra, existe referência a Platão e ao seu tratado, o *Timeu*, uma afirmação sobre como, no universo, é preciso que haja um sólido resistente no centro, como uma ponte sobre o abismo. Estudando o *Timeu*, a autora chegou à ideia dos planetas viajantes¹⁹⁵: ao redor deste sólido, a Terra, há danças de estrelas e dos sete planetas, “[...] num corpo de baile, num entrecruzar-se de influências, desaparecendo e aparecendo à vista humana”¹⁹⁶. A ordem das novelas¹⁹⁷ e suas correspondências com o *Timeu* é a seguinte: (1) Campo Geral = Sol; (2) Uma Estória de Amor = Júpiter; (3) A Estória de Lélío e Lina = Marte; (4) O Recado do Morro = Mercúrio; (5) Dão-Lalalão = Vênus; (6) O Cara-de-Bronze = Saturno; (7) Buriti = Lua. A primeira traz o Sol, o dia, e a última, a Lua, a noite. Araújo estudou também as representações gráficas entre os planetas e os sentidos do corpo e os elementos (terra, fogo, água e ar) dos deuses pagãos: o Sol e a Lua estão ligados aos olhos, ao ver, à luz e ao fogo, mas um é ativo e o outro passivo. No começo, a história do menino Miguilim; no final, Miguel, em idade adulta. E as outras histórias no meio.

Além das epígrafes, há a questão da organização e classificação dos textos feita por Rosa. *Corpo de Baile* apresentava dois índices, um no começo e outro no final do livro. Isso, para Calzolari (2004, 2010, 2012), significava um esforço consciente de Rosa de valorização dos diferentes gêneros nesse livro. Na folha de rosto dos dois volumes publicados na edição de 1956, existe uma indicação da natureza dos textos que iremos encontrar: novelas. Em seguida, vêm as epígrafes de Plotino, de Ruysbroeck, o Admirável, e do Côco de Chico Barbós.

Findas as epígrafes, temos o primeiro índice da obra, no qual os textos são agora chamados poemas. Abaixo da nova denominação, listam-se as narrativas, “Campo Geral”, “Uma Estória de amor”, “A Estória de Lélío e Lina”, “O Recado do Morro”, “Lão-Dalalão (Dão-Lalalão)”, “Cara-de-

¹⁹⁴ RÓNAL. In: ROSA, 2006, p.20-21.

¹⁹⁵ Observe-se que a relação entre “planetas” e novelas de *Corpo de Baile* foi confirmada a Araújo pela secretária de Guimarães Rosa, Maria Augusta de Camargos Rocha (ARAÚJO, 1992, p.13).

¹⁹⁶ ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. *A raiz da alma*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992, p.18.

¹⁹⁷ Araújo afirma que as novelas foram chamadas, pelo autor, de poemas, romances e contos, mas na correspondência com o tradutor italiano, Rosa se refere às sete obras de *Corpo de Baile* como “novelas” (BIZZARRI, 1981, p.79) – o que adotamos neste trabalho.

Bronze” e “Buriti”, nessa ordem. Dos sete poemas, apenas os três primeiros encontram-se no primeiro volume.

Ao final do segundo volume, ao lado da última página de texto, concluindo o livro, temos o segundo índice de *Corpo de baile*. Nele, as novelas e/ou poemas recebem novas classificações: romances e contos, “Gerais” e parábases. São romances e “Gerais”: “Campo Geral”, “A Estória de Lélío e Lina”, “Dão-Lalalão” e “Buriti”; contos e parábases: “Uma estória de amor”, “O Recado do Morro” e “Cara-de-Bronze”.

Dos sete textos, apenas três, “Uma Estória de Amor”, “O Recado do Morro” e “Cara-de-Bronze”, apresentam epígrafes próprias, posicionando-se, de maneira intercalada no primeiro índice, como a segunda, quarta e sexta estórias. São também os únicos textos classificados como parábases e contos, no segundo índice.¹⁹⁸

“Campo Geral”, a primeira “novela”, a “novela-mãe” de *Corpo de Baile*, segundo Cláudia Campos Soares (2008)¹⁹⁹, aparece na primeira listagem sob a designação de poema e, no índice final, é apresentada como um romance (“Gerais”). Não há condições de me dedicar muito às implicações políticas dessa construção, o objetivo de minha pesquisa é outro, mas gostaria de anunciá-las aqui, com a ajuda desses pesquisadores que se debruçaram sobre essa questão. Segundo Rónai (2006), os textos são poemas, porque “[...] trazem significações subjacentes”; são romances ou contos de acordo com “[...] um grau maior ou menor de conteúdo lírico”; são parábases, porque “[...] é neles que se deverá procurar a sua mensagem pessoal”.²⁰⁰ Os estudiosos que se debruçarem sobre os sete textos de *Corpo de Baile* terão que dedicar parte de sua análise a essa “arquitextualidade”²⁰¹.

Ainda no que diz respeito à história de Miguilim, é importante trazer o comentário de Rosa nas correspondências com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri (1981). Em uma das cartas, afirma que “Campo Geral” até no título explora uma ambiguidade fecunda trazendo o sentido de “gerais”, como se diz em Minas a respeito do espaço geográfico, para o sentido simbólico de “plano geral do livro”²⁰². Em “Campo Geral” surgem questões que serão exploradas também nas outras novelas: a vida e a morte, a sensualidade, o visível (do corpo) e o invisível (do espírito).

Rosa escreve também sobre a necessidade de que “Campo Geral” seja a primeira

¹⁹⁸ CALZOLARI, Tereza Paula Alves. *Três livros distintos e um só verdadeiro: a unidade de Corpo de Baile, de João Guimarães Rosa*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ/FL, 2010. p.12-13.

¹⁹⁹ SOARES, Cláudia Campos. Tensões no corpo fechado do Mutum. In: MIRANDA, José Américo (Org.). *Estudos de Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: FALÉ-UFMG, 2008. p.06.

²⁰⁰ RÓNAI. In: ROSA, 2006, p.21.

²⁰¹ Cf. GENETTE, Gérard. *Palimpsests: literature in the second degree*. Translated by Channa Newman; Claude Doubinsky. Nebraska, USA: University of Nebraska, 1997, p.04.

²⁰² BIZZARRI, Edoardo J. *Guimarães Rosa: Correspondências com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. São Paulo: T.A. Queiroz Editor, 1981, p.88.

novela do livro: “A primeira estória, tenho a impressão, contém, em germes, os motivos²⁰³ e temas de todas as outras, de algum modo”²⁰⁴. Nosso autor ainda oferece ao seu tradutor a escolha da ordem das novelas na tradução, mas afirma: “[...] sei que Você deixará o “Campo Geral” como primeiro da fila, abrindo o livro”²⁰⁵.

Alguns estudiosos foram bastante importantes para que eu pensasse a obra de Rosa em diferentes aspectos. Antes de mergulhar em seus textos em relação aos conceitos apresentados no primeiro capítulo e em relação ao filme *Mutum*, gostaria de fazer uma breve menção aos trabalhos/autores que usarei para compor a tese. Além de Willi Bolle (2004; 1998) e Walnice Nogueira Galvão (2000; 1990), que já comentei no início deste capítulo, e de inúmeros autores publicados pela CESPUC, em *Veredas de Rosa I, II e III*, é importante destacar a coletânea organizada por Eduardo Coutinho (1993), *Guimarães Rosa*, que traz importantes nomes da fortuna crítica rosiana e a comentada entrevista que Guimarães Rosa concedeu a Günter Lorenz, em 1965; os escritos de Paulo Rónai, principalmente na edição comemorativa (2006) de *Corpo de Baile*; a magia dos prefácios rosianos, em Irene Gilberto Simões (1988); as raízes do texto, em Heloísa Vilhena de Araújo (1992); o caos, o cosmo, os signos, em Suzi Frankl Sperber (1982; 1976); os roteiros para desenterrar Rosa, propostos por Kathrin H. Rosenfield (2006; 1997; 1992); as travessias organizadas por Marli Fantini, no trabalho solo e com vários autores (2008; 2003). Dentro desse *corpus* teórico encontrei ressonâncias, problematizações, incômodos, que serão devidamente discutidos na construção deste texto.

2.b. Sobre *Mutum* e Sandra Kogut

A diretora Sandra Kogut (1965-) é carioca, descendente de imigrantes estrangeiros²⁰⁶, e foi educada em uma escola francesa até os 18 anos de idade. Entre os cursos de economia, filosofia e comunicações, preferiu deixar tudo para se dedicar a algo que a atraía mais, a imagem.²⁰⁷ O seu interesse pelo vídeo é de 1983. Pierre Bongivanni, que trabalhou com ela

²⁰³ Estas são exatamente as palavras usadas quando Gilles Deleuze e Félix Guattari discutem o ritornelo: germes, motivos... contrapontos.

²⁰⁴ BIZZARRI, 1981, p.58.

²⁰⁵ Ibid., p.88.

²⁰⁶ Tem avós russos (cf. LACOMBE, 1998), uma avó austríaca de nascimento, que se tornou húngara em função do casamento com o avô dessa nacionalidade (cf. LINS, 2004, p.05).

²⁰⁷ Para conhecer melhor a artista e como ela vê seus trabalhos, consulte a dissertação *O espaço em camadas de Parabolic People*, de Octavio Lima Mendes Lacombe. Campinas, SP: [s.n.], 1998. O autor traz em apêndice a transcrição de uma longa entrevista que fez com a artista em 1995, bastante rica para quem deseja se aproximar de Kogut.

em Paris no CICV – Centre International de Creation Video Pierre Shaeffer, afirma que Sandra veio ao mundo por *inadvertência*, “em um país de contornos incertos: o Brasil”, sendo que essa mistura de línguas, raízes, imagens e sons, vivenciada em casa e pela janela de sua residência no Rio de Janeiro resultaram em marcas de sua arte, de seus trabalhos.²⁰⁸

Lacombe (1998) lembra que Kogut não tem preconceitos em relação aos meios utilizados para criar²⁰⁹: “Sandra faz vídeos, comerciais, videoclips, programas para a TV, instalações, cinema, programas interativos via Internet. Toda imagem que se move é para ela material de trabalho, de investigação e experimentação.”²¹⁰

Em 1985, Sandra Kogut foi convidada para trabalhar no Circo Voador, responsabilizando-se pela gravação de shows e pela produção de montagens de programas a partir do material gravado. Dessa experiência surgiram os contatos para fazer televisão e o seu interesse pela música e pela montagem. Ela criou sua própria produtora nesse período, e iniciou uma “parceria” com a TV Globo, com videocliques e com a produção do programa mensal, o “Brasil Legal”.

Entre galerias e museus, a videoartista construiu suas instalações: *Novos Novos*, *Rio MAM Hoje*, e as *Videocabines* (que resultaram em *As Videocabines são caixas pretas* e *What do you think people think Brazil is?*; além do videoclipe *Manuel*).

Nos anos 90, Kogut passou a produzir fora do Brasil, obtendo assim maiores recursos financeiros e tecnológicos, e consagrou-se internacionalmente. Machado (2007), em “As linhas de força do vídeo brasileiro”, considera que a característica mais marcante da terceira geração de videoartistas, da qual Sandra faz parte, “[...] é a investigação das formas expressivas do vídeo e a exploração de recursos estilísticos afinados com a sensibilidade de homens e mulheres da virada de século”²¹¹. Em seu trabalho de videoarte, Kogut explora uma “técnica de escritura múltipla”, com “[...] texto, vozes, ruídos e imagens que se combinam e se entrecrocavam para compor um tecido de rara complexidade”²¹² entre excessos, instabilidades e saturações que oferecem o máximo de informação em um mínimo de espaço e tempo. Para Machado, os trabalhos em vídeo de Sandra podem ser considerados uma nova

²⁰⁸ Ver LACOMBE, Octavio Lima Mendes. *O espaço em camadas de Parabolic People*. Campinas, SP: [s.n.], 1998, p.38-40.

²⁰⁹ O livro *Extremidades do Vídeo*, de Christine Mello (2008), traz uma biografia e uma videografia completa de Sandra Kogut. Há uma lista atualizada até 2003, disponível em: <http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/up/arquivos/200807/20080722_121842_SandraKogut_extremidade_s_P.doc>, a partir de um link da *Videobrasil on-line*.

²¹⁰ LACOMBE, 1998, p.40.

²¹¹ MACHADO, Arlindo (org). *Made in Brazil: três décadas de vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2007, p.20.

²¹² *Ibid.*, p.20.

gramática dos meios audiovisuais.²¹³

No CICV Pierre Shaeffer, além de trabalhar em *Parabolic People*, Kogut transita pelos *En Français* e *Lá e Cá*, experiências que se organizam muitas vezes nas fronteiras entre a ficção e o documentário. Este último, Lacombe caracteriza de “um poema feito de versos autônomos”²¹⁴ Sua arte,

[...] muito mais do que uma crítica a um estado das coisas do mundo contemporâneo, [...] faz uma leitura deste fato para escrever poesia, uma poesia cuja escrita é eletrônica e digital, o vídeo como ferramenta, como metalinguagem, metapoesia do mundo.²¹⁵

Segundo Lima (2005), Kogut “[...] vai influenciar artistas e criadores da área do vídeo, da televisão, do cinema e das artes plásticas, produzindo deslocamentos na forma como o audiovisual vai organizar sua linguagem”.²¹⁶

Sua habilidade de contar histórias vai se desenvolvendo à medida que passeia pelo Brasil e pelo mundo colecionando tomadas de gente comum. Em entrevista à Revista Moviola²¹⁷, disponível on-line, Kogut afirma que, se olharmos para tudo o que ela produziu, “[...] o ponto comum é esse interesse pelas pessoas, [...] sempre tem alguma coisa a ver com pessoas, e pelas histórias”.²¹⁸

Assim, desde que leu “Campo Geral”, pensou como seria interessante levar essa história para as telas. Nascia ali uma ideia em cinema, diria Deleuze (1999). Já no início da audioentrevista no DVD de *Mutum*, ela diz:

Eu li esse livro há dez anos atrás e me apaixonei [...], e logo no início eu tive vontade de fazer um filme, porque... ele fala da infância de um jeito tão justo, tão sutil, e ao mesmo tempo familiar e complexo... Mas ao mesmo tempo eu pensava: “puxa, o meu primeiro longa de ficção e eu vou começar adaptando um livro de um dos maiores escritores brasileiros, isso é uma loucura!”... E não tinha coragem. E os anos foram passando e essa história

²¹³ Ibid., p.29.

²¹⁴ LACOMBE, 1998, p.57.

²¹⁵ Ibid., p.58.

²¹⁶ LIMA, Rita de Cássia Gomes Barbosa. “Algumas questões sobre o cinema e os novos meios”. Texto apresentado no I Seminário Jogos Eletrônicos, Educação e Comunicação - construindo novas trilhas, na mesa redonda Narrativas e intertextualidade dos jogos eletrônicos. UNEB; Salvador, Bahia, 2005, p.11. Disponível em: <<http://www.comunidadesvirtuais.pro.br/novastrilhas/textos/ritalima.pdf>>. Acesso em: 11 de jan. 2012.

²¹⁷ Essa entrevista está disponível em: <<http://www.revistamoviola.com/2007/12/20/sandra-kogut/>> e é um lugar privilegiado para conhecer um pouco daquilo que a diretora sente e pensa a respeito de sua obra, do filme *Mutum*, de sua relação com o texto de Guimarães Rosa e os (não)-atores do filme. Sobre “passeio”, ver “The aural walk”, CHAMBERS (1995)

²¹⁸ KOGUT, Sandra. Entrevista à Revista Moviola. Brasil, 2007d, 14’38 (essa marcação se refere ao “momento” da entrevista em que a artista fez a declaração). Disponível em: <<http://www.revistamoviola.com/2007/12/20/sandra-kogut/>>. Acesso em: 22 mar, 2008.

não me saía da cabeça. E aí até que um dia eu resolvi que eu queria tentar.²¹⁹

Aproximar-se de Miguilim, apaixonar-se por sua história, perceber a complexidade da obra e sentir-se desafiada a contar essa história em cinema, esses foram os ingredientes do começo. Em seguida, pensar como fazê-lo, tanto tempo depois de ter sido a história publicada. Seu maior desejo, conforme expressou na audioentrevista, era saber se a história do menino Miguilim seria possível hoje. Kogut queria lidar com essa história em um filme que passasse nos dias de hoje, sem desejo nenhum de explorar uma visão romantizada do sertanejo, de um mundo considerado “perdido”:

Quando eu comecei a trabalhar nesse filme, eu me perguntava o seguinte: “será que essa história, que foi escrita nos anos 50, ainda aconteceria hoje? Será que ela ainda seria possível hoje?” Porque o drama que essa família vive, em grande parte eles acontecem porque ela tá muito isolada. Eu tinha muita vontade de fazer um filme que se passasse hoje em dia, porque um filme sobre a infância, numa zona rural, tem tantos elementos assim que... podem levar a uma espécie de nostalgia, de uma visão romantizada, de um mundo perdido e isso não me interessava.²²⁰

Perseguindo o seu objetivo, a diretora foi a Minas Gerais e mergulhou no universo rosiano, sempre acompanhada da corroteirista Ana Luísa B. Martins Costa. Depois de conhecer a terra e a gente da região do personagem Miguilim, mudou-se para lá para fazer o filme. Mucury (2008), em resenha sobre *Mutum*, afirma que essa imersão talvez tenha sido a razão por ter sido tão bem sucedida em sua estreia como diretora de ficção.

Segundo a corroteirista,

[...] essas viagens de pesquisa [...] pelo interior de Minas Gerais, [...] foram verdadeiras viagens de aprendizagem. Através delas, fomos pouco a pouco habitando o universo do sertão, encontrando pessoas e paisagens, conhecendo as crianças e suas famílias, seu modo de vida e de falar, suas vestimentas e gestual, brincadeiras, gostos e histórias prediletas. Não só encontramos ao vivo e em cores quase tudo que é descrito em “Campo Geral”, mas também aprendemos muitas coisas necessárias para o filme [...].²²¹

Kogut, apesar de classificar *Mutum* como “adaptado da obra “Campo Geral”, de João Guimarães Rosa”, ainda na audioentrevista, afirma que “[...] o filme é mais um diálogo com o livro, [...] do que uma adaptação”²²², principalmente porque permanece “[...] no mesmo universo que o dele [Guimarães Rosa], sem estar se sentindo ‘atado’ a ele”, já que a ela

²¹⁹ KOGUT, Sandra. Audioentrevista. In: Extras do filme *Mutum*. Brasil, 2007b, 0’00.

²²⁰ KOGUT, 2007b, 5’02.

²²¹ MARTINS COSTA, Ana Luísa. 2008, n.p. (encarte do DVD *Mutum*).

²²² KOGUT, 2007b, 3’10.

interessava o “caminho das sensações”²²³.

Essa discussão sobre adaptação e criação é que interessa a este capítulo, como se poderá ver, a seguir. Na perspectiva comparada, trabalho principalmente com Maria do Rosário Lupi Bello (2008). Dessa autora empresto reflexões pontuais acerca da problemática da adaptação, do ponto de vista teórico. Porém, busco trazer para este texto a perspectiva de que *Mutum*, “adaptado” da obra “Campo Geral”, é uma “repetição complexa”, em estado de “diferença pura”, em relação ao texto rosiano. Essa ideia de diferença pura tem estreita conexão com a epígrafe que abre este capítulo, já que entendo que a diretora teve uma ideia em cinema que “faz eco” à ideia de Rosa em “Campo Geral”, mas fez cinema, não literatura.

2.c. Adaptação e Criação

2.c.1. Entre estudos da adaptação

A discussão sobre a adaptação de textos literários para o cinema tem levado inúmeros estudiosos a se debruçar sobre essa questão. Ver um texto literário nas telas é algo que encanta e intriga, que move críticas e análises apaixonadas, que provoca o pensamento. Do ponto de vista acadêmico, os estudos das relações entre a literatura e o cinema começaram na Europa e nos Estados Unidos no século XX, nos anos 50, mas a prática da adaptação é tão antiga quanto o cinema, que desde cedo procurou na literatura inspiração temática, estética, estilística, ou mesmo apenas uma história para contar.²²⁴

Em muitas abordagens, entende-se o cinema como representação de uma realidade, como uma “verdade inventada” a partir do real, algo que a literatura oferece também no recorte que faz da vida, e que pode ser apresentado em forma fílmica. Um dos motivos que sustentam essa perspectiva é que o cinema e a literatura, ambos, têm a capacidade de contar uma história, e a narratividade possível nessas duas formas de arte, aproxima-os sobremaneira e instiga a teoria e a pesquisa. Pode-se pensar, assim, e inclusive, uma relação entre cinema e história, dada a sua afinidade com a literatura, já que

[...] O fenômeno literário, sendo representação de determinado espaço e tempo, é, também, em parte, história. São principalmente os textos narrativos, literários ou não, que reúnem as condições ideais para ilustrar a ocorrência da ficcionalidade, em virtude da capacidade que têm de construir

²²³ Ibid., 4’18.

²²⁴ A esse respeito, ver Maria do Rosário Lupi Bello (2008) e Jacques Aumont (2003).

e fazer representar os mundos possíveis, que são, afinal, “a verdade” de toda a ficção.²²⁵

Uma adaptação fílmica de um texto literário leva o público a “ver” com seus próprios olhos o livro, em uma “[...] impressão de realidade que a narrativa fílmica pretende transmitir ‘mostrando’”²²⁶, (ainda que) a partir da visão de um realizador. Cenas de época, imagens folclóricas, espaços rurais e sociais, de tempos passados, contemporâneos e futuros, atrelados a seus respectivos costumes e formas de pensar e agir, desfilam diante de nossos olhos, sempre e obviamente, filtrados pela perspectiva do realizador. E mesmo dentro dessa perspectiva, critica-se um aspecto meramente ilustrativo de alguns filmes, pois o cinema, como sétima arte, certamente é “algo mais”.

No caso das abordagens comparatistas, o interesse em pensar as relações entre filme e texto tem aumentado na medida em que temos condições de conhecer teoricamente, cada vez melhor, os objetos estéticos analisados.

Bello destaca “o potencial narrativo de ambos os meios de expressão”²²⁷, por mais óbvia que essa declaração possa parecer. A autora discute a questão da narratividade em obras fílmicas lembrando que a recusa dessa força pode

[...] fragilizar a força expressiva do cinema até ao ponto de subverter, abstractizando, a sua vocação mais extraordinária – a de “dar carne” à experiência humana da temporalidade, na sua forma sintética: a visibilidade do acontecimento, que o romance e o conto também tanto desejam e que, efectivamente, a seu modo, podem proporcionar.²²⁸

Em *Narrativa Literária e Narrativa Fílmica. O caso de ‘Amor de Perdição’*, sua tese

²²⁵ NAVARRO, Ana Rita. Da ficção literária à representação cinematográfica: imagens e estereótipos de uma realidade. *Literatura e História: para uma prática interdisciplinar. Actas do I Colóquio Nacional – 2002*. Lisboa: Universidade Aberta, 2005, p.107.

²²⁶ Ibid., p.120. A distinção entre narrar/*telling*/narração e mostrar/*showing*/mostração está resumida em AUMONT, 2003, p.200: mostração é o “neologismo [...] proposto pelos narratólogos [...] em oposição à “narração”. Essa oposição é inspirada na oposição platônica entre mimese e diegese; a mostração é o primeiro grau da instância narrativa, aquele que consiste em representar uma ação em atos, pelo viés de personagens encarnadas por atores, “é o ato fundador sem o qual a narração fílmica não teria existência” (Gardies).” Na explicação de Bello (2008), temos: “Enquanto que o conceito aristotélico de «mimese» foi o grande responsável pelo desenvolvimento das teorias miméticas da narração, que a descrevem como um processo de «*showing*», cujo modelo é a visão (onde a noção de perspectiva desempenha um papel fundamental), Platão tornou-se a referência habitual para a concepção posterior (a chamada teoria diegética), que vê a narração como uma actividade fundamentalmente linguística, isto é, um processo de «*telling*». No século XX a teoria diegética tornou-se predominante e acabou por ser usada não apenas nos estudos literários, mas também na investigação teórica acerca de outras artes, nomeadamente o cinema.” (BELLO, Maria do Rosário Lupi. *Narrativa Literária e Narrativa Fílmica. O caso de ‘Amor de Perdição’*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/FCT, 2008, p.39). Ismail Xavier (2003), ao discutir a questão da adaptação, problematiza a oposição entre *tell* e *show* (entre contar/mostrar), lembrando que não deveríamos pensá-la de forma tão somente literal e que é preciso entendê-la, tanto no cinema quanto na literatura, como escolhas do escritor e do cineasta.

²²⁷ BELLO, op.cit., p.15.

²²⁸ Ibid., p.16.

de doutorado, Bello (2008) buscou aprofundar a narratividade como uma dimensão profunda entre livro e filme, mostrando-a como responsável pela relação íntima e contínua entre os dois.²²⁹ É principalmente essa obra, dada ao extensivo estudo da autora, que uso como base para fazer a discussão sobre adaptação e para justificar minhas escolhas.

Bello, assumindo uma perspectiva comparatista de fundamento semiótico, busca uma ideia abrangente de narratividade, que possa funcionar tanto para o estudo dos cânones quanto para obras de vanguarda, literárias e fílmicas, que seja capaz de se apoiar no processo de transformação, principalmente através de seus componentes temporais. Afirmo a autora: “[...] a este fenómeno discursivo da sucessão de estados e transformações que se organizam na produção de sentido(s) [...] se pode chamar **narratividade**.”²³⁰

Pensando nas muitas direções que os muitos estudos das relações entre cinema e literatura têm tomado, critico com essa autora trabalhos simplistas de equivalências totais e os que negam todos os paralelos e as mútuas formas de um afetar o outro. Os estudos que se concentram às correspondências, segundo Bello, privilegiam noções de transferência, tradução ou diálogo intertextual; os que podem chegar à recusa de qualquer aproximação utilizam-se de concepções como metamorfose e *performance*, por exemplo.²³¹

A transposição intersemiótica, defendida minuciosamente por Bello, baseia-se em um processo de interpretação, pois, para a autora, a adaptação é resultado de uma leitura, que se manifesta nas escolhas feitas pelo diretor ao realizar sua obra fílmica. Para ela, esse tipo de comparação é uma análise intertextual que não implica nenhuma subordinação entre o texto literário e o texto fílmico, pois a adaptação, mesmo que dependa de uma leitura, dá forma a um novo objeto artístico.²³² Bello entende que, de certa maneira, essa abordagem, que se relaciona a identidades estéticas e à intertextualidade, remete à teoria da tradução: “[a]daptar não é simplesmente traduzir, em sentido estrito, mas é-o em sentido lato, ou seja, implica um recriar, um transfigurar, segundo uma apropriação de sentido(s) específica.”²³³ Tal apropriação de sentidos deve sublinhar a leitura feita pelo diretor, seu processo interpretativo, aquilo que dá ao novo objeto existência e significado distintos.²³⁴

Há abordagens diferentes, no entanto. São muitas as veredas teóricas da adaptação.

²²⁹ Uma nota de agradecimento à professora Maria do Rosário Lupi Bello: foi inspirada na discussão que ela faz sobre narrativa literária e narrativa fílmica que conduzi o meu trabalho entre fabulação literária e fabulação fílmica.

²³⁰ BELLO, 2008, p.22 – destaque da autora. Ver também as páginas 146 e 169 para uma visão clara dos objetivos de sua pesquisa.

²³¹ Ibid., p.23.

²³² Cf. Ibid., p.28-29.

²³³ Ibid., p.30.

²³⁴ Cf. Ibid., p.148.

Em 2008, mais precisamente de 24 de junho a 06 de julho, aconteceu no Rio de Janeiro a *mostra Cinema: Veredas – Os filmes a partir de João Guimarães Rosa*, com a curadoria de Eduardo Ades. Na programação, havia longas e curtas, obras de ficção e documentários realizados a partir das produções inspiradas em Rosa.

Na apresentação, Ades observa:

Durante muitos anos, pela riqueza formal de sua obra, Guimarães Rosa foi considerado “inadaptável” para o cinema. No entanto, seria ingênuo supor que tais obstáculos não seriam o próprio estímulo, e não tardaram a aparecer os primeiros filmes adaptados de seus textos. Cada cineasta seguiu sua própria vereda, privilegiando um ou outro aspecto de tantos possíveis – a trama, o texto, a fala, os personagens, os cenários. Não é de estranhar, portanto, que alguns filmes optassem, deliberadamente, em serem, também, constituídos desse emaranhado de possibilidades, entrecruzando contos e referências.²³⁵

Além de exhibir os filmes, a mostra contou com a presença de diretores, artistas e pesquisadores da obra de João Guimarães Rosa, e o *site* do evento traz, inclusive, textos interessantes de Walnice Nogueira Galvão, Maria Luiza de Castro da Silva, Luiz Carlos Oliveira Jr., Enio Luiz de Carvalho Biaggi, Denise Lopes e Laura Erber, que dialogam com a obra literária de Rosa e suas ressonâncias fílmicas.

Galvão comenta, em seu artigo, a grandeza dos escritos de Rosa, lembrando que uma obra como a sua “[...] só poderia, dada sua riqueza, espalhar-se por outras áreas artísticas”. Citando não só o cinema, mas também a música (Paulo Freire, Milton Nascimento, Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil), o teatro (Antunes Filho), e até as leituras em voz alta, os textos declamados (dos *Miguelins*, de Cordisburgo), a pesquisadora afirma que “[...] é lícito cogitar que a polinização de amplas áreas culturais, a partir das descobertas de Guimarães Rosa, mal começa”²³⁶.

Ao discutir essa polinização rosiana no cinema, no mesmo evento, Enio Luiz de Carvalho Biaggi, faz observações sobre a complexidade daquilo que chama de tradução intersemiótica, chamando-a de metacriação com Júlio Plaza, apresentando-a como uma prática crítico-criativa, como uma nova proposta de leitura. Biaggi apoia-se nos escritos de Haroldo de Campos para apresentar uma ideia de tradução: um tradutor precisa selecionar e priorizar alguns elementos em detrimento de outros, como o diretor de cinema. Ainda que se

²³⁵ Disponível em: <<http://www.imagemtempo.com.br/guimaraesrosa/index.htm>>. Acesso em: 18 fev. 2009.

²³⁶ GALVÃO, Walnice Nogueira. Riqueza e polinização de uma obra. *Cinema: Veredas – Os filmes a partir de João Guimarães Rosa*. Disponível em: <http://www.imagemtempo.com.br/guimaraesrosa/artigo_walnice.htm>. Acesso em: 18 fev. 2009.

considere uma obra “original” e a outra, uma “tradução”, as duas estarão ligadas em um sistema que não trará cópias ou reproduções do mesmo, mas produções simultâneas da diferença²³⁷. Biaggi, apoiado em Campos, comenta que a transcrição, outra forma de se chamar a tradução criativa, diante de textos mais “difíceis”, torna-se mais sedutora aos artistas e surgem mais possibilidades de recriação.²³⁸

Por envolver diferentes linguagens, as transposições de textos de um sistema de signos para outro devem ser vistas enquanto uma rede na qual os textos se comunicam, entre si e com os outros, ao mesmo tempo em que, enquanto texto “acabado”, obra autônoma, um não depende do outro para existir.²³⁹

A noção de transcrição defendida por Biaggi está atrelada à ideia de relação dialógica entre hipertexto e hipotexto, e baseia-se nas definições de transtextualidade de Gérard Genette. Em seu livro *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*, Genette (1997)²⁴⁰ chama de transtextualidade tudo o que coloca um material ou um texto em relação com outros textos, seja isso óbvio ou não. Esse autor considera cinco tipos de relações transtextuais, a saber, a intertextualidade (de Julia Kristeva, como presença explícita de um texto em outro – citações, plágio, alusão...); o paratexto (como os títulos, subtítulos, ilustrações, notas, epígrafes etc. que adentram um texto “original”); a metatextualidade (que estabelece uma relação de comentário, unindo textos sem necessariamente citá-los ou mesmo sem nomeá-los); a arquitextualidade (que apresenta uma relação paratextual de gênero em títulos ou subtítulos, como no caso de João Guimarães Rosa chamando os textos de *Corpo de Baile* de poemas, novelas, contos, parábases...); e a hipertextualidade (que une um texto A, denominado hipotexto, a um texto B, o hipertexto). Esta última tem interessado aos estudos de adaptações rosianas (cf. BIAGGI, 2007 e LIMA, 2008).

Segundo Biaggi (2008), a transcrição intersemiótica, em oposição ao processo de tradução, permite mais flexibilidade nas adaptações, mais abertura nas práticas criativas dos cineastas.

Por sua vez, Sérgio Paulo Guimarães Sousa (2001) usa a noção de transposição ao

²³⁷ Nesse sentido, a transcrição aproximar-se-ia de uma ideia de criação deleuziana. Penso, entretanto, que a discussão de plano de composição da arte descola-se dessa ideia, pois uma criação artística não se plasma em um “primeiro” texto, ou “texto original”.

²³⁸ Biaggi exemplifica essa afirmação: “[...] do ponto de vista da “transcrição”, traduzir Guimarães Rosa seria sempre mais possível, enquanto “abertura”, do que traduzir José Mauro de Vasconcelos; traduzir Joyce mais viável, enquanto “plenitude”, do que fazê-lo com Agatha Christie”. Cf. BIAGGI, Enio Luiz de Carvalho. A imagem na literatura e a palavra no cinema: análise de transcrições dos textos roseanos para o audiovisual. Disponível em: <http://imagemtempo.com.br/guimaraesrosa/artigo_enio.htm>.

²³⁹ Ibid., sem página.

²⁴⁰ Ver a análise de Robert Stam a esse respeito em “From Text to Intertext” (In: STAM, Robert. *Film Theory – An Introduction*. Massachussets / USA: Blachwell Publishers, 2000, p.201-212).

falar de adaptação, também a partir de uma prática derivativa intersemiótica. A transposição, para ele, é

[...] uma transmutação estético-semiótica efectuada no âmbito de matérias expressivas heterogêneas, sendo, por essa razão, de natureza inter-artística, transtética ou, como diria Imanol Zumaide (1997:61-2), centrífuga por oposição às derivações centrípetas ou intra-artísticas.²⁴¹

Segundo esse autor, é possível pensar a transposição fílmica de várias formas: entendê-la como reprodução identificante, refutar a transposição como reprodução identificante, recusar total ou parcialmente a transposição, considerá-la como produção fidelizante ou como leitura. Algumas análises, na linha das identidades, podem ser discriminatórias, de acordo com Robert Stam (2008), em *A Literatura através do Cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*, pois há estudos de literatura em que proliferam palavras como “infidelidade”, “traição”, “deformação”, “violação”, “vulgarização”, “adulteração” e “profanação”, reverberando uma ideia de que o livro é sempre melhor²⁴². Bello (2008) chamou-os de “maus hábitos” na abordagem dos problemas da adaptação e entende que isso tem relação com um problema de critério de escolha das obras a estudar, muitas vezes determinado pela qualidade da obra literária e não do filme.²⁴³ A autora aponta o fato de que a adaptação é um fenômeno que diz respeito ao cinema e o seu estudo deveria se concentrar em filmes de qualidade. Ao desenvolver sua pesquisa na dimensão narrativa e no elemento temporal entre o que ela denomina dois meios expressivos (filme e livro), Bello sabe que se trata de uma escolha. Concorde com autores como MacFarlane e Naremore, que, entre outros, reconhecem o caráter inconclusivo das pesquisas sobre adaptação.²⁴⁴

Essas são algumas maneiras de se abordar as chamadas adaptações, mas há muitas dimensões nesse campo (XAVIER, 2003). O que se observa, no entanto, é que essas noções são sujeitas a uma forma de pensar que vem dos estudos literários ou do campo da linguística. Quando se pergunta a um cineasta o que o moveu a filmar uma obra literária, as respostas podem passar longe disso. Pode-se afirmar que eles tiveram, com Deleuze (1999), “uma ideia em cinema”. Deleuze afasta-se de teóricos que se utilizam de noções do campo da linguagem

²⁴¹ SOUSA, Sérgio Paulo Guimarães. *Relações Intersemióticas entre o Cinema e a Literatura: a adaptação cinematográfica e a recepção literária do cinema*. Minho, Portugal: Universidade do Minho, 2001, p.25.

²⁴² STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e arte da adaptação*. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p.20.

²⁴³ Cf. BELLO, 2008, p.146. Convido à leitura de todo o capítulo III de seu livro, “A problemática da adaptação”.

²⁴⁴ Em outras áreas, que não no campo dos estudos comparados, as pesquisas e os estudos sobre filmes levam ainda a distintos tipos de abordagens, que se dedicam, por exemplo, a sondar a expressividade da obra de arte, as inventividades de personagens, os distanciamentos e a plasticidade de tudo isso dentro das ciências sociais. Veja a dissertação de mestrado de Igor Monteiro Silva, *Entre lógicas e astúcias: a poética da vingança num certo Abril Despedaçado*, de 2009.

para pensar o cinema, como veremos adiante. Se as categorias de análise são literárias, existe uma tendência a adotar-se um critério de anterioridade, de entender a literatura como primeira e a obra fílmica como secundária (qualquer que seja a denominação que se lhe atribua). Nesse caso, já foi comum o uso de uma certa noção de subordinação. Se as categorias de análise forem fílmicas, acontece o movimento inverso, de pensar o texto como possível ou não de provocar as mesmas sensações, ou seja, surge novamente uma discussão sobre “fidelidade”.

Interessada no pensamento sobre a adaptação relacionado às teorias da interpretação e da recepção, Bello (2008) lembra que adaptação é

[...] um processo que se estabelece, à partida, como uma espécie de “filiação” (já que um texto gera outro) e que manifesta sempre, mesmo que constitua como desvio radical de sentido, um determinado acto interpretativo, logo sugere implicitamente uma maior ou menor adequação.²⁴⁵

Ainda que considere útil a metáfora da tradução, a autora despreza o caráter da fidelidade como um juízo moral ou estético sobre a obra adaptada, e prefere que se leve em consideração a ideia de Gadamer de “fusão de horizontes”²⁴⁶. Segundo Bello (2008), a fidelidade não é coincidência, não é correspondência a um estilo, não é reprodução, é filiação.

O filme, por sua vez, não é uma maneira de refazer a literatura, ou ainda, nas palavras do cineasta e crítico João Mário Grilo (2006), “o cinema não filma livros”²⁴⁷. Interessa a este autor, no cinema, exatamente aquilo que escapa ao texto literário, ainda que, lembrando André Bazin, Grilo saiba que “[...] a esmagadora maioria dos filmes foram ‘adaptados’ de obras literárias”²⁴⁸.

Andrei Tarkovski também faz a sua ressalva em relação a um certo tipo de adaptação:

A tentativa de adaptar as características de outras formas de arte ao cinema sempre privará o filme da sua especificidade cinematográfica, e tornará mais difícil lidar com o material de uma maneira que permita a utilização dos poderosos recursos do cinema como arte autônoma.²⁴⁹

Grilo (2006) pensa também com Gilles Deleuze, questionando o estudo do cinema apenas a partir de seu projeto narrativo. Pergunta o autor: “[...] qual é o nível de pertinência de

²⁴⁵ Ibid., p.161.

²⁴⁶ Cf. BERNSTEIN, Richard. *Beyond Objectivism and Relativism: Science, Hermeneutics, and Praxis*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1983, p.143.

²⁴⁷ GRILLO, João Mário. *O Homem Imaginado*. Lisboa: Livros Horizonte, 2006, p.108.

²⁴⁸ Ibid., p.109.

²⁴⁹ TARKOVSKI, Andrei Arsensevich. *Esculpir o tempo*. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p.21.

uma análise que “começa” por ver um filme na dependência de um objecto literário?”²⁵⁰. E continua, na mesma linha de Tarkovski:

Um livro, um quadro, uma carta, uma fotografia, um episódio do real, um traço de memória e, até (e sobretudo), outro filme, são matérias que o cinema organiza e monta numa perspectiva especial: estabelecendo-lhes um tempo – uma duração, para sermos mais precisos – e pondo-as em movimento. Nenhuma delas terá, porém, qualquer importância especial sobre as outras (e, de nenhuma maneira, a que lhe é atribuída pela hierarquia de um genérico); é a forma de sua existência cinematográfica que interessa o cinema.²⁵¹

Ainda que os diálogos, por exemplo, sejam um componente importante da estrutura de um filme, Tarkovski defende que “[n]o cinema, o elemento literário deve *ser filtrado*; ele deixa de ser literatura assim que o filme for concluído.”²⁵² Para este diretor, é necessário que a literatura se separe do cinema²⁵³, ele não quer que uma forma de pensar a obra literária seja “aplicada” à obra fílmica indiscriminadamente²⁵⁴. Há que se concordar com ele e com Grilo, pois o que há de genuíno no cinema é a sua relação com o que se coloca diante da câmara, que não é nem pode ser literatura²⁵⁵.

Portanto, se a questão da adaptação interessa ao cinema, o seu foco também poderia ser a infidelidade, a impureza, a poluição.

Arte impura, por excelência, realizando, mecanicamente, a própria *essência impura da arte* (o seu destino de arte), o cinema é, precisamente, o plano em que a literatura se pode pensar e ver na relação com todas as outras coisas e, também, com todas as outras artes, a começar pela própria literatura. Ao filmar um texto literário, um filme não pode evitar pô-lo em contacto/em confronto com uma vida que nunca foi a sua; e o que o cinema filma é, exactamente, esse espaço, essa diferença, esse confronto... que estará sempre lá (espera-se) com literatura ou sem ela.²⁵⁶

Assim, discutir a fidelidade de um filme em relação a um texto literário que lhe tenha servido de inspiração, já é quase consenso entre os comparatistas, não interessa. “A fidelidade está nos olhos de quem vê.”²⁵⁷ Nas palavras de Ismail Xavier, a verificação da fidelidade “[...] perdeu terreno, pois há uma atenção especial voltada para os deslocamentos inevitáveis que

²⁵⁰ GRILO, 2006, p.108.

²⁵¹ Ibid., p.109.

²⁵² TARKOVSKI, 1998, p.161.

²⁵³ Ibid., p.12.

²⁵⁴ Ibid., p.212.

²⁵⁵ GRILO, 2006, p.111.

²⁵⁶ Ibid., p.111. A ideia de “impureza”, segundo Ismail Xavier (2003, p.88), apoia-se em André Bazin (cf. “Por um cinema impuro: defesa da adaptação” e “Teatro e cinema”, publicados em *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991).

²⁵⁷ Versão de “Fidelity is in the eyes of the beholder.”, de acordo com ZATLIN, Phyllis. *Theatrical Translation and Film Adaptation: a practitioner's view*. Clevedon; Buffalo; Toronto: Multilingual Matters Ltd, 2005, p.172.

ocorrem na cultura, [...] e passou-se a privilegiar a idéia do diálogo para pensar a criação das obras, adaptações ou não.”²⁵⁸

Para Tarkovsky, o que aproxima mais a literatura e o cinema é a liberdade única que os artistas dos dois campos têm de escolher os elementos que quiserem do mundo real para reorganizá-los.²⁵⁹

Para Grilo (2006), é a questão da percepção que interessa: o cinema é uma “[...] simples mas extremamente eficaz máquina de perceber”²⁶⁰. As obras fílmicas, como as literárias, funcionam em sua possibilidade de nos afetar. “A tarefa do diretor é recriar a vida: seu movimento, suas contradições, sua dinâmica e seus conflitos. E seu dever revelar qualquer partícula de verdade que ele descobriu — mesmo que nem todos achem esta verdade aceitável.”²⁶¹, afirma Tarkovski.

O diretor português Manoel de Oliveira também já se posicionou da mesma forma a respeito: “[o] que há é uma vontade de recriar a vida [...]. O cinema fornece, amplia, multiplica as possibilidades, a técnica e o desenvolvimento de uma expressão.”²⁶² [...] O cinema tem o poder “[...] de fixar as coisas, de modo que nos permite vê-las muito mais tarde.”²⁶³ Trata-se de “[...] um olhar indiscreto sobre as coisas, sobre a vida dos outros. Afinal, a objectiva é uma fechadura, por onde nós espreitamos!”²⁶⁴ E o mais importante é lembrar: “[...] há livros que me tocam, outros que me são simpáticos, há os que me apetece levar ao cinema... A razão por que é assim, porque (sic) reajo de tal modo, isso desconheço...”²⁶⁵

Assim, por mais que possa concordar com cada uma dentro do panorama desenhado pelo seu respectivo criador, ainda sinto que, para uma análise comparatista, seria necessário ‘inventar’ uma outra forma de pensar o cinema e a literatura, que se localizasse em um “lugar” distinto do das questões de fidelidade, de anterioridade, de transferência de

²⁵⁸ XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia et.al. *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Senac; Instituto Itaú Cultural, 2003, p.61.

²⁵⁹ Cf. TARKOVSKI, 1998, p.70. A respeito da liberdade de criação, gostaria de fazer uma ressalva a partir de uma observação feita por Daniel Tadeu Obeid (2012, p.11), em sua dissertação de mestrado, *Um ser tão misturado: estudo sobre o filme Sagarana, o Duelo*: “O cinema, arte do coletivo, necessita de altíssimos recursos financeiros para sua realização, inclusive filmes tidos como modestos ou de baixo orçamento. Do roteiro até a projeção na sala de cinema, um caminho longo é percorrido e restrições de várias ordens interferem no resultado final de qualquer obra audiovisual. As adaptações cinematográficas não fogem à regra.” Obeid nos lembra aqui alguns fatores limitantes da “liberdade” do fazer fílmico.

²⁶⁰ GRILO, 2006, p.37.

²⁶¹ TARKOVSKI, 1998, p.226.

²⁶² Palavras do diretor Manoel de Oliveira em entrevista publicada em BAECQUE, Antoine de; PARISI, Jacques. *Conversas com Manoel de Oliveira*. Porto: Campo das Letras, 1999, p. 28-29.

²⁶³ Ibid., p.30.

²⁶⁴ Ibid., p.40.

²⁶⁵ Ibid., p.40.

significados, de tradução, de transposição, de inter- ou transtextualidade. Entendo que seria interessante seguir o lema proposto por Ismail Xavier, de dar “[...] ao cineasta o que é do cineasta, ao escritor o que é do escritor”²⁶⁶, pois as relações entre obras autônomas são complexas e merecem ser respeitadas.

Seria possível pensar adaptação sem submissão? Quando se dedica ao campo dos estudos comparados, parece ser necessário adotar uma postura de invenção, pois há sempre o risco de sermos capturados em uma análise que coloca as obras em posições desiguais. Com Benjamin Abdala Júnior (2003), entendemos sim a literatura como processo artístico de conhecimento da realidade, de aproximação. O cinema também o é. As obras fílmicas e literárias nos trazem a realidade acrescida daquilo que falta, que é desejo. As teorias deveriam permitir leituras múltiplas e não aprisioná-las.

Os estudos de literatura comparada, no início, funcionavam para, de certa forma, justificar assimetrias, mostrando as influências de um autor sobre o outro, de um país sobre o outro. O autor de “A Crise da Literatura Comparada”, René Wellek, já refutava, em 1959, os estudos pautados nessa perspectiva. O campo dos estudos comparados de literaturas precisou se libertar da literatura, da teoria literária, da literatura comparada, em movimentos de tensões e de resistências, como nos mostra Claudio Guillén (1985). Abdala Júnior (2003) convida-nos a adotar novas atitudes no campo comparatista, uma postura política, com linhas de ação mais amplas, que possa funcionar como contraponto às assimetrias de blocos hegemônicos, no caso de análises entre países.

Talvez, então, fosse necessário deixar de lado o termo “adaptar”, porque, mais do que “interpretar” uma obra e “traduzi-la” para outro sistema, fazer um filme em diálogo com outra obra qualquer significa *criar* uma nova obra. Essa nova obra, em si, precisa ser capaz de, como um *monumento*, no sentido deleuziano, “ficar em pé sozinha”. Defende-se, nesta tese, a possibilidade de se ter uma ideia em cinema a partir de uma leitura, de uma ideia em literatura. Resistir ao tempo e sobreviver ao seu criador dependem de seu potencial de agregar forças fabulatórias, que se conectem a um povo por vir. As palavras, as imagens, os sons, o trabalho com o tempo, tudo isso está disponível para os artistas, escritores e cineastas. É o engenho de cada artista que faz com que a repetição não seja mais do mesmo, mas transformada em diferença. Por considerar essa análise mais “solidária”, como nos sugere Abdala Júnior (2003), buscando o que existe de próprio e de comum nas obras, estudarei a fabulação literária em “Campo Geral” e a fabulação fílmica em *Mutum*, considerando este

²⁶⁶ XAVIER, 2003, p.62.

como um possível caminho de abordagem e esperando contribuir para o nosso campo de estudos.²⁶⁷

2.c.2. A perspectiva da criação em diferença

...para ter força como filme, ele teve que ganhar independência do livro.
Sandra Kogut

Como já se observou antes, a diretora Sandra Kogut classificou *Mutum* como “adaptado da obra “Campo Geral”, de João Guimarães Rosa”, informação que consta na capa do DVD do filme. Entretanto, em audioentrevista do mesmo DVD, a diretora afirmou que o filme é menos uma adaptação e trata-se de um “diálogo” com texto rosiano. Kogut revela o seu desejo de aproximar-se da obra do escritor sem se sentir “atada” a ela, pois interessava à cineasta o “caminho das sensações”²⁶⁸. A busca da palavra diálogo remete à afirmação de Ismail Xavier (2003) sobre a consciência de que há muitos deslocamentos hoje que nos permitem pensar a criação das obras. A ideia das sensações, por sua vez, remete-nos a Grilo (2006), para quem é a percepção que interessa ao cinema, que ele denomina de *máquina de perceber*. Assim, objetivo apontar o *bloco de sensações* que a obra literária e a obra fílmica foram capazes de produzir. Em entrevista a Márcio Ferrari (UOL Cinema), quando lhe perguntam sobre o enredo e sobre os motivos que a levaram a fazer o filme, Kogut reforça a ideia do diálogo e de sua relação com a história de Miguilim, destacando algumas potências do cinema:

Talvez seja mais indicado dizer que o filme é um diálogo com a novela, porque ele é fiel a ela no que tem de mais essencial: as sensações da infância. Mas, para ter força como filme, ele teve de ganhar independência do livro. Senão seria impossível dar certo. Um livro é uma coisa enorme, que a gente lê durante dias. Um filme perto disso não é nada -- só uma hora e meia! Então o filme é mais conciso, tem menos histórias paralelas, aposta mais nos personagens principais. [...]

Há muitos anos eu sou fã do Miguilim. Sempre achei que daria um lindo filme, porque fala de sentimentos delicados e profundos e o cinema é um lugar muito rico para expressar sutilezas. Apesar de a história se passar numa fazenda, com vaqueiros [...], eu tenho a impressão de conhecer profundamente as sensações que são contadas ali.²⁶⁹

²⁶⁷ Ver a advertência de BELLO, 2008, p.17, na mesma linha.

²⁶⁸ KOGUT, Sandra. Audioentrevista. In: Extras do filme *Mutum*. Brasil, 2007b, 4’18.

²⁶⁹ KOGUT, Sandra. Entrevista a Márcio Ferrari. “*Miguilim*” de Guimarães Rosa chega à tela em Cannes. UOL Cinema. Brasil, 2007c. Disponível em: <<http://cinema.uol.com.br/cannes/2007/ultnot/2007/05/23/ult3723u18.jhtm>>.

O pensamento deleuziano, no que diz respeito à construção de um monumento artístico e às forças que tanto Gilles Deleuze quanto Félix Guattari apresentam como potências da arte, foi apresentado no Capítulo 01. Não vou repeti-lo aqui. Quero apenas fazer algumas observações para que seja possível pensar a relação literatura-cinema como criação em diferença.

Primeiramente, há uma ideia de necessidade na criação. Em “O ato de criação”, a entrevista de 1987²⁷⁰, Gilles Deleuze afirma que a arte nasce de uma “necessidade” de seu criador. Em *O que é a filosofia?*, o filósofo francês e seu parceiro Félix Guattari afirmam que algo força o artista a pensar e leva-o a traçar um plano de composição, criar personagens estéticos, criar um monumento.

Apresento neste trecho da tese a proposta de se pensar o filme inspirado em uma obra literária como diferença, como uma repetição “diferencial”, em termos deleuzianos, como uma singularidade, como criação. Primeiramente, na introdução de *Diferença e Repetição*, Deleuze afirma ser preciso distinguir a repetição da generalidade; esta implica que um termo possa ser trocado ou substituído por outro, implica semelhança e igualdade; e a repetição diferencial não tem nada a ver com a semelhança, ou com a repetição do mesmo. Há entre as duas até uma diferença “econômica”, diz o filósofo, pois, se o critério da generalidade é da troca, os critérios da repetição são o roubo e o dom²⁷¹. Há, portanto, algo de comportamental na repetição deleuziana, em relação a algo único e singular. Talvez seja necessário lembrar a referência a Pius Servien, que, segundo Deleuze, “[...] distinguia, com justeza, duas linguagens: a linguagem das ciências, dominada pelo símbolo da igualdade, onde cada termo pode ser substituído por outros, e a linguagem lírica, em que cada termo, insubstituível, só pode ser repetido.”²⁷² O artista trabalha em um processo dinâmico, de construção, lida com desequilíbrios, com desigualdades, com algo que retorna, como já se viu no Capítulo 01, em ritornelo.

A repetição que se defende aqui, com Deleuze, difere da generalidade também do ponto de vista da lei, da norma. A lei constrange sujeitos à permanência, limitando a sua potência de repetição diferencial. O filósofo dá o exemplo do rio e das águas. Se as águas, sempre moventes, remetem à diferença, a essa repetição de que se fala aqui, o rio as condena à permanência, sob influência da lei. Nem a constância nem a permanência têm a ver com a

²⁷⁰ DELEUZE, Gilles. *O ato de criação*. Tradução de José Marcos Macedo. *Folha de São Paulo*, caderno MAIS, p.4-5/cópia em pdf. Domingo, 27/06/99.

²⁷¹ DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006a, p.20.

²⁷² Ibid., p.20.

repetição diferencial, ou com a singularidade. Essa repetição é transgressora, pois denuncia o caráter da lei em nome de algo mais profundo e mais artístico, afirma Deleuze. “Se a repetição existe, ela exprime, ao mesmo tempo, uma singularidade contra o geral, uma universalidade contra o particular, um notável contra o ordinário, uma instantaneidade contra a variação, uma eternidade contra a permanência.”²⁷³

Deleuze vê na repetição uma potência positiva, por isso o seu interesse pela ideia nietzschiana do eterno retorno.²⁷⁴ Fazer da repetição algo novo tem a ver com selecionar as forças ativas da afirmação: querer de tal maneira, que se queira também o seu eterno retorno, como nos ensina Zaratustra.

Não se trata de fazer aqui uma discussão extensiva sobre a repetição e a diferença em Deleuze, mas de se aproveitar desses conceitos criados em sua filosofia para pensar as obras “Campo Geral” e *Mutum*. Entendo que o filme não repete o livro, mas, como obra de arte, como monumento, localiza-se no campo da diferença ou da repetição descrita acima. Em *Proust e os Signos*, Deleuze afirma:

A essência não é apenas particular, individual, mas individualizante. Ela própria individualiza e determina as matérias em que se encarna, como os objetos que enfeixa nos anéis do estilo [...] É que a essência é em si mesma diferença, não tendo, entretanto, o poder de diversificar e de diversificar-se, sem a capacidade de se repetir, idêntica a si mesma. Que poderíamos fazer da essência, que é diferença última, senão repeti-la, já que ela não pode ser substituída, nada podendo ocupar-lhe o lugar? [...] A diferença e a repetição só se opõem aparentemente e não existe um grande artista cuja obra não nos faça dizer: “A mesma e no entanto outra.”

A diferença, como qualidade de um mundo, só se afirma através de uma espécie de auto-repetição que percorre os mais variados meios e reúne objetos diversos; a repetição constitui os graus de uma diferença original [...]. Na verdade, diferença e repetição são as duas potências da essência, inseparáveis e correlatas. [...] [A] repetição é potência da diferença, não menos que a diferença é poder da repetição.²⁷⁵

O conceito de diferença nesta perspectiva filosófica, por sua vez, também não se sujeita à identidade, à analogia, à oposição nem à semelhança. Nas palavras de Roberto Machado²⁷⁶, com sua estratégia antiplatônica Deleuze busca “[...] abolir as noções de original e derivado, de modelo e cópia, e a relação de semelhança estabelecida entre esses termos na medida em que tal tipo de pensamento reduz necessariamente a diferença à identidade” e,

²⁷³ Ibid., p.21.

²⁷⁴ Nessa introdução de *Diferença e Repetição*, Deleuze lembra, além de Nietzsche, Kierkegaard e Péguy, pois cada um, a seu modo, opôs a repetição a toda forma de generalidade. Cf. Ibid., p.25-32.

²⁷⁵ DELEUZE, Gilles. *Proust e os Signos*. Tradução de Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003b, p.46-47.

²⁷⁶ MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010, p.49.

poderíamos acrescentar, à problemática da representação. Por esses motivos, entendo que o pensamento deleuziano pode funcionar para provocar o pensamento sobre as obras estudadas.

Robert Stam comenta o impacto de Deleuze e de Guattari sobre a teoria do cinema em *Just in Time: The impact of Deleuze*²⁷⁷, chamando esse impacto de positivamente corrosivo. Para esse pesquisador americano, inicialmente, com a publicação de *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia* e sua crítica à psicanálise, os filósofos franceses condenaram uma forma de imperialismo analítico via Complexo de Édipo. O alvo desse livro era Saussure e Lacan e todas as formas de repressão construídas com base na linguagem – era uma maneira de defender a esquizofrenia como subversão ao processo de pensamento burguês. Em um segundo momento, Deleuze defendeu que o cinema não é língua nem linguagem e deteve-se naquilo que havia sido deixado de lado nos estudos linguísticos do cinema: o encontro com a percepção e com o movimento, com o que é indiscernível. Nesse momento, o filósofo aproveitou-se da teoria de Charles S. Peirce para fazer frente ao que Stam chama de filmelinguística de Christian Metz. E ainda, segundo Stam, a partir de intercessores como Henri Bergson, Deleuze escreveu seus dois livros sobre cinema, com ênfase em ideias como duração, outras maneiras de considerar o tempo e os fluxos de tempo, e com a construção de uma taxonomia das imagens, entre imagens-movimento e imagens-tempo. No final de sua análise, Stam lembra que pode ser interessante ler e admirar os estudos de Deleuze, assim como tentar pensar com ele, mas o crítico não vê com bons olhos a sua aplicação nem a tentativa de se traduzir a análise para uma “linguagem deleuziana”²⁷⁸.

Ismail Xavier também apresenta os estudos do filósofo francês na edição ampliada e revisada de *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, de 2005. No prefácio à obra, Arlindo Machado afirma que é como se o pesquisador tivesse acrescentado um novo livro ao primeiro, oferecendo-nos um mapa conceitual dos novos caminhos do pensamento cinematográfico a partir dos anos 1980. Aqui, apresenta-se a obra de Gilles Deleuze como “incursão de fundo filosófico”²⁷⁹. No capítulo complementar a esta edição, Xavier escreve sobre Gilles Deleuze, principalmente no item *b. As aventuras do dispositivo: segundo movimento*, lembrando que, para o filósofo, não existe sentido em reduzir o pensamento sobre cinema a termos de estrutura da psique (com Freud-Lacan). Xavier também cita o intercessor

²⁷⁷ STAM, Robert. *Film Theory – An Introduction*. Massachusetts / USA: Blachwell Publishers, 2000, p.256-262.

²⁷⁸ Realmente, nada mais problemático do que criar uma “linguagem deleuziana”. O interesse do filósofo está exatamente nos fluxos, naquilo que escapa, e não naquilo que se conforma a um modelo. Meu interesse neste trabalho é pensar com o filósofo francês e seus intercessores.

²⁷⁹ XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005, p.06.

de Deleuze, Bergson, que leva o filósofo a pensar a relação sujeito-mundo em seu movimento de inserção no Todo, principalmente na duração (elemento do tempo). Há um devir-outro (tornar-se outro) no cinema e cabe à teoria analisá-lo, não com pressupostos da linguística e na relação das imagens com os enunciados, mas inventando e observando uma nova taxonomia. Essa taxonomia, segundo Xavier, de um lado esclarece como e por que estamos no regime de imagens-movimento (representações indiretas do tempo; cinema clássico) ou no regime das imagens-tempo (representações diretas do tempo; cinema moderno), ou, em outras palavras, se a representação do tempo se apoia nos deslocamentos do espaço físico ou na duração, tornando o pensamento “visível”. Este pesquisador destaca que para essa perspectiva interessa formular a teoria “[...] a partir da referência ao que singulariza o trabalho de certos cineastas, [...] de tal maneira que a invenção dos conceitos não se faça em abstrato mas no corpo a corpo com sequências de filmes”²⁸⁰. Evidencia-se, assim, “[...] a análise estilística, da atenção ao detalhe, com a correlata minimização da teoria da narrativa que tanto marcou o estruturalismo e as análises dos que operaram dentro do modelo linguístico.”²⁸¹ O nosso pesquisador observa ainda que Deleuze não constrói uma teoria geral da relação entre tempo e cinema na modernidade, mas cria uma teoria do todo e exemplifica-a nos momentos fílmicos em que esse todo briga com mais intensidade. Além disso, afirma que o filósofo defende o cinema como forma de pensamento. Seus escritos têm como foco a imagem e o som, a forma, o estilo e as suas virtudes expressivas, sempre dando menor atenção à narratologia²⁸². Aproximo-me teoricamente da segunda opção (abaixo), entre

[...] trazer ao centro da indagação o que pode ser apreendido através dos estudos de narrativa e dramaturgia, e o trazer para o centro o que é de análise dos estilos, das atrações, das “mutações das imagens” no plano do vídeo ou da memória, ou mesmo das formas pelas quais, num fragmento de filme, se oferece uma percepção direta da força do cinema enquanto via de acesso ao mundo.²⁸³

Para Deleuze, ter uma ideia em cinema, ou em arte, tem relação com resistência, é um ato de resistência, é uma luta ativa contra a repartição do sagrado e do profano, é um grito, sobrevive à morte, e se mantém em pé, e conserva e se conserva enquanto existirem seus suportes e materiais. A obra de arte se relaciona com a luta entre os homens, de maneira estreita e misteriosa, afirma o filósofo, é testemunho em favor da vida. Principalmente porque a arte faz um apelo a um povo, povo este que falta (nos dizeres de Paul Klee, segundo

²⁸⁰ Ibid., p.189.

²⁸¹ Ibid., p.189.

²⁸² Ibid., p.193.

²⁸³ Ibid., p.202.

Deleuze): há uma “[...] afinidade fundamental entre a obra de arte e um povo”, que nunca será clara. “Não existe obra de arte que não faça apelo a um povo que ainda não existe”²⁸⁴

Defendendo que será a fabulação, no livro ou no filme, que fará de um ato de criação um monumento, explorarei a fabulação literária e fílmica, a fim de tentar entender como se constrói em cada obra. No próximo capítulo analisarei parte da história de Miguilim e Thiago em fabulação, especificamente no trecho do filme que trabalha o bilhete do Tio Terêz, de Rosa. Esse capítulo, subdividido em partes que nos remetem aos componentes da fabulação, vai, portanto, dedicar-se aos elementos presentes ou potencializados no trecho do filme que vai de 20’43 a 33’15. Antes, entretanto, faz-se necessário apresentar o plano de composição de Rosa e Kogut, o sertão.

2.d. Um Plano de Composição – um sertão em ritornelo

*Eu trazia sempre os ouvidos atentos,
escutava tudo o que podia
e comecei a transformar em lenda o ambiente que me rodeava,
porque este, em sua essência, era e continua sendo uma lenda.*
João Guimarães Rosa

Para explorar o plano de composição rosiano, é preciso que nos demoremos um pouco nos elementos do trio da arte: *composição – personagem estético – monumento*.²⁸⁵

O plano rosiano, claro e preciso, faz um recorte no caos pensamento, um traçado de linhas. Em experimentação²⁸⁶, cria um espaço, um não-lugar, onde as histórias surgem em imanência. Esse não-lugar, o sertão, permite a fluidez e a emergência de qualidades próprias expressivas, organiza-se como um espaço liso, não rígido²⁸⁷, é o espaço onde a experimentação de Rosa se concretiza: “Levo o sertão dentro de mim e o mundo no qual vivo é também o sertão”²⁸⁸.

Deleuze (2006a) pensou exatamente a experimentação em relação com o pensamento (pensamento-arte, pensamento-ciência, pensamento-filosofia). Bolle (1998) já tinha entendido o sertão rosiano como forma de pensamento, um espaço liso, não metafísico, errante, que permite “[...] procedimentos de deslocamento, de fragmentação e desmontagem,

²⁸⁴ DELEUZE, 1999, p.05.

²⁸⁵ Ver o capítulo 01 para um detalhamento teórico.

²⁸⁶ Este bloco tem estreita relação com o artigo publicado “Experimentações: en-feitiços” (MARQUES, 2011).

²⁸⁷ Cf. “O liso e o estriado”. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Volume 5. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 1997c.

²⁸⁸ ROSA, In: COUTINHO, 1993, p.85.

de condensação e remontagem”²⁸⁹.

“Sertão: estes seus vazios. O senhor vá. Alguma coisa ainda encontra”²⁹⁰, diz Riobaldo em *Grande sertão: veredas*. “Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos; onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador; e onde criminoso vive seu cristo-jesus, arredado do arrocho de autoridade.”²⁹¹ “O senhor vê aonde é o sertão? Beira dele, meio dele?...”²⁹²; “[...] muitas idas marchas: sertão sempre. Sertão é isto: o senhor empurra para trás, mas de repente ele volta a rodear o senhor dos lados. Sertão é quando menos se espera; digo.”²⁹³ “[...] Sertão, – se diz –, o senhor querendo procurar, nunca não encontra. De repente, por si, quando a gente menos espera, o sertão vem.”²⁹⁴ “— “Sertão não é maligno nem caridoso, mano oh mano!: — ... ele tira ou dá, ou agrada ou amarga, ao senhor, conforme o senhor mesmo.”²⁹⁵ “[...] O sertão é do tamanho do mundo.”²⁹⁶ “[...] O sertão é sem lugar.”²⁹⁷ “[...] O senhor tolere, isto é o sertão. [...] O sertão está em toda parte.”²⁹⁸ O sertão é o plano de composição rosiano delimitado no “infinito”.

O sertão se repete ritmado nos textos rosianos, poderíamos dizer com Deleuze e Guattari²⁹⁹, e exatamente por isso é capaz de introduzir a repetição e a diferença e provocar passagens, instantes verdadeiramente ativos nos personagens, nas obras.

Dito, o irmão de Miguilim, lembra, em “Campo Geral”: “A gente é no sertão.”³⁰⁰ O Mutum “[é] um lugar bonito, entre morro e morro, com muita pedreira e muito mato, distante de qualquer parte; e lá chove sempre...”³⁰¹ Essa chuva, em “demorados meses chuvosos”, “carregava o tempo”, deixava “o ar mais escuro”, por isso, “qualquer dia, de tardinha, na hora do sol entrar”, a mãe de Miguilim achava o Mutum um “triste recanto...”³⁰² E havia algo mais. Ela dizia: — “Estou sempre pensando que lá por detrás dele acontecem outras coisas, que o morro está tapando de mim, e que eu nunca hei de poder ver...”³⁰³ Quando tinha trovão “que assustava”, parecia que poderiam “estatelar os paus da casa”; “corda-de-vento entrava pelas

²⁸⁹ BOLLE, Willi. O Sertão como forma de pensamento. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 259-271, 1998, p.262.

²⁹⁰ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p.22.

²⁹¹ Ibid., p.01.

²⁹² Ibid., p.527.

²⁹³ Ibid., p.249.

²⁹⁴ Ibid., p.335.

²⁹⁵ Ibid., p.460.

²⁹⁶ Ibid., p.60.

²⁹⁷ Ibid., p.310.

²⁹⁸ Ibid., p.01.

²⁹⁹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Volume 4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997b.

³⁰⁰ ROSA, 1984,p.94.

³⁰¹ Ibid., p.13.

³⁰² Ibid., p.13.

³⁰³ Ibid., p.14.

gretas das janelas, empurrava água. Molhava o chão.”³⁰⁴ Tinha muito mato, “com todos os maus bichos esperando”³⁰⁵ E, às vezes, chovia “de banda de riba. O mato do morro do Mutum em branco morava.”³⁰⁶ Por outro lado,

[...] entre chuva e outra, o arco-da-velha aparecia bonito, bebedor; [...]. Estiadas, as agüinhas brincavam nas árvores e no chão, cada um de um jeito os passarinhos desciam para beber nos lagoeiros. O sanhaço, que oleava suas penas com o biquinho, antes de se debruçar. O sabiá-peito-vermelho, que pinoteava com tantos requebros, para trás e para frente [...]. E o casal de tico-ticos [...]. E o gaturamo, que era de todos o mais menorzim, e que escolhia o espaço de água mais clara: a figurinha dele, reproduzida no argume, como que ele muito namorava. Tudo caprichado lindo!” [...] “No outro dia, dia-de-manhã bonito, o sol chamando, estava dado lindo o grilgril das maitacas, no primeiro, segundo, terceiro passar delas, para os buritis das veredas. Por qualquer coisa, que não se sabe, as seriemas gritaram, morro abaixo, morro acima, quase bem uma hora inteira.”³⁰⁷

A descrição de Rosa tem movimento, volteios, reflexos na água, sonoridade. A cineasta Sandra Kogut precisava recriar esse espaço em seu filme. Ela, que, a princípio, perguntava-se se seria possível essa história acontecer hoje, pois entendia que o drama da família de Miguilim acontece, em parte, por causa do seu isolamento. Seu interesse era trazer o filme aos nossos dias. Nas viagens que fez para região de Minas Gerais para procurar o seu espaço possível de composição, foi (re)conhecendo as pessoas, “[...] encontrando várias pessoas que me lembravam os personagens, lugares...”. Seu desejo artista, em “fusão de horizontes” gadameriano, era de fazer o filme “[...] num lugar onde a vida dessas pessoas se encontrasse com essa história”³⁰⁸.

Na audioentrevista, Kogut conta que viajou durante um ano e meio para a região mineira de para fazer oficinas com crianças e adultos e selecionar os personagens e o lugar, a fazenda onde a família de Miguilim iria morar.

Na verdade, eu não estava procurando paisagens, lugares bonitos ou impressionantes... [...] eu estava procurando um modo de vida. E era muito importante pra mim que o lugar onde a gente fosse fazer o filme fosse um lugar onde eu tivesse estabelecido relações sólidas com as pessoas, onde eu tivesse já me sentindo em casa.”³⁰⁹

Precisava escolher uma fazenda “de verdade” para o filme existir como cotidiano, como veremos adiante, no item “experimentação no real”. Para pensar o traçado do plano de

³⁰⁴ Ibid., p.31.

³⁰⁵ Ibid., p.61.

³⁰⁶ Ibid., p.87.

³⁰⁷ Ibid., p.47 e 67.

³⁰⁸ Kogut, 2007b, 6’20.

³⁰⁹ Ibid., a partir de 11’50.

composição da diretora, precisamos apenas lembrar que ela estava construindo a verdade interna de seu filme, delimitando o seu território.

O espaço de *Mutum* descortina-se para quem vê o filme como um lugar distante de tudo, como o é para Rosa, em que pessoas comuns trabalham, vivem. A casa escolhida dá a ver as parcerias e também as dificuldades. Como o trabalho com a literatura permite recortes do texto, entendo ser necessário trazer para este trabalho, se não o filme, pelo menos imagens que nos mostram o olhar cuidadoso de Kogut e de sua equipe ao filmarem e editarem a história de Miguilim.

As cenas iniciais nos fazem mergulhar com os personagens em um plano de composição-sertão-fazenda, no lombo do cavalo. O *Mutum* de Kogut dá vida ao verde e às cores e sombras descritas por Rosa. Maurício Salles Vasconcelos (2008) escreveu sobre *Mutum*, sobre o *Mutum* construído nesse filme que remete ao “[...] lugarejo ou encruzilhada onde vive Miguilim, [...] espaço de passagem e sonda”. O filme, “[...] no meio de uma sessão de cinema preparado para ficcionalizar ou documentar o não-visto (Brasil profundo, por vias secundárias)”³¹⁰, começa já nos colocando no movimento dessa realidade: o nosso primeiro contato com o *Mutum* kogutiano é no lombo do cavalo. Só ouvimos o seu trotar nos cascalhos dos caminhos, sua respiração ofegante, quase relinchando, a caminho de casa.

Fotograma 1:

Adentrando o *Mutum* com personagens, no lombo do cavalo

³¹⁰ VASCONCELOS, Maurício Salles. “Pedrez/Parage/Páramo (Fotogramática)”. In: FANTINI, Marli. *A poética migrante de Guimarães Rosa* (org.) Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

A cena se fecha para apresentar o título do filme e, em seguida, abre-se o plano em uma tomada geral da paisagem. As patas do animal aparecem no canto direito da tela, atravessam-na e um homem (tio Terêz) e um menino (Thiago, como Miguilim), entram em cena, agora do lado contrário, em uma descida, embrenhando-se literalmente na profundidade do morro até desaparecerem. Só sabemos que são dois, porque, ao atravessarem a cena, suas botas aparecem, em tamanhos diferentes.

Fotograma 2 e Fotograma 3:
Thiago e seu Tio chegam ao Mutum e suas distâncias

Verdes e vento colocam o plano em movimento.

Esse plano de composição forma rostos e personagens rítmicos, personagens que se formam no meio, surgem nas relações, no entre...

O sertão, como plano de composição, é um acenado de amor, uma luz vaga, um lume, uma potência que se materializa em personagens-narrativas. Permitiu a Rosa a arquitetura dessa obra que, no dizer deleuziano, “[...] elabora um material cada vez mais rico, cada vez mais consistente, com forças cada vez mais intensas”.³¹¹ Os personagens de Rosa são atravessados pelos minúsculos riachos, convidadas a experimentar brechas e veredas e acontecimentos, com toda a intensidade daquilo que acontece nos entremeios. E nos arrastam em acenos, em movimentos sobre um plano.

No liso do sertão, Rosa artesão cósmico dá consistência às suas obras, provocando relações internas que tenham o efeito de reorganizar funções e unir forças. Na obra referência deste trabalho, “Campo Geral”, é na Serra do Mutum, onde vivem Miguilim e sua família, que tudo acontece. Do Mutum vem a potência que nos remete, com seus personagens, ao cosmo, pela possibilidade que têm de ressonância em nós.

O mesmo território que marca a vida de personagens de “Campo Geral” marca a vida de seus leitores; o mesmo território organiza, desorganiza, reorganiza os eventos e as vidas de

³¹¹ DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p.141.

personagens e as nossas também, convidando a contínuas leituras.

Há simplicidade no cotidiano daquelas pessoas. Para Miguilim, viver consistia em brincar³¹² com os irmãos e com os cachorros, cuidar dos animais e executar algumas atividades domésticas, de acordo com sua idade. As crianças do Mutum gostavam de contar e de inventar histórias. Elas não tinham escola. Essa era uma das preocupações do pai, que queria encontrar alguém que pudesse ao menos ensinar alguma coisa aos meninos ,como afirmamos anteriormente, “[...] algum começo, assim vez por vez, domingo ou outro, para eles não seguirem em atraso de ignorância”³¹³.

Por não haver médicos no lugar, a mesma pessoa a quem o pai pediu estudos, o Seo Deográcias, era exatamente quem buscavam quando alguém sentia algum mal estar. Outra pessoa que parecia entender de doenças era o Seo Aristeu, que também passava pela casa deles ocasionalmente, ou era chamado em caso de necessidade.

A história toda se passa na casa de Miguilim e em seus arredores bem próximos. Assim surgem os personagens, a partir de motivos territoriais, que tudo atravessam. Com o menino, moravam Pai, Mãe, os quatro irmãos (Tomezinho, Dito, Chica, Drelinha – e havia ainda um quinto irmão, Liovaldo, que morava na cidade com um tio), além das agregadas: Vó Izidra (irmã da sua verdadeira vó, pelo lado materno) e a preta Mãitina (no “acrescente” da casa³¹⁴). Havia ainda Rosa e Maria Pretinha, que ajudavam no trabalho doméstico, e Tio Terêz, irmão do pai, que vivia por ali no começo da história.

Como o trabalho com a terra e com os animais exigia outros homens, havia também o vaqueiro Salúz e o vaqueiro Jé, que cuidavam dos animais, e sempre um outro homem que ajudava o pai no trabalho da roça.

O “corpo-a-corpo de energias” do Mutum germina relações afetivas e conflituosas. O menino Miguilim é criança que se encanta com sua mãe, “que era linda e com cabelos pretos e compridos”, “tão bonita, só para se gostar dela, todo o mundo”³¹⁵. Pai gostava dela, “com o ser, com os olhos (...), tanto querendo-bem”, “gostava [...] muito, demais”³¹⁶. Entretanto, esse

³¹² Alguns jogos: pegador, malha, peteca... Alguns brinquedos: cavalinhos de pau, boneca (de espigas de milho), cacarecos (pedaços de objetos recolhidos e guardados), bichos feitos de madeira e de argila. Os guardados de Miguilim: “os tentos de olho-de-boi e maria-preta, a pedra de cristal preto, uma carretilha de cisterna, um besouro verde com chifres, outro grande, dourado, uma folha de mica tigrada, a garrafinha vazia, o couro de cobra-pinima, a caixinha de madeira de cedro, a tesourinha quebrada, os carretéis, a caixa de papelão, os barbantes, o pedaço de chumbo, e outras coisas [...]” (ROSA, 1984, p.130).

³¹³ ROSA, 1984, p.43.

³¹⁴ Mãitina vivia “no cômodo pegado com a casa, o puxado, onde que era a moradia dela — uma rebaixa, em que depois tinham levantado paredes: o *acrescente*, como se chamava. Lá era sem luz, mesmo de dia [...]” (ROSA, 1984, p.48).

³¹⁵ Ibid., p.13 e 44.

³¹⁶ Ibid., p.44.

pai, Nhô Bernardo Caz, o Nhô Berno, o Béro, homem casado, com seis filhos, responsável por cuidar da família e dos agregados, conhecia suas limitações e os limites do lugar; era homem bruto, castigado pela falta de recursos, que se remoía de ciúmes, por causa da esposa. “[N]o começo de tudo, tinha um erro”³¹⁷. A violência da relação dos pais fez com que Miguilim ficasse do lado da mãe, quando “[...] entendeu tudo tão depressa, que custou para entender”³¹⁸. Quando Pai exigiu que Mãe não conversasse mais com Tio Terêz e decidiu surrar a esposa, o menino irrompeu pela casa e se abraçou com a mãe, para defendê-la. O pai dirigiu-lhe, então, toda a sua raiva, surrando-o muito e colocando-o de castigo. Como consequência, o tio foi praticamente expulso por Vó Izidra, que dizia que se ele não fosse embora poderia “sair homem morto daquela casa”³¹⁹. O Mutum se cobriu de chuva na partida do tio. Miguilim sofreu muito, “gostava de Tio Terêz”³²⁰, pois dele recebia afeto, carinho, e porque com ele aprendera a caçar passarinhos, com ele viajara à cidade para ser crismado, na única vez que saía do Mutum. Quanto mais se aproximava do tio ou da mãe, mais parecia provocar a ira do pai. Tio Terêz era, no entanto, a possibilidade do não bruto, da aprendizagem, das caminhadas pela mata, o oposto de Pai.

Outra vez que Miguilim apanhou foi em “dia-de-domingo”. O irmão mais velho tinha vindo da cidade para visitar a família e provocara e judiara de um menino muito pobre que passava pela casa de Miguilim de tempos em tempos, o Grivo. Miguilim defendeu o colega e lutou contra o irmão, mas apanhou muito do pai. Nesta ocasião, a mãe, enquanto curava os ferimentos do filho, disse: “Perdoa o teu Pai, que ele trabalha demais, Miguilim, para a gente poder sair de debaixo da pobreza”³²¹. A figura paterna é quem mais parece sofrer esses efeitos do território e é também quem funciona como um agente de forças que afeta todos os que com ele convivem, não necessariamente de forma positiva. Vó Izidra dizia que ele tinha “osso no coração”³²².

Esse homem sofre por suas carências, pela falta de escola, de cuidados médicos. O casal vai até perder um dos filhos, o Dito, por uma inflação decorrente de um ferimento no pé. Quando Miguilim adoece, Pai chora de angústias: “Nem Deus não pode achar isto justo direito, de adoecer meus filhinhos todos um depois do outro, parece que é a gente só quem tem de purgar padecer!?”³²³. Ele sofre tristezas, demais. Provoca maus encontros, como

³¹⁷ Ibid., p.15.

³¹⁸ Ibid., p.22.

³¹⁹ Ibid., p.28.

³²⁰ Ibid., p.14.

³²¹ Ibid., p.125.

³²² Ibid., p.116.

³²³ Ibid., p.134.

veremos mais tarde.

Triste. Alegre. Há algo no Mutum que exerce o papel de refrão, algo que sempre volta, sempre se repete em ritornelo: o par alegria-tristeza. Essas palavras se repetem com seus sinônimos quase a cada página da história. As memórias do menino Miguilim são povoadas pela experimentação de sensações boas e difíceis. Kathrin H. Rosenfield (1997) analisou em Rosa os momentos de alegria, pequenos êxtases de intensidade pura, que chamou de momento de certeza do ser, da presença, do amor, um momento de possibilidade de concretização do absoluto. Podem-se destacar esses momentos em Miguilim na “alegria num jardim”³²⁴, nas brincadeiras, na observação dos bichos das redondezas, na felicidade de ter um animal de estimação, no contentamento por ter laços tão estreitos com Dito, seu irmão, no regozijo quando era alvo de atenção dos pais, no alívio pela saúde restabelecida, nos encontros com Seo Aristeu, no gosto pelas histórias que ele aprendeu a ouvir... Seo Aristeu era quem o curara, entre danças e cantigas, inspirando Miguilim a contar também suas histórias.

Há personagens dotados de poeticidade. Como não respirar profundamente depois de ler-quase ouvir Nhanina, mãe de Miguilim, apontar os vaga-lumes dizendo: “o lumêio deles é um acenado de amor”³²⁵? Rosa traz esses acenos para a sua obra, entre tragédias, amores, em vida imanente.

Com Tio Terêz aprendera a caçar, fazer arapucas, caminhar na mata. Com esse tio viajara, nele confiava, para serem amigos, leais, sempre.

A alegria das pequenas coisas passava pelo pequeno Dito, criança dotada de sabedoria. “O Dito era menor mas sabia o sério, pensava ligeiro as coisas, Deus tinha dado a ele todo juízo”³²⁶, “[...] a verdade [...] ele já sabia, mas não sabia antes que sabia”³²⁷. Na história de Miguilim, de castigos, de desacertos com o Pai, de desavenças com os mais velhos, há um desejo, linhas de condução da narrativa que são atravessadas pela alegria do carinho da mãe, pela aprendizagem com o tio, pelas brincadeiras com os irmãos, pelo papagaio que aprendera a gritar seu nome, por uma noite sem Vó Izidra e sem pai na casa. Nessa ocasião, em que Pai ficara fora por causa de um velório e Vó Izidra tinha ido ajudar uma outra família como parteira, houve até passeio à noite:

[...] sem Vovó Izidra a casa ainda ficava mais alegrada. Aí a Rosa levou os meninos todos, variando, se pescou. [...] foi muito divertido, a gente brincava de rolar atoa no capim dos verdes. [...] aquela noite, sem Pai nem

³²⁴ Ibid., p.17.

³²⁵ Ibid., p.79.

³²⁶ Ibid., p.21.

³²⁷ Ibid., p.122.

Vovó Izidra, foi o dia mais bonito de todos. Tinha lua-cheia, e de noitinha Mãe disse que todos iam executar um passeio, até aonde se quisesse, se entendesse. Eta fomos, assim subindo, para lá dos coqueiros. Mãe ia na frente, conversando com Luisaltino. A gente vinha depois, com os cavalos-de-pau, a Chica trouxe uma boneca. A Rosa cantava silêncio de cantigas, Maria Pretinha conversava com o vaqueiro Jê. Até os cachorros vinham [...]. Mãitina tinha ficado em casa, mas ganhou gole de cachaça. Vaqueiro Salúz também ganhou do restilo de Pai, mas veio mais a gente. [...] Quando a gente voltou, se tomou café, nem ninguém não precisou de fazer café forte demais e amargoso, só Pai e Vovó Izidra é quem bebiam daquele café desgostável. No outro dia, foi uma alegria: a Rosa tinha ensinado Papaco-o-Paco a gritar, todas as vezes: — “*Miguilim, Miguilim, me dá um beijim!...*” [...] Era uma lindeza.³²⁸

O menino se indagava por que tudo acontecia daquela forma e a resposta, que vai ser repetida no conto todo, tinha a ver com a alegria. Primeiro, foi o Dito quem disse: “Miguilim, Miguilim, eu vou ensinar o que agorinha eu sei, demais: é que a gente pode ficar sempre alegre, alegre, mesmo com toda coisa ruim que acontece acontecendo. A gente deve de poder ficar então mais alegre, mais alegre, por dentro!...”³²⁹. Depois foi o Seo Aristeu: “[...] Miguilim, você carece de ficar alegre. Tristeza é agouria...”³³⁰. Algo difícil para Miguilim.

O interesse do autor pelo micro, pelo movimento imanente, registrando as forças das populações interioranas, essa ótica sobre as menores coisas e as crianças prepara uma espécie de mudança de foco, de passagem, em personagens. O olhar, a maneira como se vê o mundo, passa por uma transformação. Em “Campo Geral”, Mutum é um território que contém e sufoca, mas que será ele mesmo o lugar da transformação.

Na amizade com seu irmão Dito, Miguilim aprende muito sobre as pessoas com quem convivia. O irmão que sabia das coisas, apesar de mais novo, sensível, entendia Miguilim. Trazia-lhe água, quando este ficava de castigo, acompanhava-o, ficava por perto. Brincavam juntos, faziam planos de cuidarem de uma fazenda no futuro. Conversavam até um deles dormir. Dito não brigava nem discutia com ninguém. Era “capaz com todos horários das pessoas”³³¹. Muito curioso, vivia atento à família e aos animais da casa. Sabia de tudo e vinha contar para Miguilim.

Dito era também talentoso, jeitoso para aprender. Conhecia aquele seu mundo. Tudo acontece em profunda conexão com o espaço. Quando o irmão querido se feriu e ficou gravemente doente, até a morte, as pessoas, as coisas, tudo perdeu “o peso de ser”³³². Pai, mais embrutecido, levou Miguilim para trabalhar, mas ele não era muito bom na roça. Parece

³²⁸ Ibid., p.93-95.

³²⁹ Ibid., p.108.

³³⁰ Ibid., p.136.

³³¹ Ibid., p.80.

³³² Ibid., p.111.

que não via direito.

Depois da briga com o irmão mais velho e da surra do pai, ficou uns dias na casa do vaqueiro Salúz. Quando voltou para casa, em novo desencontro, Pai destruiu as gaiolinhas do filho que acabara de voltar e soltou os passarinhos todos que o menino juntara devagar. Havia ódio entre os dois. Miguilim sentiu, pela primeira vez, desejo de partir. “Miguilim queria ver mais coisas, todas, que o olhar dele não dava.”³³³ No viver de Miguilim, de castigos, de desacertos, de desavenças, há um desejo outro, onde tudo se confunde.

Guimarães Rosa também nos envolve com o sertão através das personagens mais periféricas. Além das irmãs, de Mãe e de Vó Izidra, há mais três mulheres, Rosa, Maria Pretinha e Mãitina, com funções distintas naquele lugar.

Rosa vivia com a família de Miguilim e tanto ajudava nos afazeres domésticos quanto no cuidado das crianças. Era “[...] branca, mas era gorda e meia-velha, não namorava com ninguém”³³⁴. Ela sempre falava o que pensava e tornou-se uma espécie de referência para todo tipo de assunto do senso comum, desde medicamentos até ditados e alimentação. A primeira vez que aparece na história está limpando tripas de porco, para se assar. Seu saber ela não gostava de dividir com os homens nem “gostava de menino na cozinha.”³³⁵ Quando Miguilim se punha a perguntar sobre as pessoas da família, ora ela ralhava: “— Menino, deixa de ser especúla.”³³⁶, ora tentava explicar as coisas: “— Rosa, que coisa é a gente ficar héctico?” “— Menino, fala nisso não. Héctico é tísico, essas doenças, derrói no bofe, pessoa vai minguando magra, não esbarra de tossir, chega cospe sangue...”³³⁷. Ela sabia e lembrava todo tempo que havia também coisas “de menino não saber, coisas pra mais tarde”³³⁸. E tinha uma rígida concepção de moralidade, dura no julgar os outros com quem vivia, como veremos adiante.

Rosa tinha a informação de que precisavam: “— Hoje é onze, a Rosa espiou na folhinha. A Rosa disse essa folhinha que agora a gente tem não é boa, folhinha-de-Mariana; que carece de arranjar folhinha de desfolhar — de tão bonitos quadros...”³³⁹

O que ela dizia era a palavra final:

— Você me ensinazinho a dançar, Chica?
— Ensino, você não aprende.

³³³ Ibid., p.74.

³³⁴ Ibid., p.99.

³³⁵ Ibid., p.28.

³³⁶ Ibid., p.29.

³³⁷ Ibid., p.50.

³³⁸ Ibid., p.33.

³³⁹ Ibid., p.52.

— Aprendo sim, Chica...
 — A Rosa quem disse: Dito aprende, Miguilim não aprende...
 — Por que, Chica?
 — Você nasceu em dia-de-sexta com os pés no sábado: quando está alegre por dentro é que está triste por fora... A Rosa é quem disse. Você tem pé de chacoladeira...³⁴⁰

Mexendo em tachos, sempre na cozinha, trabalhando sem parar, Rosa atendia as crianças e ainda encontrava tempo para ensinar o papagaio a cantar ou para fazer um carinho quando alguém estava doente. Quando a Pinta-Amarela tirou os pintinhos e no meio havia três “perdizinhas”, a Rosa “[...] trouxe as três, em cima de uma peneira, para o Dito conhecer”.³⁴¹ O Dito estava doente. Mais tarde, quando Miguilim precisou, foi dela o colo para “pranto de alívio”³⁴².

Com Rosa, é possível pensar o mundo das mulheres solteiras protegidas pelo trabalho ou por alguma família. Ela não era parente, mas exercia uma função diferenciada de cuidado. Não como mãe nem como empregada sem importância, essa mulher surge na sociedade patriarcal e faz funcionar linhas de segmentação dura, de estabilização da cultura e das relações de poder do local onde vivem. Com ela não existe dúvida entre o certo e o errado. Ela orientava cada um que podia e transitava pelo meio onde vivia com segurança, sem promover mudanças.

Apenas uma pessoa impressionava Rosa, que “[...] temia toda qualidade de praga e feitiçaria”³⁴³. Era a Mãitina.

Mãitina era a negra que também vivia e trabalhava com a família. “Era tão velha, nem sabia que idade. Diziam que ela era negra fugida, debaixo de cativoiro, que acharam caída numa enxurrada, num tempo em que Mãe nem não era nascida.”³⁴⁴ Ela dizia que tudo o que acontecia era feitiço, bebia cachaça e falava o que queria, em uma linguagem muitas vezes só dela.

Mãitina era preta de um preto estúrdio, encalcado, trasmanhada de mais grosso preto, um preto de boi. Quando estava pinguda de muita cachaça, soflagava umas palavras que a gente não tinha licença de ouvir [...].[...] caía no chão, deixava a saia descomposta de qualquer jeito, as pernas pretas aparecendo.³⁴⁵

Ela era geralmente obediente: “[...] tudo o que os outros mandavam ela obedecia,

³⁴⁰ Ibid., p.67.

³⁴¹ Ibid., p.104.

³⁴² Ibid., p.113.

³⁴³ Ibid., p.73.

³⁴⁴ Ibid., p.25.

³⁴⁵ Ibid., p.33.

quando não estava com raiva. Se estivesse com raiva, ninguém não tinha coragem de mandar.”³⁴⁶ Quando Vó Izidra destruía os santos que Mãitina tinha esculpido, “os bonecos do demo, cazumbos”, que “a gente devia era de decuspir em riba”, ela “depois tornava a compor outros”:

[...] Essas horas, a gente nunca sabia o que Mãitina fosse arrumar, tudo com ela dependia. Tinha vez, ria atoa, não fazia caso; mas, outras, ela gritava horroroso, enfrenesiava no meio do quintal, rogando pragas sentidas, tivesse lama deitava mesmo na lama, se esparramava.³⁴⁷

Mãitina morava, como já se viu, no *acrescente* da casa, e ficava muito tempo remexendo os tachos, fazendo doce: “[c]om a colher-de-pau ela mexia a goiabada, horas completas, resmungava, o resmungo passava da linguagem de gente para aquela linguagem dela, que pouco fazia.”³⁴⁸

Quando estava feliz e embriagada, “[...] gritava: — “Cena, Corinta!...” — batendo palmas-de-mão.”³⁴⁹, porque tinha visto uma vez um teatro com uma bela moça dançando, Corina, e aprovava, como o povo do teatro.

Para Vó Izidra, ela era um “[...] traste de negra pagã, encostada na cozinha, mascando fumo e rogando para os demônio dela, africanos”³⁵⁰, era alguém que devia era ficar na cozinha, “lugar de feiticeiro era debaixo dos olhos do fogo, em remexendo no borralho!”³⁵¹.

Para Miguilim, foi alguém com quem pôde contar quando perdeu o irmão. Podia conversar a respeito e chorar com ela, sem medo, sem críticas.

Com Mãitina, conhecemos o estranho, o inusitado, o anômalo dos sertões mineiros. A mulher feiticeira, incontrolável, sempre vivendo pelas bordas do social, em linhas de fuga, sempre a escapar. Entretanto, há um desequilíbrio nesta personagem, que a impede de aproveitar essas linhas de fuga como possibilidades de linhas de criação: ela apenas vive, ou *con-vive* neste grupo familiar, sem poder escapar a ele.

A outra ajudante é Maria Pretinha. Com ela é possível pensar a situação amorosa das mulheres que trabalham nas casas do interior. Como no caso das outras, não se fala em sua família, não há menção a quaisquer parentes. Maria Pretinha surge no texto com beleza, em que se destacam os seus dentes muito brancos, o sorriso sempre presente. Há indícios de que se interessava por um dos vaqueiros:

³⁴⁶ Ibid., p.34.

³⁴⁷ Ibid., p.50.

³⁴⁸ Ibid., p.49.

³⁴⁹ Ibid., p.33.

³⁵⁰ Ibid., p.33.

³⁵¹ Ibid., p.34.

Maria Pretinha sabia rir sem rumor nenhum, só aqueles dentes brancos se proseavam. Uma hora ela perguntou pelo vaqueiro Jé. — “Ei, campeando fundo nesse Gerais... Tem muito rancho por aí, pra ele de chuva se esconder!” Mas o vaqueiro Jé tinha levado capanga com paçoca, fome nenhuma não passava.³⁵²

Depois ficamos sabendo que havia mesmo algo mais: “[...] o Dito, em encoberto, contou que o vaqueiro Jé tinha abraçado a Maria Pretinha. Doideiras.”³⁵³ Os dois conversavam. O Dito era sempre quem contava as novidades para o seu irmão Miguilim. Ele sabia o lugar “[...] onde o vaqueiro Jé mais a Maria Pretinha sempre em escondido se encontravam.”³⁵⁴

No sertão, no interior, é possível fazer a corte, noivar sério, casar. Mas há uma outra maneira de se ficar com um companheiro: a solução outra é “fugir”, passar a noite fora e, diante da relação consumada, as famílias se sentem obrigadas a aceitar o casal recém-formado:

De madrugada, todo o mundo acordou cedo demais, a Maria Pretinha tinha fugido. A Rosa relatava e xingava: — “Foi o vaqueiro Jé que seduziu, corjo desgramado! Sempre eu disse que ela era do rabo quente... Levou a negrinha a cavalo, decerto devem de estar longe, ninguém não pega mais!”³⁵⁵

Observe-se nesta fala o peso da crítica que vem de outra mulher, de Rosa. Maria Pretinha tinha rabo quente, era tola e seduzível. Não adiantava nada correr atrás e tentar impedir os dois de partir. Eles só voltaram no trecho final da história, para visitar o Dito, que estava doente. O casal chegou envergonhado ainda, mas foi “perdoado”, “capturado” pelas instituições moralmente aprovadas:

E de repente veio o vaqueiro Jé, com a Maria Pretinha, os dois tão vergonhosos, só olhavam para o chão. Mas ninguém não ralhou, até Pai disse que pelo que tinha havido eles precisavam nenhum de ir s’embora, ficavam aqui mesmo em casa os dois trabalhando; e Vó Izidra disse que, quando viesse padre por perto, por direito se casavam. O vaqueiro Jé concordou, pegou na mão de Maria Pretinha, para chegarem na beira da cama do Dito, ele cuidava muito da Maria Pretinha, com aqueles carinhos, senhoroso.³⁵⁶

Ela recebia carinho, mas a sua posição era de submissão ao vaqueiro Jé, *senhoroso* na relação.

De acordo com o pensamento deleuziano das linhas, percebemos o quanto essas três mulheres são contidas e estratificadas no território onde vivem, em submissão, em um viver

³⁵² Ibid., p.89.

³⁵³ Ibid., p.92.

³⁵⁴ Ibid., p.100.

³⁵⁵ Ibid., p.99.

³⁵⁶ Ibid., p.107.

que se conforma aos padrões preestabelecidos do grupo social.

Vó Izidra é o exemplo maior de rigidez naquele grupo, como já se pôde observar em algumas citações anteriores: nas críticas a Mãitina e na organização da vida da família. É ela quem mostra a Maria Pretinha que logo eles poderiam se casar, assim que houvesse padre por ali. E assim seria, pois todos a temiam:

[...] até o pai parecia ter medo de Vó Izidra. Ela era riscada magra, e seca, não parava nunca de zangar com todos, por conta de tudo. Com o calor que fizesse, não tirava o fichu preto. [...] Vó Izidra pegava a almofada, ia fazer crivo, rezava e resmungava, no quarto dela, que era o pior, sempre escuro, lá tinha tanta coisa, que a gente não pensava; Vó Izidra quase vez nenhuma abria a janela, ela enxergava no escuro.³⁵⁷

Quando o pai de Miguilim brigou seriamente com a esposa, por causa do irmão dele mesmo, o Tio Terêz, foi Vó Izidra quem expulsou o tio de casa:

Forcejava que Tio Terêz fosse embora, por nunca mais, na mesma da hora. Falava que por umas coisas assim é que há questão de brigas e mortes, desmanchando com as famílias. [...] Vó Izidra se endurecia de magreza, aquelas verrugas pretas na cara, com os compridos fios de pêlo desenroscados, ela destoava na voz, no pescoço espichava parecendo uma porção de cordas, um pavor avermelhado. [...] xingava Tio Terêz de “Caim” que matou Abel, Miguilim tremia receando os desatinos das pessoas grandes.³⁵⁸

Ela era a firmeza e a moralidade religiosa naquele grupo. Rezava muito, colocando todos em oração nos momentos de necessidade, como quando havia tempestades ou em caso de doença. Apesar dessa dureza no trato com as pessoas, Vó Izidra queria bem a todos e via na oração a melhor maneira de ajudar qualquer um a sair de dificuldades – fabulação bergsonianana. Ela brigava, mas gostava daqueles com quem convivia. Vó Izidra não era avó de Miguilim. Ela era tia da mãe dele, irmã de Vó Benvinda, que, antes de morrer, ralhava mole com os meninos e passava quase todo o seu tempo rezando, rezando e comendo. O problema era que “[...] Vó Benvinda quando moça tinha sido mulher-atoa. Mulher-atoa é que os homens vão em casa dela e quando morre vai para o inferno.”³⁵⁹

Filha de uma *mulher-atoa*, Nhanina sofria quase que a sina de uma desconfiança em casa. Não se descreve a traição, mas há indícios de adultério, pelo desespero do marido, durante a briga maior entre eles, pela certeza de Vó Izidra ao expulsar Tio Terêz da casa... Mais ainda no final, novos indícios: o novo ajudante da fazenda, Luisaltino, moço, bonito e

³⁵⁷ Ibid., p.22-23.

³⁵⁸ Ibid., p.27-28.

³⁵⁹ Ibid., p.35.

apessoado, queria agradar todo mundo. Oferecia pequenos presentes às crianças e, acima de tudo, conversava “sozinho com Mãe”³⁶⁰.

Miguilim fazia tudo o que podia por ela. Seu desejo maior era tirá-la de uma tristeza melancólica em que vivia.

A relação entre os pais de Miguilim é marcada por linhas duras, por linhas de morte. É através de um comentário de um ajudante do pai, Luisaltino, que conhecemos um pouco da história do casal: “[...] que judiação do mal [...] os pais casavam as filhas muito meninas, nem deixavam que elas escolhessem o noivo”³⁶¹.

Nhanina sofria e irava o marido. Depois das brigas, primeiro “[...] no quarto, chorava mais forte, ela adoecia assim nessas ocasiões, pedia todo consolo”³⁶², depois chorava baixinho, até ficar simplesmente “fechada no quarto, estendida na cama, no escuro”³⁶³. O marido esbravejava, ainda que também demonstrasse afeto. Apesar de sofrer com ele, Mãe se submetia e, lamentosa, aceitava a situação em que vivia.

Se as mulheres apresentadas anteriormente não escapavam aos dispositivos de controle, de estabilização social, é possível afirmar que Nhanina conseguia pelo menos explorar algumas linhas de fuga e de criação, principalmente de duas formas: uma na sua fala, atravessada por poesia – mas poucos havia em condições de ouvi-la; outra nas ações, nos acontecimentos que conseguia engendrar sempre que possível – e esses lhe traziam consequências.

No que diz respeito à linguagem, Nhanina, dotada de uma sensibilidade que nos envolve, é a boca da poesia no conto:

Miguilim de repente começou a contar estórias tiradas da cabeça dele mesmo [...]. Mãe disse que Miguilim era muito ladino, depois disse que o Dito também era. Tomezinho desesperou, porque Mãe tinha escapado de falar no nome dele; mas aí Mãe pegou Tomezinho no colo, disse que ele era um fiozinho caído do cabelo de Deus. Miguilim, que bem ouviu, raciocinou apreciando aquilo, por demais. Uma hora ele falou com o Dito — que Mãe às vezes era a pessoa mais ladina de todas.³⁶⁴

É uma mulher que sempre tem algo bonito para dizer, um afago para fazer nos filhos, um cuidado. “A gente olhava Mãe, imaginava saudade.”³⁶⁵ Recebia, em troca, agressividade do marido.

³⁶⁰ Ibid., p.91.

³⁶¹ Ibid., p.94.

³⁶² Ibid., p.22.

³⁶³ Ibid., p.27.

³⁶⁴ Ibid., p.92-93.

³⁶⁵ Ibid., p.94.

O Mutum é um espaço que se abre para o cosmo, porque em ritornelo, com seus elementos intensificadores, aumenta as velocidades, as intensidades das relações. Quando Miguilim adoeceu também, Pai não se conformava.

E então Miguilim viu Pai, e arregalou os olhos: não podia, jeito nenhum não podia mesmo ser. Mas era. Pai não ralhava, não estava agravado, não vinha descompor. Pai chorava estramontado, demordia de morder os beijos. Miguilim sorriu. Pai chorou mais forte (...) gritava uma braveza toda, mas por amor dele, Miguilim.³⁶⁶

O homem não sabia o que fazer para cuidar de seu filho. Tomado pelo desespero e também pelo ciúme, agora dirigido ao seu ajudante, brigou com Luisaltino, que trabalhava na roça com ele, e o matou. Logo sua mãe trouxe outra notícia: “Escuta, Miguilim, sem assustar: seu Pai também está morto. Ele perdeu a cabeça depois do que fez, foi achado morto no meio do cerrado, se enforcou com um cipó, ficou pendurado numa moita grande de miroró...”³⁶⁷.

Miguilim pensava:

O Dito dizia que o certo era a gente estar sempre brabo de alegre, alegre por dentro, mesmo com tudo de ruim que acontecesse, alegre nas profundezas. Podia? Alegre era a gente viver devagarinho, miudinho, não se importando demais com coisa nenhuma.³⁶⁸

Vivendo devagarinho, sem parecer se importar muito com as coisas foi que o seu caminho acabou cruzando o do homem que vinha a cavalo. Ele percebeu que o menino tinha problemas de vista. Emprestou-lhe os óculos e, de repente, tudo ganhou nova luz:

Miguilim olhou. Nem não podia acreditar! Tudo era uma claridade, tudo novo e lindo e diferente, as coisas, as árvores, as caras das pessoas. [...] Miguilim ainda apontava, falava, contava tudo como era, como tinha visto. [...] também carecia de usar óculos, dali por diante.³⁶⁹

A alegria foi enorme de poder ver, ver melhor! E mais ainda, o território que o sufocara oferecia-lhe uma saída: Miguilim poderia partir com o homem no dia seguinte, ir para a cidade, a cavalo, em busca da “luz dos olhos”³⁷⁰ e de estudos. Ele não sabia se queria ir, tudo grande demais para ele, mas Mãe o ajudou a decidir: “— Vai, meu filho. É a luz dos teus olhos, que só Deus teve poder para te dar. Vai. Fim do ano, a gente puder, faz a viagem

³⁶⁶ Ibid., p.134.

³⁶⁷ Ibid., p.156.

³⁶⁸ Ibid., p.138.

³⁶⁹ Ibid., p.140.

³⁷⁰ Ibid., p.140.

também. Um dia todos se encontram...”³⁷¹.

Tinha chegado o momento de partir: “[...] os galos já cantavam tão cedinho, os passarinhos que cantavam, os bem-te-vis de lá, os passo-pretos: — *Que alegre é assim... alegre é assim...* Então. Todos estavam em casa. Para um em grandes horas, todos: [...] Todos eram bons para ele, todos do Mutum.”³⁷²

Abraçou cada um. Mas, ainda antes de ir, pediu emprestados os óculos do homem, e viu, então, renovadamente, a beleza da Mãe e dos seus e do lugar. “O Mutum era bonito! Agora ele sabia.”³⁷³ E ele sentia, intensamente, percebia as composições dos sentimentos... O misto de alegria-tristeza, era tudo junto. O momento de partida era de sorrisos, agrados, e também de lágrimas, de aperto no coração. Ele via os que estavam ali e os que não estavam (Pai, Dito, Patori...). Miguilim estava crescendo e a frase que funciona em ritornelo no texto soa como um último conselho: *sempre alegre, Miguilim. Sempre alegre, Miguilim...* Dito tinha razão.

Rosa extrapola as questões de espaço em sua obra, com motivos simples e trágicos, em conexão com um povo ainda por vir, personagens rítmicos em paisagens melódicas que nos envolvem intensamente. Parodiando Riobaldo, de *Grande sertão: veredas*, “o Mutum é do tamanho do mundo, está em toda parte, sem lugar”. Em ritornelo, da terra, atingem-se as forças cósmicas³⁷⁴. Rosa constrói seu monumento, a obra que fica e se mantém em pé sozinha.

Em ritornelo, Sandra Kogut, em seu filme, explora também as intensividades do sertão. No caso de *Mutum*, vale chamar a atenção para alguns caminhos escolhidos pela diretora. Em primeiro lugar, soube perceber bem a força do território na obra de Rosa, criando o seu espaço Mutum – dando este nome ao filme, acertando ao identificar o elemento intensivo rosiano terra, em seu filme. O Mutum é poeticamente esse lugar, entre morros, verde, que a novela apresenta (ver Fotogramas 02 e 03): é um lugar bonito, que a luz das câmeras destaca bem, e também pobre, como as sombras dão a ver. As tomadas da casa e de seus arredores têm um tom de fotografia, com uma luz amarelada que explora o claro e o escuro dos enquadramentos³⁷⁵. E só não se parecem mesmo uma sequência de fotos por causa da trilha acústica, que mostra também os sons dali. Assim, a imagem parada se coloca em

³⁷¹ Ibid., p.140. Na verdade, a leitura de *Corpo de Baile* vai mostrar que essa profecia não se concretizará. Nas outras novelas do livro, reencontramos os irmãos de Miguilim e ele mesmo, adultos, mas não unidos, em família.

³⁷² Ibid., p.141.

³⁷³ Ibid., p.142.

³⁷⁴ DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p.118.

³⁷⁵ Aqui as imagens que capturei do cinema perdem qualidade. Entendo, entretanto, que essas que trago para o texto funcionam para também, de alguma maneira, nos conectar ao universo kogutiano.

movimento. Algo pulsa continuamente, mesmo quando a ação não aparece na tela.

Fotograma 4:
Primeira visão da casa de Thiago

Fotograma 5:
O mato dos arredores

Fotograma 6:
Curral

Fotograma 7:
Espaço aberto da fazenda

Kogut revela, em entrevista a Renato Silveira (*Cinema em Cena*)³⁷⁶, que queria fugir de uma imagem de cartão-postal, não queria as cores saturadas. Trabalhou muito com o

³⁷⁶ Cf. KOGUT, Sandra. Entrevista a Renato SILVEIRA (*Cinema em Cena*). Brasil, 2007e. Disponível em: <<http://www.cinemaemcena.com.br/plus/modulos/noticias/ler.php?cdnoticia=722>>. Acesso em: 30 mar. 2010.

diretor de fotografia (Mauro Pinheiro Jr.) e com o diretor de arte (Marcos Pedroso) nesse sentido, buscando soluções. Usaram, por exemplo, um negativo pouco utilizado, trabalharam as imagens e as cores, tirando delas a impressão de algo estilizado, colorido demais.

Existe também na película uma certa oposição entre dentro e fora, entre o interno e o externo. As cenas internas são mais escuras, mais interiorizadas, mais densas e mais tensas. O par que se constrói em *Mutum* é luz-sombra. O Mutum das sombras internas é atravessado por uma luz insistente, que vem de fora.

Fotograma 8 e Fotograma 9:
Varanda dos fundos da casa em um dia de vento

Fotograma 10:
Varanda dos fundos – outro ângulo

Fotograma 11:
Paisagem interna

Há inclusive, uma sequência que destaco nessa linha: Thiago, deitado na cama, pensando no que deveria fazer, balança a folha da janela com os pés, ora iluminando-se completamente (e iluminando também a casa, seu interior), ora deixando-se totalmente no escuro (bem como a casa). Primeiramente, a partir de um *fade-in* do preto, vemos a parede se iluminar três vezes. Exatamente essa parede, em que se colam figurinhas e dinheiro de papel, exatamente essa parede, com uma enorme fissura, uma rachadura, que expõe a fragilidade ou os defeitos da construção. A ação de Thiago poderia resultar em uma mudança radical em sua família, entre os adultos.

Fotograma 12; Fotograma 13; Fotograma 14; Fotograma 15:
O claro-escuro na parede I

Em seguida compreendemos o motivo que leva a parede se iluminar e desaparecer: a luz do lado de fora. Com os pés, abrindo a janela, pode-se deixar a luz entrar, ou não. A cena se repete duas vezes.

Fotograma 16; Fotograma 17; Fotograma 18; Fotograma 19:
O claro-escuro na parede II

E, finalmente, o *close* em Thiago. Deitado, com a mão como que gesticulando a partir do pensamento, o olhar perdido em incertezas, buscando, vez ou outra, um foco, seu rosto sério se ilumina e desaparece no escuro quatro vezes, sendo que a última é um pouco mais demorada.

Fotograma 20; Fotograma 21; Fotograma 22:
O claro-escuro no rosto de Thiago

Na tentativa de analisar o plano de composição de Sandra Kogut, é necessário fazer observações acerca da escolha dos atores, pois muitos não são artistas profissionais. “No elenco, apenas o pai, a mãe, o tio, seu Deográcias e o doutor da cidade são atores profissionais.”³⁷⁷ São crianças e adultos mineiros que vivem em condições parecidas com aquelas em que vive o personagem rosiano, Miguilim. A diretora decidiu, inclusive, manter o nome verdadeiro das crianças no filme.³⁷⁸ Assim, o papel do personagem principal é

³⁷⁷ MARTINS COSTA, Ana Luíza Borralho. Miguilim no cinema: da novela Campo Geral ao filme Mutum. In: CHIAPPINI, Lígia; VEJMEKA, Marcel. (Org.). *Espaços e caminhos de João Guimarães Rosa: dimensões regionais e universalidade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010, p.297. Observação: conheci este ensaio da roteirista de *Mutum*, Ana Luíza Martins Costa, como encarte do DVD do filme.

³⁷⁸ Os atores foram escolhidos no interior do estado de Minas Gerais. Para conhecer o olhar da diretora, duas possibilidades de fácil acesso: ler uma entrevista no *site* oficial o filme, www.mutumofilme.com.br, ou ver uma

assumido por um jovem sem experiência de atuação e sem nenhuma experiência com cinema chamado Thiago da Silva Mariz. Thiago chamou a sua atenção desde o dia em que o conheceu, em uma escolinha rural, sentado em uma das carteiras do fundo da sala. Ele chamou sua atenção por causa de seu olhar, tão expressivo: “[...] tinha um olhar de espanto, parece que ele tava falando assim: “eu não acredito que o mundo seja assim”. Eu... aquele olhar me encantou.”³⁷⁹ A diretora afirma que encontrar as crianças era fundamental para o filme. Ela sabia que *Mutum* não seria possível sem seus personagens.

O que é que têm, então, os personagens do filme, que nos remetem à história de Miguilim? De que maneira a diretora e seus personagens fazem ecoar em nós um outro lugar? Que características têm esses personagens estéticos?

Pode-se afirmar, inicialmente, que tudo, em Kogut, passa pelo olhar, o olhar do menino, o olhar da diretora. A cineasta afirma, em entrevista a Renato Silveira, do *Cinema em Cena*, que não buscava interpretação, procurava as relações entre as pessoas do elenco, queria que eles fossem o que seriam/são naquelas situações. Quando filmava uma cena, todos estavam por perto, mesmo que não participassem dela. O objetivo era reforçar, solidificar, as relações entre personagens.³⁸⁰

Thiago é dono de grandes e profundos olhos que arrastam por sua expressividade, por sua intensividade. Não se fica indiferente a seu olhar nas telas. Ele nos envolve com sensibilidade, despertando forças que fazem com que nos identifiquemos com a criança que ali se encontra e que remete a tantas outras em tantos outros lugares. Remete-nos, também, a Miguilim, sem querer parecer-se com ele.

Fotograma 23 e Fotograma 24:

Thiago perguntando sobre certo e errado; conversando com Felipe, doente

entrevista online, feita por Aristeu Araújo e João Paulo Gondim, da Revista Moviola, no endereço: <<http://www.revistamoviola.com/2007/12/20/sandra-kogut/>>. Acesso em: 13 mar. 2009.

³⁷⁹ KOGUT, 2007b, 9'60.

³⁸⁰ Cf. KOGUT, Sandra. Entrevista a Renato SILVEIRA (*Cinema em Cena*). Brasil, 2007e. Disponível em: <<http://www.cinemaemcena.com.br/plus/modulos/noticias/ler.php?cdnoticia=722>>. Acesso em: 30 mar. 2010.

Fotograma 25; Fotograma 26; Fotograma 27; Fotograma 28:

Thiago, de castigo, atento à fala de seu irmão; contente com o convite do tio
alegre de encontrar o tio e chorando de preocupação com Felipe nos braços de Rosa

O olhar explorado por Kogut em Thiago tem tudo a ver com a centralidade da infância em *Mutum*. A câmera, na maior parte do tempo, na altura do ponto de vista do menino, dando-nos a ver muitas vezes apenas o dorso dos adultos ou a parte superior dos seus troncos (como no Fotograma 28). Quando não é assim, ou o menino é trazido para a altura do adulto – no caso de um abraço, por exemplo; ou então, leva-se o adulto a se relacionar com a criança, abaixando-se. Na cena seguinte ao Fotograma 27, o Tio abaixa-se para olhar bem de frente o menino e pedir-lhe um favor. Thiago é a criança que busca entender os adultos, mas ainda carece da possibilidade do entendimento, do ponto de vista das relações sociais. Os acontecimentos se intensificam sob a sua perspectiva. Sua sensibilidade lhe diz que há algo errado. Quase sempre em silêncio, transita pelo mundo dos adultos, senta-se e olha para cima, como se pedindo ajuda.

Fotograma 29:

Thiago, de castigo, olha para o tio, enfrentando-o em silêncio

A ajuda, a compreensão, não vêm facilmente. Tudo é muito complexo e, de certa forma, aumentado para a criança. No jogo de luz e sombra que a fotografia captura, há submissão desse menino, submissão às regras da família, à autoridade do pai, aos castigos, às portas que se trancam a sua frente. Thiago olha na direção da luz, mas carrega em si a sombra, como a imagem anterior consegue captar. Seu mundo é de entrega: ele se entrega a seus pais, às regras do Mutum, e, como Miguilim, precisa aprender a sobreviver, a lidar com as arbitrariedades e com seus medos.

Kogut mescla em seu filme a tensão das relações e a alegria das pequenas coisas: também é de Thiago o enorme sorriso e a capacidade de nos mostrar seu encantamento com as brincadeiras, com o afeto que recebe da mãe, com os encontros com o tio... Ele, sem dizer muito, nos faz reencontrar a alegria tão presente em “Campo Geral”.

Fotograma 30; Fotograma 31; Fotograma 32; Fotograma 33:
Thiago apanha gravetos e brinca com o tio na mata

Entretanto, o refrão que se destacou como elemento de ritornelo na novela (*sempre alegre, Miguilim*) não parece ser o que surge em ritornelo no filme. Neste caso, o que funciona como refrão, aquilo que se repete de maneira sempre nova, é a paisagem da porta do quarto dos pais, que já mostramos no Fotograma 11. A porta fechada, guardando a mãe,

atravessada pela violência do pai, mostrando a angústia de Thiago; ou aberta, mostrando a dor da doença de Felipe, escancarando a dor da perda do filho-neto-irmão, suscitando solidariedade.

Fotograma 34; Fotograma 35; Fotograma 36; Fotograma 37; Fotograma 38:
A porta, ora aberta ora fechada

O Fotograma 38 mobiliza em nós a sensação de desamparo. Conhece-se o drama de Miguilim, de Thiago. Sabe-se que a vida os envolve com dificuldades. E a imagem se universaliza. Além disso, quanta gente, em quantos lugares, não estará enfrentando algo parecido neste momento? Kogut joga com estes e muitos outros sentimentos nas escolhas que

faz, sem cair no vazio do não sentido e da mesmice. A porta que, por princípio, indica saída, abertura, pode estar fechada, impedindo os personagens de agir, de sair, de entrar. É uma imagem que fica registrada em nossa mente e remete ao drama que aquele grupo de indivíduos sofre e suporta, com dores, alegrias e fé, em inúmeros movimentos de conexão, que experimentamos com os personagens.

Existe um intenso trabalho de criação da relação de afeto entre Thiago e sua mãe, ao mesmo tempo em que se constrói a distância do pai.

A primeira vez que vemos a mãe em cena é na chegada de Thiago em casa, depois da viagem de crisma. Depois do abraço dos irmãos, o menino passa pelo pai, pede-lhe a bênção, dando-lhe a mão, sério, mas corre em direção à mãe, saltando em seu colo, rindo, em um abraço apertado, contando-lhe logo que ouviu dizer que o Mutum era um lugar bonito. Como ela não reage como ele gostaria, ele “força” com o dedo um sorriso em seu rosto. E se abraçam novamente, interrompidos pelo pai, que o chama de mal agradecido, pois parece que nem gosta dele.

Fotograma 39:
Abraço dos irmãos

Fotograma 40:
A bênção do pai na chegada de viagem

Fotograma 41; Fotograma 42; Fotograma 43; Fotograma 44:
Fazer a mãe sorrir, relação de carinho com ela

Sobre personagens ainda é preciso observar a consciência da diretora, que soube fazer as alterações necessárias para adequar as criações rosianas para o cinema.

A “avó” de Thiago, na vida real avó de Felipe, anda pelas cenas trabalhando, cuidando da casa e dos meninos, de bermuda e fumando. A cena em que faz o luto pelo neto é uma das mais fortes e substituiu todas as cenas do velório. Foi essa que Kogut descreveu quando lhe perguntaram sobre a cena que mais tinha gostado de fazer:

Eu gostei de fazer a cena que a avó dobra o colchão. Primeiro, porque eu troquei um enterro inteiro, que eram dois dias de filmagem, por essa cena. Eu pensei: “Puxa, é tão difícil enterro em filme, é tão difícil ficar bom.” Porque tem sempre uma hora que aparecem milhões de pessoas que você não sabe quem são, umas senhoras chorando e tal. E aí não tem como você se emocionar com aquilo, porque você não tem relação com aquelas pessoas. Ou então vira uma espécie de retrato etnográfico de um lugar, como é que eles enterram naquele lugar etc. Então, eu resolvi tirar isso do filme, estava no roteiro e tudo, e trocar por essa cena. A produção até me falou: “Pensa bem, de repente você filma e pensa depois.” Mas eu não me sentia assim. Sabe quando você já vai entrar no negócio derrotado, e não acreditando? Eu achei que não tinha porque fazer e pensei nessa cena do colchão, que é simplicíssima. E foi muito bacana de fazer, porque a Dona Maria, que é essa senhora que faz a avó, é a verdadeira avó do Felipe na vida real. E eu só falei para ela: “Dona Maria, o Felipe agora não vai nunca mais dormir nessa cama. A senhora tem que dobrar tudo e guardar.” E a gente rodou. Quando ela estava dobrando, eu vi que ela estava se emocionando. E aí ela acabou de dobrar, sentou ali e começou a chorar. Eu olhei e estava todo mundo chorando no set. Eu jamais teria dito para ela: “E aí a senhora senta e chora,” sabe? Foi um negócio que veio totalmente dela. Fico até emocionada só de lembrar.³⁸¹

³⁸¹ KOGUT, 2007e.

Fotograma 45; Fotograma 46; Fotograma 47:
Dona Maria emocionada com a perda do neto

Rosa, a única moça que trabalha na casa, brinca com as crianças, ensina o papagaio a falar e, ainda que venha a ralar com Thiago, na maior parte do tempo está ao seu lado, dando-lhe o colo necessário (Fotograma 28) e ajudando-o em seu luto (eles enterram a caixinha com as ‘tranqueiras’ que Felipe havia deixado: a imagem colada do “santinho” que Thiago tinha trazido da viagem, pedaços de linhas, botões, boné...).

Fotograma 48 e Fotograma 49:
Rosa chorando a morte de Felipe e rindo, fazendo pipoca com as crianças

Não há canção que acompanhe as cenas do filme. Há parlendas, brincadeiras das

crianças... Uma única canção se ouve no final da história, quando Thiago parte, deixa sua casa. A trilha acústica, como já dissemos, conecta-nos ao Mutum, ao seu cotidiano: cutucar a madeira, ouvir o som das moscas, dos bichos do Mutum... A poesia das imagens é tanta que somos alçados a forças outras, às forças do cosmo, ao êxtase que “Campo Geral” também sabe provocar.

Fotograma 50:
Mutum kogutiano – paisagem externa

O filme remete a um bloco de sensações, a uma condição de infância, de povo, de memória, de realidade. *Mutum* conta a história de Miguilim, de “Campo Geral”, e, como a novela, conta a história de muitos outros meninos, brasileiros ou não, vivendo em distintas condições sociais e, acima de tudo, experimentando as mesmas dores e alegrias das brincadeiras, dos afetos, das incertezas, das perdas. Aquilo que é local e salta, forte presença na vida do homem, é o plano de composição de João Guimarães Rosa e o plano de composição de Sandra Kogut, e é neste aspecto que as obras se aproximam. Existe um Miguilim-Thiago que se transforma em um *um multidão* conectado a cada um de nós. Se o sertão de Rosa é o mundo, os espaços de Minas onde Kogut filmou são também o mundo, um mundo onde há tristezas, mas que é bonito, definitivamente belo.

Rosa e Kogut exploram um mesmo plano de composição, o sertão; seus personagens estéticos vivem o mesmo enredo; mas os monumentos que constroem se distinguem. A fabulação literária e a fabulação fílmica levam a diferentes experimentações, distintos devires, como veremos no próximo capítulo.

Capítulo 03. Composições I

Fabulação Literária e Fabulação Fílmica

Este capítulo propõe a análise de um mesmo trecho do livro e do filme: o momento em que Miguilim começa a levar comida para seu pai, na roça, que leva ao encontro com o Tio Terêz e ao episódio do bilhete.

3.a. Fabulação Literária – um recorte

*João era fabulista?
fabuloso?
fábula?
Sertão místico disparando
no exílio da linguagem comum?
Projetava na gravatinha
a quinta face das coisas,
inenarrável narrada?
Um estranho chamado João
para disfarçar, para farçar
o que não ousamos compreender?
(...)
Por que João sorria
se lhe perguntavam
que mistério é esse?
E propondo desenhos figurava
menos a resposta que
outra questão ao perguntante?
Tinha parte com... (não sei
o nome) ou ele mesmo era
a parte de gente
servindo de ponte
entre o sub e o sobre
que se arcabuzeiam
de antes do princípio,
que se entrelaçam
para melhor guerra,
para maior festa?*

*Ficamos sem saber o que era João
e se João existiu
de se pegar.*

Carlos Drummond de Andrade

Não consigo deixar de trazer trechos desse poema de Drummond para esta discussão sobre Rosa e a fabulação. As perguntas que o poeta traz destacam algumas das potências da construção literária rosiana: o exílio da linguagem comum, o inenarrável narrado, a lida com o que não ousamos compreender, o disfarce, o contar sem desnudar, os véus, a ponte entre o sub e o sobre, o entrelace para o melhor de tudo... Tudo isso faz acordar em nós a sensação de que ele era e é grande demais e o monumento que nos construiu continua a nos capturar e envolver.

A fabulação que apresentamos no capítulo 01 tem tudo a ver com a escrita rosiana, por isso a exploraremos neste trecho da tese. Relembrando, são cinco os seus elementos: o devir-outro, a experimentação no real, o mito, a invenção de um povo por vir, e a desterritorialização da língua³⁸². A questão temporal será trabalhada no capítulo 04.

Escolhi o mesmo trecho do enredo para analisar no livro e no filme: o momento em que Miguilim começa a levar comida para seu pai, na roça, os encontros com o Tio Terêz.

Tio Terêz, personagem que surge já no primeiro parágrafo de “Campo Geral”, era importante na vida de Miguilim. Era ele quem lhe dava carinho e o ensinava a fazer coisas como armar arapuca para passarinhos. Entretanto, ele era a causa da confusão entre os pais. A grande surra que Miguilim levou, protegendo sua mãe da ira ciumenta do pai, teve o tio como pivô. Devido a essa briga, Terêz foi expulso do Mutum – Vó Izidra temia que o conflito resultasse em morte na família.

O tio partiu, e a vida continuou. Miguilim, no início deste trecho, estava começando a ajudar a família, levando o almoço para o pai, na roça. Com seus oito anos, era um trabalho que tinha de executar sozinho: nem “[...] o Dito não acompanhava de vir junto, porque dois meninos nunca que dá certo, fazem arte”³⁸³. Miguilim se orgulhava e enfrentava a trilha: havia um pedaço de mato escuro, de se temer...

Foi na volta que encontrou Tio Terêz. Em nome da amizade que tinham, ele pediu que Miguilim entregasse a Mãe um bilhete, que ficou no bolso do menino, motivo de tormento e de lágrimas, de medo e de desconcerto, de perguntas e questionamentos sobre o certo e o errado.

Miguilim vai ter que decidir sozinho o que fazer, posto que o tio pedira segredo. Levar o almoço no dia seguinte foi mais difícil, como veremos adiante.

Dividi este trecho em outras cinco partes, explorando em cada uma o elemento da fabulação correspondente neste trecho.

³⁸² Para entender melhor cada um desses elementos, veja o capítulo 01.

³⁸³ ROSA, 1984, p.68.

3.a.1. *Devir-outro*

*Como romancista, tento o impossível.
Gostaria de ser objetivo e, ao mesmo tempo,
me olhar a mim mesmo com olhos estranhos.*
João Guimarães Rosa

Devir-contador-de-histórias. Devir-personagem. Devir-onça. Devir-filósofo, *menor*.

Devir não é tornar-se nem vir a ser. É experimentar zonas de vizinhança. Não é imitar ou fazer como; não é adequar-se a um modelo. É dupla captura, pois entrar em devir modifica termos heterogêneos que formam um bloco em que se ambos se desterritorializam. “Não se abandona o que se é para devir outra coisa (imitação, identificação), mas uma outra forma de viver e de sentir assombra ou se envolve na nossa e a ‘faz fugir’.”³⁸⁴ Tem estreita relação com desejo, pois desejando, passamos por devires. O devir tem a própria consistência do real.

Miguilim tinha oito anos e “[...] tinha de trespassar um pedaço de mato. Não curtia medo, se estava tão perto de casa. [...] Miguilim não tinha medo, mas medo nenhum, nenhum, não devia de. Miguilim saía do mato, destemido.”³⁸⁵ Ele experimentou os barulhos do mato, da trilha, e, quando atingiu o seu destino, enfrentou a companhia silenciosa e seca do pai, enquanto comia. Na volta, satisfeito, Miguilim devém contador-de-histórias. Seo Aristeu, que ocasionalmente visitava a família, sempre tinha algo para contar. Sua passagem pela casa de Miguilim significava saúde, alegria, até música. Para Pai, ele era apenas um catrumano, um caipira como eles, que entendia de bichos, de caçadas, de abelhas; para Mãe, um homem bonito, alto, que tocava viola... - coisas do demo, segundo Vó Izidra. O fato é que, quando Miguilim se viu desesperado, com medo de morrer, tinha sido ele quem havia entrado alegre pela casa para vê-lo, e chegou brincando, rindo, fazendo “vênias de dançador”³⁸⁶, e, diante do menino, não teve dúvidas: “Te segura e pula, Miguilim, levanta já!”, “apruma mesmo durim, [...] a dança hoje é das valsas.”³⁸⁷ E pôs todos a rir e dançar. “Miguilim desejava tudo de sair com ele passear – perto dele a gente sentia vontade de escutar as lindas estórias.”³⁸⁸ Seo Aristeu recomendou exercícios ao menino e por isso ele tinha começado a levar comida para o pai. E, já na volta do primeiro dia, inspirado em Seo Aristeu, ele pensou em também contar suas histórias³⁸⁹:

³⁸⁴ Conferir o verbete “devir” in: ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Gilles Deleuze*. Versão eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudo em Novas Tecnologias de Informação/Unicamp, 2004, p.24-25.

³⁸⁵ ROSA, 1984, p.68.

³⁸⁶ Ibid., p.64.

³⁸⁷ Ibid., p.64-65.

³⁸⁸ Ibid., p.66.

³⁸⁹ Erich Nogueira (2004) faz uma análise detalhada de como Miguilim passa a contar histórias.

Chegasse em casa, uma estória ao Dito ele contava, mas estória toda nova, dele só, inventada de juízo: a nhá nhambuzinha, que tinha feito uma roça, depois vinha colher em sua roça, a Nhá Nhambuzinha, que era uma vez! Essas assim, uma estória – não podia? Podia sim! – pensava em seo Aristeu... Sempre pensava em seo Aristeu – então vinha idéia de vontade de poder saber fazer uma estória, muitas, ele tinha!³⁹⁰

Miguilim experimenta essa proximidade com a vida fabulada, em devir-contador de histórias. Seo Aristeu era um bom encontro, no dizer espinosiano. “Miguilim de repente começou a contar estórias tiradas da cabeça dele mesmo: [...]. Essas estórias pegavam.”³⁹¹ Ele não se “transforma” em um contador de histórias; aproxima-se daquilo que os contadores fazem, transforma a matéria vivida em fabulação. Para Christófori e Silva (2007), desde quando quer saber sobre o belo e o feio no Mutum, Miguilim está imerso em um processo de aprendizagem sobre a vida, buscando descobrir-se também a si mesmo. Contar histórias, segundo esses autores, assume também a função de aliviar as dores que precisa enfrentar, como no momento em que Miguilim passa a contar histórias para o irmão doente.

A Chica e Tomezinho podiam espiar armar o presépio o prazo que quisessem, mas eram tão bobinhos que pegavam inveja de Miguilim e o Dito não estarem vendo também. E então vinham, ficavam da porta do quarto, os dois mais o Bustica – aquele filho pequeno do vaqueiro Salúz. – “Vocês não podem ir ver presepe, vocês então vão para o inferno!” – isso a Chica tinha ensinado Tomezinho a dizer. E tinha ensinado o Bustica a fazer caretas. O Dito não se importava, até achava engraçado. Mas então Miguilim fez de conta que estava contando ao Dito uma estória – do Leão, do Tatu e da Foca. Aí Tomezinho, a Chica e aquele menino o Bustica também vinham escutar, se esqueciam do presépio. E o Dito mesmo gostava, pedia: – “Conta mais, conta mais...” Miguilim contava, sem carecer de esforço, estórias compridas, que ninguém nunca tinha sabido, não esbarrava de contar, estava tão alegre nervoso, aquilo para ele era o entendimento maior. Se lembrava de seo Aristeu. Fazer estórias, tudo com um viver limpo, novo, de consolo.³⁹²

Lançando-se em devir para sair, em linha de fuga, de um certo lugar, o menino opera, portanto, um processo de agenciamento desterritorializante, encontrando, nas histórias inventadas, nas matérias de expressão, não o término do que se busca, mas o próprio pensar sobre o desejo. Miguilim queria resolver seus problemas com histórias como fez Seo Aristeu quando o “curou”. Verá, entretanto, que não é tão simples assim. Na história do “Menino do Tabuleirinho” observa-se a volta ao problema, como veremos adiante.

Tudo parecia estar indo bem quando voltava da roça naquele dia. Porém, nesse mesmo caminho de volta para casa, Tio Terêz apareceu, do meio do mato. Miguilim teve muito

³⁹⁰ Ibid., p.70.

³⁹¹ Ibid., p.92

³⁹² Ibid., p.103-104.

desejo de conversar com ele e falava muito. Tio Terêz, por sua vez, estava apreensivo e parecia preocupado, certamente por causa de Pai. E, repentinamente, pediu ao menino que entregasse a sua mãe um bilhete, escondido, em segredo. “Tio Terêz foi falando e exaparecendo nas árvores. Miguilim sumiu o bilhete na algibeira, saiu quase corre-corre, o quanto podia, não queria afrouxar idéia naquilo, só chegar em casa, descansar, beber água, estar já faz-tempo longe dali, de lá do mato.”³⁹³

Nas próximas dez páginas, até a página 82, Miguilim sofreu a indecisão de não saber como agir e de ter que, sozinho, fazer sua escolha: entregar ou não o bilhete à mãe; pensar no que dizer ao tio... Há nessas onze páginas toda uma discussão sobre o bem e o mal, sobre o certo e o errado, por isso personagens em devir-filósofo. A pergunta que Miguilim vai fazendo a cada uma das pessoas com quem convive é clara: “[...] Dito, como é que a gente sabe certo como não deve de fazer alguma coisa, mesmo os outros não estando vendo?”; “Rosa, quando é que a gente sabe que uma coisa que vai não fazer é malfeito?”; “Mãe, o que a gente faz, se é mal, se é bem, ver quando é que a gente sabe?”³⁹⁴; e assim, sucessivamente, perguntou também ao vaqueiro Jé, ao vaqueiro Salúz.

Como responder a essas questões sem filosofar, sem tentar criar um pensar sobre certo e errado? Escolho uma das respostas, a do vaqueiro Salúz: “Acho que quando os olhos da gente estão querendo olhar para dentro só, quando a gente não tem dispor para encarar os outros, quando se tem medo das sabedorias... Então, é mal feito.”³⁹⁵

Essa resposta, como as outras, oferece uma reflexão sobre como nos sentimos em relação a nossas ações. Algo está errado quando não conseguimos encarar os outros, quando não levamos em consideração as “saborias”, quando, de alguma maneira, estamos diante do perigo e ficamos com medo. Os acontecimentos da vida preenchem de tal forma o pensar e o sentir de Miguilim que ele gostaria mais era de fazer parte de uma história. Em devir-contador de histórias, Miguilim devém personagem da sua própria história, como o “Menino-do-Tabuleirinho”:

Ah, meu-deus, mas, e fosse em estória, numa estória contada, estoriázinha assim ele inventando estivesse – um menino indo levando o tabuleirinho com almoço – e então o que é que o Menino do Tabuleirinho decifrava de fazer? Que palavras certas de falar?! — “...Tio Terêz, Vovó Izidra vinha, raivava, eu rasguei o bilhete com medo d’ela tomar, rasguei miudinhos, tive de jogar os pedacinhos no rego, foi de manhãzinha cedo, a Rosa estava dando comida às galinhas...” — “Tio Terêz, a gente foi a cavalo, costear o

³⁹³ Ibid., p.71

³⁹⁴ Ibid., p.74-75.

³⁹⁵ Ibid., p.75.

gado nesses pastos, passarinhos do campo muito cantavam, o Dito aboiava feito vaqueiro grande de toda-a-idade, um boi rajado de pretos e verdes investiu para bater, de debaixo do jacarandá-violeta, aí, o bilhetezinho de se ter e não perder eu perdi...” Mas, aí, Tio Terêz, não era da estória, aí ele pega escrevia outro bilhete, dava a ele outra vez; tudo pior de novo, recomeçava.³⁹⁶

Miguilim devém personagem de sua própria história, sente medo de reencontrar o tio de quem tanto gostava. Tinha de enfrentar o mato e o caminho. Imaginava desculpas e histórias, e ainda não sabia o que fazer. Tinha que assumir sua decisão: não entregara o bilhete, é fato, mas ainda tinha que enfrentar o tio, como em uma guerra³⁹⁷, justamente o tio em devir-animal. O tio surgira naquele momento sorrateiro na vida dele, só para ele, e ameaçava a família, levaria o pai à ira. Sua mãe, o tio, o pai, corriam risco de morte. A presença do tio entre eles metia medo, dava a impressão de que algo ruim estava para acontecer... Justo o tio, referência, parceria. Mas o tio, tio-onça, escondido no mato, esse impunha perigo...

Tio Terêz saía de suas árvores, ousoso macio como uma onça, vinha para cima de Miguilim. Miguilim agora rezava alto, que doideira era aquela? E nem não pôde mais, estremeceu num pranto. Sacudia o tabuleirinho na cabeça, as lágrimas esparramavam na cara, sufocavam o fôlego da boca, ele não encarava Tio Terêz e rezava. — “Mas, Miguilim, credo que isso, quieta!? Quê que você tem, que foi?!” — “Tio Terêz, eu não entreguei o bilhete, não falei nada com Mãe, não falei nada com ninguém!” — “Mas, por que, Miguilim? Você não tem confiança em mim?!?” — “Não. Não. Não! O bilhete está aqui na algibeira de cá, o senhor pode tirar ele outra vez...”³⁹⁸

No encontro com o tio-onça, com medo, Miguilim reage com firmeza, ainda que emocionado e chorando, para espantá-lo. O menino enfrenta a batalha e fortalece-se, sentindo-se mais leve depois. Devir-passarinho: “Miguilim por um seu instante se alegrou em si, um passarinho cantasse, dlim dlom.”³⁹⁹

³⁹⁶ Ibid., p.82.

³⁹⁷ Retomo esta ideia no último capítulo.

³⁹⁸ Ibid., p.83.

³⁹⁹ Ibid., p.84.

3.a.2. Experimentação no Real

*Quem cresce em um mundo
que é literatura pura, bela, verdadeira, real,
deve algum dia começar a escrever,
se tiver uma centelha de talento para as letras.*
João Guimarães Rosa

Todo esse trecho do livro se constrói a partir de uma relação íntima com o território, o Mutum, que estabelece e fortalece as circunstâncias da história que se busca contar. João Adolfo Hansen (2010) lembrou que essa relação território-história já havia sido destacada no conhecido texto de Antonio Candido, “O homem dos avessos”, em que o crítico, vendo um *super* ou *trans*-regionalismo em Rosa, aponta as descrições do espaço intrinsecamente atreladas às necessidades da composição.

No trecho em que se analisa aqui, a distância da casa permite que o tio se aproxime do menino sem ser visto e lhe dá condições de se esconder e aparecer novamente, como uma onça. O trabalho do pai na roça exige de Miguilim o enfrentamento da mata e de seus animais. Aquela vida ligada a terra faz com que todos possam entrar em cena e participar daquele momento de decisão.

Miguilim forcejava, não queria, mas a idéia da gente não tinha fecho. Aquilo, aquilo. Pensamentos todos desciam por ali a baixo. Então, ele não queria, não ia pensar — mas então carecia de torar volta: prestar muita atenção só nas coisas todas acontecendo, no que fosse bonito, e tudo tinha de ser bonito, para ele não pensar — então as horas daquele dia ficavam sendo o dia mais comprido de todos...⁴⁰⁰

As páginas que contam a história do bilhete são atravessadas por uma série de pequenos acontecimentos do cotidiano, em movimentos de aproximação e distanciamento da linha da história sendo contada que agoniava Miguilim: foram buscar inhames na horta com Mãitina; ela tentou convencer os meninos a lhe darem cachaça; ficaram com os vaqueiros no curral, tratando um animal doente; montaram os cavalos mais mansos; observaram gaviões e urubus; apostaram corridas; olharam as árvores; Tomezinho ficou de castigo por jogar pedra em um dos cachorros; ficaram perto das mulheres na cozinha e junto dos vaqueiros, vendo bezerros e vacas; brincaram de malha e com os cachorros; prestaram atenção em diversos passarinhos... “Miguilim não queria ficar sozinho de coisa nenhuma.”⁴⁰¹ Deram milho para os cavalos; viram morcegos passando por ali; curtiram o foguinho que o vaqueiro Jé acendera;

⁴⁰⁰ Ibid., p.76.

⁴⁰¹ Ibid., p.77.

ouviram histórias de caçadas; observaram e pegaram vaga-lumes... Havia tantos vaga-lumes que “[...] Miguilim parava. Drelina espiava em sonho, da janela. Maria Pretinha e a Rosa tinham vindo também.”⁴⁰² Rosa inventaria o cotidiano daquela gente nesse trecho.

Houve, ainda, as conversas sérias durante o dia. Além dos tantos questionamentos sobre o certo e o errado, Dito lembrou Miguilim que Pai não era dono daquelas terras, que ele apenas trabalhava “ajustado em tomar conta, em parte com o vaqueiro Salúz”⁴⁰³. Miguilim ainda pensou em outros tempos, outros momentos de enfrentar temores, como quando sentia medo de andar entre os animais no pasto.

Ele teve também que driblar a desconfiança dos mais velhos e de Dito, que nele detectaram algum segredo, com se ele tivesse “aprontado”. A agonia do encontro com o tio transparecia em seu rosto, em suas ações, por mais que Miguilim tentasse esconder seus sentimentos conflituosos.

Era tamanho o medo de que o bilhete fosse descoberto que ele nem tirou a calça na hora de dormir, fato observado por Dito, sempre atento aos detalhes. Miguilim rezava, rezava, mas “não pegava de ver a ponta do sono em que se adormecia”⁴⁰⁴.

Todos os acontecimentos narrados obviamente servem de intensificador das angústias do personagem principal, mas também funcionam para trazer ao leitor todo um país que é por muitos desconhecido. É o viver no Mutum que transparece, o real, desde as brincadeiras infantis até as crendices e lendas que norteiam o pensamento da gente do sertão mineiro que parece, apenas parece, estar tão distante de nós.

Rosa aponta o descompasso do sertão em relação às cidades, não para fazer do interior o local da falta, mas para apontar as diferenças, os diferentes ritmos existentes no Brasil⁴⁰⁵ – na literatura havia pouco protagonismo sertanejo nas obras, ou melhor, havia protagonismo apenas nas ditas obras “regionalistas”. Rosa insiste: não é um regionalista. Escreve para além do sertão, que é seu plano de composição, lugar de experimentação no real, não um indício de apenas realidade. Willi Bolle (2004) vê na escrita rosiana uma tentativa desse nosso escritor fazer com que pensemos em nós mesmos, nação fragmentada.

⁴⁰² Ibid., p.79.

⁴⁰³ Ibid., p.74.

⁴⁰⁴ Ibid., p.81.

⁴⁰⁵ A esse respeito, ver também RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p.248.

3.a.3. Mito

*No sertão, o homem é o eu que ainda não encontrou o tu:
por isso ali os anjos ou o diabo ainda manuseiam a língua.
O sertanejo, você⁴⁰⁶ mesmo escreveu isso,
"perdeu a inocência no dia da criação
e não conheceu ainda a força que produz o pecado original".
Ele está ainda além do céu e do inferno.
João Guimarães Rosa*

Eduardo Coutinho, no prefácio à Ficção Completa de João Guimarães Rosa, faz menção a elementos míticos e sobrenaturais presentes na vida do homem sertanejo na escrita rosiana, chamando nossa atenção para o fato de o mito sempre ser trazido para a obra no sentido de apresentar uma possibilidade de apreensão do real e, principalmente, como uma forma de contestar a lógica dicotômica, cartesiana. Rosa busca, diz Coutinho, a pluralidade de caminhos, onde tudo é, e não é. Assim, o nosso escritor apresenta superstições, premonições, crenças, devoções, temores religiosos e fascínio pelo mistério e pelo desconhecido. Coutinho lembra até a entrevista de Rosa a Günter Lorenz, em que afirma que para entender tudo isso, para entender a “brasilidade”, “[...] é importante antes de tudo aprender a reconhecer que a sabedoria é algo distinto da lógica”⁴⁰⁷.

Como já vimos no capítulo 01, o mito, componente da fabulação, tem relação com o tratamento dado pelo escritor a personagens e suas ações. Um personagem em fabulação tem identidade individual, mas acaba assumindo características coletivas, a partir da maneira como age. O mito, como o entende Deleuze, pode ter a ver com alegorias nacionais, mas não se refere a uma generalização; mais importante, afirma o filósofo, é a possibilidade de “criar lendas”. Sendo impossível viver como vivem, personagens colocam tudo em transe, e acabam fabricando “gigantes”. Personagens em fabulação mítica projetam imagens que quase lhe dão vida própria, algo heroico ou quase divino, imagens que ultrapassam a realidade e projetam um povo em movimento, por vir, ainda que em sua singularidade.

Muito já se escreveu sobre Miguilim, o menino que aprende a contar histórias, que aprende a ver, a viver, e que parte em busca da luz de seus olhos. Miguilim e Dito, no trecho que analiso, funcionam para a construção de uma imagem de infância, de uma criança sertaneja, mas esta ultrapassa os limites de seu tempo e espaço e devém-criança mito, demonstrando uma ética toda sua.

⁴⁰⁶ “Você” é Günter Lorenz, com quem Rosa conversa em entrevista.

⁴⁰⁷ ROSA, In: COUTINHO, 1993, p.92. Conferir também a explicação de João Adolfo Hansen (2010) sobre essa afirmação de Rosa.

Vimos, anteriormente, o quanto Rosa nos ensina sobre o sertão apenas nas páginas que versam o episódio do bilhete na vida de Miguilim. Desde os animais até a rotina do seu viver na fazenda, tudo vai atravessando a cadência daquele tempo curto-comprido em que o menino precisava decidir o que fazer a respeito do pedido de Tio Terêz. Miguilim vai aprender que “sabedoria é saber e prudência que nascem do coração”⁴⁰⁸.

Havia algo grande demais para uma pessoinha de oito anos enfrentar, nesse trecho analisado. Luta entre o certo e o errado. No linguajar das pessoas ao seu redor, uma disputa entre Deus e o capeta. Uma encruzilhada na vida de um menino. Miguilim voltou da roça, aonde levava o almoço para o pai, transtornado pelo pedido do tio, a ponto de os adultos pensarem que tinha feito alguma coisa errada. Ele negava, dizia que estava tudo bem, mas foi Dito quem resolveu a questão com Vó Izidra: “Nada não, Vovó Izidra. Só que teve de passar em matos, ficou com medo do capeta...”⁴⁰⁹. Miguilim, em seguida questiona essa invenção do irmão, que explica por que falara do capeta: era para ajudá-lo, “[...] porque do capeta todos respeitam, direito, até Vovó Izidra.”⁴¹⁰

Claudia Campos Soares (2008), ao escrever sobre Dito, trouxe para a discussão o comentário de Benedito Nunes (1976), que lhe confere o lugar na categoria dos “infantes míticos”, dada a possibilidade de nos restituir à divindade.⁴¹¹ O Dito sabia de tudo, surpreendia pelo juízo que tinha das coisas. Miguilim se impressionava com a sapiência do irmão. Saber o que está certo fazer? “A gente sabe, pronto”⁴¹², afirmou Dito. Dito experienciava uma ética própria.

Miguilim pensava, entretanto, que não podia falar nem com o irmão a respeito do bilhete:

[...] não podia contar nada a ninguém, nem ao Dito, para Tio Terêz tinha jurado. Nem ao Dito! Custava não ter o poder de dizer, chega desnorreava, até a cabeça [...] doía. Mas não podia entregar o bilhete à Mãe, nem passar palavra a ela, aquilo não podia, era pecado, era judiação com o Pai, nem não estava correto. Alguém podia matar alguém, sair briga medonha, Vovó Izidra tinha agourado aquelas coisas, ajoelhada diante do oratório – do demônio, de Caim e Abel, sangue de homem derramado. Não falava.⁴¹³

Conhecia, já em criança, o valor de um juramento, entendia de pecados e agouros. Isso lhe apontava um caminho. Ainda que pensasse em rasgar o bilhete, mentir para o tio, evitá-lo

⁴⁰⁸ Ibid., p.92.

⁴⁰⁹ ROSA, 1984, p.71.

⁴¹⁰ Ibid., p.72.

⁴¹¹ SOARES, Claudia Campos. Tensões no corpo fechado do Mutum. In: MIRANDA, José Américo (Org.). *Estudos de Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: FALÉ-UFMG, 2008, p.08.

⁴¹² ROSA, 1984, p.74.

⁴¹³ Ibid., p.72.

no dia seguinte, sabia que tinha que lidar com a amizade que sentia por Tio Terêz, eles eram amigos! Ainda que duvidasse da sua decisão, conhecia lealdade, amizade, confiança, o valor de um segredo.

A Rosa, que temia pragas e feitiçarias, quando Miguilim lhe perguntou sobre como ter certeza de que se estava agindo mal, disse-lhe que “[...] quando o diabo está perto, a gente sente cheiro de outras flores...”⁴¹⁴. Sua mãe lhe disse que “[...] tudo o que a gente acha muito bom mesmo fazer, se gosta demais, então já pode saber que é malfeito...”⁴¹⁵. O vaqueiro Jé disse que tudo o que menino faz é malfeito. Mas o vaqueiro Salúz, geralista valente e cantador, deu-lhe o arremate final, que já destacamos antes, lembrando que, para saber o que fazer, precisamos olhar para dentro de nós mesmos.

Miguilim tentou não pensar no assunto o dia todo. Entretanto, quando foi brincar de malha e não enxergava direito o toco que precisava acertar, imaginou que era “[...] de certo porque estava com o bilhete no bolso”⁴¹⁶.

Dito tinha tanta clareza e certeza naquilo que dizia; Miguilim pelejava e achava muito difícil agir, para escapar dos castigos e das repreensões dos outros. Quando comentou isso com o irmão, chamando-se de bobo, Dito sentenciou: “É não, Miguilim, de jeito nenhum. Isso mesmo que não é. Você tem juízo por outros lados...”⁴¹⁷. Intuição, percepção.

De noite, na hora de dormir, Miguilim rezava e rezava para vencer o medo.

O Dito já tinha adormecido. O que dormia primeiro, adormecia. O outro herdava os medos, e as coragens. Do mato do Mutum. Mas não era toda vez: tinha dia de se ter medo, ocasião, assim como tinha dia de mão de tristeza, dia de sair tudo errado mesmo – que esses e aqueles a gente tinha de atravessar, varar da outra banda.⁴¹⁸

Miguilim seguia noite adentro pensando nas almas, no lobisomem, no Lobo-Afonso, no Seo Dos-Matos Chimbamba, na história do Pitorro, o Pé-de-Pato. Relembrou toda a história desse último antes de dormir. Jaculava, orando e tentando afastar o pensamento dos medos conhecidos e desconhecidos.

No dia seguinte, levou o almoço para o pai com o coração em sobressaltos. Ainda rezava: “Deus vigiava tudo, com traição maior, Deus vaquejava os pequenos e os

⁴¹⁴ Ibid., p.74-75.

⁴¹⁵ Ibid., p.75.

⁴¹⁶ Ibid., p.76. No final da história, vemos que o motivo era bem outro: faltavam-lhe óculos.

⁴¹⁷ Ibid., p.74.

⁴¹⁸ Ibid., p.80.

grandes!”⁴¹⁹. Enfim, ao rever o tio, não pôde mais e, entre choro, soluços e lágrimas, disse-lhe que não tinha feito nada, que não entregara o bilhete, que não dissera nada a ninguém, que o devolvia para o tio. Este, surpreso, tentou consolar o menino, dizendo-lhe que estava tudo certo e que não precisava lhe querer mal por isso.

Miguilim tinha “[...] aprendido o segredo de uma coisa, valor de ouro, que aumentava para sempre seu coração”⁴²⁰, e nem podia compartilhar essa alegria com o Dito, por lealdade ao tio.

Nesse trecho, personagens assumem lugares de força e de humanidade que transcendem sua natureza individual e alcançam uma natureza coletiva, que elevam a criança e o homem do sertão à qualidade de mito, na singularidade de gente forte, leal, honesta, correta, decidida, valente, temente, – parte de um povo que agrega elementos da sua terra, mas ainda por vir.

3.a.4. Invenção de um Povo por Vir

*Ao contrário dos "legítimos" políticos,
acredito no homem e lhe desejo um futuro.
Sou escritor e penso em eternidades.
João Guimarães Rosa*

A literatura rosiana é marcada por um agenciamento coletivo de enunciação, como já vimos no capítulo 01, que leva ao mundo e também aos brasileiros um Brasil que muitos não conhecem e que, mais do que isso, ultrapassa os limites de um povo específico, porque transforma as suas forças em positividade e multiplica-as, levando-as em direção ao cosmo. Personagens assumem suas vozes, ainda que venham de um estado de minorias.

No trecho analisado, os acontecimentos permitem que se transveja um saber, uma prudência, um conhecimento, que nascem do coração.⁴²¹ Isso é ser brasileiro, ou ainda, ter brasilidade. É ser sertanejo. É também ser homem, parte de um povo que ainda se constrói entre nós – daí alguns destacarem uma metafísica em Rosa.

⁴¹⁹ Ibid., p.83. Observe-se que rezar, para Miguilim, tem efeitos tranquilizadores: à noite, de dia, em grandes apuros, reza. Algo que aprende, entre outras pessoas, com Vó Izidra (lembrar o episódio das fortes chuvas). A oração era importante também para o homem João Guimarães Rosa, que era profundamente espiritualizado (“um híbrido em termos de religião, embora fosse um católico fervoroso”, segundo Márcia Marques de Moraes) e que acreditava no desconhecido e nas suas forças. Rosa “rezava sempre, continuamente, com medo de cair na loucura”, segundo Heloísa Vilhena de Araújo. Para sua filha Vilma Guimarães Rosa, em seu pensamento, a fé “organiza o homem na mente, na alma”. Ver em *Guimarães Rosa: o mágico do reino das palavras (Mestres da Literatura)*, a partir de 43’50.

⁴²⁰ ROSA, 1984, p.86.

⁴²¹ COUTINHO, 1993, p.92.

Esse povo, em constante devir, é nele que Guimarães Rosa acredita. Um povo inacabado, em devir revolucionário, dotado de “brasilidade” que ele exemplifica, bem humorado, com a seguinte afirmação:

[...] nós, os brasileiros, estamos firmemente persuadidos, no fundo de nossos corações, que sobreviveremos ao fim do mundo que acontecerá um dia. Fundaremos então um reino de justiça, pois somos o único povo da terra que pratica diariamente a lógica do ilógico, como prova nossa política.⁴²²

Um povo por vir, experiente em viver a lógica do ilógico, em condições socioeconômicas tão plurais, experimentando o intolerável das diferenças, e convivendo... Um povo inventado. Nos dizeres de Darcy Ribeiro, um povo novo, que “[...] se configura como uma coisa diferente de quantas haja, só explicável em seus termos”⁴²³, com índios destribalizados, com negros desafricanizados, com brancos deseuropeizados, com “[...] um contingente de escapados da miséria e da ignorância geral” a buscar “[...] brechas institucionais em que se possa meter para fazer o Brasil a seu jeito.”⁴²⁴ Um povo inventado e real. Desse povo fazem parte os anômalos no sertão, que emprestam suas histórias para anunciar um outro povo, por vir, a fazer-se.

No trecho estudado, Rosa nos oferece algumas de suas características. O povo é batalhador – desde as crianças pequenas, cada qual exerce sua tarefa. Há inúmeros exemplos: Miguilim lida com o desafio de atravessar o mato dos arredores de onde vive, a fim de levar o almoço ao pai; os homens trabalham na roça ou com os animais; as mulheres cuidam da casa e da comida (a Rosa limpava o açúcar e deu a Miguilim um ponto de puxa); as crianças aprendiam a montar, a cuidar dos animais. É um povo honrado: uma palavra, uma promessa, um segredo, deve ter valor. É um povo leal: a amizade e o respeito estão acima das vontades pessoais. É um povo valente, como o vaqueiro Salúz, e que enfrenta o que for necessário, economizando na briga, como Dito, que sempre se dava bem com todos, ou como Miguilim, que “sempre queria não brigar, mas brigava, derradeiramente, com todos”⁴²⁵. É um povo crente, que entende das artes dos pecados, da judiação, da expiação, que reflete sobre o certo e o errado, que sofre e enfrenta sua sina. É um povo que, mesmo não querendo, pensa muito, já que o *pensamento não tem fecho*. É povo que funciona em coletividade, em que adultos e crianças convivem, aprendem uns com os outros, ainda que nem sempre em harmonia. É um povo que conta histórias e que se inventa a si próprio, como fez Miguilim, pensando-se a si

⁴²² Ibid., p.92.

⁴²³ RIBEIRO, 1995, p.247.

⁴²⁴ Ibid., p.179.

⁴²⁵ ROSA, 1984, p.80.

mesmo como o Menino do Tabuleirinho.

É um povo que brinca e ri de si mesmo, demonstrando afeto e carinho ao fazê-lo. Quando Miguilim encontra o tio pela segunda vez, já vimos, ele cai no choro e, aos tropeços, pede que Tio Terêz tire de sua algibeira o bilhete e leve-o. O adulto se surpreende a princípio, mas em seguida o consola, lembrando-lhe que o menino era bom, direito, amigo. E despede-se com um beijo.

Assim que Tio Terêz parte, Miguilim precisa continuar sua tarefa e novos acontecimentos vão atrapalhar o seu percurso. Meio chorando e rindo, ele segue pela trilha, até que sente que alguém o observa. Parecia haver mais gente ali. “Miguilim andava aligeirado, desesfogueado”, e um caxinguelê passa rapidamente por ele e some entre as folhas. “Mas o mato mudava bruto, no esconso, mais mato se fechando. Miguilim andara demais longe, devia de ter passado o ponto da roça nova. Esbarrou. Tinham mexido em galho – mas não era outro serelepe, não”⁴²⁶. Conversas pensa ouvir, entre as folhagens, no escondido, vultos, olhares. E o medo volta com força, depois do alívio do encontro com o tio; e o menino não aguenta, lança o tabuleirinho com o almoço no chão, e sai correndo.

De supetão, o Pai – aparecido – segurava-o por debaixo dos braços, Miguilim gritava e as perninhas ainda queriam sempre correr, o Pai ele não tinha reconhecido. Mas Pai carregava Miguilim suspenso alto, chegava com ele na cabeceira da roça, dava água na cabaça, pra beber. Miguilim bebia, chorava e cuspiu. — “Que foi que foi, Miguilim? Qu’ê de o almoço?” [...] Quando Miguilim contou o caso do mato, Pai e o outro espiaram o ar, todos sérios, tornaram a olhar para Miguilim. Com Pai ali, Miguilim tinha medo não, isto é tinha e não tinha. — “A gente vamos lá!” — o Pai disse. Eles estavam com as armas. Miguilim vinha caminhando, meio atrás deles dois.⁴²⁷

Os homens riram muito quando chegaram ao local de onde o menino havia corrido assustado. Por todo lado, macacos “tinham comido o-de-comer todo”⁴²⁸. Miguilim se encolheu e preparou-se para ser duramente repreendido e castigado pelo pai, mas nada disso aconteceu. Ia chover e os homens já pensavam mesmo em voltar para casa. O menino ficou feliz, aliviado. Pai ria e recontava o caso. “Quando Pai caçoava, então era porque Pai gostava dele.”⁴²⁹

Destacar na literatura um povo por vir não significa, obviamente, pregar que um dia seremos todos sertanejos. A literatura rosiana não é em nada ufanista, muito menos

⁴²⁶ Ibid., p.84.

⁴²⁷ Ibid., p.84-85.

⁴²⁸ Ibid., p.85.

⁴²⁹ Ibid., p.86.

panfletária. Pensar em um povo por vir é pensar o homem, com suas limitações e suas grandezas, é explorar a profundidade do agir-sentir humano, para além do bem e do mal, com Nietzsche:

[...] para além do bem e do mal pelo menos não *significa para além do bom e do mau*. Esse mau é a vida esgotada, degenerescente, [...] terrível, e capacitada a se propagar. Mas o bom é a vida emergente, ascendente, a que sabe se transformar, se metamorfosear de acordo com as forças que encontra, e que compõe com elas uma potência sempre maior, aumentando sempre a potência de viver, abrindo sempre novas “possibilidades”.⁴³⁰

3.a.5. Desterritorialização da Língua

*Genialidade, sei...
Eu diria: trabalho, trabalho e trabalho!*
João Guimarães Rosa

É preciso concordar com Willi Bolle a respeito do trabalho com a linguagem que João Guimarães Rosa foi capaz de construir: “Aqueles elementos todos, cadernetas de viagens, listas de palavras, são elementos subsidiários para entendermos o processo de criação. Mas, na câmara íntima da criação de Guimarães Rosa, eu acho que ninguém penetrou.”⁴³¹

Rosa nos deu inúmeras pistas de como trabalhava, do ponto de vista da linguagem literária, na entrevista a Günter Lorenz. Detalhes dessa entrevista já foram bastante analisados pelos estudiosos de Rosa e, neste trabalho, muitas epígrafes vêm dessa conversa. A língua e a vida são uma coisa só, nos diz Rosa, que cuidadosamente escolhia cada palavra de seu texto. Ele queria usar “[...] cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer”⁴³², esperava que a palavra nascesse “[...] do amor da gente, assim, de broto e jorro: aí a fonte, [...] o olho d’água; ou como uma borboleta sai do bolso da paisagem”⁴³³.

Fica difícil não fazer referência a outros trechos dessa entrevista em que ele discute seu “método” de trabalho: limpar as palavras das impurezas cotidianas; reduzi-las a seu sentido original; incluir em sua dicção as particularidades da sua região; explorar as sabedorias linguísticas dos dialetos; dispor de línguas de sábios e poetas – do português antigo, por exemplo; compor elementos linguísticos com aspectos metafísicos, que reflitam as

⁴³⁰ DELEUZE, 2007a, p.172-173.

⁴³¹ Willi BOLLE, em entrevista. In: SIMÕES, Mônica. *Guimarães Rosa: o mágico do reino das palavras. (Mestres da Literatura)*. Brasília, DF: TV Escola/Ministério da Educação, 2001.

⁴³² ROSA, in: COUTINHO, 1993, p.84.

⁴³³ ROSA, 2001c, p.108.

entranhas da alma; aproveitar a feitiçaria e a alquimia das palavras a fim de pensar o infinito... É importante lembrar, entretanto, que este não é um processo apenas cerebral. Só entende a alquimia do sangue do coração humano, Rosa diz, aquele que vem do sertão, leva o sertão consigo, e vive no sertão.

Davi Arrigucci Jr. (1994), no ensaio “O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa”, chama o nosso escritor de “artesão da linguagem”, lembrando que, para melhor se expressar, o autor “[...] mobiliza um vasto saber linguístico, formado com muito afinco ao longo de anos de muito estudo”, e que “[...] sobre um amplo e rico material idiomático, perseverantemente pesquisado, acumulado e soldado numa síntese ímpar, [...] ele forja seu uso peculiar da linguagem”⁴³⁴.

João Adolfo Hansen (2010) afirma que Rosa “é simultaneamente estético e social”⁴³⁵. Existe, para esse autor, na obra rosiana, uma relação complexa entre a forma literária e o ponto de vista autoral, este totalmente autoral.

Num primeiro momento, a linguagem lembra, pontualmente, a de um narrador regionalista do século XIX que observa detalhes e os descreve, criando a unidade teórica do objeto visto e do sujeito que o observa numa linguagem clara, como realismo; ou, ainda, como observação de um aspecto qualquer da natureza por um temperamento analítico, que usa a linguagem como instrumento pronto para classificar e fixar as particularidades das coisas observadas. Mas Rosa é moderno e, como Joyce e outros artistas que tiveram o projeto de também reinventar a língua literária para liberar as muitas línguas aprisionadas nela, ele integra a referência sertaneja figurada de modo realista num mito grego, numa citação filosófica de Plotino ou Bergson, num trecho de Dante ou Cervantes, de Goethe ou Novalis. O que Candido indicava em 1957 com sua habitual lucidez – Rosa descreve para sugerir – ficou demonstrado desde então em muitos ensaios críticos que se ocuparam dos conteúdos das citações literárias e filosóficas, das estruturas alegóricas e paródicas das invenções vocabulares dos textos. Como já foi dito, essa sugestão é produzida pela compactação alegórica de citações eruditas que incluem várias tradições literárias ocidentais e orientais impossíveis de totalizar.⁴³⁶

Segundo Eduardo Coutinho (2006), o processo criativo de revitalização da linguagem operado por Rosa organiza-se em torno de dois eixos, a saber, o recurso do estranhamento (a *ostranenie*, dos formalistas russos), com a consequente eliminação de toda conotação desgastada pelo uso; e a exploração das potencialidades da linguagem, da face oculta do

⁴³⁴ ARRIGUCCI JR., Davi. “O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa”. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n.40, p.07-29, Nov. 1994, p.11.

⁴³⁵ HANSEN, João Adolfo. Forma literária e crítica da lógica racionalista em Guimarães Rosa. *Anais do XXVII Seminário Brasileiro de Crítica Literária e XXVI Seminário de Crítica do Rio Grande do Sul*. PORTO ALEGRE, 2010. Disponível em: <<http://www.pucrs.br/eventos/criticaliteraria/download/anais.pdf>>. Acesso em: 12 jul. 2012, p.09.

⁴³⁶ Ibid., p.18.

signo:

No primeiro caso, citem-se, a título de amostragem, a desautomatização de palavras que haviam perdido sua energia original e adquirido sentidos fixos, associados a um contexto específico (palavras como “sertão” no romance regionalista brasileiro, por exemplo); de expressões que se haviam tornado vagas e enfraquecidas, encobertas com significações que escondiam seu viço originário; e da sintaxe como um todo que havia abandonado suas múltiplas possibilidades e se limitara a clichês e estereótipos. E, no segundo caso, mencionem-se, entre um vasto leque de recursos, a ruptura da linearidade tradicional e das relações de causa e efeito na narrativa, que cedem lugar à simultaneidade e à multiplicidade de planos espaciais; e a presença constante da metalinguagem, que sinaliza a todo instante o caráter de construção do discurso. A obra de Guimarães Rosa é não só um percuciente labor de ourivesaria, que desconstrói e reconstrói o signo a cada instante, mas também uma reflexão aguda sobre a própria linguagem, que se ergue freqüentemente como tema de suas estórias.⁴³⁷

Maria Neuma Barreto Cavalcante (1996) estudou as cadernetas de viagem de Guimarães Rosa e observou que os registros feitos pelo autor em seus cadernos “[...] foram aproveitados, recriados ou, algumas vezes, transpostos exatamente como estavam no primeiro momento da escritura”⁴³⁸. Para essa pesquisadora, essas cadernetas “[...] mais do que simples diários, são instrumentos de trabalho e constituem-se o elo inicial de sua obra literária”⁴³⁹.

Hansen (2006) afirma que Rosa não entende a língua como instrumento de que nos servimos para representar conteúdos: ela “deve ser ficcionalmente reinventada”⁴⁴⁰. E isso não tem nada a ver com a oposição entre conteúdo e forma de muitos estudos literários brasileiros.

Rosa não é formalista, porque não trabalha a palavra como se fosse um fonema ou uma pura forma do código da língua. Como Bakhtin, pressupõe as refrações contraditórias dos usos particulares da palavra, trabalhando com a multiplicidade contraditória de suas versões sociais sem propor nenhuma delas como primeira ou principal. Ele também não idealiza a realidade prática da linguagem como superestrutura ideológica, reflexo das contradições da realidade, instrumento para comunicar conteúdos, representação realista etc., mas propõe a linguagem na sua realidade prática de prática contraditória. Não é formalista, mas absolutamente formal, pois toda arte, principalmente uma grande arte como a sua, é antes de tudo forma que explora a não-igualdade de significante e significado, passando ao lado das adequações miméticas dos classicismos e da mediação lógica da representação realista, para afirmar o primado da intuição, que ele entende como faculdade irredutível ao racionalismo e ao instrumentalismo das

⁴³⁷ COUTINHO, Eduardo F. Linguagem e revelação: uma poética da busca. *O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte, v. 12 no. Especial, jan./jun. 2006, p. 163. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/er_12/er12_efc.pdf>. Acesso em: jun, 2012.

⁴³⁸ CAVALCANTE, Maria Neuma Barreto. Cadernetas de viagens: os caminhos da poesia. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, n.41, p. 235-247, 1996, p.246.

⁴³⁹ Ibid., p.247.

⁴⁴⁰ HANSEN, 2006, p.28.

sociedades contemporâneas.⁴⁴¹

Rosa sabe que a sua língua, antes de tudo, é sua; é um espelho de sua personalidade artística, viva, em constante evolução, bergsonicamente intuitiva. Rosa é um amante da língua, ele mesmo diz, e a construção que faz dessa língua passa por desterritorializações. Ele tira a língua do lugar, evita a língua dominante, explora todo o seu potencial de fuga, criativo. Sua língua está como em estado gasoso, tem potências fractais⁴⁴².

Paulo Rónai fala da riqueza quase inesgotável de motivos e conteúdos encerrados em “Campo Geral”, com esplêndidos flagrantes de linguagem popular e infantil, com a exploração de virtualidades da língua, com novas criações para ampliar os recursos de expressão e tudo isso fundido em um estilo todo pessoal do autor. Em “Notas para facilitar a leitura de *Campo Geral*”, esse crítico faz uma lista das palavras não registradas nos dicionários, buscando explicá-las, inclusive com a ajuda de Guimarães Rosa nos casos mais difíceis, que as chama de palavras mágicas, catadas vivas no interior e no mundo mágico dos vaqueiros.⁴⁴³

No trecho que analisamos de “Campo Geral” neste capítulo, do episódio do bilhete, vamos encontrar uma língua carregada de deslocamentos, de cor local, de imagens inusitadas, de referências a outros textos do próprio Rosa, de possíveis implicações míticas, de descrições de situações em que a natureza simplesmente toma conta de tudo (como os vaga-lumes de uma certa noite), de elaborações poéticas e humanas, preocupadas com o homem e com sua dignidade.

Além disso, temos imagens inusitadas e divertidas, como no momento em que Pai brinca com o medo de Miguilim, dizendo que ele “chorou a água de uns três cocos”⁴⁴⁴.

No cuidado para que conheçamos o universo daquela família, Rosa usa com maestria o discurso indireto livre, o que permite que o narrador explore o pensamento de Miguilim e faz com que quase ouçamos a voz do menino:

Pois agora iam ajudar Mãitina a arrancar inhame p’ra os porcos. Buscavam os inhames na horta, Mãitina cavacava com o enxadão, eram uns inhames enormes. Mãitina esbarrava, pegava própria terra do chão com os dedos do pé dela, falava coisas demais de sérias. Quase nada do que falava, com a boca e com as duas mãos pretas, a gente bem não aproveitava. Ela mascava

⁴⁴¹ Ibid., p.28.

⁴⁴² Cf. CASTRO, E. M. de Melo e. A língua em estado gasoso. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 100-107, 1998.

⁴⁴³ Cf. RÓNAI, Paulo. RÓNAI, Paulo. Notas para Facilitar a Leitura de *Campo Geral* de J. Guimarães Rosa. *Matraga*, Ano 9, n.14, jan-dez. 2002, p.23-60. O material está disponível em: <<http://www.pgletras.uerj.br/matraga/matraga14/matraga14a03.pdf>>.

⁴⁴⁴ ROSA, 1984, p.86.

fumo e enfiava também mecha de fumo no nariz, era vício.⁴⁴⁵

Em outros exemplos, as palavras saltam no texto, desusadas, desconhecidas, corrompidas ou inventadas: Miguilim *desexclamava* algo; Tio Terêz foi *exaparecendo* nas árvores; Mãitina *cavacava* com o enxadão; faziam a *arrancação* de inhames; Mãitina, não atendida, erguia a saia e *presentava* o *sessô*; Pai padecia de *escandescência*, por isso não montava; à tardinha *sobreescurecia*, e os morcegos *devoavam em az*; os meninos, na cama, se *rebuçavam*; os cachorros *maticavam* e *piavam* separados; um cavalo *patalava*; o fogo *dralava*; o Pitorro, no breu, *desrebetava*; às vezes, a gente *despassa* o caminho; podemos *tiçar* as coisas no chão...

As aliteraões e as onomatopéias surgem e enfeitam o texto: no “piar” dos cachorros: “— Piu, piu... Uão, uão, uão...”⁴⁴⁶; na brincadeira dos meninos: — “Vaga-lume, lume, lume, seu pai, sua mãe, estão aqui!...”⁴⁴⁷

Explorei com mais atenção um período que não entendia: “De trás de lá, no mato da grota, mãe-da-lua cantava: — “Floriano, foi, foi, foi!...”⁴⁴⁸. O Dicionário HOUAISS (2009) apresenta a mãe-da-lua como um pássaro, também chamado de urutau. Rosa também o descreve para seu tradutor italiano: “[...] urutau (ave: mãe-da-lua, dos Caprimulgídeos, *Nyctibius grandis*)”⁴⁴⁹. Pesquisei-o e encontrei um artigo de Fernando Costa Straube, “Urutau: ave-fantasma” (2004), em que aprendi, entre outras coisas, que o canto da ave parece mesmo dizer “foi, foi, foi, foi”⁴⁵⁰. Urutau é corruptela do guarani *guyra* (ave) e *táu* (fantasma). Fantasma porque é uma ave que se aproveita da camuflagem, e vive no topo das árvores. Algumas lendas a associam a uniões impossíveis, a contendas e ciúme dentro do casamento, a separações e morte⁴⁵¹. O texto de Straube é bastante explícito com relação às conotações entre a ave e a situação que Miguilim vivenciava, de preocupação com Mãe, Pai e Tio:

Graças a tanta participação no folclore autóctone, as penas desta ave passaram a ter valor simbólico em algumas regiões do Brasil, apropriando-se do significado de amuleto, utilizado – em geral – para assuntos passionais. “Com as penas do urutau, em algumas regiões da Amazônia, costumam varrer o chão sob a rede da noiva, a fim de preservar a

⁴⁴⁵ Ibid., p.71.

⁴⁴⁶ Ibid., p.78. Há muitas outras no livro. O exemplo vem apenas do trecho analisado.

⁴⁴⁷ Ibid., p.79.

⁴⁴⁸ Ibid., p.78.

⁴⁴⁹ BIZZARRI, 2003, p.106.

⁴⁵⁰ Para ouvir o canto da ave, acesse MELETI, Douglas Fernando. Urutau, Mãe-da-Lua, Ave Fantasma – (*Nyctibius griseus*): registro do ato de vocalização da ave. Vídeo: 1’30. Jun. 2008. Disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/douglasfernando/2627288438/>>. Acesso em: 25 abr. 2010.

⁴⁵¹ Cf. LÉVI-STRAUSS, 1988 apud STRAUBE, 2004.

futura espôsa das seduções e faltas” (J. Veríssimo *apud* R. von Ihering, 1968) e adiciona-se: “a fim de que elas sejam honestas, fiéis aos maridos e boas mães” (Moraes, 1931 *apud* Nomura, 1996).

[...] “Antigamente atavam uma destas aves e tiravam-lhe a pele, que, sêca, ao sol, servia para nela assentarem as filhas, justamente nos primeiros dias do início da puberdade. Parece que essa posição era guardada por três dias, durante os quais as matronas da família vinham saudar a môça, como apta para ser mãe, aconselhando-a a ser honesta; ao fim do curioso tríduo a donzela saía ‘curada’, isto é, invulnerável à tentação das paixões desonestas” (R.von Ihering, 1968).⁴⁵²

Straube também relata a descrição mítica que fez dessa ave o cronista francês André Thevet (1503-1592), em que se afirma que se trata de uma ave cujo canto faz recordar entes queridos que se foram, trazendo boa sorte para os amigos e azar para seus inimigos.

No final de uma das lendas coletadas por Straube, a noiva – Mãe-da-Lua, percebendo que o noivo não vai mais voltar, parte para sua morada e até hoje canta “— *João foi, foi, foi, foi...*”. Rosa tira o João do de seu texto, que fica “— *Floriano, foi, foi, foi!...*”⁴⁵³.

Em *Grande sertão: veredas*, a mãe-da-lua surge exatamente no momento em que Riobaldo começa a pensar em Otacília, e Diadorim se remói de ciúme.⁴⁵⁴ Riobaldo “ia com [...] pensamento para Otacília”, mas via Diadorim, perto, sentia sua respiração e “gostava dele”, se não fosse como ele, “abraçava e beijava”. Enquanto isso, o canto da mãe-da-lua “[...] gemia nas almas. [...] em alguma parte a lua estava se saindo” e ela (urutau) “pousada num cupim fica mirando, apaixonada abobada”⁴⁵⁵.

Encontrei bem mais tarde outros pesquisadores rosianos, que se interessaram pela mãe-da-lua. O primeiro deles, Luís Otávio Savassi Rocha (1996), chamou a atenção para os hábitos do urutau que, segundo o pesquisador, exercia fascínio sobre Rosa. Essas aves observam tudo ao seu redor, têm notável capacidade de camuflagem e seus cantos, em noites enluaradas, parecem lamentos humanos. Rocha apresentou citações da mãe-da-lua em “Buriti” e em “Meu tio o Iauaretê” (além das que eu já observara antes). Para a outra pesquisadora, Sarah Maria Forte Diogo (2009, 2011), o urutau sobrevoa delírios e mete medo em personagens. Em sua dissertação de Mestrado (2009) temos a reprodução do texto de Câmara Cascudo sobre o urutau,

Ainda a Lua, urutau, jurutau (*Caprimulgidae*), do gênero *Nyctibios*, comum à América do Sul. Ave noturna, seu canto melancólico e estranho, lembrando uma gargalhada de dor, cercou-a de misterioso prestígio assombrador. Está rodeada de lendas e superstições, espavorindo a gente do

⁴⁵² STRAUBE, Fernando Costa. Urutau: ave-fantasma. *Atualidades Ornitológicas*, n.122, nov/dez 2004, p.18.

⁴⁵³ ROSA, 1984, p.78. Não consegui explicar a troca para Floriano.

⁴⁵⁴ ROSA, 1988, p.163-170.

⁴⁵⁵ Ibid., p.168-169.

campo, personalizando fantasmas e visagens pavorosas. Só quem haja ouvido o grito da mãe-da-lua pode medir a impressão sinistra e desesperada que êle provoca durante a noite. A jurutaú, um pouco menor, mas também chamada mãe-da-lua (*Nyctibius jamaicensis*), tem aplicação curiosa contra a sedução sexual [...] ⁴⁵⁶ A guarani *Nheambú* transformou-se em urutau, por ter morrido seu amado Quimbae; noutra lenda (do rio Araguaia, entre os Carajás) Imaeró se mudou nessa ave, porque Tainá-Can (estrela-d'alva) preferiu sua irmã Denaquê para espôsa. ⁴⁵⁷

Estão em jogo o desejo feminino, as paixões sensuais, o perigo dessas paixões, quando se pensa na mãe-da-lua. Perseguindo a pista em “Buriti”, onde reencontramos Miguilim adulto, recuperei as citações desses pesquisadores e testei a hipótese da relação com a traição, o amor ilícito, perigoso ou confuso. No caso de Miguel adulto, a referência à ave surge depois de um momento em que ele se lembrava do Mutum. Miguel pensava: “O mato do Mutum é um enorme mundo preto, que nasce dos buracões e sobre a serra.” E lembrava outros tempos: “As pessoas mais velhas são inimigas dos meninos. [...] As pessoas grandes tinham de repente ódio umas das outras. Era preciso rezar o tempo todo para que nada não sucedesse. A noite é triste.” Ele fala do João-de-barro, que constrói sua casinha e cuida dela... “Mas a mãe-da-lua, se vê mesmo uma estrela caindo com fogo rastro, ela esgrita:... *Foi, foi, foi, foi!*...” ⁴⁵⁸ É o Chefe Zequiel, quem ouvia os barulhos da noite, que tudo podia ouvir.

Enquanto pensava nos encantos das mulheres, Miguel observava Maria da Glória, Maria Behu e Lalinha, e ao mesmo tempo lembrava Mãe, sentimentos de amor e o Mutum. “Assim, entre a meninice e a velhice, tudo se distingue pouco, tudo perto demais. De preto, em alegria, no mato, o mutum dança de baile. [...] Minha meninice é beleza e tristeza. [...] Esquivava o assunto terno.” ⁴⁵⁹ Ele não falava sobre o Mutum diretamente a quem lhe pergunta, eram apenas frases soltas. Mais tarde, naquela mesma noite Chefe Zequiel deveria ouvir novamente a agitação em sua insônia. “A noite é cheia de imundícies. [...] O urutau, em veludo. I-éé’... I-éé... I-eu...” ⁴⁶⁰ Um “eu” entra no canto da ave. A ave, na noite, atormentando também o jovem, como na noite anterior:

Lua desfeita, o silêncio se afunda, afunda — o silêncio se mexe, se faz. O urutau, que o canto dele encantado de gente, copiando: é um homem ou mulher, que estão sendo matados, queixas extremas. Depois, tanto silêncio

⁴⁵⁶ Repete-se aqui a citação anterior, do uso da pele e das penas da mãe-da-lua, mas com a seguinte referência, segundo Câmara Cascudo: *Cenas da Vida Amazônica*, 62, Lisboa, 1886.

⁴⁵⁷ CASCUDO, 1960, vol.02, p.128 apud DIOGO, Sarah Maria Forte. *Homens do Sertão*: representações culturais em “Buriti” – *Noites do Sertão* – de João Guimarães Rosa. Dissertação de Mestrado. Fortaleza/CE: Universidade Federal do Ceará, 2009.

⁴⁵⁸ ROSA, João Guimarães. *Noites do Sertão*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000. p.124 e 125.

⁴⁵⁹ Ibid., p.147.

⁴⁶⁰ Ibid., p.150.

no meio dos rumores, as coisas todas estão com medo.⁴⁶¹

Miguilim adulto temia, lê-se na página anterior. Miguel gostava de Maria da Glória, sua beleza o envolvia, a sua riqueza o surpreendia... “A pedra é roída, desgastada, depois refeita.”⁴⁶²[...] Quando Miguel temia, seu medo da vida era o medo de repetição.”⁴⁶³ Eterno retorno, ele queria o nietzschiano. A repetição do mesmo, dos conflitos nas relações, a confusão entre Pai, Mãe e Tio, isso deixava o jovem inseguro. O urutau, a cada noite de lua, vinha lembrar...

Este tipo de descoberta nos textos rosianos comprova aquilo que o nosso escritor revelou a Günter Lorenz:

[...] [nós, sertanejos] Gostaríamos de tornar a explicar diariamente todos os segredos do mundo. Chocamos tudo o que falamos ou fazemos antes de falar ou fazer. [...] também choco meus livros. Uma palavra, uma única palavra ou frase podem me manter ocupado durante horas ou dias.⁴⁶⁴

Aproveitar um desses possíveis rizomas, quando se descobre uma possível camada por trás de um “simples” *foi, foi, foi*, é um deleite para quem pesquisa Guimarães Rosa.

Rosa nos ensina: “[...] o material lingüístico existente e comum ainda basta para folhetos de propaganda e discursos políticos, mas não para a poesia, nem para pronunciar verdades humanas”⁴⁶⁵, por isso trabalha tanto sua língua, em experimentação. Há poesia no falar de coisas simples: “Tomezinho assanhava as sombras no nu da parede”⁴⁶⁶; “Miguilim seguia o existir do cavalo, um cavalo rangendo seu milho”⁴⁶⁷; “A noite, de si, recebia mais, formava escurão feito” até chegar “a noite de dormir”⁴⁶⁸; “A gente nem esperando, via vagalume principiando pisca”⁴⁶⁹; “Drelina espiava em sonho na janela”⁴⁷⁰.

Os vaga-lumes, também chamados no texto de mija-fogo, de uauá, parecendo olho-de-bago, luzlino, bruxuleando, provocavam encanto, interesse e susto. “— “Olha quanto mija-fogo se desajuntando no ar, bruxolim deles parece festa!” Inçame. Miguilim se deslumbrava.”⁴⁷¹

⁴⁶¹ Ibid., p.123.

⁴⁶² A pedra da epígrafe do livro? Aquela dada a contemplação?

⁴⁶³ ROSA, 2000, p.122.

⁴⁶⁴ ROSA, In: COUTINHO, 1993, p.79.

⁴⁶⁵ Ibid., p.88.

⁴⁶⁶ ROSA, 1994, p.78.

⁴⁶⁷ Ibid., p.78.

⁴⁶⁸ Ibid., p.78 e 79.

⁴⁶⁹ Ibid., p.78.

⁴⁷⁰ Ibid., p.79.

⁴⁷¹ Ibid., p.78.

Dito arranjava um vidro vazio, para guardar deles vivendo. Dito e Tomezinho corriam no pátio, querendo pegar, chamavam: — “*Vaga-lume, lume, lume, seu pai, sua mãe, estão aqui!...*” Mãe minha Mãe. O vaga-lume. Mãe gostava, falava, afagando os cabelos de Miguilim: — “O lumeio deles é um acenado de amor...” Um cavalo se assustava, com medo que o vaga-lume pusesse fogo na noite. Outro cavalo patalava, incomodado com seu corpo tão imóvel. Um vaga-lume 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.⁴⁷²

Essa mãe, sua mãe... Um vaga-lume? A encantar por sua beleza e sendo capturada?

Todo esse trecho analisado explora um mundo “acontecendo” e um menino ansioso... Preocupado, Miguilim “não pegava de ver a ponta do sono em que se adormecia”⁴⁷³, porque no dia seguinte tinha que enfrentar o tio e “prosseguia sem auxílio de desculpa, remissão nenhuma por suprir”⁴⁷⁴.

E já sabemos o que acontece. Depois que passou por Tio Terêz, este ousoso e macio feito uma onça, Miguilim se alegrou como um passarinho. Antes, porém, de novas aventuras atravessarem o caminho do menino, o Mutum vem, com força, para encerrar o episódio do bilhete: “[...] começava a chover, chuva dura entortada, de chicote. Destampava que chovia, da banda de riba. O mato do morro do Mutum em branco morava.”⁴⁷⁵

Além das características apresentadas neste capítulo, entendo que a linguagem rosiana tem efeitos éticos e políticos. Discutirei esse aspecto de sua arte mais adiante, mas pretendo pelo menos anunciá-los aqui.

Guimarães Rosa é um autor que afirma que a literatura é a arma com que defende “a dignidade do homem”⁴⁷⁶, mas a que homem se refere? Com Giorgio Agamben, arrisco defender que se trata do homem, do ser, *que vem*. Para esse filósofo italiano, “o ser que vem é o ser qualquer”⁴⁷⁷, mas ele aponta que a palavra *qualquer*, na sua matriz latina, tem relação com querer (*qualquer*), que remete para a vontade, e que tem a ver com desejo. Não se trata, portanto, de qualquer um, uma singularidade marcada pela indiferenciação de uma propriedade comum; é um ser *tal qual é*. Por isso, quando discutirmos “Campo Geral” ou *Mutum*, não busco tomar essas obras como universalizantes nem como obras que se destacam por aquilo que lhes seja comum, do ponto de vista genérico. Ao contrário, como duas obras

⁴⁷² Ibid., p.79.

⁴⁷³ Ibid., p.81.

⁴⁷⁴ Ibid., p.82.

⁴⁷⁵ Ibid., p.87.

⁴⁷⁶ ROSA, In: COUTINHO, 1993, p.87.

⁴⁷⁷ AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Tradução de Antônio Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993, p.11.

singulares, destacaremos aquilo que se esconde na sua condição de pertença, aquilo que é, nas palavras de Agamben, amável:

[...] a singularidade exposta como tal é qual-*quer* [...].
 Porque o amor nunca escolhe uma determinada propriedade do amado (o ser-louro, pequeno, terno, coxo), mas tão-pouco prescinde dela em nome de algo insipidamente genérico (o amor universal): ele quer a coisa *com todos os seus predicados*, o seu ser tal qual é. Ele deseja o *qual* apenas enquanto tal [...].⁴⁷⁸

De certa maneira, o homem, cuja dignidade defende Rosa, parece estar “irremediavelmente extraviado” na contemporaneidade, diria Agamben, vive no limbo, “[...] numa região que está para além da perdição e da salvação”, vive uma “[...] vida em que nada há para salvar”⁴⁷⁹. Entretanto, é um ser amável, tal qual é.

Mutum, o filme, atualiza esse homem amável, como veremos a seguir.

3.b. Fabulação Fílmica – um recorte

*O filme mudou o tempo todo.
 Ele só parou de mudar no dia que ficou pronto.
 E até hoje ele muda, dependendo do jeito que eu assisto, com que pessoas,
 em que contexto. Ainda bem que é assim,
 porque mostra que é uma coisa viva. Também foi um filme que se fez muito
 da experiência de vida das pessoas,
 e da experiência que foi para elas estarem ali juntas.
 Porque eu não queria interpretação.
 Eu queria aquelas pessoas sendo aqueles personagens.*
 Sandra Kogut

Walnice Nogueira Galvão (2009), em seu texto “Riqueza e polinização de uma obra”, lembra-nos a potência que tem a obra rosiana de espriar-se em outras produções artísticas, inspirando-as. Como exemplo, cita o “belo filme *Mutum*”. Para Luiz Carlos Oliveira Jr. (2009), *Mutum* traz carnes do real, mas as deixa soltas, volúveis, elípticas, porque o que as liga são as leis da afecção.

Sandra Kogut cuida de seu filme, concentra-se em personagens, nas imagens, busca, respeitosa, um re-conhecimento, para além da interpretação. O trecho do bilhete, poderíamos dizer, é um dos momentos em que o filme mais se aproxima do livro em termos de enredo. A história é a mesma, porém, em fabulação fílmica, são outros os elementos que se desdobram.

⁴⁷⁸ Ibid., p.12.

⁴⁷⁹ Ibid., p.14.

O objetivo deste trecho da tese é trazer para a análise exatamente essas características.

3.b.1. *Devir*

*Eu tinha vontade de fazer o filme
que fosse num lugar
onde a vida dessas pessoas se encontrasse com essa história,
onde elas se reconhecessem nesses personagens.*
Sandra Kogut

Parece que o grande devir no filme como um todo é o devir-personagem. Para que o filme se constitua como tal, quando se inspira em textos literários, é preciso que sejamos convencidos de que existe um elemento de conexão entre as duas obras, mas, ao mesmo tempo, que se constitua como verdade em si. Esse movimento torna-se possível com a construção de uma verdade interna da obra, o que, no nosso caso, foi impulsionado pelo interesse da cineasta. Talvez por sua experiência singular em documentários, Kogut tenha se tornado capaz de contar histórias que emocionam, que se colocam, mesmo em ficção, como “de fato”.

Como diretora consagrada de documentários, Sandra Kogut sempre soube que este filme não poderia ser feito por uma criança treinada nas técnicas de representação, que apenas tentasse ser Miguilim. Era preciso encontrar um menino que de fato tivesse Miguilim dentro dele. [...] Dentre todos os preparativos que um filme requer, das sucessivas reelaborações do roteiro ao lento processo de captação de recursos e montagem de uma equipe de profissionais de cinema, foi a pesquisa de elenco que determinou a viabilidade do *Mutum*.⁴⁸⁰

Na epígrafe deste trecho, na já citada audioentrevista do DVD de *Mutum*, a diretora revela seu desejo de fazer encontrar a história e a vida das pessoas que participavam de sua obra em um certo lugar⁴⁸¹. A sensação de que já conhecia Miguilim, de que parecia tê-lo reconhecido em Thiago, da surpresa de se encantar com o olhar desse menino, tudo isso já lhe indicava que seria possível contar essa história.

Pode-se dizer que os devires que observamos no trecho literário rosiano não interessam à diretora de *Mutum*. O personagem Felipe, por exemplo, não tem as mesmas

⁴⁸⁰ Ver texto de Ana Luíza B. Martins Costa (2008) disponível no encarte do DVD do filme *Mutum*: “Miguilim no cinema: da novela “Campo Geral” ao filme *Mutum*” (n.p.). O ensaio também foi publicado In: CHIAPPINI, Lígia; VEJMEKA, Marcel. (Org.). *Espaços e caminhos de João Guimarães Rosa: dimensões regionais e universalidade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

⁴⁸¹ KOGUT, 2007b, 6’20.

características de Dito, no livro, cujo devir-filósofo desaparece totalmente no filme. Diferente também é o tratamento da relação de Thiago com o desejo de contar histórias, preocupação igualmente menos expressiva na película.

Ana Luísa B. Martins Costa (2008) conta das várias viagens que fez com a diretora em busca das crianças entre os anos de 2004 e 2005, quando visitaram 62 escolas rurais em oito municípios do norte e do noroeste de Minas, incluindo a região por onde Guimarães Rosa andou “[...] colhendo ‘coisas da natureza ou de pensamento e poesia’, que porventura merecessem ‘a pena de narradas’.”⁴⁸² Depois, no mesmo ensaio, a corroteirista revela as “coincidências”: Thiago mora em uma fazendinha no Morro da Garça, o mesmo que é transformado em personagem em “O recado do morro”, de *Corpo de Baile*; Felipe mora no município de Três Marias, no povoado das Pedras, na região onde o rio São Francisco se encontra com o De-Janeiro, ponto de partida da viagem realizada por Rosa em 1952 e local onde Riobaldo se encontra com o menino de olhos verdes em *Grande sertão: veredas*; o menino Fernando (Patori) descobriram que era neto do Manuelzão. Além disso, João Vitor (Tomezinho) é mesmo irmão de Felipe; Dona Maria (Vó Izidra) é avó dos dois; Nonato (Luisaltino) é tio de Thiago. Até a Rebeca (Pingo-de-Ouro) é a cachorra de Thiago na vida real. Ainda assim, apesar da proximidade entre eles, todos precisavam “aproximar-se” de seus respectivos personagens.

Devir, como já vimos, é um movimento que nunca chega a ser, é encontrar-se em encadeamento, é coexistir em zonas de vizinhança, de indiscernibilidade, de indiferenciação. É estar sempre em vias de. É uma forma de resistência, é encontrar uma maneira outra de funcionar e viver no mundo. Ao trabalhar com não-atores, principalmente para o papel principal, com Thiago, o desafio é grande: é preciso trazê-lo para aquilo que Kogut chama de “verdade interna do filme”⁴⁸³, o que, neste caso, significa fazer, entre tantas coisas, com que Thiago avizinhe-se de Miguilim. Thiago precisa “devir-outro”, nas palavras de Bogue (2010, 2011). Talvez seja esta uma característica importante para as chamadas “adaptações”: é preciso fazer cinema, e os personagens fílmicos precisam devir personagens, precisam encontrar zonas de vizinhança com personagens literários – sem copiar, mas constantemente remetendo a, de alguma forma.

Há algumas cenas preciosas neste trecho do bilhete que funcionam assim. Já no início, Thiago está voltando da roça, aonde levara o almoço para o pai, e caminha encantado pela mata, observando as árvores e, de ouvidos atentos, curiosos, olha para um lado, para o outro.

⁴⁸² MARTINS COSTA, 2008, n.p., citando Rosa, “Aboiada”, s/d, cadernetas de viagem.

⁴⁸³ KOGUT, 2007b, 15’50.

As recomendações dos adultos sempre têm a ver com a possibilidade de ele se “perder” em alguma distração – ele deveria ir direto para roça e direto para casa. Mas ele não resiste ao Mutum, à mata. O mergulho que acompanhamos na mata é rico em sonoridades, folhas e verdes. Thiago envereda-se e, de repente, vemos seu rosto diante de uma enorme teia de aranha⁴⁸⁴.

Fotograma 51:
Thiago explorando a mata

Entre suas inúmeras linhas entrelaçadas, surge seu rosto, menino brincando de assoprar a teia, interessado em perceber as forças de aprisionamento daquele bichinho. Mas as folhas não se soltam quando apanhadas pela trama? Ele assopra levemente e se encanta. Há um corte e uma tomada direta da teia, que parece um tecido sob a luz do sol e diante do escuro verde da mata. Uma formiga caminha por ali, bem como uma aranha. O resto são pequenas sujeiras e folhas que o vento ajudou a teia prender. O vento balança a seda da teia no ar⁴⁸⁵. Thiago devém-criança nesta cena. Menino-criança explorando o espaço em que vive. Não sente medo ao atravessar a mata. Se pudesse, ficaria por ali, conhecendo melhor o caminho.

Thiago está, nesse momento, prestes a se envolver na teia de relações dos adultos com quem convive e precisará lutar para não se deixar capturar pelas linhas que vão atravessá-lo. Logo vai se encontrar com o tio. Na sequência, o menino está caminhando de volta pra casa, olhando as árvores, quando para de repente, ouve-se um barulho diferente. Corte: alguma

⁴⁸⁴ KOGUT, 2007a, 21'10.

⁴⁸⁵ Ibid., 21'22.

coisa se mexe na mata⁴⁸⁶. Ouve-se uma voz que vem desse lugar: — Thiago! E a câmera se volta para o menino, agora em *long shot*, e seu rosto se ilumina! — Tio! – ele exclama, contente.

Thiago ri e corre para abraçá-lo. O homem o levanta no ar⁴⁸⁷. Eles trocam um abraço bem apertado, cheio de afeto, em *close*: primeiro mostrando o rosto feliz do menino, abraçando apertado o tio. Eles riem, estão felizes pelo reencontro. Novo corte e vemos que o abraço tem o mesmo significado para o tio, também em *close*, que até tem os olhos fechados como que para aproveitar melhor aquele momento de carinho.

Fotograma 52:
Thiago e o Tio em abraço

O Tio coloca-o no chão e ainda lhe faz um afago, que Thiago retribui com um risinho. Só então começam a trocar algumas palavras. O tio quer notícias de casa, pergunta da mãe... O menino quer contar (ver Fotograma 27): “— A mãe tá boa. A vaca Mimosa pariu, o cavalo Diamante tá doente, o vaqueiro Jé disse q’...”. Mas o tio o interrompe, puxa-o para perto de si, segurando-o pelos braços, abaixando-se para olhar em seus olhos, e diz: “— Escuta, Thiago. Cê lembra um dia a gente jurou de sê amigo de lei? Leal? Amigo de verdade?” (pausa um instante) “Eu confio muito nocê, Thiago.”. Então pega a mão do menino. Novo corte e foco nas mãos entrelaçadas dos dois, indo depois para o rosto do Thiago, que ouve: “— Entrega este bilhete pra sua mãe, bem escondido? Diz pra ela que é pra trazer a resposta por

⁴⁸⁶ Ibid., 21’41.

⁴⁸⁷ Ibid., 21’48.

você. Neste mesmo lugar. Promete?”.

Thiago apenas olha, sério, e o tio o abraça novamente. Os dois se abraçam. E o homem parte abruptamente. O menino olha para o bilhete dobradinho e o coloca no bolso.

O silêncio de Thiago é confirmação de seu (não) entendimento. Como Miguilim, o encontro com o tio, de imensa alegria a princípio, torna-se um peso enorme que ele não sabe como carregar. Ele coloca o bilhete no bolso, mas não sabe o que fazer com aquilo. Assim que chega em casa, encontra exatamente a mãe. Sério, calado a ponto de os adultos desconfiarem de que algo aconteceu no caminho, ele diz apenas que deu tudo certo, que gostou de ter ido até a roça, que o pai comeu o almoço... E vai andando devagar para dentro de casa.

Thiago devém-Miguilim nesse trecho. A alegria do encontro com o tio é genuína, o rosto de Thiago se ilumina ao perceber Tio Terêz no mato. O incômodo causado pelo bilhete também. Talvez esta seja uma das conquistas maiores de Kogut, a de criar imagens que permitam que Thiago entre em devir-Miguilim, para também nos encantar com seus grandes olhos, com seu agir.

Thiago precisa aprender a dissimular a sua preocupação.

Na cena seguinte temos o primeiro indício do pensar de Thiago. Deitado na cama, cutuca uma parede, abrindo um buraco nela. Em silêncio, pensa...

À noite, jantando, senta-se de frente para o pai, que come calado e enfrenta o olhar do filho, sem dizer nada. Parece que sabe da alguma coisa. A casa, nesta cena, está imersa na falta de luz, o menino sob o olhar sombrio do pai.

Logo depois, na cama, Thiago e Felipe conversam um pouco, antes de dormir. Felipe pergunta por que o irmão não havia tirado a roupa para dormir e a resposta de Thiago é “[...] não amole! [...] Dormir sem roupa é que não pode. Agora dormir sem tirá a calça não faz mal não.” Conta, porém, que havia feito uma promessa – embora o irmão pareça não ter ouvido – já estava dormindo. As sombras na parede e os sons do Mutum o acompanham nesse momento. Insegurança, medo das consequências de suas ações. Thiago, em *close*, encolhe-se e olha para o teto – o som se intensifica e invade a próxima cena, acrescido dos sons da mata, do dia seguinte. Apesar de preparar-se para encontrar com o tio, chama-o duas vezes e ele não aparece. Os barulhos da mata, intensificados, com latidos, revoadas de pássaros nas copas das altas árvores e gritos de um animal, fazem com que ele, assustado, corra dali e abandone o alimento, para nova crítica do pai.

As sequências posteriores já foram apresentadas como o jogo de claro-escuro explorado pela diretora entre os Fotogramas 12 e 22, no início deste capítulo. Imagens

totalmente centradas em Thiago, em introspecção.

Da mesma maneira, o foco da decisão fica marcado, nas cenas, pelo *close*, no menino. Quando Thiago começa a perguntar para os adultos sobre o certo e o errado, dirige-se a Rosa e a sua mãe, enquanto as ajuda na cozinha; as respostas, ouvimos em *off*, as duas mulheres estão ali com a criança, mas apenas a pontinha do cabelo de Rosa aparece enquanto oferece-lhe a sua resposta (“— Quando o capeta cutuca a gente, Thiago. (pausa) — É uma coisa esquisita, uma coisa te puxa procê fazer e outra te puxa procê não fazer... E cê acaba fazendo. Depois se arrepende.”⁴⁸⁸), enquanto que a mãe está de costas o tempo todo. A resposta da mãe é trespassada por um viés de desejo pessoal: “— É quando cê quer muito uma coisa na sua vida, Thiago. Quando cê tem muito querer por uma coisa, pode sabê que ela tá errada.”⁴⁸⁹

Além disso, essas tomadas estão marcadas pelo fundo desfocado, dando maior ênfase ao rosto de Thiago, para quem aquelas palavras e aquelas trocas de experiências assumem um significado maior (ver Fotograma 23, quando faz a pergunta à Rosa). Ele precisa saber o que vai fazer com relação ao bilhete, em seu bolso.

Como já sabemos, Thiago – como Miguilim – não entrega o bilhete do tio para a mãe. Caminha devagar, com passos cuidadosos por entre a mata; sabe que vai se encontrar com o tio, que o cumprimenta preocupado: “— Credo, Thiago. Que cara é essa, sô?”⁴⁹⁰. A criança diz que entregou “a carta para mãe não” e começa a chorar. O tio lhe pede o bilhete, pega o papelzinho quase rasgado de tanto ficar no bolso do menino e abre-o devagar. Nas palavras de Rosa, “Tio Terêz duvidava um espaço, [...] espiava o bilhete, que relia, às tristes vezes, feito não fosse aquele que ele mesmo tinha fornecido.”⁴⁹¹ E, como Thiago não consegue mais conter o choro, o homem olha pra ele e se compadece. “— Ô, sô... Fica assim não sô!” (e balança a cabeça) “— O tio gosta demais docê.” Thiago ainda soluça. “— Cê é um menino muito bom, viu?”. Ele se aproxima e passa o dedo nos olhos de Thiago, enxugando suas lágrimas. Depois passa a mão no seu cabelo e aproxima-se ainda mais, dando-lhe um beijo e abaixando-se para um abraço, que o menino retribui – agora, sem alegria. O tio também devém-Tio Terêz.

Na sequência final deste capítulo do filme em análise, a família toda se reúne diante da casa, em um fim de tarde. As mulheres sentadas em um banco [Rosa no chão como as crianças – ainda em *off*], o pai em pé, na porta da casa, tomando café – com uma caneca na mão. As crianças brincando no chão, em volta. Eles estão comendo algum doce ou fruta, e a

⁴⁸⁸ Ibid., 30’.

⁴⁸⁹ Ibid., 30’24.

⁴⁹⁰ Ibid., 31’15.

⁴⁹¹ ROSA, 1984, p.83.

mãe oferece um pedacinho para o Felipe. Quase documentário – a vida na roça.

Fotograma 53:

Família reunida: mãe e vó (no banco); à porta, o pai; no chão, Rosa com Brenda, Felipe (centro), Thiago (perto do pai), Juliana (de costas) e João Vítor (em pé)

O pai, extraordinariamente, começa a brincar e recontar o susto que Thiago tinha levado na mata, quando deixara cair a marmita no chão e fugira, com medo de alguma coisa que não sabia o que era – como Miguilim e seu tabuleirinho.

— Não, gente, aí Thiago em vês de levá comida pra mim, levô pros macaco, né? [— eles riem. O plano se abre e torna-se possível ver todos eles diante da casa]

— É mesmo, Thiago? Cê encontrou um bicho no caminho? O quê? Uma onça?

— Ave, Maria! [— risos...]

— Ou uma assombração? O homem da capa preta?

— Não, e ele veio correndo parecia um tatu acuado dos cachorros assim de zóio arregalado... [— o pai caminha balançando bastante as pernas e todos se divertem — em seguida, tira o boné e bate carinhosamente com ele na cabeça do Thiago. Uma das crianças pergunta:]

— Pai, comê que foi mesmo?

— Assim, com os zóio arregalado andando. [— risadas novamente. Faz-se um *close* no rosto de Thiago, que olha carinhosamente para o pai e sorri]

— Passou por cima de tudo. Ê menino pretubado! [rindo]⁴⁹²

Fotograma 54 e Fotograma 55:

O pai “encenando” o medo de Thiago na mata

⁴⁹² Ibid., 32’36 a 33’16.

Atores e não-atores devêm-personagens aqui, formando a família de Thiago-Miguilim, algo facilitado pela experimentação no real, como veremos a seguir.

3.b.2. Experimentação no real

*Você faz uma cena,
aquilo se torna tão presente, tão real,
se impõe de uma tal maneira,
que você tem que repensar as outras cenas em função dessa.*
Sandra Kogut

A diretora Sandra Kogut faz seu filme com o objetivo de contar a história de Miguilim, uma história que não lhe “saía da cabeça”⁴⁹³. Queria saber se a história de Miguilim “ainda aconteceria hoje”⁴⁹⁴, se seria possível nos nossos dias.

Quando finalmente enfrentou o receio de adaptar “um dos maiores escritores brasileiros”⁴⁹⁵, começou por procurar alguém para dividir com ela o roteiro, alguém que aceitasse esse desafio. A pessoa escolhida foi Ana Luíza B. Martins Costa, por dois motivos: ela é amiga pessoal da diretora e também trabalha com Guimarães Rosa⁴⁹⁶. A proposta que lhe fez foi a de começar o roteiro sem abrir o livro. Kogut queria fazer o seu primeiro longa a partir daquilo que tinha ficado marcado para ela depois de tanto tempo de leitura – era esse o motivo por que estava fazendo o filme, era o que lhe dava uma ideia em cinema, diria Deleuze (1999).

Depois, durante todo o processo de escolha de elenco, de espaço para locação, de preparação e filmagem, Kogut manteve em segredo que se tratava de Guimarães Rosa. Conta, na audioentrevista, que imaginava que, se as pessoas soubessem, teriam uma relação solene demais com o trabalho, poderiam se sentir intimidadas. A cineasta entende que,

⁴⁹³ KOGUT, 2007b, 0’30.

⁴⁹⁴ Ibid., 5’20.

⁴⁹⁵ Ibid., 0’25.

⁴⁹⁶ Ana Luíza Borralho Martins Costa é doutora em Literatura Comparada (Letras/UERJ, 2002) e mestre em Antropologia Social (Museu Nacional, PPGAS/UFRJ, 1989). “João Guimarães Rosa, viator”, sua Tese de Doutorado, foi defendida na Academia Brasileira de Letras (RJ), e sua Dissertação de Mestrado recebeu Menção Honrosa no Concurso Brasileiro de Teses Universitárias em Ciências Sociais (ANPOCS). É autora de “Homero no Grande Sertão”, “O mundo escutado (delírios intraduzíveis do Chefe Ezequiel)”, “O olhar do viajante”, “Diadorim belo feroz”, “Veredas de viator (cronologia da vida e obra de JGR)”, “Via e viagens: a elaboração de Corpo de baile e Grande sertão: veredas”, “Miguilim no cinema (da novela Campo geral ao filme Mutum)”, entre outros textos. 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 JGR (informações do currículo lattes da corroteirista de *Mutum*).

provavelmente por isso, todos foram capazes de se manter no mesmo universo rosiano, sem que estivessem presos a ele, até sem saber que estavam nesse universo.

Por exemplo, aconteceu durante a filmagem, de alguém falar alguma coisa, que nem tava no roteiro e tava no livro, ou então que estava em outro livro do Guimarães Rosa, sem saber que era Guimarães Rosa e, na verdade, também, sem saber que tava no roteiro, porque... ninguém leu o roteiro, o que não quer dizer que eles improvisassem nas cenas.⁴⁹⁷

Destaco o fato de o roteiro ter sido um instrumento revisto e (re)elaborado a cada dia, em sintonia com aquilo que vivenciavam durante as filmagens. Além disso, as falas nunca eram decoradas – e neste aspecto é preciso que nos demoremos um pouco mais: para ela, forçar não-atores a decorar as falas de um roteiro soaria forçado e inverossímil. O procedimento adotado pela diretora foi ler as falas para os personagens uma única vez. E eles falavam, na filmagem, do seu próprio jeito. Em sua opinião, esse é um diferencial de seu filme: o fato de não ter seguido o “[...] caminho da palavra, que é o que muita gente faz quando trabalha com Guimarães Rosa”⁴⁹⁸. Para Kogut, esse é um marco do seu trabalho.

A corroteirista Ana Luísa B. Martins Costa enfatiza esse aspecto em seu texto – encarte do DVD do filme:

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 ou enfadonhos⁴⁹⁹.

O melhor caminho para a construção desse filme, segundo a cineasta, era o das sensações e, para tanto, mais do que preparar as falas, havia interesse em preparar os personagens. O caminho escolhido foi o das oficinas. Primeiro, buscou encontrar as crianças e trabalhar com elas, pois sem um personagem que faria Miguilim o filme não aconteceria. De um trabalho inicial envolvendo muita gente (na audioentrevista ela fala de mil crianças), selecionou um grupo de vinte e cinco, para uma oficina de duas semanas com José Antônio, que trabalha com Fátima Toledo, e nesse grupo escolheu os personagens do bloco infância.

Encontrar, depois, os adultos. Kogut tinha interesse de unir atores e não atores e

⁴⁹⁷ KOGUT, 2007b, 3’05.

⁴⁹⁸ Ibid., 3’50.

⁴⁹⁹ MARTINS COSTA, 2008, n.p.

precisava saber se isso funcionaria no filme.⁵⁰⁰ Nas experiências com os adultos, com jovens atores e com habitantes da região mineira em que estavam, descobriu que a filmagem misturando atores e não-atores não só era possível, como também viável e desejável. Os atores, acostumados com oficinas, aceitavam as orientações e envolviam-se; os não-atores, por sua vez, faziam tudo “de verdade”, choravam e riam mesmo. Um ajudava e complementava o outro, em sua opinião.

Em seguida, a escolha da fazenda, também essencial para a preparação e para o filme como um todo. Kogut queria escolher um lugar onde tivesse estabelecido relações sólidas com as pessoas, um espaço que existisse como cotidiano (veja 2.d. *Um Plano de Composição – um sertão em ritornelo*).

Definidos o elenco e o espaço, ela fez com que eles convivessem durante dois meses, antes de iniciar as filmagens, vivendo juntos na casa onde o filme seria feito.⁵⁰¹ Durante a preparação, a parceria com Fátima Toledo foi muito importante, pelo trabalho físico, intenso, que desenvolveu. As crianças se acostumaram a chamar os adultos de pai, mãe, vó, e a diretora viu que era “[...] impossível chamar eles [sic] de outra coisa que não o nome deles de verdade”⁵⁰².

A fazenda funcionava: eles cuidavam dos animais e das coisas, a comida era mesmo feita ali, eles dormiam naquelas camas... E quando a equipe técnica chegou para as filmagens, era como se fosse necessário pedir licença – a fazenda já tinha seus “donos”. Foi possível, mais tarde, incorporar ao filme alguns acontecimentos: “[...] quando Thiago entra correndo para contar ao irmão que a vaca Laranjinha tinha dado cria em pé, isso de fato ocorrera [...]”⁵⁰³, relata Ana Maria B. Martins Costa.

Realmente, as cenas em que as crianças aparecem brincando no chão, os momentos na cozinha, as trocas entre eles, como a cena neste trecho analisado em que a família está reunida em um final de tarde, ou quando Thiago ajuda as mulheres preparando os alimentos, ou ainda o abraço trocado entre ele e seu tio, as cenas demonstram familiaridade, cumplicidade, amizade, conquistadas neste caso pela convivência, pela preparação, pela direção, por muito trabalho.

O tempo dedicado à preparação do filme permitiu que as relações entre personagens existissem de fato, mas havia uma outra exigência singular de Kogut: durante as filmagens,

⁵⁰⁰ Conferir trecho da audioentrevista, KOGUT, 2007b, 11’07.

⁵⁰¹ Foram nove semanas de filmagem e, em 2006, a diretora viveu com seu filho na região de Três Marias – MG, durante quatro meses e meio. Mais detalhes na audioentrevista (2007b) e na reportagem “Sandra Kogut conta os bastidores de *Mutum*”, disponível em: <<http://ego.globo.com>>.

⁵⁰² Ibid., 6’51.

⁵⁰³ MARTINS COSTA, 2008, n.p. Confira em *Mutum* o rosto iluminado de Thiago nessa cena, aos 47’.

todos da família estavam sempre presentes no *set*, mesmo que não estivessem em cena.

Por exemplo, se tinha uma briga do pai com Thiago, depois quem ia consolar era a mãe. Essa cena não existia no filme, mas ela existia ali na hora, pra manter essas relações sempre mais fortes até do que o processo de filmagem, sem a gente nunca esquecer que tava fazendo um filme.⁵⁰⁴

Kogut experimentou ainda mais um elemento no real: o som. O som do filme, que faz com que esta tese tenha um trecho dedicado à sonoridade, é especial, feito da captação daquele espaço, e ajuda a construir as relações internas dos personagens e da obra, como veremos adiante.

Suas experimentações no real fazem surgir um universo sertanejo singular, dando força fabulatória a personagens e à história que contam. Explora, assim, elementos políticos do presente e do passado, em que o território emerge como potência e faz pensar em nossos muitos Brasis, permitindo que nos conheçamos a nós mesmos. A cena do jantar, deste trecho analisado, mostra um país ainda sem energia elétrica, em “isolamento econômico”, nos conta a diretora, mais do que isolamento geográfico. A família do filme, como a de Miguilim, como a de Thiago na vida real, “não” tem vizinhos...

3.b.3. Desterritorialização da Língua

*... a gente foi pelo caminho...
assim, das sensações.
Sandra Kogut*

A desterritorialização da língua tem a ver com a exploração de seus possíveis deslocamentos, suas potenciais linhas de fuga, suas intensidades, seus refrões. Deslizando essa ideia para o cinema, vemos que, com Kogut, a desterritorialização se dá em suas escolhas estéticas, em seus objetivos específicos e muitos têm a ver com a experimentação no real: atores e não-atores no elenco; o cenário escolhido – filmagem na região de Minas Gerais apontada pelo livro; o roteiro decidido a cada dia de filmagem; as falas não memorizadas pelos personagens e canto-faladas em mineirice; a sonoridade de um território potencializada pela criação de uma trilha acústica durante a montagem... O filme, é necessário lembrar, escapa à lógica comercial de entretenimento da indústria cinematográfica e constrói para nós um *monumento*, no sentido deleuziano.

⁵⁰⁴ KOGUT, 2007b, 16’25 a 16’35.

Muitas vezes perguntaram para diretora de *Mutum* se o seu objetivo era fazer uma espécie de documentário. Em algumas sequências, o filme fica mesmo “documental”, como a cena em que a família se encontra em frente de casa (Fotogramas 53, 54, 55). Primeiro, porque também a obra de João Guimarães Rosa oferece uma observação da vida no interior dos Gerais (a “experiência documentária” do autor, já assinalada por Antonio Candido – cf. nota 175, e por Ana Luísa B. Martins Costa, 2002, 2006, 2008). Em segundo lugar, devido à experiência da cineasta, que já trabalhou nas “fronteiras entre a ficção e o documentário” (cf. Octavio Lima Mendes Lacombe, nota 216). A cineasta, entretanto, afirma que não se trata disso, que tudo é uma construção (até um documentário), principalmente quando se deseja explorar a escala humana das histórias a contar.

Segundo Kogut, quando convidava algumas pessoas para trabalhar no filme, costumava ouvir comentários sobre as possíveis camisas de algodão, chapéus de palha, de personagens do sertão... E essa era uma visão do sertão que ela não reconhecia onde estava. Ela buscava, sim, permanecer o mais perto possível daquelas pessoas e, talvez, exatamente por isso, pareça-nos um filme documental. Evitou o que considera “folclorizado”, com imagens romantizadas de alguma maneira, e o “cinematográfico”, se dermos a essa palavra o sentido de “excepcional” ou de um “[...] acúmulo de momentos escolhidos a dedo, a paisagem mais linda, com a luz mais incrível, com o momento mais emocionante”⁵⁰⁵, e explorou, ao contrário, algo mais simples, mais próximo das pessoas, criando tensões dramáticas que não lhe parecessem artificiais.⁵⁰⁶

A ideia de criar a partir das sensações levou Kogut a pensar a respeito de algo que chama de paisagens interiores, que levam à verdade do filme. Para a diretora, o som é o elemento que mais rapidamente nos conecta a um mundo interior. Assim, os sons do filme “[...] são uma mistura entre o som que estaria acontecendo dentro da cabeça do Thiago e os sons que existem naquelas situações”⁵⁰⁷.

No trecho escolhido para esta análise, o episódio do bilhete, isso fica bastante evidente. Os momentos de caminhada de Thiago pela mata são fascinantes e neles podemos observar a sensibilidade com que Kogut lida com os elementos fílmicos – imagéticos e sonoros, que contribuem para que seja capaz de contar a história de Miguilim.

Quase não há palavras em muitos trechos. A cena do jantar mostra pai e filho

⁵⁰⁵ Ibid., 14’50.

⁵⁰⁶ KOGUT, 2008. Entrevista a Francz Garbarz, disponível no *site* oficial de *Mutum*.

⁵⁰⁷ Ibid., 17’32.

comendo⁵⁰⁸, em silêncio, com mínima iluminação. Quando a câmera deixa o *close* para se abrir em plano maior, percebemos as mulheres trabalhando perto deles.

Tudo é uma questão de *mise-en-scène*, com naturalidade provocada, construída.

Ana Luíza B. Martins Costa (2008) lembra também o cuidado com o roteiro reescrito diariamente; o abandono dos nomes de personagens em favor dos nomes dos atores, o importante deslocamento do título para *Mutum*, pois o filme inicialmente deveria se chamar “Miguilim”; os planos fechados durante o desenrolar da história, que somente são abertos no final, quando o menino coloca os óculos...

A respeito da miopia do protagonista, afirma a corroteirista:

No filme, essa qualidade da visão de Miguilim encontra a sua tradução ótima em imagens capturadas com lentes macro, que exibem texturas e detalhes de coisas muito pequenas, vistas bem de perto, como formiguinhas, abelhas ou teias de aranha. As cenas de travessia da mata ou do castigo são exemplares, nesse sentido.⁵⁰⁹

Já destaquei anteriormente o cuidado com a luz das imagens, com a altura da câmera, com o interesse em trazer a visão fragmentária da criança para o filme.

Com todos esses cuidados, Kogut criou uma língua que é sua e que é de *Mutum*.

Construído como uma conversa afetiva com “Campo Geral”, *Mutum* procura expressar, em linguagem própria, aquilo que a estória de Miguilim tem de mais essencial: as sensações da infância. E, para isso, a linguagem exuberante de Guimarães Rosa é recriada a partir de lacunas, elipses e silêncios, e de uma visão míope do mundo. Esta é a própria condição da infância: toda infância é míope. É o mundo da primeira vez, límpido e belo, do frescor das descobertas e maravilhamentos, do bem aqui, preciso e cheio de detalhes, e também o mundo do logo ali e mais além, nebuloso, de contornos incertos, imprecisos, do entendimento sempre insuficiente. Esta é a condição trágica da infância.⁵¹⁰

Um mito singular da infância, da família, do sertanejo, como veremos a seguir.

3.b.4. Mito

...o filme parece atemporal e poderia muito bem se passar meio século atrás
ou nos dias de hoje.
Sandra Kogut

⁵⁰⁸ KOGUT, 2007a, 24’09.

⁵⁰⁹ MARTINS COSTA, 2008, n.p.

⁵¹⁰ Ibid., n.p.

Já vimos que este elemento da fabulação, o mito, diz respeito ao tratamento de personagens e de suas ações. Personagens em fabulação assumem características de natureza sociopolítica, e acabam por projetar imagens que passam a ter vida própria. Personagens entram em *flagrante delito de criar lendas*: diante da impossibilidade de viver naquelas condições, colocam tudo em transe.

O mito, na fabulação, potencializa a fabricação de gigantes, projeta imagens com um componente quase heroico, que, por isso, levam à construção de um povo por vir.

Tanto o mito quanto a invenção de um povo por vir são construções que se elaboram ao longo de uma obra. Isto faz com que fique difícil fazer este recorte em apenas um pequeno trecho de um livro ou filme, como fizemos até aqui, concentrando nossa análise no episódio do bilhete. Ainda assim, tecerei algumas linhas para movimentar o pensamento nessa direção.

Kogut coloca em foco neste trecho do filme o mito da infância, da família, do sertanejo. No trecho do bilhete, a cena final, da família reunida, em um momento de tranquilidade e troca afetiva, mostra a que custo isso se dá, apenas pela visão e ação do menino Thiago. A criança protege o pai, a mãe, ajuda a afastar o tio. Parecendo ser inocente, sorri diante da brincadeira que faz seu pai pelo fato de ter derrubado a marmita, assustado que estava dos “macacos”. Nós sabemos, porém, que não se trata de temor a animais. O menino temia, como Miguilim, os “desatinos das pessoas grandes”⁵¹¹. Está *aprendendo a ver* o que acontece à sua volta.

Levando-nos a pensar a infância, normalmente idealizada em pureza e encantamento, Thiago é forçado a lidar com os problemas dos adultos, problemas esses marcados por vínculos familiares costurados por um casamento indissolúvel, religioso, em uma sociedade patriarcal que se mantém pela força do feminino, no nível familiar.⁵¹² Descortina-se diante de nossos olhos uma infância obrigada a lidar com essas questões, balizadas por aspectos culturais, que Kogut traz para o seu filme. Não há idealizações familiares. Thiago e Miguilim não conseguem ter com o pai a mesma relação que têm com Tio Terêz. Ainda assim, crianças, protegem o pai ou a mãe a todo custo – nesse trecho das obras.

Seu ato “heroico” é lidar com os problemas em solidão, pensando sobre o certo e o errado, refletindo sobre as consequências de suas ações, exercitando uma ética singular. Diferentemente do herói idealizado, que é chamado a agir por outras motivações, muitas vezes pessoais, Thiago age de maneira coerente com o que acredita e sorri por isso, aliviado,

⁵¹¹ ROSA, 1984, p.28.

⁵¹² Darcy Ribeiro afirma que a sociedade brasileira é matricêntrica, e padece de uma paternidade irresponsável (Cf. RIBEIRO, 1995, p.240).

sem ninguém imaginar o que está acontecendo com ele naquele momento.

Ele assume tarefas no grupo e as relações familiares são atravessadas por responsabilidades que todos apreciam. Thiago sente-se valorizado por levar o almoço ao pai, por ser o único que pode fazê-lo, entre os irmãos. Troca olhares de satisfação com o Felipe quando Pai comunica, em casa, que no dia seguinte começará a levar-lhe o almoço. Mãe também se compraz com a notícia.

Fotograma 56; Fotograma 57; Fotograma 58; Fotograma 59:
Em família, Thiago, Mãe e Felipe contentes com a notícia do pai

Os dois irmãos correm felizes na sequência posterior, remetendo à imagem que está na capa do DVD, no cartaz do filme. Thiago e Felipe, “no ar”, rindo (Fotograma 75). Estava indo tudo bem no Mutum naquele momento. Nem havia bilhete nem problema algum – singularidade momentânea.

3.b.5. Invenção de povo por vir

*...ficou tão claro para mim uma coisa que eu já achava,
mas que ali [em Cannes] eu via acontecer, que é você,
independente de conhecer o sertão ou de conhecer o Brasil,
se reconhecer naquilo que está no filme.*
Sandra Kogut

Uma pergunta que Sandra Kogut queria responder no início desse seu trabalho com o longa metragem tinha relação com a possibilidade ou não de se fazer hoje um filme sobre uma história pensada no Brasil dos anos 50. Ela considerava o isolamento da família de Miguilim,

as distâncias destacadas por Rosa, e queria evitar a nostalgia e a visão romantizada de um mundo sertanejo perdido, idealizado.

Em suas viagens pelo sertão, Kogut percebeu que havia sim, ainda, pessoas vivendo nas mesmas condições que aquelas descritas pela fabulação rosiana. “Campo Geral”, publicado em 1956, continua(va) contemporâneo. Escolher falar das distâncias, da dignidade do homem, daquilo que é intolerável, é o que faz o artista em fabulação. É impossível não falar sobre aquilo que o afeta. A arte traz em si esse componente político, ético, por isso é resistência.

Falar do povo por vir é colocar em foco o povo que falta. É trazer para os nossos olhos e ouvidos um enunciado coletivo de expressão. E isso não é utopia. Não se trata de idealizar um grupo social, mas de mostrar as condições de luta, de posicionamentos individuais que adquirem forças coletivas, que vão confundir o social e o político.

Um pai chama o filho mais velho ao trabalho. Um tio faz um pedido ao menino. Uma criança, sujeita às decisões dos adultos, precisa reagir e responsabilizar-se por seus atos. O pai é duro com o menino. O tio o respeita, abraça-o com afeto. Dar a ver e a ler tudo isso é um empreendimento de saúde da arte. Como já dissemos no capítulo 01, em Fabulação, o artista funciona entre nós como um médico de si e do mundo, um clínico a inventar novas formas de vida.

Kogut faz um filme *menor*, no sentido deleuziano, dando voz a grupos de borda, sempre em devir, lembrando-nos de que ainda há um povo por vir, povo esse que ainda falta, como faltava em Rosa. Nessa construção fabulatória, ambos, Rosa e Kogut, levam-nos ao mesmo lugar: há necessidade de travessias, pessoais, coletivas.

Antes de discutir o filme e o texto como um todo, entretanto, vamos nos deter em dois aspectos singulares das obras, também em fabulação: a sonoridade e o tempo.

Capítulo 04: Composições II

Sonoridades, Temporalidades e Máquinas de Guerra

Neste capítulo, serão apresentados outros elementos construídos em fabulação: o som e o tempo. Apresento também a ideia de que “Campo Geral” e *Mutum* organizam-se como máquinas de guerra. A análise, aqui, explora as obras como um todo, não em apenas um trecho, como no capítulo anterior.

4.a. Entre sons e silêncios: o som em fabulação

*O melhor dos conteúdos de nada vale,
se a língua não lhe faz justiça.*
João Guimarães Rosa

Neste trecho da tese, pretendo explorar a sonoridade tanto na obra fílmica quanto na obra literária. Parti do caso do cinema, de pesquisas da SOCINE⁵¹³ (Sociedade Brasileira de Cinema), especificamente dos Estudos de Som, pois entendo ser possível fazer pontes entre a fabulação deleuziana e o referencial teórico proposto por esse grupo, que inclui autores como Michel Chion, Rick Altman, Pierre Schaffer, Murray Schafer, entre outros, que vêm sendo apropriados pelos pesquisadores brasileiros.

Comecei com o livro de Schafer, *A afinação do mundo*, por causa de uma ideia específica, sua noção de “paisagem sonora”. A paisagem sonora é o

[...] ambiente sonoro. Tecnicamente qualquer porção do ambiente sonoro vista como um campo de estudos. O termo pode referir-se a ambientes reais ou a construções abstratas, como composições musicais e montagens de fitas, em particular quando consideradas como um ambiente.⁵¹⁴

A proposta do autor, na verdade, é do campo da arquitetura. Schafer defende que um

⁵¹³ A SOCINE recentemente disponibilizou, *on-line*, todos os seus *Estudos do Cinema*, com textos selecionados desde o primeiro dos seus encontros, permitindo o acesso a esse material a todos os interessados. Conferir no site: www.socine.org.br, publicações.

⁵¹⁴ SCHAFFER, R. Murray. *A afinação do mundo*: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. Tradução de Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora UNESP, 2001, p.366.

dos aspectos mais importantes de seu trabalho é a educação pública, afirmando ser preciso ensinar as pessoas a ouvir mais cuidadosa e criticamente sua paisagem sonora (classificando sons e ruídos) a fim de replanejá-la, por uma vida melhor: “Em uma sociedade verdadeiramente democrática, a paisagem sonora será planejada por aqueles que nela vivem, e não por forças [...] vindas de fora”⁵¹⁵. Segundo o autor, existe hoje uma guerra pela posse de nossos ouvidos e o mundo está cada vez mais superpovoado de sons, que aumentam com o desenvolvimento tecnológico. Lembrando que a audição é um sentido que não pode ser “desligado”, mesmo durante o sono, o autor destaca o lirismo dos sons agradáveis aos ouvidos e lembra a importância também do silêncio em nossas vidas.

Fernando Morais da Costa (2003a), em artigo apresentado em encontro da SOCINE, em 2001, aponta um paradoxo observado por Schaffer: ao mesmo tempo em que esse autor nos faz pensar nos sons e ruídos dos ambientes em que vivemos, esse fenômeno passou a significar uma busca pelo silêncio que estamos perdendo⁵¹⁶. No ponto de vista sonoro, Kogut trabalha exatamente nesse espaço, colocando “Campo Geral” em outro nível, criando repercussões, ressonâncias, que nos põem em relação com a paisagem sonora do sertão rosiano – seus sons e seus silêncios, cada vez mais distantes do universo urbano e contemporâneo.

No levantamento feito por José Claudio Siqueira Castanheira (2011) sobre as diversas correntes nos estudos do som (os *Sound Studies*), vê-se que essa ideia de paisagem sonora, entretanto, foi considerada limitante por alguns pesquisadores, entre eles Michel Chion, porque não é possível, como gostaria Schafer – em termos de classificação, fazer uma descrição da dimensão auditiva como se faz com uma paisagem visual: o som tem muito mais complexidade, não é estático.⁵¹⁷ Por outro lado, lembra Castanheira,

[...] se pensarmos uma paisagem sonora como uma espécie de campo onde podemos encontrar, sintomaticamente, determinado grupo de sons, ou onde determinada classe de sons não poderia ser apontada como destoante, talvez encontremos novos usos mais produtivos para o conceito, mesmo que à revelia dos propósitos originais de Schafer.⁵¹⁸

Há, portanto, flexibilidade nos estudos do som e minha intenção é aproveitar essa flexibilidade para pensar a maneira como a sonoridade contribui para a criação fabulatória.

No seu segundo livro sobre cinema, Deleuze (2007a) discute os componentes da

⁵¹⁵ Ibid., p.12.

⁵¹⁶ COSTA, Fernando Morais da. Ruídos e silêncio: proposta para uma estética do som no cinema. In: FABRIS, Mariarosaria et al. (Org.). *Estudos Socine de Cinema Ano III*. Porto Alegre: Sulina, 2003a, p. 313-319.

⁵¹⁷ CASTANHEIRA, José Cláudio Siqueira. O *soundscape* da modernidade: os *Sound Studies* e o som no cinema. In: CÂNEPA, Laura et al. (Org.). *Estudos de Cinema e Audiovisual Socine Ano XII* – vol. 02. São Paulo: Socine, 2011b, p.325-338.

⁵¹⁸ Ibid., p.331.

imagem, entre eles o som, lembrando que desde o cinema mudo já se implicava a linguagem ou o “falado”: “[...] o cinema mudo não era mudo, apenas “silencioso”, como diz Mitry, ou apenas “surdo”, como diz Michel Chion.”⁵¹⁹ A imagem “muda” tinha interstícios que eram lidos, entrelaçando imagens vistas e lidas, nos diz o filósofo. Com o advento do som no cinema, aquilo que antes era lido passa a ser ouvido, como uma nova dimensão ou um novo componente da imagem, em um formato *audiovisual*.⁵²⁰ Podemos dizer, com o autor de *A imagem-tempo* e seus intercessores, que a palavra ouvida dá a ver algo novo, afeta a imagem visível, permite interações, novas relações... Aquilo que se ouviu, mesmo em *off*, pode, então, tornar-se odioso, interessante, assustador, apaixonante. Nas conversas filmadas, todo um jogo de interações se organiza, estreitando ou afrouxando as ligações entre os indivíduos. “[...] obrigando-os a serem vencedores ou vencidos, a modificar ou até inverter suas perspectivas.”⁵²¹ O som passa a escavar a imagem, os espaços, principalmente por seus atos de fala.

O som *informa*, nos dizeres de Mauro Eduardo Pommer (2000), em oscilações entre sonoridades diegéticas (ou objetivas, perceptíveis a personagens, ainda que não estejam dentro do enquadramento visual da cena) ou não diegéticas (as sonoridades subjetivas, não percebidas por personagens: voz de narração, música de fundo, efeitos sonoros especiais...).⁵²² Entre filme e livro, pretende-se analisar de que maneira *funcionam* para a construção dos monumentos artísticos de Rosa e Kogut.⁵²³

Como já se anunciou antes, quando apresentei a desterritorialização da linguagem fílmica nesse filme, na audioentrevista no DVD de *Mutum*, a diretora Sandra Kogut afirmou que aqueles que se inspiram na obra de Guimarães Rosa para fazer cinema muitas vezes tentam explorar a língua do escritor, “[...] aquela maneira dele de escrever, é quase uma música, [...] parece uma coisa interna, do mundo interno dos personagens, é como se as

⁵¹⁹ DELEUZE, 2007a, p.267. Além de Michel Chion, o filósofo francês se refere nessa passagem a Jean Mitry (1907-1988), autor de *The Aesthetics and Psychology of the Cinema* e *Semiotics and the Analysis of Film*. Para uma visão resumida de suas ideias, ver o capítulo 07 do livro de J. Dudley Andrew - *As Principais Teorias do Cinema*: uma introdução, traduzido por Teresa Otoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. Confira, no livro de Deleuze, *A imagem-tempo*, o capítulo 9, “Os componentes da imagem”.

⁵²⁰ Ibid., p.269.

⁵²¹ Ibid., p.274.

⁵²² Cf. POMMER, Mauro Eduardo. O tempo e o som: o inconsciente segundo Lynch e Hitchcock. In: SOCINE (org.). *Estudos de Cinema – Socine II e III*. São Paulo: Annablume, 2000. p.302. Para um panorama geral com outras informações sobre sons, por exemplo, os meta-diegéticos (imaginados por personagens, como na alucinação, propostos por Claudia Gorbman), os sons objetivos e subjetivos (relacionados à ação de personagens, propostos por M.Chion), veja o artigo de Mladen Milicevic, “*Film Sound Beyond Reality: subjective sound in narrative cinema*”, disponível no site dedicado à arte e à análise do som no cinema – FilmSound.org: <<http://www.filmsound.org/articles/beyond.htm>>.

⁵²³ Apresentei o trabalho “Explorando o som do Mutum” no encontro da SOCINE de 2010, na Sessão de Comunicação Individual “Convergências no Cinema”. Durante o período das discussões da sessão em que apresentei o trabalho, muita gente destacou a importância do aspecto sonoro em uma perspectiva comparada. Isso me animou a explorar essa linha na pesquisa.

paisagens fossem internas, não tá descrevendo um lugar que existe...”⁵²⁴ A obra de Rosa realmente se destaca pela língua, que apresenta uma poeticidade atrelada à sonoridade (Cf. Galvão, Bolle e outros, capítulos 01 e 02), incluindo cadência, ritmo e outros sons... Interessada em apresentar no cinema a história de Miguilim, a diretora e a corroteirista, Ana Luiza B. Martins Costa, decidiram explorar também o caminho da sonoridade, em uma trilha que chamam de *acústica*. Não há nenhuma canção que acompanhe as cenas do filme. Há, no máximo, parlendas, brincadeiras das crianças... A única canção, não diegética, é aquela que se ouve no final da história, quando Thiago parte, deixa sua casa⁵²⁵. Kogut nos conta na audioentrevista do DVD de *Mutum* que tinha pensado em usar músicas no filme, mas sempre que tentava fazê-lo, “virava outro filme”:

Virava assim, era uma vez... Virava uma fábula... E eu fui percebendo que não dava pra ter música no filme. Porque como a gente tá o tempo todo com o Thiago, do ponto de vista do Thiago, a música fica parecendo um comentário externo, do diretor, sublinhando o que você deve sentir, quando e aonde...⁵²⁶

Conscientes do impacto da sonoridade em sua obra, Kogut e Martins Costa seguem caminho diverso: a trilha *acústica*, da região da filmagem, compõe-se de sons de aves, ventos, bichos, farfalhar, trovões, e tem a potência de nos conectar ao *Mutum*, e às sensações daquele lugar: solidões, alegrias, tristezas, medos, belezas... Imagens e sons compõem a cadência das pequenas coisas, das rotinas: cutucar a madeira, ouvir o som das moscas... Uma sonoridade poética que nos leva a forças outras, no dizer deleuziano (1995), a um êxtase que “Campo Geral” também sabe provocar. Heloísa Murgel Starling, em “Mestres da Literatura”, referindo-se a *Grande sertão: veredas*, afirma:

Se você ler o *Grande sertão* em voz alta, tem horas, por exemplo, na batalha, que o ritmo acelera. Depois tem horas que você vai lendo e parece um carro de boi mesmo, o ritmo é lento. Então, o Tom Jobim dizia que tinha vários ritmos e que era legal na hora que você lia em voz alta, porque você percebia os sons do livro.

Eu vou dizer procê que o *Grande sertão* dá pra gente... ele tem veredas. Então você pode fazer múltiplas leituras do *Grande sertão*. O Antonio Candido, que é um crítico importante brasileiro, talvez o mais importante crítico do país, ele diz uma coisa muito legal do *Grande sertão*, ele diz que no *Grande sertão* tem tudo para quem souber ler. [...] O Tom Jobim foi lá e ouviu música no livro, né? Ele botou o livro no ouvido igual concha do mar

⁵²⁴ KOGUT, 2007b, 4’02.

⁵²⁵ A trilha sonora, assinada por Jaime Além, é composta por uma única canção “Folia das Fichas”, cantada *a capella* no momento da partida de Thiago.

⁵²⁶ KOGUT, 2007b, 16’50. Apesar do interesse pelo ponto de vista de Thiago, vamos ver que há alguns momentos do filme em que o protagonista “sai de cena”. O sofrimento da vó pela morte de Felipe é um desses momentos.

e ouviu música.⁵²⁷

O mesmo pode se dizer sobre *Corpo de Baile*, sobre “Campo Geral”. Aliás, com Gabriela Reinaldo podemos dizer que no sertão rosiano “há música por toda parte”, de bichos, plantas, rios, carros de boi, cantigas, cantos religiosos, danças, cantos de feitiço e encantamento, modinhas, cantilenas lastimosas, e um enorme silêncio, claro, fino. “Extraíndo do sertão a matéria de seu ofício, Rosa quer essa musicalidade em sua escritura. Música que está também nas palavras, palavras que têm plumagem.”⁵²⁸: *corajosozinho destemido, soável risonho, demudado, truqueado com tantos remiamentos, treslinguar do fogo, vozeando o trilique, o ioio-ioim, no usozinho, quirquincho, sobremacio...*⁵²⁹

Segundo Pedro Xisto (1970), esse nosso escritor brasileiro borra a distinção entre prosa e poesia, o que lhe confere, na literatura, um estatuto estético-filosófico.

O gato Sossão, certa hora, entrava. Ele vinha sutil para o paiol, para a tulha, censeando os ratos, entrava com o jeito de que já estivesse se despedindo, sem bulir com o ar. Mas, daí, rodeando como quem não quer, o gato Sossão principiava a se esfregar em Miguilim, depois deitava perto, se prazia de ser, com aquela ronqueirinha que era a alegria dele, e olhava, olhava, engrossava o ronco, os olhos de um verde tão menos vazio – era uma luz dentro de outra, dentro doutra, dentro outra, até não ter fim.⁵³⁰

Por isso é interessante a escolha de Kogut. A trilha *acústica* do filme chama a atenção de quem vê (e ouve) o filme e, no meu caso, provocou o desejo de “mapear” essa geografia sonora⁵³¹, observando de que maneira essa escolha contribuía para a construção do filme como um todo, principalmente em seu aspecto fabulatório.

Michel Chion (1994), autor que Deleuze também destacou em seus livros sobre cinema, entende o falado, o sonoro, como uma dimensão da imagem audiovisual, como um componente que não se separa dela, e que remete a outras percepções. “O cinema não é apenas uma sequência de sons e imagens; ele também gera sensações rítmicas, dinâmicas, temporais, táteis, e cinéticas, que fazem uso de canais auditivos e visuais”⁵³² Nesse seu livro de 1994, *Audio-vision: sound on screen*, Chion propõe duas questões interessantes para uma análise do som em filmes, sob o ponto de vista “narrativo”: o que eu ouço daquilo que vejo?;

⁵²⁷ Heloísa Murgel Starling, em *Guimarães Rosa: o mágico do reino das palavras (Mestres da Literatura)*, aos 25’42.

⁵²⁸ REINALDO, Gabriela. “Uma cantiga de se fechar os olhos...”: mito e música em Guimarães Rosa. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2005. p.16.

⁵²⁹ ROSA, 1984, p.43, 44, 48, 50, 51, 58, 59.

⁵³⁰ Ibid., p.39.

⁵³¹ Cf. SCHAFER, 2001.

⁵³² CHION, Michel. *Audio-vision: sound on screen*. Translated by GORBMAN, Claudia. New York: Columbia University Press, 1994, p.152 (tradução minha).

o que vejo daquilo que ouço? Busquei respondê-las, em estudo comparado entre literatura e cinema.

Explorei também, nessa discussão sobre o som, o aspecto da fabulação, deleuziano, apontando possíveis desdobramentos políticos dessa escolha. Ser político é mostrar um “povo que falta”⁵³³. Em *Mutum*, Kogut nos mostra esse povo que falta, ao nos mostrar também o som que falta. Em alguns momentos não há dissonância entre som e imagem. Em outros, é tão somente o som que faz com que a imagem, na tela, extrapole o estatuto de fotografia, de imagens *sem* movimento. Neste sentido, retomo Michel Chion⁵³⁴: os elementos sonoros se organizam com a imagem – enquanto são ouvidos os sons, eles fazem ver, mesmo o que não aparece nem vai aparecer na tela. Os sons da fazenda atravessam as cenas dos diálogos, dos momentos de introspecção, das crises. Na cena retratada pelos Fotogramas 12 a 22 deste trabalho, por exemplo, antes de Thiago começar a perguntar aos adultos como sabemos distinguir o certo e o errado, o som que ouvimos é da batida da folha da janela, que o menino movimenta com o pé, mas, ao fundo, baixinho, ouvimos seus irmãos brincando, conversando. Thiago se afasta da brincadeira para poder pensar. O seu universo interior, que em muitos filmes poderia ser reforçado por uma melodia não diegética, aqui se fortalece pelo silêncio que ele mesmo se impõe – deitado, pensando, em silêncio, não sabe como agir; os irmãos ao longe. Thiago, como Miguilim, não pode contar com as “pessoas grandes” nem com os irmãos.

Segundo Fernando Morais da Costa (2003a), há um predomínio da voz na maior parte da produção cinematográfica mundial e isso não condiz com a posição teórica e prática das artes do século XX, em que a importância do ruído e dos silêncios nas narrativas aumentou. Isso se deu primeiramente, ele nos ensina, porque se buscava um sincronismo da voz dos atores com as imagens no início do cinema falado. Mais tarde, porém, teóricos como S. Eisenstein, V.I. Pudovkin e G.V. Alexandrov, na “Declaração sobre o futuro do cinema sonoro”, de 1928, propuseram o contraponto entre som e imagem, fazendo com que a assincronia se tornasse o maior potencial do som nos filmes. Nos Fotogramas 12,13, 14 e 15, vemos a sequência de luz que ilumina e faz sombra na parede interna da casa, e o que ouvimos é um som de pancada, cuja fonte ainda não se conhece. Esse momento do filme causa um certo incômodo, porque não se sabe de onde vêm as “pancadas”. O incômodo, veremos depois, está com o protagonista, que não sabe como proceder em relação ao bilhete do tio e isola-se no quarto.

⁵³³ Ver especialmente o trecho entre as páginas 257 e 266 de *A imagem-tempo* (DELEUZE, 2007a).

⁵³⁴ CHION apud DELEUZE, 2007a, p.269.

A sonoridade, em *Mutum*, evita a redundância⁵³⁵ e tem o potencial de recuperar para nós o que Bela Balazs chama de “sensações perdidas”, enriquecendo a história contada⁵³⁶. Nesse sentido, há no filme um “silêncio sonoro”. Silêncio pela ausência de sons não diegéticos, por não haver uma trilha musical, por haver grandes blocos e sequências sem diálogos... Silêncio esse que se faz “sonoro” pelos ruídos do lugar, que dão ao filme um tom particular, como se fossem “anotações visuais de leitura”, diria José Carlos Avellar. Ou ainda, como afirmou a roteirista, Ana Luísa Martins B. Costa:

Se Rosa buscava traduzir em palavras tudo o que se passava diante de seus olhos, tomando notas que depois foram recriadas em suas histórias, no filme tentamos fazer o caminho inverso: partimos do texto escrito para a imagem visual, procurando redescobrir ou reinventar pessoas, paisagens, cenas.⁵³⁷

Fizeram mais ainda, eu ousaria dizer. O filme faz também “anotações *sonoras* de leitura”, afinal, Kogut e Martins Costa nos contam:

[...] fizemos um roteiro detalhado de sons a serem gravados, construído a partir de uma leitura extremamente minuciosa de “Campo Geral”, e passamos três dias inteiros no sertão apenas captando sons naturais, tal como descritos no livro. Sempre com Miguilim, aprendemos a afinar o ouvido para descobrir e captar os mais variados tipos de sons [...]. Durante a montagem do *Mutum*, todos esses sons foram retrabalhados em estúdio [...].⁵³⁸

Não é apenas na paisagem sonora espacial, no entanto, que merece destaque o filme de Kogut. É preciso observar o sonoro das falas ou das vozes. Somos transportados a Minas Gerais ao ouvirmos o sotaque mineiro, não forjado nem produzido, autêntico dos personagens envolvidos no filme. Como quando ouvimos os Miguilins, contadores de histórias de Guimarães Rosa, de Cordisburgo, o filme dá vida nova ao texto rosiano. É como se o ritmo das vozes exercesse um movimento, uma positividade encantatória, como nos lembra Silvina R. Lopes⁵³⁹. O tio, ensinando a fazer arapucas, anima-o: “Agora, rapai, agora tá ficando melhor, sabia? Vai podê caçá sua própria comida... Pensô nisso já?” Quando a Rosa vê Thiago tentando fazer o papagaio dizer o nome do irmão, ela diz: “Eu também já pelejei, Thiago. O Felipe já me pediu. Mas num adianta não. Tem coisa que eles num consegue falá de tipo nenhum.” De noite, conversando com a mãe sobre o mar, Thiago pergunta: “— A

⁵³⁵ Nas “Notas sobre o Som”, de Robert Bresson, lê-se: “Quando um som puder substituir uma imagem, corte-a ou neutralize-a. O ouvido faz mais para o interior, o olho, para o exterior.” Disponível em: <<http://www.filmsound.org/articles/bresson.htm>>.

⁵³⁶ CF. COSTA, 2003a.

⁵³⁷ MARTINS COSTA, 2008, n.p.

⁵³⁸ Ibid., n.p.

⁵³⁹ LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura, defesa do atrito*. Lisboa: Vendaval, 2003, p.39-40.

gente não vai podê i lá, não?” E Felipe responde: “— Não, Thiago. Nós é no sertão.”⁵⁴⁰

Por isso, é possível também afirmar que a sonoridade, em *Mutum*, afeta-nos e faz com que nos emocionemos redobradamente com a história do menino Miguilim: “o som, [...] um meio interessante de manipulação afetiva e semântica”⁵⁴¹. O filme recupera a sensibilidade do personagem literário, ao afinar nossos ouvidos, recriando a narrativa rosiana em lacunas, elipses, silêncios, remetendo-nos a um bloco de sensações, a uma condição de infância, de povo...⁵⁴²

Aproveitando alguns conceitos filosóficos, mais especificamente aquilo que diz respeito às relações da arte e da terra, retomo aqui o conceito deleuziano de ritornelo, porque este se compõe de ritmos. O ritmo explora o igual-desigual da fabulação, instala momentos críticos que servem de liga ou de passagem a personagens, provoca uma mudança de direção. Acompanhamos personagens nesses movimentos na literatura. No cinema, a ausência ou a presença de sons acompanhando determinada cena produzem efeitos, intensificam uma ideia, causam impressões. O som entra em relações criativas com a imagem quando deixa de ser apenas integrante de um esquema sensório-motor⁵⁴³, presente em cena (no caso do cinema), localizável. Há um “valor” que o som acrescenta à imagem.⁵⁴⁴ Em alguns momentos, o próprio som se torna imagem⁵⁴⁵, como veremos a seguir.

Ainda com Michel Chion (1994), trago para esta discussão dois aspectos da arte audiovisual: as noções de valor agregado e de pontuação.

Para Chion, valor agregado é o “[...] valor expressivo e/ou informativo com que um som enriquece determinada imagem, a fim de criar a impressão (imediata ou rememorada) de que esse sentido emana “naturalmente” da própria imagem”⁵⁴⁶, como se o som fosse desnecessário. A pontuação, por sua vez, é apresentada nos estudos audiovisuais, como uma decisão durante a edição, baseada em ritmos, ação, e até na sensação geral que se deseja transmitir. Como não há música em *Mutum*, os elementos sonoros que funcionam como pontuação em determinada cena podem ser chamados de sons territoriais, pois nos remetem aos Gerais de Rosa, nos fazem ouvir uma natureza que não estamos acostumados a ouvir, e constroem a poesia do filme em composição com as imagens, mas, mais do que isso, criam

⁵⁴⁰ KOGUT, 2007, aos 5’40; 48’ e 36’ respectivamente.

⁵⁴¹ CHION, 1994, p.34.

⁵⁴² Cf. MARTINS COSTA, 2008.

⁵⁴³ DELEUZE, 2007a, p.84.

⁵⁴⁴ “Valor agregado: valor expressivo e/ou informativo com o qual um som enriquece uma imagem, a fim de criar uma impressão (imediata ou evocada) de que esse significado vem “naturalmente” da imagem em si” CHION, 1994, p.221.

⁵⁴⁵ Ibid., p.330.

⁵⁴⁶ Ibid., p.221.

efeitos de tensão e ajudam a fabular o enredo. A intensificação dos sons da mata aumenta ou diminui, de acordo com os sentimentos de Thiago.

Fernando Moraes da Costa (2003b, 2008, 2010) aponta essas variações e movimentos que o som apresenta, sempre maiores que a imagem. Entre os aspectos que ele nos convida a observar nos filmes estão, por exemplo, o uso que um realizador faz da voz⁵⁴⁷; como um diretor tira partido de uma determinada sonoridade a fim de evocar uma impressão; como os sons traduzem mudanças de direção nas imagens; como a banda sonora pode ser utilizada para desviar o espectador da imobilidade de uma cena... Para esse pesquisador, “[...] o som no plano-sequência deve ter como função produzir a sensação de movimento que não ocorre na imagem, criando para tais planos um *ritmo interno* que tem sua gênese na parte sonora dos planos e não na parte imagética.”⁵⁴⁸ É interessante mostrar como as relações entre imagem e som em um filme podem variar.

Outra pesquisadora que tem se destacado nos estudos do som é Susana Reck Miranda (2006, 2012). A partir de sua pesquisa no filme *Thirty Two Short Films about Glenn Gould* (1993), de François Girard, pode-se entender melhor o quanto as informações sonoras e visuais se influenciam, quando percebidas conjuntamente. A sonoridade cria diferentes tipos de escuta, ela afirma, com Michel Chion, e a imagem mostra o que e como um personagem escuta.

Além de ficarmos atentos às informações sonoras e visuais, é interessante observarmos o uso dos sons e ouvirmos *com* personagens, prestando atenção a entonações, palavras repetidas, coincidências e não coincidências entre sons e imagens. Sandra Kogut conta que aconteceu de os personagens dizerem coisas que não estavam no roteiro, que *estavam em outros livros* de Guimarães Rosa. O fato de ter selecionado para o filme pessoas da região mineira que foi fonte de inspiração rosiana permite que quase ouçamos o texto literário, mesmo que não se tenha a intenção de “declamá-lo”.

Como já vimos no capítulo 01, ao falar sobre a arte Deleuze e Guattari (2007) afirmam que o artista precisa estabelecer um plano de composição, criar um personagem estético e construir um bloco de sensações, de perceptos (nos objetos) e de afectos (que nos atravessam)⁵⁴⁹. Isso se dá porque a obra de arte é um *ser de sensação*, ela existe em si.⁵⁵⁰ Para

⁵⁴⁷ Ver o uso da voz no filme *São Bernardo*, de Leon Hirszman, em COSTA, Fernando Moraes da. São Bernardo: mosaico de vozes (mostruário dos diversos usos da voz no cinema). In: CATANI, Afrânio Mendes et al (orgs.). *Estudos Socine de Cinema Ano IV*. São Paulo: Panorama, 2003b, p. 345-350.

⁵⁴⁸ COSTA, Fernando Moraes da. Som e ritmo interno no plano-sequência. In: PAIVA, Samuel; CÁNEPA, Laura; SOUZA, Gustavo. *Estudos de Cinema e Audiovisual Socine Ano XI*. São Paulo: Socine, 2010, p.131-141.

⁵⁴⁹ Veja no capítulo 01 deste trabalho: *a. Plano de Imanência e Plano de Composição*.

⁵⁵⁰ DELEUZE; GUATTARI, 1997d, p.213.

colocar as duas obras em relação, faço um convite para que exploremos dois pequenos trechos em especial. O primeiro é o do momento em que o menino Miguilim percebe a violência do pai contra a mãe de maneira mais forte e decide protegê-la. O segundo é o da tempestade que anuncia a partida do seu tio querido, motivo da briga entre os pais.

4.a.1. Dimensões sonoras na fabulação literária e fílmica – recortes

*Porque a alma dele temia gritos. [...]
 Todo grito, sobre ser, se estraçalhava, estragava, de dentro de algum macio miolo
 – era a começação de desconhecidas tristezas.
 João Guimarães Rosa*

Se Kogut pensa que a inserção de uma melodia em seu filme parecia um comentário externo, Rosa, por sua vez, aproveita-se das canções, que atravessam o texto todo e dividem-no, a meu ver, em capítulos, que apresentarei detalhadamente no próximo trecho, pois têm relação também com o tempo. Aqui interessa-nos observar a primeira divisão, a que separa um momento inicial da novela – que contextualiza espaço e personagens, de um segundo momento – em que vamos adentrar o universo mais íntimo da família de Miguilim.

Em “Campo Geral” um refrão, a ideia da alegria, repete-se ao longo de todo o texto: é preciso estar *sempre alegre, sempre alegre*. A primeira canção que atravessa o texto, entretanto, é a do Menino Triste, que chorava a perda de sua cuca: “Minha Cuca, cadê minha Cuca?/Minha Cuca, cadê minha Cuca?!/Ai, minha Cuca/que o mato me deu!...”⁵⁵¹ Miguilim estava triste, pensando em Pingo-de-Ouro, uma cachorra “pertencida de ninguém, mas que gostava mais era dele mesmo”⁵⁵². A cachorra estivera doente e tinha acabado de ter filhotes. Apenas um deles tinha sobrevivido e Pingo-de-Ouro estava feliz com o cachorrinho que se parecia tanto com ela. Porém, uns tropeiros tinham passado pelo Mutum, lugar onde viviam, e Pai lhes dera os dois: cachorra e filhote. O menino sofreu muito, “cumpru tristeza”⁵⁵³.

Observa-se, nesse trecho do livro, um descompasso na relação entre Miguilim e seu pai – que se agravará continuamente; e a ligação positiva com a mãe – que eventualmente também sofrerá abalos. Os adultos não se entendiam. O menino não sabia ainda por quê. Há no presente de Miguilim muitas outras coisas agindo e Rosa as explora: Miguilim estava pensando, sentindo o sofrer por Pingo, quando o irmão lhe avisou que os pais estavam

⁵⁵¹ ROSA, 1984, p.21.

⁵⁵² Ibid., p.20.

⁵⁵³ Ibid., p.21.

brigando. Ele, repentinamente, decidiu conter seu pai. Acabou apanhando também e foi colocado de castigo. Distanciava-se de Pai. Aproximava-se de Mãe. Nesse momento era mais parecido com mãe. Juntos ficariam mais felizes, se pudessem, como Pingo-de-Ouro e seu filhote.

Rosa apresenta os acontecimentos em camadas, em imanência, simultâneos. Constrói-os também com sonoridade e poesia. O cinema vai fazer essa construção poética com imagens e sons. A diretora sabe que os apaixonados por Guimarães Rosa gostariam de “ver” aquilo que os movimenta na arte literária. Da cena literária descrita anteriormente, da briga dos pais e da surra de Miguilim, Sandra Kogut poderia ter optado por um registro bastante próximo do texto literário, já que Rosa constrói quase que um roteiro em sua obra. Seria possível contar todas essas histórias do passado de Miguilim, enquanto se construía a narrativa fílmica, com o recurso do *flashback*, por exemplo. Mas não foi assim que a diretora decidiu construir sua obra. Kogut, fazendo cinema (não filmando um livro), explora as imagens e os sons. Mais do que ver a cena, podemos ouvi-la, em sua trilha acústica, apreendemos sua “paisagem sonora”.

Lacombe (1998) afirma que a relação de Sandra com a sonoridade e a música vem dos relacionamentos travados na época em que trabalhou no Circo Voador, na década de 80: “[é] aí que descobre o som como elemento estruturador a ser trabalhado com o mesmo cuidado dado à imagem”,⁵⁵⁴.

Esse primeiro trecho literário escolhido para estudo, no filme, dura menos de dois minutos⁵⁵⁵.

Em termos sonoros, considerando o aspecto sonoro e visual, segundo Chion (1994), o que eu ouço daquilo que vejo? Na primeira cena, vejo Thiago (Miguilim, no livro) sentado no chão, tentando preparar com gravetos uma arapuca para pegar passarinhos. Ouço os pauzinhos com que ele mexe, em contato com o chão. Ele está sozinho. Há uma cachorra sentada ao seu lado, em silêncio. De repente chega seu irmão, Felipe (Dito, no livro). Escuto seus passos rápidos, correndo, e sua voz dizendo “— Thiago, Thiago! Pai tá brigando com a Mãe.” Thiago olha seriamente para o irmão e ouve-se seu levantar-se abrupto. A cena se fecha no rosto de Felipe. Vejo, em seguida, que Thiago corre até a casa; ouço os sons de seus pés tocando o chão. Felipe vem atrás, e se escuta essa corrida. Vemos uma imagem da casa, a área coberta e aberta, como um rancho, com muitos utensílios domésticos. Nenhum som vem desse espaço. Na próxima cena, Felipe chega correndo dentro de casa. Uma porta aparece fechada (Fotograma 37). Ouve-se o seu pisar nas madeiras do chão, mas ele para diante dessa

⁵⁵⁴ LACOMBE, 1998, p.46.

⁵⁵⁵ Trecho do filme que vai de 6’25 a 7’32.

porta. A cena fecha-se em *close* no rosto de Felipe, do lado de fora, de olhos baixos, que olha de relance para a porta e volta a baixar os olhos. O som está totalmente *off* neste trecho final. Corte.

E o que vejo a partir daquilo que ouço? Mais nada? Tudo. O trecho escolhido começa com pássaros cantando e um ruído de varrer ou esfregar, contínuo e quase compassado, agradável. Além disso, parece haver um barulho de folhas secas no chão, sonoridade cotidiana. Felipe chama Thiago em *off* antes de aparecer na cena. Ouve-se um barulhinho de grilos, acelerado. O ritmo da cena aumenta. Thiago se levanta e corre. Escuta-se sua respiração. Um cachorro late ao longe e continua latindo até Thiago desaparecer na área coberta da casa. Quando Felipe grita, “— Peraí, Thiago!”, ele ainda não reapareceu na cena. E ouve-se um grito: “— Para!” – uma voz aguda que se sobrepõe aos latidos do cachorro e aos passos de Felipe. Os latidos voltam. Intensificam a agitação da sequência. Felipe vai parando de correr. Surge uma voz de homem, gritando: “— Para, nada!” e mais latidos no intervalo. “— Ele é meu irmão!” continua a voz masculina, gritando. Outros gritos se somam a essa voz, que continua: “— Agora eu vou te ensinar, seu descarado! Toma! Vai!”. Ouvem-se soluços e pancadas: “— Não bate não!”, grita Mãe. Entre soluços, a voz masculina – já sabemos que é de Pai – continua gritando: “— Toma! Aprende, vai!”. O choro fica mais alto. “— Toma!”. Choro... “— Não bate nele não!”, grita Mãe, de novo. “— Toma!”. Ouvem-se mais gritos e choro e pancadas. Antes de ouvirmos o soluço do menino, um respirar forte, controlado, o homem ainda grita: “— Fica aí! Não olhe pra mim!”. Mais soluços e passos fortes.

Toda essa construção sonora se dá, enquanto “vemos” *apenas* Felipe, parado diante da porta do quarto, do lado de fora. Toda essa violenta paisagem, que poderia ser explorada visualmente em alguns filmes, acontece enquanto temos nossos olhos no rosto do menino Felipe, diante da porta fechada do quarto dos pais. Uma criança. Impotência. O som fabulando a violência familiar daquele grupo.

A composição da imagem e desse som que acabamos de descrever gera uma das cenas mais fortes do filme⁵⁵⁶. O som aqui nos “faz ver”⁵⁵⁷, há visualidade no ouvir, diria Chion. E

⁵⁵⁶ O professor Milton José de Almeida, do Laboratório de Estudos Audiovisuais, o Olho, da Faculdade de Educação da Unicamp, no Seminário IV: Pesquisa em Imagem, ensinava-nos a prestar atenção aos elementos intensificadores do cinema, da fotografia, da pintura. Fiz duas vezes a sua disciplina, uma como ouvinte, outra como aluna especial. Em uma de suas conversas, sobre a violência, ele nos disse que as cenas mais violentas podem, muitas vezes, não “mostrar” visualmente violência nenhuma. É o que acontece nessa cena da briga dos pais em *Mutum*. Outro aspecto do cinema que ele observava com atenção era o movimento das águas, que analisarei na cena a seguir. Em um artigo republicado recentemente ele afirmou que “[...] o cinema, mais que todas as outras formas de expressão artística, estetiza a violência e a paz, a fome e a abundância, a construção e a destruição. [...] das águas dos rios passemos às águas verticais da chuva. Elas marcam sempre um momento de passagem. Como uma cortina, encerram determinados momentos e, ao pararem, inauguram outros. Suas águas, enquanto verticais, são como limpeza e em seu escorrer horizontal são misturas da sujeira que levam para

observe-se a pontuação dos sons dos animais *sobrecarregando* a cena.

O segundo trecho⁵⁵⁸ escolhido no filme é o da partida do Tio Terêz, motivo da briga entre Pai e Mãe. Vó Izidra, tia da Mãe no livro e mãe do pai no filme, ordena que Tio Terêz parta imediatamente, antes que Pai volte, depois da briga com sua esposa e filho. Tanto no livro quanto no filme, essa partida se dá sob forte chuva. Cabe aqui uma informação sobre o uso da voz para contar a história. Também essa sequência da expulsão de Tio Terêz não é encenada. O que se vê é Thiago, de ouvido colado à parede, ouvindo a decisão de Vó Izidra, falando baixinho e assertivamente: “— Eu quero que você vai embora... Agora! Esse negócio aqui vai dá morte. Vai dá morte e eu não quero você aqui. [...] Não, eu não quero que ocê despede dela, eu quero que você vai embora! Vai embora agora!”⁵⁵⁹

Na partida do tio, o que eu ouço daquilo que vejo? O que vejo daquilo que ouço?

Vê-se uma árvore enorme balançando ao vento. Ouve-se o barulho das suas folhas, o vento no ar. Corte. Uma das irmãs de Thiago e Felipe corre atrás de um saquinho de plástico, sob o som do vento levantando poeira e de seus passos na terra. Ela tem que proteger os olhos da poeira que sobe. Vento no chão. Novo corte. Uma árvore surge, agora se destaca a sua base. O vento se faz ouvir em suas folhas. Os meninos vêm correndo e param debaixo dela. Felipe quer mostrar algo a seu irmão. Eles ficam olhando para os galhos. Corte. Uma cena da área coberta e aberta da casa surge: uma mesa, uma forma redonda com pimentão e maçã, uma jarra de plástico que é levada pelo vento. Vento nas coisas, vento soprando as coisas. Muito daquilo que fica grande parte do tempo ao ar livre, na cozinha, do lado de fora da casa, cai no chão. Vê-se um outro saco plástico também sendo levado. Corte. Outra irmã de Thiago pega roupas no varal, colocando-as em uma bacia, que ela carrega. Vento nas roupas. Corte. A Rosa, que vive com a família, corre para pegar a tampa de uma panela e duas bacias que voaram para o chão. Corte. *Close* na menina que recolhe as roupas. Depois ela se afasta e corre para casa, entregando a bacia com roupas a Rosa, distanciando-se da câmera. Elas entram correndo. Temos mais uma imagem da área aberta da casa. Corte.

Tio Terêz caminha lentamente sob a chuva que cai forte. A chuva escorre do telhado da casa. Ele está partindo, cabisbaixo, sem se despedir, puxando um cavalo. Thiago aparece olhando em uma janela e acompanha o movimento do tio, vê-se apenas o seu rosto. Observa-

escondouros. Escondem momentaneamente o mundo.” (ALMEIDA, 2012, p.29). As águas da chuva, no filme que analiso aqui, também indicam uma passagem, como se verá a seguir... O professor faleceu no final de 2011. Fica aqui um agradecimento pelos seus ensinamentos e uma homenagem a seu trabalho forte, importante, singular.

⁵⁵⁷ DELEUZE, 2007a, p.269.

⁵⁵⁸ Trecho do filme que vai de 12’03 a 14’20.

⁵⁵⁹ KOGUT, 2007, 10’29.

se a chuva. O tio segue sozinho. Corte. Na cena seguinte, Thiago aparece deitado diante da porta do quarto da mãe, atravessando a entrada do quarto, abraçando suas próprias pernas (Fotograma 38). Não há quase movimento nem som vindo dali. Novo corte. A imagem seguinte é de Thiago dentro do quarto, deitado no colo da mãe, que surge desconfigurada pelo choro, desesperada. Ambos estão sentados no chão e ela alisa, como se estivesse ainda fora de si, o braço de seu filho (Fotogramas 60, 61 e 62). Antes de iniciar o trecho seguinte, um *close* na base da porta mostra o relâmpago lá fora.

A sonoridade deste trecho está marcando a tragédia dos personagens e é forte, dramática. Temos sons territoriais, os animais do local, cachorros e cavalos, e também as trovoadas. Este trecho é bastante pontuado. A primeira trovoadas, antes de surgir a árvore que inicia este trecho, ouve-se no final da cena anterior. Trovoadas. E a tempestade começa. A cada corte, mudança de cena, um som: latidos surgem no primeiro corte; um chamado no segundo (“— Thiago!”); trovoadas e relinchar de um cavalo no terceiro; um chamado no quarto corte (A vó grita: “— Ô, meninos! Vai fechá as janelas!”); novos latidos e um assobio do vento, no quinto; tilintar de coisas penduradas na parede, no sexto; galinhas no sétimo; novo chamado no próximo corte (“— Anda logo!”); depois latidos; nova trovoadas, agora mais forte, antes de iniciar o trecho do tio partindo. Existe uma preparação de um trovão antes de a cena mudar do tio para Thiago; e continua soando enquanto o tio desaparece na chuva. Nova trovoadas quando o menino surge na porta do quarto da mãe (aqui o som da chuva e dos trovões continua – são esses sons que tiram da cena o estatuto de fotografia); novo relinchar quando Thiago aparece no colo da mãe, no quarto; trovoadas quando se filma a luz do relâmpago debaixo da porta. Quase sem falas, as imagens contam a história do momento em que o tio de Thiago precisa partir. E o que *se mostra* é intensificado pela sonoridade da tempestade e dos animais da fazenda. A escolha do som acompanhando essas imagens gera novas relações internas e nos afetam de maneira singular.

A imagem de Thiago deitado à porta do quarto de sua mãe dura 22 segundos no filme. Parece fotografia, porque há um jogo de luz e de sombra que a imagem captura. Esse jogo faz parte daquele território onde vive a família. Há abandono⁵⁶⁰. Há submissão no agir desse menino, submissão à família, ao pai, aos castigos, até às portas trancadas a sua frente. Essa criança se entrega às regras dos mais velhos, mas precisa aprender a sobreviver diante das arbitrariedades. Thiago ainda não sabe como fazê-lo. Encolhe-se, abraçando suas pernas, e

⁵⁶⁰ “A piedade que a sina de uma personagem nos inspira é proporcional à nossa familiaridade com ela”, afirma Michel Chion. Se uma personagem, cujo aspecto humano conhecemos, “[...] é ferida, insultada, contrariada, solidarizamos-nos com ela de todo o coração.” Cf. CHION, Michel. *O roteiro de cinema*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p.151.

espera a porta se abrir. E a sonoridade da tempestade nos faz “ver” a situação caótica em que ele se encontra, intensifica o seu sentir (Fotograma 38). É poesia audiovisual.

Sousa Dias (2008) apresenta o fazer poético como uma arte bilíngue, que lida com o que está dentro e fora, que transcende as palavras para algo não lingual. Poesia é a experiência da linguagem como criação, superação, potencialização do dizer, por isso é uma violência que força uma língua a abrir-se e gerar novos significados. A poesia, como a música, é arte também dos silêncios, é uma expressão fotográfica dos mistérios das coisas, ele diz. É um apelo ao homem por vir. Entendo dessa maneira a poeticidade de Rosa e Kogut, cada um em seu fazer artístico. A questão da sonoridade nas obras é um aspecto da desterritorialização da língua, inspiradora de devires. Há algo de experimentação linguística e de experimentação no real tanto em *Mutum*, quanto em “Campo Geral”. *Mutum* proporciona um “passeio audível”⁵⁶¹ de Rosa.

A fabulação de Miguilim e Thiago, assim, organiza-se e funciona, bem ao gosto de João Guimarães Rosa, em *eternidades*, reinventando um mito do sertão rosiano, do sertão ele mesmo, dos seus habitantes, como singularidade.

4.b. Entre cesuras e cortes: o tempo em fabulação

As aventuras não têm tempo, não têm princípio nem fim. (...)
Escrevendo, descubro sempre um novo pedaço de infinito.
Vivo no infinito; o momento não conta. (...)
Quando escrevo, repito o que vivi antes.
 João Guimarães Rosa.

Entre os escritos de Peter Pál Pelbart (2000), mais especificamente “Imagens de tempo em Deleuze” e “Rizoma temporal”⁵⁶², retomo neste trecho a questão do tempo, a fim de ver como funciona em fabulação nas obras estudadas.

Segundo Pelbart, há uma operacionalidade estética no tempo, principalmente quando o pensamos livre da tirania dos presentes encadeados (Cronos). Esse contínuo cronológico de presentes passa a ser pulverizado e atravessado por um tempo do acontecimento (Aion), por uma possibilidade virtual que sempre sobrevém nas *aventuras* rosianas (epígrafe).

Deleuze propõe, com os estoicos, com Bergson e com Nietzsche, exatamente uma

⁵⁶¹ O termo que gostaria de usar aqui é “aural walk”, inspirado por CHAMBERS, Ian. *Migrancy, Culture, Identity*. London; New York: Routledge, 1995. p.49-53.

⁵⁶² PELBART, Peter Pál. *A vertigem por um fio: políticas da subjetividade contemporânea*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

leitura aiônica do tempo. Em *Lógica do Sentido* (1974), na “Vigésima Terceira Série: Do Aion”, o filósofo apresenta Aion como um tempo em que o passado e o futuro se dividem a cada instante e ao mesmo tempo (ver a seta do tempo referenciada na Figura 02). Isso não quer dizer que o presente não “exista”. O presente de Aion, porém, tem a ver com o instante e é um tempo sem espessura, um presente de ator, de dançarino ou de mímico, puro “momento”, de que Rosa faz uso em seu *corpo de baile*.

Naquilo que se chamava presente, há, então, um passado-presente-futuro em fluxos simultâneos, imbricados⁵⁶³. O tempo, pensado desta outra maneira, comporta versões antes incompatíveis de uma pluralidade de acontecimentos, até de mundos.

É um sistema de variação: dado um acontecimento, não rebatê-lo sobre um presente que o atualiza, mas fazê-lo variar em diversos presentes pertencentes a distintos mundos, embora num certo sentido, mais genérico, eles pertençam a um mesmo mundo estilhaçado. Ou, dado um presente, não esgotá-lo em si mesmo, porém encontrar nele o acontecimento pelo qual ele se comunica com outros presentes em outros mundos, mergulhar a montante no acontecimento comum em que estão implicados todos: o Emaranhado Virtual.⁵⁶⁴

O tempo, misturado, atualiza-se em um agora, supõe um enorme amálgama de “memória”, constituída de “lençóis” de passado, “[...] espécies de estratos, que se comunicam entre si para afunilar-se, exercendo pressão sobre uma ponta de presente.”⁵⁶⁵ E, de repente, dois momentos que não estavam próximos, que estavam distantes e não se tocavam, passam a ser contíguos, podem até coincidir, ou dois momentos vizinhos afastam-se completamente. Pelbart compara o tempo a uma grande massa de argila, capaz de rearranjar, a cada modelagem, quaisquer distâncias entre seus pontos. “O tempo passa a ser concebido não mais como linha, porém como emaranhado, não como rio, mas como terra, não fluxo, e sim massa, não sucessão, porém coexistência, não um círculo, mas turbilhão, não ordem – variação infinita.”⁵⁶⁶ A memória deixa de ser uma faculdade superior que vive no homem para se organizar como um espaço gigantesco em que o homem habita: “[...] uma vasta Memória, Memória-Mundo, gigantesco cone invertido, multiplicidade virtual da qual somos um grau determinado de distensão ou contração.”⁵⁶⁷

⁵⁶³ Mais adiante, no livro citado acima, Pelbart observa como é difícil, ainda que se ponha em xeque a tripartição diacrônica do tempo (passado, presente, futuro), pensá-lo sem sua flecha habitual, em favor de uma multiplicidade de flechas, de direções, de sentidos. Talvez fosse preciso inventar-lhes outros nomes, ele afirma (Ibid., p.190-191).

⁵⁶⁴ Ibid., p.177-178.

⁵⁶⁵ Ibid., p.178.

⁵⁶⁶ Ibid., p.178.

⁵⁶⁷ Ibid., p.178.

Segundo Pelbart, existe um desregramento no tempo deleuziano, principalmente na arte. Trata-se de algo flutuante, paradoxal, talvez até enlouquecido (daí pensar-se em crítica e *clínica* quando se fala de literatura):

Sempre buscamos a origem ou o desfecho de uma vida, num vício cartográfico, mas desdenhamos o meio, que é uma anti-memória. É aí que se atinge a maior velocidade, onde os mais diferentes tempos comunicam e se cruzam, onde está o movimento, o devir, o turbilhão, diz Deleuze literalmente.⁵⁶⁸

Podemos afirmar, com Pelbart, que

[...] o que se depreende dos textos de Deleuze a respeito do tempo é que o próprio pensamento não poderia permanecer alheio ao projeto de liberar-se de uma certa ideia de tempo que o formatou, ou do eixo que o encurva. Nesse sentido, a exclamação enigmática de Hamlet sobre o tempo que sai dos eixos vai de par com a exigência de um pensamento fora dos eixos, isto é, de um pensamento que por fim deixasse de girar em torno do Mesmo.⁵⁶⁹

A imagem dogmática e hegemônica do tempo que Deleuze critica é a do tempo como círculo. O círculo, com seu centro, é metáfora do Mesmo, tempo da re-*apresentação*, afirma Pelbart. O tempo como rizoma é a ideia deleuziana do tempo como multiplicidade aberta, não como Identidade reencontrada, observa esse autor. O rizoma temporal não teria um sentido único (primeiro passado, depois presente, depois futuro) e na arte essa ideia torna-se potencializada, pois o artista consegue explorar os múltiplos sentidos e impactos de um tempo descentralizado, sem teleologia.

Por outro lado, se o círculo for sempre outro, sem centro, teríamos uma figura mais condizente com a proposta de Deleuze, em sua leitura de Nietzsche, afirma Pelbart: “[...] na repetição retorna apenas o não-Mesmo, o Desigual, o Outro — Ser do Devir, Eterno Retorno da Diferença.”⁵⁷⁰

Pelbart afirma que é possível chamar a esse outro, o desigual, o ser do devir, de futuro, de futuro aberto, que remete ao Fora e, principalmente, à criação. Explora-se, assim, no pensamento deleuziano, a afinidade com o pensamento de Bergson, mas com potência diferenciada por sua aliança a Nietzsche e ao retorno da diferença:

⁵⁶⁸ Ibid., p.179.

⁵⁶⁹ Ibid., p.180.

⁵⁷⁰ Ibid., p.181. Há duas epígrafes no livro *Manuelzão e Miguilim*, cuja primeira novela é “Campo Geral”. A primeira, de Plotino, é a seguinte: “Num círculo, o centro é naturalmente imóvel; mas, se a circunferência também o fosse, não seria ela senão um centro imenso”. Rosa problematiza a ideia de centro e de círculo com essa epígrafe. Parece mais afinado com Bergson e Nietzsche (com Deleuze, portanto) do que com os neoplatônicos em sua escrita.

[...] só o Tempo como Diferença pode inaugurar com o Futuro, descontínuo e disruptivo, uma relação de excesso, a exemplo da Obra ou do Além-do-homem, para o qual nem Zaratustra está maduro e que no entanto ele anuncia. O futuro como o incondicionado que o instante afirma – é o que Nietzsche teria chamado de Intempestivo e cuja importância Deleuze não cessa de ressaltar.⁵⁷¹

Enfatizando um tempo fora dos eixos, Deleuze nos convida a pensar em desfazer a relação entre tempo e história, dando relevância ao acontecimento, ou talvez, como diria Rosa, lembrar que a história quer ser contra a História, ou ainda, com Bogue, pensar nas fendas de uma história, nas suas fissuras. Por isso, o acontecimento permite dar voz a quem não tem voz. “Não se trata, evidentemente, só dos oprimidos ou das minorias, embora sempre se trate deles também, mas dos devires minoritários de todos e de cada um: não exatamente o povo, mas “o povo que falta”, o povo por vir.”⁵⁷²

João Guimarães Rosa escreve, em “Campo Geral”, sobre a singularidade de um modo de vida no interior dos Gerais. Seu interesse declarado por Bergson e Nietzsche autoriza a aproximação que aqui se faz com o pensamento deleuziano sobre o tempo. Toda a história do menino Miguilim se dá na perspectiva múltipla do tempo, ainda que exista, nesta obra e dentro do livro que a comporta, *Corpo de Baile*, um “recorte” temporal. No livro todo, conta-se sobre um “período” que vai desde Miguilim criança até Miguel adulto. E a história objeto desta pesquisa narra um “período” que vai desde a chegada de Miguilim ao Mutum – em casa – depois de uma viagem para ser crismado em uma cidade próxima, até a partida do menino para a cidade onde passaria a estudar e viver, longe dali. Aqui um registro cartográfico, sem prestar atenção aos meios, mas é exatamente *nos meios que se adquire maior velocidade...*

Quando se tenta elencar os acontecimentos em blocos para melhor analisar as relações temporais nesse texto rosiano, entende-se a complexidade da fabulação elaborada pelo autor. Obviamente há episódios marcantes (novos registros de Cronos): a chegada à fazenda, a briga com o pai, a surra, a “doença” de Miguilim, o episódio do bilhete, a doença e a morte de Dito, a briga com o irmão mais velho e com o pai, o adoecer de Miguilim, o suicídio do pai, a passagem do doutor pela fazenda, a partida de Miguilim. O emaranhado, entretanto, dos lençóis que afetam cada presente que passa, é tão rico e tão detalhado, que pensar essa história em termos cronológicos torna-se pouco relevante, empobrece-a. Muitas outras *aventuras* são narradas simultaneamente.

Abordar o início do texto literário talvez sirva de exemplo para que se tenha uma dimensão dos fluxos que atravessam a história de Miguilim. Entendo que, em um primeiro

⁵⁷¹ Ibid., p.182.

⁵⁷² Ibid., p.182.

momento, apresentam-se o espaço e os personagens, uma visão “geral” desse Campo Geral, dessa pedra brilhante dada ao contemplativo. O primeiro parágrafo introduz um certo Miguilim que morava com sua família longe “daqui”, em um ponto remoto, no Mutum (Longe “daqui”, do *lugar* de onde se lê?, do *tempo* em que se lê?; eu leitora de 2012 e cada um dos leitores sempre?; um aqui que une o escritor a cada um de seus leitores, para sempre, em um “aqui” comum? – pedaço do infinito da epígrafe de Rosa que abriu este trecho da tese?). Ele tinha oito anos e tinha sete na primeira vez que havia saído dali e fora à cidade para ser crismado. A referência à “primeira” viagem de Miguilim pode sugerir que a história começa, então, no momento da segunda partida de Miguilim, aquela do final do texto. Em fabulação temporal, o leitor é envolvido em múltiplas passagens que atravessam a vida da criança que busca compreender o que acontece ao seu redor e conhecer melhor aqueles com quem convive, e essa criança parte... Rosa faz voltarem os elementos das primeiras páginas no final do texto. A dúvida que tinha aos sete anos, de não saber afirmar se o Mutum era bonito (para consequentemente poder agradar à mãe), fora aliviada pela observação de um estranho na viagem inicial, de que aquele era sim um lugar bonito, e é retomada no penúltimo parágrafo da história, quando, de óculos, pôde afirmar por si mesmo a beleza daquele canto em que vivia. A cabacinha entrelaçada com cipós, formosa, que servira para matar a sede na primeira viagem do menino lhe é ofertada por Tio Terêz no dia da partida para a cidade na penúltima página da história.

A sensação que temos é de que tudo o que nos é contado encontra-se nesse enorme fluxo de memória de que nos falava Pelbart (Bergson/Deleuze) antes. E não se trata apenas de usar o recurso do *flashback*, porque não existe um trecho que aconteceu antes e que é interrompido para se retomar a história em um depois de maneira simplificada. Temos trechos em que várias coisas acontecem ou são iluminadas como mônadas leibnizianas. Algo “pisca” do passado, brilha ou ilumina um agora impactando-o, para apagar-se em seguida. Assim apresentam-se os personagens.

Observem-se as relações temporais no início da história. Quando chegara de volta da viagem da crisma, ansioso para contar para sua mãe que o Mutum era um lugar bonito,

[...] Miguilim devia de ter procedido mal e desgostado o pai, coisa que não queria, de forma nenhuma, e que mesmo agora largava-o num atordoado arrependimento de perdão. De nada, que o pai se crescia, raivava: — “Este menino é um mal-agradecido. Passeou, passeou, todos os dias esteve fora de cá, foi no Sucuriju, e, quando retorna, parece que nem tem estima por mim, não quer saber da gente...” A mãe puniu por ele: — “Deixa de cisma, Béro. O menino está nervoso...” Mas o pai ainda ralhou mais, e, como no outro dia era de domingo, levou o bando dos irmãozinhos para pescaria no córrego; e

Miguilim teve de ficar em casa, de castigo. Mas tio Terêz, de bom coração, ensinou-o a armar urupuca para pegar passarinhos. Pegavam muitos sanhaços, aqueles pássaros macios, azulados, que depois soltavam outra vez, porque sanhaço não é pássaro de gaiola. — “Que é que você está pensando, Miguilim?” — Tio Terêz perguntava. — “Pensando em pai...” — respondeu. Tio Terêz não perguntou mais, e Miguilim se entristeceu, porque tinha mentido: ele não estava pensando em nada, estava pensando só no que deviam de sentir os sanhaços, quando viam que já estavam presos, separados dos companheiros, tinha dó deles; e só no instante em que tio Terêz perguntou foi que aquela resposta lhe saiu da boca. Mas os sanhaços prosseguiram de cantar, voavam e pousavam no mamoeiro, sempre caíam presos na urupuca e tornavam a ser soltos, tudo continuava. Relembável era o Bispo — rei para ser bom, tão rico nas cores daqueles trajes, até as meias dele eram vermelhas, com fivelas nos sapatos e o anel, milagroso, que a gente não tinha tempo de ver, mas que de joelhos se beijava.

— Tio Terêz, o senhor acha que o Mutum é lugar bonito ou feioso?

— Muito bonito, Miguilim; uai. Eu gosto de morar aqui...

Entretanto, Miguilim não era do Mutum. Tinha nascido ainda mais longe, também em buraco de mato, lugar chamado Pau-Roxo, na beira Saririnhém. De lá, separadamente, se recordava de sumidas coisas, lembranças que ainda hoje o assustavam. Estava numa beira de cerca, dum quintal, de onde um menino-grande lhe fazia caretas.⁵⁷³

Estamos em uma camada do tempo, em um *lençol do passado*, no castigo imposto pelo pai e, de repente, estamos em outra, “vendo” o Bispo ricamente vestido, ou em outra, no quintal, com um menino que lhe fazia caretas. Não há lentas transições. Tudo acontece quase que simultaneamente. E na sequência temos o banho de sangue de tatu para ele, Miguilim, enfraquecido por alguma doença, poder “vingar”. E as moças de claros sorrisos, e a alegria de um jardim com frutinhas vermelhas...

No momento da partida de Miguilim, do “final” da história, o papagaio Papaco-o-Paco “sobrecantava” a uma cantiga “de alforria”: “*Mestre Domingos, que vem fazer aqui? Vim buscar meia pataca, p’ra beber meu parati...*”⁵⁷⁴. A relação com a alforria, a definição dessa cantiga como uma “Alvíssara de Alforria”, é apontada pelo próprio Rosa, quando referencia essa canção na epígrafe de “Cara-de-Bronze”, no mesmo *Corpo de Baile*. Depois, em carta a Edoardo Bizzarri, que o traduziu para o italiano, explica que alvíssara é um “(prêmio que se dá a quem anuncia) bôa nova, notícia boa” e alforria é “libertação (de escravo)”⁵⁷⁵. Interessante, voltando ao início da história, é que Miguilim constata que os sanhaços, que capturava com o tio, deveriam ser soltos novamente, pois não eram pássaros de gaiola (ele, menino, também não era de “gaiola”, não estava preso, podia ficar de castigo, mas logo voltava a brincar, livre); e imaginava como os sanhaços deveriam se sentir quando

⁵⁷³ ROSA, 1984, p.15-16.

⁵⁷⁴ Ibid., p.141.

⁵⁷⁵ BIZZARRI, Edoardo J. *Guimarães Rosa: Correspondências com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003, p.100.

aprisionados e separados dos companheiros (como ele, separado dos irmãos por causa da punição do pai no começo, e no final, apartado de toda a família, em busca de vida melhor, de óculos e estudos). Miguilim sabia que eles, os sanhaços, continuavam cantando e voando e pousando em mamoeiros e caindo prisioneiros nas arapucas – até serem novamente soltos – e tudo continuava. Sabia que a vida da família continuaria... Mas como?

Rosa parece “brincar” de fazer exercícios no passado virtual de Bergson, nas várias camadas do cone invertido do tempo, nos *lençóis de tempo*, enquanto vai nos apresentando eventos e personagens, pois esses saltos na memória do menino Miguilim nos permitem entrever, contemplar as pessoas e os lugares que o rodeiam ou que conviveram com ele. São pessoas e acontecimentos que impactam o presente do menino e atravessam o texto.

Além disso, em “Campo Geral” há outros atravessamentos – nove canções registradas: seis em blocos que atravessam a narrativa, interrompendo o fluxo do texto, com destaque em itálico (a primeira era de um menino triste, três são do Seo Aristeu, duas do Vaqueiro Salúz); e outras três surgem na boca do papagaio, o Papaco-o-Paco. Minha hipótese é de que elas anunciam uma mudança no curso dos acontecimentos, ou, como diria Bogue (2010, 2011) com Deleuze e Guattari, indicam uma cesura ou um corte no tempo, que remetem a um antes e um depois, a um salto para um futuro.⁵⁷⁶

4.b.1. Cesuras fabulatórias

Com a perspectiva da cesura em mente, dividi “Campo Geral” em sete partes, que discutirei a seguir. O primeiro bloco, **CAMPOS GERAIS, ou Da pedra brilhante dada ao contemplativo**, apresenta personagens e espaços, oferecendo contexto humano e geográfico para a história. Surgem, por ordem de aparição, Miguilim, o Mutum, Tio Terêz (a amizade e depois sua expulsão), Mãe, Pai, os lugares mais conhecidos pela família: Pau-Roxo e Saririnhém, as avós (Benvinda, que já morreu, e Izidra), os irmãos: Chica, Dito, Tomezinho, Drelina (cujos nomes completos são Maria Francisca Cessim Caz; Expedito José Cessim Caz; Tomé de Jesus Cessim Caz; Maria Andreлина Cessim Caz), o irmão que mora na cidade – Liovaldo, a agregada Rosa – que mora com eles, os animais – principalmente os cachorros (o

⁵⁷⁶ Li depois que, em “Notas para Facilitar a Leitura de *Campo Geral* de J. Guimarães Rosa”, Paulo Ronái (2002) também propõe uma divisão do texto em episódios, a saber: 1. Antecedentes de Miguilim; 2. Vítima dos ciúmes do pai; 3. Conclui um pacto com Deus; 4. Vence a doença; 5. É tentado em sua lealdade pelo tio; 6. Goza breve período de paz; 7. Perde o irmão e confidente; 8. É perseguido pela raiva do pai; 9. Sua doença e sua redenção. Eu preferi manter a “indicação” de Rosa para fazer essa divisão: as canções que atravessam o texto.

que faz com que conheçamos a história de Pingo-de-Ouro, a cachorra favorita de Miguilim, companheira de brincadeiras, sempre por perto, que o pai eventualmente entregou para uns tropeiros que passaram pela fazenda). É-nos dado a contemplar essa gente e esses lugares, a pedra brilhante, cada qual com um acontecimento, com uma pequena narrativa envolvendo-o.

Exatamente “dentro” da história do sofrimento por Pingo-de-Ouro, conhecemos a história do Menino Triste, que achou uma cuca no mato. Outros a tomaram dele e mataram-na. E o menino chorava e cantava:

*“Minha Cuca, cadê minha Cuca?
Minha Cuca, cadê minha Cuca?!
Ai, minha Cuca
que o mato me deu!...”*⁵⁷⁷

Cuca é “[...] um sinônimo, raro e arcaico, de “coruja”, que os meninos ignoravam”⁵⁷⁸, de acordo com Rosa. E a história do Menino Triste o autor conta ao seu tradutor que existe no sertão como está no livro. A coruja vai anunciar a tragédia familiar. Mais tarde, em outro bloco, anunciará também o tempo de dores maiores ainda, na história de Dito.

A Pingo-de-Ouro, também chamada desde então de Cuca por Miguilim, não foi esquecida. E a canção surge exatamente antes do aviso que Dito lhe dá: “— Pai está brigando com Mãe. Está xingando ofensa, muito, muito. Estou com medo, ele queria dar em Mamãe...”⁵⁷⁹. Miguilim resolve tentar protegê-la, um outro acontecimento inesquecível. Assim temos uma guinada na narrativa, e passamos para o que considero o segundo bloco, **VIDA E MORTE, ou Da vida interior**.

Vida interior, porque passamos então a conhecer o núcleo familiar mais íntimo. Morte, porque será o pensamento que perpassa o sentir do menino, com medo de adoecer até morrer, mas também porque mostra o desespero pelo fim do romance, ou da relação, entre Pai e Mãe.

Conhecemos neste trecho os desentendimentos entre Pai e Mãe, os sofrimentos de Miguilim, a expulsão de Tio Terêz do Mutum – justamente ele, que “[...] em tudo estava vivendo longe”⁵⁸⁰, os bichos de dentro de casa (o gato), a fé ensinada – rezar contra a tempestade, a história de Mãitina, mais detalhes da avó materna – a Vó Benvinda (que rezava, ralhava mole com os meninos e que “[...] quando moça tinha sido mulher-atoa. Mulher-atoa é que os homens vão em casa dela e ela quando morre vai para o inferno.”⁵⁸¹, as conversas dos meninos antes de dormir, a visita de Seo Deográcias – o “médico” que examina Miguilim e

⁵⁷⁷ ROSA, 1984, p.21.

⁵⁷⁸ BIZZARRI, 2003, p.39.

⁵⁷⁹ ROSA, op.cit., p.21.

⁵⁸⁰ Ibid., p.50.

⁵⁸¹ Ibid., p.35.

que lhe dá a impressão de que estava gravemente doente, a certeza de Miguilim de que iria morrer e o trato com Deus (se tivesse que morrer, seria dentro de um prazo combinado; se passado esse tempo, sarava), a sabedoria de Dito, os planos com Dito de crescer e ter uma fazenda para trabalharem juntos, e o sufoco do dia derradeiro, em que “[...] Miguilim não achava pé em pensamento onde se firmar, os dias não cabiam dentro do tempo. Tudo era tarde.”⁵⁸²

Dito, em auxílio, trouxe o Seo Aristeu para ver Miguilim. E ele veio com a canção que vai dar novo ritmo à história.

... *Eu vou e vou e vou e vou e volto!*
*Porque*⁵⁸³ *se eu for*
Porque se eu for
Porque se eu for
*hei de voltar...*⁵⁸⁴

Seo Aristeu, o dançador, o contador das histórias, personificando Apolo, “[...] músico, protetor das colmeias de abelhas e benfazejo curador de doenças”⁵⁸⁵, vem dionisicamente anunciar a vida exterior para Miguilim. No bloco 03, o **CASO DO BILHETE, ou Da vida exterior**, Miguilim vai ter que lidar exatamente com o que ou quem foi – partiu do Mutum, e com aqueles que por ali vão “passar”: com o tio, com o Seo Deográcias, com o Seo Aristeu, com o novo ajudante do pai...

Seo Aristeu inspira Miguilim a ver o Mutum, a comer, dançar e brincar – daí apresentar-se *dionisíaco*, e o menino, assim que “melhorou”, passou a levar almoço para o pai na roça, como já vimos, detalhadamente, antes. Além do episódio do bilhete do Tio para Mãe, temos, neste trecho do livro, as brincadeiras dos meninos, a descrição de detalhes da vida na fazenda, a noite dos vaga-lumes, novas memórias intercaladas (lembração de andar entre o gado, das reações dos adultos...), a história de Patori e os temores de Seo Deográcias por ele (seu filho), o Grivo – menino pobre e poeta (ele “[...] contava uma história comprida, diferente de todas, a gente ficava logo gostando daquele menino das palavras sozinhas.”⁵⁸⁶), e os amores da fazenda – o interesse de Maria Pretinha no vaqueiro Jé, por exemplo.

Tudo parecia bem na fazenda. Pai até trouxera um ajudante para os trabalhos da roça – o Luisaltino. E é dele o papagaio, Papaco-o-Paco, cuja voz “de fora”, cantando, anuncia os rumos mais tristes da história de Miguilim:

⁵⁸² Ibid., p.60.

⁵⁸³ Na edição de 1984, há um erro de digitação na página 61 (*Porque*, no primeiro verso, apresenta-se *por que*, separado). Na edição comemorativa de 2006, o erro foi corrigido.

⁵⁸⁴ Ibid., p.66.

⁵⁸⁵ BIZZARRI, op.cit., p.39.

⁵⁸⁶ ROSA, op.cit., p.89.

“Olerê lerê lerá, morena dos olhos tristes, muda esse modo de olhar...”⁵⁸⁷

“Estou triste mas não choro. Morena dos olhos tristes, esta vida é caipora...”⁵⁸⁸

O bloco 04, **VIDA CAIPORA ou Da história de Dito**, além de nos trazer a história da doença do irmão querido de Miguilim, é um acelerado das complicações do relacionamento entre Miguilim e seu pai. Caipora, palavra presente nos versos cantados pelo Papaco-o-Paco, segundo o *Dicionário Houaiss*, refere-se a uma

[...] entidade fantástica da mitologia tupi, muito difundida na crença popular, talvez derivada da crença no curupira, do qual seria uma variante, e que é associada às matas e florestas e aos animais de caça, dele se dizendo que aterroriza as pessoas e é capaz de trazer má sorte e mesmo causar a morte [...]; [...] diz-se de ou pessoa que, involuntariamente e apenas por sua presença ou proximidade, traz ou causa azar a outra.⁵⁸⁹

O papagaio ou, mais precisamente, seu dono, é anúncio da vida caipora, de má sorte, de azar, de infelicidade, tudo isso que vem vindo, com outros tempos.

Pai, que não gostava de papagaios, aceitou o Papaco-o-Paco.

Luisaltino veio e agradava todo mundo, “[...] conversava sozinho com Mãe”⁵⁹⁰ sobre Tio Terêz, sobre a judiação do mal que era os pais casarem “[...] as filhas muito meninas, nem deixavam que elas escolhessem noivo.”⁵⁹¹

Depois do dia mais lindo de todos, sem Vó Izidra (que estava fora, de parteira) e sem Pai (que estava no velório do Patori), seguiu-se uma confusão de acontecimentos que foram desde dor de dente do vaqueiro Salúz até ferroadada de marimbondo – sofrida por Tomezinho. O cachorro Julim foi esfaqueado por um tamanduá, o touro Rio Negro atacou Miguilim, que, confuso pela dor, brigou com o Dito (justo o seu irmão predileto), e a Maria Pretinha fugiu com o Jé...

E depois, “Meu-deus-do-céu”⁵⁹², quando tentaram pegar o mico que fugira, Dito se machucou gravemente, cortando o pé. Miguilim, tão próximo do irmão, assumiu a tarefa de mantê-lo informado sobre os acontecimentos na fazenda – ele, Dito, sempre perguntava detalhes de tudo e todos. Era perto do Natal, e o presépio foi sendo construído por Vó Izidra, mas Dito não conseguia ajudar. Veio gente de longe visitá-lo doente, Seo Deográcias, Seo Aristeu, Grivo e sua mãe, até Maria Pretinha e Jé voltaram para a fazenda, e todos rezaram

⁵⁸⁷ Ibid., p.90.

⁵⁸⁸ Ibid., p.91.

⁵⁸⁹ HOUAISS, 2001, n.p.

⁵⁹⁰ Ibid., p.91 e 94.

⁵⁹¹ Ibid., p.94.

⁵⁹² Ibid., p.101 e 102.

juntos – nada, porém, de o Dito melhorar. Miguilim pediu, inclusive, que Mãitina fizesse um feitiço... Mas não tinham o poder, o menino não conseguia nem fazer o Papaco-o-Paco dizer o nome do irmão. Em desespero crescente, Miguilim atordoava-se com o agravamento da doença de Dito, que lhe ensinou o segredo derradeiro de que podemos ficar *sempre alegres*, mesmo com todo o mal acontecendo – *olhos tristes, muda esse jeito de olhar*; na vida caipora, *fico triste, mas não choro*.

Dito morreu. Narra-se o cuidado de Mãe, lavando e preparando o filho para ser levado e enterrado, os muitos visitantes do velório, os preparativos para essa viagem. Depois, era *misturar ao vivo o vivido* e suportar o

[...] tempo de doer. Miguilim tinha sido arrancado de uma porção de coisas, e estava no mesmo lugar. Quando chegava o poder de chorar, era até bom – enquanto estava chorando, parecia que a alma toda se sacudia, misturando ao vivo todas as lembranças, as mais novas e as muito antigas. Mas, no mais das horas, ele estava cansado. Cansado e como que assustado. Sufocado. Ele não era ele mesmo. Diante dele, as pessoas, as coisas, perdiam o peso de ser. Os lugares, o Mutum – se esvaziavam, numa ligeireza, vagarosos. E Miguilim mesmo se achava diferente de todos. Ao vago, dava a mesma idéia de uma vez, em que, muito pequeno, tinha dormido de dia, fora de seu costume – quando acordou, sentiu o existir do mundo em hora estranha, e perguntou assustado: — “Uai, Mãe, hoje já é amanhã?!”⁵⁹³

Entre prantos, mais tarde, com Mãitina, Miguilim enterrou as coisas (os trastes) do irmão, e tentava lembrar o que ele dizia, como pensava. De repente, Papaco-o-Paco gritou *Dito, Expedito!*, tão fora de hora...

E Pai se zangava com a tristeza de Miguilim. Este,

Medo de morrer, tinha; mesmo a vida sendo triste. Só que não recebia mais medo das pessoas. Tudo era bobagem, o que acontecia e o que não acontecia, assim como o Dito tinha morrido, tudo de repente se acabava em nada. Remancheava. E ele mesmo achava que não gostava mais de ninguém, estirava uma raiva quieta de todos. Do Pai, principal. Mas não era o Pai quem mais primeiro tinha ódio dele Miguilim?⁵⁹⁴

Remancheando, demorando-se, fazendo tudo lentamente, Miguilim começou a trabalhar na roça, até sem poder mais, de cansaço. O menino pensava em Patori, por exemplo, de maneira totalmente nova, tentando encontrar alegria na amizade com ele, quando ele não era maldoso. Afinal, ele fazia rir, imitava animais...

No dia em que Luisaltino, “perrengue”, não foi trabalhar com ele e Pai, os dois brigaram novamente e, à noite, na frente dele mesmo, “Pai disse a Mãe que ele não prestava,

⁵⁹³ Ibid., p.111-112.

⁵⁹⁴ Ibid., p.116.

que menino bom era o Dito, que Deus tinha levado para si, era muito melhor tivesse levado Miguilim em vez d'o Dito.”⁵⁹⁵

Miguilim tinha que aguentar tudo aquilo. Era até forçado a levar leite no Bugre e enfrentar meninos malignos no caminho...

Vieram Liovaldo e Tio Osmundo visitar a família e, nesse dia, o irmão mais velho provocou o Grivo que passava por ali em direção ao Tipã, onde venderia dois patos que carregava. O irmão debochou, cuspiu no Grivo, deu com os pés nos patos, deu tapas no menino. E Miguilim novamente assumiu as dores de alguém mais fraco – reagiu e brigou violentamente com o irmão mais velho. Pai não perguntou o que tinha acontecido, como ele podia brigar com o irmão por causa de um “estranho”? Surrou brutalmente Miguilim, que nem chorava, porque ia aprendendo as violências, porque “[...] quando ele crescesse, matava Pai.”⁵⁹⁶

Agora ele sabia, de toda certeza: Pai tinha raiva com ele, mas Pai não prestava. A Mãe o olhava com aqueles tristes e bonitos olhos. Mas Miguilim também não gostava mais da Mãe. Mãe sofria com ele, mas era mole – não punia em defesa, não brigava até ao fim por conta dele, que era fraco e menino, Pai podia judiar quanto quieria. Mãe gostava era do Luisaltino... [...] — “Pai é homem jagunço de mau. Pai não presta.” Foi o que ele disse, com todo desprezo.⁵⁹⁷

Mãe pediu ao vaqueiro Salúz que levasse, por uns três dias, o filho com ele, esperando a raiva de Pai passar. É o vaqueiro quem canta, anunciando o bloco seguinte da história, em duas canções:

*“Meu cavalo tem topete,
topete tem meu cavalo.
No ano da seca dura,
mandioca torce no ralo...”*

*“Quem quiser saber meu nome
carece perguntar não:
eu me chamo lenha seca,
carvão de barbatimão...”*⁵⁹⁸

Chamei este trecho de **EXERCÍCIOS DE FORTALECER-SE ou Dos tempos de destruições**, pois entendo que nesse período Miguilim consegue (ou é forçado a) desprender-se das dificuldades familiares. Na verdade, entretanto, ele passa por outras tempestades e perdas, antes dos tempos de reconstrução.

⁵⁹⁵ Ibid., p.119.

⁵⁹⁶ Ibid., p.124.

⁵⁹⁷ Ibid., p.125.

⁵⁹⁸ Ibid., p.126.

Miguilim, antes de tudo, conheceu a terra com o vaqueiro Salúz.

Naqueles três dias, Miguilim desprezou qualquer saudade. Ele não queria gostar mais de pessoa nenhuma de casa, afora Mãitina e Rosa. Só podia apreciar os outros, os estranhos; dos parentes, precisava de ter um enfaro de todos, juntos, todos pertencidos. Mesmo de Tomezinho; Tomezinho era muito diferente do Dito. Também não estava desejando se lembrar daqueles assuntos, dos conselhos do Dito. Um dia ele ia crescer, então todos com ele haviam de comer ferro. E mesmo agora não ia ter medo, ah, isso! Mexessem, fosse quem fosse, e mandava todo-o-mundo àquela parte, cantava o nome-da-mãe; e pronto. Quando teve de voltar, vinha pensando assim.⁵⁹⁹

Por ter voltado e não pedido benção ao pai, irritou-o novamente. A raiva injustificada desse homem, segundo Ivan Teixeira, reflete “[...] o enigma da condição de Miguilim, apresentado pelo narrador como filho de Nhô Béro, mas que, decifrados todos os índices e alusões equívocas, resulta, na trama, como filho de tio Terez (sic).”⁶⁰⁰. Teixeira vê nesse indício de paternidade a construção de uma fábula singular, da realidade única de Miguilim, integrante de uma geometria de isolamento da família no interior dos Gerais, revelador da precariedade social do lugar.

À medida que o leitor amplia o foco de observação, saindo da origem de Miguilim e de sua relação paradoxal de ódio ao pai e amor ao tio, a novela vai perdendo a singularidade realista e adquirindo nuanças alegorizantes, até se chegar à encarnação do conceito engenhoso em um menino-filósofo e ao entendimento dos óculos como metáfora da cultura e do conhecimento.⁶⁰¹

É uma leitura possível, principalmente se levarmos em consideração os indícios de ciúme de Pai. A relação agressiva do pai em relação ao menino pode, por outro lado, também indicar o lugar desprivilegiado de Mãe, da mulher bonita, filha de outra que havia sido “mulher-atoa”, marcada por essa condição, sem quaisquer condições de defesa. Uma Capitu rosiana – esta é a condição de Mãe. Ainda que seja possível constatar a dúvida sobre a paternidade de Miguilim (e, no caso do filme, de Thiago), mais interessante é seguir com escritor e diretora e deixar esse “incômodo” no ar (como em Machado de Assis). Pai poderia estar também reagindo por não se reconhecer na forma de ser de seu filho, mais sensível, bem mais parecido com Mãe, que ele não conseguia compreender.

De qualquer forma, neste trecho, assim que Miguilim voltou dos três dias com o vaqueiro Salúz, Pai abriu as gaiolinhinhas todas do filho, soltando os passarinhos que ele lentamente havia capturado, para, em seguida, pisar e destruí-las todas. E todo mundo calado.

⁵⁹⁹ Ibid., p.129.

⁶⁰⁰ TEIXEIRA, Ivan. Rosa e depois: o curso da agudeza na literatura contemporânea (esboço de roteiro). *Revista USP*, São Paulo, 36, dez.-fev. 1997-1998. p.100-115, p.103.

⁶⁰¹ Ibid., p.103.

Miguilim não se mexeu enquanto Pai fazia tudo isso, mas depois, como se possuído por uma tempestade, destruiu ele mesmo os seus brinquedos – e só então chorou.

Liovaldo, o irmão mais velho, ainda estava na fazenda, e foi mostrar-lhe a cabacinha com três formigas-cabeçadas. Acrescentando-se terra com urina de menina ou mulher, ele dissera antes, conseguia-se o consentimento delas e quem fazia o feitiço poderia mostrar-lhe sua “pombinha” – quando não houvesse ninguém por perto. Miguilim tirou-lhe a cabacinha e jogou longe, pisoteando-a. Ele vivia as tempestades.⁶⁰²

Tio Osmundo ofereceu uma pratinha a Miguilim antes de ele e o sobrinho partirem, mas ele recusou. O tio diz a Pai que esse seu filho tinha algo de fogo e que não iria envergonhá-lo. Assim ele e Liovaldo partiram.

Desde muito tempo Miguilim não senhoreava alegria tão espaçosa. Mas não era por causa de ter ficado livre do irmão. Menos por isso, que pelo pensamento forte que formou: o de uma vez poder ir também embora de casa. Não sabia quando nem como. Mas a idéia o suspendia, como um trom de consolo.⁶⁰³

O menino trabalhou com Pai e Luisaltino na roça, mas não por muito tempo, porque adoeceu – febre e dor cravável na nuca deixaram-no prostrado, e depois, a barriga sarapintada de vermelhos. Só então Pai se emocionou com o filho, doente.

Grivo, que passara a trabalhar com eles, trouxe de presente uma gaiolinha. Em um tempo quase de delírio, Miguilim pediu laranja, mas só conseguem lhe oferecer abacaxi, lima, limão-doce... Ainda de cama, recebeu a informação de que Pai matara Luisaltino. Desesperou-se: “— “Não me mata! Não me mata!” — implorava Miguilim, gritado, soluçado.”⁶⁰⁴

Em companhia de Vó Izidra, rezava até dormir. Foi ela quem lhe deu a notícia de que o pai tinha se enforcado: “[...] Miguilim chorava devagar, com cautela para a cabecinha não doer; chorava pelo Pai, por todos juntos. Depois ficava num arretriste, aquela saudade sozinha.”⁶⁰⁵

Só Seo Aristeu conseguiu reverter o quadro e dizer que Miguilim devia sarar, porque considerava tristeza uma *agouria*. E anuncia o próximo período, cantando o tempo das reconstruções.

⁶⁰² Kogut explorou esse trecho de maneira distinta. Fernando (Patori) é quem vai ser o disparador da violência do pai e resultar na revolta também de Thiago. Mais uma boa solução de roteiro.

⁶⁰³ ROSA, 1984, p.131. O *Dicionário Houaiss* define *trom* como armamento antigo; máquina de guerra, espécie de catapulta, usada para arremessar pedras; o canhão; o estrondo de canhão ou de qualquer peça de artilharia. Miguilim se preparava para uma espécie de luta, um desejo de partir.

⁶⁰⁴ Ibid., p.135.

⁶⁰⁵ Ibid., p.136.

*“Amarro fitas no raio,
formo as estrelas em par,
laço o interno fechar porta,
dou cachação ao sabiá,
boto gibão no tatu,
calço espora em marruá;
sojigo onça pelas tetas,
mó de os meninos mamar!”*

*Ô ninho de passarim,
ovinho de passarinhar:
se eu não gostar de mim,
quem é mais que vai gostar?”⁶⁰⁶*

Neste bloco 06, **CLARIDADE** ou **Dos tempos de reconstruções**, Miguilim vai recomeçar a vida na fazenda, sarando devagar, começando a gostar de si. Tio Terêz voltou. Vó Izidra partiu. “Mas Miguilim não gostava mais de Tio Terêz, achava que era pecado gostar.”⁶⁰⁷

Logo surgiu a ideia: “— “Se daqui a uns meses sua mãe se casar com o Tio Terêz, Miguilim, isso é de teu gosto?” — Mãe indagava. Miguilim não se importava, aquilo tudo era bobagens. Todo mundo era meio um pouco bobo.”⁶⁰⁸

Miguilim foi melhorando, de saúde.

Um dia veio o homem a cavalo, um médico, o doutor José Lourenço, do Curvelo, que tudo podia. Ele percebeu que Miguilim não era “limpo de vista” ou tinha “a vista curta”.

Quando o menino experimentou os óculos e olhou...

Nem não podia acreditar! Tudo era uma claridade, tudo novo e lindo e diferente, as coisas, as árvores, as caras das pessoas. Via os grãosinhos de areia, a pele da terra, as pedrinhas menores, as formiguinhas passeando no chão de uma distância. E tonteava. Aqui, ali, meu Deus, tanta coisa, tudo...⁶⁰⁹

E o homem se ofereceu para levar Miguilim para a cidade.

— “Você mesmo quer ir?”

Miguilim não sabia. Fazia peso para não soluçar. Sua alma, até ao fundo, se esfriava.⁶¹⁰

Enquanto arrumava suas coisas com Mãe, ouviu-se o Papaco-o-Paco sobrecantar, anunciando o novo período com a canção de alforria, como já se apresentou no início deste

⁶⁰⁶ Ibid., p.137.

⁶⁰⁷ Ibid., p.137. Seria uma traição ao pai?

⁶⁰⁸ Ibid., p.138.

⁶⁰⁹ Ibid., p.139-140.

⁶¹⁰ Ibid., p.140.

trecho:

*“Mestre Domingos, que vem fazer aqui?
Vim buscar meia pataca, p’ra beber meu parati...”*⁶¹¹

O bloco 07, de apenas duas páginas, é **PARTIDA ou Do bonito do Mutum**, a dobra da história sobre si mesma, o momento de liberdade. Os pássaros, desde cedo, pareciam cantar — *Que alegre é assim... alegre é assim...*⁶¹² Todos se reuniram para se despedir de Miguilim, porém, antes de ir embora, ele emprestou os óculos do médico que o levaria para longe. E viu que o Mutum era mesmo lindo – com seus próprios olhos.

Inicialmente pensar o tempo nessas duas obras, em uma ótica comparatista, pareceu ser uma tarefa impossível de se realizar, principalmente porque “Campo Geral” nos oferece extrema riqueza do ponto de vista das aventuras e das temporalidades, explorando a simultaneidade e mostrando um Mutum, como diria Arrigucci Jr., onde “[...] diversas temporalidades narrativas se misturam”⁶¹³ – e isso se levarmos em consideração apenas “Campo Geral”, que, por sua vez, é parte de um livro (*Corpo de Baile*) também cuidadosamente construído, inclusive desse ponto de vista, do tempo. Além disso, os acontecimentos são da ordem das intensidades, do tempo aiônico, como se pôde ver nos “blocos” que compõem “Campo Geral”. A fabulação do tempo é completamente distinta entre uma obra e outra. Em *Mutum*, Kogut não explora a simultaneidade nem o recurso cinematográfico dos *flashbacks*, e opta por trabalhar o tempo fílmico de maneira lenta, “cronológica”, a capturar o movimento do cotidiano a maior parte do tempo em câmeras fixas.

O tempo de uma fabulação fílmica é mais lento e também muito mais “curto”. É possível demorar-se demais em personagens, em episódios, no livro. O filme tem apenas 90 minutos para nos afetar, por isso precisa ter, inclusive, menos personagens, centrar-se em menos aventuras, para ter condições de adensar suas singularidades. A cena do luto por Felipe (Dito), que analisamos antes, nos dá a dimensão dessa característica do cinema. A diretora precisou fazer escolhas, em relação ao livro que inspirou sua obra, fazer cortes, trocas.

Mutum organiza-se, fato comum em DVDs, em ‘capítulos’. Há dez deles no filme (ver Anexo B), os quais eu elenquei e cujas sequências principais nomeei para poder facilitar uma visão geral da obra. Esses capítulos também podem ser agrupados em trechos que

⁶¹¹ Ibid., p.141.

⁶¹² Ibid., p.142.

⁶¹³ ARRIGUCCI JR., Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. *Novos Estudos*. CEBRAP, São Paulo, n.40, p.7-29, nov. 1994, p.24.

correspondem à divisão que fizemos de “Campo Geral”. Teríamos **Mutum, Thiago, Família** no primeiro bloco; **Thiago e Vida Interior**, no capítulo 2; **Thiago e Vida Exterior**, nos capítulos 3 e 4; **Thiago e Tempo de Doer** (incluiria a “vida caipora”), nos capítulos 5, 6, 7 e 8; **Thiago e o Tempo de Reconstruir**, no capítulo 9; e **Thiago e o Bonito do Mutum**, no capítulo 10.

O filme começa com a chegada de Thiago, a cavalo com o tio, de uma viagem. Os acontecimentos que se desdobram a partir de sua chegada seguem um contínuo: a não atenção ao pai – e a consequente saída com o tio na mata (cap. 01); a briga dos pais – e a consequente expulsão do tio da fazenda (02); a função de levar alimento para o pai na roça – e o consequente encontro com o tio (03); a análise de Thiago sobre o que é certo e errado – e a consequente negação ao pedido do tio (04); a vida na fazenda – e o ferimento de Felipe (05); agravamento e morte de Felipe – e piora nas relações com o pai (06); o luto de Thiago, o enfrentamento de Patori (não existe o irmão mais velho, do texto literário, que mora na cidade) – e nova briga com o pai (07); a vida possível de Thiago, longe da fazenda, até que o tio vai buscá-lo (pai sumiu; matou Luisaltino em briga – no filme não há suicídio do pai) (08); a vida na fazenda e a chegada do doutor – constata-se a necessidade de óculos (09); a partida de Thiago para viver na cidade (10).

Apesar de essa “listagem” dar a impressão de um filme de apenas imagens-movimento posto que algumas sequências levam a outras, existe em *Mutum* um apelo à imagem de um “presente vivo”, dentro da perspectiva teórica que apresentamos no capítulo 01 desta pesquisa. É nesse tempo presente que se desenrola a fabulação fílmica. E há muitas situações que não se prolongam em ações, que não são marcadas pelas reações que caracterizam a imagem-movimento. Elas funcionam para que possamos apreender algo de intolerável ou de belo ou de sensível.

Em cada um dos “capítulos” é possível destacar uma cena assim. Já de início, no mergulho ao Mutum, temos, por exemplo, o lombo do cavalo (Fotograma 01) e as suas patas – aqui o belo, o mergulho no detalhe; no capítulo 02, as imagens da porta fechada do quarto da mãe, diante de Felipe (Fotograma 37) – enquanto Thiago apanha de Pai por defender Mãe, e depois em mais dois momentos, diante do próprio Thiago, que tem intenção de consolar sua mãe (Fotogramas 35 e 38).

A sequência 13, que chamo de “Madona”, é uma das mais agonizantes: a Mãe, transfigurada, abraça o filho e já não se sabe mais quem consola quem, sob o som de fortes trovoadas (Fotogramas 60, 61, 62). Esse algo de intolerável esgarça-se no tempo fílmico, como que para nos dar tempo de experimentar a dor, a agonia, o sofrer.

Fotograma 60; Fotograma 61; Fotograma 62:
Sofrimento de Mãe e Thiago

Mãe, ao mesmo tempo em que ilumina a tela com um sorriso ou um afago (Fotogramas 41 a 44), também mostra a sua impotência ao mostrar que não pode fazer nada por seu filho a não ser deixá-lo ir. No filme, a destruição das gaiolas se dá depois que Thiago briga com Fernando (Patori, no livro – é ele quem diz para Thiago que o pai dele preferia que ele tivesse morrido em vez de seu irmão Felipe...). Nesse momento, depois da ação violenta do pai, Thiago destrói seus brinquedos. E acompanhamos o olhar de Mãe, quando pede ao Seo Luisaltino (no livro é o vaqueiro Salúz) que leve o filho por uns dias, até que seu marido se acalme – são 18 segundos em que a câmera mostra “apenas” Mãe, em *close*, o olhar triste, o respiração contida, exausta (Fotograma 63).

“Os bons *close-ups* irradiam uma atitude humana carinhosa ao contemplar as coisas escondidas [...]. Os bons *close-ups* são líricos; é o coração, e não os olhos, que os percebe. [...] são as imagens que expressam a sensibilidade poética do diretor.”⁶¹⁴

⁶¹⁴ Béla Balázs, tradução de João Luiz Vieira. In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*: antologia. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilme, 1983. Para uma visão abrangente e crítica, ver XAVIER, 1988 (Cinema: revelação e engano).

Fotograma 63:

Mãe vê o filho partir para evitar a agressão do marido

Mutum é um filme de poucas palavras.

Funciona como um cinema de visionário que, segundo Deleuze (2007a), torna-se uma forma de conhecimento (ver capítulo 01.f) e força-nos a esquecer outras lógicas e outros hábitos da nossa retina. E tudo sem a “interferência” de um acompanhamento musical, que transformaria o filme em “outra coisa”, nas palavras da diretora.

Se, ainda com o filósofo, para descrever, é preciso observar mutações, Kogut oferece-nos toda a oportunidade de capturarmos essas mudanças nas tomadas longas e quase que estáticas de situações-limite, que não se caracterizam pelo extraordinário, mas por explorarem em imagens a organização da miséria, da opressão, do desespero, da dor. É preciso escapar, bergsonianamente, daquilo que estamos acostumados a perceber, daquilo que temos interesse em ver, em busca de excessos do horror ou da beleza, que ultrapassam justificativas de bem ou de mal.

A sequência da conversa de Mãe e Thiago, sobre ir ou não ir para a cidade (com duração de 3min12seg) inicia-se com uma tomada relativamente longa do caminho aberto (Fotograma 07) para onde – ficamos sabendo em seguida – Mãe olha, com seriedade. Aqui, casada, com o marido sumido no mundo, ela toca a aliança nervosamente, pensando como proceder.

Fotograma 64:
O caminho aberto e Mãe pensando

Seu filho vem perguntar sobre o médico e ela lhe dá a notícia: “— Thiago, o moço disse que, se ocê quiser, ele te leva junto com ele...” Enquanto a pergunta se faz ouvir, temos o rosto de Thiago em *close*, sem dizer nada. Em seguida, são 20 segundos no mesmo *close*, até que ele contorna a cerca em que ela se apoia e eles se dirigem ao banquinho em frente à janela. Thiago senta-se no colo de Mãe e ela lhe fala das possibilidades, tentando convencê-lo a ir. São poucas frases, intercaladas com breves silêncios, a voz quase embargada: “— O moço é compadre do Seo Aristeu... Lá na cidade ele te compra um óculos... Te põe na escola... Depois cê aprende um trabalho...” [ela tenta encará-lo] “— Cê qué ir?” [ambos se olham e baixam o olhar – depois ela o abraça e fala sem olhar para ele, já com lágrimas, tentando talvez convencer a si mesma...] “— Vai, filho... Se der... no fim do ano... a gente faz a viagem também... Um dia todo mundo se encontra...” [então abraça-o mais forte – e Thiago nada diz. A decisão já foi tomada e não dependia – não depende – dele.].

Fotograma 65; Fotograma 66; Fotograma 67; Fotograma 68:
Mãe e Thiago conversando sobre a possibilidade de partir

Fotograma 69; Fotograma 70:
Mãe e Thiago sofrem com a partida iminente

Uma outra porta se destaca nessa sequência, aberta, uma sombra. A diretora poderia tê-la deixado de fora do enquadramento, mas funciona como contraponto. Partir pode ser uma saída, mas essa não é necessariamente uma decisão fácil de tomar. Querer ir? Vontade de ir? Não. Nenhuma. Nem de mãe nem de filho. Em abraço, sem consolo.

Esse presente alongado faz-se em imagens por todo o filme. Quando Felipe morre, como “filmar” o luto, a saudade, o sentimento de amor por alguém que partiu? O mundo continua, mas parece estar parado.

Em um canto da casa, nada a fazer. Sem vontade de comer, empurrar a comida de um lado para outro. É preciso atravessar um espaço escuro para alcançar o menino. A luz da janela não é suficiente para iluminar completamente a cena. Thiago está em outro lugar. O tempo segue devagar. Só ao longe podemos perceber passarinhos a cantar. Longe, longe... E ouvir grilos. Os quartos vazios, em abandono.

Fotograma 71:
Thiago em casa depois da morte do irmão

Fotograma 72 e Fotograma 73:

A nuvem parada no céu (o tempo parou); Thiago e Mãe lá fora

Lá fora o céu azul e a nuvem parada a enfeitar a tela. Ouvem-se vozes de crianças brincando, mas o menino não brinca. Deita-se no chão, em folhas secas, a olhar para o céu. Lá onde está a nuvem. Mãe, deitada ao seu lado, canta baixinho para ele, uma canção-brincadeira, mas Thiago nesse momento não brinca, apenas busca compreender o incompreensível da vida. Ou ainda, apenas vive esse incompreensível.

Fotograma 74:

A vida no doce

Com imagens óticas e sonoras, o movimento passa a ser percebido, apreendido

e pensado sob uma perspectiva do tempo, um tempo lento. Um componente de vidência atravessa os elementos visuais e sonoros da imagem e o cinema passa a assumir um caráter de verdade que não é resultado dos movimentos que podem ser seguidos ou realizados, mas consequência das relações mentais que constrói. O filme relaciona-se, então, com o pensamento, com o nosso pensamento sobre a vida, sobre as condições de vida.

Fotograma 75:
A vida e os meninos no ar

Há também movimentos leves. As imagens capturam o movimento, registram o exato momento do salto. Desejo de partir, urgência de chegar. E, apesar de um universo tão imenso, de distâncias de perder de vista, o ponto de chegada é logo ali, adiante. O fotograma captura a força de um gesto. Mas esse é um gesto de um filme. Potências do falso. Alegrias. Com Mia Couto, ousar dizer: “aparências em movimento”⁶¹⁵. O autor moçambicano nos lembra também que há vozes nas fotos, há uma capacidade de evocar músicas, risos e choros, e os artistas do cinema e da literatura funcionam como os fotógrafos *imaginógrafos* que ele cita, pois facultam “[...] a descoberta de fascinantes mundos que tão perto estavam mas que não sabíamos ver”⁶¹⁶. Ver as crianças. Ver as crianças. Ver as crianças. Ver... Ver os homens e as

⁶¹⁵ COUTO, Mia. As vozes da foto. In: COUTO, M. *Pensatempos*: textos de opinião. Lisboa: Caminho, 2005, p.75.

⁶¹⁶ Ibid., p.83.

mulheres. Ver os homens e as mulheres. Ver os homens e as mulheres. Ver... Ouvi-los. Um mundo de leveza... Brincadeiras. Ficar com eles, no ar. Escapar à opressão.

Assim é o presente do filme, assim Kogut faz o tempo se desdobrar em blocos.

O tempo fílmico é também síntese, uma contração contínua de passados, presentes e futuros, com ritmos e durações contraídas, retenções e prolongamentos de fluxos em cada microrrelação social, nos macrorritmos das tradições e dos corpos sociais.⁶¹⁷ Estabelece conexões, inclusive, com o tempo literário (passado virtual) que já passou e vem impactar o momento presente fílmico – já que, inspirado em outra obra, carrega em si, para aqueles que a conhecem, o tempo (bem como as informações) de “Campo Geral” (relação imanente com o futuro de cada ação de Thiago, pois já sabemos o que aconteceu com Miguilim).

Por outro lado, cada futuro, é interessante lembrar, organiza-se como uma forma vazia, estabelecendo a possibilidade de uma cesura, de um antes e um depois.

Apesar de a diretora não explorar em seu filme as imagens-cristal, da forma como as observou Gilles Deleuze (2007a), em que os tempos se confundem e nas quais não saberíamos distinguir o tempo presente do passado e do futuro, há sempre uma virtualidade prestes a se atualizar nas cenas, principalmente na maneira como Thiago precisa se relacionar com o pai. Mesmo em momentos de concordância entre os dois, como quando vai pela primeira vez levar-lhe o almoço na roça e o menino sugere a ele que poderia ajudá-lo a capinar, e o pai não responde, fica no ar a sensação de a criança não tê-lo agradado, de que a surra poderia voltar a se repetir. Da mesma forma, na cena da explosão do pai na cozinha – porque Thiago derrubara um prato, o menino se encolhe ao receber um safanão, como se fosse apanhar novamente, antes da frase que soa como uma ‘sentença’: “Amanhã esse menino vai me ajudar na roça.”⁶¹⁸

Da mesma maneira que havia feito Rosa, Kogut oferece-nos em filme uma visão do Brasil contemporâneo atravessado por tempos e ritmos múltiplos. A proximidade do real faz com que sua obra tenha tons de documentário (como já vimos). Ao seu público, uma sensação de vertigem, que parece a observação que a diretora faz do olhar de Thiago, quando o viu pela primeira vez. Para ela, ele olhava como se pensasse “eu não acredito que o mundo seja assim”.

Pelbart discute as vertigens que nos envolvem no mundo contemporâneo e que ele considera resultantes dessa alteração do regime temporal observada por Deleuze, de um tempo que “não existe”. Aqui cabe a nota dessa mesma página em que o autor cita Félix

⁶¹⁷ Cf. BOGUE, 2010; 2011.

⁶¹⁸ KOGUT, 2007, 56’30.

Guattari:

“O tempo foi considerado, por um longo período, como uma categoria universal e unívoca, quando na realidade estamos sempre às voltas com apreensões particulares e multívocas. O tempo universal não passa de uma projeção hipotética dos modos de temporalização referentes a módulos de intensidade – os ritornelos – que operam simultaneamente nos registros biológicos, socioculturais, maquínicos, cósmicos, etc.” Felix Guattari. Des subjectivites, pour le meilleur et pour le pire. In *Chi meres*. Paris, maio de 1990.⁶¹⁹

Se o tempo mudou e organiza-se rizomaticamente, como poderíamos pensá-lo?

Primeiramente, Pelbart responde com Michel Serres, seria preciso admitir uma copresença no nosso presente. Da mesma forma que um objeto contemporâneo como um carro tem peças e engenharia inventadas há pouco e outras que vêm do início do século (isso para não discutir a roda, do neolítico), existe em nós um arcaísmo bastante maior do que gostaríamos e isso não é um problema ou uma deficiência, é apenas fato. Os acontecimentos da história são, portanto, multitemporais, ensina-nos Serres. E o tempo da multiplicidade não tem nada de homogêneo. Assim é o Brasil de Rosa e Kogut. Assim fica “Campo Geral” para *Mutum*.

O tempo contemporâneo ao lançamento do livro, em 1956, é de uma sociedade leitora brasileira rica, letrada, vendo-se convidada a lidar com o povo das bordas, a família pobre, esquecida pelas políticas públicas de saúde (morre o filho, adoece Miguilim, faltam-lhe óculos), pelas políticas de educação (as crianças não têm escola e os pais não têm condições de superar essa falta), pelas políticas de segurança (Seo Deográcias menciona a violência de criminosos na região, dos roubos, de mulheres levadas à força, sem consequências). Nos dias de hoje, esse discurso parece que nada mudou. Willi Bolle (2004), que, na mesma linha de Antonio Candido em “O homem dos avessos”, comparou *Grande sertão: veredas* a *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, apresenta esse romance rosiano como um retrato do país, onde Rosa constrói uma rede ficcional para falar dos discursos sobre o Brasil, lidando com problemas cruciais que vão desde a falta de entendimento entre as classes dominantes e populares até o apontar dos obstáculos para sua verdadeira emancipação: a terra, o homem, a luta⁶²⁰. A escrita rosiana é uma refinação do *medium* para nos levar a pensar sobre nós mesmos afirma Bolle. Até hoje atual, relevante, urgente. Por isso filmar a história de Miguilim faz sentido hoje.

Kogut explora o tempo presente de maneira a nos conectar com um Brasil vivo, uma

⁶¹⁹ PELBART, 2000, p.183.

⁶²⁰ Cf. CANDIDO, 1993, 2002.

região que podemos visitar hoje, uma fazenda em funcionamento (que implica cuidados com animais, alimentação, roupas, limpeza), um modo de vida, uma forma de se relacionar com o espaço. Esse presente salta nas imagens capturadas e no contínuo cuidado para que não se tornasse outra coisa. A cineasta conta, na audioentrevista, que precisava fazer um esforço constante para permanecer o mais perto possível da vida “deles”.⁶²¹ Esse tempo presente brasileiro traz imagens de chão de terra, piso cimentado, goteiras, pratos de plástico, hábito de se comer com colher, lamparinas, crianças adoecendo sem remédio, crianças sem saber que não enxergam bem, falta de escola. A possibilidade de Thiago ir à escola é um dos argumentos de sua mãe para convencê-lo a ir com o doutor viver na cidade. Ficção. Sabe-se que a diretora conheceu os meninos exatamente em visitas a escolas rurais; e essa situação é diferente do tempo histórico de “Campo Geral”, em que Rosa denunciou exatamente a inexistência de escolas na região, o que levava as crianças a seguir em “atraso de ignorância”⁶²². Os “atrasos” ou os tempos diferentes, porém, (co)existem.

Paulo Rónai, na edição comemorativa de *Corpo de Baile*, lembra Rosa como um inventor de abismos, pois nos coloca em contato com os grandes medos do homem e com os seus impulsos e esforços de tentar compreender o passado e dirigir o futuro. Os dois monumentos – obra literária e fílmica, aqui estudados – são um convite a conhecer nossos abismos e uma abertura a possibilidades por vir. Organizam-se como máquinas de guerra, como veremos a seguir.

4.c. Máquinas de guerra em fabulação

O livro-máquina de guerra, contra o livro-aparelho de Estado.
Gilles Deleuze e Félix Guattari

Em uma discussão sobre a guerra na literatura brasileira, seria comum pensarmos em João Guimarães Rosa e nas batalhas de Riobaldo e Diadorim, em *Grande sertão: veredas*. Além das lutas pessoais, internas, dos personagens, ao trazer o universo de jagunços para o nosso mundo letrado em uma língua cuidadosamente elaborada, Rosa operou uma verdadeira revolução em nossa literatura. Os estudos sobre essa sua obra abraçam e englobam análises linguísticas e estilísticas; questões de estrutura, composição e gênero; abordagens sobre o

⁶²¹ Em uma das cenas, tinha um doce e a diretora perguntou para a vó, Dona Maria, que prato usaria na filmagem. Quando ela mostrou um prato de ágata, dizendo que era bonito, Kogut perguntou-lhe qual dos pratos ela usava em casa – e ela mostrou outro, de plástico. (KOGUT, 2007b, 14’50).

⁶²² ROSA, 1984, p.43.

processo de elaboração da obra; interpretações esotéricas, mitológicas e metafísicas; interpretações sociológicas, históricas e políticas; pesquisas onomásticas, bibliográficas e cartográficas, entre outras.⁶²³ Entretanto, aqui, observo como um texto que não venha a apresentar um encontro bélico pode se configurar como um registro de guerra.

Entendendo que “Campo Geral” e *Mutum* têm potência de revolução, apresento um livro, máquina de guerra, contra o livro, aparelho de Estado; apresento um filme máquina de guerra, contra os filmes aparelhos de Estado. Apresentarei as obras que contam a história do menino Miguilim e as batalhas com que se envolveu, como máquinas de guerra.

Em *Mil platôs, capitalismo e esquizofrenia*, volume 03, Deleuze e Guattari (1996) lembram que a guerra é comumente associada a um poder militar, portanto, estatal, direcionado a resolver questões políticas. Nesse sentido, a guerra tem metas que podem ser atingidas pelo poder bélico de um Estado, de um país contra um outro, por exemplo. Diferente, entretanto, é o conceito filosófico de máquina de guerra: “[...] um fluxo de guerra absoluta que escoar de um pólo ofensivo a um pólo defensivo e não é marcado senão por quanta (forças materiais e psíquicas que são como que disponibilidades nominais da guerra)”⁶²⁴.

Segundo esses autores, o conceito de máquina de guerra é mais uma potência, atrelada a um fazer e estar nômade, que se move e abala os modelos propostos de uma máquina estatal. É máquina porque é uma “construção”, marcada por conexões, fluxos de interesses, de desejos e de necessidades, por agenciamentos que levam a uma espécie de organização, uma composição de linhas de vários tipos: as linhas duras, que amarram e levam a segmentações – das instituições e dos territórios, e as linhas que não se deixam aprisionar – das desterritorializações, que eles chamam de linhas de fuga. São estas últimas, com sua multiplicidade e seus devires, com suas linhas-entre, que fazem a máquina de guerra.

O estudioso da obra desses filósofos, François Zourabichvili, escreveu em seu livro *O vocabulário de Gilles Deleuze* (2004), um verbete sobre o conceito de máquina de guerra. Neste, ele enfatiza a dificuldade de se compreender a proposta de Deleuze e Guattari, porque sua máquina de guerra não tem a guerra como objeto nem se trata de uma construção universal ou metafórica, mas é algo que concerne às linhas de fuga: “O conceito de máquina de guerra responde à questão da ambigüidade da ‘linha de fuga’ (que consiste menos em fugir de uma situação do que em ‘fazê-la fugir’, em explorar as pontas de desterritorialização): sua

⁶²³ Cf. BOLLE, 2004.

⁶²⁴ DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.97.

capacidade de se converter em linha de abolição”⁶²⁵. Essa ideia de abolição tem a ver com a maneira como o desejo enfrenta a sua repressão, mas não significa que se feche sobre uma interioridade individual. Não se trata da alforria de um. Ao contrário, trata-se de um agenciamento social, por isso o nomadismo como elemento inerente ao conceito, para os filósofos.

Deleuze e Guattari (1996) nos explicam que a máquina de guerra diz respeito à emissão de *quanta* de desterritorialização, à passagem de fluxos mutantes, e que toda criação passa por uma máquina de guerra. A guerra em si, como a conhecemos no senso comum, ao contrário, substitui a mutação e a criação pela destruição, que é o que resta à máquina de guerra quando esta “perdeu sua potência de mudar”⁶²⁶.

No volume 05 de *Mil platôs, capitalismo e esquizofrenia*, temos o bloco “1227 — Tratado de Nomadologia: a Máquina de Guerra”, em que Deleuze e Guattari (1997c) analisam o nomadismo e trazem mais possibilidades de pensar sobre o conceito de máquina de guerra. Enfatiza-se nesse texto a questão da relação da exterioridade da máquina de guerra ao aparelho de Estado e sua relação com a multiplicidade, com aquilo que não se deixa aprisionar. A máquina de guerra, dizem, movimenta-se contra a medida previamente estabelecida, trata-se de uma velocidade, de um segredo, de uma potência contra a soberania, por isso uma máquina de guerra contra o aparelho de Estado. A máquina de guerra é “[...] testemunha de uma outra justiça, às vezes de uma crueldade incompreensível, mas por vezes também de uma piedade desconhecida”⁶²⁷. Além disso, podemos destacar o aspecto espacial-geográfico de sua constituição e seu componente afetivo. Essas características podem ser exploradas tanto na literatura quanto no cinema. Assim, apesar de os autores terem construído o conceito sob o ponto de vista da atuação política, a ideia de máquina de guerra pode funcionar no campo dos estudos comparados como um fio condutor de análise, atrelado à ideia de fabulação.

Se a literatura é um “modo de testemunhar”, como nos lembra Silvina R. Lopes, podemos dizer o mesmo em relação à arte, ao cinema.⁶²⁸

Tanto em “Campo Geral” quanto em *Mutum*, podemos pensar a guerra como elemento agregador e desagregador da fabulação: a guerra dos desejos e da sexualidade, a guerra das repressões, a guerra da disciplina, a guerra dos medos, a guerra da vida e da morte, a guerra das passagens. A escrita rosiana organiza uma máquina literária com inúmeras linhas de

⁶²⁵ ZOURABICHVILI, 2004, p.33.

⁶²⁶ DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.112.

⁶²⁷ DELEUZE; GUATTARI, 1997c, p.13.

⁶²⁸ LOPES, 2003, p.38.

captura e de fuga. Sandra Kogut trabalha com esses fluxos.

Miguilim/Thiago vê-se obrigado a lidar com a tristeza da mãe, com as exigências do pai, com o ralar da avó, com seus medos, com as perdas, com a morte, com as disputas entre os homens e mulheres que o rodeiam. São fluxos que o atravessam e que o movimentam, que o levam a agir, criativamente, na ânsia de escapar a, de fazer fugir. Uma das formas que encontra na obra literária é contar histórias. O menino cria a partir daquilo que experimenta: o “[...] gosto pela invenção é, para Miguilim, o aprendizado do mistério e da beleza”⁶²⁹, o que se conecta à percepção das palavras, ao interesse pela surpresa das frases inventadas, que ele pede que os adultos repitam várias vezes, para ele “bem-ouvir”.

Uma outra maneira de o menino criar possibilidades de novos significados para a sua existência é a viagem: “[...] viajar é repetir um gesto iniciado por outros, revestindo-o, porém, de um novo valor”⁶³⁰. É durante a viagem que ele é informado sobre a beleza do Mutum e é antes da viagem final que esta hipótese realmente se confirma para ele. A viagem, entretanto, afirma Deleuze em *Conversações*, pode ser apenas uma incursão prazerosa, pode não provocar rupturas, pode ser um desejo vazio de alguém que mal se move e que na verdade não pretendia nem gostaria de partir, ou pode ser, em última instância, um caminho em que se verifica algo, algo de inexprimível...⁶³¹ Em *Corpo de Baile*, com “Buriti”, vemos que a hipótese de a família um dia novamente se encontrar é frustrada. Miguel, Miguilim adulto, acomoda-se em uma estrutura outra. O futuro, que é cesura e ruptura em “Campo Geral”, torna-se repetição do mesmo na sua fase adulta de Miguilim, capturado pela máquina de Estado. Os movimentos dionisíacos, de guerra, que movem Guimarães Rosa em “Buriti” são outros.

Talvez a ideia de *errância* de Kostas Axelos (1969; 1983) fosse mais pertinente para pensar os caminhos e descaminhos rosianos. Para Deleuze, a noção de errância de Axelos funciona para ultrapassar a oposição metafísica entre o erro e a verdade, entre o verdadeiro e o falso⁶³². No sertão, tudo se mistura.

Miguilim/Thiago parte. Partir era o seu “trom”⁶³³ de consolo, era uma arma, era uma forma de lutar e defender-se dali, daquilo, principalmente aos olhos de sua mãe.

Antes, porém, nos pequenos deslocamentos perto da sua casa, a criança vai ter que lidar com outros atravessamentos, com outros elementos da máquina de guerra: o segredo, a

⁶²⁹ CASTRO, 2005, p.65.

⁶³⁰ Ibid., p.25.

⁶³¹ DELEUZE, 1992, p.100.

⁶³² DELEUZE, 2006b, p.105.

⁶³³ ROSA, 1984, p.131.

sexualidade, os devires.

Deleuze e Guattari afirmam que o segredo é uma noção social, um agenciamento coletivo, e tem a ver com o devir: “só os devires são secretos”⁶³⁴. O segredo do mundo dos adultos que o rodeiam coloca o menino em tensão, em luta consigo mesmo. Retomemos algumas passagens. Miguilim, apesar de gostar do Mutum, sofria com o sentimento e a sensação de que, às vezes, tudo ali era triste e feio. Sua mãe vivia suspirosa, como se o lugar tivesse o poder de agir sobre ela e impedir a sua felicidade. O menino sabia que havia algo errado nisso, havia algo nebuloso, mas ele não era capaz de compreender... Havia um erro, Miguilim/Thiago sabia, mas não entendia. Havia a agressividade de seu pai, bruto no coração. Havia também Vó Izidra, rezadeira e moralmente dura. Havia Tio Terêz, motivo de ciúme e brigas. Apesar de uns virem, de fora, que curavam e alegravam a casa – Seo Deográcias e Seo Aristeu, por exemplo, os adultos pareciam não se entender. Miguilim/Thiago recebia carinho do Tio Terêz, mas este era causa de confusão entre os pais. O ciúme levava o pai a ameaçar, agredir a mãe e o próprio filho. Vó Izidra fez com que o Tio Terêz abandonasse a casa, a fim de evitar tragédia maior. Isso nunca era conversado às claras, sempre em segredo.

Tio Terêz pediu ao sobrinho que, em nome da amizade entre eles, entregasse à mãe um bilhete – e que não dissesse nada a mais ninguém sobre isso. Novo segredo. Na edição que serve de fonte para este estudo, Rosa explora por quase catorze páginas, longamente, o sentimento do menino, que nem tirou do bolso o bilhete, motivo de tormento e de lágrimas, de medo e de desconcerto, de indagações sobre como proceder, como agir de maneira correta.

No encontro com Tio Terêz no dia seguinte, ao levar a comida para seu pai na roça, a sua primeira reação foi soluçar. É interessante o início do parágrafo rosiano, pois Deleuze e Guattari (1997b) destacam exatamente os “devires-animais” dos homens na máquina de guerra: “A máquina de caça, a máquina de guerra, a máquina de crime acarretam toda espécie de devires-animais”⁶³⁵ e, no encontro entre o tio e o menino, “Tio Terêz saía de suas árvores, ousoso macio como uma onça, vinha para cima de Miguilim.”⁶³⁶. No encontro com a “onça”, só resta a Miguilim/Thiago agir com firmeza, ainda que emocionado e chorando. O menino enfrenta a batalha e fortalece-se, sentindo-se mais leve em seguida, como um passarinho cantador.

Entretanto, essa leveza não se mantém. Uma entre as coisas que o incomodam é a sexualidade. Esta vai surgindo aos poucos nas observações do menino. Inicialmente com as

⁶³⁴ DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p.83.

⁶³⁵ DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p.24.

⁶³⁶ ROSA, 1984, p.83.

provações de Patori, amigo que falava de mulheres, da beleza das irmãs e da mãe de Miguilim, de como os meninos nasciam... “Miguilim avermelhava. Tinha nojo daquelas conversas do Patori, coisas porcas, desgovernadas”⁶³⁷. Quando o irmão mais velho, que não morava no Mutum, veio visitá-los, tinha as mesmas conversas que o Patori e “Miguilim se enraivecia, de nada não dizer”⁶³⁸. Deleuze e Guattari lembram que a sexualidade coloca em jogo devires conjugados e que, para além da metáfora pobre que relaciona o amor e a guerra, há “poderes estranhos e quase terríficos” na máquina de guerra pela qual o amor passa⁶³⁹. É isso que Miguilim/Thiago vai aprender observando a relação dos seus pais, a maneira como outros homens se aproximam de sua mãe, os casos de amor entre os trabalhadores do Mutum. Ele escuta as conversas dos mais velhos por trás das portas e assusta-se com o comportamento dos adultos da família. A princípio, não compreende por que o tio precisava partir, justo ele, mas aos poucos vai percebendo outras relações. “*A sexualidade passa pelo [...] devir-animal do humano: emissão de partículas*”⁶⁴⁰. O pai embrutece-se em fúria com o ciúme que sente de sua esposa, ciúme este que o levará a matar um ajudante seu e que, em seguida, o levará ao suicídio – no livro; e a sumir no mundo – no filme.

Outro componente da máquina de guerra, o nomadismo, também é uma característica da vida no Mutum. Há sempre uma visita de fora, um viajante, um amigo que passa e traz notícias de longe. Essas pessoas, como os jovens citados no parágrafo anterior, de alguma maneira afetam o pensar e o agir daqueles com quem se encontram. Aliás, é um estranho, o doutor José Lourenço, quem vai perceber que Miguilim precisa de óculos e convidá-lo para ir viver na cidade, onde poderá estudar e conseguir a luz dos seus olhos.

O filme de Sandra Kogut não explora os devires-animais e a sexualidade, explora apenas os segredos. Kogut, nesse sentido, constrói sua máquina de guerra investindo em escolhas estéticas, optando por fazer um filme que escapa à lógica do mero entretenimento, explorando um tempo diferenciado daquele que enfrentamos nas grandes cidades, criando a sua obra a partir do olhar de uma criança.

⁶³⁷ Ibid., p.40.

⁶³⁸ Ibid., p.123.

⁶³⁹ DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p.72.

⁶⁴⁰ Ibid., p.72.

4.d. Uma máquina chamada *Corpo de Baile*

“Campo Geral” faz parte de um projeto maior de João Guimarães Rosa. Trata-se da primeira de um conjunto de sete novelas que ele publicou sob o título de *Corpo de Baile*. Muito já se escreveu sobre o desmembramento dessa obra em três livros separados. O próprio Rosa comentou essa divisão em cartas, discutindo impasses, perdas e ganhos com a divisão. É importante destacar, como outros pesquisadores já fizeram, a complexidade da escrita rosiana e a necessidade de uma leitura que leve em consideração, em *Corpo de Baile*, o conjunto das obras como um todo, pela coesão e abrangência que esse conjunto pode oferecer.

Apesar de o livro como um todo não ser objeto desta pesquisa, gostaria de apresentar, neste trecho, uma hipótese de se pensar a construção de *Corpo de Baile* sob a perspectiva da máquina de guerra.

Considerando que a obra começa com Miguilim em “Campo Geral” e segue até a história de Miguel em “Buriti”, a sétima novela, corroboro a ideia de Castro de que *Corpo de Baile* funciona como um círculo, com reiteraões temáticas, recorrências “[...] de personagens, imagens e lugares que se entrecruzam, se confundem, sem, no entanto, voltarem ao mesmo”⁶⁴¹. Como isso é possível, um círculo fechado que não se fecha, que não volta ao mesmo ponto inicial? Além de pensarmos a obra de forma rizomática, há a possibilidade de mais uma vez aproveitarmos o conceito de máquina de guerra. Afirmam Deleuze e Guattari: “O Estado não pára de produzir e reproduzir círculos ideais, mas é preciso uma máquina de guerra para fazer um redondo”⁶⁴². É possível entender *Corpo de Baile* como uma reação à obra que se fecha em um círculo ideal, principalmente porque explora fluxos que remetem a um todo aberto.

Essa possibilidade nos é anunciada quando se leva em consideração a epígrafe de Plotino, de *Corpo de Baile* e que ficou no primeiro volume quando o livro foi dividido em três: “Num círculo, o centro é naturalmente imóvel; mas, se a circunferência também o fosse, não seria ela senão um centro imenso”. A própria ideia de centro e de círculo é problematizada nessa epígrafe, levando-nos a um entendimento mais afinado com Bergson do que com os neoplatônicos, defendendo o primado da intuição, da inspiração sobre a inteligência reflexiva, sobre a razão. É preciso levar em conta o elemento criativo tão forte em João Guimarães Rosa.

⁶⁴¹ CASTRO, 2005, p.122.

⁶⁴² DELEUZE; GUATTARI, 1997c, p.34.

O centro de *Corpo de Baile* é “Recado do Morro”, a quarta história, a história que trata da criação de uma canção (uma das três parábases do livro). Lembremos a classificação de Rosa nos diferentes índices de *Corpo de Baile*: todas as histórias são poemas (carregam em si mensagens cuidadosa e linguisticamente trabalhadas), quatro delas são reclassificadas como romances (“Campo Geral”, que *contém os germes e motivos de todas as histórias*, encontra-se nessa lista), e três delas são parábases (parábase, na comédia grega, marca o momento em que o coro se afasta da ação teatral e traz o público de volta à realidade, abordando temas políticos e sociais, segundo o *Dicionário Houaiss*). Essas três parábases referem-se a três tipos de criação: a da canção (“Recado do Morro”), a da ficção (“Uma estória de amor”) e a da poesia (“Cara de Bronze”). Esse pensar sobre o fazer artístico intercala-se entre os romances.

Talvez fosse necessário, inclusive, aproveitar o pensamento sobre “centro” para questionar noções de centro e periferia. A partir de uma lógica rizomática e não binária, as relações no mundo tornam-se muito mais complexas. Se tirarmos o centro do centro, se deslocarmos os centros, se entendermos que a circunferência (ou a periferia) não fica nos “arredores”, mas pode tomar conta de “tudo” – como um imenso centro, incluindo-o, apresenta-se diante de nossos olhos toda uma possibilidade de contaminação, de hibridismo, de mestiçagem, um mundo que se mistura e que mistura continuamente. No nosso caso, faz-se canção e atravessa todo um viver. Nomadismo e máquina de guerra.⁶⁴³

Rosa elaborou grandes máquinas de guerra para a literatura brasileira. Analisá-las e perceber seu funcionamento podem nos mostrar quão complexa é a sua criação e as relações no nosso país.

Em seu artigo “Via e viagens: a elaboração de *Corpo de Baile* e *Grande sertão: veredas*”, Ana Luísa B. Martins Costa, a corroteirista de *Mutum*, que pesquisou extensivamente o arquivo de Guimarães Rosa, conta que Rosa era avesso ao improvisado, era entusiasta do estudo prévio e do planejamento, entendia que a construção literária exigia elaboração cuidadosa, dolorosa, aprofundamento, observação direta, precisão, agudeza, plasticidade, embelezamento e enriquecimento do idioma materno.⁶⁴⁴ As cadernetas da viagem pelo sertão contêm um inventário minucioso do linguajar vaqueiro, dos termos exatos para nomear as coisas, nuances de cores e sons, desenhos, histórias, afirma a pesquisadora. “Colhi coisas maravilhosas, voltei contente como um garimpeiro que tivesse enchido a

⁶⁴³ Cf. Paradas de Sucesso Periférico, de Hermano Vianna (2006), “The Broken World”, de Ian Chambers (1995) e “João Guimarães Rosa e a Língua Inglesa”, de Curt Meyer-Clason.

⁶⁴⁴ MARTINS COSTA, Ana Luísa B. Via e viagens: a elaboração de *Corpo de Baile* e *Grande sertão: veredas*. Revista *Cadernos de Literatura Brasileira*, n. 20 e 21. São Paulo: Instituto Moreira Sales, dez.2006, p.190. A maioria dessas palavras foi retirada de escritos e anotações de Guimarães Rosa.

sacola.”⁶⁴⁵

Willi Bolle (1973), em seu estudo sobre a poética de Guimarães Rosa contista, mostra em que medida seus textos apresentam a sociedade na qual viveu e como conhecer os processos narrativos empregados pelo autor ajuda-nos a pensar a sociedade brasileira em termos literários e sociológicos. O procedimento adotado pelo pesquisador é vasculhar os livros de Rosa e buscar a fábula das histórias (fábula para Bolle entendida como resumo, intriga, conjunto de grandes unidades narrativas em oposição a microunidades estilísticas), para transformá-las em “fórmulas”, destacando-lhes as funções. Segundo Bolle, por exemplo, em *Sagarana*, havia sanção moral e mortal para o adultério. Em *Corpo de Baile*, no entanto, o autor passou a se colocar mais criticamente em relação à estrutura familiar e apenas duas das sete histórias apresentam essa fórmula e ainda com transformações em relação à função dominante (“Dão-Lalalão” apresenta um tom de fantasia de um valentão, e em “Recado do Morro” essa fórmula cede espaço para outro filão da narrativa).

Em *Corpo de Baile*, continua Bolle, há um predomínio de conflitos psicológicos em detrimento da ação, com um traço funcional comum: em todas as histórias “[...] sentimos a pulsação das preocupações, dúvidas, aspirações, problemas, ansiedades, angústias. O denominador semântico comum é a expressão de uma consciência inquieta.”⁶⁴⁶ Bolle chama a atenção também para o fato de as histórias organizarem-se em torno de uma nova forma de contar. O que antes era “delito seguido de sanção” passa a apresentar inúmeros informes sobre a vida das figuras sertanejas, sob a técnica do estilo indireto livre. Além de o relacionamento entre homens e mulheres tomar conta de grande parte do conteúdo das narrativas (um centro imenso?), *Corpo de Baile*, segundo Bolle, estrutura-se de forma a explorar os sintomas do subdesenvolvimento do país. A intervenção de fora, como a do médico que livra Miguilim de ter a mesma sorte que os pais e seus irmãos, passa a ser uma solução, ainda que individual, ao determinismo do distanciamento social, mesmo que tenha nuances de aparente paternalismo.

Rosa focaliza nessa obra principalmente dois problemas, afirma Bolle: a condição da mulher (inclusive seu papel na esfera erótica) e as precárias condições de vida de quase todos os sertanejos, à exceção dos latifundiários. Os protagonistas, para o pesquisador, assumem a

⁶⁴⁵ ROSA apud MARTINS COSTA, 2006, p.197. Carta de JGR a Azevedo da Silveira, RJ, 20/12/1945. Em 1947, conta a seu pai que está “[...] imaginando estórias ambientadas no sertão”. Mas parece a Martins Costa que Rosa só começa a construção efetiva de sua nova obra quando volta ao Brasil, em 1951, depois de se instalar no Rio de Janeiro. Ele diz que está escrevendo um livrão, um livralhão de nove estórias, em 1953 – já estava na 6ª. E em 1954, escreve ao pai dizendo que esse livrão se desdobrou em dois. Considerando que uma das histórias se tornou *Grande sertão: veredas* e que *Corpo de Baile* tem sete histórias, Costa entende que a história que ficou de fora foi “Meu tio o iauaretê”, publicada postumamente, a partir de um esboço de um outro livro que ele já estava preparando.

⁶⁴⁶ BOLLE, Willi. *Fórmula e Fábula*. São Paulo: Perspectiva, 1973, p.70.

função de porta-vozes de milhares de pessoas nas mesmas condições (como Miguilim e as crianças). Em suas escolhas estilísticas e temáticas, Rosa “[...] revela-se um minucioso documentador e criador de uma *Comédia Humana* do sertão mineiro. Todas as classes sociais são figuradas, fazendeiros, vaqueiros e lavradores, vagabundos, mendigos, marginais...”⁶⁴⁷ O detalhe na caracterização de personagens leva-nos a entender as raízes dos distúrbios, como a subalimentação crônica, a sobrecarga de trabalho, fatores que geram tensões nervosas que extrapolam as capacidades dos indivíduos e resultam em agressividade descontrolada, como o caso do pai de Miguilim (outro centro enorme...). Para Bolle, todo esse cuidado de Guimarães Rosa tem a ver com a tentativa de renovar a percepção dos brasileiros, afetando nosso imaginário coletivo ao fazer a sua crítica social, recuperando a possibilidade de diálogo, inclusive com a irracionalidade, através de encontros entre personagens.

O Brasil conflituoso retratado por Rosa, com fortes tensões sociais, foi objeto de estudo de Deise Dantas Lima (2001). Para essa pesquisadora, há na prosa rosiana inúmeros percursos da perda, inclusive de Miguilim. Se Rosa traz para o seu texto o cotidiano, lembramos também todo o seu aspecto dinâmico, complexo e contraditório, representando um Brasil rural. Lima observa como os personagens estão submetidos aos mandos de muitos proprietários, como as histórias expõem nossa realidade plural e fragmentada, como Rosa é consciente dos percalços da implementação dos projetos desenvolvimentistas em nosso país. Até a perspectiva da infância como um período feliz se frustra em “Campo Geral”, mostrando a incapacidade de os personagens assumirem o controle de suas próprias vidas, afirma Lima.

A pesquisadora também explora o termo *errância*, diferentemente de Kostas Axelos, aqui apresentado como uma condição do homem pobre, uma atitude que dá visibilidade à vida das pessoas no nosso país, como uma resposta precária à situação da propriedade da terra, como saída individual, mas ainda assim, não se trata de determinismo econômico. Segundo Lima, a partida passa pela vontade, pelo temperamento dos personagens, pelas contingências de cada história.

A obra literária de Rosa, portanto, não deixa de anunciar gradações políticas. O mesmo podemos dizer sobre *Mutum* de Kogut. Construídas no espaço liso do sertão, liso, porque se trata de um espaço não estratificado e estriado pela máquina de Estado, as máquinas de guerra artísticas de Rosa e de Kogut se organizam a partir da composição de “coisas maravilhosas” recolhidas e agenciadas em linhas constitutivas de um modo de vida e de seus acontecimentos, atravessados por ficção, canções e poesia. Essas linhas, principalmente as de

⁶⁴⁷ Ibidem, p.82.

fuga, e esses espaços lisos não são necessariamente bons ou melhores que outros. As linhas, cartografadas, marcam caminhos e movimentos, definem coeficientes de sorte e de perigo. No caso de “Campo Geral”, são indicativas de outras possibilidades de ação, ou melhor dizendo, de atitudes distintas. Ao invés de atuante, uma postura de vidente se anuncia em Miguilim/Thiago e a cena final nos coloca novamente no momento possível de criação de outra forma de vida. Pelo avesso dos mitos dominantes, cria-se um mito ao invés de se aproveitar de tantos outros. Máquinas de guerra.

4.e. Fabulação – panorama geral

*É preciso que a personagem seja primeiro real,
para afirmar a ficção como potência e não como modelo:
é preciso que ela comece a fabular
para se afirmar ainda mais como real, e não como fictícia.
A personagem está sempre se tornando outra,
e não é mais separável desse devir que se confunde com um povo.*
Gilles Deleuze

Em um texto bastante elucidador sobre o pensamento de Deleuze e sua relação com a literatura, Jacques Rancière (1999) afirma que o filósofo privilegia certos tipos de histórias em suas análises, não aquelas que apresentam a síntese do heterogêneo, mas obras caracterizadas pela unidade da fabulação:

[...] histórias de metamorfoses, de passagens para o outro lado, de tornar-se indiscerníveis. Privilegia histórias que colocam a questão de saber o que aconteceu. Privilegia histórias de fórmulas, histórias que são operações, que relatam performances singulares; as histórias centradas em um personagem, sujeito a metamorfoses ou operador de metamorfoses ou de indeterminação.⁶⁴⁸

Privilegiando o escritor que cria uma espécie de língua estrangeira, que coloca em variação toda a língua e que remete, como a música, a um mundo a-significante e indiferenciado que se encontra sob os esquemas de representação, no universo das multiplicidades moleculares e dos acontecimentos, Deleuze interessa-se por obras *patchwork*, mosaicos textuais e humanos, ensina-nos Rancière. A potência da literatura está, para ele, em uma maneira singular de ver as coisas e que é capaz, ao mesmo tempo, de nos mostrar a hipocrisia do mundo, de escapar ao idealismo universal. Por outro lado, trata-se de uma

⁶⁴⁸ RANCIÈRE, Jacques. Deleuze e a literatura. Tradução de Ana Lúcia Oliveira. *Matraga* n.12, 2º semestre. São Paulo, 1999, p.07.

literatura que remete a um povo por vir, tem função política. “Essa política questiona a igualdade dos indivíduos humanos na sociedade em favor de uma grande igualdade que reina apenas embaixo, no nível molecular.”⁶⁴⁹ Há no mundo uma igualdade anti-fraternal, uma fraternidade mascarada, diz Rancière, que Deleuze recusa. Interessa a ele a revolução molecular, que se realiza nos desvios, nos combates personalizados, nos combates incertos⁶⁵⁰. Enfrentam-se problemas na história de Miguilim/Thiago, como só a criança pode fazer. O que nos encanta na história desses meninos é o seu transitar pelo mundo observando as coisas, atentos às histórias, desejosos de criar também as suas, desejosos de alegria, de música e de danças. A história de “Campo Geral” coloca em xeque a coerência de um povo, de toda uma sociedade fragmentada, cindida, falsamente fraternal e cordial. Rosa escancara as nossas fragilidades, os nossos pressupostos, as nossas crenças, a partir de um projeto estético que Sandra Kogut também opta por tomar para si ao fazer *Mutum*, em favor de uma infância.

Não se trata, aqui, de entender o pensamento nômade deleuziano como uma caricatura do eterno movimento, um movimento que ninguém deve perturbar, continua Rancière. Trata-se de pensar e inventar um povo político e fraternal a partir de indivíduos relacionados a modos de existência múltiplos que eles encarnam. O artista é um intercessor que opõe a grande anarquia do ser e a justiça do deserto (poderíamos dizer do sertão) à velha lei.

Por isso se diz que personagens em fabulação colocam-se em condições de ficcionar por si mesmos, *criando lendas*, transformando-se em mito, um mito singular, um mito do enunciado coletivo. Quando Deleuze se refere ao cinema de Glauber Rocha⁶⁵¹, ele afirma exatamente que o que o cineasta brasileiro fazia era expor o intolerável, a impossibilidade de se viver em nossa sociedade. Nesse sentido, seu ato de fabulação, produzindo enunciados coletivos, era capaz de dar positividade à miséria, inventando um povo, um povo que falta. Para Deleuze, colocar a terra em transe é explorar passagens e devires, permitir o ato de fala de um povo, inventando-o; não o mito de um povo passado, mas um outro, de um povo por vir, de um futuro intempestivo, incondicionado, com-possível.

Os atos de criação são intempestivos porque são forças que captam o presente em percepções de futuro, captam o presente, mas agem no seu sentido aiônico, dividindo-o em favor do porvir. Por isso são atos de vidência. A visão torna-se uma potencialidade, uma função elaborada da percepção do invisível no visível, imanente ali, *copresente* e ainda

⁶⁴⁹ Ibid., p.11.

⁶⁵⁰ Cf. GODOY, Ana. Uma escrita para um combate incerto. In: AMORIM, Antonio Carlos; MARQUES, Davina; OLIVEIRA DIAS, Susana. (org.). *Conexões: Deleuze e vida e fabulação e....* Petrópolis/Rio de Janeiro: DP et Alii, 2011, p.37-48.

⁶⁵¹ DELEUZE, 2007a, p.265.

inexistente.⁶⁵²

Personagens reais tornam-se outros ao fabularem, segundo Deleuze, como os artistas que os constroem. Juntos produzem agenciamentos e enunciados coletivos, prefigurando um povo que falta. Não podem fazer mais do que isso, afirma o filósofo.⁶⁵³ Ao nos mostrar a coexistência de etapas sociais muito diferentes no Brasil, os artistas nos colocam em relação com forças potenciais de futuro. O Mutum dá voz à criança, ao homem rústico do sertão, e cria o acontecimento, conectando-nos, em livro e em filme, a outras forças, às forças da terra e às forças das sensações, em fabulação.

⁶⁵² Cf. SOUSA DIAS. *A Estética do Conceito*: a filosofia na era da comunicação. Coimbra: Pé de Página, 1998, p.152-153.

⁶⁵³ Ibid., p.266.

(In)Conclusões. *Fabuloviver, Fabulocriar*

Imanência e Política nas Letras e nas Telas

Todo o percurso desta pesquisa em fabulação literária e fílmica moveu-se pelo interesse de mostrar e ressaltar a potencialidade e a atualidade da obra de João Guimarães Rosa nas reverberações produzidas em Sandra Kogut. Essas reverberações são, bem ao gosto de Rosa, *eternidades*, monumentos que são, no sentido deleuziano.

Entre as reverberações do livro no filme está a fabulação de um país não visto⁶⁵⁴. Kogut dá a ver, Rosa dá a ler, esse Brasil *profundo*. O intolerável, o transe desse país, salta aos olhos, não como uma grande injustiça, diria Gilles Deleuze, mas como “estado permanente de uma banalidade cotidiana”⁶⁵⁵ e isso, ao mesmo tempo que imanente, é potência política e de resistência, nas duas obras.

A arte literária e a arte fílmica, em fabulação, a partir de suas escolhas, têm imbricações políticas. Rosa quer defender, com a literatura, a dignidade do homem. Kogut, mesmo sem manifestar esse desejo, acaba fazendo o mesmo. Arrigucci Jr. (1994), falando de *Grande sertão: veredas*, já nos chamava a atenção para o sertão como “[...] lugar do atraso e do progresso imbricados, do arcaico e do moderno enredados, onde o movimento do tempo e das mudanças históricas compõe as mais peculiares combinações”⁶⁵⁶, e afirmava que compreender isso tudo era compreender o quanto o livro era atual. E pertinente. Kogut, ao contar a história de Miguilim no cinema, retoma esse mundo imbricado, (re)construindo personagens cujas histórias não se esgotam nelas próprias. Lins (2004), analisando *Um passaporte húngaro* (documentário de Sandra Kogut, de 2003), destaca esse ponto, lembrando que sua história – e eu diria, como a de Miguilim e Thiago – remete a conexões e reflexões ampliadas, pela “[...] comunicação constante entre o que é do domínio privado e o que é do domínio público”, por extrair “[...] dos sofrimentos particulares de uma família e das questões em torno da identidade” algo que ajuda a pensar o homem de hoje, por não falar “[...] em

⁶⁵⁴ Cf. VASCONCELOS, 2008.

⁶⁵⁵ DELEUZE, 2007a, p.205.

⁶⁵⁶ ARRIGUCCI JR, 1994, p.17. Esse descompasso entre grupos sociais e a simultaneidade do arcaico e do moderno na sociedade brasileira também foram apontados por Darcy Ribeiro (1995), Raymundo Faoro (2006), Jacob Gorender (1980), entre outros. A relação desse descompasso com a literatura, especificamente a rosiana, foi retomada e desenvolvida por Willi Bolle (2004, 2006)., que cita também outros estudiosos do povo brasileiro e da formação do nosso país: Antonio Candido, Gilberto Freire, Caio Prado Jr. e Sérgio Buarques de Holanda. Especificamente com relação a *Corpo de Baile* e “Campo Geral”, ver Bolle (1973) e Deise Dantas Lima (2001).

nome de uma classe, em favor dos oprimidos, em prol das massas ou das vítimas” – mas dar-lhes voz, por não haver “[...] mensagem específica a ser transmitida”, e, acima de tudo, porque as imagens que a diretora produz expressam “[...] uma multiplicidade de tempos a evocar migrações forçadas, partidas sofridas, exílios, chegadas em terras estranhas”⁶⁵⁷. A história de Miguilim-Thiago é política, porque é singular, e, sendo singular, em um mundo imbricado, dá a pensar, eticamente, o homem *qualquer* agambeniano.

O que escrever e como escrever? O que filmar e como filmar? São escolhas que se colocam eticamente. Arte combate, ousa dizer, com Ana Godoy (2011). Observar os descompassos da vida em criação em 1956 e fazer pontes desses em 2007, também. Os amores velados e os amores brutos, a amizade, o questionamento do certo e do errado, partir ou não, tudo isso remete a uma ética que pode ser ou não uma máquina de guerra, mas que aqui se configura assim.

Fabuloviver e Fabulocriar

E eis que a vida pulsa na literatura e no cinema. Com Rosa e Kogut podemos *fabuloviver* as forças do ritornelo, vamos da terra ao espaço, do espaço ao cosmo, em fabulação. Porque “não há literatura sem fabulação”⁶⁵⁸, porque a finalidade da literatura “é a passagem da vida na linguagem”⁶⁵⁹, seguimos com o menino Miguilim. Porque o que se “sugere para a literatura vale ainda mais para o cinema”⁶⁶⁰, seguimos com o menino Thiago. Porque há uma função saúde, de cura, na arte ligada à fabulação, que “consiste em inventar um povo que falta”⁶⁶¹, nós nos aproximamos desse povo. A fabulação no cinema e na literatura, na arte, permite que se produza uma crença no homem, uma crença na conexão possível entre os homens e o mundo, uma crença que, segundo Deleuze, leva-nos a pensar em problemas e escolhas, como faz Miguilim/Thiago, eticamente. Os problemas nos forçam a pensar, permitem o exercício da liberdade.⁶⁶²

A criação é um ato de fé, ensina-nos Sousa Dias⁶⁶³. O homem, para o pensador, para o

⁶⁵⁷ LINS, Consuelo. Passaporte Húngaro: cinema político e intimidade. *Galáxia*, Revista Transdisciplinar de Comunicação, Semiótica e Cultura, v.7. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica – PUC, p.75-84, 2004. Disponível em: <http://www.pos.eco.ufrj.br/docentes/publicacoes/clins_2.pdf>. Acesso em: 11 jan, 2011. p.78.

⁶⁵⁸ DELEUZE, 1997, p. 13.

⁶⁵⁹ Ibid., p.16.

⁶⁶⁰ DELEUZE, 2007a, p.264.

⁶⁶¹ DELEUZE, 1997, p.14.

⁶⁶² Cf. BOGUE, 2003a, p.179-180.

⁶⁶³ SOUSA DIAS, 1998, p.10 e 24-25.

artista, é sempre um devir, uma possibilidade rebelde a tudo que nos prende na vida. A criação é um movimento no sentido do possível, afirmando as forças de um devir-humano, diz esse autor. Há uma urgência na filosofia, nas artes, fruto de uma revolta necessária, um empreendimento de saúde, repetimos, pois nos reconecta a nós mesmos e nos põe em relações.

Em desejo de saúde recortei neste trabalho o plano de composição desses artistas e trouxe para o meu texto um pouco de seu *fabulocriar*. Kogut cria o seu filme usando Rosa como intercessor. Rosa a ajuda a pensar a história de Miguilim nos dias de hoje.

Desconstruir, escapar à forma rígida, fugir a modelos predefinidos. Explorar a matéria vivida, a vida, a imanência. Extrair do caos as forças, compô-las num bloco de sensações que perdure, que exista por si, que tenha a força de nos afetar continuamente, renovadamente. Esse agenciamento de forças, esse monumento construído, ao mesmo tempo em que constrói um território, constrói as saídas por onde ele foge⁶⁶⁴. Um mundo se cria: o Mutum. Mutum do desejo, das Minas Gerais, cantado por Rosa e Kogut. Obras corpos desejantes de terra mineira lançada ao cosmo⁶⁶⁵.

Entre múltiplas entradas, qualquer uma é possível. Não há hierarquia. Experimentações do escritor⁶⁶⁶, experimentações da cineasta, experimentação no real. Rosa e suas distâncias, o sertão e os seus plenos vazios. Kogut e o movimento, em trotar lento de cavalo, entre poeiras e ventos, entre gritos de um pássaro que passa, entre grilos e outros seres viventes... Há algo em vias de se fazer. Com Thiago adentramos um universo outro, vivo, conhecido e desconhecido ao mesmo tempo, o dos campos gerais.

A fabulação é uma vontade de “elaborar um material cada vez mais rico, cada vez mais consistente, apto a partir daí a captar forças cada vez mais intensas”⁶⁶⁷; em imanência. Com Rosa, vale a pena lembrar que a arte (a literatura) “só pode nascer da vida”⁶⁶⁸.

Rosa e Kogut inspiram-se no vivido, ultrapassando-o, criando sensações que vão adquirindo vida própria⁶⁶⁹ e poesia. Rosa (re)inventa um sertão; Kogut não vai apenas repeti-lo. Nessa fabulação, Thiago devém Miguilim, e os “mistérios do mundo afetivo”, diria Rosa⁶⁷⁰, afetam tanto a diretora Sandra Kogut que a “forçam” a conhecer espaços e gente, *fabulovivendo* em fazendas mineiras que vão povoando seus olhos, sua mente, seu coração –

⁶⁶⁴ A este respeito, cf. DELEUZE; GUATTARI, 1997b especialmente o capítulo “Percepto, Afecto e Conceito”.

⁶⁶⁵ A propósito da articulação desejo-máquina, cf. DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 14.

⁶⁶⁶ Cf. DELEUZE; GUATTARI, 1977, especialmente as páginas 12, 13 e 68.

⁶⁶⁷ Ibid., p.141.

⁶⁶⁸ COUTINHO, 1993, p. 82.

⁶⁶⁹ A este respeito cf. SOUSA DIAS (2007), especialmente a passagem final da página 279 e sua sequência na página 280.

⁶⁷⁰ PITANGUY, 2006, n.p.

como povoaram Rosa em outros tempos. Em viagem pelo interior de Minas, “sentir tudo de todas as maneiras”⁶⁷¹, descobrir zonas de vizinhança, buscar o *set* da filmagem, perceber que um *set* não basta, (con)viver ali, espaço transformado em casa de/da gente, em pleno funcionamento, onde “tudo [...] traz a marca do sertão”⁶⁷². Kogut primeiro entra na cadência do cotidiano, vivível vivido, meses antes de se começar a filmar. *Fabuloviver* para *fabulocriar*.

Artistas e personagens vão preenchendo o espaço com pessoas escolhidas em um longo processo de encontros, vivências e convivências. É preciso sentir pessoas que se indiferenciam de personagens apesar de serem não-atores atuando⁶⁷³, tudo isso para construir, como Rosa, um bloco de sensações, uma condição de infância, de memória, de realidade. *Mutum* conta a história de Thiago e de Miguilim, de “Campo Geral”. Ao mesmo tempo, entretanto, em que o filme se aproxima da obra literária, ele se singulariza e fica em pé, sozinho, monumento deleuziano.

Rosa é convite a um mundo emaranhado, em uma língua só sua, *uma lindeza!*, em erudição e com sensação de familiaridade, *fabulocriando*, convocando em sua escrita um povo. *Fabulocriar* não é reproduzir a vida. Tampouco é funcionar em registro de tão apenas memórias. Não é imaginação nem imaginário, nos diria Sousa Dias: “O criador [...] é aquele que em vez de fazer reviver o real faz viver o possível.”⁶⁷⁴ A arte funciona “[...] no sentido de *criar* vida, de inventar linhas de vida possíveis, de abrir à vida novas possibilidades.”⁶⁷⁵ Por isso, não existe só o belo em Rosa, muito pelo contrário, a sua escrita explora também o descompasso da violência, das dores, da morte, do sofrer. Tudo isso faz parte. Assim se manifesta o sentido da ética, aprendemos com Agamben: não o *bem* como algo acima do *mal*, mas a apreensão dos dois, principalmente do segundo, e a partir de então não se é possível agir de outra forma. O homem não *deve ser* isto ou aquilo, não tem deveres a realizar, mas é uma potência ou uma possibilidade em sua existência.⁶⁷⁶

Uma língua recriada coloca a terra, neste caso o *Mutum*, em transe, faz vibrar. A língua comum, ferida, torcida, desrespeitada, gaguejada, em tensão, a-gramatical, estrangeira, torna-se potente, viva, visionária, musical.⁶⁷⁷ Faz-se vibrar um povo que falta, *menor*,

⁶⁷¹ PESSOA apud SOUSA DIAS, Partir, evadir-se, traçar uma linha: Deleuze e a literatura. *EDUCAÇÃO*. Porto Alegre /RS, ano XXX, n.2 (62), p. 277-285, maio/ago. 2007, p. 279.

⁶⁷² MARTINS COSTA, 2008, n.p.

⁶⁷³ Ibid., n.p. Os atores devem “[...] ser em vez de parecer”, segundo Robert Bresson (apud MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2009, p.74.

⁶⁷⁴ SOUSA DIAS, 2007, p. 279.

⁶⁷⁵ Ibid., p.278.

⁶⁷⁶ AGAMBEN, 1993, p.18-20, p.38-39.

⁶⁷⁷ Cf. DELEUZE, 1997, p. 127 e 128.

coletivo, de certa forma, marginal, um povo inacabado, em constante devir.

No momento em que o senhor, o colonizador, proclama ‘nunca houve povo aqui’, o povo que falta é um devir, ele se inventa, nas favelas e nos campos, ou nos guetos, com novas condições de luta, para as quais uma arte necessariamente política tem que contribuir.⁶⁷⁸

Os artistas não conseguem superar a falta de uma coletividade viável, por isso criam personagens que funcionam como figuras em um modelo social de interação transformado. E uma língua, diria Rosa, para lembrar o homem que vive onde “só se vê falta tudo, muita míngua”, porque “ninguém não olha para este sertão dos pobres”⁶⁷⁹ e, certamente, “por o benefício de muitos”⁶⁸⁰.

Os artistas em fabulação convidam-nos a “pequenos” deslocamentos.⁶⁸¹

Falar desse lugar, do sertão, no espaço dos estudos comparados, em comparatismo solidário, é escolha ética e política.

⁶⁷⁸ DELEUZE, 2007a, p. 259-260.

⁶⁷⁹ ROSA, 1984, p. 42.

⁶⁸⁰ Ibid., p.44.

⁶⁸¹ Cf. AGAMBEN, 1993, p.44-46.

Referências Bibliográficas e Fílmicas

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *De vãos e ilhas. Literatura e comunitarismos*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

_____. *Literatura comparada e relações comunitárias, hoje*. Introdução: cooperação e solidariedade nos estudos de literatura comparada (no prelo).

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Tradução de Antônio Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

ALLIEZ, Éric (Org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. Coordenação de tradução de Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Ed.34, 2000.

ALMEIDA, Milton José de. Histórias em imagens e sons na moderna sociedade oral: cinema e televisão. Revista *Leitura: Teoria & Prática* / Associação de Leitura do Brasil. Ano 30, Número Especial, out. 2012. Campinas, SP: Global, 2012.

AMORIM, Antonio Carlos; GALLO, Sílvio; OLIVEIRA JR., Wenceslao Machado de (Org.). *Conexões: Deleuze e Imagens e Pensamento e...* Petrópolis, RJ: De Petrus; Brasília, DF: CNPq, 2011.

AMORIM, Antonio Carlos; MARQUES, Davina; OLIVEIRA DIAS, Susana (Org.). *Conexões: Deleuze e Vida e Fabulação e...* Petrópolis, RJ: De Petrus; Brasília, DF: CNPq; Campinas: ALB, 2011.

ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. *A raiz da alma*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

ARRIGUCCI JR., Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n.40, p.07-29, nov. 1994.

AUMONT, Jacques. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução de Eloisa Araujo Ribeiro. Campinas, SP: Papirus, 2003.

AVELLAR, José Carlos. Uma caderneta de nuvens. Disponível em: <http://www.escrevercinema.com/uma_caderneta_de_nuvens.htm>. Acesso em: 15 dez. 2009.

AXELOS, Kostas. *Horizontes do mundo*. Tradução de Lígia Vassalo. Rio de Janeiro; Fortaleza: Tempo Brasileiro; UFC, 1983.

_____. *Introdução ao pensamento futuro* (sobre Marx e Heidegger). Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

BAECQUE, Antoine de; PARSI, Jacques. *Conversas com Manoel de Oliveira*. Porto: Campo das Letras, 1999.

BARBOSA, Álvaro. O Som em Ficção Cinematográfica. Análise de pressupostos na criação de componentes sonoras para obras Cinematográficas/Videográficas de Ficção. Disponível em: <http://www.abarbosa.Org/docs/som_para_ficcao.pdf>. Acesso em: 04 fev. 2011.

BELLO, Maria do Rosário Lupi. *Narrativa Literária e Narrativa Fílmica*. O caso de ‘Amor de Perdição’. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/FCT, 2008.

_____. Oralidade e narratividade da enunciação fílmica: a adaptação cinematográfica de *Amor de Perdição*: memórias de uma família. Lisboa: Universidade Aberta, 2005. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10400.2/1305>>. Acesso em: 18 jul. 2011.

BERNSTEIN, Richard. *Beyond Objectivism and Relativism: Science, Hermeneutics, and Praxis*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1983.

BIAGGI, Enio Luiz de Carvalho. *Cinema e vídeo na obra de Guimarães Rosa: uma análise intersemiótica de “Cara-de-Bronze” e “Famigerado”*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte/MG, UFMG, 2007. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/ECAP76SJ3P/1/disserta__o__enio_luiz_de_carvalho_biaggi.pdf>. Acesso em: 11 mar. 2011.

_____. A imagem na literatura e a palavra no cinema: análise de transcrições dos textos roseanos para o audiovisual. Rio de Janeiro: ImagemTempo, 2008. Disponível em: <http://imagemtempo.com.br/guimaraesrosa/artigo_enio.htm>. Acesso em: 12 fev. 2009.

BIZZARRI, Edoardo J. *Guimarães Rosa: Correspondências com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. São Paulo: T.A. Queiroz Editor, 1981.

_____. *Guimarães Rosa: Correspondências com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

BOGUE, Ronald. *Deleuzian Fabulation and the Scars on History*. Edinburg: Edinburgh University Press, 2010.

_____. *Deleuze and Guattari*. New York and London: Routledge, 1989.

_____. *Deleuze on Cinema*. New York and London: Routledge, 2003a.

_____. *Deleuze on Literature*. New York and London: Routledge, 2003b.

_____. *Deleuze on Music, Painting and the Arts*. New York and London: Routledge, 2003c.

_____. *Deleuze’s Wake: tributes and tributaries*. New York/USA: State University of New York, 2004.

_____. *Deleuze’s Way: essays in transverse ethics and aesthetics*. Hampshire/England and Burlington/USA: Ashgate, 2007.

_____. Por uma teoria deleuziana de fabulação. Tradução de Davina Marques. In: AMORIM, Antonio Carlos; MARQUES, Davina; OLIVEIRA DIAS, Susana. *Conexões*:

Deleuze e Vida e Fabulação e... Petrópolis, RJ: De Petrus; Brasília, DF: CNPq; Campinas: ALB, 2011.

BOLLE, Willi. *Fórmula e Fábula*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. *Grandesertao.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 2004.

_____. O Sertão como forma de pensamento. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 259-271, 1998.

_____. Um romance de formação do Brasil. *Cadernos de Literatura Brasileira*, n. 20 e 21, p.270-282. São Paulo: Instituto Moreira Sales, dez.2006.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1987.

BRUZZO, Cristina. Rostos anônimos deslizando na tela: *Parabolic People*, Vídeo de Sandra Kogut. In: AMORIM, Antonio Carlos; GALLO, Silvio; OLIVEIRA JR., Wenceslao Machado de (Orgs). *Conexões: Deleuze e Imagens e Pensamento e...* Petrópolis, RJ: De Petrus; Brasília, DF: CNPq, 2011.

CADERNOS de Literatura Brasileira: Guimarães Rosa, 20 e 21. São Paulo: Instituto Moreira Sales, dez. 2006. Disponível em: <http://ims.uol.com.br/Guimaraes_Rosa/D681>.

CALZOLARI, Tereza Paula Alves. *Corpo de baile: da imprensa à universidade*. In: *Nas pegadas de Manuelzão – A trajetória do protagonista de “Uma estória de amor”, de João Guimarães Rosa*. Dissertação de Mestrado em Letras Vernáculas. Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro: 2004.

_____. Tradição Impressa de *Corpo de Baile*. *Revista Philologus*, ano 13, n.39. Disponível em: <<http://www.filologia.Org.br/revista/39/11.htm>>. Acesso em: 18 ago. 2012.

_____. *Três livros distintos e um só verdadeiro: a unidade de Corpo de Baile, de João Guimarães Rosa*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ/FL, 2010.

CANDIDO, Antonio. O sertão e o mundo. *Diálogo*, São Paulo, n.8, p. 5-18, nov. 1957.

_____. O homem dos avessos. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

_____. *Tese e Antítese – ensaios*. São Paulo: T.A.Queiroz, 2002.

CÁNEPA, Laura et al (Orgs). *Estudos de Cinema e Audiovisual Socine Ano XII – vol. 01*. São Paulo: Socine, 2011a.

CÁNEPA, Laura et al (Orgs). *Estudos de Cinema e Audiovisual Socine Ano XII – vol. 02*. São Paulo: Socine, 2011b.

CARELLI, Fabiana B. O buriti e a rosa: aspectos da linguagem em *Grande sertão: veredas*. *O Eixo e a Roda*, v. 12, p. 225-249, 2006.

_____. Ruínas de mitos, sementes de sonhos: ditos e provérbios em Guimarães Rosa e Luandino Vieira. *Via Atlântica* (USP), v. 9, p. 45-61, 2006.

_____. *Ruína e Construção*: oralidade e escritura em João Guimarães Rosa e José Luandino Vieira. Tese de Doutorado. São Paulo: [s.n.], 2003.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 2v. Brasileira de Ouro: Rio de Janeiro, 1960.

CASTANHEIRA, José Cláudio Siqueira. O *soundscape* da modernidade: os *Sound Studies* e o som no cinema. In: CÁNEPA, Laura et al (Orgs). *Estudos de Cinema e Audiovisual Socine Ano XII* – vol. 02. São Paulo: Socine, 2011b. p.325-338.

CASTRO, Alexandre. J. Amaro e. *O alívio das manhãs*: permanência e transgressão na obra *Corpo de Baile* de João Guimarães Rosa. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte, MG: [s.n.], 2005.

CASTRO, E. M. de Melo e. A língua em estado gasoso. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 100-107, 1998.

CATANI, Afrânio Mendes et al (Org.). *Estudos Socine de Cinema Ano IV*. São Paulo: Panorama, 2003.

CATANI, Afrânio Mendes et al (Org.). *Estudos Socine de Cinema Ano V*. São Paulo: Panorama, 2004.

CATANI, Afrânio Mendes; GARCIA, Wilton; FABRIS, Mariarosaria (Orgs). *Estudos Socine de Cinema Ano VI*. São Paulo: Nojosa, 2005.

CAVALCANTE, Maria Neuma Barreto. Cadernetas de viagens: os caminhos da poesia. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, n.41, p. 235-247, 1996.

CHAMBERS, Ian. *Migrancy, Culture, Identity*. London; New York: Routledge, 1995.

CHION, Michel. *Audio-vision: sound on screen*. Translated by GORBMAN, Claudia. New York: Columbia University Press, 1994.

_____. *O roteiro de cinema*. Tradução de Eduardo Brandão. S. Paulo: Martins Fontes, 1989.

CHRISTÓFORI, Luís Carlos; SILVA, Francis Paulina Lopes da. Miguilim e o “peso de ser”. In: DUARTE, Lélia Pereira et al. (Orgs). *Veredas de Rosa III*. Belo Horizonte: PUCMinas, Cespuc, 2007.

COSTA, Fernando Morais da. O português redescoberto nas telas. In: HAMBURGER, Esther et al (Org.). *Estudos de Cinema Socine Ano IX*. São Paulo, Annablume; Fapesp; Socine, 2008. p.109-116.

_____. Ruídos e silêncio: proposta para uma estética do som no cinema. In: FABRIS, Mariarosaria et al. (Org.). *Estudos Socine de Cinema Ano III*. Porto Alegre: Sulina, 2003a, p.313-319.

_____. São Bernardo: mosaico de vozes (mostruário dos diversos usos da voz no cinema). In: CATANI, Afrânio Mendes et al (Org.). *Estudos Socine de Cinema Ano IV*. São Paulo: Panorama, 2003b, p. 345-350.

_____. Som e ritmo interno no plano-sequência. In: PAIVA, Samuel; CÁNEPA, Laura; SOUZA, Gustavo. *Estudos de Cinema e Audiovisual Socine Ano XI*. São Paulo: Socine, 2010, p.131-141.

COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

_____. Linguagem e revelação: uma poética da busca. *O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte, v. 12, Número Especial, p.161-74, jan./jun. 2006. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/er_12/er12_efc.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2012.

_____. O logos e o mythos no universo narrativo de *Grande sertão: veredas*. *Revista Ângulo*, n.115, p.58-65, outubro-dezembro 2008.

COUTO, Mia. As vozes da foto. In: COUTO, Mia. *Pensatempos: textos de opinião*. Lisboa: Caminho, 2005.

DELEUZE, Gilles. *O Abecedário de Gilles Deleuze* [entrevista-video]. Entrevistador: Claire Parnet. Direção de Pierre-André Boutang. Paris: Montparnasse, 1989.

_____. *O ato de criação*. Tradução de José Marcos Macedo. *Folha de São Paulo*, caderno MAIS, p.04-05/cópia em pdf. Domingo, 27/06/99.

_____. *Bergsonismo*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed.34, 2008.

_____. *Cinema 1 - A imagem-movimento*. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Cinema 2 - A imagem-tempo*. Tradução de Heloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007a.

_____. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.

_____. *Crítica e Clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. *Deux Régimes de Fous – textes et entretiens 1975-1995*. Édition préparée par David Lapoujade. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003a.

_____. *Diferença e Repetição*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006a.

_____. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Tradução de Roberto Machado et al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007b.

_____. *A ilha deserta e outros textos*. LAPOUJADE, David (Org); ORLANDI, Luiz B. H. (Org. brasileira). São Paulo: Iluminuras, 2006b.

_____. *Lógica do Sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

_____. *Proust e os Signos*. Tradução de Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003b.

_____. “Signos e acontecimentos”, entrevista a Raymond Bellour e François Ewald. Tradução de Ana Sacchetti. In: ESCOBAR, Carlos Henrique de. *Dossier Deleuze*. Rio de Janeiro: Hólon Editorial, 1991.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução de Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

_____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Volume 1. Tradução de Aurélio Guerra. São Paulo: Ed. 34, 1995.

_____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Volume 2. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1997a.

_____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Volume 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1996.

_____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Volume 4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997b.

_____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Volume 5. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 1997c.

_____. *O que é a Filosofia?* Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997d.

DUDLEY, Andrew J. *As Principais Teorias do Cinema: uma introdução*. Tradução de Teresa Otoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

FABRIS, Mariarosaria et al (Orgs). *Estudos Socine de Cinema Ano III*. Porto Alegre: Sulina, 2003.

FABRIS, Mariarosaria. *Estudos de Cinema e Audiovisual Socine*. São Paulo: Socine, 2010.

FANTINI, Marli. *Guimarães Rosa - fronteiras, margens, passagens*. São Paulo: Ateliê Editorial/SENAC, 2003.

_____. *A poética migrante de Guimarães Rosa* (Org.) Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

FAORO, Raymundo. *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro*. São Paulo: Globo, 2006.

DIOGO, Sarah Maria Forte. A mitologia da noite e o sacerdote da lua em “Buriti” (*Noites do sertão*, 1965) de João Guimarães Rosa. Em *Tese* (Belo Horizonte. Impresso), v. 17, p.01-18, 2011.

_____. *Homens do Sertão*: representações culturais em “Buriti” – *Noites do Sertão* – de João Guimarães Rosa. Dissertação de Mestrado. Fortaleza/CE: Universidade Federal do Ceará, 2009.

GALLO, Sílvio. *Deleuze & a Educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Guimarães Rosa*. São Paulo: Publifolha, 2000.

_____. Riqueza e polinização de uma obra. In: Cinema: Veredas – Os filmes a partir de João Guimarães Rosa. Disponível em: <http://www.imagemtempo.com.br/guimaraesrosa/artigo_walnice.htm>. Acesso em: 18 fev. 2009.

GENETTE, Gérard. *Palimpsests: literature in the second degree*. Translated by Channa Newman; Claude Doubinsky. Nebraska, USA: University of Nebraska, 1997.

GODOY, Ana. Uma escrita para um combate incerto. In: AMORIM, Antonio Carlos; MARQUES, Davina; OLIVEIRA DIAS, Susana. (Org.). *Conexões: Deleuze e vida e fabulação e....* Petrópolis/Rio de Janeiro: DP et Alii, 2011, p.37-48.

GORENDER, Jacob. *O escravismo colonial*. São Paulo: Ática, 1980.

GRILO, João Mário. *O Homem Imaginado*. Lisboa: Livros Horizonte, 2006.

HAMBURGER, Esther et al (Orgs). *Estudos de Cinema Socine Ano IX*. São Paulo, Annablume; Fapesp; Socine, 2008.

HANSEN, João Adolfo. Forma literária e crítica da lógica racionalista em Guimarães Rosa. *Anais do XXVII Seminário Brasileiro de Crítica Literária e XXVI Seminário de Crítica do Rio Grande do Sul*. PORTO ALEGRE, 2010. Disponível em: <<http://www.pucrs.br/eventos/criticaliteraria/download/anais.pdf>>. Acesso em: 12 jul. 2012.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

_____. *Houaiss Eletrônico*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

JAMESON, Fredric; HARDT, Michael; WEEKS, Kathi. *The Jameson Reader*. Oxford: Blackwell, 2000.

KOGUT, Sandra. *Mutum*. Brasil, 2007a, filme 35 mm.

_____. Audioentrevista. In: Extras do filme *Mutum*. Brasil, 2007b.

_____. Entrevista a Márcio FERRARI. *"Miguilim" de Guimarães Rosa chega à tela em Cannes*. UOL Cinema. Brasil, 2007c. Disponível em:

<<http://cinema.uol.com.br/cannes/2007/ultnot/2007/05/23/ult3723u18.jhtm>>. Acesso em 30 mar, 2010.

_____. Entrevista a Franck GARBARZ. Disponível em: <<http://www.mutumofilme.com.br/entrevista.htm>>. Acesso em: 22 fev. 2008.

_____. Entrevista à *Revista Moviola*. Brasil, 2007d. Disponível em: <<http://www.revistamoviola.com/2007/12/20/sandra-kogut/>>. Acesso em: 22 mar. 2008.

_____. Entrevista a Renato SILVEIRA (*Cinema em Cena*). Brasil, 2007e. Disponível em: <<http://www.cinemaemcena.com.br/plus/modulos/noticias/ler.php?cdnoticia=722>>. Acesso em: 30 mar. 2010.

KOHAN, Walter Ornar. Entre Deleuze e a educação: notas para uma política do pensamento. Dossiê Gilles Deleuze. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v.27 n.2 p.123-130 jul./dez. 2002.

KOLBOWSKI, Silvia. *After Hiroshima Mon Amour*. 2005-2008. Vídeo/16mm. Disponível em: <<http://vimeo.com/16773814>>. Acesso em: 13 jun. 2011.

KOLLERT, Günter. *O Cosmos das Cores*. São Paulo: Edições Religião e Cultura, 1992.

LACOMBE, Octavio Lima Mendes. *O espaço em camadas de Parabolic People*. Dissertação de Mestrado. Campinas, SP: [s.n.], 1998.

LEITE, Tamiris Batista. *Guimarães Rosa à luz de uma transposição cinematográfica*. Dissertação de Mestrado. São José do Rio Preto: [s.n.], 2011.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *The jealous potter*. Translated by Bénédicte Churier. Chicago/USA: The University of Chicago Press, 1988.

LIMA, Clara Santos Lobo. *Dois sertões: o universo roseano no filme 'A Hora e a Vez de Augusto Matraga'*, de Roberto Santos. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, SP: [s.n.], 2008.

LIMA, Deise Dantas. *Encenações do Brasil Rural em Guimarães Rosa*. Niterói/Rio de Janeiro: UFF, 2001.

LIMA, Rita de Cássia Gomes Barbosa. Algumas questões sobre o cinema e os novos meios. Texto apresentado no I Seminário Jogos Eletrônicos, Educação e Comunicação - construindo novas trilhas, na mesa redonda Narrativas e intertextualidade dos jogos eletrônicos. UNEB; Salvador, Bahia, 2005. Disponível em: <<http://www.comunidadesvirtuais.pro.br/novastrilhas/textos/ritalima.pdf>>. Acesso em: 11 jan. 2012.

_____. *Todos os Tempos - uma investigação sobre a produção de Sandra Kogut*. Tese de Doutorado, PUC São Paulo, 1997.

LINS, Consuelo. Passaporte Húngaro: cinema político e intimidade. *Galáxia*, Revista Transdisciplinar de Comunicação, Semiótica e Cultura, v.7. São Paulo: Programa de Pós-

Graduação em Comunicação e Semiótica – PUC, p.75-84, 2004. Disponível em: <http://www.pos.eco.ufrj.br/docentes/publicacoes/clins_2.pdf>. Acesso em: 11 jan. 2011.

LINS, Daniel. *Mangue's school* ou por uma pedagogia rizomática. *Educação e Sociedade*. Campinas, vol. 26, n. 93, p.1229-1256, set./dez. 2005. Disponível em: <<http://www.cedes.unicamp.br>>. Acesso em: 18 jan. 2012.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura, defesa do atrito*. Lisboa: Vendaval, 2003.

MACHADO, Arlindo (Org). *Made in Brazil: três décadas de vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2007.

MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

MACHADO JR., Rubens; SOARES, Rosana de Lima; ARAÚJO, Luciana Corrêa de (Org.). *Estudos de cinema e audiovisual Socine Ano VII*. São Paulo: Socine, 2006 (edição digital de 2012).

MACHADO JR., Rubens; SOARES, Rosana de Lima; ARAÚJO, Luciana Corrêa de (Org.). *Estudos de cinema e audiovisual Socine Ano VIII*. São Paulo: Socine, 2012.

MARQUES, Davina. Devir em “Meu tio o Iauaretê”: um diálogo Deleuze-Rosa. *Anais do 16º Congresso de Leitura do Brasil*. Campinas, SP: ALB, 2007. Disponível em: <http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais16/>. Acesso em: 18 jan. 2012.

_____. *Experimentações: deleu-guata-roseando a educação*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Educação/Unicamp, Campinas-SP: [s.n.], 2007.

_____. Guimarães Rosa e Sandra Kogut em Ritornelo. *Revista Crioula*, 6ª edição. São Paulo, nov. 2009. Seção Artigos & Ensaios. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dlcv/revistas/crioula/edicao/edicao06.php>>. Acesso em: 01 abr. 2011.

_____. Experimentações: en-feitiços. In: AMORIM, Antonio Carlos; GALLO, Silvio; OLIVEIRA JR, Wenceslao Machado de (Org.). *Conexões: Deleuze e imagem e pensamento e...* Petrópolis, RJ: De Petrus; Brasília, DF: CNPq. 2011.

_____. Vida, literatura e cinema: fabuloviver, fabulocriar. In: AMORIM, Antonio Carlos; MARQUES, Davina; OLIVEIRA DIAS, Susana (Org.). *Conexões: Deleuze e Vida e Fabulação e...* Petrópolis, RJ: De Petrus; Brasília, DF: CNPq; Campinas: ALB, 2011.

MARTINS COSTA, Ana Luiza Borralho. *João Guimarães Rosa, viator*. Tese de Doutorado em Literatura Comparada (Letras/UERJ). Academia Brasileira de Letras, R. Janeiro, 2002.

_____. Miguilim no cinema: da novela “Campo Geral” ao filme Mutum. In: CHIAPPINI, Lígia; VEJMEKKA, Marcel. (Org.). *Espaços e caminhos de João Guimarães Rosa: dimensões regionais e universalidade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

_____. Miguilim no cinema: da novela “Campo Geral” ao filme *Mutum*. Encarte do DVD do filme, 2008.

_____. Via e viagens: a elaboração de *Corpo de Baile* e *Grande sertão: veredas*. *Cadernos de Literatura Brasileira*, n. 20 e 21. São Paulo: Instituto Moreira Sales, dez.2006, p.187-235.

MARTINS COSTA, Ana Luiza Borralho; KOGUT, Sandra. *Mutum*. Roteiro de filme de longa metragem baseado na novela “Campo Geral”, de João Guimarães Rosa. 2004-2006.

MEDEIROS, Paulo Tarso Cabral de. *Travessuras do desejo: signo, rizoma e devir em Grande sertão: veredas*. Tese de Doutorado. Unicamp, Campinas, SP: [s.n.], 1997.

MELETI, Douglas Fernando. Urutau, Mãe-da-Lua, Ave Fantasma – (*Nyctibius griseus*): registro do ato de vocalização da ave. Vídeo: 1’30. Junho de 2008. Disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/douglasfernando/2627288438/>>. Acesso em: 25 abr. 2010.

MELLO, Christine. *Extremidades do Vídeo*. São Paulo: Senac SP, 2008.

MEYER-CLASON, Curt. João Guimarães Rosa e a Língua Inglesa. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 59-70, 1998.

MIRANDA, Suzana Reck. Filmando a música: as variações da escuta no filme de François Girard. In: MACHADO JR., Rubens; SOARES, Rosana de Lima; ARAÚJO, Luciana Corrêa de (Orgs). *Estudos de cinema e audiovisual Socine Ano VII*. São Paulo: Socine, 2006 (edição digital de 2012). p.60-70.

_____. Vozes polifônicas e escutas musicais: a articulação da banda sonora em François Girard. In: MACHADO JR., Rubens; SOARES, Rosana de Lima; ARAÚJO, Luciana Corrêa de (Orgs). *Estudos de cinema e audiovisual Socine Ano VIII*. São Paulo: Socine, 2012. p.50–60.

MUCURY, Julliany. Campo Geral transmuta-se em Mutum. *Revista da ANPOLL* vol. 2, n.24, 2008. p. 413-417. Disponível em: <<http://www.anpoll.Org.br/revista/index.php/rev/article/viewFile/52/46>>. Acesso em: 19 abr. 2009.

NAVARRO, Ana Rita. Da ficção literária à representação cinematográfica: imagens e estereótipos de uma realidade. *Literatura e História: para uma prática interdisciplinar. Actas do I Colóquio Nacional – 2002*. Lisboa: Universidade Aberta, 2005.

NOGUEIRA, Erich Soares. *Percepção e experiência poética: estudo para uma análise de “Campo Geral”*, de J. Guimarães Rosa. Dissertação de Mestrado. Campinas, SP: [s.n.], 2004.

OBEID, Daniel Tadeu. *Um ser tão misturado: estudo sobre o filme Sagarana, o Duelo*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, SP: [s.n.], 2012.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. Por um olhar sem precauções. In: Cinema: Veredas – Os filmes a partir de João Guimarães Rosa. Disponível em: <http://www.imagemtempo.com.br/guimaraesrosa/artigo_luiz.htm>. Acesso em: 18 fev. 2009.

ORLANDI, Luiz B.L. (Org.). *A diferença*. Campinas, SP: UNICAMP, 2005.

PAIVA, Samuel; CÁNEPA, Laura; SOUZA, Gustavo. *Estudos de Cinema e Audiovisual Socine Ano XI*. São Paulo: Socine, 2010.

PARR, Adrian (Org.). *The Deleuze Dictionary – Revised Edition*. Edinburg: Edinburgh University Press, 2010.

PELBART, Peter Pál. *A vertigem por um fio: políticas da subjetividade contemporânea*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

PELLEJERO, Eduardo. Literatura e fabulação: Deleuze e a política da expressão. *Polymatheia – Revista de Filosofia*. Fortaleza, vol.IV, no. 5, 2008, p.61-78.

PEREIRA, Helena Bonito Couto. As adaptações das *Primeiras histórias* de João Guimarães Rosa para o cinema. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v.13, n.1, p.117-127, jan./jul. 2009.

PISTERS, Patricia. *Flashforward: o Futuro é Agora*. Tradução de Davina Marques. *Leitura: Teoria e Prática*. vol.30, n.59, nov.2012.

_____. *The Neuro-Image: A Deleuzian Film-Philosophy of Digital Screen Culture*, Stanford: Stanford University Press, 2012.

PITANGUY, Lenice Guimarães de Paula. Entrevista: João Guimarães Rosa. *Germinal Literatura – Revista de Literatura e Arte – Esp. Mineiros*. Ano III/Edição 20: Agosto de 2006. Disponível em: <http://www.germinaliteratura.com.br/pcruzadas_guimaraesrosa_ago2006.htm>. Acesso em: 10 abr. 2009.

POMMER, Mauro Eduardo. O tempo e o som: o inconsciente segundo Lynch e Hitchcock. In: SOCINE (Org). *Estudos de cinema: Socine II e III*. São Paulo: Annablume, 2000. p. 296-305.

PRADO JR., Bento. A ideia de “plano de imanência”. In: ALLIEZ, Éric (Org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. Coordenação de tradução de Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Ed.34, 2000, p.307-322.

PRESTES, Zoia Ribeiro. *Quando não é quase a mesma coisa: análise de traduções de Lev Semionovitch Vigotski no Brasil - Repercussões no campo educacional*. Tese de Doutorado. Universidade de Brasília/UnB: [s.n.], 2010.

RANCIÈRE, Jacques. Deleuze e a literatura. Tradução de Ana Lúcia Oliveira. *Matraga* n.12, 2º semestre. São Paulo, 1999.

RESNAIS, Alain. *Hiroshima, Meu Amor*. França: Argos Films, 1959; DVD, Nouveaux Pictures, 2004.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ROCHA, Jorge Alberto da Costa. *A ideia de conceito segundo Gilles Deleuze*. Dissertação de Mestrado. Campinas, SP: [s.n.], 1999.

ROCHA, Luiz Otávio Savassi. João Guimarães Rosa e os maçaricos: do maçarico-de-coleira (*Charadrius collaris*) ao maçarico-esquimó (*Numenius borealis*). *Extensão*. Cadernos da Pró-Reitoria de Extensão da PUC-Minas. Belo Horizonte, v.6, n.2, p.21-42, ago. 1996. Disponível em: <<ftp://ftp.medicina.ufmg.br/cememor/arquivos/guimaraesMacaricos.pdf>>. Acesso em: 10 out. 2012.

RODRÍGUEZ, María del Carmen. Imágenes del Tiempo en el Cine (version deleuzeana). In: YOEL, Gerardo (Org.) *Pensar el cine 1: imagen, ética y filosofía*. Buenos Aires: Manantial, 2004. p.91-126.

RÓNAI, Paulo. Notas para Facilitar a Leitura de *Campo Geral* de J. Guimarães Rosa. *Matraga*, Ano 9, n.14, jan-dez. 2002, p.23-60. Disponível em: <<http://www.pgletas.uerj.br/matraga/matraga14/matraga14a03.pdf>>.

_____. Rondando os Segredos de Guimarães Rosa. In: ROSA, João Guimarães. *Corpo de Baile – edição comemorativa 1956-2006*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder*. São Paulo: UNESP, 2004.

_____. Nietzsche, Walter Benjamin, Guimarães Rosa: uma ideia de história. In: BELLEI, Sérgio Luiz Prado; JACOBY, Sissa. Guimarães Rosa e a Crítica Literária. *Anais do XXVII Seminário Brasileiro de Crítica Literária e XXVI Seminário de Crítica do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, 2010. Disponível em: <<http://www.pucrs.br/eventos/criticaliteraria/download/anais.pdf>>. Acesso em: 12 jul. 2012.

_____. Patriarcalismo e dionisismo no santuário Buriti Bom. In: SCARPELLI, Marli de Oliveira Fantini (Org.). *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p.145-189.

ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001a.

_____. *Corpo de Baile – edição comemorativa 1956-2006*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

_____. *Estas estórias*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001b.

_____. *Grande sertão: veredas*. 37ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

_____. *Manuelzão e Miguilim*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Noites do Sertão*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

_____. *Primeiras estórias*. 15ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

_____. *Tutaméia: terceiras estórias*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001c.

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. A alegria: tema rosiano ou princípio estético e filosófico? *Scripta*. v.1, n.1. Belo Horizonte: PUC Minas, 1997. p.171-177.

_____. *Desenveredando Rosa* – a obra de J. G. Rosa e outros ensaios rosianos. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.

_____. *Grande sertão: veredas*: roteiro de leitura. São Paulo: Ática, 1992.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. Tradução de Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SCHWARZ, Roberto. *Grande-Sertão e Dr. Faustus*. In: SCHWARZ, Roberto. *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

SILVA, Igor Monteiro. *Entre lógicas e astúcias*: a poética da vingança num certo *Abril Despedaçado*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Ceará, PE: [s.n.], 2009.

SILVA, Maria Luiza de Castro da. *A Matéria Vertente de Guimarães em Outras Estórias*. Niterói: [s.n.], 2000. Disponível em: <<http://www.eca.usp.br/associa/alaic/chile2000/8%20GT%202000Folkcomunicacao/MariaLuizaCastro.doc>>. Acesso em: 12 set. 2012.

SIMÕES, Irene Gilberto. *As paragens mágicas*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1988.

SIMÕES, Mônica. *Guimarães Rosa: o mágico do reino das palavras. (Mestres da Literatura)*. Brasília, DF: TV Escola/Ministério da Educação, 2001. Disponível em: <http://tvescola.mec.gov.br/index.php?item_id=1009&option=com_zoo&view=item>. Acesso em: 03 fev.2008.

SOARES, Claudia Campos. Tensões no corpo fechado do Mutum. In: MIRANDA, José Américo (Org.). *Estudos de Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: FALE-UFMG, 2008. p.133-162.

SOCINE (Org.). *Estudos de cinema: Socine II e III*. São Paulo: Annablume, 2000.

SOUSA DIAS. *A Estética do Conceito*: a filosofia na era da comunicação. Coimbra: Pé de Página, 1998.

_____. *O que é poesia?* Coimbra: Pé de Página Editores, 2008.

_____. Partir, evadir-se, traçar uma linha: Deleuze e a literatura. *Educação*. Porto Alegre /RS, ano XXX, n.2 (62), p. 277-285, maio/ago. 2007.

SOUSA, Sérgio Paulo Guimarães. *Relações Intersemióticas entre o Cinema e a Literatura*: a adaptação cinematográfica e a recepção literária do cinema. Minho, Portugal: Universidade do Minho, 2001.

SOUZA, Gustavo et al (Org.). *Estudos de Cinema e Audiovisual Socine Ano XIII* – vol. 01. São Paulo: Socine, 2012a.

SOUZA, Gustavo et al (Org.). *Estudos de Cinema e Audiovisual Socine Ano XIII* – vol. 02. São Paulo: Socine, 2012b.

SPERBER, Suzi Frankl. *Caos e Cosmos: Leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

_____. *Signo e Sentimento*. São Paulo: Ática, 1982.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e arte da adaptação*. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. *Film Theory – An Introduction*. Massashusetts / USA: Blachwell Publishers, 2000.

STRAUBE, Fernando Costa. Urutau: ave-fantasma. *Atualidades Ornitológicas*, n.122, nov/dez 2004.

TARKOVSKI, Andrei Arsensevich. *Esculpir o tempo*. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TEIXEIRA, Ivan. Rosa e depois: o curso da agudeza na literatura contemporânea (esboço de roteiro). *Revista USP*, São Paulo, 36, dez.-fev. 1997-1998. p.100-115.

UTÉZA, Francis *JGR: Metafísica do Grande Sertão*. Tradução de José Carlos Garbuglio. São Paulo: Editora de USP, 1994.

VASCONCELLOS, Jorge. *Deleuze e o Cinema – Filosofia e Teoria do Cinema*. RJ: Ciência Moderna, 2006.

_____. A filosofia e seus intercessores: Deleuze e a não-filosofia. *Educação e Sociedade*, Campinas, v.26, n.93, p. 1217-1227. set./dez. 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/es/v26n93/27276.pdf>>. Acesso em: 28 fev. 2012.

VASCONCELOS, Maurício Salles. Pedrez/Parage/Páramo (Fotogramática). In: SCARPELLI, Marli de Oliveira Fantini (Org.). *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p.297-309.

VIANNA, Hermano. Paradas do sucesso periférico. *Sexta-feira*, Nº 8, São Paulo, Ed. 34, 2006, p.19-29.

XAVIER, Ismail. Cinema: revelação e engano. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

_____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. (Org.) *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilme, 1983.

_____. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia et.al. *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Senac; Instituto Itaú

Cultural, 2003.

XISTO, Pedro, CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *Guimarães Rosa em três dimensões*. São Paulo: Cons. Est. Cultura, 1970.

ZATLIN, Phyllis. *Theatrical Translation and Film Adaptation: a practitioner's view*. Clevedon; Buffalo; Toronto: Multilingual Matters Ltd, 2005.

ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Gilles Deleuze*. Versão eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudo em Novas Tecnologias de Informação/Unicamp, 2004.

ANEXO A – Ficha Técnica de Mutum

Sobre <i>Mutum</i>	35mm, Cor, 95min, 2.605m, 24q, Dolby Srd
Elenco	
Thiago	Thiago Da Silva Mariz
Felipe	Wallison Felipe Leal Barroso
Pai	João Miguel
Mãe	Izadora Fernandes
Tio Terez	Rômulo Braga
Rosa	Paula Regina Sampaio Da Silva
Vó Izidra	Maria Das Graças Leal De Macedo
Homem Da Cidade	Eduardo Da Luz Moreira
Direção	Sandra Kogut
Roteiro e Pesquisa	Ana Luiza B. Martins Costa e Sandra Kogut
Fotografia	Mauro Pinheiro Jr. (Direção de Fotografia/Abc)
Direção de Arte e Figurino	Marcos Pedroso
Som Direto	Márcio Câmara
Montagem	Sérgio Mekler (Edição De Imagem)
Edição de Som	Eduardo Pop, Thomas Robert, Sérgio Mekler, Waldir Xavier
Mixagem	Stéphane Thiébaud
Preparação de Elenco	Fátima Toledo
Produção	Flávio R. Tambellini Laurent Lavolé Isabelle Pragier
Direção de Produção	Luís Henrique Fonseca
Produção/Tambellini Filmes	Sílvia Costa
Produzido por	Tambellini Filmes Gloria Films
Em Parceria com	Videofilmes João Moreira Salles Walter Moreira Salles
Com a Participação	Fonds Sud Cinéma Arte France
Distribuição	Videofilmes

ANEXO B – Mutum em Capítulos

Mutum, de Sandra Kogut

Blocos – Seleção de Sequências a partir dos *Capítulos* (do DVD do filme):

<i>Capítulo 01 – Mutum, Thiago, Família</i>	Localização Aproximada
Sequência 01 – Chegada	00'01'01
Sequência 02 – Recepção	00'02'02
Sequência 03 – Arapuca	00'05'55
<i>Capítulo 02 – Thiago e Vida Interior</i>	
Sequência 04 – A surra (Briga 01) (A Porta 01)	00'06'20
Sequência 05 – Agregadas	00'07'34
Sequência 06 – Amizade (Cutucando 01)	00'08'22
Sequência 07 – Conversa atrás da porta	00'10'23
Sequência 08 – Abandono 1 (A Porta 02)	00'11'00
Sequência 09 – Na Cozinha	00'11'37
Sequência 10 – Tempestade	00'12'02
Sequência 11 – Partida 01	00'13'12
Sequência 12 – Abandono 2 (A Porta 03)	00'13'46
Sequência 13 – Madona	00'14'09
Sequência 14 – Durante a chuva	00'14'20
Sequência 15 – Hora de dormir 01	00'15'38
<i>Capítulo 03 – Thiago e Vida Exterior</i>	
Sequência 16 – Volta do Pai	00'17'39
Sequência 17 – Correndo no céu	00'18'38
Sequência 18 – Lavando a Rebeca	00'18'52
Sequência 19 – Marmita 01	00'19'13
Sequência 20 – Na mata, o tio (O Bilhete 01)	00'20'44
Sequência 21 – Mudado	00'22'50
Sequência 22 – Pensando 02 (Cutucando 02)	00'23'49
Sequência 23 – Jantar em silêncio	00'24'09
Sequência 24 – Hora de dormir 02	00'25'06
<i>Capítulo 04</i>	
Sequência 25 – Marmita 02 (Susto)	00'26'46
Sequência 26 – Pensando 03 (O pé na janela)	00'29'19

Sequência 27 – Pensando 04 (Certo ou errado?)	00'29'48
Sequência 28 – Marmite 03 (O Bilhete 02)	00'30'47
Sequência 29 – Família	00'32'23
Sequência 30 – Crianças brincando	00'33'15
Capítulo 05 – Thiago e Tempo de Doer	
Sequência 31 – Passeio Noturno	00'34'40
Sequência 32 – Sem a Rebeca	00'36'22
Sequência 33 – Lágrimas	00'37'35
Sequência 34 – Felipe se machuca	00'38'49
Sequência 35 – Pipoca 01	00'39'58
Sequência 36 – Delírio 01	00'41'05
Sequência 37 – Buscar ajuda	00'42'51
Sequência 38 – Pipoca 02	00'43'15
Capítulo 06 -	
Sequência 39 – Felipe piora	00'44'48
Sequência 40 – A porta 03, 04 e 05 – Felipe morre	00'48'11
Sequência 41 – Almoço e briga	00'53'43
Capítulo 07	
Sequência 42 – Thiago na roça 01	00'56'46
Sequência 43 – Em casa, molhando passarinho	00'57'47
Sequência 44 – Luto	00'58'55
Sequência 45 – Com o pai (Cutucando 03)	01'00'20
Sequência 46 – Seo Deogracias e Patori (Briga 02)	01'02'55
Capítulo 08	
Sequência 47 – Thiago e os vaqueiros	01'08'08
Sequência 48 – Thiago volta	01'11'35
Capítulo 09 – Thiago e o Tempo de Reconstruir	
Sequência 49 – Mãe e Thiago	01'16'41
Sequência 50 – Thiago despede-se de Felipe	01'19'53
Sequência 51 – Mãe e Thiago – malas	01'20'41
Sequência 52 – Partindo	01'21'45
Capítulo 10 – Thiago e o Bonito do Mutum	
Sequência 53 – A partida	01'24'10