

Miguilim no cinema: da novela “Campo Geral” ao filme “Mutum”

Este texto deveria ser lido apenas por quem já conhece a estória de Miguilim.

Ana Luiza Martins Costa*

Um certo dia me perguntaram de qual estória de João Guimarães Rosa eu mais gostava. Fiquei surpresa com a falta de hesitação da minha resposta: Miguilim. Saiu quase sem pensar. Só depois é que fiquei ponderando sobre a dificuldade da escolha, pois sou completamente apaixonada pela obra de Rosa, que leio e estudo há muitos anos. Escolhi Miguilim – a novela “Campo geral”, que abre o *Corpo de baile*² – certamente pelo forte poder emotivo que exerce sobre mim, e não apenas, pois desconheço quem não tenha sido arrebatado por ela. A começar pelo próprio Guimarães Rosa, que a considerava sua “prediletíssima estória”.³ E “por que?” – ele mesmo se pergunta e responde: “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”.⁴

Pois foram esses mistérios do mundo afetivo que me levaram a querer fazer o longa-metragem “Mutum” (2007), a escrever seu roteiro e participar de todas as etapas de sua elaboração, ao lado de Sandra Kogut, diretora do filme, num longo processo que durou sete anos.⁵ A idéia de adaptar a novela “Campo geral” é fruto de um desejo de expressar os afetos evocados por sua leitura, de querer recriar no cinema aquela mesma atmosfera, aquele “ponto remoto” para onde somos subitamente transportados: o Mutum.⁶ “Longe, longe daqui”, o mundo do Mutum é o mundo nebuloso da infância, onde todos se encontram. Ainda que transcorra num lugar perdido no meio do sertão do Brasil, numa fazenda isolada, o Mutum expressa a infância de todos nós.

* Mestre em Antropologia Social, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro. (PPGAS/MN/UFRJ) e Doutora em Literatura Comparada, Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). É coautora do roteiro do longa-metragem “Mutum”, premiado em festivais de cinema no Brasil e na Europa.

A motivação primeira do filme não foi, portanto, uma idéia de adaptar o texto de Guimarães Rosa, visando recriar a estranheza de seus experimentos lingüísticos e sintáticos em linguagem cinematográfica – desafio já tentado por alguns. O que nos levou a querer fazer o filme foi o desejo de comunicar o que essa novela tem de mais essencial: as sensações da infância. Por isso dizemos que o filme é uma conversa com o livro. Seu roteiro foi construído a partir do efeito que a estória de Miguilim produziu em nós.

Quando Sandra Kogut me convidou para compartilhar esse projeto, a primeira coisa que fizemos foi fechar o livro. Passamos vários dias contando uma para a outra a estória que havia ficado impressa em nossa memória, as lembranças, sensações ou sentimentos por ela suscitados: a descoberta da perda e do abandono; o medo do escuro, de gritos ou de brigas entreouvidas atrás da porta; a incompreensível crueldade dos adultos; a necessidade da mentira e do segredo; a cumplicidade entre irmãos; o encantamento da natureza; a morte de uma pessoa querida. E listamos as cenas que gostaríamos de ver ganhando corpo na tela do cinema: o reencontro de Miguilim com a mãe, de volta de viagem; seus castigos; as conversas com o irmão no quarto, antes de dormir, seus cochichos e risadas; o drama do bilhete e a indagação sobre o certo e o errado; as noites insones; as refeições em família; a travessia da mata; a tempestade e os dois irmãos encolhidos num canto; a boiada em campo aberto; a briga terrível com o pai; a simulação do enterro do irmão; a descoberta dos óculos e a despedida do Mutum. E o mais importante de tudo, no cerne da estória a ser recriada no filme: o Mutum é o mundo visto estritamente pelos olhos de Miguilim. É o lugar das “percepções desse menino, sua maneira de estar no mundo e de intuir as coisas” (KOGUT, 2008, p. 8). Foi este o grande desafio do roteiro, que ancorou todas as nossas escolhas, da forma narrativa à seleção do elenco, sobretudo das crianças: estar sempre com Miguilim, colados a ele, acompanhando suas descobertas e temores.

Daí a opção por uma estrutura mais episódica para o filme, de blocos de situações ou acontecimentos encadeados a partir do pensamento de Miguilim, e nele centrados. O mundo dos adultos é entrevisto apenas de relance, fragmentário, e de forma lacunar. No Mutum há uma tensão sempre presente, mas nunca sabemos ao certo o que se passa entre os adultos; apenas vislumbramos aqui e ali alguns indícios de uma trama que envolve o pai, a mãe e o tio, a vó e os agregados da fazenda (Rosa e Luisaltino), que chegam até nós pelo ponto de vista das crianças. Sempre com Miguilim, sentimos ou

inferimos o que transcorre entre os adultos, sem nunca entender exatamente do que se trata.

Episódico e lacunar, o roteiro do filme também se estrutura a partir de muitas elipses, sendo a mais evidente a ausência do enterro do irmão morto. Do menino doente na cama e do choro das crianças passamos para imagens de uma casa grande e vazia, com Miguilim ao longe, sozinho e indiferente a tudo. A vó dobra o colchão, senta e chora. Tudo é mais intuído que mostrado, mais sugerido que explicado. Há muitos componentes da trama implícitos e uma economia deliberada de palavras em prol de soluções visuais e sonoras que traduzam as sensações e sentimentos essenciais de cada momento.

Este caminho sensorial adotado pelo “Mutum” afasta-o completamente daquelas adaptações cinematográficas de obras literárias centradas na linguagem verbal, que se pretendem fiéis ao texto apenas por reproduzi-lo declamado no filme. Não só não resolvem o inevitável déficit em relação à narrativa escrita, mas acabam por distanciar ao extremo o espectador. Enchem a tela com diálogos e pensamentos em *off* que explicam ou descrevem o sentimento de cada cena, o que acaba enfraquecendo tanto o texto quanto a imagem, banalizando-os, tornando-os pomposos e enfadonhos.

Em “Mutum”, procuramos recuperar a própria atmosfera do livro, entendendo o filme como uma abertura para um outro mundo. Ao invés de reduzir a imagem à mera legenda ou ilustração de “Campo geral”, criar imagens sensoriais que evoquem um estado de espírito sem nunca dizer ou mostrar nada de maneira exata, sem nunca explicar nada. Construir cenas que envolvam o espectador, trazendo-o para dentro do filme, para que ele mesmo sinta ou intua o que Miguilim está sentindo, aquilo que o move e emociona. Há muitos silêncios e vazios deliberados no “Mutum”, que pontuam o filme, permitindo-o respirar, e abrem espaço para que o espectador se projete neles, e preencha as lacunas narrativas com sua própria imaginação. É em tais momentos que o cinema e a literatura mais se aproximam.⁷

Um filme assim concebido, centrado no ponto de vista de uma criança, depende integralmente das pessoas que nele atuam. 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. Por melhores que fossem o roteiro ou a fotografia, por mais deslumbrantes que fossem as locações ou trilha sonora,

esse filme não teria vigor algum sem as pessoas certas atuando nele. 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”.

Optamos por trabalhar com não-atores, e com crianças da área rural, cujo modo de vida fosse equivalente ao dos moradores do Mutum de Guimarães Rosa. Ao longo de dois anos (2004-5), fizemos várias viagens pelo sertão de Minas Gerais, em busca das crianças do filme, especialmente dos dois irmãos, Miguilim e Dito. Visitamos 62 escolas rurais em oito municípios do norte e noroeste de Minas, incluindo as áreas por onde Guimarães Rosa andou em suas viagens de pesquisa, colhendo “coisas, da natureza ou de pensamento e poesia”, que porventura merecessem “a pena de narradas”.⁸ Num universo de cerca de mil meninos, acabamos descobrindo Thiago (Miguilim) e Felipe (Dito). Por acaso ou destino, Thiago mora na Capivara-de-Cima, numa fazendinha perdida nas vertentes do Morro da Garça – o mesmo morro que é transformado em personagem de uma das novelas do *Corpo de baile* (“O recado do morro”); e Felipe mora no povoado das Pedras (município de Três Marias), ali onde o rio São Francisco se encontra com o rio De-Janeiro, ponto de partida daquela viagem de pesquisa realizada por Rosa em 1952, na companhia de Manuelzão e seus vaqueiros, e também o local do primeiro encontro de Riobaldo com o menino de olhos verdes, no romance *Grande sertão: veredas* (1956).

Num segundo momento, encontramos João Vitor, irmão mais novo de Felipe (Tomezinho), e dona Maria, avó dos dois (Vovó Izidra). E Rebeca, a cachorrinha de Thiago, foi levada para o *set* de filmagem (a Pingo-de-Ouro). Juliana (Drelina), de Riacho da Cruz (município de Januária); Brenda (Chica), também de Pedras; Fernando (Patori), de Andrequicé (Três Marias), que depois descobrimos ser bisneto do vaqueiro Manuelzão (transformado por Guimarães Rosa em personagem da novela “Uma estória de amor”, *Manuelzão e Miguilim*, do *Corpo de baile*); Nonato (Luisaltino), morador do Brejo, que é tio de Thiago na vida real; e Paula Regina (a Rosa), de Morro da Garça: todos moradores do sertão de Minas Gerais.⁹ No elenco, apenas o pai, a mãe, o tio, seu Deográcias, e o doutor da cidade são atores profissionais.

A seleção das crianças, as oficinas realizadas com elas, os ensaios e o modo como atores e não-atores foram aos poucos se integrando foi um

processo longo e trabalhoso, que contou com o auxílio de outros profissionais (como Fátima Toledo, preparadora de elenco). Mas não cabe detalhar isso agora. Vale ressaltar que essas viagens de pesquisa de elenco pelo interior de Minas Gerais, que se desdobraram numa busca também por locações, 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 estórias prediletas. Não só encontramos “ao vivo e em cores” quase tudo que é descrito em “Campo geral”, mas também aprendemos muitas outras coisas necessárias ao filme, como os hábitos alimentares de uma família da roça, as comidas e seu preparo, o uso da mesa de jantar e a disposição dos pratos.¹⁰

Assim como a obra de Guimarães Rosa, “Mutum” possui um forte lastro documental, a partir do qual a estória ficcional decola e se realiza mais plenamente. A fazenda escolhida como locação era uma fazenda em pleno funcionamento, e tudo nela traz a marca do sertão. Uma vez reunido, e bem antes de começarem as filmagens, o elenco passou a residir nessa fazenda (localizada nas imediações de Andrequicé, terra do vaqueiro Manuelzão), e a conviver como uma família de verdade. Os meninos dormiam no quarto que vemos no filme, a Rosa cozinhava naquele fogão a lenha, o gado era trazido para o curral como de hábito. E quando Thiago entra correndo para contar ao irmão que a vaca Laranjinha tinha dado cria em pé, isso de fato ocorrera – o que propiciou a sua inclusão no filme. A fazenda mais parecia a casa deles que uma locação cinematográfica. Quando a equipe de filmagem chegou, eles já estavam completamente familiarizados uns com os outros e com aquele espaço. As crianças andavam por ali completamente à vontade, e até já possuíam seus locais de brincadeira preferidos. Quanto ao pai, à mãe e ao tio, atores profissionais, desabituaados ao sertão, antes da filmagem, eles passaram um tempo na roça, convivendo com famílias de vaqueiros que tinham um perfil semelhante ao da estória, trabalhando e se divertindo junto com eles.

O modo “etnográfico” como nos aproximamos do sertão, e a relação afetiva que estabelecemos com as pessoas de lá, como olhamos para elas e para o seu universo, tem paralelos com a forma como o próprio Guimarães Rosa se relacionava com esse mundo, com seu método de investigação de campo, que chegou até nós através de suas cadernetas e relatos de viagem. Foi assim que ele se preparou para escrever “Campo geral” e foi assim que construímos

o “Mutum”. Mas, se Rosa buscava traduzir em palavras tudo o que se passava diante de seus olhos, tomando notas que depois foram recriadas em suas estórias, no filme tentamos fazer o caminho inverso: partimos do texto escrito para a imagem visual, procurando redescobrir ou reinventar pessoas, paisagens, cenas.¹¹

Foi durante os ensaios na fazenda que ocorreu a primeira de uma série de mudanças no roteiro, que acabaram acontecendo durante toda a filmagem – uma situação já prevista pela diretora do filme, co-autora do roteiro do “Mutum”. Por isso ela fez questão de me levar para o *set*, para que eu acompanhasse os ensaios e todo o processo de filmagem, de modo a enriquecermos o roteiro com as circunstâncias da filmagem, que só poderiam emergir no calor da hora: situações imprevistas, inesperadas, espontâneas. O roteiro mudou muito durante a realização do filme, muita coisa foi cortada, inclusive diálogos e frases que se revelavam redundantes, competindo com a imagem. As cenas eram praticamente reescritas todos os dias.¹²

A primeira grande mudança no roteiro diz respeito aos nomes dos personagens. Thiago trazia Miguilim vivo dentro dele, assim como Felipe era Dito; Rebeca era a cachorrinha querida de Thiago, e não havia como pedir a eles para trocarem de nome. O que não estava previsto de antemão, pois em todas as versões do roteiro, prévias à filmagem, os nomes dos personagens de “Campo geral” foram preservados. Foi durante os ensaios, e a partir da formação daquela nova família, dos laços verdadeiros que se estabeleceram entre eles, que ficou impossível realizar tal troca.

O título do filme, inicialmente “Miguilim”, acabou virando “Mutum”, que é o nome da fazenda onde se passa a estória. Além de marcar uma distância em relação ao livro, esse deslocamento do nome do personagem principal para o nome de um lugar funciona como uma abertura para pensarmos o Mutum como o próprio lugar da infância.

Além disso, seguindo a etimologia da palavra (procedimento bastante apreciado e utilizado por Rosa), “mutum”, em latim *mutus* (-a, -um), significa “mudo, silencioso”, ou remete aos animais que só sabem “mugir” ou “dizer mu” (FARIA, 1982, p. 351) – acepções que sublinham aspectos importantes da estória que está sendo narrada: Mutum como o lugar das coisas não-ditas e intuídas, dos limites incertos das coisas, da dificuldade de apreendê-las e verbalizá-las.

“Mutum” é ainda o nome de uma ave negra¹³ que povoa as matas da fazenda e as noites insones de Miguilim, com seu canto lúgubre que pontua as horas. “Um pássaro tristonho”: é assim que ele fica inscrito em sua memória, e é assim que ele ressurgue anos depois, quando, já adulto, Miguilim volta ao sertão como Miguel, em “Buriti”, a última novela do *Corpo de baile*. Seu gemido noturno, entreouvido ao longe, tem o poder de transportá-lo de súbito, proustianamente, para o lugar da sua infância, aflorando suas mais fortes lembranças: o Mutum como um lugar tristonho – lugar da perda, da morte do irmão.

Por fim, “mutum” é um palíndromo – “palavra que se pode ler, indiferentemente, da esquerda para a direita ou vice-versa”, e que em grego significa aquilo que “corre em sentido inverso, que volta sobre seus passos”.¹⁴ Idéia também muito apreciada por Rosa, e de presença marcante em sua obra. Não só foi tematizada em *Tutaméia* (1967) como evidencia o vínculo que une “Campo geral” e o romance *Grande sertão: veredas* (que não por acaso termina com uma lemniscata, o símbolo do infinito): ambas são histórias que preservam uma chave só revelada no final: a identidade de Diadorim e a miopia de Miguilim.¹⁵ De posse dessa chave, somos compelidos a reler a história toda sob um novo e inusitado ângulo, que descortina uma nova trama, que esteve o tempo todo presente, bem debaixo de nossos olhos. Ler e reler. Terminar e recomeçar. Palíndromo.

Em “Campo geral”, a partir da revelação final de que Miguilim é um menino míope, com essa chave, ou de posse desses óculos (imagem sugerida pela própria novela), pode-se rever a história re-significando uma série de episódios equívocos: Miguilim não consegue acertar no jogo de ferraduras porque está com o bilhete do tio no bolso ou porque sua vista não alcança a distância do tiro? Ele vive “escorregando e tropeçando, esbarrando, quase caindo nos buracos”, porque é “bobo” e “desajeitado” ou porque não enxerga bem os acidentes do caminho? Ele não consegue responder à pergunta do pai sobre as plantações porque não consegue vê-las ou porque não presta para nada? Ele apenas não gosta da brincadeira de espiar passarinho no ninho ou só não vai porque precisa ver bem de perto e tem medo de ser bicado (“podiam furar os olhos da gente”)? Ele adora armar arapucas para pegar passarinhos e prendê-los em gaiolas por mero capricho de menino ou porque este é o único meio de enxergá-los direito, de ver suas formas e cores, de sentir suas texturas?...¹⁶

Assim como ocorre no romance, acerca dos traços de feminilidade de Diadorim, em “Campo geral” também a miopia de Miguilim é habilmente disseminada e dissimulada ao longo de toda a novela. E esse era mais um desafio que “Mutum” deveria enfrentar. Muitas pessoas perguntavam se o filme iria representar a miopia de Miguilim através de imagens desfocadas, ou se ele iria constantemente apertar os olhos no esforço de visualização, como um anúncio de sua condição. De modo algum. Além de ser um recurso por demais evidente, e de baixo rendimento estético, a imagem desfocada não só evidenciaria de chofre aquela chave da estória que é cuidadosamente dissimulada, mas iria, sobretudo, sublinhar um aspecto da miopia que está muito distante da forma como o próprio Guimarães Rosa a concebe.

Se o míope enxerga mal de longe, e de forma desfocada, no entanto, de curta distância ele enxerga muito bem, aliás, muito melhor que os não-míopes. Rosa sabia disso muito bem – são conhecidos os traços biográficos que unem o autor a seu personagem, inclusive o episódio da descoberta de sua miopia, em idade e condições semelhantes a Miguilim. É essa visão de perto, extremamente nítida e precisa, que o escritor explora na visão de Miguilim: seu “olhar apalpado”, que enxerga os mínimos detalhes e traz para o primeiro plano todos os meandros de seu objeto de atenção.¹⁷ O desfocado, aquilo que sua visão não alcança, é o mundo nebuloso dos adultos, das coisas que fogem ao seu entendimento. Isto é apenas o fundo da cena, sempre a escapar, ambíguo, movediço. Quanto à cena principal, ela está sempre próxima ao corpo do menino. Pois a miopia de Miguilim é a própria imagem da infância, da criança que vive num mundo ainda de pequenas dimensões, circunscrito, e só enxerga o que está ao alcance de sua mão.

Foi essa idéia chave que trabalhamos no filme. Os planos são todos fechados durante o desenrolar da estória, e apenas abrem, de fato, no final, quando o menino coloca os óculos. É só então que temos uma visão geral da casa e da fazenda do Mutum, com seus campos e matas ao longe. É só então que temos um “plano geral”, e descobrimos, no final, e junto com a chave dos óculos, um sentido mais profundo da estória, contido em seu próprio título: “Campo geral”. Antes disso, ao longo de todo o filme, seu campo de visão é fechado e restrito. O mundo de Miguilim é o mundo do miudinho, que possui uma espantosa nitidez.

De posse dessa lente, ao lermos a estória, não causa surpresa descobrir que essa visão da miopia nos é transmitida através do uso recorrente

de diminutivos: formiguinhas, caramujinhos, besourinho, passarinhos, pedrinhas, matinho, solzinho, biquinho, figurinha, agüinhas, viajadinho, quietinhos, devarinho, etc. Em “Campo geral” também é muito freqüente o uso do sufixo “-im” para marcar o diminutivo, uma fórmula de uso corrente no sertão de Minas Gerais, que Guimarães Rosa incorpora em seu relato: menorzim, pertim, sozim, direitim, durim, xadrezim, beijim, passarim, cabelim, solzim, lugarim, pelourim, papelim, espim, ioioim, barulhim, demonim, bruxolim, barbim... – e o próprio nome do protagonista da estória: Miguilim (de Miguel). O uso de tantos diminutivos não é mera “meiguice” para “acarinhar” Miguilim em “linguagem gentil”, como já foi observado pela crítica (LISBOA, 1991, p. 176), mas é um recurso estético de linguagem verbal que visa expressar a escala, medida ou perspectiva de seu universo visual.¹⁸

No filme, essa qualidade da visão de Miguilim encontra a sua tradução ótica em imagens captadas 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 da travessia da mata ou do castigo são exemplares, nesse sentido.

Miguilim possui uma sensibilidade míope extremamente aguçada. Através de seu “olhar apalpado”, vamos aos poucos descobrindo a natureza exuberante do Mutum, aprendendo os nomes das coisas, de pássaros e plantas, seus movimentos sutis e os tons de suas vestes e plumagens, seus hábitos e traços peculiares. Sempre com ele, percebendo as coisas como ele as percebe, vemos surgir diante de nós um mundo repleto de cores, formas e texturas. Mas ele não só vê como também ouve “a mais”. Com sua vista curta, Miguilim vive num mundo onde a audição é a modalidade sensorial dominante para codificar o que transcorre ao longe, fora do alcance de seu olhar. Mergulhado nessa atmosfera sonora, onde há uma disjunção entre visão e audição, ele afina o ouvido e aguça a curiosidade, partindo em busca de correspondentes visuais para a variedade intensa de sons e ruídos que lhe chegam aos ouvidos. Não é, portanto, por acaso que Miguilim se apaixona pela arte de armar arapucas para capturar passarinhos, e se esmera em fazer gaiolas para preservá-los. É o seu recurso para conseguir enxergar de fato esses pequenos seres alados que o fascinam com seus cantos.

Sob o signo do maravilhamento, a infância surge aqui como o lugar da descoberta do mundo pelos sentidos. Tudo é novidade, tudo tem o frescor

daquilo que é visto pela primeira vez. As experiências sensoriais de Miguilim, o modo como apreende as qualidades sensórias das coisas, é uma verdadeira experiência poética, tal como Guimarães Rosa a concebe e pratica: cada percepção inédita propicia a criação de um vocábulo novo.¹⁹

Miguilim desenvolve uma excepcional sensibilidade acústica, sendo capaz de ouvir uma variedade imensa de sons inusitados, emitidos por todos os seres e elementos da natureza, especialmente pássaros – os que mais o encantam. Sob essa ótica (ou talvez “acústica”) não causa espanto descobrir que, em “Campo geral”, quase todas as inovações vocabulares pertencem ao campo sonoro. São muitas as palavras novas, há inúmeras onomatopéias criadas por Rosa para expressar a profusão de sons ouvidos por Miguilim: o “grilgril” das maritacas; o “ioioioim” dos sanhaços; os passarinhos cantando “dlim e dlom”; o “Cuíc-cc’-kiki-kik!” da coruja; a sariema: “Káu! Káu! Káukáukáufkáuf”; o “oóo” das vacas; o “môo” de um boi, seu “berru-berro” feio; o vento “vuvo: viív, viív”, o seu “moame”; o “quirquincho” de um tatu caçado, chiando “Izúis, Izúis!”; o “afurôo” dos cachorros; e assim por diante.²⁰

Se o universo sonoro de Miguilim é expresso a partir de uma profusão de vocábulos novos, no filme procuramos recriar esse recurso de linguagem através da elaboração de uma trilha acústica. Além do roteiro de filmagem do “Mutum”, também 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: as vozes de animais (cantos de pássaros; rosnados e latidos de cães, de perto e ao longe, brigando ou uivando; as variações afetivas dos mugidos do gado, chamando ou brigando; bois e cavalos pastando, andando no pasto ou nas pedras, bebendo água, soprando, mastigando capim, milho ou o freio na boca); os mais variados ventos (de tempestade e de chuva; nas árvores secas ou copadas; no capim ou na água); mulheres cozinhando, cortando lenha, lavando roupa; toucinho fritando; homens afiando enxadas, ordenhando vacas (e o barulho do leite batendo no balde); rede rangendo; porteira fechando; janelas ou portas batendo; os sons da noite na fazenda (grilos, corujas, uivos ao longe, bater de asas, pios, mugidos); etc, etc, etc...

Durante a montagem do “Mutum”, todos esses sons foram retrabalhados em estúdio para criar uma trilha acústica. Não há música no filme; apenas sons

naturais que foram estilizados para produzir uma intensidade dramática,²¹ compondo uma trilha que não é meramente ambiente ou ilustração, mas que expressa de forma imediata as próprias sensações de Miguilim, atuando ativamente no desdobramento da narrativa. Em seu mundo, os sons veiculam afetos: há sons tristes e alegres, que dão medo ou entusiasmam, que evocam lembranças... Se os filmes em geral recorrem à música para induzir a determinados estados emocionais, muitas vezes manipulando as emoções do público, no “Mutum” não há lugar para música nem para sonoridades-clichê, já que o som é justo o lugar da inovação, da expressão inusitada. Recorremos apenas àqueles sons carregados de afetos que povoam a cabeça de Miguilim, e nos põem em contato direto com seu mundo interior. O mundo de uma criança.

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.²²

Notas

1 Ensaio apresentado no Instituto de Romanística da Universidade de Viena, na Embaixada de Portugal em Bratislava e no Instituto de Estudos Latinoamericanos da Universidade Livre de Berlim, em dezembro de 2008, durante as comemorações do centenário de Guimarães Rosa; publicado no livro *Espaços e caminhos de João Guimarães Rosa: dimensões regionais e universalidade*. Chiappini, L. & Vejmelka, M. (orgs.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009, p. 293-306.

2 Mais conhecida como “Miguilim” (a estória de Miguilim), “Campo geral” foi originalmente publicada como a primeira das sete novelas que compõem *Corpo de baile* (1956). Por decisão do próprio autor, este livro foi dividido em três: em 1964 saiu o volume *Manuelzão e Miguilim* (com “Campo geral” e “Uma estória de amor”); em 1965 saíram *No urubùquaquá, 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”). Hoje esses livros são editados pela Nova Fronteira, que também relançou *Corpo de baile* em um único volume, com 832 páginas (*Edição comemorativa. 1956-2006*).

3 “Carta de Guimarães Rosa a Mario Calábria”, Rio de Janeiro, 25/06/1964 (inédita). Sou muito grata a Mario Calábria, que me permitiu consultar sua correspondência com Rosa. Também numa entrevista concedida à estudante Maria da Graça Coutinho, Rosa (1965) confessa “gostar mais de Miguilim”.

4 “Comunicação de Mario Palmério” *apud* Rónai (1965, p. 35).

5 O filme “Mutum” (2007; cor; 35 mm; 95’; DVD lançado em 2009) é uma adaptação da novela “Campo Geral”, de João Guimarães Rosa. Sandra Kogut (direção); Ana Luiza Martins Costa e Sandra Kogut (roteiro e pesquisa). Co-produção Brasil/França. Apresentando Thiago da Silva Mariz e Wallison Felipe Leal Barroso (os meninos). Vencedor do Festival do Rio 2007 (melhor filme), *Mutum* ganhou o Prêmio Itamaraty (FIC Brasília) e foi o Filme de Encerramento da 39ª Quinzaine des Réalisateurs (Cannes, 2007). Premiado na 59ª Berlinale (Special Mention / Génération, 2008), recebeu ainda outros prêmios e foi convidado para muitos Festivais de Cinema (ver em <http://www.imdb.com/title/tt0848596/awards>). *Site* do filme: <http://www.mutumofilme.com.br/> (consultados em março 2013).

6 “Um certo Miguilim morava com sua mãe, seu pai e seus irmãos, *longe, longe daqui*, muito depois da Vereda-do-Frango-d’água e de outras veredas sem nome ou pouco conhecidas, *em ponto remoto*, no Mutum.” – Esta é a frase que abre a novela “Campo geral” (GUIMARÃES ROSA, 1977, p. 5, grifos meus).

7 São essas ideias que embasam as opções estéticas da diretora do “Mutum”, e por isso mesmo estão sempre presentes em seus comentários sobre o filme (ver especialmente KOGUT, 2008, p. 8).

8 É assim que o escritor descreve os objetivos da sua viagem pelo sertão de Minas Gerais, conduzindo uma boiada na companhia de um grupo de vaqueiros, realizada em maio de 1952 (Guimarães Rosa, “A boiada”, s./d., p. 1). Registrada em suas inseparáveis cadernetas, esta viagem de pesquisa foi fundamental para a elaboração de *Corpo de baile e Grande sertão: veredas*, publicados quatro anos depois, em 1956 (ver MARTINS COSTA, 2002 e 2006).

9 Somos muito gratas ao apoio carinhoso de Fátima Coelho Castro (Morro da Garça), Milce Vieira (Três Marias), José Osvaldo Brasinha (Cordisburgo), Cleusa e Rubens (pais do Thiago), Nonato e Ana & filhos (Brejo), dona Vera e seu Onilo (Andrequicé), Marcinho e Gilméia (Brejo) – nossos grandes parceiros no sertão de Minas Gerais.

10 Bastante diferente, por exemplo, daquela mesa patriarcal em que o pai fica na cabeceira, tal como exibida no filme *Lavoura arcaica*, dirigido por Luiz Fernando Carvalho (2001), baseado no romance homônimo de Raduan Nassar (1975).

11 É essa idéia que o crítico de cinema José Carlos Avellar (2007) desenvolve em “Uma caderneta de nuvens”, seu belo comentário sobre “Mutum”: um filme que se constrói “como anotações visuais de leitura”.

12 Foram dois meses de preparação (fevereiro e março de 2006), seguidos de dois meses de filmagem (abril e maio). O processo de recriação das cenas *in loco* merece um capítulo à parte. Apenas menciono algumas inovações do roteiro, que não constam do texto de Rosa: o passeio noturno e a corrida de barquinhos (folhas) no córrego; a brincadeira de Thiago com as pipocas, para distrair o irmão doente; a casa vazia e a vó dobrando o colchão do Felipe, depois da sua morte; o banho do passarinho; a despedida do pai, com a frase “Deus está me fechando todas as portas”; o gavião ao longe como recurso para revelar a miopia de Thiago.

13 “Mutum”: “designação comum às aves galiformes da família dos cracídeos, florestais, dos gêneros *Crax* e *Mitu*, com várias espécies ameaçadas de extinção, de plumagem geralmente negra, topete com penas encrespadas ou lisas e bico com cores vivas. Etimologia: do tupi *mĩ'tu* (ave galiforme).” (HOUAISS, 2001, versão 1.0). Ver imagens no site <http://www.sindicatotrescoroas.com.br/projeto/mutum.html> (consultado em março de 2013).

14 “*Palíndromos, os, on*” (em grego), cf. Houaiss, 2001, versão 1.0.

15 Rosa evidencia ainda um outro vínculo entre as duas estórias: “Só escrevo altamente inspirado, como que ‘tomado’, em transe. Aquele livro [*Grande sertão: veredas*] me cansou fisicamente. Acabei extenuado. Deu-me, porém, um enorme prazer. Sensação igual só senti ao escrever *Miguilim*. Foi outro ‘clarão’ que recebi na vida.” (*apud* DANTAS, 1975, p. 28).

16 Em “Indícios da miopia de Miguilim”, no final deste ensaio (Anexo I), reúno algumas passagens exemplares de “Campo geral”.

17 É o que Nogueira (“A infância do olhar”, 2004, p. 102-23) também observa acerca da “visão cristalina” de Miguilim: “ser míope é ver a mais”. Sobre este tema, consultar ainda Paulo Rónai, 1978 e 2002.

18 Em “O olhar miudinho de Miguilim”, no final deste ensaio (Anexo II), reúno algumas passagens exemplares de “Campo geral”.

19 Sobre o universo sonoro de Rosa e suas inovações vocabulares, especialmente em “Buriti” (do *Corpo de baile*), ver Martins Costa, 2005, p. 47-60.

20 Em “Sons inusitados: a cada percepção inédita, a criação de um vocábulo novo”; no final deste ensaio (Anexo III), reúno algumas passagens exemplares de “Campo geral”.

21 Ver o comentário do diretor de *Os pássaros* sobre a construção dramática de sons desse filme (HITCHCOCK & TRUFFAUT, 2004, p. 289-301).

22 Com seu olhar de míope, Jayme Aranha Filho descobriu muito mais do que este texto contém. Agradeço seus comentários e sugestões, muitos deles aqui incorporados.

Referências bibliográficas

AVELLAR, José Carlos. “Uma caderneta de nuvens”. *Escrevercinema*. Cannes, maio de 2007. Site consultado em março de 2013:

http://www.escrevercinema.com/uma_caderneta_de_nuvens.htm

AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra. Cinema e literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

BACHELARD, Gaston. “Os devaneios voltados para a infância”. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 93-137.

DANTAS, Paulo. *Sagarana emotiva*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

FARIA, Ernesto. *Dicionário escolar latino-português*. 6ª edição. Revisão de Ruth Junqueira Faria. Rio de Janeiro: MEC/FENAME, 1982.

GUIMARÃES ROSA, João. “A boiada”. Documento inédito, inacabado, datilografado. 13 p. Consultado na casa de dona Aracy Moebius de Carvalho (viúva do escritor).

GUIMARÃES ROSA, João. “A boiada 1”; “A boiada 2” [Cópia datilografada das cadernetas da viagem com os vaqueiros, realizada em maio de 1952]. Documentos inéditos, datilografados. 80 p.; 77 p. Consultados no Arquivo Guimarães Rosa, do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP).

GUIMARÃES ROSA, João. *Corpo de baile (sete novelas)* [com “Campo geral”, “Uma estória de amor”, “A estória de Lélío e Lina”, “O recado do morro”, “Lão-Dalalão (Dão-lalalão)”, “Cara-de-bronze” e “Buriti”]. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1956.

GUIMARÃES ROSA, João. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1956.

GUIMARÃES ROSA, João. “Campo geral”. *Manuelzão e Miguilim (Corpo de baile)*. 7ª edição. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1977. [1ª edição. 1964].

GUIMARÃES ROSA, João. “Entrevista concedida a Maria da Graça Faria Coutinho”. Trabalho de Português para o Colégio Brasileiro de Almeida. Rio de Janeiro, junho de 1965.

GUIMARÃES ROSA, João. *Tutaméia. Terceiras estórias*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1967.

GUIMARÃES ROSA, João & BIZZARRI, Edoardo. *J. Guimarães Rosa. Correspondência com o tradutor italiano [1962-1967]*. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1972.

HITCHCOCK, Alfred & TRUFFAUT, François. “Os sons eletrônicos”. *HitchcockTruffaut*. Entrevistas. Prefácio à edição brasileira de Ismail Xavier. Tradução de Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 289-301.

HOLANDA FERREIRA, Aurélio Buarque de. *Dicionário Aurélio Eletrônico. Século XXI*. Versão 3.0. Rio de Janeiro: Lexikon/Nova Fronteira, novembro de 1999.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Versão 1.0. Rio de Janeiro: Objetiva, dezembro de 2001.

KOGUT, Sandra. “Miguilim de Guimarães Rosa chega à tela em Cannes”. Entrevista concedida a Márcio Ferrari, 23/05/2007. Site consultado em março de 2013: <http://cinema.uol.com.br/cannes/2007/ultnot/2007/05/23/ult3723u18.jhtm>

KOGUT, Sandra. “Entrevista concedida a Renato Silveira”. *Cinema em Cena*, 28/11/2007. Site consultado em março de 2013: <http://www.cinemaemcena.com.br/plus/modulos/noticias/ler.php?cdnoticia=722&cdcategoria=7>

KOGUT, Sandra. “*Mutum*: notas de filmagem. Uma poética da miopia.” Entrevista concedida a Paulo de Andrade. *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte, junho de 2008, p. 4-6; p. 7-10. Especial 100 anos Guimarães Rosa.

KOGUT, Sandra & MARTINS COSTA, Ana Luiza. “Rencontre avec l’équipe du film” [Entrevistas em vídeo]. *Press Conference: Mutum 25 May 2007. Archives and History. Videos from Cannes in 2007. 39a Quinzaine des Réalisateur/Directors’ Fortnight*. Festival de Cannes. Site consultado em março de 2013: <http://www.quinzaine-realisateur.com/mutum-f14112.html>

LISBOA, Henriqueta. “O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa”. In: Coutinho, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 170-178.

MARTINS, Nilce Sant’Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: EDUSP, 2001.

MARTINS COSTA, Ana Luiza. João Guimarães Rosa, viator. Tese de Doutorado em Literatura Comparada, Letras / Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Defendida na Academia Brasileira de Letras, Rio de Janeiro, dez. 2002.

MARTINS COSTA, Ana Luiza. “O mundo escutado”. Revista **Scripta**, v. 9, n. 17, p. 47-60, 2º sem. 2005.

MARTINS COSTA, Ana Luiza. “Via e viagens: a elaboração de *Corpo de baile e Grande sertão: veredas*”. Revista **Cadernos de Literatura Brasileira**,

números 20 e 21. São Paulo: Instituto Moreira Sales (IMS), dez. 2006, p. 187-235. Edição Especial Comemorativa dos 50 anos de *Corpo de baile e Grande sertão: veredas* e dos 10 anos da revista.

MARTINS COSTA, Ana Luiza & KOGUT, Sandra. *Mutum*. Roteiro de filme de longa-metragem baseado na novela “Campo geral”, de João Guimarães Rosa. 2004-6, 75 p.

NOGUEIRA, Erich Soares. Percepção e experiência poética: estudo para uma análise de Campo Geral, de J. Guimarães Rosa. Dissertação de Mestrado em Teoria e História Literária. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 2004. Site consultado em março de 2013: <http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000321371>

RÓNAI, Paulo. “*Campo Geral*. Primeiras lembranças de Miguilim”. *Seleta de João Guimarães Rosa*. 2ª edição. revista. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978. p. 32-54.

RÓNAI, Paulo. “Notas para facilitar a leitura de *Campo Geral* de J. Guimarães Rosa”. *Matraga*. Rio de Janeiro: Caetés, Ano 9, n. 14, jan./dez. 2002, p. 23-60.

TIRARD, Laurent. *Grandes diretores de cinema*. Entrevistas com Almodóvar, Wim Wenders, Woody Allen, Kusturica, Joel e Ethan Coen, David Lynch, Tim Burton, Bertolucci [dentre outros]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

RESUMO

A poética da miopia, as paisagens interiores, o silêncio, a ausência de música no filme, o lastro documental e a fidelidade à estética de Guimarães Rosa são temas suscitados pelo longa-metragem “*Mutum*” (2007), uma adaptação da novela “*Campo Geral*”, do *Corpo de baile* (1956), mais conhecida como “a estória de Miguilim”. Veremos como o filme recria o texto literário e o próprio método de trabalho do escritor, que fazia viagens de pesquisa pelo sertão do Brasil, recolhendo elementos para suas estórias.

Palavras-chave: literatura e cinema; tradução; adaptação literária; viagens etnográficas; Guimarães Rosa.

ABSTRACT

The poetics of myopia, the inferior passages, the silence, the absence of music in the movie, the documental ballast, and the fidelity to aesthetics of Guimarães Rosa are themes raised by the feature film “Mutum” (2007), na adaptation of the novel “Campo Geral”, better known as “the story of Miguilim”, from the book “Corpo de baile” (1956). We will see how the movie recreates the literary text and the very work method of the writer, who traveled the Brazilian hinterland, collecting elements for his stories.

Keywords: literature and cinema; translation; literary adaptation; ethnographic travels; Guimarães Rosa

Anexo I

Indícios da miopia de Miguilim

(algumas passagens exemplares de “Campo geral”, 1977, grifos meus):

Maroto que o Dito saía, por outros brinquedos, com simples de espiar o ninho de filhotes de bem-te-vi, não tinha medo que bem-te-vi pai e mãe bicavam, *podiam furar os olhos da gente*. Chamava Miguilim para ir junto. Miguilim não ia (p. 38).

Atroado, grosso, o *môo* de algum outro boi. O Dito então aboiava. *Miguilim queria ver mais coisas, todas, que o olhar dele não dava* (p. 50-1).

Desde estavam brincando de jogar malha, no pátio, meio de tardinha. Era com dois tocos, botados em pé, cada um de cada lado. A gente tinha de derrubar, acertando com uma ferradura velha, de distância. Duma banda o Dito, mais vaqueiro Salúz, da outra Miguilim mais o vaqueiro Jé. *Mas Miguilim não dava para jogar direito, nunca que acertava de derribar*. [...] *Mas Miguilim não enxergava bem o toco, de certo porque estava com o bilhete no bolso*, constante que em Tio Terêz não queria pensar (p. 52).

Do brejo voavam os ariris, em bandos, gritavam: – *arirí, arirí!* Depois, começava o mato. – “E estes, Salúz?” – “Estes são os grilos que piam de dia.” Miguilim respirava forte. – “Ei, Miguilim, vai tornar a chover: o sabiazinho-pardo está cantando muito, invocando. Vigia ele ali!” – *Adonde? Não estou enxergando...* . – “Mas, olha, ali mesmo! Mesmo mais menor do que um João-de-barro. Ele é pássaro de beira de corgo...” (p. 90).

Algum passarinho cantando: apeou naquele galho. Como um ramo de folha menor se desenha para baixo (p. 95).

Anexo II

O olhar miudinho de Miguilim

(algumas passagens exemplares de “Campo geral”, 1977, grifos meus):

[Miguilim] via as *formiguinhas* entrando e saindo e trançando, os *caramujinhos* rodeando as folhas, no sol e na sombra, por onde rojavam sobrava aquele rastrío branco, que brilhava (p. 13).

– “Ei, Miguilim, você hoje é que está alçado em assento, de *pelourim*?”
– tio Terêz gracejava (p. 15).

[na tempestade] Pobre dos passarinhos do campo, desassisados. O gaturamo, tão podido miúdo, *azulzinho* no sol, *tirintintim*, com brilhamentos, mel de melhor – *maquinazinha* de ser de bem-cantar... – “O *gaturaminho* das frutas, ele merece castigo, Dito?” (p. 18).

[Miguilim] logo que podia ia se esconder na tulha, onde as goteiras sempre pingavam. Ao quando dava qualquer estiada, saía um *solzinho* arrependido, então vinham aparecendo abelhas e marimbondos, de muitas qualidades e cores, pousavam *quietinhos*, chupando no caixão do açúcar, muito tempo, o açúcar mel-méla, pareciam que estavam morridos (p. 24).

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, ali ele mesmo não sabia o que temia. E o casal de tico-ticos, o *viajadinho* repulado que ele vai, nas léguas em três palmos de chão. 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 tão caprichado lindo! (p. 31).

[o tatu] E tinha *pelinhos* brancos entremeados no casco, feito as pontas mais finas, mais últimas, de *raizinhas*. E levantava as *mãozinhas*, cruzadas, mostrava aqueles dedos de unhas, como *ossinhos* encardidos (p. 39-40).

Mesmo muitos mosquitos, abelhas e avespas inçoavam sem assento, o *barulhim* deles zunia (p. 47).

Daí, dos demais, deu tudo vagalume. – “Olha quanto mija-fogo se desajuntando no ar, *bruxolim* deles parece festa!” Inçame. Miguilim se deslumbrava (p. 54).

Vinha com uma coisa fechada na mão. – “Que é isso, menino, que você está escondendo?” – “É a joaninha, Pai.” – “Que joaninha?” Era o *besourinho* bonito, *pingadinho* de vermelho. “– Já se viu?! Tu há de ficar toda-a-vida bobo, ô panasco?!” – o Pai arreliou. E no mais ralhava sempre, porque Miguilim não enxergava onde pisasse, vivia escorregando e tropeçando, esbarrando, quase caindo nos buracos: – Pitosga...” (p. 83-4).

[...] o casal de tico-ticos-reis, o macho tão *altaneirozinho* bonito – upupava aquele topete vermelho, todo, quando ia cantar. Miguilim tinha inventado de pôr a peneira meia em pé, encostada num *toquinho* de pau, amostrara arroz por debaixo, e pôde ficar de longe, segurando a *pontinha* de embira que estava lá amarrada no *toquinho* de pau, tico-tico-rei veio comer arroz, coração de Miguilim também, também, ele tinha puxado a embira... (p. 93).

O relar da folha da enxada, nas *pedrinhas*, aqueles bichos miúdos pulando do capim, a gente avançando sempre, os pés pisando no *matinho* cortado (p. 95).

Anexo III

Sons inusitados: a cada percepção inédita, a criação de um vocábulo novo

(algumas passagens exemplares de “Campo geral”, 1977, grifos meus):

Os coqueiros, para cima do curral, os coqueiros vergavam, se entortavam, as feiras de coqueiros velhos, que dobravam. O vento *vuvu: viív... viív...* Assoviava nas folhas dos coqueiros (p. 17-8).

O barulho da chuva agora era até bonito, livre do *moame* do vento (p. 23).

[...] quando desinvernou de repente, as maitacas já passavam, vozeando o *trilique* [...] (p. 33).*

– “Sanhaço pia uma flauta... Parece toca aprendendo...” – “Que é que é flauta, Tio Terêz?” Flauta era assovio feito, de instrumento, a melhor remedava o pio assim do sanhaço grande, o *ioioioim* deles...” (p. 33).

O *quirquincho* de um tatu caçado. O *afurão* dos cachorros, estrepolindo com o tatu em buraco (p. 39).

[...] era tatúa-fêmea – ela encapota, fala *choraminguda*; peleja para furar buraco, os cachorros não deixam. (p. 39).

[...] era um tatu galinha, o que corre mais, corredor. Funga, quando cachorro pega. Pai tirava a faca, punha a faca nele, chuchava. Ele chiava: *Izúis, Izúis!*... Estava morrendo, ainda estava fazendo barulho de unhas no chão, como quando entram em buraco (p. 40).

A *rã rapa-cuia*. O sorumbo dos sapos (p. 41)**.

No outro dia, dia-de-manhã bonito, o sol chamachando, estava dado lindo o *grilgril* das maitacas, no primeiro, segundo, terceiro passar delas, para os buritis das veredas. (p. 46).

* Como Rosa explica ao tradutor italiano do *Corpo de baile*: “*trilique* (trilo?): trilos seriados, os longos gritinhos, estalidos, estalados, das alegres maitacas. Onomatopéia.” (GUIMARÃES ROSA & BIZZARRI, 1972, p. 30).

** “(rapa-cuia está indicando o gritar *raschiato* da rã?) Sim. Mas o nome vulgar da espécie é mesmo este: a *rapa-cuia*, ou a *rã rapa-cuia*.” (GUIMARÃES ROSA & BIZZARRI, 1972, p. 31).

Os cachorros maticavam, piando separados: – *Piu, piu... Uão, uão, uão...* A cachorrada abre o eco, que ninguém tem mão... (p. 54).

Miguilim por um seu instante se alegrou em si, um passarinho cantasse, *dlim e dlom*. (p. 58).

Era uma coruja pequena, coruja-batuqueira, que não faz ninhos, botava os ovos num cupim velho, e gosta de ficar na porta – no buraco do cupim – quando a gente vinha ela dava um grito feio – um barulho de chiata: “*Cuíc-cc’-kiki-kik!...*” e entrava no buraco [...]. (p. 70).

E outras coisas desentendidas, que o Papaco-o-Paco sempre experimentava baixo para si, aquele *grol*, Miguilim agora às vezes duvidava que vontade fossem de um querer dizer (p. 82).

Miguilim já estava acostumado a dormir sozinho sem ninguém, ocupava o catre inteiro, se alargava, podia abrir bem as pernas e os braços. Pensava. Ficava acordado muito tempo, escutava a *tutuca* dos jenipapos maduros caindo de supetão e se achatando, cheios, no chão da árvore (p. 84).***

Pai prendia uma lata de leite de cada lado [do cavalo], grande. Miguilim tomava a benção e saía. O leite ia batendo, *chuá, chuá, chuá*, aquele barulhinho (p. 86-7).

Veza em quando a gente ouvia também um *gró* de papagaio. O cerrado estava cheio de pássaros. [...] já se escutava o *a-surdo* de boi. [...] Rebentava aquele barulho vivo de rumor, um estremecimento ranzia, zunindo – *brrrrr, brrrrr* – depois um *chuá* enorme, parecia golpes de bichos dentro d’água (p. 91).

*** “*a tutuca dos jenipapos* (tutuca é onomatopaico ou existe como substantivo não registrado pelos dicionários?) Onomatopéia. Termo tupi. Traduz o barulho característico: macio, polposo, cheio, do jenipapo maduro caindo e esborrachando-se contra o chão.” (GUIMARÃES ROSA & BIZZARRI, 1972, p. 33).

Recebido para publicação em julho/2013.

Aceito em outubro/2013.