

**COM A PALAVRA, A IMAGEM: O PROCESSO DE TRANSCRIÇÃO DE  
MIGUILIM EM MUTUM**

**WITH THE WORD, THE IMAGE: THE PROCESS OF TRANSCREATION OF  
MIGUILIM IN MUTUM**

Ana Carolina Souza da Silva  
Mestre em Literatura e Interculturalidade  
Universidade Estadual da Paraíba  
(anacarolinaragao@gmail.com)

**RESUMO:** O processo de tradução intersemiótica se revela não somente como uma possibilidade de interação e diálogo eterno entre as artes mas também como uma ampliação de signos, imagens e sentidos. A literatura enquanto arte é campo fértil para esse processo de transcrição. Nesse sentido, o nosso artigo objetiva apresentar como ocorre a consubstanciação da literatura em cinema, da obra *Campo Geral* ou *Miguilim*, de Guimarães Rosa em *Mutum*, filme de Sandra Kogut, entendendo tal processo como fundamental para a revelação do olhar prismado do protagonista nesses dois sistemas significantes. Para tanto, utilizamos as teorias de Plaza, Pierce, Jakobson, entre outros pesquisadores da área.

**Palavras-chave:** Literatura; Tradução intersemiótica; Cinema; Miguilim; Mutum

**ABSTRACT:** The intersemiotic translation process is revealed not only as a possibility of timeless interaction and dialogue among the arts, but also as an increase of signs, images and senses. The literature as an art kind is a rich field for that transcription process. In this sense, our manuscript addresses to how it happens the literature corroboration in cinema, on the work 'Field General' or 'Miguilim', in 'Mutum' by Guimarães Rosa (Sandra's Kogut movie), such process is understood as fundamental for the revelation of the protagonist's glance in those two significant systems. For this purpose, we use theories of Plaza, Pierce, Jakobson, among other researches in the field.

**Keywords:** Literature; Intersemiotic Translation; Cinema; Miguilim; Mutum

## **Introdução**

O fenômeno da tradução intersemiótica entre sistemas significantes constitui um dos processos de criação mais relevantes no campo das artes. Objetivando observar as perdas e ganhos na consubstanciação da literatura em cinema, faremos uma breve discussão teórica sobre a tradução intersemiótica de obras literárias em filmes fazendo considerações específicas em relação ao texto literário *Miguilim*, de Guimarães Rosa, e a sua tradução cinematográfica *Mutum*, de Sandra Kogut.

No que diz respeito à essas duas artes – cinema e literatura - , apesar de se apresentarem em linguagens e mídias diferentes quando relacionadas produzem o fenômeno da intersemiose ou ainda de tradução intersemiótica. Sobre esse limite terminológico, a tradução intersemiótica, Plaza (2003, p. 14) a conceitua enquanto

“(...) uma prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e re-produção, como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas eventos, como diálogo de signos, como síntese e re-escritura da história.” E Jakobson (1991, p.64) complementa afirmando que a tradução intersemiótica consiste na interpretação dos signos verbais por meios de signos não-verbais.

Nesse sentido de síntese e reescrita da história, observa-se que a interferência produzida pela tradução intersemiótica situa-se em um determinado contexto, já que a ação do signo torna a tradução uma construtora de significações circundadas num dado momento da história. Assim a tradução não somente é transferências das pequenas unidades de sentido, mas a construção de uma significação numa unidade maior ou ainda distinta. Jakobson já refletia esta questão quando afirmava que “Mais frequentemente, entretanto, ao traduzir de uma língua para outra, substituem-se mensagens em uma das línguas, não por unidades de códigos separados, mas por mensagens inteiras de outra língua” (1991, p. 65).

Com a prática da tradução existem, portanto, dois signos mediadores de relações de uma ordem para outra, o signo original e o signo tradutor. Dessa forma, a tradução intersemiótica da literatura para o cinema intermedia uma relação entre os meios de linguagem, entre dois momentos diferentes da História e dialoga com o presente criando uma nova configuração para os telespectadores. A adaptação da literatura para o cinema apresenta um todo narrativo que se sustenta em si mesmo por dispor de uma articulação de elementos autônomos que dão ao filme uma forma significativa independente e diferente da obra inspiradora. Essa forma significativa se manifesta através de uma narrativa coerente, tradutora de uma perspectiva de leitura que não deve ser tomada como “equivalente” ao texto literário, mas como uma narrativa nova, carregada de significação e, é claro, com pontos que permitam aproximação e distanciamento em relação ao texto de inspiração.

Esse processo de tradução ocorrido entre essas duas artes denomina-se comumente como Icônica. Esse tipo de tradução intersemiótica recebe a seguinte explicação de Plaza (2008, p. 93):

Numa comparação entre os três tipos de tradução, pode-se perceber que a Tradução Icônica, tende a aumentar a troca de informação estética. Conseqüentemente, a tradução como ícone, estará desprovida de conexão dinâmica com o original que representa; ocorre simplesmente que suas qualidades materiais farão lembrar as

daquele objeto, despertando sensações análogas. A tradução Icônica produzirá significados sob a forma de qualidades e de aparências entre ela própria e seu objeto. Será uma transcrição.

Destarte, a tradução de uma obra literária em uma obra cinematográfica enquanto Tradução Icônica irá transcender os significados primeiros do objeto original, estabelecendo relações de similitude com o mesmo e não possuindo obrigatoriedade de correspondência fiel. Esse processo de criação de novas significações a partir da relação análoga com o original é denominado por Plaza<sup>1</sup> de transcrição, tal qual observamos na tradução intersemiótica *Mutum*, de Sandra Kogut a partir do texto literário *Campo Geral* ou *Miguilim*, de João Guimarães Rosa. O filme produzido transcende em alguns momentos e sob alguns aspectos o texto original, transformando, adaptando e acima de tudo transcribando novas possibilidades de leituras e de construção de sentidos.

### **Um olhar de e sobre *Miguilim***

O texto literário *Campo Geral*, mais conhecido como *Miguilim*<sup>2</sup>, está inserido na obra *Manuelzão e Miguilim*, de Guimarães Rosa e relata a história de um garoto de oito anos que vivia junto a sua família em Mutum, em meio aos Campos Gerais, sertão de Minas Gerais. O protagonista da história é esse garoto, Miguilim, que é revelado por um narrador onisciente em terceira pessoa como um menino sensível, inteligente e delicado ao longo da narrativa:

Miguilim brotou em choros. Chorava alto. [...] Diante do pai, que se irava feito um fero. Miguilim não pôde fazer nada, tremia e soluçava; e correu para a mãe, que estava ajoelhada encostada na mesa, as mãos tapando o rosto. Com ela se abraçou. Mas dali já o arrancava o pai, batendo nele bramando (2001, p. 36).

Repensava aquele pensamento, de muitas maneiras amarguras. Era um pensamento enorme, aí Miguilim tinha de rodear de todos os lados, em beira dele. (...) Para pensar, se carecia de agarrar coragem – debaixo da exata ideia, coraçãozinho dele anoitecia (2001, p. 65).

---

<sup>1</sup> Op.Cit.

<sup>2</sup> Adotaremos a partir desse ponto apenas o título *Miguilim* para a obra em estudo.

A sensibilidade de Miguilim é marco fundamental nessa narrativa. Essa sensibilidade é parte responsável pelo poder da narrativa em “aprisionar” o leitor à sua trama. O olhar afetado pela realidade e pela fantasia de um garoto de oito anos também afeta o leitor. Miguilim esforça-se no olhar além, dentro e fora de si mesmo, dentro e fora de sua realidade, o Mutum:

Não porque ele mesmo Miguilim visse beleza no Mutum – nem ele sabia distinguir o que era um lugar bonito e um lugar feio. Mas só pela maneira como o moço tinha falado: de longe, de leve, sem interesse nenhum; (...) No começo de tudo, tinha um erro - Miguilim conhecia, pouco entendendo (2001, p.29).

Mais nem queriam que ele Miguilim tivesse pena do tatu – pobrezinho de Deus sozinho em seu ofício, carecido de nenhuma amizade. Miguilim inventava outra espécie de nojo das pessoas grandes (2001, p. 72).

Em *Miguilim* a extensa utilização do discurso indireto livre permite tanto a onisciência seletiva dos fatos quanto a revelação dos estados da alma e as modulações da mente do garoto. O leitor, portanto, possui uma grande acessibilidade aos sentimentos e pensamentos do protagonista:

Todos os dias que depois vieram, eram 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 mais antigas. Mas, no mais das horas, ele estava cansado. Cansado e como assustado. Sufocado. Ele não era ele mesmo (2001, p. 122).

O narrador, nesse caso, não somente observa os aspectos externos do personagem, mas a narração se torna uma voz dialógica e polifônica ora relatando o que percebe externamente ora permeado e atravessado pelo pensamento e pelo olhar prismado do personagem principal. Lubbock aponta reflexões sobre essa narração onisciente e seletiva:

Na representação fictícia da vida, o efeito da validade é tudo, e não se pode apelar para uma autoridade externa; e, por isso, haverá uma franqueza inerente nela se não se justificarem a mente que conhece a história e os olhos que a vêem. A qualquer momento, mente e olhos poderão ser contestados, e a única maneira de silenciar a contestação é tornar objetivos, de um modo qualquer, a mente e os olhos, transformando-os em fatos da história. Quando o ponto de

vista é incluído no livro de um modo definitivo, quando pode ser reconhecido e verificado, todos os aspectos do livro são igualmente trabalhados e modelados. De outro modo, dará a ideia de uma coisa que se pretende conservar apoiada a um muro, com um lado inacabado; e não existe muro em que se possa apoiar um romance (1976, p. 77-78).

O uso dessa técnica de narração em que a voz do narrador ora revela os pensamentos e sentimentos do personagem, selecionando as facetas da narrativa que quer deixar mostrar e ora distancia-se para ocultar fatos e sensações da trama é característica do estilo roseano. Em especial, em *Miguilim*, produz o efeito necessário para que o leitor conheça a história e o imaginário do protagonista pormenorizados, interna e externamente.

Sobre essa possibilidade de o leitor conhecer em profundidade a história de *Miguilim*, além do uso da narração onisciente seletiva, é determinante a narração rica em detalhes. O espaço – o Mutum e o mundo – assim como a apresentação das cenas, dos fatos e dos outros personagens da narrativa é revelado pelo olhar do protagonista de forma detalhada criando imagens ricas em precisão. Guimarães, graças à utilização dessa minuciosa e cuidadosa descrição, consegue produzir um efeito quase fotográfico sobre as paisagens e as cenas em *Miguilim*. Assim, o leitor não só consegue visualizar a narrativa mas também tem a impressão que está presente, observando as cenas e as personagens reveladas:

Miguilim olhava. A roça era um lugarzinho descansado bonito, cercado de varas, mto de os bichos que estragam. Mas muitas borboletas voavam. Afincada na cerca tinha uma caveira inteira de boi, os chifres grande, branquela, por toda boa-sorte. E espetados em outros paus de cerca tinha outros chifres de boi, desemparelhados, soltos: - que ali ninguém botava mau olhado! As feições daquela caveira grande de boi eram muito sérias (2001, p. 81).

A Chica era tão engraçadinha, clara, mariolinha, muito menor do que Drelina, mas era a que sabia mais brinquedos, botava todos para rodar de roda, ela cantava tirava completas cantigas, dansava mocinha (2001, p. 20).

Em *Miguilim*, Guimarães retrata o universo infantil de uma criança e sua dolorosa descoberta do mundo exterior e interior, das relações interpessoais. O texto de Guimarães Rosa é repleto dos medos de Miguilim em meio a suas tentativas de entender a vida, o mundo, as pessoas. A leitura desse texto denso e revelador de

um imaginário infantil complexo deixa impressões fortes sobre a dor, perdas, sensação de vazio e ameaça da morte que rondam os pensamentos de uma criança. Acrescenta-se a isso, os abismos inventados, as imagens dos brinquedos, os momentos com os irmãos, as reflexões sobre os outros, as crendices; tudo isso somado permite ao leitor o adentramento no mundo infantil, repleto de elementos mágicos, carregado de significações.

### **A palavra transmutada em imagem: *Mutum***

O filme *Mutum*, dirigido, por Sandra Kogut é uma tradução do texto literário *Campo Geral*, do livro Manuelzão e Miguilim. Nesse processo de tradução intersemiótica, quando a arte literária consubstancia-se em arte cinematográfica, é bastante comum tanto a transfiguração de cenas e personagens quanto as suas supressões. Como já discutido, a tradução é um processo de transcrição que não tem obrigatoriedade em ser fiel com o texto primeiro, mas de tê-lo como ponto de partida para fuga ou aproximação.

Tendo em vista essas primeiras discussões, observamos que na película, o menino Miguilim, protagonista da história, recebe um novo nome –Tiago – assim como alguns dos personagens secundários dessa narrativa: Dito torna-se Felipe, Drelina é Juliana. Além disso, outros personagens secundários ou paralelos à trama principal foram suprimidos devido ao fato da condensação imposta pela transição de mídias. A primeira cena do filme retrata o primeiro fato do livro: a chegada do garoto após a cerimônia do crisma e segue a mesma sequência do texto escrito, com alguns recortes de cenas e fatos.

Quanto a esses recortes de cenas e de fatos marcantes presentes no texto escrito *Miguilim* e ausentes em sua tradução *Mutum*, observamos algumas perdas importantes no que diz respeito aos momentos que mais despertam a emotividade do leitor. Um desses momentos é quando Miguilim acredita-se portador de uma doença que o levaria à morte e essa crença permeia e direciona não somente os diálogos travados com os outros personagens mas também seus pensamentos e anseios mais profundos. Esse momento não é vivenciado pelo garoto Tiago. Outra cena descrita no livro e bastante comovente é quando Miguilim observa Dito, já morto, e faz referências ao pé de seu irmão:

O Dito, morto, era a mesma coisa que quando vivo, Miguilim pegou na mãozinha morta dele. Soluçava de engasgar, sentia as lágrimas quentes, maiores do que os olhos.(...) Mãe segurava com jeito o pezinho machucado doente, como caso pudesse doer ainda no Dito, se o pé batesse na beira da bacia. O carinho da mão de Mãe segurando aquele pezinho do Dito era a coisa mais forte neste mundo (2001, p. 119-120).

Apesar desse momento – a morte de Dito – ser resgatado e transformado no filme com a morte de Felipe, recortes significantes que apontam o sofrimento em profundidade do protagonista foram realizados: “Mas Miguilim chorava aos gritos, sufocava, os outros vieram, puxaram Miguilim de lá.[...] Miguilim doitava de não chorar mais e de correr por um socorro (2001, p.119).

Outro ponto que destacamos nessa análise comparativa entre essas duas obras que se relacionam é a questão do cenário. O cenário descrito no livro, o sertão de Minas Gerais - repleto de serras, sonhos e sacrifícios – rico em detalhes faz com que o leitor de *Miguilim* refaça minuciosamente aquele ambiente:

No outro dia, dia de manhã bonito, o sol chamachando, estava dado lindo o grilgril das mataracas, 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 uma hora inteira (2001, p. 79).

Como a descrição implica no conhecimento daquela realidade local, inclusive de personagens e mitos presentes no imaginário popular daquele povo sertanejo de Minas Gerais bem como de utensílios, artefatos, flora e fauna, costumes e credices, muitas vezes o leitor não consegue alcançar uma imagem possível de realidade. Então, parte desse processo inerente à leitura, a construção e reconstrução de imagens fica comprometida. Já no filme, o espectador é convidado a adentrar naquele mundo que, por vezes, distancia-se não só de sua realidade como também de seu conhecimento da cultura local. A palavra ganha espaço e contorno: torna-se imagem de fato. Sandra Kugot alcança esse objetivo quando lança-mão de imagens daquele sertão esquecido: a vestimenta dos personagens, a casa de Tiago (Miguilim) e seus pertences, as serras e o ambiente do sertão de Minas dialogam com o espectador:



Já com relação à linguagem característica mineira, muito bem explorada por Guimarães Rosa na narrativa escrita, ocorre uma perda substancial em sua tradução cinematográfica. A impressão que o espectador tem é que aqueles personagens não falam de um local específico e tão cheio de particularidades regionais que normalmente são refletidas na língua. A linguagem Roseana é esquecida logo após os primeiros minutos do filme e ganha espaço uma língua sem identidade e nenhuma ligação com o sertão de Minas Gerais. Além das falas dos personagens correrem mais à vontade e de forma desprendida do vocabulário



roseano, observamos também que a incursão psicológica dos personagens que é bastante presente na obra escrita, na obra cinematográfica ou é suprimida ou ganha precisão nos gestos e olhares da representação.

Ao analisar o resultado desse processo de tradução, observamos a aplicação do que defende Plaza (2003, p. 8):

Na medida em que a criação encara a história como linguagem, no que diz respeito à tradução, podemos estabelecer um paralelo entre passado como ícone, como possibilidade, como original a ser traduzido, o presente como índice, como tensão criativo-tradutora, como momento operacional e o futuro como símbolo, quer dizer, a criação à procura do leitor.

Assim, o ícone *Miguilim* enquanto original passível de tradução estabelece possíveis relações de fuga (criação) e aproximação (similitude) com *Mutum* de modo que o símbolo do produto final desse processo será construído pelo leitor/espectador. Sobre a impossibilidade de representação completa, Pierce apud Plaza (2003) aponta que “o signo representa seu objeto não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de ideia que eu, por vezes, denominei fundamento do representâmen” (p. 24).

Não se intenciona, então diminuir ou elevar uma arte em detrimento de outra. Cada uma possui as particularidades que permitem abarcar o objeto imediato por um dado aspecto, por uma ótica específica, ressaltando-se a ideia em que se é mais primaz o efeito. Em *Miguilim*, o signo estético utilizado, a palavra, fornece aos leitores os pormenores do mundo interno e externo do protagonista, permite não somente adentrar em sua alma, participar de suas incertezas, fantasias, angústias bem como perceber e entender seus sentimentos e seu imaginário infantil. Já em *Mutum*, a palavra torna-se espaço vivo, flexível e mutável através das imagens e fotografia que conseguem permutar-se, exceder-se, transcriar-se.

## **Considerações**

Entendendo que o signo não possui relação de reprodução ou ainda fidelidade ao que significa, diferindo de seu objeto em diversos aspectos e construindo sentimentos de analogia, algumas de suas características não possuirão função de representatividade. No processo de tradução intersemiótico de *Miguilim*

em *Mutum*, o signo verbal traduzido no não verbal recupera, esconde, revela, esquece ou extrapola o dito ou pensado.

Quando se seleciona um texto para inspirar a construção ou criação de um novo texto, ele se torna bem mais uma fonte para o desenvolvimento de ideias do que propriamente uma mera adaptação ou reprodução fiel. O cineasta, do ponto de vista de Clerc (1993, p. 29), é livre para encontrar as “equivalências” ou para a significação geral da obra e suas particularidades literárias. Os dois “cenários” estão em universos distintos e cada um traz, em sua essência, peculiaridades estruturais de forma, linguagem e conteúdo.

Depois de examinar algumas das diferenças entre *Miguilim* e *Mutum* e discutir sobre as teorias que envolvem a intersemiose, percebemos que o processo metamórfico transformador do texto literário em novas representações artísticas, nesse caso o filme, baseia-se no fato de que mudanças são inevitáveis no momento em que se abandona o meio linguístico e se passa para o visual, em que as mídias de origem e de tradução são distintas. Essas mudanças, por sua vez, não implicam na diminuição de nenhum dos textos visto que ambos possuem limitações quanto àquilo que querem representar ou fazer aparecer.

Esse processo de inter-relação entre as artes permite que seus respectivos públicos tenham também um olhar prismado sobre as obras produzidas, sobre os meninos *Miguilim* e *Tiago*. O leitor/telespectador é convidado a lançar um olhar amplo, para dentro e para fora de si e do mundo, que exige uma compreensão que vai além de qualquer palavra ou imagem e que é construído em silêncio e com confidências “Porque a alma dele temia gritos” (2001, p. 71).

## Referências

BALOGH, A. M. **Conjunções, disjunções, transmutações**: da literatura ao cinema e à TV. São Paulo: Annablume, 2005.

CANDIDO, A. (org.). **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CLERC, J. M. **Littérature et cinéma**. Paris : Nathan, 1993.

DINIZ, T. F. N. **Literatura e Cinema**: tradução, hipertextualidade, reciclagem. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

ECO, U. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

JAKOBSON, R. Aspectos linguísticos da tradução. **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1991.

LISBOA, H. O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa. In: COUTINHO, E. (org.). **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983.

LUBBOCK, P. **A técnica da ficção**. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1976.

PELLEGRINI, T [et al]. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

PLAZA, J. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

RESENDE, V. M. **O menino na literatura brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

ROSA, G. **Manuelzão e Miguilim: (Corpo de baile)**. 11. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001.

SANTAELLA, L. **Semiótica Aplicada**. São Paulo: Cengage Learning, 2002.

\_\_\_\_\_. **Teoria geral dos signos: semiose e autogeração**. São Paulo: Ática, 2000.

\_\_\_\_\_. Por uma classificação da linguagem visual. **Face**, v.2, nº1. São Paulo, Educ, 1989. p.43-67.

\_\_\_\_\_. **Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual e verbal**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

SERRA, E. D'Â. A representação da criança em *Miguilim*, de Guimarães Rosa. In: **Colóquio Literatura e Infância**, 1. 2004. Belo Horizonte. Programação e Resumos... Belo Horizonte: Centro de Estudos Portugueses/Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas sobre o Estilo/Faculdade de Letras da UFMG, 2004. p.57.

SOURIAU, É. **A correspondência das artes: elementos de estética comparada**. São Paulo: Cultrix, 1983.

STAM, R. **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação**. Trad. Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

## FILMOGRAFIA

**MUTUM** (2007). Direção. Sandra Kogut. Roteiro: Ana Luiza Martins Costa e Sandra Kogut. Produção: Flávio R. Tambellini, Laurent Lavolé, Isabelle Pragier.