

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
CULTURAS E IDENTIDADES BRASILEIRAS

**“Campo geral” transforma-se em *Mutum*:
a transposição da novela para a tela do cinema**

LILIAN RIBEIRO DE OLIVEIRA

Versão Corrigida

(Versão original encontra-se na biblioteca do IEB-USP)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos
Brasileiros da Universidade de São Paulo, para a
obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Área de concentração: Estudos Brasileiros

Orientador: Prof. Dr. Fernando Paixão

SÃO PAULO

2023

DADOS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

Serviço de Biblioteca do

Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo

O48

Oliveira, Lilian Ribeiro de
"Campo Geral" transforma-se em Mutum : a transposição da novela para a tela do cinema / Lilian Ribeiro de Oliveira ; Fernando Augusto Magalhães Paixão, orientador -- São Paulo, 2023.

Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. Programa de Pós-Graduação em Culturas e Identidades Brasileiras. Área de concentração: Estudos Brasileiros. Linha de pesquisa: Brasil: Brasil: a realidade da criação, a criação da realidade.

Título em inglês: "Campo Geral" turns into Mutum : the transposition of the short novel to the cinema screen – São Paulo, SP.

Descritores: 1 Literatura brasileira. 2. Cinema 3. Adaptação fílmica 4. Tradução intersemiótica I. Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. Programa de Pós-Graduação II. Paixão, Fernando Augusto Magalhães, orient. III. Título.

IEB/SBD117/2023

CDD 22.ed. 330.981

OLIVEIRA, Lilian Ribeiro de. “*Campo geral*” *transforma-se em Mutum: a transposição da novela para a tela do cinema*. 2023, 118 f. Dissertação apresentada para a obtenção do título de Mestre em Filosofia – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Aprovada em:

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr.:

Instituição:

Julgamento:

Prof. Dr.:

Instituição:

Julgamento:

Prof. Dr.:

Instituição:

Julgamento:

Ao meu filho Giovanni.

AGRADECIMENTOS

Ao meu querido avô, Annibale Giancola (*in memoriam*), que me ensinou o caminho da bondade e do trabalho.

À minha mãe, Maria Giancola, que me cercou de livros e me fez acreditar na força e na beleza das palavras.

Ao meu filho Giovanni, que me motiva a ser melhor todos os dias e me faz enxergar o mundo com “olhos de primeira vez”.

Ao meu esposo, Douglas Terenciano, parceiro das lutas diárias e dos sonhos compartilhados, que, por estar ao meu lado, torna a caminhada mais leve e a concretização desta pesquisa possível.

Às mulheres incentivadoras (e inspiradoras) Ana, Carolina, Cibeli, Malu e Renata, que cruzaram o meu caminho e me fizeram acreditar que seria possível concretizar os anseios e as aspirações que nasciam em meu coração.

Aos amigos, familiares e companheiros de travessia, por dividirem tantos aprendizados, angústias e alegrias.

Aos Prof^{os}. Dr^{os}. Randal Johnson e Esther Hamburger, pelos ensinamentos, contribuições e críticas realizadas na minha banca de qualificação.

Ao Prof^o. Dr^o. Fernando Paixão, pelo acolhimento, pelas trocas riquíssimas, pelo incentivo e, sobretudo, por toda a generosidade.

“Sob nossos olhos maravilhados, o menino Miguilim cresce, incorpora as lições das plantas e dos bichos, absorve a sabedoria do irmão menor, e vem-se desenvolvendo dia a dia, no meio dos segredos inquietantes do mundo dos adultos, mas impressionando-se sobretudo com milagres que só para ele existem: o papagaio pronunciando pela primeira vez o nome do irmão meses após a morte deste, um par de óculos dando à vida nova dimensão e sentido.”

RONÁI, 2006, p. 23.

RESUMO

OLIVEIRA, Lilian Ribeiro de. “*Campo geral*” transforma-se em **Mutum**: a transposição da novela para a tela do cinema. 2023, 118 f. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Este trabalho analisa a adaptação fílmica **Mutum** (2007) de Sandra Kogut, inspirado na novela “*Campo geral*” (1956), de Guimarães Rosa. Para isso, abordam-se questões acerca da adaptação fílmica e são apresentadas, brevemente, as relações tecidas entre literatura e cinema, considerando as motivações que levam cineastas a adaptarem livros para outras linguagens de acordo com a perspectiva da teoria da tradução. Propõe-se um percurso que visa evidenciar de que forma Sandra Kogut dialogou com o texto de partida e transpôs para o seu filme não só a narrativa, mas, sobretudo, temas centrais abordados na novela rosiana, como as diferentes perspectivas sobre a infância. Sabe-se que o conceito de infância construiu-se histórica e socialmente; por isso, a leitura apresentada nesta dissertação tem como base os estudos dos pesquisadores Elisabeth Badinter, Phillippe Ariès e Mary del Priore. Busca-se também clarificar quais foram as escolhas feitas pela diretora e que procedimentos foram empregados para que a narrativa rosiana fosse transformada na obra cinematográfica e o personagem Miguilim se transformasse no menino Thiago. O trabalho de transposição fílmica será analisado com base nas proposições dos professores Ismail Xavier e Flávio Aguiar, além de contar com as considerações acerca do processo de adaptação fílmica realizadas pelos estudiosos Linda Hutcheon, Julio Plaza, Robert Stam e Randal Johnson.

Palavras-chave: Literatura brasileira. Cinema. Adaptação fílmica. Tradução intersemiótica. Campo Geral. Mutum. João Guimarães Rosa. Sandra Kogut.

ABSTRACT

OLIVEIRA, Lilian Ribeiro de. “*Campo geral*” turns into **Mutum**: the transposition of the short novel to the cinema screen. 2023, 118 p. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

In order to analyze the film **Mutum** (2007), directed by Sandra Kogut and inspired by Guimarães Rosa short history “*Campo geral*” (1956), this work addresses questions about the film adaptation and briefly presents the relations between literature and cinema, considering the motivations that lead filmmakers to adapt books into other artistic expressions according to the perspective of translation theory. A path is proposed in order to highlight how Sandra Kogut has dialogued with the source text and how she has transposed to the film not only the narrative but, especially, the main themes presented in Rosa’s short history, such as the different perspectives of childhood. It is known that the concept of childhood was historically and socially constructed; therefore, the reading presented in this dissertation is based on the studies of researchers Elisabeth Badinter, Phillipe Ariès and Mary del Priore. It also seeks to clarify the choices made by the director and which procedures were used so that Rosa’s plot could be transformed into a cinematographic work and the character Miguilim became the boy Thiago. The process of filmic transposition will be analyzed based on the propositions of scholars Ismail Xavier and Flávio Aguiar, in addition to the considerations about the film adaptation process carried out by scholars Linda Hutcheon, Julio Plaza, Robert Stam and Randal Johnson.

Keywords: Brazilian Literature. Cinema. Film adaptation. Intersemiotic translation. Campo Geral. Mutum. João Guimarães Rosa. Sandra Kogut.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Recorte das cenas em que Nhô Bero briga com Thiago, após seu retorno ao Mutum, e o coloca de castigo. Capturas de tela do filme Mutum (00:04:15)	52
Figura 2 – Nhô Bero e Thiago trabalham na roça. Captura de tela do filme Mutum (00:56:50)	56
Figura 3 – Nhô Bero e Thiago jantam em silêncio. Capturas de tela do filme Mutum (00:14:11)	66
Figura 4 – Brenda/Chica descarta o “santinho” rasgado por Vó Izidra. Captura de tela do filme Mutum (00:03:03)	62
Figura 5 – Vó Izidra ordena a Terêz que vá embora do Mutum. Capturas de tela do filme Mutum (00:09:25)	63
Figura 6 – Felipe e Thiago cochicham em vez de rezar. Captura de tela do filme Mutum (00:14:30)	66
Figura 7 – Thiago alegre-se ao reencontrar sua mãe após a viagem com Tio Terêz. Capturas de tela do filme Mutum (00:03:20)	69
Figura 8 – Recorte da sequência em que Tio Terêz brinca com Thiago e o ensina a fazer arapuca. Captura de tela do filme Mutum (00:05:10)	79
Figura 9 – Recorte das cenas em que Nhô Bero carrega Thiago pelo braço após separar a briga do protagonista com o filho do seo Deográcias. Capturas de tela do filme Mutum (01:06:14)	82
Figura 10 – Thiago inventa uma história para Felipe. Captura de tela do filme Mutum (00:43:19)	92
Figura 11 – Thiago chora abraçado a Rosa. Captura de tela do filme Mutum (00:49:27)	95
Figura 12 – Ao lado de Rosa, Thiago enterra os pertences de Felipe. Capturas de tela do filme Mutum (01:00:36)	96
Figura 13 – Cena de Thiago e Mãe deitados no chão após a morte de Felipe. Capturas de tela do filme Mutum (00:53:01)	101
Figura 14 – Sequência em que Pai e Thiago destroem as gaiolas dos passarinhos. Capturas de tela do filme Mutum (01:06:13)	106

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. PRESSUPOSTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS	
1.1 Teoria da adaptação	19
1.2 Tradução intersemiótica	24
1.3 A obra inspiradora: a novela “Campo geral” de Guimarães Rosa	29
1.4 A obra adaptada: o filme <i>Mutum</i> de Sandra Kogut	36
2. A INFÂNCIA NO MUTUM	
2.1 A infância redescoberta	40
2.1.1 <i>Em busca do conceito de infância</i>	45
2.2 Os olhares para a infância no <i>Mutum</i>	49
2.2.1 <i>A criança ingrata pelo olhar de Pai</i>	50
2.2.2 <i>A criança tendente ao mal pelo olhar de Vó Izidra</i>	58
2.2.3 <i>A criança afetuosa pelo olhar de Mãe</i>	66
3. DO LIVRO À ADAPTAÇÃO FÍLMICA	
3.1. As escolhas da diretora Sandra Kogut: uma leitura de “Campo geral”	73
3.2 A recriação do menino: de Miguilim a Thiago	75
3.3 O silêncio revela a experiência da infância	83
4. A CRIANÇA NO CENTRO DA NARRATIVA	
4.1. Isolamento físico e social	90
4.2 Os (des)afetos de <i>Mutum</i>	98
CONCLUSÃO	110
REFERÊNCIAS	114

INTRODUÇÃO

Literatura e cinema tecem relações desde tempos remotos. A palavra “literatura” tem origem no termo latino *litteris*, que significa “letras”, relacionando-se à arte ou ao ofício de escrever/contar algo de forma artística. O termo “cinematógrafo”, por sua vez, que designa o aparelho desenvolvido pelos irmãos Lumière para projetar imagens em movimento e que deu origem ao cinema, vem do grego *Kine* ou *Kino* (“movimento”) ao qual agregam-se *tó* (“foto”) e *grafo* (“grafia”); assim, a palavra significa literalmente “a escrita da luz (imagem) em movimento”. Ambas as linguagens, literatura e cinema, aproximam-se pelo fato de narrar histórias, seja por meio de palavras, tendo o livro como suporte, seja por meio de imagens projetadas sobre uma tela.

Quando o cinema surgiu, em 1895, surgiu com ele uma nova forma de narrar o mundo, de recriar a noção de tempo e de espaço e de atingir as massas. Sendo uma das artes mais jovens, o desafio do cinema e da produção cinematográfica era responder às demandas de um mundo “moderno” e em constante transformação, mas, sobretudo, alcançar um público que a literatura não conseguia atingir, uma vez que apenas uma parcela mínima da população sabia ler. Em vez de “matar” a literatura, o cinema a enriqueceu e a transformou, ampliando as possibilidades de criar e recriar histórias. Além disso, levou muitos escritores a se reinventar e passar a escrever de “forma cinematográfica”, sendo influenciados pelas novidades da sétima arte.

Em contrapartida, desde sua criação o cinema inspirou-se nos grandes clássicos da literatura e, ao longo do tempo, teve de criar métodos para recontar e recriar de modo factível nas telas histórias construídas no papel. Esses diálogos tecidos entre as duas linguagens motivaram a realização desta pesquisa. Não há pretensão de discorrer sobre os encontros entre literatura e cinema ao longo do tempo, de maneira aprofundada e cronológica, mas objetiva-se analisar com atenção e de forma minuciosa um filme que teve como inspiração uma obra literária específica.

Trata-se do filme **Mutum** (2007), de Sandra Kogut, uma adaptação inspirada em um dos clássicos da literatura nacional: a novela “Campo geral”, de João Guimarães Rosa. “Campo geral” faz parte da obra *Corpo de baile*, publicada pela primeira vez em 1956, livro que reúne sete narrativas que concentram as principais características do escritor mineiro: personagens complexos e místicos, o sertão mineiro como cenário das histórias e a inovação e o encantamento construídos por meio da linguagem, do trabalho minucioso com a palavra. A novela “Campo geral” traz à cena uma criança de oito anos, o menino Miguilim, que vive com

a família em um lugar chamado Mutum, no sertão mineiro. A personagem criança, que sente e vivencia as descobertas de um mundo cheio de ambiguidades, é submetida a ritos de passagem que a preparam para realizar a travessia da infância à vida adulta. Já o filme **Mutum**, de Sandra Kogut, convida o espectador a fazer o exercício de observar os fatos pela perspectiva de um menino de dez anos, na ficção e na vida real, morador da região de Andrequicé, uma vila da cidade de Três Marias, também em Minas Gerais, onde ocorreram as gravações do longa. As cenas do Thiago ator no filme se confundem com as ações do menino Thiago na realidade¹.

A motivação para a realização desta pesquisa sobre o filme **Mutum**, de Sandra Kogut, inspirado na novela “Campo geral”, de Guimarães Rosa, reside no desejo de analisar os diálogos possíveis cultivados entre literatura e cinema e a maneira como Kogut, quase cinquenta anos após a primeira publicação da obra do escritor, reconstrói o universo do Mutum, transpondo-o para as telas do cinema. Ao escolher o filme **Mutum** como objeto de análise deste trabalho, volta-se também para a literatura, principalmente no que se refere ao modo como se estabelece o diálogo entre as duas linguagens. Assim, pretende-se com este trabalho analisar como se deu a transposição da linguagem literária para a cinematográfica, que recursos foram empregados nesse processo e de que forma a nova obra conversa com a obra original e conserva as características dela. Dessa forma, partindo-se do pressuposto de que adaptar é transformar, ao longo desta pesquisa, buscar-se-á responder à pergunta-orientadora: de que forma a diretora Sandra Kogut dialoga com o conceito de infância apresentado no texto de partida e como construiu e destacou a perspectiva da criança no filme **Mutum**?

Ao adaptar uma obra, transporta-se todo um universo para uma nova linguagem. Considerando esse pressuposto, adaptar é transformar. Quando uma obra literária é escolhida para ser adaptada para o cinema, ainda que se espere encontrar na tela as mesmas características do livro, sabe-se que as diferenças entre as linguagens não permitirão que o objetivo do cineasta seja atingido por meio das mesmas estratégias utilizadas pelo escritor. Segundo o professor Randal Johnson:

A insistência na “fidelidade” – que deriva das expectativas que o espectador traz ao filme, baseadas na sua própria leitura do original – é um falso problema porque ignora diferenças essenciais entre os dois meios, e porque geralmente ignora a dinâmica dos campos de produção cultural nos quais os dois meios estão inseridos. Enquanto um romancista tem à sua disposição a linguagem verbal, com toda a sua riqueza metafórica e figurativa,

¹ “O Thiago do filme é em parte o protagonista da história de Guimarães Rosa e em parte ele mesmo, Thiago da Silva Mariz, menino de dez anos que não sabia o que era cinema nem ouvira falar do escritor. Na tela, vemos Thiago e seu eu-outro, o intérprete espontâneo que existe nele. Da fusão do eu e do eu-outro de Thiago nasce o personagem do filme.” (AVELLAR, 2016)

um cineasta lida com pelo menos cinco materiais de expressão diferentes: imagens visuais, a linguagem verbal oral (diálogo, narração e letras de música), sons não verbais (ruídos e efeitos sonoros), música e a própria língua escrita (créditos, títulos e outras escritas). (JOHNSON, 2003, p. 42)

Diante desse desafio de transposição da literatura para o cinema, cabe analisar de que forma a leitura do tradutor possibilita manter, transformar, excluir e, até mesmo, criar elementos que dialogam com o texto de partida. Dessa forma, serão abordados, no primeiro capítulo, conceitos relacionados à adaptação cinematográfica, a fim de elucidar questões que envolvem a transposição de obra literária para o cinema, como: pode-se falar em “fidelidade” ao analisar um filme inspirado em uma obra literária?; deve-se esperar encontrar os mesmos personagens, recursos e elementos narrativos empregados pelo escritor na transposição do livro para o filme?; quais conceitos são mais bem empregados e podem orientar a análise dessas produções como obras distintas?, entre outras.

Essas discussões serão propostas com base nos estudos acerca da adaptação cinematográfica realizados por críticos de cinema nacionais e internacionais, como André Bazin e José Carlos Avellar, e pesquisadores como Julio Plaza, Robert Stam, Linda Hutcheon, Randal Johnson e outros que auxiliarão na análise do filme **Mutum** sob a ótica da teoria da adaptação e da tradução intersemiótica.

Essa forma de perceber a adaptação cinematográfica como resultado de um processo de “cocriação” — possibilitando ao adaptador, a partir de uma leitura crítica do texto de partida, sugerir mudanças, fazer ajustes e propor novas soluções à obra literária — permitirá enxergar a obra cinematográfica como autônoma, apesar de manter o texto inspirador sempre presente. Segundo Avellar (2007, p. 13), “Toda palavra é alterada quando salta de um grupo social para outro, de uma época para outra. Algumas resistem à mudança e, mesmo quando tomadas por um outro grupo ou época, continuam a serviço do contexto em que foram criadas.”

No segundo capítulo, de modo a ampliar as discussões propostas no capítulo inicial sobre os mecanismos que envolvem a transposição de uma obra literária para outra linguagem, serão analisadas cenas do filme **Mutum** e trechos da novela “Campo geral”. O protagonista de **Mutum** é submetido a diferentes olhares (Pai, Mãe, Vó Izidra – personagens inseridos no sistema patriarcal) que revelam concepções distintas sobre a infância. Ressalta-se que o conceito de infância foi e é construído socialmente. Assim, pretende-se identificar como a leitura de Sandra Kogut atualiza, transforma ou reforça o conceito de infância presente na trama rosiana uma vez que seria possível à diretora propor novas configurações para a trama no processo de transposição.

Considera-se que, para compreender bem o filme **Mutum**, inspirado na novela “Campo geral”, necessita-se também entender o contexto sócio-histórico no qual os personagens da trama estão inseridos. Com base nos conceitos acerca da adaptação apresentados no primeiro capítulo, sabe-se que haveria a possibilidade de Sandra Kogut atualizar essa visão da infância em sua produção cinematográfica, uma vez que algumas alterações ocorreram nesse processo de transposição de uma linguagem para outra.

Dessa forma, a compreensão acerca da construção social do conceito de infância guiará a análise das experiências vividas pelo personagem principal Thiago/Miguilim com o núcleo dos adultos. Para isso, servirão de base para esta pesquisa os estudos dos pesquisadores Elizabeth Badinter (1985), Mary del Priore (2020) e Philippe Ariès (1986), que discorreram acerca do conceito de infância ao longo do tempo, abordando aspectos relacionados ao contexto francês e brasileiro.

No terceiro capítulo, serão apresentadas as estratégias utilizadas por Sandra Kogut para recriar o universo rosiano no cinema. Por meio da análise, almeja-se identificar os recursos cinematográficos empregados pela diretora e as escolhas realizadas na transposição da trama rosiana para a nova linguagem, com o objetivo de destacar de que modo a perspectiva infantil prevalece na narrativa fílmica ainda que de forma diferente da apresentada por Rosa. Assim, serão retomados conceitos apresentados nos Capítulos 1 e 2 para orientar a análise e clarificar como se dá a construção do personagem Thiago/Miguilim, as alterações realizadas em relação ao contexto social no qual se insere e também referentes à construção das relações de afeto, especialmente, com Mãe e Felipe/Dito.

Assim, tanto as considerações do professor Randal Johnson em relação aos materiais de expressão disponíveis para o cineasta quanto as do estudioso Flavio Aguiar sobre os mecanismos que costumam ser empregados no processo de transposição de uma obra literária para outra linguagem serão valiosas para a exemplificação do ponto de vista defendido ao longo desta pesquisa.

Para a construção de uma adaptação, de acordo com Aguiar (2003), podem ser identificadas dez categorias de estratégias empregadas, são elas: 1. Condensação e realce; 2. Distorção reveladora; 3. Acréscimo; 4. Deslocamento; 5. Explicação intensificadora; 6. Antecipação; 7. Supressão; 8. Perda; 9. Combinação e disjunção; e 10. Transformação. Na análise de **Mutum** proposta nos Capítulos 3 e 4, serão abordadas: a perda (3.2 A recriação do menino: de Miguilim a Thiago e 3.3 O silêncio revela a experiência da infância), a supressão (4.1 Isolamento físico e social) e a condensação, o deslocamento e a combinação/disjunção (4.2 Os (des)afetos de **Mutum**).

Mediante o exposto, buscou-se ao longo desta dissertação apresentar de que modo ocorreram as aproximações e distanciamentos entre literatura e cinema com base na análise da adaptação **Mutum**, de Sandra Kogut, inspirada na novela “Campo geral”, de Guimarães Rosa. Lançou-se luz sobre a questão da transposição de uma obra literária para o cinema com o objetivo de identificar de que modo a leitura de Sandra atualiza questões apresentadas na trama rosiana e quais estratégias e escolhas são utilizadas para enfatizar a perspectiva infantil no processo de transposição fílmica.

1. PRESSUPOSTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS

Quando se pensa em adaptação fílmica, ou seja, na transformação de um livro em filme, a primeira expectativa do público em geral é encontrar os personagens, os cenários e o enredo tal qual foram apresentados nas páginas da obra literária. Porém, adaptar uma obra literária para outra linguagem não é tarefa das mais simples e não significa tão somente copiar em um formato diferente a obra inspiradora. O trabalho vai muito além de reproduzir estruturas e frases de maneira literal, embora essa seja uma ideia ainda presente na contemporaneidade. Ao eleger um texto-fonte que passará pelo processo de adaptação, o leitor-adaptador conhece, ou pelo menos imagina, os desafios que enfrentará e sabe que, ao longo de meses ou quiçá anos, estará debruçado sobre a obra escolhida, em um minucioso trabalho de recodificação², na tentativa de compreender os mecanismos que compõem a trama proposta pelo escritor e de extrair o que há de essencial desse universo, transportando-o para a nova linguagem a fim de construir o argumento³, a visão particular dos idealizadores sobre aquela obra-fonte. Portanto, caberá àquele que se propõe adaptar uma obra literária ampliar, contestar, perpetuar ou transcriar⁴ as ideias propostas pelo escritor no texto de partida ao transpô-las para a nova linguagem.

Com o propósito de compreender e analisar esse processo, esta pesquisa visa iluminar as teorias e os conceitos relacionados à prática da adaptação fílmica e estabelecer de que forma Sandra Kogut, a diretora de **Mutum**, propõe um novo equilíbrio ao texto-fonte que a inspirou, valorizando, por meio de recursos pertencentes à linguagem cinematográfica, a perspectiva da personagem-criança.

Literatura e cinema teceram diálogos e influenciaram-se mutuamente ao longo dos tempos. Todavia, essa relação dialógica precisou ser baseada em estudos e teorias que buscaram a desconstrução da visão hierárquica entre o texto literário e a produção cinematográfica, a qual estabelecia uma superioridade da literatura em referência ao cinema. Atualmente, considera-se que há muito de literatura no cinema, mas também muito de cinema na literatura, como faz refletir o crítico brasileiro José Carlos Avellar (2007), ao apresentar as relações perceptíveis entre as linguagens nas obras de grandes escritores brasileiros, como Oswald de Andrade, Euclides da Cunha e Mário de Andrade. Avellar considera que o entrelaçamento entre o cinema brasileiro, principalmente o da década de 1960, e a literatura, produzida a partir de 1920, deve ser visto como um processo em que “os escritores apanham nos filmes o que os cineastas foram

² O linguista Roman Jakobson (1969) considera o processo de tradução como recodificação.

³ Para Jacques Aumont (2008), o argumento é a herança direta da literatura ao cinema.

⁴ Conceito criado por Haroldo de Campos (2011) para designar o ato de criar novamente o texto em um processo de tradução, descolando-se da ideia original e propondo novas associações e significados.

buscar nos livros; [...] em que os livros voltam aos filmes e os filmes aos livros numa conversa jamais interrompida.” (AVELLAR, 2007, p. 9).

Entre as primeiras adaptações fílmicas de que se tem notícia, ainda no final do século XIX, estão as histórias retiradas da *Bíblia*, livro sagrado do Cristianismo, que narravam a trajetória de personagens do Antigo e do Novo Testamento. As narrativas bíblicas resultaram, a princípio, em obras cinematográficas de curta duração e sem uma sequência linear e fixa, porque eram os projetoristas que definiam a ordem dos quadros a serem exibidos para o público. Além disso, devido às limitações técnicas da época, as produções não contavam com muitos recursos e efeitos especiais, mas, com o decorrer do tempo, foram se tornando cada vez mais longas e complexas de acordo com o desenvolvimento tecnológico da sétima arte. Fato é que o ato de adaptar textos literários esteve presente desde os primórdios do cinema e continua, nos dias atuais, a suscitar discussões acerca do que se considera essencial analisar em uma obra traduzida/adaptada.

Durante muito tempo, buscou-se reconhecer na obra fílmica uma cópia fiel do livro que a inspirou, suscitando a procura por equivalências entre as duas obras e a construção de análises apoiadas, sobretudo, no princípio de fidelidade. Todavia, já em meados dos anos 1950, o crítico de cinema francês André Bazin escreveu um ensaio intitulado “Por um cinema impuro – defesa da adaptação”, que integra a obra *O que é cinema?* (2014), no qual apresentava as razões pelas quais as adaptações fílmicas não deveriam ser consideradas um gênero menor, indo contra a crítica da época, que considerava a adaptação uma prática vexatória. Bazin tentou desconstruir a visão hierarquizante e equivocada em relação à prática e justificou a sua posição afirmando que adaptar não significa um trabalho fácil ou preguiçoso, pois “quanto mais as qualidades literárias da obra são importantes e decisivas, mais a adaptação perturba seu equilíbrio, mais também ela exige um talento criador para reconstruir segundo um novo equilíbrio, de modo algum idêntico, mas equivalente ao antigo” (BAZIN, 2014, p. 127). Dessa forma, o crítico francês reforça que, ao se propor realizar esse trabalho, o cineasta/roteirista deverá lançar mão de todo o “talento criador” para que a nova obra seja reconhecida, não pelo fato de ter copiado com excelência a obra literária que a inspirou, mas por ter conseguido distanciar-se dela, mantendo-a sempre presente.

As questões de hierarquização e de fidelidade ao trabalhar a relação entre duas obras de artes distintas, a que Bazin se opôs já nos anos 1950, mostraram-se cada vez mais inadequadas ao longo do tempo porque o cinema também passou a influenciar a literatura, e a troca entre as linguagens tornou-se mútua. Para Bazin, as novas formas de percepção possibilitadas pelo cinema ajudaram os autores de romances a renovar as técnicas de escrita. Corroborando o pensamento baziniano, o crítico de cinema José Carlos Avellar afirma:

[...] a ideia do cinema (não um filme, não um autor, não determinada cinematografia, mas o cinema) tão logo se concretizou na tela iluminou a literatura (não só a literatura, mas ela em especial). Renovou a escrita, estimulou a invenção de novas histórias e de novos modos de narrar que, por sua vez, adiante (uma fração mínima de tempo adiante: ato contínuo, quase simultâneo), iluminaram a escrita cinematográfica, estimularam que ela se fizesse assim como se faz, em constante reinvenção. (AVELLAR, 2007, p. 9)

Ao analisar o cenário nacional, o crítico considera que, a partir dos anos 1920, escritores e cineastas passaram a influenciarem-se e a beneficiarem-se por meio do estabelecimento de um diálogo constante entre as linguagens. Essa conversa ininterrupta mostrou-se essencial para estimular a renovação contínua e necessária a ambas as artes. Assim, na atualidade, seria difícil mensurar quanto de literatura há no cinema contemporâneo e quanto de cinema há na literatura contemporânea.

Embora, no início do século, o cinema tenha tentado imitar a literatura e contar em imagens as mesmas histórias apresentadas nos livros, ele era tido como uma aposta e visto como a arte capaz de expressar aquilo que escapava aos artistas da palavra, buscando transmitir mensagens imediatamente visíveis. Portanto, mesmo no caso de adaptações fílmicas, haveria sempre algo relacionado à montagem, às estruturas narrativas, aos efeitos especiais que escaparia à palavra, acrescentando outros significados à obra literária ou atingindo um público que a literatura não fora capaz de alcançar. Pois, com o surgimento do cinema, nascia também com ele uma nova forma de ver e de apresentar o mundo, de recriar a noção de tempo e espaço e de chegar às massas. Sendo o cinema considerado uma das artes mais jovens, o desafio dessa linguagem e das obras dela advindas era popularizar as produções artísticas e conquistar um público avesso à literatura, uma vez que apenas uma parcela mínima da população sabia ler àquela época. Além disso, uma das tarefas prementes atribuídas à sétima arte era responder às demandas de um mundo “moderno” e em constante transformação. Segundo Benjamin:

O cinema é a forma de arte correspondente à vida cada vez mais perigosa que levam os contemporâneos. A necessidade de se submeter a efeitos de choque é uma adaptação das pessoas aos perigos que as ameaçam. O filme corresponde a alterações profundas do aparelho de percepção, alterações como as com que se confronta, na sua existência privada, qualquer transeunte no trânsito de uma grande cidade, ou como as que, numa perspectiva histórica, atualmente, qualquer cidadão experimente. (BENJAMIN, 1992, p. 107)

Ao realizar uma análise que tenha como objetivo comparar duas obras, uma literária e outra fílmica, se forem consideradas apenas as “alterações profundas do aparelho de percepção”, já se pode afirmar que a obra pensada para o cinema consiste em uma obra

completamente diferente da obra concebida como texto literário. E, ainda que haja impulsivamente uma tendência de hierarquizá-las, não se deve simplesmente classificar uma como melhor que a outra, pois as duas linguagens conservam suas complexidades e apresentam características intrínsecas a cada meio. A linguagem cinematográfica é composta de outras linguagens, como a fotográfica, a sonora e a textual, que a enriquecem e permitem criar efeitos nem sempre possíveis à literatura. Nesse sentido, é compreensível que, ainda nos dias atuais, persista o desejo de traduzir grandes obras da literatura nacional para o cinema, uma vez que essa linguagem era considerada pelo crítico brasileiro Paulo Emílio Sales Gomes a “única arte democrática e popular” (SALES GOMES, 2016, p. 52), colocando-se, assim, mais um desafio ao cineasta: fazer os clássicos da literatura chegar às massas.

Com o passar do tempo, as ideias defendidas por Bazin encontraram apoio também na academia e, na contemporaneidade, as críticas direcionadas à adaptação/tradução corroboram suas proposições, podendo ser divididas em duas linhas teóricas distintas: a da **tradução intersemiótica**, iniciada por Roman Jakobson e disseminada no Brasil, principalmente por Julio Plaza, e a da **teoria da adaptação**, que tem como principais expoentes Robert Stam e Linda Hutcheon. Cada uma dessas vertentes apresenta caminhos metodológicos e fornecem termos epistemológicos de forma a estruturar e oferecer os mecanismos necessários para que se possa realizar a análise de uma adaptação cinematográfica.

Com o tempo, distanciou-se, cada vez mais, da noção de hierarquia entre as duas linguagens, uma vez que se trata de duas obras com autorias distintas, produzidas em épocas e contextos diferentes e para meios diversos. Por isso, ainda que os teóricos direcionem a análise por caminhos variados, eles concordam que, a partir do momento em que o tradutor/adaptador debruça-se sobre o texto literário, abre-se um novo universo de possibilidades, ampliando assim as oportunidades de diálogo com o texto de partida e aumentando as chances de criação de uma nova obra.

Serão apresentados a seguir os principais conceitos relacionados a cada uma dessas linhas teóricas.

1.1 Teoria da adaptação

Em seu ensaio “Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade”, o teórico estadunidense Robert Stam propõe pensar a adaptação como uma prática intertextual e confronta a ideia de perda imputada ao processo de adaptação de uma obra literária para outras

linguagens. Ele reitera que, de modo geral, a crítica mantém um padrão moralista e gosta de afirmar que o cinema faz um desserviço à literatura; contudo, o autor busca contestar esses discursos apresentando uma linguagem alternativa a eles. Para isso, recorre ao conceito de dialogismo proposto por Bakhtin e recupera a definição de intertextualidade de Genette. Com base nessas proposições, torna-se evidente que é preciso abster-se do prejulgamento de que a nova produção será sempre uma profanação da obra literária e deve-se abandonar termos como “infidelidade” ou “vulgarização”, por exemplo, ao se referir a adaptações fílmicas. Segundo Stam:

Termos como “infidelidade”, “traição”, “deformação”, “violação”, “abastardamento”, “vulgarização”, e “profanação” proliferam no discurso sobre adaptações, [...].

Embora seja fácil imaginar um grande número de expressões positivas para as adaptações, a retórica padrão comumente lança mão de um discurso elegíaco de perda, lamentando o que foi “perdido” na transição do romance ao filme, ao mesmo tempo em [*sic*] que ignora o que foi “ganhado”. (STAM, 2006, p. 20.)

A teoria da adaptação tem à disposição uma gama de termos positivos para dar conta dos diferentes aspectos de uma adaptação. Alguns termos com o prefixo *trans-* em sua estrutura (transmutação, transmodalização etc.) focalizam as mudanças realizadas no processo de adaptação; outros, que começam com *re-* (recriação, reimaginação etc.), enfatizam as possíveis recombinações feitas pela adaptação. Dessa forma, cabe destacar que, ao focar somente na noção de perda, corre-se o risco de desqualificar a obra adaptada, desconsiderando que, ao longo do processo, decisões importantes foram tomadas a fim de ampliar, modificar ou completar as ideias e possíveis lacunas presentes no texto literário, dando a ele uma nova interpretação. Assim, é possível asseverar que a invenção e a criatividade também fazem parte do processo de adaptação fílmica e que as escolhas e soluções encontradas pelo cineasta para transpor para as telas a narrativa podem garantir o sucesso ou o fracasso da produção.

De acordo com Stam, a segunda consideração a ser feita, ao realizar o trabalho de comparação entre duas obras produzidas para linguagens distintas, é que não se pode partir do pressuposto de que existe uma hierarquia entre obra original e a sua recriação — “A desconstrução [de Derrida] também desmantela a hierarquia do ‘original’ e da ‘cópia’” (STAM, 2006, p. 22). Desconstrói-se assim, de início, um julgamento que perdurou durante muito tempo, mas que já caiu em desuso, de que a obra literária seria considerada mais rica e complexa, portanto, superior; e de que a obra fílmica seria mais simples e menos criativa, logo, inferior.

Ainda segundo o estudioso, a concepção pós-estruturalista do autor como orquestrador de discursos preexistentes e a visão multidiscursiva de Bakhtin abriram caminho para uma abordagem não originária em todas as artes; portanto, a originalidade completa não seria possível nem desejável para a adaptação, devendo ser vista como uma orquestração de vozes, uma construção “híbrida” que mescla mídias e discursos, o que Bazin, já na década de 1950, chamava de cinema “impuro”⁵. Ampliando ainda mais esse pensamento, o pesquisador ressalta que a obra literária deve ser tida como texto-fonte ou “hipotexto” de acordo com a classificação estabelecida por Genette, sendo considerada o ponto de partida da adaptação, ou seja, o texto que motiva a nova criação ou o “hipertexto” que modifica, transforma ou estende o primeiro em uma outra linguagem.

Por se tratar de uma questão comparativa, a área que permite estabelecer essa relação entre as duas linguagens é a narratologia. Nos primórdios, o cinema não se pretendia narrativo; entretanto, esse caráter foi assumido tempos após a sua criação. Até a primeira metade do século XX, a maioria dos filmes caracterizava-se pela tendência de surpreender o espectador, sem a obrigatoriedade de contar uma história, o que ficou conhecido como “cinema de atrações”. Nesse período, o cinematógrafo era usado como espetáculo e não havia expectativa nem possibilidades tecnológicas que permitissem filmar personagens em uma trama com ações mais complexas. Com a evolução do filme de ficção e, sobretudo, devido ao interesse em analisar adaptações fílmicas inspiradas em textos literários, torna-se importante observar os elementos que constituem o processo de construção do cineasta, tais como: existem personagens e eventos que foram eliminados, adicionados ou modificados em relação ao texto-fonte?; alguma ação ou característica dos personagens da trama foi intensificada, ou seja, recebeu maior destaque do que no texto literário?; e, o mais importante, qual é o sentido dessas alterações para o resultado final da produção cinematográfica?

Stam ainda reforça que outros aspectos formais das adaptações devem ser considerados: o tempo e o espaço permanecem idênticos à obra inspiradora ou foram transformados? De que forma? A ideologia e os discursos sociais coincidem ou foram modificados/atualizados para se adequarem a questões do momento da adaptação? Para exemplificar alguns desses aspectos e identificar de que forma as transformações podem ser bem-sucedidas, recorre-se, novamente, ao crítico André Bazin, que cita o exemplo do cineasta Dellanoy e sua obra **Sinfonia pastoral**, uma

⁵ Segundo Bazin, na visão de alguns críticos, as adaptações cinematográficas eram consideradas à época uma forma “impura” de fazer cinema, uma vez que o cinema estaria roubando histórias de outras artes e não fazendo valer o seu potencial inovador e criativo. “Considerar a adaptação de romances um exercício preguiçoso com o qual o verdadeiro cinema, o ‘cinema puro’, não teria nada a ganhar é, portanto, um contrassenso crítico desmentido por todas as adaptações de valor.” (BAZIN, 2014, p. 127)

adaptação do texto homônimo de André Gide. O estilo de Gide é marcado pelo uso do *passé simple* (passado simples no idioma francês), característica que necessitaria de inventividade ao ser apresentada no cinema. Assim, o cineasta ignora a descrição de caráter estival da paisagem e propõe para as cenas a presença constante da neve, o que modifica ações, por meio de seu simbolismo, e carrega-as de um coeficiente moral permanente, aproximando-se, dessa forma, do que o escritor procurava ao trabalhar com determinado tempo verbal. Bazin considera a mudança uma “acertada inteligência do texto [cinematográfico]” (BAZIN, 2014, p. 127).

Além das soluções que devem ser encontradas pelo cineasta para algumas questões centrais do texto-fonte, Stam ainda ressalta a importância de certa afinidade estilística entre o autor do texto literário e o idealizador do filme, para que os discursos e recursos utilizados mostrem-se alinhados. Essa característica pode ser observada em uma adaptação nacional, o filme **Vidas secas** de Nelson Pereira dos Santos, inspirado na obra homônima de Graciliano Ramos. Para Stam, o cineasta acerta ao tratar o tempo como uma cobra que se arrasta, provocando a sensação de lentidão e imprimindo peso à temporalidade da obra. Ainda sobre a obra de Santos, segundo o professor Randal Johnson, há na adaptação muitas decisões acertadas, entre elas:

O discurso de *Vidas secas* é altamente subjetivado, no sentido de que a maioria do material verbal é articulada do ponto de vista das personagens.

[...]

[...] Nelson Pereira dos Santos mantém o que se pode chamar de distribuição democrática da subjetividade. Fabiano, Vitória, os garotos e a cachorra são todos subjetivados pelo filme. Essa subjetivação opera em diversos registros cinematográficos. O filme explora, classicamente, o campo/contracampo, que alterna a pessoa que vê com o que a pessoa presumivelmente vê. Essa técnica é usada com os quatro protagonistas humanos e com a cachorra. (JOHNSON, 2003, pp. 54-55)

Com base nos dois exemplos apresentados acima, é possível perceber que tipo de modificações são esperadas e mesmo desejadas quando uma obra é transposta da linguagem verbal para a linguagem cinematográfica, reiterando o fato de que, ao abordar a adaptação, deve-se considerar que se trata de um processo dialógico no qual em nenhum momento abandona-se de todo a obra original, embora não se deva apenas decalcá-la e transportá-la para a tela sem um trabalho criativo por parte de seu adaptador. Em relação ao longa **Mutum**, a diretora Sandra Kogut apresenta um filme marcado por cortes e pela ausência de diálogos, repleto de ruídos e sons da natureza, além de gestos que revelam sentimentos que não podem

ser expressados em palavras porque não são bem compreendidos por aqueles que os experimentam.

Assim como Stam, a pesquisadora canadense Linda Hutcheon se dedica ao estudo da adaptação, buscando pensá-la para além da dicotomia “original/cópia”. Ela também defende a ideia de que a adaptação não deve corresponder a uma simples réplica do texto original, refutando a fidelidade como um parâmetro de julgamento. Dessa forma, em seu livro *Uma teoria da adaptação*, Hutcheon salienta que a adaptação deve ser considerada uma visão particular de certa época e de determinado realizador, entre tantas possibilidades de como poderia ser a transposição do livro para o filme, e propõe três perspectivas distintas para estudá-la. São elas: “uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis (produto formal); um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação (processo criativo); um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada (processo de recepção).” (HUTCHEON, 2013, p. 30)

Para a primeira perspectiva, entende-se a adaptação como uma transcodificação de uma ou mais obras, ou seja, pode-se apresentar a história sob um ponto de vista diferente ou com base em uma nova interpretação. Para o segundo caso, primeiro ocorre a apropriação da obra inspiradora e só depois ela é recriada, em um processo de (re)interpretação e (re)criação. Por fim, como processo de recepção, entende-se a adaptação como uma relação de intertextualidade com o texto-fonte. Dessa forma, em todas as perspectivas, fica claro que, ainda que a adaptação tenha relação com a obra original, não se trata de uma simples cópia do texto, pois há um trabalho do adaptador que envolve interpretação criativa para chegar ao resultado final.

Hutcheon reforça ainda em seus estudos que, por princípio, adaptar significa alterar, ajustar. Assim, busca-se abandonar o conceito prévio de que adaptar significa ser fiel; por conseguinte, a fidelidade não deve ser um critério de análise para as adaptações. Por outro lado, deve-se fortalecer a discussão no sentido de que toda adaptação necessita de um trabalho interpretativo e de um engajamento intertextual, ampliando as possibilidades do seu realizador ao transpor um texto para as telas.

Com base nas proposições da teoria da adaptação, fica claro que se deve abandonar comparações hierarquizantes, além de que não seria apropriado apoiar-se no princípio de fidelidade para analisar obras cinematográficas inspiradas em obras literárias. Contudo, mostra-se necessário encontrar mecanismos que possibilitem a análise da adaptação de forma sistemática, uma vez que, da mesma forma que a adaptação permite inúmeras interpretações, a análise também pode apresentar variações e diferentes critérios. Portanto, serão fundamentais os estudos dos professores Ismail Xavier e Flávio Aguiar, que descrevem e apresentam

conceitos os quais podem ser utilizados para aprofundar a análise das adaptações cinematográficas e, especificamente, do filme **Mutum**, de Sandra Kogut, inspirado na novela “Campo geral”.

O estudioso Ismail Xavier, em seu ensaio “Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema” (2003), define e exemplifica conceitos que facilitam os estudos da adaptação, como fábula e trama, ponto de vista, mostrar e contar etc. Além disso, ele defende o direito do cineasta “à interpretação livre do romance” e o poder de “inverter determinados efeitos, propor outra forma de entender certas passagens, alterar a hierarquia dos valores e redefinir o sentido da experiência das personagens” (XAVIER, 2003, p. 61). Já o professor Flavio Aguiar, em seu ensaio “Literatura, cinema e televisão” (2003), propõe categorias para o estudo das adaptações de obras literárias com base na análise da minissérie **Grande sertão: veredas**. As dez categorias descritas e exemplificadas pelo estudioso são: 1. Condensação e realce; 2. Distorção reveladora; 3. Acréscimo; 4. Deslocamento; 5. Explicação intensificadora; 6. Antecipação; 7. Supressão; 8. Perda; 9. Combinação e disjunção; e 10. Transformação. Alguns desses conceitos serão utilizados como referência e apresentados mais detalhadamente ao longo do Capítulo 3, no qual será realizada a análise do filme **Mutum**, de Sandra Kogut, visando identificar quais estratégias foram utilizadas pela diretora para valorizar a perspectiva do personagem criança Thiago/Miguilim.

1.2 Tradução intersemiótica

Um outro caminho teórico-metodológico possível para o estudo da relação entre obras literárias e cinematográficas e que auxiliará a análise comparativa entre a obra de Kogut e a de Guimarães Rosa é o da tradução intersemiótica. Essa teoria propõe que a linguagem pode ser recodificada das mais diversas formas; portanto, acredita-se que é possível traduzir qualquer coisa para outra língua ou linguagem. Assim, ao pensar especificamente o cinema em relação à literatura, seria possível recodificar um sistema de signos verbais em signos não verbais (música, som, imagem, gesto etc.). Esse é um dos princípios básicos da Semiótica; essa área permite estabelecer ligações entre uma e outra linguagem e possibilita a leitura do mundo verbal em relação com o mundo icônico ou não verbal. Segundo o teórico Décio Pignatari:

[...] consideramos a Semiótica cientificamente melhor fundamentada e estruturada para apreender o vário e complexo universo sígnico. De saída, ela nos evita o grave risco de “verbalizar” os demais sistemas de signos, convidando e instigando-nos a compreender melhor não apenas os signos não

verbais em suas naturezas específicas, como também a própria natureza do signo verbal em relação aos demais. Por aí, pode perceber-se a importância da Semiótica para o estudo da Literatura, uma vez que situar mais claramente o signo verbal em relação aos demais é uma tarefa de primeira ordem [...] (PIGNATARI, 2004, p. 22)

Nesse trecho, o autor ressalta a importância da Semiótica na compreensão estabelecida entre os signos verbais e não verbais e reforça que se deve evitar verbalizar os demais sistemas sógnicos. Em sua obra *Semiótica e literatura* (2004), Pignatari esclarece que, apesar de a Semiologia de origem francesa ter feito grandes contribuições, ela estende os conceitos da Linguística de Ferdinand de Saussure para os demais signos e opera por meio de relações diádicas (significante/significado, por exemplo). Diferentemente da Semiótica de Charles Sanders Peirce⁶, que opera por relações triádicas (signo, referente, interpretante, por exemplo) e não pretende “verbalizar” os outros sistemas de signos.

Nos anos 1980, o artista e pesquisador de arte e mídias Julio Plaza apoiou-se na teoria semiótica de Charles Sanders Peirce para criar e estruturar a sua teoria da tradução intersemiótica. Nenhuma teoria intersemiótica, que envolve mais de um sistema de signos, havia sido sistematizada e aprofundada até aquele período. Para isso, em sua obra *Tradução intersemiótica* (2003), Plaza buscou retomar os estudos de teóricos que já haviam se debruçado sobre a prática da tradução, ampliando as considerações relacionadas à categoria intersemiótica e tentando dar conta, sobretudo, da problemática da tradução interlinguagens.

Segundo Plaza, o linguista russo Roman Jakobson (1896-1982) foi o primeiro a discriminar e a definir os tipos possíveis de tradução: a interlingual, a intralingual e a intersemiótica⁷. A tradução interlingual consiste na forma mais conhecida e disseminada: trata-se da tradução entre línguas, a passagem de um código verbal para outro, por isso é considerada a tradução tradicional. Já a intralingual consiste na passagem de signos verbais para outros da mesma língua. Por fim, para o linguista russo, a tradução intersemiótica ou transmutação consistia na “interpretação de signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais” (apud PLAZA, 2003, p. XI), possibilitando a passagem de um sistema de signos para outro; da arte verbal para a dança ou para a pintura, por exemplo. As adaptações estão inseridas nessa última

⁶ Filósofo e matemático estadunidense considerado o pai da Semiótica moderna. Foi ele que a definiu pela primeira vez como o estudo das relações entre códigos e criou tricotomias, dividindo o signo em três vértices (ícone, índice e símbolo). Assim, contribuiu para acabar com a visão de que as coisas só poderiam adquirir significado quando traduzidas sob a forma de palavras.

⁷ “1) A tradução intralingual ou reformulação (*rewording*) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua. 2) A tradução interlingual ou tradução propriamente dita consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua. 3) A tradução intersemiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais.” (JAKOBSON, 1969, p. 64-65)

categoria, pois há um processo de transformação da linguagem literária para a linguagem cinematográfica. Sendo assim, Jakobson já amplia o conceito de tradução ao considerar que o processo não se daria somente entre duas línguas, mas também entre duas linguagens.

Pautado em uma visão pós-estruturalista da tradução, Plaza a concebe como uma “prática crítico-criativa, [...] como leitura, como metacriação, [...] como diálogo de signos, como síntese e reescrita da história.” (PLAZA, 2003, p. 14). De acordo com essa concepção, o tradutor assume um papel ativo no processo de apropriação e reescrita do texto de partida; ele também se torna produtor de significados, abandonando a posição passiva na qual foi colocado ao longo da história e deixando para trás a obrigatoriedade de manter-se fiel ao texto original. Sendo assim, o teórico ainda ressalta que “A TI [tradução intersemiótica] é, portanto, estruturalmente avessa à ideologia da fidelidade.” (PLAZA, 2003, p. 30).

Na atualidade, mais do que se manter fiel ao original, todo tradutor almeja “superá-lo”, ampliando seus sentidos e possibilitando novas interpretações. A cada nova leitura do texto de partida, faz-se necessária a compreensão do contexto, da época e das circunstâncias em que o texto foi escrito, para que assim o tradutor possa dialogar e, caso julgue necessário, transformar essas características de acordo com as demandas do momento presente, como já havia salientado Robert Stam. Dessa forma, Plaza ressalta que:

Se, num primeiro momento, o tradutor detém um estado passado para operar sobre ele, num segundo momento, ele reatualiza o passado no presente e vice-versa através da tradução carregada de sua própria historicidade, subvertendo a ordem da sucessividade e sobrepondo-lhe a ordem de um novo sistema e da configuração com o momento escolhido.

[...]

Recuperar a história é estabelecer uma relação operativa entre passado-presente e futuro, já que implica duas operações simultâneas e não antagônicas: de um lado, a apropriação da história, de outro, uma adequação à própria historicidade do presente, estratégia esta que visa não só vencer a corrosão do tempo e fazê-lo reviver, mas visa também sublinhar que as coisas somente podem voltar como diferentes. (PLAZA, 2003, p. 5)

O tradutor/adaptador, ancorado no aqui e no agora, lança seu olhar para o passado, não na tentativa de reproduzi-lo integralmente, mas na busca por caminhos que permitam manter presente a obra original. Dessa forma, torna-se possível estabelecer uma relação dialógica entre o texto de partida e o texto de chegada, com a possibilidade de repensar as escolhas feitas pelo autor e transmutá-las em uma nova configuração, mais alinhada às demandas e expectativas do momento presente e das visões de mundo do tradutor/adaptador. Ao pensar especificamente no processo de transposição do texto literário para as telas do cinema, o cineasta/tradutor irá

conduzir a reconstrução da trama original de acordo com a sua própria interpretação da obra e visões de mundo e conforme seu posicionamento pessoal e social. Osvando J. de Moraes , pesquisador e estudioso da obra de Guimarães Rosa, em sua dissertação *Grande sertão: veredas: o romance transformado*, ressalta que o trabalho com o texto adaptado obedecerá às características do novo meio; portanto, “a nova forma e o novo suporte implicam significações outras que não foram previstas e nem sequer pensadas pelo autor do texto de partida”. (MORAIS, 2000, p. 55)

Há casos em que a adaptação favorece e amplia as possibilidades de interpretação da obra literária, chamando a atenção para detalhes que passaram despercebidos durante a leitura do texto, e pode, inclusive, ajudar a preencher algumas lacunas que, propositadamente, foram deixadas pelo escritor. Destarte, toda adaptação consiste, ao mesmo tempo, na criação de uma nova obra e em um convite tanto aos leitores especializados, para revisitar as páginas do texto de partida, como também àqueles que desconheciam a obra inspiradora, para que possam conhecer o texto pela primeira vez.

As contribuições de Julio Plaza são significativas nos estudos da tradução intersemiótica porque indicam que a troca entre as linguagens poderia ser uma via de mão dupla, considerando não só a passagem de signos verbais para outros sistemas de signos, mas também a passagem de outras linguagens para o sistema de signos verbais. Além disso, ele ressalta que, por meio dela, é possível pensar e analisar as diversas formas da arte e reforça as características dessa prática, que não eram consideradas anteriormente, listando para classificá-la termos como “prática crítico-criativa, como metacriação, como ação sobre estruturas e eventos, como diálogo de signos, como um outro nas diferenças, como síntese e re-escritura da história.” (PLAZA, 2003, p. 209). Por fim, ele conclui seus estudos afirmando que a tradução como prática intersemiótica depende mais do repertório e das qualidades criativas do tradutor do que de um conjunto de regras e teorias propostas *a priori*, mas que estas são necessárias e contribuem para o processo reflexivo dessa prática.

Um outro pesquisador que se dedicou aos estudos tradutórios, mais especificamente aos estudos da tradução poética, e com quem Plaza também dialoga ao longo de sua obra, é Haroldo de Campos. Em *Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora* (2011), o poeta apresenta a evolução de termos relacionados aos processos tradutórios e acrescenta outros neologismos como “transcrição, reimaginação, transtextualização [...]” para se referir a traduções poéticas. Essas criações feitas pelo autor demonstram a sua insatisfação referente à abordagem que liga tradicionalmente a tradução a propósitos ideológicos restauradores, remetendo à busca da verdade, da fidelidade e da literalidade em relação ao texto original. Essa

noção pejorativa, relacionada à tradução de textos poéticos, pode ser combatida por meio da visão de que traduzir significa reinventar e de que a transcrição pressupõe inventividade, portanto, envolve recriação.

Em outro ensaio, intitulado *Da tradução como criação e como crítica* (1976), Campos desconstrói outro preceito relacionado à impossibilidade da tradução de alguns textos poéticos por apresentarem um grau elevado de elaboração e argumenta que, no processo tradutório, quanto mais dificuldades compuserem o texto poético, maiores são as possibilidades de recriação que ele pode oferecer ao seu tradutor. O estudioso cita a obra de Guimarães Rosa e sustenta que, segundo o conceito de transcrição, traduzir a obra do autor seria sempre possível do ponto de vista de “abertura” em comparação a outros autores que não ofereceriam tantas possibilidades ao seu tradutor. Assim, segundo Campos:

Tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfiam tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a iconicidade do signo estético, entendido por signo icônico aquele “que é de certa maneira similar àquilo que ele denota”). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se, pois, no avesso da chamada tradução literal. (CAMPOS, 1976, p. 24)

Dessa forma, o processo de recriação fílmica com base em uma obra literária não consiste simplesmente em transplantar para a tela do cinema a trama presente no texto literário, em um processo de mimésis que incluiria a preservação de cada diálogo, a imitação descritiva dos personagens e a cópia fiel de cada cenário. Pelo contrário, espera-se que, de forma criativa, o tradutor tenha a capacidade de distanciar-se da obra original e ao mesmo tempo de mantê-la próxima, a fim de apresentar ao final do processo uma obra que possa ser reconhecida, mas que também apresente aspectos inovadores, uma vez que foi produzida em outro tempo, por outro idealizador e para outra linguagem. Nesse sentido, Plaza também ressalta que “todo tradutor tem o desejo secreto de superação do original” (PLAZA, 2003, p. 30) e que a eleição de um sistema de signos, que é estranho ao original, encaminha a linguagem para novos sentidos e novas estruturas. Portanto, não se pretende mais destacar a noção de perda ao analisar o processo de transposição de uma obra literária para a obra cinematográfica, pois entende-se que a tradução intersemiótica visa à descoberta de novas realidades.

Com base nas proposições dos pesquisadores apresentadas neste tópico, pretende-se aprofundar a análise da adaptação de Sandra Kogut nos Capítulos 3 e 4 com o objetivo de identificar as escolhas e as novas possibilidades propostas pela diretora para a leitura da obra de Rosa. Como a adaptação está sujeita às diferenças entre os meios e às características específicas das linguagens, é preciso ter em mente que, mais do que buscar semelhanças com o texto de partida, almeja-se analisar as soluções propostas para o texto de chegada. Ainda que o desejo de adaptar uma obra literária surja, sobretudo, da impossibilidade de copiar o texto de partida, ao longo do processo o tradutor enfrentará desafios, mas também terá a oportunidade de propor novas interpretações de forma que a adaptação possa se apresentar também como um texto original, mas nunca perdendo de vista a obra que a inspirou.

1.3 A obra inspiradora: a novela “Campo geral” de Guimarães Rosa

João Guimarães Rosa formou-se médico, foi diplomata e tornou-se um dos escritores modernos mais conhecidos da literatura brasileira. Nascido em Cordisburgo, Minas Gerais, o menino Joãozito (apelido que ganhou na infância) não imaginava que seria escritor quando crescesse. Contudo, nutria desde pequeno o amor pelas línguas e pela arte de ouvir e contar histórias. A infância passada na venda do pai, Florduardo Pinto Rosa, foi rica em histórias de vaqueiros que faziam parada no local antes de prosseguir viagem. Essas narrativas marcaram para sempre a memória de Rosa e serviram de inspiração para as narrativas que foram, aos poucos, transformando-se em livro. Publicou obras como *Sagarana* (1946), *Grande sertão: veredas* (1956) e *Primeiras estórias* (1962), que se tornaram clássicos da literatura nacional reconhecidos mundialmente.

“Campo geral”, novela na qual o filme **Mutum**, de Sandra Kogut, foi inspirado, é a primeira das sete narrativas que compõem o livro *Corpo de baile*, publicado em 1956; mesmo ano de publicação de *Grande sertão: veredas*. Originalmente, *Corpo de baile* era dividido em dois volumes, sendo as estórias⁸ “Campo geral”, “Uma estória de amor” e “A estória de Lélío e Lina” partes do volume 1 e “O recado do morro”, “Dão-Lalalão”, “Cara-de-Bronze” e “Buriti”, integrantes do volume 2. No entanto, o livro também apresentava dois índices diferentes, um no início e outro no fim do volume, que organizavam as estórias em I – “GERAIS” (Os romances), que são “Campo geral”, “A estória de Lélío e Lina”, “Dão-Lalalão”

⁸ Rosa diferencia “estória” e “história” e adota o primeiro termo, aproximando-o ao universo da narrativa oral, da imaginação e da anedota.

e “Buriti”, e II – PARÁBASE⁹ (Os contos), que são “Uma estória de amor”, “O recado do morro” e “Cara-de-Bronze”.

As diferentes organizações da obra propostas pelo autor parecem querer reforçar o título da obra, ressaltando que as narrativas não são fixas; elas podem ocupar posições diferentes, desprenderem-se e reajustarem-se dentro dessa dança orquestrada por Rosa, em seu corpo de baile. Assim, ao concluir a leitura linear do livro, fica o convite para que o leitor releia as *novelas-poemas-romances-contos-canção* sob uma nova perspectiva, observando com atenção as relações tecidas entre os personagens e o entrelaçamento das estórias.

Além da organização proposta pelo escritor, a articulação das narrativas se dá também pela simbologia do número sete: são sete os dias da criação, sete os planetas da cosmologia original, sete é o número dos conjuntos perfeitos... Apesar desses indícios, a maioria dos pesquisadores se dedicaram a estudar as estórias da obra isoladamente. Entre os poucos estudiosos que consideraram o livro em seu conjunto, pode-se destacar a diplomata e pesquisadora Heloísa Vilhena de Araújo. Em sua obra *A raiz da alma* (1992), a pesquisadora aproxima da mitologia grega as narrativas de *Corpo de baile*, associando cada uma delas aos sete planetas que aparecem na organização do *Timeu* de Platão. Essa primeira correspondência, estabelecida por Vilhena, desdobra-se em uma segunda (em relação aos quatro elementos da natureza) e em uma terceira (em relação aos sentidos do corpo humano). Nessa configuração, a novela “Campo geral” simboliza a representação do Sol, ligando-se ao sentido da visão:

Num dos extremos da obra [*Corpo de baile*], no começo, encontramos o conto “Campo Geral”, estória de Miguilim, menino, em que surge o seo Aristeu, “uma das personificações de Apollo” [...], deus solar, das belas formas, da visão, da luz, do olhar. Deus ligado ao fogo. Encontramos o *Sol* e o dia. Encontramos a infância e o início da vida. (ARAUJO, 1992, p. 20)

Assim, “Campo geral”¹⁰, a primeira estória de *Corpo de baile*, representa o início, a descoberta, o ponto de partida da vida e das outras estórias que compõem o livro. Dela, surgirão personagens que, já crescidos, reaparecerão em outras narrativas. Como ocorrerá com Miguilim, personagem principal de “Campo geral”, que ressurgir como Miguel, homem-feito, na última estória do livro, “Buriti”; ele e outros personagens sairão de cena e ressurgirão,

⁹ Na Comédia Grega Antiga, é a ocasião em que o coro realiza uma pausa na ação e faz uma chamada para que o público retorne à realidade.

¹⁰ “A primeira estória, tenho a impressão, contém, em germe, os motivos e temas de todas as outras, de algum modo. Por isso é que lhe dei o título de “Campo Geral” – explorando uma ambiguidade fecunda. Como lugar, ou cenário, jamais se diz um campo geral ou o campo geral, este campo geral; no singular, a expressão não existe, só no plural: “os gerais”, “os campos gerais”. Usando, então, o singular, eu desviei o sentido para o simbólico: o de plano geral (do livro).” (ROSA, 1981, p. 58).

afastando e aproximando as linhas do tear formado pelas narrativas do escritor. Já foi dito que as histórias que compõem o livro podem ser lidas de maneira intercalada ou obedecendo a ordem linear, buscando ter em mente que os caminhos dos personagens se cruzam e que algumas relações podem ajudar a entender outras. Uma história pode complementar ou iluminar outra, levando as leituras a se refazer em busca de pistas deixadas pelo escritor.

Nesse palco de sensações, de narrativas que se entrelaçam e personagens que se reencontram, a novela “Campo geral” traz à cena uma criança de oito anos, o menino Miguilim, que vive com a família no Mutum. A personagem criança sente e vivencia o mundo de forma diferente; é colado a ele que o narrador onisciente guiará o leitor pelas descobertas de um mundo cheio de ambiguidades. De um lado, a delicadeza, a inventividade e a inocência da infância; de outro, a violência, a aridez das relações e as tensões do mundo dos adultos. Os acontecimentos são acompanhados tão de perto pelo narrador que muitas vezes seu olhar se funde ao do personagem principal, revelando detalhes da infância em estado bruto e puro. Ainda que a história seja narrada em terceira pessoa, todos os eventos que ocorrem na trama são filtrados pelo olhar e pelas percepções de Miguilim. De acordo com o professor Ronaldo de Melo e Souza:

A fim de representar a experiência mitopoética do protagonista, o narrador reduz ao grau zero a sua visão pessoal e se limita a tornar transparente o ponto de vista da criança. Ao narrar o outro eu, e não o próprio eu, o narrador realiza a conjunção do gesto impessoal da narrativa épica com o tom genuinamente lírico do menino entusiasmado com a beleza do mundo sertanejo. (SOUZA, 2006, p. 71)

Sabendo que a criança não tem uma visão nítida tanto do mundo dos adultos quanto dos acontecimentos, essa visão do narrador reduzida ao grau zero levará o leitor a interpretar as situações, em alguns momentos, de forma comprometida. Miguilim apenas suspeita das relações conturbadas entre Pai, Mãe e Tio Terêz, não entende a implicância de Vó Izidra para com Mãe e muito menos consegue compreender por que o Pai não respeita o seu modo introspectivo e a maneira como sente e percebe o mundo.

Embora seja o mais velho dos irmãos que vivem no Mutum, Miguilim não consegue perceber as coisas com clareza; ele conta sempre com a sabedoria de seu irmão menor, Dito. Em “Campo geral”, Rosa descreve essa personagem assim: “Dito era o menor mas sabia o sério, pensava ligeiro as coisa, Deus tinha dado a ele todo juízo. E gostava muito, de Miguilim.” (ROSA, 2006, p. 19). O personagem Dito representa a racionalidade, simboliza a criança sábia ou o menino-adulto que consegue compreender as relações e o mundo para além da infância,

por meio da observação. O principal ensinamento da trama será deixado por ele ao irmão Miguilim:

“Miguilim, Miguilim, 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!...” E o Dito quis rir para Miguilim. (ROSA, 2006, p. 100)

A sabedoria de Dito ancora-se na simplicidade e em uma espécie de clarividência, do saber antes mesmo de ter vivido. O irmão menor torna-se responsável por orientar o irmão mais velho e fazê-lo perceber os acontecimentos com clareza. No livro de Rosa, mesmo os irmãos apresentando características opostas, vivem muito unidos, e pode-se dizer que Dito é o melhor amigo de Miguilim, o seu conselheiro. Miguilim representa o sentir; Dito, o pensar e o ver. Dito chegou a ser denominado por Benedito Nunes como “infante mítico”¹¹.

Assim, “Campo geral” constitui-se uma narrativa repleta de conflitos, mas também cheia de delicadezas e ludicidade. Guimarães Rosa presenteia o leitor com descrições detalhadas e o convida a adentrar um universo misterioso chamado Mutum, marcado pela amizade entre os irmãos Dito e Miguilim, pela fabulação e pelas brincadeiras infantis, pela riqueza da natureza representada pelos animais e pelas plantas locais, mas também cheio de asperezas e angústias relacionadas principalmente aos dilemas vivenciados pelo núcleo dos adultos, como a suspeita da traição de Mãe com tio Terêz, a luta pela sobrevivência da família e os conflitos internos que o protagonista vivencia em relação a Pai.

A trama de “Campo geral” desenvolve-se em torno da temática da infância, o que justifica o fato de a maior parte das ações ocorrerem durante o dia. Quando há Sol e está claro, as crianças brincam e realizam pequenas tarefas domésticas, enquanto os adultos trabalham e cuidam da casa. Durante o dia, a claridade permite reconhecer a diversidade dos seres vivos e brincar com os animais, ver os morros que circundam a casa da família e perceber os detalhes da vida no Mutum. O escuro da mata e da noite surge como simbologia da insatisfação dos adultos e do medo das crianças. A criança aparece como semente da novidade; ela tem o poder de transmutar a realidade por meio da criatividade, do lúdico e da insubmissão. Segundo Souza:

Miguilim protagoniza o drama existencial dos viventes do “Campo Geral”, porque não se atém ao trabalho da subsistência, mas se entrega, de corpo e alma, à difícil tarefa da superação dos condicionamentos adversos da vida imediatamente vivida. A poeticidade da estória de Miguilim suplanta

¹¹ “[...] dados a encantamento e sortilégios, munidos de dons extraordinários, e que podem ter das coisas uma visão mais completa do que a comum [...]” (NUNES, 2009, p. 157).

a factualidade da história dos homens que, como seu pai, não conseguem transcender o fardo imanentizador da causalidade do destino. Enquanto menino revestido do poder transcendente da imaginação criadora, Miguilim simboliza a inauguração dinâmica da vida liberada dos liames deterministas do logicismo causal. (SOUZA, 2006, p. 66)

Ainda que o protagonista seja visto como detentor de um poder mágico capaz de suplantar a “causalidade do destino”, somente após um longo processo de formação/transformação — marcado por momentos de profunda tristeza como a morte do seu irmão querido Dito — Miguilim completará a sua saga. Esses ritos de passagem¹², a que o menino será submetido ao longo da trama, simbolizam a transição da infância para a vida adulta. O ciclo determinista da família do Mutum termina no momento em que o menino coloca os óculos do doutor e passa a enxergar tudo com clareza: “Miguilim olhou. Nem não podia acreditar! Tudo era uma clareza, tudo novo e lindo e diferente, as coisas, as árvores, as caras das pessoas.” (ROSA, 2006, p. 131).

A viagem para o Curvelo com o doutor e a separação da família marcam a finalização de um ciclo de aprendizado doloroso e representam o novo; tanto é assim que o momento é descrito como uma cena de festa, com muitas cores, risos e uma intensa alegria: “Um soluçozinho veio. Dito e a Cuca Pingo-de-Ouro. E o pai. Sempre alegre, Miguilim... Sempre alegre, Miguilim... Nem sabia o que era alegria e tristeza. Mãe o beijava. A Rosa punha-lhe doces de leite nas algibeiras...” (ROSA, 2006, p. 133).

Durante muito tempo, considerou-se que a obra de Rosa era inadaptável, devido à carga profundamente poética de suas narrativas e às diversas camadas de significação que o escritor elabora por meio da linguagem, unindo o erudito e o popular, criando onomatopeias e palavras inusitadas e, sobretudo, considerando as tendências sintáticas do povo, como pontua Paulo Rónai¹³. Dono de um estilo próprio, Rosa se mostra exímio conhecedor da língua portuguesa e também de outros idiomas, além de explorar em suas obras recursos da narrativa moderna, como o fluxo de consciência e o discurso indireto livre. Portanto, para traduzir Guimarães Rosa para outras línguas ou para outras linguagens, necessita-se realizar uma leitura atenta, como

¹² O primeiro rito de passagem se apresenta por meio da viagem, lembrada no início da narrativa, que Miguilim faz para ser crismado, marcando a primeira separação da família; os outros ritos acontecem no Mutum: o momento em que o menino deixa de brincar com os irmãos para levar a comida para o Pai na roça, a escolha de entregar ou não o bilhete de Tio Terêz para Mãe, o medo da morte após vivenciar uma enfermidade, os aprendizados com Mãitina e com o vaqueiro Saluz, a morte de Dito e a violência de Pai, culminando na soltura dos passarinhos que lhe eram tão caros e encerrando o ciclo de maus tratos a que era submetido sob o domínio do patriarca.

¹³ “Guimarães Rosa joga com toda riqueza da língua popular de Minas, mas é fácil perceber que não se contenta com a simples reprodução. Aproveitando conscientemente os processos de derivação e as tendências sintáticas do povo, uns e outros frequentemente ainda nem registrados, cria uma língua pessoal, toda dele, de espantosa força expressiva, e que há de encontrar os seus lexicógrafos.” (RÓNAI, 2006, p. 22)

alerta Benedito Nunes (2013, p. 110): “[leitura] de aprofundamento, de descobertas das riquezas do texto literário, de penetração em sua essência, é o que exigiríamos nós dos tradutores da obra de Guimarães Rosa...”.

Essa leitura aprofundada serve para que se evitem equívocos ou o enfraquecimento da força poética da obra do escritor. Muitos tradutores se dedicaram à árdua tarefa de mergulhar no universo criado pelo escritor mineiro: alguns foram bem-sucedidos, outros, nem tanto. As obras de Guimarães Rosa ganharam o mundo e versões produzidas para as mais diversas línguas, como o inglês, o francês, o alemão, o espanhol e o italiano, e, também, para outras linguagens, como o cinema e o teatro. Pode-se dizer que as características peculiares de suas narrativas tornam-se o próprio estímulo para os tradutores e corroboram o pensamento de Bazin em relação às adaptações literárias: “quanto mais as qualidades literárias da obra são importantes e decisivas, mais a adaptação perturba seu equilíbrio, mais também ela exige um talento criador...” (BAZIN, 2014, p. 127).

Por isso, há também uma extensa lista de adaptações cinematográficas e produções para outras linguagens inspiradas na obra do escritor. Os cineastas seguiram por vertentes próprias, privilegiando ora a trama e o cenário, ora a linguagem rosiana e a fala dos personagens. Dentre os destaques, pode-se citar o longa **A hora e a vez de Augusto Matraga** (1965), de Roberto Santos. Considerada a melhor adaptação já produzida da obra de Guimarães Rosa, é baseada no conto homônimo do livro *Sagarana*, no qual Augusto Matraga, violento dono de terras do norte de Minas Gerais, é abandonado pela esposa, pela filha e por seus capangas, que, por não receberem o devido pagamento, resolvem se vingar, dando uma surra no antigo patrão. Após ser considerado morto, ele é encontrado por um casal de negros que cuidam dele com remédios naturais e suplicam o seu restabelecimento de sua saúde por meio de rezas. Quando já se encontra curado, o antigo malfeitor decide ir em busca de sua redenção abandonando as maldades de outrora até encontrar o grupo do jagunço Joãozinho Bem-Bem. Segundo o pesquisador Osvando J. de Moraes:

Esse filme é considerado um marco na história das adaptações brasileiras. Santos teve o mérito e a façanha de compreender o universo rosiano, interpretando-o por meio de imagens que traduzem três planos da narrativa: na primeira parte, Matraga, como um rei, se impõe gritando: “Tudo é meu, tudo é meu”. Ele manda e desmanda de cima de seu cavalo. Na outra parte do filme, acompanhamos a queda de Matraga numa espécie de penitência, transforma-se num outro homem. Já na terceira, acompanhamos mãe Quitéria introduzindo Matraga numa espécie de evolução espiritual santificadora.

Santos criou para o filme uma belíssima sequência – inexistente no conto: a domaçaõ do jegue simbolizando paradoxalmente o seu [de Matraga]

autodomínio e renascimento. Por último, no reencontro com o bando de Joãozinho Bem-Bem, Matraga transforma-se no redentor, matando e morrendo. Assim, pleno de consciência da sua transformação, limpa o Sertão do pecado e deixa o exemplo do perdão. (MORAIS, 2000, p. 47)

Roberto Santos apresenta uma solução criativa em sua adaptação, potencializa alguns acontecimentos do conto, dando a eles mais ênfase por meio de recursos empregados na construção das cenas e insere uma sequência que não havia anteriormente no texto rosiano para poder criar um símbolo capaz de facilitar a compreensão da transformação do protagonista. No entanto, em alguns casos, não se consegue recriar ou ampliar elementos do texto de partida de forma tão acertada, sendo inevitável à tradução recorrer à redução para que a compreensão do enredo seja mais fácil para o público.

A narrativa cinematografia de **Mutum** se aproxima em muitos aspectos da novela “Campo geral”, ainda que a diretora Sandra Kogut tenha optado por não seguir pelo caminho da linguagem de Rosa, mas por enfatizar a perspectiva da criança protagonista e valorizar a temática da infância. O filme de Sandra optou pela linearidade e por narrar os acontecimentos no presente: a história começa e termina diante dos olhos do espectador. As digressões presentes no livro de Rosa não foram transformadas em *flashbacks* e transportadas para a tela do cinema. Ainda que a diretora pudesse ter optado por utilizar a voz *over*, ela preferiu enfatizar, por meio de posicionamentos de câmera e ângulos, o ponto de vista de uma criança que não compreende muito bem o mundo onde vive e tem dificuldade para expressar em palavras o que sente, estando inserida em um universo marcado por tensões e relacionamentos conflituosos.

A ludicidade e a criatividade tão marcantes na construção do pensamento infantil, presentes no texto rosiano, também não foram incorporadas ao filme. Dessa forma, pode-se afirmar que, devido às escolhas realizadas pela diretora, há transformações significativas que podem ser percebidas no processo de transposição do livro para o filme. Entre elas, pode-se citar a diminuição da importância da fabulação na trama e a redução da dimensão social que, diferentemente da função que possuem na novela rosiana, não se mostram essenciais para a constituição do universo infantil. A análise interpretativa do filme em relação ao livro será aprofundada nos capítulos finais desta pesquisa.

1.4 A obra adaptada: o filme *Mutum* de Sandra Kogut

O filme **Mutum** (2007), inspirado na obra “Campo geral”, de Guimarães Rosa, é o segundo longa de ficção da diretora Sandra Kogut (1965-)¹⁴. O filme, ganhador do prêmio de melhor filme no Festival do Rio, recebeu também menções honrosas no Festival de Cannes e de Berlim. Kogut tem longa experiência com produções audiovisuais e uma nem tão longa carreira como cineasta. Até o momento, produziu quatro longas-metragens: **Passaporte húngaro** (2001), **Mutum** (2007), **Campo Grande** (2016) e **Três verões** (2020); alguns curtas, vídeos e clipes musicais, além de ter dirigido o programa **Brasil legal** (1995-1998), apresentado por Regina Casé. Segundo a pesquisadora Suyene Correia Santos:

Antes de enveredar pelo documentário e ficção, Sandra tornou-se uma das primeiras autoras a realizar trabalhos como videoartista, documentando performances, a exemplo de *Intervenção urbana* (1984) e *Calêndula concreta* (1985).

[...]

Em *Parabolic People*, produzido pelo Centre International de Création Vidéo Pierre Schaeffer, ela expande as fronteiras, levando a experiência das videocabinas para metrópoles como Dakar, Nova York, Tóquio, Moscou, Paris e Rio de Janeiro. (CORREIA SANTOS, 2019, p. 242)

Após vinte anos dedicando-se à realização de trabalhos como videoartista, Sandra Kogut inicia a carreira no cinema com **Um passaporte húngaro** (2001), no qual narra sua própria história em busca da cidadania húngara. A estreia da diretora com um documentário em primeira pessoa ocorre em uma nova fase do cinema nacional, que ficou conhecida como “cinema de retomada”¹⁵, coincidindo com a criação da Ancine em 2001 e com outras leis de incentivo às produções cinematográficas nacionais. Após o colapso da extinção da Embrafilme nos anos 1990, decretada pelo então presidente da República Fernando Collor, o cinema nacional viveu um período turbulento, no qual a participação das produções nacionais em salas foi reduzida a quase zero (entre 1992 e 1994). Após a crise, a retomada foi marcada pela produção de documentários e longas-metragens, como o filme seminal de Kogut.

¹⁴ Nascida no Rio de Janeiro, em sua trajetória Sandra Kogut dividiu-se entre a videoinstalação, o vídeo, a televisão e o cinema. Realizou trabalhos em diversos países e foi professora na École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs (Esad), em Estrasburgo, França, e nas instituições estadunidenses Princeton University, Columbia University, University of California – San Diego (UCSD) e New York University (NYU).

¹⁵ Período, a partir da década de 1990, que marca o ressurgimento do cinema brasileiro, após anos de descaso e abandono. Os filmes desse período abordam temáticas nacionais, apresentam as contradições e questões sociais características do país. São exemplos de produções desse período os filmes **Central do Brasil** (1998), de Walter Salles, e **Cidade de Deus** (2002), de Fernando Meirelles.

Lançado seis anos após o primeiro longa, **Mutum** (2007) ainda preserva algumas características da experiência que a cineasta teve com o documentário, como: o mergulho no tema e na região onde as gravações ocorreram, a escolha de não atores para compor o núcleo infantil do filme e a tentativa de registrar sem artificialidade a infância, as emoções das crianças e o local onde elas estavam inseridas. Além disso, a diretora opta por apresentar uma câmera muito presente, que assume a função de narrador, e por realizar enquadramentos focados no registro das expressões dos atores e não atores, buscando aproximá-los do público de forma que sejam recebidos com olhos empáticos. O crítico de cinema José Carlos Avellar afirma que:

A ficção incorpora procedimentos do documentário. Na origem, um texto de Guimarães Rosa. Para transformar o texto em filme, muitas viagens pelo sertão e quatro ou cinco versões de roteiro (de Sandra Kogut, com a colaboração de Ana Luiza Martins Costa), mas, a rigor, a filmagem não seguiu o escrito ao pé da letra. **Mutum** não poderia existir sem o roteiro, mas não é uma reprodução objetiva dele. Está mais próximo de uma refilmagem do filme projetado no imaginário da realizadora e anotado no papel – processo nem tão raro na invenção cinematográfica: muitos filmes são efetivamente uma refilmagem do previamente visto pelo realizador. Com algum exagero, é possível dizer que Sandra escreveu um filme não para filmá-lo tal como anotado, mas sim tal como ficou guardado na memória ao longo da preparação do roteiro. (AVELLAR, 2016)

A sensação explicitada por Avellar, de que o filme revela algo que ficou marcado na memória, coincide com a motivação da diretora para realizar a transposição da obra literária para a linguagem cinematográfica. A escolha de uma obra literária como inspiração para a produção de uma adaptação fílmica nunca é aleatória e pode ser considerada sob diferentes aspectos; no caso da diretora Sandra Kogut, a motivação para criar o filme **Mutum**, inspirado na novela “Campo geral”, de Guimarães Rosa, nasceu com base em memórias afetivas que ela cultivava em relação à estória do menino Miguilim.

De fato, para construir o roteiro do filme, Kogut e a pesquisadora Ana Luiza Martins Costa fizeram o exercício de recordar os momentos marcantes da trama antes mesmo de recorrer ao livro. Segundo a roteirista Ana Luiza, “o filme é uma conversa com o livro. Seu roteiro foi construído a partir do efeito que a estória de Miguilim produziu em nós.” (COSTA, 2013, p. 32). Embora ambas façam parecer que o caminho de construção tanto do roteiro quanto da produção cinematográfica em si tenha sido natural e pouco trabalhoso, sabe-se que a transposição da obra literária para outra linguagem requer muita dedicação, leitura e planejamento.

Ainda segundo a pesquisadora e roteirista do filme **Mutum**, Ana Luiza Martins Costa, em seu artigo “Miguilim no cinema: da novela ‘Campo Geral’ ao filme **Mutum**”, a forma que ela e a diretora Sandra Kogut encontraram para aproximar ainda mais o cinema e a literatura foi propor um filme com “muitos silêncios e vazios deliberados [...] para que o espectador se projete neles, e preencha as lacunas narrativas com sua própria imaginação.” (COSTA, 2013, p. 33). Na sinopse do filme, ressalta-se que a palavra “mutum” apresenta diferentes significados. Pode significar, por exemplo, “mudo”. O filme de Kogut de fato explora os silêncios, visto que a ausência de trilha sonora deixa evidente a escolha da diretora pelo não direcionamento das emoções do espectador, valorizando a diversidade de ruídos e de sons da natureza para construir a atmosfera do sertão em que estão imersos os personagens do filme.

“Mutum” também é um palíndromo. O nome do local, criado por Rosa e escolhido por Sandra para nomear a sua obra, onde vivem Miguilim e sua família, pode ser lido da esquerda para a direita e vice-versa, um indicativo de como as histórias e os personagens que povoam o livro *Corpo de baile* poderiam ser percebidos: em constante movimento, de um lado para o outro como membros de um grande corpo de baile. Além disso, a construção da palavra com letras repetidas (“m”/“u”), de forma a isolar a letra “t”, pode remeter ao isolamento social e físico no qual a família do Mutum encontrava-se, moradores de um covoão, onde não era possível ver além nem lutar contra o destino.

Assim, a trama do filme se desenrola em um único espaço: a fazenda onde a família mora e trabalha. Ainda que se inicie em movimento, **Mutum** é um filme do permanecer, não há grandes acontecimentos na trama e a câmera marcada de Kogut conduz o público à observação de atividades rotineiras e banais realizadas pelos membros da família. Contudo, a cineasta enfatiza, na simplicidade do cotidiano, as emoções do protagonista, buscando fazer revelar seu universo interior que não se mostra totalmente diante da lente da câmera, mas que se pode pressentir e adivinhar ao completar as lacunas deixadas na película. Só assim, acompanhando com olhar atento, o espectador conseguirá perceber de que forma se dá a (re)criação do personagem Thiago, inspirado no menino Miguilim de Rosa.

Ainda que, como foi abordado anteriormente, a adaptação não tenha a obrigatoriedade de reproduzir linha a linha o que foi apresentado no livro e que possa apresentar uma visão singular do texto na visão do diretor/tradutor, é preciso que ela estabeleça diálogos entre signos — como salienta Julio Plaza, em sua obra *Tradução intersemiótica* — e apreenda o que há de único na obra para que não corra o risco de enfraquecer a força poética presente no texto de partida. Nesse trabalho de decodificação, é preciso pensar nos recursos disponíveis na nova linguagem: de que forma os acontecimentos serão apresentados ao espectador, se haverá

mudanças de perspectivas, que relação será estabelecida entre passado e presente, se os diálogos serão mantidos tal e qual ou se serão suplementados pela caracterização do espaço físico e dos personagens, entre outros.

Em **Mutum**, a diretora propõe algumas alterações primordiais. A obra adaptada não tem o mesmo título do texto de partida; ela adquire a denominação do lugar onde a família de Miguilim morava, enfraquecendo a importância dada por Rosa para a narrativa que é tida como a semente que alimenta as outras histórias de seu *Corpo de baile* e deslocando também o foco para a localização geográfica e, conseqüentemente, para a importância do espaço físico na trama. A segunda mudança refere-se ao nome dos personagens-crianças: todos eles mantêm seu nome de origem no filme e não apresentam os nomes dos personagens da trama rosiana. Apenas os adultos têm os mesmos nomes dos personagens de “Campo geral”. Essas modificações não devem parecer insignificantes, pois indicam um caminho traçado pela diretora: representam algumas de suas escolhas e parecem demonstrar que, ao fazê-lo, ela pretendia distanciar a adaptação, em um primeiro momento, do livro de Rosa.

Além disso, percebe-se que Kogut tenta atualizar a novela “Campo geral”, ainda que de forma sutil; há um deslocamento da trama para a contemporaneidade em alguns aspectos, como será abordado nos próximos capítulos. Parece que, ao escolher a novela de Rosa como texto de partida para sua produção cinematográfica, a diretora tenta responder a questões pessoais e resgatar em sua memória o que ficou da história do menino Miguilim, o que representa a novela “Campo geral” para ela e de que forma ela reconstituiria a narrativa sob a própria perspectiva e nos dias atuais. Assim, ao transformar a história de Miguilim na história do menino Thiago, a cineasta se lança também em uma análise sobre o contexto social no qual essas histórias se inserem, evidenciando a necessidade de aprofundar o conceito de infância, eixo estruturador da narrativa de Rosa, e também elemento central do filme.

Para compreender um pouco melhor as escolhas da diretora, de que forma a infância é representada nas telas e como se deu a construção dos personagens, principalmente do protagonista Thiago, no próximo capítulo será apresentada uma análise sociológica do tema da infância e de que forma essas visões do ser criança construídas ao longo de séculos mostram-se presentes no livro e também no filme **Mutum**.

2. A INFÂNCIA NO *MUTUM*

2.1 A infância redescoberta

Seja na literatura, seja no cinema, a temática da infância suscita grandes enredos e é constantemente abordada por autores. Pensando nos conceitos sobre a adaptação apresentados no primeiro capítulo, a temática social da infância revela-se um ponto-chave que merece atenção no estudo comparativo entre as duas obras. A novela de Rosa apresenta questões relacionadas à infância que poderiam ser atualizadas pela cineasta Sandra Kogut, uma vez que as duas infâncias estariam separadas no tempo por cerca de cinquenta anos.

Esse fato nos leva a crer que muitas mudanças poderiam ter ocorrido na sociedade ao longo desses anos e, conseqüentemente, poderiam ter sido incorporadas à adaptação. Dessa forma, faz-se necessário debruçar sobre a temática e analisar se, como ressalta Stam, a adaptação de Kogut representaria um deslocamento em direção ao presente, mostrando como o texto-fonte é interpretado por meio de novas lentes e discursos, ou se ela mantém o discurso rosiano sem modificá-lo ou atualizá-lo e que sentidos essas escolhas produzem.

Ao lançar um novo olhar para a obra “Campo geral”, de Guimarães Rosa, publicada em 1956, a cineasta Sandra Kogut revisita também o conceito de infância ao transpor para a tela questões essenciais à novela, tais como: as relações de hierarquia e de (des)afetos estabelecidas no núcleo familiar, o mundo visto pelos olhos de uma criança, os dramas e os ritos de passagem aos quais o protagonista vivenciará, entre outros. Na obra de Guimarães Rosa, o personagem principal é Miguilim, uma criança de oito anos que vive com a família no Mutum, lugar isolado física e socialmente.

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. No meio dos Campos Gerais, mas num covoão em trecho de matas, terra preta, pé de serra. (ROSA, 2006, p. 11)

A família do personagem está inserida em um sistema patriarcal, no qual o pai Nho Bero, responsável por garantir a subsistência da família, acredita que a melhor forma de criar os filhos é por meio da disciplina, da conduta rígida e do trabalho árduo na roça. De acordo com suas crenças, há pouco ou nenhum espaço para o afeto, para as brincadeiras ou fantasias, próprias do universo infantil, e não há outras opções para a vida que o destino impôs à família.

Na novela, o olhar do narrador onisciente se funde ao do menino Miguilim, reforçando que, por meio da perspectiva da criança, o mundo se constrói e se revela ao leitor.

Tendo em vista, então, que a temática central da infância perpassa toda a narrativa rosiana, torna-se oportuno refletir sobre que imagem ou que imagens da infância são propostas pela diretora no filme. Teria ela a intenção de recriar, em 2007, a mesma infância descrita por Rosa em 1956 e seria possível fazê-lo? De que forma? Quais são as imagens da infância apresentadas no filme? Como dar vida ao menino Miguilim, tão sensível, recriando também todos os dilemas que nele habitam sem que a construção do personagem parecesse artificial? De que forma e em que pontos as duas obras se aproximariam na representação da infância? Ao longo deste capítulo, buscar-se-á responder a esses e a outros questionamentos relacionados ao tema.

Pode-se dizer que o filme **Mutum** transita entre o documentário e a ficção¹⁶. Com base em experiências anteriores da diretora, toda a equipe envolvida na produção do filme mergulhou em um longo processo de estudo, que durou cerca de um ano e meio; esse processo consistia no reconhecimento do local escolhido para as gravações — uma fazenda localizada nas imediações de Andrequicé¹⁷, distrito da cidade de Três Marias, em Minas Gerais — e também na convivência com a comunidade local. Os profissionais da produção visitaram escolas, acompanharam o dia a dia de famílias, conheceram em torno de mil crianças e tiveram, posteriormente, um contato mais próximo com um grupo de vinte e cinco delas, até encontrarem meninos e meninas da região que pudessem atuar no filme.

Essa decisão permitiu à diretora dar a oportunidade a crianças locais de vivenciarem o dia a dia de uma produção cinematográfica; algumas delas nunca haviam tido contato com o cinema e, ao serem convidadas para dar vida aos personagens infantis do filme **Mutum**, estavam também experimentando pela primeira vez o encantamento proporcionado pela sétima arte. Desse modo, o núcleo infantil do filme foi composto por não atores, o que permitiu valorizar a espontaneidade e captar as emoções genuínas experimentadas pelas crianças durante as gravações, sem que elas ficassem presas ao roteiro.

Em relação à preparação de elenco, o filme **Mutum** contou com a experiência da preparadora Fátima Toledo, atuante no mercado cinematográfico desde a década de 1980. A profissional já trabalhou em outras produções nacionais renomadas, como **Pixote** (1981),

¹⁶ Em uma crítica publicada em 2007, o diretor Walter Salles elogia a produção: “Um dos milagres do filme é que não se chega a distinguir entre o que pertence ao mundo do documentário e ao mundo da ficção.” (SALLES apud RIBAS, 2007).

¹⁷ Povoado que ficou conhecido pelas histórias do vaqueiro Manuelzão, outro personagem célebre da obra de Guimarães Rosa.

Cidade de Deus (2002), **Tropa de elite** (2010) e **Linha de passe** (2008), e seu método consiste em fazer os profissionais atuantes mergulharem nas emoções exigidas pelo filme. Segundo ela, no livro *Fátima Toledo: interpretar a vida, viver o cinema*, não há “construção de personagens”, mas sim construção de situações (CARDOSO, 2014, p. 63).

Considerando que poucos profissionais tiveram acesso à leitura do roteiro, é perceptível que se buscou desenvolver um trabalho de modo mais espontâneo, ou seja, as falas eram repassadas oralmente a cada nova sequência, sem a necessidade de serem decoradas, sobretudo pelo núcleo infantil. Dessa forma, abriu-se espaço para a naturalidade de gestos, olhares e expressões, tornando possível capturar a matéria bruta e a espontaneidade de atores e não atores no momento da filmagem – principalmente das crianças, que absorviam os diálogos e davam vida aos personagens mirins. Contudo, em termos da linguagem, pode-se dizer que Kogut afasta-se da narrativa de Rosa e há um enfraquecimento da fabulação e da poeticidade a que o personagem principal se ligava, em troca de um trabalho que visava valorizar a encenação não artificial. Ao abandonar o texto de partida para concentrar-se no material vivo que tinha diante de si, Kogut pode ter tido a possibilidade de vivenciar o que Larrosa considera como o “encontro com a infância”:

[...] não seria uma imagem da infância, mas uma imagem a partir do encontro com a infância. E isso à medida que esse encontro não é nem apropriação nem um mero reconhecimento no qual se encontra o que já se sabe ou o que já se possui, mas um autêntico face a face com o enigma, uma verdadeira experiência, um encontro com o estranho e com o desconhecido que não pode ser reconhecido nem apropriado. (LARROSA, 1998, p. 67)

Ao buscar não apresentar uma visão cristalizada da infância, ou melhor, ao evitar perseguir uma imagem ideal do menino Miguilim para o filme, a diretora abriu-se para o desconhecido, o que possibilitou o “encontro com a infância”. Thiago¹⁸ não é Miguilim, mas ao mesmo tempo lembra-o, ele é também uma criança do sertão de Minas Gerais que não conhece o que há por detrás dos morros, mas que coloca sua sensibilidade à disposição para vivenciar novas experiências que, de alguma forma, foram capturadas pelo olhar atento da cineasta em sua película. O enigma e o inesperado fizeram parte de todo o processo e estavam presentes nos gestos, nos diálogos e nas reações de cada criança real que se fez personagem no filme.

¹⁸ Thiago da Silva Mariz, o menino selecionado por Sandra Kogut e Ana Luiza Martins Costa para dar vida ao personagem Miguilim no cinema, morava em uma fazenda em Capivara de Cima, próxima ao Morro da Garça (MG).

Além disso, os nomes verdadeiros das crianças não atores foram preservados no filme, como ocorreu com o menino-protagonista. Thiago é uma criança de dez anos que, por meio de suas percepções e sensações e de seu olhar um pouco comprometido, permitirá ao espectador conhecer e a vivenciar as histórias, as brincadeiras e os dramas que constituem o universo do Mutum, no qual ele está inserido na ficção, da forma mais espontânea possível. Ao permitir que uma criança real, um não ator, desse vida ao personagem principal, Sandra instigou a percepção sobre o universo infantil de forma a aproximar a ficção da realidade; seja por meio das brincadeiras, das sensações experimentadas pela primeira vez, da arte de inventar histórias e das descobertas infantis que aconteciam diante dos olhos dos espectadores, seja por meio das dificuldades reais de entender o mundo dos adultos no qual ele custava a se inserir, mas que era obrigado a fazê-lo.

Ainda que justifique a escolha da novela de Rosa como mote para a adaptação fílmica — devido ao caráter sentimental que é atribuído ao texto de partida —, a roteirista Ana Luiza Martins Costa ressalta que o filme somente ganhou vida no momento em que Thiago se tornou ator e protagonista:

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”. (COSTA, 2013, p. 33-34)

As palavras da roteirista parecem querer justificar as escolhas realizadas pela diretora, como a opção de não efetuar a troca de nomes dos personagens infantis, por exemplo, mantendo o nome do personagem principal como Thiago e preservando os nomes das outras crianças. Ressalta-se o fato de Thiago ter sido escolhido por caracterizar-se como um menino introspectivo e sensível, traços correspondentes ao personagem de Rosa, mas apenas essas definições revelam-se insuficientes para sustentar a obra, diante da complexidade que envolve uma adaptação cinematográfica. Sabe-se que um filme não depende apenas das pessoas que nele atuam; é preciso um trabalho primoroso da montagem, uma escolha consciente do trabalho

com a câmera, além da seleção de uma trilha sonora adequada à proposta e uma fotografia que valorize as cenas.

Ao acompanhar a trajetória de Thiago em algumas cenas do filme, percebe-se a sensibilidade de um menino que não domina as técnicas da dramaturgia, mas busca sentir e viver as emoções do momento em que realiza a encenação. A câmera de Kogut sempre muito presente e marcada acompanha-o de perto e busca valorizar as expressões do menino, e as poucas falas pronunciadas pelo personagem no filme reforçam o não saber dizer o que vive e sente; o silêncio pungente constitui lacunas que não são preenchidas pelo narrador como acontece na trama rosiana. Thiago não tenta ser Miguilim e nem poderia sê-lo, mas ele representa uma criança sensível que se permite expor sentimentos diante da câmera e, nessa espontaneidade, acaba reencontrando o personagem de Rosa na película, levando também o público a reconhecê-lo.

Embora não seja possível afirmar que Thiago encena a infância e a realidade de todas as crianças brasileiras da contemporaneidade — pois sabe-se que o conceito de infância não é natural, unívoco e universal e pode variar de uma região para outra, estando submetido a fatores sociais, culturais, políticos e econômicos —, percebe-se que há um esforço para que ele reviva e recrie a infância imaginada e descrita por Rosa. No diálogo estabelecido entre cineasta e autor, cinema e literatura, pode-se afirmar que Sandra Kogut aposta na escolha da criança simples e moradora da região para tentar equacionar a questão central da narrativa rosiana e recriar o universo de autor em outra forma de expressão. Para o professor José Carlos Avellar:

O texto [*inspirador*] é um estímulo para a imaginação e não para uma reconstituição de imagens verbais tal e qual em imagens visuais. Não se trata de ilustrar o que está escrito nem de ilustrar o modo de escrever, mas de voltar ao que o escritor viu (como se a imaginação fosse um filme), ao processo que o levou a escrever o seu texto. (AVELLAR, 2007, p. 46; grifo nosso)

Abandona-se, portanto, o texto de partida para passar a construir uma nova obra pautada em uma infância que se aproxima e, ao mesmo tempo, se afasta da infância de Miguilim. Os ritos de passagem e os acontecimentos a que o menino deve ser submetido para amadurecer acontecem com ritmo e em tempo diferentes, e os processos não são os mesmos presentes na novela rosiana. A experiência infantil em Rosa¹⁹ processa tudo com a ajuda das palavras, da

¹⁹ Cabe ressaltar que a obra de Guimarães Rosa se caracteriza, segundo Antonio Candido, pelo “princípio geral da reversibilidade”. Segundo o qual, os personagens possuem um caráter fluido e ambíguo em que se torna difícil estabelecer uma única categoria para classificá-los. As crianças de Rosa também se encontram nesse lugar de

fabulação; no filme de Kogut, o menino cala e se entrega ao silêncio, ampliando o abismo entre o que é revelado e o que não se diz.

Assim, a experiência da infância do menino Thiago, vivida e encenada, é explorada pela lente atenta de Kogut no filme de 2007. É possível proferir que a condição do menino de origem simples se aproxima das condições a que estão submetidas milhares de crianças do Brasil, principalmente das classes sociais mais baixas, ainda nos dias atuais: sem tempo para brincadeiras, elas são introduzidas no mundo do trabalho desde muito novas para contribuir com a renda familiar e, na maioria dos casos, não contam com acesso à educação formal ou dedicam um tempo muito insuficiente aos estudos.

Por mais que exista um intervalo significativo entre os anos de 1956 e 2007, ano em que o livro e o filme, respectivamente, foram lançados, é possível encontrar no Brasil contemporâneo a mesma realidade criada por Rosa, mantida nas telas por Kogut e experimentada também na vida real pelo menino que dá vida ao personagem principal, Thiago. Dessa forma, o filme possibilita estabelecer outros diálogos, como: refletir sobre o universo infantil — ficcional e real — e aprofundar a discussão sobre o conceito de infância construído socialmente ao longo do tempo.

2.1.1 *Em busca do conceito de infância*

Sabe-se que o conceito de infância foi construído histórica e socialmente, que variou e pode variar de uma região para outra e, ainda, que se modificou e pode se modificar novamente ao longo do tempo. A criança nem sempre foi vista como um ser que carece de cuidados, como é percebida na atualidade. Dessa forma, diversos pensadores se debruçaram sobre a temática e lançaram um olhar para o passado, buscando analisar de que maneira essa fase da vida era caracterizada em outras épocas e como surgiu o imaginário da infância que se aproxima do que se conhece na atualidade. Na intenção de rastrear a origem do conceito de infância e de forma a guiar a análise sobre o filme de Kogut, serão considerados os estudos do historiador francês Philippe Ariès, em sua obra *História social da criança e da família*; da filósofa francesa Elizabeth Badinter, em *Um amor conquistado: o mito do amor materno*; e da historiadora brasileira Mary del Priore, em *História das crianças no Brasil*.

reversibilidade e ambivalência, contando com mais um atributo: o de ampliar ainda mais a dimensão fantástica das estórias. Segundo Alfredo Bosi, essas criaturas “transmutam em fantasia compensadora as carências do cotidiano” (BOSI, 1988, p.31). Ainda segundo esse autor, as narrativas de Guimarães Rosa não são construídas de forma a calcar ao extremo as estórias ao real; pelo contrário, sempre existe a possibilidade de “no devir da fantasia” alguma coisa acontecer.

Ainda que os dois primeiros estudiosos se detenham sobre a realidade francesa, esses pensadores apresentam noções importantes para a discussão e foram precursores nas considerações propostas sobre o tema. Portanto, torna-se fundamental considerá-los para embasar esta análise, ainda que haja necessidade de contextualizar na realidade brasileira as proposições deles sobre o assunto. Sobretudo, ainda é possível encontrar resquícios dessas visões sobre a infância em crenças e nas relações familiares da sociedade brasileira, em tempos remotos e na atualidade, uma vez que tal sociedade recebeu influência dos povos europeus e tentou reproduzir seus costumes e estruturas sociais.

A sociedade brasileira apresenta características formativas peculiares, devido ao seu passado colonial, marcado pela exploração da mão de obra barata, forçando homens, mulheres e crianças de classes sociais menos favorecidas a oferecer sua força de trabalho em troca de dinheiro ou de favores. Ainda nos dias atuais, caracteriza-se pela desigualdade social, pelo trabalho infantil, pela baixa escolaridade de crianças e adolescentes, pela miséria e pela constante luta pela sobrevivência, como apresentado pela pesquisadora brasileira Mary del Priore em sua citada obra. Dessa forma, antecipa-se que o Brasil vai assegurar uma infância como a conquistada na França no século XVIII, na qual se garantem condições mínimas e dignas de sobrevivência e o direito ao estudo, no final do século XIX, e somente às crianças de classes sociais mais favorecidas.

Já a pesquisadora Elizabeth Badinter (1985) analisou documentos e registros históricos para tentar rastrear a criação do conceito do que se pode chamar de “amor materno”²⁰. Para isso, precisou também reconstituir os papéis desempenhados por pais e filhos na hierarquia familiar ao longo de diferentes séculos, considerando também a forte influência de fatores religiosos, políticos e econômicos. Voltando-se para o passado, ela tentou, então, reconstruir também as relações familiares e estabelecer o que se pode chamar de uma “teoria particular da infância”.

De acordo com ela, não se pode afirmar que a criança ocupou a posição central na constituição das famílias da Antiguidade clássica à contemporaneidade. Pelo contrário, ela era vista, muitas vezes, como um transtorno para o núcleo familiar, como um ser que amedronta — considerado portador do mal — ou ainda um ser que ocupa posição insignificante, desprezível; não sendo necessário nem desejado dispensar a ele cuidados e atenções. Essas concepções de infância concebidas por filósofos, pedagogos e teólogos da época perduraram durante muitos anos, sobretudo em determinados estratos sociais, e causaram impactos tanto na educação

²⁰ Para a autora, o amor materno não está inscrito na natureza feminina, ele pode existir ou não. Ele não se trata de um sentimento inato, mas algo que se adquire e pode variar de acordo com o tempo e com a sociedade na qual as mães estão inseridas.

familiar quanto na escolar. No entanto, é possível assegurar que essas imagens não atingiam a população em geral. Segundo a pesquisadora:

A imagem trágica da infância, como a concebiam teólogos, pedagogos e filósofos, não era provavelmente a mais fixada pelo povo em geral. Embora não devamos negligenciar a influência dos ideólogos e dos intelectuais nas classes dominantes e cultas, essa influência era claramente limitada nos outros meios sociais.

Considerando-se os comportamentos reais de uns e de outros, temos a impressão de que a criança é considerada mais como um estorvo, ou mesmo como uma desgraça, do que como o mal ou o pecado. Por motivos diferentes e até opostos, a criança, e particularmente o lactente, parece constituir um fardo insuportável para o pai, a quem toma a mulher e, indiretamente, para a mãe. (BADINTER, 1985, p. 63)

A concepção da criança como um fardo, por motivos sejam financeiros, sejam pessoais (“a fadiga que um bebê representa no lar”), acarretava ações extremas que poderiam ir do abandono ao infanticídio. Outra ação bastante comum, que representa a rejeição ao filho, era a negação por parte da mãe de amamentá-lo, o que tornou bastante comum o hábito de contratar amas de leite, principalmente na segunda metade do século XVIII em diferentes regiões da França, como a estudiosa constata por meio da análise de documentos e registros da época. As crianças eram enviadas à casa de mulheres desconhecidas, em cidades distantes da residência das famílias na maioria das vezes, para que fossem alimentadas e cuidadas durante os primeiros anos. De modo geral, essas amas viviam em situação precária, não tinham acesso a condições mínimas de higiene e de saúde e submetiam os filhos dos senhores que as contratavam a circunstâncias degradantes, que poderiam levá-los à morte.

Foi necessária uma longa evolução para que o sentimento de infância se fixasse na mentalidade das famílias. Segundo o estudioso Philippe Ariès, é possível determinar um marco para essa mudança: somente a partir do século XVII, os adultos das classes dominantes começaram a dedicar um novo olhar à infância, mas isso não significou que as crianças passariam a ocupar de imediato um lugar privilegiado no núcleo familiar. Primeiro, havia a necessidade de combater a ideia de que a criança representava um mal para a sociedade; concepção atrelada, sobretudo, a princípios e fatores religiosos. Segundo Ariès:

Entre o fim da Idade Média e os séculos XVI e XVII, a criança havia conquistado um lugar junto de seus pais, lugar este a que não poderia ter aspirado no tempo em que o costume mandava que fosse confiada a estranhos. Essa volta da criança ao lar foi um grande acontecimento: ela deu à família do século XVII a sua principal característica, que a distinguiu das famílias medievais. A criança tornou-se um elemento indispensável da vida cotidiana

e os adultos passaram a se preocupar com sua educação, carreira e futuro. Ela não era ainda o pivô de todo o sistema, mas tornara-se uma personagem muito consistente. (ARIÈS, 1986, p. 270)

Esse marco relatado por Ariès comprova que o conceito de infância não é natural, unívoco e universal, como pode ser constatado pelo senso comum. Pelo contrário, ele sofreu modificações, teve de ser construído e pode ainda variar de acordo com os tempos, com os lugares, com as culturas e com as ideias dominantes na sociedade e até de acordo com as classes sociais a que as famílias pertencem. No Brasil, devido à nossa herança colonial e a todo passado de exploração e submissão, essa variação sobre o conceito de infância mostra-se ainda maior, tornando a questão ainda mais complexa.

Para sobreviver, a maioria das crianças brasileiras, principalmente aquelas que não faziam parte da elite, tinham de contar com a sorte — uma vez que as taxas de mortalidade eram altas — e lidar com condições precárias de saneamento, alimentação e moradia, além da falta de acesso à educação formal. Em um passado não tão distante, crianças negras escravizadas tinham de servir aos senhores desde muito cedo, eram submetidas a castigos cruéis e ao trabalho pesado, sendo extirpadas da infância, do cuidado e do brincar tal como se conhece e se defende atualmente. Segundo o que relata a pesquisadora Mary del Priore:

No século XIX, a alternativa para os filhos dos pobres não seria a educação, mas a sua transformação em cidadãos úteis e produtivos na lavoura, enquanto os filhos de uma pequena elite eram ensinados por professores particulares. No final do século XIX, o trabalho infantil continua sendo visto pelas camadas subalternas como “a melhor escola”. [...] Assim, o trabalho, como forma de complementação salarial para as famílias pobres ou miseráveis, sempre foi priorizado em detrimento da formação escolar. (PRIORE, 2020, p. 10)

Ainda mais tardiamente no Brasil, os filhos dos pobres continuaram atuando como braços na lavoura e sendo obrigados a abrir mão do estudo para contribuir com a renda familiar. Nesse sentido, é possível perceber pontos de contato com a narrativa de Rosa, principalmente em relação ao fato de a criança ser vista como uma força de trabalho desde muito cedo: “‘Amanhã, amanhã, este menino vai ajudar, na roça.’ Nem triste nem alegre, lá foi Miguilim, de manhã, junto com Pai e Luisaltino. — ‘Teu eito é aqui. Capina.’ Miguilim abaixava a cabeça e pelejava.” (ROSA, 2006, p. 108)

O processo de construção e reconstrução do ideário de infância, necessário nos séculos passados em países como a França, ainda está em desenvolvimento no Brasil. Aqui, não havia as mesmas fontes das quais dispunham os europeus: imagens, objetos e representações que

contam sobre a infância. Dessa forma, segundo Mary del Priore: “[...] o ‘não registrado’ mal-estar das crianças ante os adultos obrigou os últimos a repensar suas relações de responsabilidade para com a infância, originando uma nova consciência sobre os pequenos, que se não é hoje generalizada, já mobiliza grande parcela da população brasileira” (PRIORE, 2020, p. 14).

Mesmo com os avanços ocorridos nesse campo e na legislação brasileira com a criação do Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA)²¹, em 1990, ainda há muito que avançar. Pode parecer estranho ter de assegurar direitos básicos e universais como educação, saúde e alimentação a crianças pertencentes a uma parcela significativa da população, principalmente de classes sociais menos favorecidas, enquanto crianças de famílias abastadas geralmente são criadas com excessos de todos os tipos, culminando em falta de limites.

Com base no que foi exposto, conclui-se que há diferentes formas de infância, e essas múltiplas visões coexistem principalmente na sociedade brasileira. Por isso, ao analisar algumas cenas de **Mutum**, em que há interação entre o personagem Thiago e o núcleo dos adultos, buscar-se-á elucidar de que forma conceitos de infância historicamente construídos se fazem presentes na narrativa fílmica e se foram mantidos da mesma forma que se apresentavam na novela rosiana que inspirou o filme.

2.2. Os olhares para a infância no **Mutum**

Embora nos dias atuais, em muitos lares e em diferentes regiões do Brasil, prevaleça a imagem da criança a quem se deve dedicar todo tipo de atenção e de cuidados, para muitas famílias brasileiras de classes sociais menos favorecidas, ainda impera o ideário dos menores obrigados a assumir responsabilidades muito cedo e a adentrar o mundo do trabalho, sendo escasso ou a eles negado o direito ao brincar, à educação formal e ao ser criança. Ademais, há resquícios ainda de alguns conceitos de infância advindos das sociedades europeias que foram incorporados à cultura brasileira e, devido à modernização tardia do país e à situação colonial da qual ele advém, prevaleceram até meados do século XX. A condição de crianças brasileiras de regiões mais isoladas, distantes do litoral, permaneceu praticamente imutável até as primeiras décadas do século XX. Guimarães Rosa registra ficcionalmente em sua obra essa

²¹ Trata-se de uma ferramenta legal para a proteção dos direitos da criança e do adolescente, elaborada em parceria com a sociedade civil, coletivos e organizações sociais. Na atualidade, representa um marco jurídico, uma vez que garante uma série de direitos fundamentais à infância e à juventude e contribui para a proteção de menores em situação de vulnerabilidade.

condição arcaica da infância e das famílias inseridas tardiamente em um sistema patriarcal, predominantemente no sertão de Minas Gerais.

Com base, então, nessa conjectura e também nas proposições e nos estudos sobre o processo de construção do conceito sociológico de infância ao longo dos séculos, propõe-se a seguir uma leitura do filme **Mutum** em busca dos diferentes olhares para a infância por parte dos principais personagens adultos que compõem a trama. Thiago não se revela o mesmo menino diante dos olhos de Pai, de Mãe e de Vó Izidra, por exemplo. Sob esses diferentes pontos de vista, a personagem vai se moldando e construindo-se socialmente ao longo da produção cinematográfica.

Portanto, a análise a seguir tem como referência também o contexto social da obra rosiana publicada em 1956, que retrata ficcionalmente uma família inspirada nos moldes das famílias patriarcais — grandes núcleos com filhos, agregados, ex-escravizados e parentes vivendo sob o mesmo teto — já em decadência na época, mas ainda presente na sociedade brasileira. Herda-se desse modelo a figura do pai como chefe da família e como responsável pelo sustento dos filhos; a mãe como membro secundário, submisso e responsável apenas pelos cuidados da casa e pela educação dos filhos, ainda que informalmente, e esses últimos como sucessores do pai nesse sistema, mas também muitas vezes tidos como um peso, um empecilho para a mudança de vida e ascensão social. Dessa forma, conclui-se que diferentes olhares dedicados à criança coexistem na obra de Rosa e foram mantidos no filme **Mutum**, olhares esses que serão analisados de forma mais aprofundada.

2.2.1 A criança ingrata pelo olhar de Pai

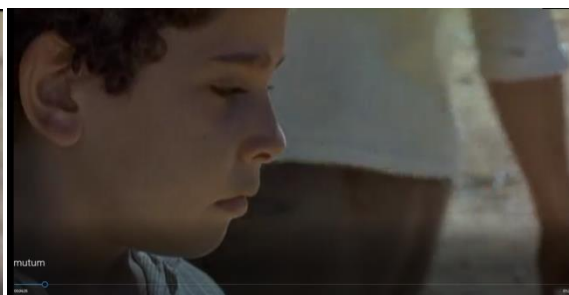
O conceito de infância praticado na sociedade francesa do século XVI, na qual a criança era tida como um ser que deveria ocupar uma posição secundária e desprivilegiada no núcleo familiar em relação ao patriarca — além de, propositadamente, ser deixada de lado pela mãe, que deveria se ocupar da figura paterna em primeiro lugar —, parece se fazer presente também na narrativa cinematográfica de **Mutum**. Segundo Badinter, “a autoridade do pai e do esposo domina a célula familiar. Fundamento econômico e chefe moral da família, ele é também o seu centro: tudo deve girar em torno dele.” (1985, p. 76). Ademais, os filhos deviam obediência ao pai, autoridade máxima e inquestionável do lar; qualquer afronta ou ato que demonstrasse algum princípio de ingratidão deveria ser punido, garantindo assim a reputação do líder da família e a correção adequada ao ingrato.

Em **Mutum**, há muitos acontecimentos marcados pelo olhar severo e disciplinador da autoridade paterna, que revela a forma como ele percebe a infância: uma fase inoportuna. Na maioria dessas cenas, o pai persegue Thiago com o olhar e o repreende com duras palavras: o menino é tido como o filho ingrato, inconveniente e errante que precisa ser corrigido a todo momento; outras vezes, o pai chega a cometer de fato atos de violência (física e psicológica) contra Thiago. O primeiro registro dessa perseguição visual, do modo áspero como o olhar de Pai atinge o menino, se dá no retorno de Thiago à fazenda após a viagem que fez com Tio Terêz. Após ser recebido pelos irmãos com alegria, Thiago busca o pai e a mãe para cumprimentá-los. O pai, Nhô Bero²², recebe-o com indiferença e secura, mas considera uma afronta o comportamento pouco afetivo de Thiago para com ele, mas demasiado amoroso para com a mãe.

Diante da suposta ingratidão demonstrada por Thiago, Pai reage com raiva, persegue a criança com o olhar, profere duras palavras e coloca-a de castigo. Essa ação, não mostrada nas imagens e inserida sem nenhuma explicação para o espectador — não verbalizada por meio de diálogos ou com utilização da voz *over* —, revela-se pela expressão do rosto do menino, que, cabisbaixo e com o olhar triste, demonstra descontentamento por não saber lidar com a figura paterna. Por meio do corte seco realizado na cena em que Pai dá bronca no menino, passa-se, sem transição, do primeiro plano (1A) — no qual era possível reconhecer a expressão e perceber a emoção de Thiago — para o plano detalhe, o *close* nas mãos do menino brincando com restos de folhas sobre o banco onde está sentado de castigo (1B). Intui-se, então, que ele recebera uma punição por não agir da forma esperada, como o pai gostaria ou como consideraria adequado. Ainda que aja com brutalidade, como um “fero”, Nhô Bero cobra-o e deseja receber o mesmo afeto que Thiago dedica à mãe.



A



A

²² Nhô Bero é caracterizado na novela de Rosa como um ser insensível — “[...] Pai judiava mesmo com todo mundo” (ROSA, 2006, p. 108) e “Miguilim bem que ouviu: ‘— Esse Bero tem ôsso no coração...’” (ROSA, 2006, p. 108) — além de violento — “se irava feito um fero” (ROSA, 2006, p. 36). No filme, o ator João Miguel, que dá vida à personagem, também recorre a aspectos animais para construí-la. Em algumas cenas, a personagem aparece com os cabelos desgrenhados, com semblante sempre fechado e carregado como se a raiva que ele sente estivesse a consumi-lo; essa caracterização remete a um bicho, a um “fero” (descrição usada por Rosa).



B

Figura 1 – Recorte das cenas em que Nhô Bero briga com Thiago, após seu retorno ao Mutum, e o coloca de castigo. Capturas de tela do filme **Mutum** (00:04:15).

Nessa sequência, o protagonista permanece em silêncio durante todo o tempo e só se manifesta com o olhar, que revela sua frustração por não responder às expectativas de Pai. Ao optar por não utilizar a *voz over* como comentário — recurso que representaria o narrador onisciente de Rosa — para explicar o que o menino Thiago pensa e sente, a diretora cria um filme enigmático. Pretende-se despertar a empatia do público por meio de uma câmera muito marcada e presente que acompanha as expressões do menino, abrindo também ao espectador a possibilidade de interpretar, completar as lacunas e viver as emoções encenadas pela criança. Não há intenção de manipular ou direcionar o olhar do público; deseja-se que a interpretação ocorra pela identificação. Ainda que não seja tão fácil traduzir com palavras e com clareza o que o protagonista pensa e sente, o espectador o acompanha — graças a uma câmera que revela cada detalhe do que ele vê, sempre muito de perto como no momento em que as mãos do menino e os elementos que ele manipula são focalizados na cena do castigo (1B) —, percebe as emoções do menino e vivencia com ele as descobertas e dores da infância.

Nhô Bero, o pai de Thiago/Miguilim interpretado pelo ator João Miguel, chefe da família, estava acostumado a cuidar dos assuntos exteriores ao lar, a trabalhar na roça para prover o sustento da família: “O pai estava lá, capinando, um sol batia na enxada, relumiava. Pai estava suado, gostava de ver Miguilim chegando com a comida do almoço. Tudo estava direitinho, Pai não ralhava.” (ROSA, 2006, p. 63). Há sempre uma sensação de desconforto quando o patriarca é obrigado a lidar com os assuntos do interior: a casa, a esposa, as relações familiares, os sentimentos, os filhos etc. O pai não estabelece uma relação de afeto com os filhos, não há diálogo, ou seja, a troca entre eles é mínima, com poucas frases, e, na maioria das vezes, ele utiliza palavras ásperas e cortantes. Sua presença se impõe por meio da força, do medo, da autoridade e, em alguns momentos, pelo uso de violência. De acordo com Badinter:

Todas essas disposições evidenciam a atenção dada à autoridade paterna. Vital para a manutenção de uma sociedade hierarquizada, em que a

obediência era a primeira virtude, o poder paterno devia ser mantido a qualquer preço. Exercia-se nesse sentido uma pressão social tão forte que quase não sobrava lugar para qualquer outro sentimento. O Amor, por exemplo, parecia ser muito débil para que sobre ele se construísse alguma coisa. (BADINTER, 1985, p. 45)

Ainda que o sistema patriarcal representado na narrativa já demonstrasse sinais de decadência, percebe-se que, em Mutum, a esposa e os filhos ainda se submetiam às ordens e às designações de Nhô Bero, sem questionamentos. Thiago ainda apresenta um comportamento de submissão, mas ao mesmo tempo não tolera algumas atitudes do pai, principalmente quando os atos de violência se voltam contra a mãe. Embora saiba que não tem força para enfrentar o patriarca, Thiago se arrisca para tentar defender a mãe de uma surra que ela receberia por uma conduta inadequada dela.

Nhanina, a mãe de Thiago, revela-se uma das personagens que demonstram que essa estrutura patriarcal está prestes a ruir. O tema da suposta traição envolvendo ela e tio Terêz é introduzido no filme por uma fala de Nhô Bero: “Ele é meu irmão!”, pronunciada durante a briga do casal. Não é possível ver os personagens que a encenam, pois, na sequência da briga, Nhô Bero e Nhanina estão trancados no quarto, mas os sons e os berros revelam ao espectador que o pai está acometido pela raiva e age com violência contra a esposa. Quando Felipe/Dito procura o irmão que está construindo uma arapuca no quintal e anuncia a Thiago/Miguilim que “o pai está brigando com a mãe”, ele corre em direção ao quarto.

Nessa sequência, pode-se acompanhar somente a reação de Felipe/Dito, que escuta tudo por trás da porta trancada; ao espectador, não é permitido adentrar a cena e enxergar o que Thiago vê, apenas sentir junto com ele. O público também fica paralisado diante da porta do quarto, enquanto ouve os gritos de Nhanina suplicando ao pai que não bata no filho. Kogut opta por não mostrar o conflito para o público, assim como acontecia no teatro grego, no qual cenas de morte e violência eram narradas e não mostradas. Então, a violência sofrida por Thiago não é exposta na tela, provavelmente por envolver uma criança, fato que poderia chocar o público, por mais que este já tivesse adentrado esse espaço denso, áspero e conflituoso do Mutum.

Thiago vive a dor de querer defender a mãe da brutalidade do pai e fracassa; ele é silenciado pela violência e colocado mais uma vez de castigo. Recebe punição, desta vez, por afrontar seu pai, autoridade máxima da casa. Nas palavras de Badinter (1985, p. 31): “Na prática, o marido conservava o direito de correção sobre a mulher e, apesar das palavras de Cristo sobre a inocência infantil, o destino dos filhos era pior que o de sua mãe.”. Todo ato realizado pelo patriarca, ainda que violento e contra os filhos, deveria ser compreendido e tornava-se justificável perante a sociedade

Em algumas cenas, fica mais evidente ainda a distância entre o mundo de Thiago e o mundo de Nhô Bero. Não por acaso, o pai pronuncia mais de uma vez a frase: “Você acha que é melhor que a gente?”, porque também sente dificuldade de compreender e adentrar o mundo sensível do protagonista. No filme, esse confronto fica marcado, de um lado, pelo olhar submisso e pelo silêncio de Thiago, que ajuda a construir um muro entre eles; por outro, pelas palavras ríspidas pronunciadas pelo pai e por sua agressividade. O silêncio do menino também representa o medo e a dificuldade de lidar com a força bruta e a violência que a figura paterna representa. No livro, a violência sofrida por Miguilim transforma-se em revolta e é expressa por um desejo de vingança contra Pai:

Era dia de domingo, Pai estava lá, veio correndo. Pegou o Miguilim, e o levou para casa, debaixo de pancadas. Levou para o alpendre. Bateu de mão, depois resolveu: tirou a roupa toda de Miguilim e começou a bater com a correia da cintura. Batia e xingava, mordida a ponta da língua enrolada, se comprazia. Batia tanto, que Mãe, Drelina e a Chica, a Rosa, Tomezinho, e até Vovó Izidra, choravam, pediam que não desse mais, que já chegava. Batia. Batia, mas Miguilim não chorava. Não chorava, porque estava com um pensamento: quando ele crescesse, matava Pai. (ROSA, 2006, p. 116)

Esse trecho não aparece no filme de Kogut. Uma hipótese para essa supressão seria a força expressiva que a cena ganharia nas telas. Como a diretora opta por não revelar o que o personagem principal pensa, e como o público consegue apenas intuir alguns sentimentos por meio das reações e expressões desse protagonista, é possível que o trecho de “Campo geral” tenha sido cortado devido à violência contra a criança e à intensidade que essa sequência ganharia ao ser transformada em imagem.

Nhô Bero ainda acreditava que era necessário introduzir Thiago no mundo do trabalho para “endireitá-lo” e para que ele não se julgasse “superior” a ninguém. Essa crença de que o trabalho representava uma importante ferramenta disciplinadora foi perpetuada ao longo dos séculos e tornou-se uma prática muito comum principalmente entre os filhos de agricultores pobres. Para as classes menos favorecidas, o trabalho consiste na única forma possível de sobrevivência. Por isso, segundo Priore (NA ÍNTEGRA..., 2016), era comum que as crianças, assim que adquirissem a capacidade de discernir entre o certo e o errado — o que se daria por volta dos oito anos de idade —, fossem drenadas para o mundo do trabalho. Elas poderiam contribuir de diferentes formas: dando ração para os animais, recolhendo o mato das plantações, separando a safra, preparando o terreno para o plantio, entre outros.

Essa realidade de ter de trabalhar para sobreviver atinge muitas crianças ainda nos dias de hoje e elas costumam desempenhar os mais diversificados papéis, de acordo com as

diferentes regiões do país onde moram. Na maioria das vezes, faz-se necessário abdicar da infância e da escola para se tornar mão de obra e complementar a renda familiar. Ainda que as leis atuais lutem para combater o trabalho infantil, essa prática continua muito presente na sociedade brasileira. De acordo com Irma Rizzini:

As agências internacionais têm elaborado programas de eliminação do trabalho infantil baseados no princípio de que a criança é um ser em formação e que a infância é um período de preparo para a vida adulta. É prejudicial para o seu pleno desenvolvimento assumir tarefas e responsabilidade de adulto. [...]

Do outro lado, temos uma infância que pode ser considerada privilegiada, construída por crianças das classes favorecidas dos países pobres e boa parte das crianças dos países ricos. Essas crianças têm seus direitos básicos atendidos e podem sonhar com seu futuro. Vale então nos perguntarmos se a criança e o adolescente que trabalham e seus pais ou responsáveis também não têm o direito de opinar sobre as suas vidas. (RIZZINI, 2020, p. 398)

Assim como ocorre com muitas crianças brasileiras de classes menos favorecidas que estão submetidas a fatores culturais e econômicos, Thiago é introduzido no mundo do trabalho pelo pai e passa a trabalhar na roça com ele e com o ajudante Luisaltino. No filme, essa transição de um espaço interior e doméstico para o espaço exterior e inóspito se dá após a morte de Felipe/Dito e também após Thiago viver uma situação que demandou dele o discernimento entre certo e errado, quando se vê obrigado a decidir sozinho se deve ou não entregar o bilhete de Tio Terêz para a mãe.

Ao ser levado para esse espaço externo e áspero de aprendizagem, regido pela figura do patriarca, Thiago sente-se desconfortável e, ao mesmo tempo, tenta demonstrar força. Apesar de estarem um pouco mais próximos, desempenhando funções correspondentes, os personagens continuam a conviver em descompasso e desarmonia. O silêncio de Thiago é marcante e demonstra a sua insatisfação em relação à forma como deve se posicionar no mundo de acordo com o olhar e julgamento de Pai.



Figura 2 – Nhô Bero e Thiago trabalham na roça. Captura de tela do filme **Mutum** (00:56:50).

Nessa cena em que pai e filho trabalham juntos na roça, percebe-se que o menino aceita o seu destino e cumpre a determinação de Pai, mas sem alegria. É com o semblante entristecido que ele passará, precocemente, a integrar o universo dos adultos. Esse era o comportamento esperado dos filhos em um sistema patriarcal; deveriam demonstrar submissão ao pai e garantir a continuidade do papel do patriarca, tanto na família quanto no mundo do trabalho.

Existe uma sequência que parece sintetizar o confronto entre as duas formas de perceber o mundo, o abismo entre os dois personagens: Nhô Bero e Thiago. Nela, parece ocorrer um duelo silencioso entre pai e filho: somente com os olhares, eles se enfrentam sem dizer uma palavra. Cria-se a tensão com a ajuda da iluminação baixa, pela ausência de diálogos e pela alternância de primeiros planos, ora focando o pai, ora focando o filho, que estão sentados frente a frente durante uma refeição. Uma espécie de jogo ganha vida diante dos olhos do espectador ao alternar-se o enfoque dos personagens, mantendo a câmera fixa e o mesmo ângulo e plano. Os ruídos da natureza também se fazem presentes na sequência de maneira estridente e intensificam o silêncio²³ abissal que se estabelece entre os personagens.



A



B

²³ Para o documentarista Patrício Guzmán (2017, p. 87): “[...] o silêncio é um dos agentes narrativos mais eloquentes do cinema documentário. [...] O silêncio provoca uma tensão especial nos espectadores. As imagens mudas desencadeiam uma rara perplexidade dentro de uma sala de cinema.”



Figura 3 – Nhô Bero e Thiago jantam em silêncio. Capturas de tela do filme **Mutum** (00:24:11).

A sequência tem duração de 55 segundos. Os personagens jantam em silêncio, a câmera se demora em cada um deles e registra-os mastigando a refeição, ajudando a construir (e aumentar) a atmosfera de tensão. Na primeira cena, Bero é focalizado durante 17 segundos; Thiago, durante 21. No entanto, na penúltima cena (3C), a câmera volta a focalizar Nhô Bero por mais 7 segundos antes da cena final, que dura 10 segundos, na qual a câmera se distancia e apresenta um plano geral. A última cena dessa sequência (3D) revela que os dois personagens não estavam sozinhos durante o jantar: Juliana e Nhanina também estavam na cozinha. No entanto, a forma como a sequência foi construída atribuiu um ritmo dramático à narrativa e intensificou a tensão existente entre pai e filho, contribuindo para isolá-los ainda mais; como se a qualquer momento os dois pudessem partir para o combate de fato. Ainda que o menino sustente o olhar e não demonstre submissão nessa sequência, a penúltima cena retoma o olhar do patriarca (3C) como se marcasse um posicionamento, como se o domínio fosse realmente dele, enfatizando a quem pertencem o comando e o poder sobre a família.

A ausência de diálogos entre os personagens e os ruídos do mundo exterior (sons de insetos e de outros animais noturnos) intensificam o silêncio da cena e fazem aumentar o clima de tensão. Esse é um exemplo de como os recursos sonoros foram inseridos de forma cirúrgica na montagem²⁴, o som diegético assíncrono provoca uma imersão dos espectadores no filme e, juntamente com outros recursos cinematográficos, conferem intensidade à sequência. De acordo com Correia Santos (2019, p. 247), “Kogut preocupa-se menos com a objetividade das

²⁴ “[...] o trabalho da montagem pode se resumir numa só frase: respeitar o material, extrair o melhor dele; empurrá-lo na mesma direção em que já está. Esse trabalho possui outro segredo tão simples quanto básico: saber cortar. Essa simples operação – cortar – está no topo da montagem; é uma arte.” (GUZMÁN, 2017, p. 78).

palavras e mais com a subjetividade proposta pelos recursos visuais e sonoros que evocam não a paisagem externa (sertão mineiro), mas a interna (o mundo interior do protagonista).”.

Pode-se perceber, com base na análise das cenas apresentadas anteriormente, que o princípio da autoridade patriarcal influencia o comportamento do protagonista e o leva a agir, muitas vezes, de forma contrariada, mas obediente. É o pai que confere ordem ao núcleo familiar do Mutum, ainda que de forma violenta. Embora em decadência, essa conduta ainda se faz presente nos dias atuais, uma vez que a influência de fatores sociais e religiosos continua a perpetuar visões de mundo em que a mulher e os filhos devem ser obedientes e submissos ao patriarca, sem questionamentos ou enfrentamentos. Por esse motivo, acredita-se que, embora haja um deslocamento sutil da narrativa para o presente, Sandra Kogut manteve a estrutura social tal como apresentada em “Campo geral”, não fazendo alterações em relação nem à autoridade paterna nem à hierarquia familiar.

Nem mesmo Thiago/Miguilim — que se destaca um pouco desse universo, pois mostra-se um menino sensível que tenta, à sua maneira, enfrentar o comportamento raivoso e agressivo do pai, sendo considerado ingrato, esquisito e mesmo “frouxo”, nas palavras de Nhô Bero —, por não compactuar com a violência e com a brutalidade que constituem o universo do patriarca do Mutum, não apresenta na película um comportamento contestador capaz de romper com essa estrutura. No filme, devido ao silêncio do protagonista, não é possível perceber a força atribuída a ele e construída por meio da linguagem na narrativa de Rosa, uma vez que o narrador onisciente apresenta ao leitor pensamentos do personagem principal que não estão presentes na produção cinematográfica de Kogut por questões de escolhas estéticas realizadas pela diretora. Não se pode dizer que isso torna menor a obra produzida para o cinema, apenas revela que foram apresentados caminhos e soluções diferentes das propostas por Rosa: o protagonista de **Mutum** também deve realizar a própria travessia, para somente no final da narrativa conseguir romper com a sina imposta pelo patriarca e pela condição social na qual estava inserido, embora constata-se uma redução da força poética em termos de construção do personagem, que parece resignado com a vida que levava no Mutum.

2.2.2 *A criança tendente ao mal pelo olhar de Vó Izidra*

Durante muitos séculos, a criança ocupou uma posição secundária na sociedade, sendo vista como um ser desprestigiado e insignificante para o núcleo familiar. No entanto, essa era uma das melhores visões possíveis para uma época em que ideias amparadas na teologia cristã circulavam e ajudavam a criar um imaginário negativo da infância (BADINTER, 1985); como se

essa fosse uma fase em que o mal pudesse se manifestar e, por isso, deveria ser banido, punido. Para o teólogo Santo Agostinho (354 d.C.-430 d.C.), por exemplo, não havia distinção entre os pecados que poderiam ser cometidos pela criança e pelo adulto. O infante tinha responsabilidade por seus atos e poderia ser culpabilizado por eles, da mesma forma que um adulto deveria ser. Para Santo Agostinho, não havia inocência infantil, conforme apresentado no trecho a seguir:

Assim, a debilidade dos membros infantis é inocente, mas não a alma das crianças. Vi e observei uma, cheia de inveja, que ainda não falava e já olhava, pálida, de rosto colérico, para o irmãozinho colaço. Quem não é testemunha do que afirmo? Diz-se que as mães e amas procuram esconjuram este defeito, não sei com que práticas supersticiosas. Mas, enfim, será inocente a criança quando não tolera junto de si, na mesma fonte fecunda do leite, o companheiro destituído de auxílio e só com esse alimento para sustentar a vida? (AGOSTINHO, 1996, p. 41)

Para o teólogo, o pecado e a perversidade estariam presentes desde os primeiros anos de vida e acompanhariam a criança até a fase adulta, mesmo que fossem feitos esforços para corrigir essa postura. Devido ao fato de o pensamento agostiniano reinar por muito tempo, notam-se resquícios, ainda nos dias atuais, dessa visão cristã punitiva e que percebia a infância como algo maléfico. A religião era vista como uma forma de doutrinar e afastar a criança de todo o mal que poderia cometer ou a que poderia ser submetida. Vale ressaltar que a primeira lembrança feita por Miguilim na novela rosiana refere-se à primeira viagem realizada com o Tio Terêz, cujo objetivo era ser crismado pelo bispo que passaria pelo Sucurijú. A viagem da crisma representa também o primeiro rito de passagem a que o menino se submete na estória, ainda quando tinha sete anos. A figura imponente do bispo, representante supremo da Igreja Católica, é descrita dessa forma por Miguilim: “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.” (ROSA, 2006, p. 14).

No Brasil, a religião sempre esteve muito presente na sociedade, importante mecanismo disciplinador e de integração social. Como observa a historiadora Mary del Priore (NA ÍNTEGRA..., 2016), deve-se a fatores religiosos o uso de termos como “meúdos” e “ingênuo” para se referir às crianças. Esses termos eram muito utilizados até o final do século XVIII para denominar crianças de até oito anos que ainda não tinham recebido a primeira comunhão – um dos ritos oficiais de ingresso no catolicismo. De acordo com as crenças da época, sem a comunhão, a criança não tinha a capacidade de discernir entre o bem e o mal, o que justifica o emprego dos termos citados. Vale ressaltar ainda que, apesar dos avanços e das mudanças de

percepção acerca da noção de infância, alguns conceitos persistem e coexistem na atualidade, como pode ser percebido no filme inspirado pela obra de Rosa. Segundo Priore:

Aos “meúdos” convinha uma formação comum, quer dizer, cristã, e as circunstâncias socioeconômicas convidavam-lhes a amoldar-se a diferentes tradições culturais e costumes sociais e educativos. Entre os séculos XVI e XVIII, com a percepção da criança como algo diferente do adulto, vimos surgir uma preocupação educativa que traduzia-se [*sic*] em sensíveis cuidados de ordem psicológica e pedagógica. (PRIORE, 2020, p. 105)

Assim como o trabalho, a religião também cumpria a sua função educadora e disciplinadora. Por meio de cantos, representações teatrais, participações em festas religiosas e orações, as crianças aprendiam regras para conviver na sociedade. Essa formação atingia de modos diferentes as crianças de classes sociais distintas, ou seja, a interferência da educação moral religiosa dependia também de fatores sociais, como o ambiente onde viviam, as condições financeiras da família, o grau de escolaridade etc. No entanto, o fato é que, apesar das diferenças, procurava-se adestrar a criança, preparando-a para assumir responsabilidades futuras. Assim, caberia aos pais — mais precisamente às figuras femininas — desde cedo, se ocupar desses ensinamentos religiosos (e pedagógicos) para que conseguissem polir o temperamento originário dos pequeninos e não tivessem que fazer uso de violência posteriormente.

A presença dos ensinamentos católicos e essa visão culpabilizadora da infância, que consideravam a criança um ser tendente ao mal, foram preservadas por Kogut e apresentam-se logo no início do filme **Mutum**, em um diálogo entre os irmãos. Na sequência, Thiago acabara de chegar de sua primeira viagem para ser crismado e, na volta, é recebido pelos irmãos com alegria. Então, após o reencontro, ele distribui para os irmãos as lembranças de suas aventuras durante a estadia na cidade; uma dessas lembranças é um “santinho” que, na divisão, acabou ficando com Brenda (personagem Chica na novela de Rosa).

Na sequência fílmica, a câmera focaliza a mão da menina, que segura o papel e diz: “— Que trem bonito!”, antes de sair correndo para “mostrar para a mãe” o presente. Nesse momento, em que a câmera mostra o pedaço de papel em plano detalhe, o espectador reconhece que a figura não se trata de um santinho religioso – cartão impresso que apresenta uma imagem sagrada da religião católica. Pelo contrário, a imagem que Brenda tinha nas mãos apresenta nitidamente uma mulher nua em pose sensual. A sequência avança sem a presença de Brenda. Thiago continua a conversa sobre a viagem com os outros irmãos: Juliana, a irmã mais velha, acusa o irmão de apresentar um relato falso, mentiroso, e traz para a discussão, pela primeira vez, a concepção religiosa do mundo que pode ser simplificada no princípio maniqueísta do

bem e do mal. Ao chamar o irmão de mentiroso, ela afirma que Thiago iria para o Inferno e ele se defende dizendo: “— Não vou não, eu fui crismado.”.

O desfecho da sequência acontece com a volta de Brenda e com a confirmação de que Thiago agiu mal; a menina apresenta o “santinho” todo picotado e acrescenta: “A vó rasgou, falou que isso é pecado.”. A câmera apresenta em plano detalhe a imagem toda picotada, jogada no chão pela menina Brenda, reforçando, assim, a noção religiosa apresentada por Juliana de que Thiago poderia ir para o Inferno, pois não estava agindo direito, ou melhor, não estava agindo de acordo com os preceitos da religião católica. O “santinho” ofertado por Thiago a Brenda não era a representação de um santo de verdade, e a mentira contada por Thiago simbolizava o mal, que deveria ser prontamente combatido.



Figura 4 – Brenda/Chica descarta o “santinho” rasgado por Vó Izidra. Captura de tela do filme **Mutum** (00:03:03).

Após ser crismado, esperava-se que Thiago, por si só, começasse a ter a capacidade de discernir entre o certo e o errado, a optar pelas ações boas em despeito das más para, assim, andar de acordo com os preceitos religiosos e ser introduzido ao mundo dos adultos. Nessa sequência, com cerca de 50 segundos, ainda se percebe a interferência de um adulto, a personagem Vó Izidra, que se sente no dever de ensinar Thiago e mostrar-lhe o que deve ser feito com as coisas que afastam os seres humanos de Deus. Embora sua figura ainda não apareça, ela se faz presente na fala de Brenda e na ação de eliminar o mal trazido pelo menino, sendo representada pelo papel picado que é jogado ao chão.

Segundo Badinter, essa “imagem dramática da infância”²⁵, construída durante séculos com base em ensinamentos e direcionamentos religiosos, foi transportada para a educação e

²⁵ “Durante longos séculos, a teologia cristã, na pessoa de Santo Agostinho, elaborou uma imagem dramática da infância. Logo que nasce, a criança é símbolo da força do mal, um ser imperfeito esmagado pelo peso do pecado original. Em *A cidade de Deus*, Santo Agostinho explicita longamente o que entende por ‘pecado de infância’.

também para os núcleos familiares e perdurou por anos e anos também no Brasil. De acordo com essa crença, a criança, ser errante e tendente ao mal, era suscetível a tudo aquilo que poderia afastar o homem de Deus. Dessa forma, seria necessário encontrar maneiras de banir o mal desde o princípio e, portanto, caberia aos responsáveis pelos pequeninos direcionar-lhes a conduta de forma que não se perdessem para o pecado nem se rendessem às tentações mundanas.

Vó Izidra²⁶, avó paterna, é a personagem que sintetiza essa moral cristã e tenta assegurar os princípios da fé católica na trama, como representado no início do filme pela fala de Brenda: “A vó rasgou, falou que isso é pecado.”. A personagem caracteriza-se como a zeladora da moral e dos preceitos de como ser um bom cristão, cuida da proteção religiosa da família e busca aproximá-la de Deus. Além disso, é ela que transfere esse olhar corretivo agostiniano para o núcleo infantil, tentando fazer as crianças se afastarem do pecado e das perdições inerentes ao mundo dos adultos e orientando-os sempre a orar nos momentos de aflição e fraqueza ou quando o mal recai sobre a casa. Ainda que no filme a personagem seja apresentada de maneira menos carola, não use a tradicional vestimenta preta, não se mantenha fechada em seu quarto e apenas faça menção à oração ao repreender as crianças pontualmente, ela ainda representa uma figura central no que concerne à religião.

Seus direcionamentos religiosos acabam por atingir também o núcleo dos adultos, como se a personagem também lutasse para endireitá-los, assim como fazia com as crianças para que não se tornassem viciosas ou maléficas. Cabe a Vó Izidra ordenar a Tio Terêz que vá embora do Mutum, em uma cena na qual pode-se perceber a gravidade do assunto pelo olhar de Thiago, que ouve atrás da porta mesmo após ter sido liberado do castigo pela avó, e pelo modo sussurrado como se dá a conversa em *off*. Vó Izidra manda Terêz deixar o Mutum naquele momento, diz que o caso “vai dar morte” e não permite que ele se despeça de ninguém, muito menos de Nhanina.

Descreve o filho do homem, ignorante, apaixonado e caprichoso: ‘Se o deixássemos fazer o que lhe agrada, não há crime em que não se precipitaria’.” (BADINTER, 1985, p. 55)

²⁶ “[...] até o pai parecia ter medo de Vovó 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 fichú preto. [...] Vovó 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; Vovó Izidra quase vez nenhuma abria a janela, ela enxergava no escuro.” (ROSA, 2006, p. 20)



A



B



C

Figura 5 – Vó Izidra ordena a Terêz que vá embora do Mutum.
Capturas de tela do filme **Mutum** (00:09:25).

Essa sequência inicia-se com o retorno de Tio Terêz com a caça na mão e dura 1 minuto e 30 segundos. Terêz chega feliz, brinca com Thiago, libera-o do castigo (o menino não acata a ordem do tio) e pergunta ao menino onde está Nhanina; a criança permanece em silêncio durante a cena. Na primeira imagem (5A), em plano geral, Vó Izidra aparece na porta da cozinha, libera Thiago do castigo e chama Terêz para conversar. Há uma transição do plano geral para o primeiro plano marcada pela entrada de Terêz na cozinha. O menino não vai embora e permanece colado à porta da cozinha; a conversa dos dois pode ser ouvida, por Thiago e pelo

espectador, em *off*. O registro em primeiro plano (5C) revela, pelo semblante carregado de Thiago e pela preocupação expressa em seu rosto, que o menino entende a gravidade do assunto.

A atitude da avó de querer afastar Thiago do local, para que não ouça a conversa dos dois, evidencia uma conduta muito comum ainda nos dias atuais: não permitir que as crianças participem de algumas conversas, consideradas “conversas de adulto”²⁷. Essa prática explicita que, para determinados núcleos sociais, revela-se comum apartar as crianças de situações, decisões e assuntos atribuídos somente aos mais velhos, considerando assim as crianças imaturas ou despreparadas para compreendê-los. Então, Vó Izidra toma o cuidado de dispensar Thiago do castigo para que ela pudesse conversar a sós com Terêz; como se ela pudesse restabelecer, de alguma forma, a ordem no Mutum, usando os artifícios de que ela dispunha.

Na novela de Rosa, há uma referência clara à *Bíblia*, livro sagrado do catolicismo, quando a personagem ordena que Terêz vá embora e, para isso, aproxima a história dos irmãos, Nhô Bero e Terêz, à história de Caim e Abel. No Antigo Testamento, Caim mata o irmão Abel por inveja. Ao fazer essa evocação, Vó Izidra antevê a tragédia que poderia acontecer no Mutum caso Terêz permanecesse na fazenda.

Mas Vovó Izidra vinha saindo de seu quarto escuro, carregava a almofada de crivo na mão, caçando tio Terêz. — “Menino, você ainda está aí?!” —; ela queria que Miguilim fosse para longe, não ouvir o que ela ia dizer a tio Terêz. Miguilim parava perto da porta, escutava. O que ela estava dizendo: estava mandando tio Terêz fosse embora. [...] Forcejava que o tio Terêz fosse embora, por nunca mais, na mesma hora. Falava que por umas coisas assim é que há questão de brigas e mortes, desmanchando famílias. [...] Tio Terêz só perguntou: — “Posso nem dar adeus a Nhanina?...” Não, não podia, não. [...] Ah, Tio Terêz devia de ir embora, de ligeiro, ligeiro, se não o Pai já devia estar voltando por causa da chuva, podia sair homem morto daquela casa, Vovó Izidra xingava Tio Terêz de “Caim” que matou Abel, Miguilim tremia receando os desatinos das pessoas grandes, tio Terêz podia correr, sair escondido, pela porta da cozinha... (ROSA, 2006, p. 25)

No filme, Vó Izidra não retoma esse diálogo, tampouco xinga Terêz de Caim, mas ordena com veemência que ele parta o mais rápido possível. Vó Izidra luta para defender a família de Bero e os valores da religião católica que estariam ameaçados com a presença de Terêz na casa e com o suposto adultério, podendo ocasionar uma desgraça na vida dos irmãos.

²⁷ Em “Campo geral”, há menção à diferenciação que se fazia entre as conversas compartilhadas por todos e as conversas de adultos: “Na hora do angu dos cachorros, Pai tinha voltado. Ele almoçou com a gente, não estava zangado, não dizia. Só que, quando Pai, Mãe e Vovó Izidra estavam desaliviados assim como hoje, não conversavam assuntos de gente grande, uns com os outros, mas cada um por sua vez falava era com os meninos, alegando algum malfeito deles.” (ROSA, 2006, p. 35).

A conversa entre mãe e filho antecede a chegada da chuva no Mutum. O temporal pode ser interpretado como um castigo dos céus, assim como acredita Felipe (Dito, na novela rosiana), como anúncio do mal que poderia recair sobre a casa ou ainda como um sinal de purificação²⁸.

Durante a sequência seguinte à da chuva, a crença no poder da oração em família como forma de afastar os males e perigos será reforçada novamente pelos direcionamentos da avó. A personagem Rosa está na cozinha, ela pede ajuda a Juliana para procurar bacias e panos para conter a água, Vó Izidra acende uma vela, e os irmãos Felipe e Thiago estão sentados lado a lado, juntos, para rezar; porém, ficam conversando sobre assuntos diversos: a raiva de Deus despertada pelas atitudes de Pai, Mãe e Tio Terêz, o medo de morrer e a partida do tio. Vó Izidra não se encontra no mesmo espaço que eles; por isso não aparece no primeiro plano, mas intervém, repreende e direciona os meninos em *off*: “— Psiu... vão rezar meninos.”.

A montagem alternada permite compreender que todas as ações dessa sequência acontecem simultaneamente e impactam umas as outras; o espaço interno é controlado por Vó Izidra, que, mesmo fora de quadro — quando o enquadramento em primeiríssimo plano mostra os irmãos —, insiste na ideia de que somente a oração poderia salvar dos males a família do Mutum: “— Rosa, olha esses meninos... Põe eles pra rezar em vez de ficar cochichando.”.



Figura 6 – Felipe e Thiago cochicham em vez de rezar.
Captura de tela do filme **Mutum** (00:14:30).

Os dois personagens sentados no chão, lado a lado, com o rosto iluminado apenas pela chama da vela que Felipe segura, parecem mergulhados em um universo de mistério e fé. A fotografia construída com tons pastel e contornos sombreados intensifica a atmosfera mística em que a conversa dos irmãos está inserida. Felipe representa a criança sábia, também capaz de

²⁸ “Nos textos de Rosa, não só em *Grande sertão: veredas*, há a presença constante da água como elemento simbólico, demarcador das mudanças espaciais e emocionais das personagens, bem como do reencontro destes [...]” (MORAIS, 2000, p. 66-67)

enxergar no escuro²⁹, um mensageiro que antecipa o que estaria por acontecer e afirma que Tio Terêz não voltará após a chuva. Thiago não compreende bem, precisa de orientação para entender melhor a situação, e por isso questiona: “— Como é que você sabe?”.

Dessa forma, com base nas situações e sequências analisadas anteriormente, percebe-se que a criança era considerada um ser tendente ao mal, segundo os princípios religiosos vigentes na sociedade da época representada na obra de Guimarães Rosa, e, por isso, necessitava de orientação e correção para que não se sujeitasse aos pecados mundanos. No filme, essa imagem foi preservada e cabe a Vó Izidra orientar as crianças, de forma a assegurar que os preceitos religiosos sejam cumpridos, ensinando-lhes, por meio da oração e da disciplina, como ficar mais próximo de Deus, para que nenhum mal recaia sobre a família do Mutum. Pois, ao mesmo tempo que a criança poderia ser culpada por disseminar a semente do mal no núcleo familiar, de acordo com a visão de Santo Agostinho, ela também poderia ser a fonte da salvação dos adultos se educada conforme os princípios da fé católica.

2.2.3 *A criança afetuosa pelo olhar de Mãe*

Da mesma forma que foi preciso construir e ressignificar o conceito de infância ao longo dos séculos, houve um longo processo para que a mulher passasse a ser reconhecida e também se reconhecesse como figura central no núcleo familiar, principalmente em relação à criação dos filhos. Durante muito tempo, a mulher partilhou com os filhos uma posição de inferioridade, submissa ao poder do marido, patriarca da família. Com os avanços sociais e com os ensinamentos do cristianismo, a figura da mulher passa a merecer respeito, principalmente nas classes superiores, por estar associada à figura de Maria, mãe de Jesus. Porém, em relação às crianças, nada ainda havia mudado. Apesar de Jesus ter utilizado inúmeras vezes em suas parábolas a imagem da criança como símbolo de pureza e simplicidade, na prática as ações realizadas e direcionadas às crianças ainda eram demasiado severas. Como afirma Badinter:

Não obstante, se a sorte da mulher melhora sob a influência da Igreja, a melhoria limitava-se às classes superiores. As outras não tinham um destino muito brilhante. Na prática, o marido conservava o direito de correção sobre a mulher e, apesar das palavras de Cristo sobre a inocência infantil, o destino dos filhos era pior que o de sua mãe. Demasiados interesses e discursos abafavam a mensagem de Jesus. No século XVII, o poderio do marido e do pai predominava, de muito, sobre o amor. A razão era simples: toda a sociedade repousava no princípio da autoridade. (BADINTER, 1985, p. 30)

²⁹ É interessante notar que essa ideia presente na narrativa de Rosa relaciona-se também à personagem de Vó Izidra, que enxergava no escuro por meio de sua fé.

Embora o princípio de autoridade tenha prevalecido sobre o amor na sociedade e obscurecido a figura materna por muitos séculos, em dado momento constatou-se que a mulher era o elemento essencial para a manutenção da família. Quando se comprova que as altas taxas de mortalidade infantil que afetavam as famílias poderiam estar relacionadas à falta de cuidados maternos após o parto, assim como à prática de enviar os bebês a amas de leite para serem amamentados, inicia-se um processo de construção da figura materna ideal — que contou com a ajuda de estudiosos e filósofos em sua divulgação — e da valorização do papel social da mãe.

Segundo Badinter (1985), foi necessário ensinar as mulheres a cuidar dos filhos, a amamentá-los e a desenvolver o instinto maternal que, definitivamente, não era algo inato. Dessa forma, construiu-se com muito esforço, ao longo do tempo, a imagem da mãe naturalmente afetuosa e devotada, que deveria doar todo seu amor, abdicar de si própria e oferecer toda espécie de cuidados aos filhos, sem ressalvas.

[...] É preciso, acreditamos, resignarmo-nos a relativizar igualmente o amor materno e constatar que “o grito da natureza” pode não se fazer ouvir.

Veremos que se tornará necessário, no final do século XVIII, lançar mão de muitos argumentos para convocar a mãe para sua atividade “instintiva”. Será preciso apelar ao seu senso do dever, culpá-la e até ameaçá-la para reconduzi-la à sua função nutritícia e maternante, dita natural e espontânea. (BADINTER, 1985, p. 144)

Com o passar do tempo, houve um deslocamento do princípio da autoridade paterna para o recém-criado princípio do amor materno, iluminando, então, cada vez mais a função social da mãe. No entanto, a mulher ainda obedecia ao marido e deveria seguir determinações e diversas normas de comportamento, como: os cuidados com os filhos não poderiam exceder os cuidados dedicados ao marido e à casa; a mãe não deveria demonstrar afeto em demasia, pois poderia “estragar” a criança; e caberia a ela exclusivamente educar os filhos e transformá-los em bons cidadãos e bons cristãos.

Ao dedicar-se aos cuidados essenciais dos filhos e, posteriormente, à educação deles, a mãe passa também a exercer um papel de intermediária entre a prole e o patriarca. Sendo a figura mais próxima dos filhos, ela conhece melhor do que ninguém os anseios, os sentimentos e as vontades das crianças e, por isso, cabe a ela fazer a aproximação entre o universo infantil e o paterno. O pai, acostumado a ocupar-se de necessidades exteriores, permanece alheio aos sonhos, caprichos, delicadezas, afetividades e brincadeiras, agindo com severidade e impaciência quando precisa lidar com as regras e afeições do universo infantil.

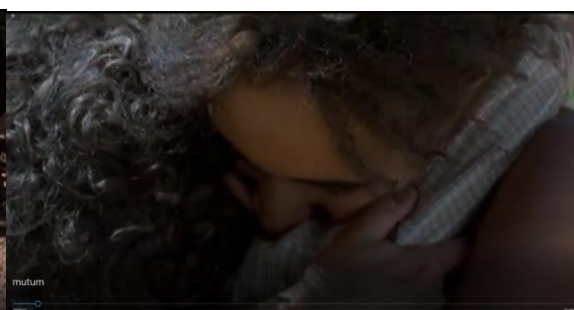
Para a criança — um ser frágil e dependente —, parece fácil, natural e espontâneo demonstrar respeito, carinho e afetuosidade àquela que o alimentou desde as primeiras horas de vida sem a necessidade de prescrições. Assim, estabelece-se entre mãe e filho uma relação mais afim, baseada no afeto, na cumplicidade e na delicadeza. A mãe não precisaria se esforçar para entender as necessidades dos pequenos, pois já estaria intimamente ligada a eles, integrada a esse universo — até mesmo por ainda ocupar uma posição submissa assim como as crianças —, e caberia a ela participar de brincadeiras, saber retribuir os atos de carinho, compartilhar momentos de alegria e tristeza e dividir sonhos e angústias.

No Mutum, o primeiro momento afetuoso partilhado entre mãe e filho se dá no retorno de Thiago à fazenda após ser crismado. O menino corre para cumprimentar a mãe, pula em seus braços, e ela o recebe com carinho. Após a primeira cena, em plano geral, os personagens são apresentados em primeiro plano, possibilitando ao espectador ficar próximo de Thiago e de Nhanina. A sequência que registra o reencontro e o afeto entre mãe e filho dura cerca de 55 segundos. Thiago tinha uma novidade que o enchia de alegria e queria compartilhá-la com a mãe: “— Sabe o que um amigo do Tio disse? Que Mutum era um lugar bonito!”.

A alegria do reencontro e da apresentação da novidade — que Mutum era um lugar bonito! — só é quebrada pela figura paterna, que se insere na sequência para cobrar do menino o mesmo afeto demonstrado à mãe. Nas cenas de Thiago com Nhanina, o espectador é transportado para o universo da afeição infantil no qual pode-se perceber a alegria expressa no rosto do menino ao reencontrar Mãe, diferentemente do semblante fechado que apresenta nas cenas em que está diante da figura paterna. Kogut enfatiza a delicadeza dos gestos com que o menino toca o rosto da mãe, a alegria presente no olhar do menino e a linguagem lúdica partilhada pelos dois personagens. A mãe ainda defende Thiago do patriarca: “— Deixa de cisma, Bero!”.



A



B



Figura 7 – Thiago alegre-se ao reencontrar sua mãe após a viagem com Tio Terêz.
Capturas de tela do filme **Mutum** (00:03:20).

O carinho de Thiago é retribuído pela mãe. Ela o acolhe, o abraça, brinca e observa o filho que acabara de retornar à fazenda. O menino sente aconchego perto da mãe, sente-se amado e confortável para demonstrar seu amor, mesmo sabendo que esse comportamento pode desagradar Pai. Caso o patriarca julgasse que mãe ou filho estivessem demonstrando carinho em excesso, ambos poderiam ser punidos com severidade e até violência.

A descoberta de que Mutum é lugar bonito, a qual o menino guarda para entregar à mãe como se fosse um presente, mantem-se exatamente como na novela de Rosa, mas a reação de Nhanina não é a mesma. Na novela, ela demonstra indiferença e tristeza ao ouvir a notícia que Miguilim trouxera, por achar que o morro estaria tapando as coisas dela³⁰. Já no filme, o menino consegue arrancar um sorriso da mãe (7D), que retribui a notícia-presente com um abraço carinhoso (7E) e demonstra interesse em saber como o filho se cuidou enquanto esteve longe do Mutum: “— Deixa a mãe te ver”.

Ela continua a observá-lo com carinho e presta atenção em cada detalhe do filho para perceber se houve alguma diferença enquanto ele estivera distante. Pode-se dizer que, no filme, devido a algumas alterações e escolhas realizadas pela diretora que serão apresentadas mais detidamente nos Capítulos 3 e 4, Mãe assume o lugar de pessoa mais querida por Thiago no lugar do irmão, Felipe/Dito. Os laços entre mãe e filho parecem intensificados no filme; na novela rosiana, Nhanina apresenta-se como uma figura resignada e envolta em grande tristeza por não conseguir romper com a estrutura social na qual está inserida no Mutum³¹.

Contudo, Nhanina simboliza também a ruína da estrutura patriarcal. Não só pela suspeita de traição, mas também pela forma carinhosa como trata os filhos, pela preocupação com os sentimentos das crianças, pela participação nas brincadeiras e pelo desejo de agradá-los, fazendo doces – fato que desagrade demais ao patriarca, deixando-o irado com a mulher por ela consumir açúcar em excesso. Essas atitudes demonstram que Mãe, de alguma forma, se posiciona contra a violência praticada por Nhô Bero. Ainda que não tenha voz nem força para combatê-la e muito menos para confrontá-lo, ela cuida para que, dentro de casa, as crianças encontrem o carinho e os cuidados necessários.

Thiago³² tem uma relação de proximidade e carinho com Nhanina; ao lado de Felipe e Tio Terêz, ela é uma das pessoas mais queridas por ele, tanto que o menino coloca-se em risco para defendê-la — como ocorre no momento em que Pai briga com Mãe no quarto e acaba batendo no protagonista, que havia se intrometido na discussão do casal. Na presença da mãe, Thiago não tem medo de demonstrar sua sensibilidade e seus sentimentos; eles se comunicam

³⁰ “A mãe não lhe deu valor nenhum, mas mirou triste e apontou o morro; 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...’” (ROSA, 2006, p. 12)

³¹ “Mas sua mãe, que era linda e com os cabelos pretos e compridos, se doía de tristeza de ter de viver ali. Queixava-se, principalmente nos demorados meses chuvosos, quando carregava o tempo, tudo tão sozinho, tão escuro, o ar ali era mais escuro; ou, mesmo na estiagem, qualquer dia, de tardinha, na hora do sol entrar. — ‘Oê, ah, o triste recanto...’ — ela exclamava.” (ROSA, 2006, p. 11-12)

³² “Sensível, introspectivo e afetuoso com a mãe, o irmão Felipe e tio Terez, Thiago vive magoado com pai, por este não o compreender e repreender constantemente. A certa altura da narrativa, após uma discussão entre seus pais, Thiago tenta proteger a mãe, mas sucumbe à violência do patriarca.” (CORREIA SANTOS, 2019, p. 246)

por meio de uma linguagem afetuosa, e o menino pode demonstrar todo o seu carinho sem preocupação.

Segundo Badinter, ainda na atualidade está presente no ideário coletivo a figura da mãe como grande fonte dispensadora de amor. Caberia somente a ela “amamentar, dar banho e comida, vigiar os primeiros passos, consolar, cuidar, tranquilizar à noite... são gestos de amor e de devotamento, mas são também sacrifícios que a mãe faz pelo filho.” (BADINTER, 1985, p. 338). No entanto, essa vocação “natural” começa a ser questionada pelas mulheres que reconhecem que o amor pelos filhos e o sacrifício de si também devem ser compartilhados pelo pai. Contudo, ainda permanece forte a ligação estabelecida entre as mães e seus filhos, que, como forma de retribuição a toda essa dedicação e cuidado, assumem o dever de tratá-las com toda a afeição e o respeito.

Dessa forma, com base nas diferentes visões em relação à criança observadas no filme, conclui-se que Thiago vai se constituindo também pelo olhar do outro e se percebendo como um sujeito múltiplo, o qual se mostra ora como uma criança terna e afetuosa, ora como um menino rebelde e questionador. O olhar do personagem, ao qual a câmera está colada na maioria das cenas, revela tanto a afetividade e o carinho presentes, sobretudo, nas relações com Mãe, Tio Terêz e Felipe, como também o distanciamento e a incompreensão vivida, principalmente quando se relaciona com Pai. Ainda que não perceba, o menino também é afetado pelo olhar religioso e disciplinador da vó, que o força a tomar decisões consideradas adequadas aos olhos dos adultos (e da fé católica) e a descobrir sozinho o caminho que separa o bem e o mal. Após todos os aprendizados a que será submetido, a criança protagonista estará apta a seguir o próprio caminho, rompendo de vez com a sina a que estaria destinada no Mutum.

Portanto, por meio da análise realizada, buscou-se apresentar como as diferentes visões da infância — corporificadas pelas figuras de Pai, Vó Izidra e Mãe — foram interpretadas pela diretora Sandra Kogut e apresentadas no filme. Embora seja produzido em um contexto histórico e social posterior e em um meio diferente, **Mutum** continua a abordar os dilemas e tensões propostos por Rosa em sua novela. A cineasta não procedeu a grandes mudanças em relação à estrutura familiar que interfere na construção social do ser criança. No entanto, ela apresenta a sua visão em relação ao conceito de infância, como seria possível fazê-lo no processo de transposição da obra literária, devido à passagem do tempo e aos avanços ocorridos na sociedade.

Como Stam já havia ressaltado em seu ensaio: “O texto original é uma densa rede informacional, uma série de pistas verbais que o filme que vai adaptá-lo pode escolher amplificar, ignorar, subverter ou transformar” (STAM, 2006, p. 50); a adaptação de Kogut

procura seguir o caminho já estabelecido, mas em vez de ampliar o texto de partida, acaba por simplificar a visão da infância construída por Rosa. Pode-se dizer que a infância destacada na novela, muito mais próxima do realismo, é a infância interpretada por Kogut com base na novela “Campo geral” e sob a ótica do presente, uma vez que a adaptação mostra-se uma forma de ampliar, enriquecer e estabelecer novos diálogos com a obra inspiradora.

3. DO LIVRO À ADAPTAÇÃO FÍLMICA

3.1. As escolhas da diretora Sandra Kogut: uma leitura de “Campo geral”

Quando um escritor tem uma ideia e decide colocá-la no papel, transformando-a em livro, desde o primeiro momento ele precisa fazer escolhas como: quem serão os personagens, quais serão suas características e que tipo de relações estabelecerão ao longo da trama, em que tempo e em qual espaço se desenvolverá a narrativa, que tipo de narrador será utilizado para apresentar os acontecimentos ao leitor, entre outros. Da mesma forma, quando um livro é escolhido para ser adaptado para o cinema, embora tenha como base uma trama já conhecida e estruturada, com personagens e enredo fechados, caberá ao adaptador debruçar-se sobre o texto-fonte e capturar o eixo estruturante da obra para que possa estabelecer diálogos coerentes com ele.

Esses diálogos serão estabelecidos a fim de intensificar alguns pontos importantes da trama; para isso, pode-se fazer necessário ao cineasta propor algumas modificações e caberá também a ele a tarefa de excluir personagens ou sugerir acréscimos ou mesmo recriar a proposta original realizada pelo autor. Os novos arranjos podem ter o objetivo de ampliar a obra, de atualizá-la ou, ainda, de torná-la mais adequada às especificidades da nova linguagem, do meio em que será apresentada e do momento em que a adaptação será apreciada pelo público.

Nem sempre essas escolhas serão bem-sucedidas; pode ser que algumas alterações venham a enfraquecer as ideias propostas pelo escritor; outras podem expandi-las e até transformá-las, mantendo-se, de toda forma, o texto de partida próximo à obra adaptada, como é o caso da bem-sucedida adaptação, já citada, da obra *Vidas secas*. O filme de Nelson Pereira dos Santos é considerado uma leitura crítica e criativa da obra de Graciliano Ramos. O cineasta, nas palavras do professor Randal Johnson, “aproveitou de seu privilégio criativo e modificou certos elementos em busca de sua própria *prise de position* no campo cinematográfico.” (JOHNSON, 2003, p. 45-46). Pode-se afirmar que a adaptação homônima intensifica os elementos narrativos do texto de partida ao adotar estratégias como a câmera subjetiva para cada um dos personagens e ao reorganizar os acontecimentos da trama em uma nova ordem.

Neste capítulo, buscar-se-á iluminar as estratégias adotadas pela diretora Sandra Kogut ao transpor o texto de Rosa para a tela do cinema e explicitar de que forma essas escolhas dialogam com o texto de partida, ora aproximando-se, ora afastando-se dele. Com base nos conceitos sobre a adaptação cinematográfica apresentados no Capítulo 1 e nas considerações sobre o conceito de infância expostas no Capítulo 2, serão selecionadas algumas sequências do filme para exemplificar de que forma a leitura de Kogut tenta reforçar a perspectiva da criança

na narrativa cinematográfica, ainda que tenha adotado estratégias diferentes das empregadas por Guimarães Rosa.

De antemão, alguns desses recursos convêm ser destacados: o filme conta com poucos diálogos entre os personagens, entremeados por longos períodos de silêncio, o que tende a valorizar o “não dito” e a expressão gestual, formas de expressão tipicamente infantis; há uma série de murmúrios e ruídos da natureza que são incorporados à narrativa: o uso diegético do som no filme intensifica o estranhamento e o isolamento dos personagens; explora-se a linguagem simples do cotidiano, não há formalidade entre os personagens e, ainda que a diretora pudesse ter optado por inserir a voz *over*, como comentário, ela preferiu acompanhar e enfatizar, por meio de posicionamentos de câmera e ângulos, o ponto de vista de uma criança que não sabe expressar por meio de palavras o que sente, ao vivenciar as experiências do universo turbulento do *Mutum*. Esses aspectos serão aprofundados de acordo com os seguintes recortes temáticos: 3.2 A recriação do menino: de Miguilim a Thiago e 3.3 O silêncio revela a experiência da infância; 4.1 Isolamento físico e social; e 4.2 Os (des)afetos de **Mutum**.

Ainda que o grande público almeje encontrar nas telas uma obra idêntica à obra literária de Rosa, sabe-se que isso não será possível e, nem mesmo desejado pela cineasta que visa construir uma obra autoral. Além disso, como se trata de linguagens diferentes, produzidas por pessoas com olhares e objetivos distintos, trabalhando com uma narrativa idealizada em determinado período histórico e transportada para outro. **Mutum** simboliza a concretização da forma como Kogut interpretou a narrativa; trata-se de uma leitura pessoal da diretora e representa o resultado das estratégias utilizadas por ela na transposição do livro para o cinema, na tentativa de recriar o universo proposto por Guimarães Rosa.

Portanto, não se pretende, neste Capítulo, realizar essa análise visando encontrar nem uma cópia fiel, nem uma mera reprodução do livro nas telas do cinema, comparando a obra inspiradora com a obra adaptada linha a linha, diálogo a diálogo. Objetiva-se identificar como a diretora buscou extrair toda a poeticidade presente na novela “Campo geral”, como utilizou mecanismos para que a obra fílmica pudesse se sustentar e fazer sentido para o público leitor e não leitor de Guimarães Rosa, além de iluminar a forma como se dá a valorização da perspectiva da criança e a construção subjetiva do menino, que é obrigado a vivenciar ritos de passagem até que possa amadurecer e reconhecer-se pertencente ao núcleo dos adultos para realizar a travessia final, deixando para trás o seu lugar de origem, o *Mutum*. Este trabalho apoiar-se-á, para tanto, nos estudos dos professores Ismail Xavier e Flávio Aguiar, com o objetivo de clarificar de que forma as escolhas realizadas pela diretora Sandra Kogut ora aproximam, ora

distanciam a obra cinematográfica do texto de partida, a novela “Campo geral”, de Guimarães Rosa e que novos sentidos são propostos a partir dessas escolhas.

3.2 A recriação³³ do menino: de Miguilim a Thiago

A cena de abertura do filme **Mutum** é um convite para *olhar com*. Nos segundos iniciais, ainda não se sabe especificamente *quem olha*, ou melhor, ainda não se sabe *com quem se olha*, nem mesmo para onde se direciona esse olhar. No entanto, nota-se nessa primeira cena que há um movimento de câmera que transporta o espectador para o centro da ação e coloca-o sobre o lombo de um cavalo; ele é forçado a realizar esse movimento durante 16 segundos. Nesse período, o olhar do espectador se cola ao olhar de um personagem que ele ainda desconhece, e não há abertura para visualizar o que se apresenta à frente ou ao redor; há somente o *close* na crina do cavalo.

Esse movimento forçado pela câmera pode causar estranheza e colocar o público em uma posição desconfortável em um primeiro momento, uma vez que, diante do desconhecido e da falta de familiaridade com o universo da trama, pode ficar com a sensação de que o filme demora a começar. No entanto, ao permitir ao espectador assumir o mesmo ponto de vista do personagem principal logo na primeira cena de **Mutum**, Sandra Kogut já revela a relação que se estabelecerá entre espectador e protagonista durante todo o longa-metragem.

Após essa primeira cena, aparece no quadro o *lettering*, introduzindo o nome da produção cinematográfica: **Mutum**, escrito em branco e inserido sobre o fundo preto; o som marcante do canto de alguns pássaros e da marcha do cavalo, em *off*, parece querer antecipar a que mundo pertence esse personagem que se encontra ainda em deslocamento, levando consigo também os espectadores para um lugar desconhecido. Ainda que inicie em movimento, **Mutum** caracteriza-se como um filme do *estar* e do *permanecer*: a trama se desenrola em um único espaço: a fazenda onde a família mora e trabalha. Contudo, as experiências e as transformações mais relevantes da narrativa cinematográfica acontecerão dentro³⁴ do protagonista, exigindo do

³³ Segundo Haroldo de Campos: “Tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfiam tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a iconicidade do signo estético, entendido por signo icônico aquele ‘que é de certa maneira similar àquilo que ele denota’). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se, pois, no avesso da chamada tradução literal.” (CAMPOS, 1976, p. 24).

³⁴ Cabe destacar que, segundo Alfredo Bosi, nas narrativas de Guimarães Rosa o narrador exerce essa função de

espectador, para percebê-las, sensibilidade e uma observação atenta desde os instantes iniciais da película.

Há um alerta contido nesses segundos da abertura do filme: é preciso aguçar a visão e desconfiar do que (não) se mostra e do que (não) se diz para ir além da imagem parcial, em alguns momentos, proporcionada intencionalmente pela câmera. Desde os primeiros instantes, será necessário fazer o exercício de enxergar além do *close* na crina do cavalo, imagem apresentada em plano detalhe, que não permite identificar muitos elementos da paisagem ao redor, e ficar atento aos ruídos e sons da natureza para perceber tudo o que compõe o espaço e interfere também na constituição da trama e da vida das personagens nele inseridas. O movimento sugerido pela câmera nessa introdução parece querer aproximar, conduzir e direcionar o olhar do espectador do exterior para o interior de um universo ficcional que será revelado aos poucos; será um mergulho no universo interior, sobretudo da personagem principal, uma criança míope³⁵, que conduzirá a observação.

A transição, marcada pela inserção do *lettering* que se interpõe entre a primeira cena e a segunda, revela um segundo convite, desta vez, o de *olhar para*. A segunda cena se apresenta em um plano geral; a paisagem fica mais nítida e o plano de visão amplia-se; o(s) olhar(es) observa(m) agora o surgimento de morros e da vegetação rasteira que compõem a paisagem árida. Ainda sem mensurar a importância do cenário que se abre diante de seus olhos, o espectador está sendo apresentado ao espaço da trama e introduzido a uma questão central da trama rosiana, obra que inspira o filme; ele encontra-se diante do “covoão do Mutum”. Descrito por Rosa em “Campo geral” como:

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 Mutúm. No meio dos Campos Gerais, mas num covoão em trecho de matas, terra preta, pé de serra. [...] Da viagem, que durou dias, ele guardara aturdidas lembranças, embaraçadas em sua cabecinha. De uma, nunca pôde se esquecer: alguém, que já estivera no Mutúm, tinha dito: — “É um lugar bonito, entre morro e morro,

desvelar o que sente o personagem, seguindo-o sempre “de perto e de dentro” (BOSI, 1988, p. 40).

³⁵ Segundo o pesquisador Erich Nogueira: “a miopia que Guimarães Rosa põe em evidência através de Miguilim é a de uma visão cristalina do que, em suma, é ‘menor’ e à margem da visão ampla e utilitária do mundo” (NOGUEIRA, 2004, p.105). Essa visão também é posta em evidência no filme em sequências que a diretora utiliza o *close* para destacar um universo de pequenas formas: animaizinhos, restos de folhas, teias de aranha e coisas consideradas insignificantes pelo núcleo dos adultos. Thiago/Miguilim via a mais, via com clareza e nitidez os seres que constituem o seu próprio universo.

com muita pedreira e muito mato, distante de qualquer parte; e lá chove sempre...” (ROSA, 2006, p. 11)

Após a apresentação imagética do espaço físico da trama que dura alguns segundos, ocorre na terceira cena uma quebra da construção subjetiva proposta nos primeiros segundos do filme, há o distanciamento da câmera, que passa a focalizar a personagem, e um descolamento da visão do espectador. Este retoma o seu lugar e observa, atento, dois personagens ganharem o espaço da tela: um menino e um homem sobre o lombo de um cavalo fazem o seu caminho de volta para casa. A câmera fixa registra-os de costas; ainda não é possível enxergar o rosto dos personagens e conhecê-los até que o movimento se conclua e que, ao chegar ao destino, eles apeiem da montaria.

Com base na composição da terceira cena, pode-se apreender que, por meio do recurso da câmera subjetiva³⁶, o olhar do espectador havia se colado ao olhar do menino na cena de abertura devido à posição ocupada por este sobre o cavalo. Menino cujo nome ainda se desconhece, mas que será pronunciado com alegria na sequência seguinte, que marca o reencontro dos irmãos (Juliana/Drelinha, Felipe/Dito, João Vítor/Tomezinho e Brenda/Chica) — crianças que compõem o núcleo infantil da película — com o protagonista, Thiago/Miguilim após o retorno de sua viagem.

Os nomes reais das crianças que interpretam os personagens de Rosa foram preservados pela cineasta no filme, marcando, de início, um primeiro distanciamento do texto de partida. O fato de o protagonista se chamar Thiago e não Miguilim, personagem que embora não dê nome à estória de Rosa é o centro da narrativa de “Campo geral”, marca a primeira quebra de expectativa em relação ao texto de partida. Até a cachorrinha, que na obra literária recebe o nome de (Cuca) Pingo de Ouro³⁷, no filme chama-se Rebecca, assim como na vida real.

Essas escolhas de Kogut, pautadas nas características do cinema realista ao qual o filme está associado, revelam uma aposta da diretora na espontaneidade e na confiança que poderia ser transmitida a essas crianças no momento da atuação, para que assim as emoções parecessem mais genuínas diante da câmera e as crianças não tivessem de lembrar a todo momento que interpretavam uma personagem com características outras das que tinham. A estratégia de dar

³⁶ Na obra *O discurso cinematográfico*: a opacidade e a transparência, Ismail Xavier afirma que a câmera subjetiva apresenta-se como um procedimento de grande eficiência para o mecanismo da identificação: “A câmera é dita subjetiva quando ela assume o ponto de vista de uma das personagens, observando os acontecimentos de sua posição, e, digamos, com os seus olhos.” (XAVIER, 2005, p. 34).

³⁷ “Ele [Miguilim] nem sabia, ninguém sabia o que era uma cuca. Mas, então, foi que se lembrou mais de Pingo de Ouro: e chorou tanto, que de repente pôs na Pingo de Ouro esse nome também, de Cuca. E desde então dela nunca mais se esqueceu.” (ROSA, 2006, p. 19)

ênfase à emoção das crianças e o distanciamento do texto de partida, em relação tanto aos nomes dos personagens quanto à reprodução dos diálogos, parecem querer atribuir um peso maior às cenas construídas do que ao texto da trama rosiana, ressaltando que, ainda que dialogue com o leitor de Rosa, durante todo o tempo a obra existe de forma autônoma e tenta se distanciar da novela rosiana.

Embora seja uma estratégia válida e até defendida pela roteirista Ana Luiza Martins Costa em seu artigo “Miguilim no cinema: da novela ‘Campo Geral’ ao filme **Mutum**”³⁸, no qual a estudiosa procura resguardar o método escolhido ao transpor a estória de Rosa para o cinema, há que se considerar que essa opção pode ser tida sobretudo como arriscada para uma adaptação que se pretende manter próxima ao texto de partida. Se existe uma característica que merece ser destacada em “Campo geral” e deveria ter sido considerada em **Mutum**, trata-se do universo mágico da linguagem que possibilita a uma criança de oito anos (idade de Miguilim na trama rosiana) elaborar os acontecimentos, ainda que com a ajuda do narrador, e buscar compreender melhor o mundo onde está inserida.

Com base nesse aspecto, cabe ressaltar que na transposição do livro ao filme ocorreu uma redução simbólica em relação ao texto de partida, principalmente no que se refere à linguagem poética da trama. Segundo o professor Flávio Aguiar, em seu ensaio “Literatura, cinema e televisão” (2003), alguns mecanismos podem permitir a verificação do processo de transitividade entre as linguagens. Ele lista dez procedimentos (1. Condensação e realce; 2. Distorção reveladora; 3. Acréscimo; 4. Deslocamento; 5. Explicação intensificadora; 6. Antecipação; 7. Supressão; 8. Perda; 9. Combinação e disjunção; e 10. Transformação) que podem ser utilizados para analisar produções audiovisuais inspiradas em obras literárias.

A perda³⁹ parece ser o procedimento mais adequado para abordar o aspecto relacionado ao trabalho com a linguagem realizado no texto de partida e não incorporado ao filme pela diretora: “8. Perda: A perda implica a escolha consciente de um caminho diverso da narração original. Não é apenas uma pequena supressão por motivos de conveniência.” (AGUIAR, 2003, p. 138).

³⁸ A roteirista reforça que a adaptação opta por um “caminho sensorial” e distancia-se da linguagem verbal, caminho inverso do que fazem outras adaptações que se colam ao texto de partida e o declamam no filme.

³⁹ Não se intenciona enfatizar a noção de perda, atribuindo uma carga negativa à obra adaptada. O aspecto, descrito e utilizado por Aguiar ao lado de outros procedimentos, serve para lançar luz sobre o trabalho de transposição realizado pela diretora e enfatizar que o resultado apresentado na tela revela “uma escolha consciente de um caminho diverso” do texto de partida. Assim, o termo “perda” não é utilizado para desqualificar a obra cinematográfica, pois compreende-se que, nesse processo, as coisas só podem voltar como diferentes.

Nos primeiros diálogos do filme, entre Thiago e Tio Terêz e entre Thiago e os irmãos, esse procedimento já pode ser identificado, e há tanto uma espontaneidade maior quanto o abandono da linguagem rosiana. Ainda que o Thiago da vida real apresente as características de uma criança sensível e sua atuação no filme tenha força expressiva, teria sido necessário realizar um trabalho aprofundado de apropriação da linguagem e dos diálogos apresentados no texto de partida para que, embora de forma um pouco mais natural, eles fossem incorporados ao filme.

Ao comparar a sequência fílmica em que Thiago sai com o tio para pegar passarinhos e o trecho descrito por Rosa, por exemplo, percebe-se no livro uma elaboração maior, por meio da linguagem, da relação do menino com a natureza, o que deixa a relação com o tio em segundo plano. Já no filme, o foco passa a ser a relação do menino com o tio e as brincadeiras entre eles, pois não se faz presente a especificação do tipo de passarinho que costumavam pegar e também, na sequência fílmica, não transparece o conhecimento do menino sobre o meio em que vive. No trecho de “Campo geral”, Miguilim especifica:

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.* (ROSA, 2006, p. 13; grifos nossos)

Na sequência fílmica que corresponde ao trecho acima, com duração de pouco mais de um minuto (00:05:12), os dois personagens (Tio Terêz e Thiago) aparecem no meio do mato pegando alguns gravetos e brincando um com o outro, são enquadrados em plano americano e os sons dos passarinhos é intensificado nos segundos iniciais da cena. Os diálogos não remetem ao texto de Rosa, não há menção a Pai, que havia colocado o menino de castigo na sequência anterior, nem mesmo qualquer esclarecimento do que será feito com os gravetos que eles recolhem. A linguagem utilizada pelos personagens mostra-se mais espontânea e corriqueira. Algumas falas de Tio Terêz são: “— Vai cair aqui tudo”, “— Tá pesado aí, Thiago?” e “— Cê não me pega não!”. O protagonista interage com o tio, dando risadas que explodem entre as

brincadeiras e respondendo com frases pontuais como: “— Se ninguém falar pra eu andar depressa, nunca vou achar que tá pesado.”.



Figura 8 – Recorte da sequência em que Tio Terêz brinca com Thiago e o ensina a fazer arapuca. Captura de tela do filme **Mutum** (00:05:10).

A câmera se mantém fixa e registra o movimento dos dois personagens até eles saírem de cena, apresentando também um plano geral da paisagem, que mostra um dia ensolarado e a mata verde ao fundo. Em seguida, após o corte da cena anterior, a mão de Tio Terêz aparece cortando os gravetos em *close* e ele diz a Thiago: “— Agora, rapaz, agora cê já tá ficando homem já, sabia? Tem que caçar sua própria comida! Já pensou nisso já?”. Thiago aparece sorrindo em primeiro plano, não verbaliza nada ao tio, apenas balança a cabeça em movimento negativo. A cena finaliza com as mãos dos dois personagens em *close*, montando a arapuca e a fala final do tio: “— O que você quer pegar?”. Essa frase final de Tio Terêz remete à situação descrita no livro, ainda que a arapuca não estivesse pronta nessa cena, deixando para o público a tarefa de ligar os fatos.

Outra mudança significativa que pode ser analisada nessa sequência é a transformação de um momento descrito como triste no livro, principalmente quando Pai é mencionado, em um momento lúdico e de alegria no filme. Thiago se diverte com o tio, brinca com ele e demonstra alegria mesmo diante de perguntas que não sabe responder. Com base nessa sequência de **Mutum**, pode-se dizer que Kogut realmente quer propor um caminho inverso do apresentado por Rosa; ela elimina informações, não apresenta imagens explícitas e redundâncias, parece querer apostar na sensibilidade do espectador para compreender sentimentos, situações e pensamentos que não são verbalizados, muito menos inseridos por meio de outros recursos cinematográficos. Assim, o universo infantil clarificado no texto de “Campo geral”, ainda que de forma comprometida pelo narrador que tudo sabe e que acompanha de perto as emoções e os pensamentos de Miguilim, no filme de Kogut se perde, tornando-se um pouco nebuloso e enigmático.

Esse distanciamento, ou melhor, essa transformação em relação ao texto de partida se deve em parte pela escolha de adotar o silêncio como recurso expressivo e pela decisão de não apostar na verbalização de pensamentos, seja por meio das falas do próprio personagem, seja pela utilização do recurso da *voz over* (narração em *off*) que equivaleria ao narrador onisciente de Rosa, acrescentando informações às cenas. Na novela “Campo geral”, as descrições das situações e dos sentimentos vivenciados pelo menino são apresentadas com riqueza de detalhes e mesmo acontecimentos anteriores ao momento da narrativa são resgatados e narrados: memórias e histórias de quando a família de Miguilim ainda não morava no Mutum⁴⁰ — rememoradas e apresentadas ao leitor por meio de digressões.

Contudo, pode-se assegurar que se trata de uma supressão racional; consiste em uma decisão tomada pela diretora e pela roteirista, indo ao encontro do que propõe o professor Flavio Aguiar (2003), de que o mecanismo da perda em uma adaptação representa uma escolha consciente que marca um caminho oposto ao do apresentado no texto de partida. Assim, a falta de detalhamento e de verbalização dos pensamentos e dos sentimentos, as lacunas derivadas do silêncio do protagonista e a presença de poucos diálogos na narrativa cinematográfica como um todo direcionam o entendimento para a emoção, com o objetivo de transferir para o público a tarefa de decifrar o que pensa, o que sente, o que gostaria de dizer e o que intui o menino Thiago. Essa aposta na emoção revela-se uma técnica bastante utilizada pelo cinema que filma crianças, como salienta o professor José de Sousa Miguel Lopes:

O cinema que filma crianças é, naturalmente, um cinema que vai se basear na emoção, porque utiliza, de maneira abundante, o recurso ao grande plano ou ao plano próximo. E não utiliza esse procedimento unicamente para dar importância aos atores e para colocá-los em pé de igualdade com os colegas adultos, mas para evitar toda a erotização do sujeito. Quando se filmam crianças, observa-se uma tendência em captar mais os rostos do que os corpos. É uma lógica adotada com muita frequência e da qual resultam consequências diretas sobre o emocional. (LOPES, 2008, p. 26)

Em **Mutum**, a câmera se cola ao olhar do menino protagonista e assume a função do narrador, mas, diferentemente do narrador de Rosa, não permite ao espectador conhecer o que se passa na cabeça de Thiago, não revela os pensamentos ou histórias guardadas na memória; a câmera de Kogut não é capaz de desvelar o universo interior do personagem; porém, aposta

⁴⁰ Exemplo de uma rememoração que acrescenta uma nova informação à história de Miguilim no texto de partida: “Entretanto, Miguilim não era do Mutúm. Tinha nascido ainda mais longe, também em buraco de mato, lugar chamado Pau Rôxo, na beira do Saririnhém. De lá, separadamente, se recordava de sumidas coisas, lembranças que ainda hoje o assustavam. [...] Do Pau Rôxo conservava outras recordações, tão fugidas, tão afastadas, que até formavam sonho.” (ROSA, 2006, p. 14-15)

nos gestos, nas expressões e nos detalhes que podem ser considerados pistas para o público, buscando aproximá-lo do menino protagonista. No filme, as palavras de Rosa são transformadas em expressões, gestos e silêncios, visando conquistar a empatia do público para com o protagonista.

A diretora conduz uma câmera muito presente, captura tudo de muito perto, indo além da lógica de filmar os rostos infantis e dos adultos de modo equilibrado. Ela utiliza com frequência o plano detalhe ou *close*, principalmente quando a câmera filma o protagonista Thiago e o que ele vê, destacando partes do corpo — como mãos, olhos e boca — e animaizinhos e resíduos da natureza, que constituem o universo lúdico do personagem. O tom emocional vai sendo construído por meio de sutilezas, desvela-se todo um universo de pequenas formas: uma teia de aranha, o vai e vem das formiguinhas e restos de folhas. Além disso, são perceptíveis algumas variações ao longo do filme em relação à altura dos ângulos: quando se busca reforçar a perspectiva do menino, sobretudo em meio a experiências negativas, os adultos aparecem com a cabeça cortada, são mostrados da cintura para baixo, como se pode observar na sequência a seguir.



Figura 9 – Recorte das cenas em que Nhô Bero carrega Thiago pelo braço após separar a briga do protagonista com o filho do seo Deográcias. Capturas de tela do filme **Mutum** (01:06:14).

Nessa cena, a câmera registra o menino de costas, em primeiro plano, sendo puxado por Pai. A câmera inicia a sequência fazendo o movimento de *contre-plongée* (do chão para o alto), dando a impressão de que seguiu exatamente a ação que o protagonista sofreu após o empurrão do pai na cena anterior. Mais uma vez, não é possível visualizar o rosto de Nhô Bero, apenas ouvir o que ele diz: “— Tá achando que cê é melhor que a gente?”. Nessa sequência, marcada pela violência física e psicológica que o protagonista sofre do pai, os movimentos e ângulos da câmera intensificam a força utilizada por Nhô Bero para castigar o menino.

Essa técnica utilizada pela diretora visa produzir no espectador uma espécie de mal-estar, uma sensação de angústia, principalmente nas cenas em que o protagonista se coloca diante da autoridade⁴¹ do pai e sofre algum tipo de violência, levando o espectador a vivenciar o que Thiago vivencia, revelando a dificuldade da criança de se sentir inserida no meio em que vive e de ter voz junto ao núcleo dos adultos. Devido a esse recurso empregado por Kogut, torna-se difícil compreender bem as falas dos personagens adultos em algumas cenas, dificuldade também utilizada como estratégia para motivar uma identificação maior com o personagem-criança.

Além dos enquadramentos que ora aproximam e destacam elementos, ora deixam a cabeça dos adultos fora de quadro, os cortes secos também parecem querer reforçar a impossibilidade de a criança compreender esse mundo árido marcado pela violência do pai — figura representante do sistema patriarcal —, pelo trabalho precoce e pelas supostas traições de Mãe, figura a quem Thiago admira e devota seu amor. Não há suavidade nas passagens de uma cena à outra; essa ausência de transições também marca uma fragmentação proposital que dialoga com a situação do protagonista na trama e reforça o sentimento de inadequação vivenciado pela criança ao lidar com esse mundo, tendo dificuldades de compreendê-lo e inserir-se nele.

3.3 O silêncio revela a experiência da infância

Outra estratégia adotada pela diretora no filme para ressaltar que a trama quer valorizar a experiência e o ponto de vista da criança consiste na exploração do silêncio do protagonista. O “não dito”, além de estabelecer diálogo com o texto de partida ao deixar lacunas para o

⁴¹ Segundo Badinter (1985), a pressão social era tão forte para que a autoridade paterna fosse mantida a qualquer preço que não sobrava espaço para nenhum sentimento positivo. O amor era considerado débil demais. “Em lugar da ternura, é o medo que domina no âmago de todas as relações familiares. À menor desobediência filial, o pai, ou aquele que o substitui, recorre ao açoite.” (BADINTER, 1985, p. 50)

espectador preencher, enfatiza essa condição da infância⁴² e ajuda a construir a subjetividade do personagem principal do filme.

O texto da sinopse do filme já antecipa que *Mutum* significa “mudo”⁴³, esse título, então, corporifica o peso do silêncio que paira sobre a infância. Essa informação pode ser considerada uma pista a ser seguida, ressaltando que se deve perceber o que a mudez revela sobre o universo a que remete e também sobre o protagonista e sua infância. Assim, o uso do silêncio, potencializado por meio da utilização dos recursos cinematográficos como a inserção de ruídos e sons naturais entre as pausas, faz o público recorrer ao texto de partida, tendo de identificar quais mudanças foram necessárias para transportá-lo e para fortalecer a perspectiva infantil na nova linguagem.

Percebe-se, então, que, assim como ocorre com a escolha dos ângulos e dos planos, a inserção de sons e ruídos em contraposição aos silêncios em cada cena não é aleatória; antes, foi feita de forma cirúrgica com o objetivo de revelar algo. Esses elementos foram inseridos intencionalmente visando corroborar o discurso das imagens e intensificar a condição do personagem-criança, contribuindo, assim, para a construção subjetiva do protagonista e para intensificar as lacunas que podem ser consideradas “respiros”, abrindo espaço para que cada espectador faça a própria leitura do que se apresenta na tela.

Dessa forma, compreende-se que o silêncio de **Mutum** não se apresenta como um vazio neutro. Ele marca e revela posicionamentos, pensamentos e sensações; reforça sentimentos que ainda não podem ser nomeados e abre espaço para que a trama aconteça. Da mesma forma que a câmera revela o mundo que está sendo percebido pela ótica do menino protagonista ao colar-se a ele e registrar gestos e expressões; o silêncio potencializa o que ele sente mas não diz ao longo de toda a película. Ambos os recursos contribuem para a construção subjetiva do personagem. O silêncio do protagonista em **Mutum** estabelece-se por meio de contrastes, intensifica-se pelos ruídos do cotidiano e pelos sons naturais do ambiente.

O filme não apresenta trilha sonora, embora haja uma série de murmúrios, ruídos e sons naturais incorporados à narrativa, o que faz o silêncio ser também fortalecido e intensificado. Os elementos sonoros de **Mutum** falam das inquietudes que movimentam a infância, revelam características do espaço onde os personagens estão inseridos e ressaltam os dramas e as tensões que marcam as relações entre os adultos e as crianças.

⁴² Durante a infância, período considerado não verbal, há a valorização dos sentidos em contraposição ao raciocínio lógico. A roteirista Ana Luiza Martins Costa (2013) enfatiza que o caminho escolhido para a construção do roteiro e transposição da obra foi o da sensorialidade.

⁴³ “Mutum quer dizer mudo. Mutum é um pássaro preto que só canta à noite. E Mutum é também o nome de um lugar isolado no sertão de Minas, onde vivem Thiago e sua família” (MUTUM, 2007)

Em algumas cenas, os elementos sonoros funcionam como uma espécie de tradução do estado de espírito dos personagens. A sonoplastia incorporada à narrativa cinematográfica apresenta, sobretudo, registros de sons da natureza — o barulho do vento nas folhas, som de trovões que marcam a chegada da chuva, o canto dos passarinhos, grunhidos de animais —, que se somam a outros sons cotidianos, de atividades do dia a dia —o estourar de pipoca, o barulho de talheres e as risadas das crianças, por exemplo. De acordo com o pesquisador Michel Chion:

A impressão do silêncio numa cena de filme não é o simples efeito de uma ausência de ruído; só se produz quando é trazido por todo um contexto e por toda uma preparação, que consiste, no mais simples dos casos, em fazê-lo preceder de uma sequência barulhenta. Por outras palavras, o silêncio nunca é um vazio neutro; é o negativo de um som que ouvimos anteriormente ou que imaginamos; é o produto de um contraste. (CHION, 2011, p. 49)

Dessa forma, o silêncio intencional do personagem só pode ser alcançado por meio da exploração dos ruídos capturados e inseridos cirurgicamente na montagem. Em **Mutum**, ao explorar o silêncio, a diretora sugere um movimento em direção ao interior do personagem, um mergulho em sua introspecção, para que o público possa tentar ler as expressões dele e decifrar o que ele pensa e sente; por isso, o silêncio apresentado no filme não pode ser considerado um vazio neutro, uma vez que tem muito a revelar sobre o protagonista Thiago.

Os ruídos da película não foram capturados de forma direta (*som direto*), mas gravados separadamente seguindo um roteiro minucioso também elaborado pela diretora e pela roteirista Ana Luísa Martins Costa, compondo uma trilha acústica⁴⁴. As invenções vocabulares de Rosa, presentes em “Campo geral”, relacionam-se principalmente ao campo sonoro. Esses termos e criações — em sua maioria onomatopeias que remetem a sons da natureza que o menino Miguilim ouve e registra em sua memória, como em: “Miguilim por um seu instante se alegrou em si, um passarinho cantasse, *dlim e dlom*.” (ROSA, 2006, p. 78; grifo nosso); “Tio Terêz voltasse, Miguilim conversava. — ‘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...” (ROSA, 2006, p. 46-47, grifo nosso) e “Os coqueiros, para cima do curral, os coqueiros vergavam, se entortavam, as fieiras de coqueiros velhos, que

⁴⁴ “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.” (COSTA, 2013, p. 33)

dobravam. O vento vuvo: *viív... viív...* Assoviava nas folhas dos coqueiros.” (ROSA, 2006, p. 27; grifo nosso) — serviram de guia e foram reelaborados durante a criação do roteiro.

Se, por um lado, identifica-se uma redução da linguagem poética rosiana e dos vocábulos novos criados pelo escritor, por outro percebe-se que, no trabalho de transposição, sons da natureza que remetem a esse universo foram registrados e inseridos posteriormente na montagem, em forma de ruídos que rompem o silêncio e intensificam sentimentos, denotam a sensibilidade do protagonista diante das descobertas e revelam o entusiasmo daquilo que é percebido pela primeira vez.

Esse trabalho minucioso de captura e, posteriormente, de associação dos sons às cenas gravadas distancia-se do discurso veiculado pela diretora e pela roteirista em relação à transposição do filme, que sugere uma naturalidade em sua concepção, principalmente no que se refere ao cuidado com as crianças e com os adultos para fugir da artificialidade de atuação, buscando capturar a espontaneidade das interações, dos diálogos e dos gestos nas cenas, especialmente no que diz respeito ao núcleo infantil. Segundo a pesquisadora Mírian Sousa Alves (2013, p. 43), “em **Mutum** há uma artificialidade maior dos sons não articulados [...] do que dos diálogos, que tentaram ser capturados da forma mais espontânea possível”.

A diretora e a roteirista costumam justificar a ausência de passagens do livro e de diálogos importantes no filme como uma estratégia para fugir da artificialidade e como uma forma de possibilitar às crianças que atuaram na película uma oportunidade de vivenciar realmente pela primeira vez o que estava sendo filmado. Contudo, a manipulação dos elementos sonoros para que determinados objetivos fossem atingidos — uma vez que, na montagem, os ruídos capturados podem ser intensificados ou suavizados intencionalmente; podendo também ser incorporados a determinadas cenas para produzir, na sequência subsequente, o silêncio desejado de acordo com os sentimentos vividos pelos personagens ou com a sensação que se pretende transmitir ao espectador — demonstra um movimento inverso, revelando o trabalho realizado para transpor “Campo geral” para o cinema e marcando, mais uma vez, um distanciamento entre livro e filme.

Essa interferência em relação ao material sonoro foi definida por alguns pesquisadores como uma “*trilha sonora não intencional*”⁴⁵, mas não pode ser considerada como tal, uma vez que ela marca e revela posicionamentos da diretora e mostra que, na busca pelo silêncio intencional do protagonista, os ruídos foram essenciais para a construção dessa subjetividade e

⁴⁵ CARVALHO, 2009, apud ALVES, 2013, p. 42.

foram planejados desde a concepção do roteiro fílmico, ainda que inseridos posteriormente nas cenas gravadas.

Ainda em relação aos materiais sonoros, outro elemento que poderia ter sido incorporado ao filme é a trilha sonora. Ela costuma ser um dos recursos mais significativos e utilizados em filmes de ficção, pois permite direcionar e intensificar a reação do público. Contudo, a trilha sonora não foi inserida pela diretora ao longo de **Mutum** — há somente duas ocasiões em que a música se faz presente: durante o almoço dos vaqueiros após a condução da boiada e na cena final, quando Thiago vai embora com o doutor para a cidade, com a trilha sonora permanecendo ainda durante toda a apresentação dos créditos do filme. Na primeira ocasião, nota-se ao fundo uma música instrumental na qual é possível identificar o som da viola; já na segunda, a música intitulada “Folia das fichas” é cantada pelo intérprete Jaime Além, enquanto Thiago vai embora do Mutum, distanciando-se da câmera e dando lugar aos créditos.

A ausência de trilha musical sinaliza que, intencionalmente, a diretora aproxima o seu filme do documentário e, assim, opta por conferir um peso mais significativo ao silêncio, aos gestos e ao olhar do personagem principal, ou seja, deseja que o espectador extraia do olhar do protagonista, sem a ajuda de recursos sonoros, as emoções cruas e os sentimentos não nomeados. De acordo com o documentarista Patricio Guzmán:

Em regra geral, as obras destinadas ao grande público estão cobertas por uma espessa camada de músicas que transborda a intenção das imagens: acentua o perigo, sublinha a calma, adianta a alegria. [...] Essa grossa capa de melodias acaba com a credibilidade, assim como a voz estereotipada de certos locutores arruinam a essência de uma história. [...] Aconselho economizar na música. Quanto menos música, melhor. (GUZMÁN, 2017, p. 86)

Sem a música e com a estratégia de explorar os elementos sonoros naturais em contraposição ao silêncio, Kogut possibilita que a narrativa se desenvolva com algumas lacunas que precisam ser preenchidas pelo público. Destarte, o filme vai estabelecendo alguns pactos entre personagem e espectador, mostrando que se necessita confiar na criança e compreender o que a expressão dela quer revelar. Não há respaldo na música nem na *voz over* (comentário em *off*), outro recurso sonoro do cinema que a diretora não emprega em sua película, mas que poderia ajudar a compreender o que Thiago pensa e sente. Ao não optar por inserir a *voz over* como comentário que direcionaria a leitura das imagens e orientaria o público sobre as emoções

do protagonista, Sandra brinca com o silêncio, constrói lacunas e utiliza apenas parte dos materiais de expressão disponíveis ao cineasta a que se refere Johnson⁴⁶.

Salienta-se que todas essas estratégias elencadas tem como objetivo reforçar a perspectiva infantil no filme e, ao mesmo tempo, aproximar espectador e personagem, motivando a empatia do público pela criança. Sandra escolhe apresentar, por meio de posicionamentos de câmera e enquadramentos, o ponto de vista de uma criança que não sabe expressar com palavras⁴⁷ o que sente ao vivenciar as experiências do universo turbulento do *Mutum*. Elege o silêncio como uma força que integra e potencializa o que é mostrado nas imagens, além de representar as inquietudes do universo interior do personagem-criança por meio de murmúrios, sons e ruídos capturados de forma intencional.

Portanto, apesar de o título do filme significar “mudo”, **Mutum** remete o tempo todo às inquietudes do universo infantil e sinaliza a necessidade de reconhecer os sinais, como a tensão que paira no ar, enfatizada pelos ruídos naturais inseridos na montagem, durante a cena do jantar em que Pai e filho ficam frente a frente. Além disso, os ruídos sintetizam os dramas e as contradições que permeiam o núcleo dos adultos e, principalmente, encerram os desafios de ser criança no *Mutum*, revelando uma infância marcada por ritos de passagem que auxiliam o protagonista Thiago a fazer a travessia, no final da película, da infância à vida adulta.

Ainda que o filme tenha se distanciado da inventividade da linguagem rosiana e dos diálogos originais, percebe-se que, durante o trabalho de transposição, houve um esforço para reconstruir o universo infantil de “Campo geral” na nova linguagem. Kogut guia o espectador com a câmera, que acompanha de perto as ações, o olhar e a forma como Thiago interage com o mundo e enxerga-o, almejando instaurar no público a vontade de adentrar as janelas da alma do protagonista e desvendar o que o menino Thiago sente e não diz.

O filme **Mutum** apresenta propositalmente muitas lacunas que cabe ao espectador preencher, mas incentiva-o também a retornar ao livro no qual foi inspirado, uma vez que ele não foi reproduzido em forma de decalque nas telas. Por isso, ao avaliar esse diálogo proposto pela cineasta, o crítico José Carlos Avellar (2006) classifica o filme de Kogut como “uma

⁴⁶ “[...] um cineasta lida com pelo menos cinco materiais de expressão diferentes: imagens visuais, a linguagem verbal oral (diálogo, narração e letras de música), sons não verbais (ruídos e efeitos sonoros), música e a própria língua escrita (créditos, títulos e outras escritas).” (JOHNSON, 2003, p. 42)

⁴⁷ Sabe-se que, antes mesmo de uma criança aprender a falar e a verbalizar os próprios sentimentos, ela consegue, desde muito cedo, identificar, imitar, emitir impressões e produzir sons; expressar-se com o olhar e por meio de gestos; tocar e identificar os diferentes formatos e texturas dos objetos, ou seja, desenvolve-se plenamente e explora o mundo ao redor por meio do desenvolvimento dos cinco sentidos. São esses sentidos que permitem a acolhida das coisas do mundo e o desenvolvimento da sensibilidade.

adaptação mais fiel ao escritor que ao texto, mais preocupada em conversar com o modo de Rosa se relacionar com o sertão, as pessoas e as palavras.”.

4. A CRIANÇA NO CENTRO DA NARRATIVA

4.1 Isolamento físico e social

Nas primeiras linhas da novela “Campo geral”, por meio de uma lembrança, o narrador apresenta um acontecimento que se deu em um momento anterior ao da narrativa, quando o personagem principal da trama, Miguilim, tinha apenas sete anos e viajou com Tio Terêz para ser crismado no Sucurijú. No filme, essa memória é a primeira ação apresentada ao espectador, marcando o momento em que a história se inicia tanto para os personagens quanto para o espectador da narrativa fílmica.

Com esse deslocamento temporal, a roteirista Ana Luiza Martins Costa e a diretora Sandra Kogut já reforçam as diferenças entre os meios (livro e filme), uma vez que, no cinema, todos os acontecimentos se passam diante da câmera e que, sem a utilização de recursos cinematográficos específicos para marcar uma digressão, ganham a dimensão do momento presente⁴⁸. Dessa forma, o filme **Mutum** convida o espectador, desde a primeira cena, a adentrar o universo do personagem-criança Thiago/Miguilim, que mora com a família em um lugar isolado e distante, onde sempre chove muito, o Mutum.

Pode-se assegurar que a sequência inicial introduz, em poucos segundos, questões fundamentais apresentadas na novela rosiana que foram preservadas na adaptação: a relação subjetiva que o eu (criança) estabelece com o mundo, a relação desse eu com o espaço⁴⁹ e a relação do eu com o(s) outro(s). Neste tópico, pretende-se abordar de que forma as alterações realizadas por Kogut afetam a dimensão social da trama, uma vez que modificam as relações que concernem ao protagonista, alterando e reduzindo as possibilidades de trocas e aprendizados da criança.

Ainda que Kogut tenha mantido na película os principais personagens da trama rosiana (Pai, Mãe, filhos/irmãos, Vó, Tio) que constituem o núcleo central da história, há a supressão de outros que orbitavam em torno da família do Mutum. Segundo Aguiar, trata-se de um dos dez procedimentos mais utilizados no processo de adaptação: “7. Supressão: Por economia, suprimem-se acontecimentos, passagens, personagens.” (AGUIAR, 2003, p. 137). Entre os

⁴⁸ Segundo o pesquisador Osvando J. de Moraes (2000, p. 60): “Sabe-se que nas narrativas visuais — no cinema, na televisão e em outras artes que utilizam signos figurativos — há problemas em se traduzir o tempo passado, o futuro e todos os tempos irrealis. Essas narrativas só trabalham com o presente como tradução não só do real, mas do ‘sentimento de realidade’.”

⁴⁹ Guimarães Rosa descreve o Mutum como um lugar isolado: “No meio dos Campos Gerais, mas num covão em trecho de matas, terra preta, pé de serra.” (ROSA, 2006, p. 11).

personagens que não aparecem na narrativa contada nas telas, é possível citar: Liovaldo (irmão mais velho de Miguilim que morava com o irmão de Nhanina, Osmundo Cessim, fora do Mutum), Mãitina (uma agregada da família de Miguilim), Grivo⁵⁰ (amigo de Miguilim) e seo Aristeu (uma espécie de curandeiro da região). Essas supressões podem ter ocorrido devido à condensação das ações da trama, ao tempo reduzido (mais rápido do que no texto de partida) para desenvolver o enredo ou devido à ausência de recursos que permitiriam a menção a histórias paralelas.

Para os estudos da adaptação, quando um texto literário está sendo adaptado, espera-se que nesse processo ocorra esse tipo de alteração. Personagens podem ser adicionados ou eliminados, um único personagem pode passar a acumular traços e características de muitos outros da obra original e até podem ocorrer mudanças em relação à identidade, visando atender a questões do momento em que a adaptação está sendo produzida. Como salienta Stam (2006, p. 41), o essencial é identificar e analisar “Qual é o sentido dessas alterações?” e o que elas acarretam na construção do texto de chegada.

No caso de **Mutum**, a supressão de personagens acarreta a ausência de pluralidade apresentada na trama rosiana, essencial para a construção social do menino protagonista. Na novela de Rosa, os personagens fora do núcleo familiar do Mutum também contribuíam para a formação de Miguilim por meio de experiências ora positivas, ora negativas que marcavam a memória do menino. Sem algumas dessas histórias, há uma redução considerável da complexidade da trama, uma vez que algumas experiências e trocas passam a não existir. Devido a essa escolha, intensifica-se também o isolamento físico da família e apresenta-se um maior isolamento social do menino protagonista.

Entre os personagens suprimidos e mencionados anteriormente, têm-se o irmão mais velho, Liovaldo, que não era querido por Miguilim e foi apresentado com certa indiferença⁵¹ no início da novela, mas que, nas palavras de Nhô Bero, tinha tido a sorte de ter sido criado pelo tio Osmundo Cessim, longe do Mutum: “Pai dizia que Miguilim já estava no ponto de aprender a ler, de ajudar em qualquer serviço fosse. Mas que ali no Mutúm não tinha quem ensinasse pautas, bôa sorte tinha competido era para o Liovaldo, se criando em casa do tio Osmundo Cessim, um irmão de Mãe, na Vila-Risonha-de-São-Romão.” (ROSA, 2006, p. 35).

⁵⁰ “Esse menino o Grivo era pouquinho maior que Miguilim, e meio estranhado, porque era pobre, muito pobre, quase que nem não tinha roupa, de tão remendada que estava. Ele não tinha pai, morava sozinho com a mãe, lá muito para trás do Nhangã, no outro pé do morro, a única coisa que era deles, por empréstimo, era um coqueiro buriti e um olho-d’água. Diziam que eles pediam até esmola. Mas o Grivo não era pidão.” (ROSA, 2006, p. 82)

⁵¹ “Mas havia ainda um irmão, o mais velho de todos, Liovaldo, que não morava no Mutúm. Ninguém se lembrava mais de que ele fosse de que feições.” (ROSA, 2006, p. 17)

Embora os personagens citados nesse trecho não estivessem presentes no dia a dia do Mutum, eles faziam visitas regulares à família e costumavam ficar por um período com ela. Tio Osmundo trazia presentes e comidas diferentes, embora não gostasse de Miguilim. Quando chegava ao Mutum, Liovaldo tumultuava a rotina familiar. Ele e Miguilim se estranhavam com frequência, a ponto de o protagonista sentir alegria quando era chegada a hora de o irmão ir embora. Após uma briga com Liovaldo para defender o amigo Grivo, Miguilim recebe a maior surra de Pai:

Era dia-de-domingo, Pai estava lá, veio correndo. Pegou o Miguilim, e o levou para casa, debaixo de pancadas. Levou para o alpendre. Bateu de mão, depois resolveu: tirou a roupa toda de Miguilim e começou a bater com a correia da cintura. Batia e xingava, mordida a ponta da língua, enrolada, se comprazia. Batia tanto, que Mãe, Drelina e a Chica, a Rosa, Tomèzinho, e até Vovó Izidra, choravam, pediam que não desse mais, que já chegava. Batia. Batia, mas Miguilim não chorava. Não chorava, porque estava com um pensamento: quando ele crescesse, matava Pai. Estava pensando de que jeito era que ia matar Pai, e então começou até a rir. Aí, Pai esbarrou de bater, espantado: como tinha batido na cabeça também, pensou que Miguilim podia estar ficando doido. (ROSA, 2006, p. 116)

Conforme mencionado em capítulo anterior, esse trecho foi suprimido da narrativa cinematográfica — assim como o personagem Liovaldo, que transfere as suas ações ao personagem Patorí no filme — pelo mal-estar que poderia causar no espectador o espancamento de uma criança. No cinema, como tudo acontece diante dos olhos do público, seria difícil abordar a sequência com sutileza, e Kogut opta por substituí-la por outra maldade cometida por Pai: a destruição das gaiolas dos passarinhos, que representavam muito para Miguilim.

Vale ressaltar também as figuras suprimidas do menino Grivo e de seo Aristeu⁵², representantes do universo místico da palavra. Cada um a sua maneira, eles tinham o dom de contar histórias e encantar por meio da fabulação. Assim como Miguilim na novela rosiana, recorriam à palavra para elaborar os acontecimentos do cotidiano, transformando a aspereza da vida em passagens mágicas, sem o peso da realidade. Sem eles, a construção do personagem Thiago/Miguilim, que na trama rosiana também teria o poder de inventar e entrelaçar histórias, fica comprometido no filme. Não há na caracterização do protagonista a mesma força fabuladora e encantatória presente na novela “Campo geral”, e o único momento em que ele aparece como contador se dá durante a sequência na qual Dito encontra-se doente e acamado.

⁵² “Seo Aristeu entrava, alto, alegre, alto, falando alto, era um homem grande, desusado de bonito, mesmo sendo roceiro assim; e doido, mesmo. Se rindo com todos, fazendo engraçadas vênias de dansador.” (ROSA, 2006, p. 59)

Nessa sequência, as pipocas — personagens da trama que Thiago/Miguilim inventa para Felipe/Dito — aparecem com o recurso do plano detalhe, como se tivessem ganhado lente de aumento, devido à importância que a fabulação adquire para o menino naquele momento. Inventar uma história para o irmão doente, que não estava melhorando e só podia ficar deitado na cama, era uma forma de transformar a realidade; de construir um mundo melhor no qual Felipe seria um “... fazendeiro muito bom, com uma fazenda bem grande!”. O ato de criar e de contar uma história apresenta-se como a forma encontrada por Thiago de construir uma fantasia que fizesse o irmão permanecer no Mutum; com a ajuda das pipocas, o protagonista proclamava a vida de Felipe e disfarçava a dor e o medo que sentia por ver o irmão naquele estado e diante da possibilidade de sua morte.



Figura 10 – Thiago inventa uma história para Felipe. Captura de tela do filme **Mutum** (00:43:19).

As estórias em “Campo geral” cumprem a função de restabelecer a alegria perdida. Seja pela figura de seo Aristeu⁵³, com ares de “dancer”, que faz Miguilim recuperar a alegria em um momento em que estava doente; seja pela de Grivo, “o menino das palavras sozinhas” (ROSA, 2006, p. 82), que cativava a todos; ou, ainda, do protagonista Miguilim, que não abandona o irmão Dito durante o momento de maior dor e tristeza. Não se pode esquecer que, por abordar fortemente a temática da infância, o escritor enfatiza, dessa forma, que é por meio da imaginação, da fantasia, da criação, da fabulação e das brincadeiras que as crianças vão se descobrindo como sujeitos sociais. No jogo lúdico de subversão e criação, existe também uma tentativa de compreender o mundo onde estão inseridas, e tal aprendizado pode ser verificado na trama rosiana. As crianças abordam em suas histórias não só temas do próprio mundo, mas do mundo dos adultos também. Segundo Kramer:

⁵³ Na mitologia grega, Aristeu era filho de Apolo e cumpria as funções de pastor e músico, mas sobretudo guardava conhecimentos sobre a renovação da vida.

Crianças são sujeitos sociais e históricos, marcadas, portanto, pelas contradições das sociedades em que estão inseridas. A criança não se resume a ser alguém que não é, mas que se tornará (adulto, no dia em que deixar de ser criança). Reconhecemos o que é específico da infância: seu poder de imaginação, a fantasia, a criação, a brincadeira entendida como experiência de cultura. Crianças são cidadãs, pessoas detentoras de direitos, que produzem cultura e são nela produzidas. Esse modo de ver as crianças favorece entendê-las e também ver o mundo a partir do seu ponto de vista. (KRAMER, 2007, p. 15)

No filme de Kogut, a imaginação infantil e a ludicidade não sobressaem à aspereza do meio em que os personagens estão inseridos, não são suficientes para transmutar a realidade ainda que estejam presentes. Com base na forma como o filme foi construído e nas experiências de infância de Thiago apresentadas na película, torna-se difícil apreender como o menino protagonista percebe o mundo ao seu redor, como se percebe como criança e como se relaciona com as outras crianças e também com os adultos, ainda que existam pistas e sugestões nas imagens construídas e nos gestos do menino protagonista. Muitas das histórias contadas e lembradas que se faziam presentes na infância do Mutum de Guimarães Rosa se perdem na película de Kogut.

Assim, não fica claro no filme como o protagonista vai ganhando experiência e se constituindo como sujeito social. Parece que somente as experiências negativas, principalmente quando Thiago se vê diante da autoridade de Pai, marcam sua formação. Sem as trocas com pessoas diversas tão necessárias à ampliação do universo no qual se insere, o menino fica isolado e a ludicidade da infância desloca-se para o segundo plano.

Outra personagem suprimida que representa uma perda significativa em relação ao texto de partida é Mãitina, representante das crenças populares, do universo místico e das heranças culturais e religiosas afro-brasileiras. Nas palavras de Rosa (2006, p. 23): “Mãitina tomava cachaça, quando podia, falava bobagens. Era tão velha, nem sabia que idade. Diziam que ela era negra fugida, debaixo de cativo, que acharam caída na enxurrada, num tempo em que Mamãe nem não era nascida.”. Na constituição do sistema patriarcal, ela seria considerada uma agregada da família⁵⁴, assim como a personagem Rosa, que foi mantida no filme, e de Maria Pretinha, que também não foi inserida na adaptação cinematográfica.

Sem os agregados, pode-se dizer que Kogut aproxima a trama do momento presente, uma vez que, ao reduzir o número de personagens, também altera a constituição da família patriarcal,

⁵⁴ A família patriarcal era constituída pelo patriarca, sua mulher, filhos e netos (núcleo principal); e por membros considerados secundários, como parentes, afilhados, serviçais, amigos etc.

aproximando-a de modelos que passaram a vigorar a partir do século XIX, como ressalta Ariès (1986, p. 267): “A reorganização da casa e a reforma dos costumes deixaram um espaço maior para a intimidade, que foi preenchida por uma família reduzida aos pais e às crianças, da qual se excluíram os criados, os clientes e os amigos.”.

Mãitina, personagem que tem a palavra “mãe” na constituição do próprio nome, representa na novela a cultura dos africanos escravizados: ela pronunciava palavras a seu modo, tinha as crenças próprias e contribuía para a ampliação da formação cultural das crianças do Mutum, principalmente de Miguilim, a quem se afeiçoara. Sua figura representa uma oposição à figura de Vó Izidra na trama rosiana e às tradições da religião católica defendidas por essa personagem.

Vista de forma pejorativa pelos outros membros da família na trama rosiana, Mãitina representa uma figura poderosa aos olhos da criança, tanto que Miguilim recorre a ela no momento que pressente que Dito iria morrer: “— ‘Faz um feitiço para ele não morrer, Mãitina! Faz todos os feitiços, depressa, que você sabe...’ Mas aí, no voo do instante, ele sentiu uma coisinha caindo em seu coração, e adivinhou que era tarde, que nada mais adiantava.” (ROSA, 2006, p. 101). O menino acreditava no poder desse universo místico representado pela personagem como uma forma de vencer a tristeza e até mesmo a morte.

A complexidade relacionada a essa personagem, revelando também características do contexto histórico e social no qual a obra original estava inserida⁵⁵, pode ter motivado sua exclusão no processo de transposição fílmica. Segundo Roncari (2004, p. 173), ela pode ser classificada como uma ameaça de desordem interna ao lado de outras personagens, como o próprio Tio Terêz. Assim, a necessidade de estabelecer diálogos com questões culturais complexas referentes ao processo de escravatura brasileira em um curto período de tempo e abordá-las com o olhar do momento presente poderia ocasionar equívocos, risco que a diretora preferiu não correr ao eliminar a personagem da trama.

Uma solução encontrada para preencher o espaço deixado por Mãitina na trama foi tornar a personagem Rosa mais próxima de Thiago/Miguilim, de forma que ela assumisse algumas características de Mãitina na produção cinematográfica e também realizasse ações e funções desempenhadas por ela no livro. No momento mais triste da adaptação, quando Felipe morre, o protagonista aparece chorando abraçado a Rosa, que cumpre a função de consolá-lo.

⁵⁵ A descrição dessa personagem situa a obra de Rosa no período da República Velha, entre os anos de 1889 e 1930.



Figura 11 – Thiago chora abraçado a Rosa. Captura de tela do filme **Mutum** (00:49:27).

O corte seco, sem transição, marca a ruptura entre a última conversa dos irmãos, Thiago e Felipe, apresentada na cena anterior, e a dor mostrada nessa sequência, exteriorizada pelas lágrimas e pela expressão no rosto dos personagens, antes mesmo da confirmação da morte do irmão menor. Essa sequência se inicia no minuto 00:49:28 e apresenta, em primeiríssimo plano, o rosto e as lágrimas da personagem Rosa, antes de mostrá-la abraçada ao protagonista. Não há diálogos entre os personagens; o protagonista apenas exterioriza o que está pensando no momento e indaga: “— Rosa, o Felipe vai morrer? Não deixa ele ir, não. Não deixa ele morrer não, por favor.”. O silêncio, entrecortado pelos ruídos do Mutum, prevalece. Em seguida, a câmera focaliza a personagem Juliana/Drelina saindo da cozinha, em plano médio, e depois o rosto de Thiago em primeiríssimo plano; por meio da análise dos gestos e das expressões, mesmo sem que nenhuma palavra seja pronunciada, deduz-se que Felipe faleceu.

Com a supressão da passagem que narra o enterro de Dito — momento da trama rosiana no qual o corpo do menino segue em procissão e a família de Miguilim recebe a visita de diversos personagens secundários que interagem com o núcleo principal do Mutum —, a diretora mantém o trecho em que o protagonista separa e enterra os pertences de Felipe/Dito. A questão que se coloca é: o trecho da morte e do enterro da criança foi suprimido por conta do decoro⁵⁶? Possivelmente, a supressão dessa passagem reforça a intenção de Kogut ao deixar o filme mais limpo e sem tensões. A passagem do enterro simbólico foi mantida por se tratar de um momento mais poético e fácil de ser representado por meio de imagens, sem precisar contar

⁵⁶ “Nessa questão do decoro como motivo de uma elipse, a história do teatro traz dados sintomáticos, como o referente à forma como se evitava a apresentação cênica da violência na tragédia clássica, gênero em que os assassinatos aconteciam *off stage*, em contraste com o que acontecerá bem mais tarde nas peças de Shakespeare, cujas regras de bom gosto e decoro admitiam o ato de violência e o assassinato executado diante do olhar da plateia.” (XAVIER, 2003, p. 75)

com personagens que foram excluídos e sequer mencionados na narrativa fílmica. Mais uma vez no lugar de Mãitina, a personagem Rosa também participa da cerimônia simbólica de despedida do irmão menor organizada por Thiago/Miguilim no filme.



Figura 12 – Ao lado de Rosa, Thiago enterra os pertences de Felipe.
Capturas de tela do filme **Mutum** (01:00:36).

Contudo, embora tenha ocorrido essa troca, todas as supressões de personagens, em específico a de Mãitina, contribuíram para o empobrecimento da formação do protagonista diante dos olhos do público. Sem as personagens secundárias que orbitavam em torno da família do Mutum e interagiam com seus membros, excluem-se do filme também alguns episódios essenciais para o amadurecimento de Thiago/Miguilim, como a passagem em que o menino estava doente e pensou que iria morrer, além de todas as divagações que surgem em decorrência de seu medo da morte, sendo “salvo” pela figura do deus solar, seo Aristeu.

A perda dos conflitos incitados pelo personagem Liovaldo — que fazem o protagonista perceber e extravasar a raiva que sentia pelo pai — e a supressão de passagens em que os irmãos interagiam provocam a simplificação das trocas realizadas pelo núcleo das crianças. Ademais, sem as contradições entre Mãitina e Vó Izidra⁵⁷, reduz-se a troca de experiências entre culturas, e a visão doutrinadora do catolicismo, personificada pela figura da Vó, sobressai e passa a prevalecer na passagem da infância para fase adulta, contribuindo para a construção de uma perspectiva limitada.

Destarte, com a redução da dimensão social, restringindo a trama ao núcleo familiar do Mutum, eliminam-se interações que resultariam em uma formação plural do menino por meio do contato com diferentes histórias, culturas e realidades. Kogut opta por simplificar e reestruturar a narrativa, excluindo aspectos relevantes da trama rosiana que fazem parte dos ritos de passagem e ajudam a construir a subjetividade do protagonista. O isolamento apresentado em **Mutum** não é somente físico, mas expande-se também para o espaço social, modificando assim a constituição do personagem-criança como ser social.

4.2 Os (des)afetos de *Mutum*

Na novela “Campo geral”, as personagens crianças brincam, vivenciam a ludicidade e experimentam a alegria e o encantamento proporcionado por situações simples do cotidiano. Ainda que estejam submetidas às asperezas e às tensões do núcleo dos adultos, cabe a elas proporcionar os acontecimentos mais tocantes da trama, descritos e narrados com toda poeticidade. A personagem infantil que merece destaque na novela por conta da relação

⁵⁷ “[Vovó Izidra] achava aqueles toquinhos de pau que Mãitina tinha escascado com a faca, eram os calunguinhas, Vovó Izidra trazava tudo no fogo, sem dó! — eram santos desgraçados, a gente nem não devia de consentir se Mãitina oferecesse aquilo para respeito de se beijar, bonecos do demo, cazumbos, a gente devia era de descuspitar em riba. Mãitina depois tornava a compor outros.” (ROSA, 2006, p. 45)

constituída com o protagonista Miguilim é o irmão Dito⁵⁸. No livro de Rosa, os irmãos gostam de estar sempre juntos, podem ser considerados quase inseparáveis.

Ainda que faça parte do universo infantil, o personagem Dito caracteriza-se como uma criança-velha ou um menino-adulto, pois consegue interpretar e perceber situações da vida no Mutum que Miguilim não é capaz de distinguir com clareza. Pode-se dizer que, além de melhor amigo de Miguilim, Dito representa a sabedoria, torna-se aquele que direciona as ações do irmão mais velho, uma espécie de conselheiro, pois na maioria das vezes Miguilim era incapaz de entender: “Miguilim não sabia, Miguilim quase nunca sabia as coisas das pessoas grandes.” (ROSA, 2006, p. 97). Na trama, os dois meninos dividiam o quarto e era assim que os irmãos teciam reflexões profundas sobre a vida, principalmente sobre os acontecimentos do Mutum, como se pode constatar no trecho a seguir:

Miguilim e Dito dormiam no mesmo catre, perto da caminha de Tomèzinho. Drelina e Chica dormiam no quarto de Pai e Mãe.

— “Dito, eu fiz promessa, para Pai e Tio Terêz voltarem quando passar a chuva, e não brigarem, nunca mais...” “— Pai volta. Tio Terêz volta não.” “— Como é que você sabe, Dito?” “— Sei não. Eu sei. Miguilim, você gosta de Tio Terêz, mas eu não gosto. É pecado?” “— É, mas eu não sei. Eu também não gosto de Vovó Izidra. Dela, faz tempo que eu não gosto. Você acha que a gente devia de fazer promessa aos santos, para ficar gostando dos parentes?” “— Quando a gente crescer, a gente gosta de todos.” (ROSA, 2006, p. 33)

Nesse trecho, os irmãos avaliam acontecimentos relacionados ao núcleo dos adultos. Dito faz uma previsão e antecipa a Miguilim que o tio não retornaria ao Mutum e, a partir dessa revelação, os irmãos começam a falar sobre o afeto que nutriam ou não pelos parentes. Ao longo da trama, o leitor testemunha a cumplicidade dos irmãos e a amizade cultivada por eles. Dito procura doutrinar o irmão, quer ensiná-lo a não cultivar a tristeza em seu coração nem se deixar abater diante dos acontecimentos da dura realidade do Mutum. Na novela de Rosa, o irmão menor machuca o pé e é acometido pelo tétano. Um pouco antes de falecer, Dito presenteia o protagonista com um ensinamento:

— Miguilim, Miguilim, 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!...” E o Dito quis rir para Miguilim. (ROSA, 2006, p. 100)

⁵⁸ “Dito era o menor mas sabia o sério, pensava ligeiro as coisa, Deus tinha dado a ele todo juízo. E gostava muito, de Miguilim.” (ROSA, 2006, p. 19)

Com a morte de Dito, potencializa-se o processo que culminará na transformação do protagonista. Esse processo inicia-se quando Miguilim começa a se distanciar das brincadeiras infantis e passa a ter contato com o mundo do trabalho, no momento em que começa a levar a comida ao pai na roça. No entanto, o fato crucial dessa transformação que marcará a passagem de Miguilim da infância para a vida adulta inicia-se com o pé machucado do irmão menor e potencializa-se com a morte dele, marcando definitivamente o fim da infância do personagem principal da trama.

Ao comparar o texto de partida e o filme de Kogut, percebe-se que os acontecimentos ganham um ritmo mais acelerado, o sofrimento de Thiago/Miguilim não adquire o mesmo peso que tem na novela rosiana, e a despedida dos irmãos que culmina no enterro de Dito é suprimida da película, resultando na elipse de um dos mais importantes ritos de passagem a que o protagonista de “Campo geral” foi submetido.

Além disso, a morte precoce da criança leva a família do Mutum a receber muitos visitantes para o enterro, momento de relevância para a comunidade, pois representa a oportunidade de prestar condolências aos familiares que acabaram de perder um ente querido. Em relação a esse acontecimento, a diretora exagera na sugestão, opta, como explicitado anteriormente, por não incorporar a cena da morte e do enterro da criança ao filme. Kogut priva também o espectador de conhecer o princípio da alegria genuína, o maior ensinamento do irmão Dito para Miguilim que é revelado no leito de morte: “Sempre alegre, Miguilim... Sempre alegre, Miguilim...” (ROSA, 2006, p. 133).

Segundo Xavier (2003, p. 74), as elipses podem ser utilizadas para encobrir, esconder, deixar fora da vista o que quebraria o decoro ou algo que estragaria o jogo da representação. Dentre as muitas elipses presentes no filme de Kogut, a mais relevante está relacionada à cumplicidade dos irmãos e aos acontecimentos ligados ao falecimento de Dito que promovem o amadurecimento de Thiago/Miguilim. Na novela de Rosa, a sequência que se inicia com o corte no pé até o final trágico que culmina na morte de Dito ocupa diversas páginas do livro. Dito fica acamado por dias, e Miguilim não o abandona durante todo o período de convalescença. O irmão mais velho tenta de todas as formas levar alegria ao caçula: inventando histórias, falando sobre os animaizinhos do Mutum, fazendo companhia, conversando e cuidando do irmão querido. Com a piora do estado de saúde de Dito, Miguilim sente-se cada vez mais triste e perde a capacidade de inventar novas fabulações.

No filme, Felipe/Dito pode ser considerado coadjuvante, diferentemente do destaque que recebe na obra de Rosa. A forma como a relação dos dois é apresentada na produção cinematográfica não revela nem a cumplicidade, nem a relação de confiança construída entre

os dois na novela. Percebe-se que, na obra fílmica, entre todos os irmãos, Felipe aparece como o mais próximo de Thiago, embora a forma como as cenas tenham sido construídas não denotem toda a afetividade nutrida entre eles no texto de partida.

Além disso, a característica mais marcante do irmão menor de Miguilim, a sabedoria, não transparece de forma significativa na película. Não há indícios de que o menino “sabia o sério”, nem que tinha o dom de compreender melhor o universo dos adultos, enxergando o que o protagonista não conseguia ver. Sem os ensinamentos transmitidos por Dito, passa-se a impressão de que o menino era uma criança como as outras. De modo geral, fica-se com a sensação de que, na obra adaptada, o protagonista não carecia dos conselhos e direcionamentos do irmão mais novo, atribuindo-se no filme um peso menor à amizade cultivada por eles na novela, e pode-se afirmar, inclusive, que, da forma como as cenas foram construídas, todo o afeto devotado a Dito na obra literária transfere-se no filme para a mãe, ocorrendo um deslocamento.

Esse procedimento também é apresentado por Aguiar que o exemplifica por meio do que foi feito na adaptação para a TV do romance *Grande Sertão: veredas*, de Guimarães Rosa: “Riobaldo e Diadorim têm ciúmes no livro. Riobaldo, no livro, manifesta ciúmes em determinado momento pela atenção que Diadorim dá à personagem (Leopoldo) que na verdade vem a ser seu tio, pois é irmão de Joca Ramiro, pai dela. Mas na TV esse ciúme foi deslocado para a própria figura de Joca Ramiro.” (AGUIAR, 2003, p. 137). No filme de Kogut, Nhanina não se mostra indiferente aos carinhos e à afetividade do filho como ocorre em alguns momentos no texto de partida; ela torna-se a personagem mais próxima de Thiago na película, e as cenas em que aparecem juntos são marcadas pela poeticidade.

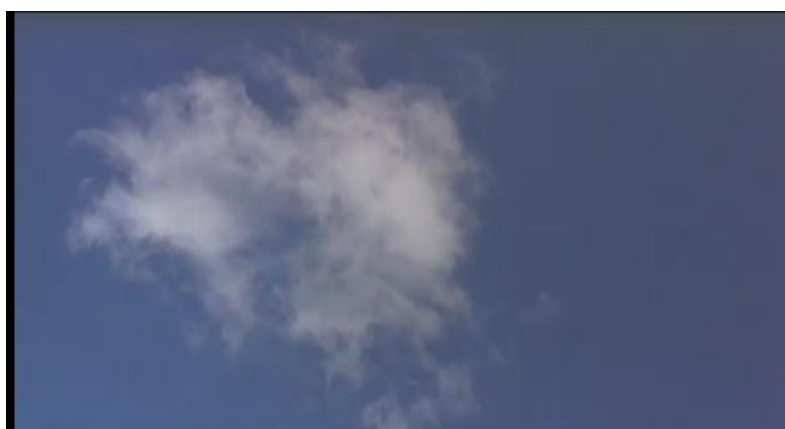
Em **Mutum**, o primeiro registro afetuoso partilhado entre mãe e filho se dá no início do filme, no momento do retorno de Thiago à fazenda após ser crismado. O menino corre para cumprimentar a mãe, pula em seus braços, e ela o recebe com carinho. Após a primeira cena da sequência, filmada em plano geral, os personagens são apresentados em primeiro plano, possibilitando ao espectador ficar ainda mais próximo de Thiago e de Nhanina. Além dos olhares trocados entre os personagens, que revelam toda a afetividade e a alegria vivenciadas no momento, eles se tocam de forma carinhosa, sorriem e se abraçam. Kogut transforma o episódio do encontro entre mãe e filho no início da narrativa cinematográfica em um momento de alegria e delicadeza, diferentemente do que ocorre em “Campo geral”:

Quando voltou para casa, seu maior pensamento era que tinha a boa notícia para dar à mãe: o que o homem tinha falado — que o Mutúm era lugar

bonito... A mãe, quando ouvisse essa certeza, havia de se alegrar, ficava consolada. Era um presente; e a ideia de poder trazê-lo desse jeito de cór, como uma salvação, deixava-o febril até nas pernas. Tão grave, grande, que nem o quis dizer à mãe na presença dos outros, mas insofria por ter de esperar; e, assim que pôde estar com ela só, abraçou-se a seu pescoço e contou-lhe, estremecido, aquela revelação. *A mãe não lhe deu valor nenhum, mas mirou triste e apontou o morro*; 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...” Era a primeira vez que a mãe falava com ele um assunto todo sério. (ROSA, 2006, p. 12; grifo nosso)

Na trama rosiana, a personagem representa o oposto do ensinamento de Dito, pois são atribuídos a ela os momentos mais sofridos vividos por Miguilim e também a ela associa-se o sentimento de infelicidade. Ainda que, na película, Nhanina não incorpore os atributos do filho menor e não assuma a função de orientar Thiago/Miguilim nem de guiá-lo com sabedoria por meio de reflexões e conversas como fazia Dito na novela rosiana, é nítido que o afeto dedicado ao irmão sofre um deslocamento, passando a ser dedicado a ela. Tanto que, nas cenas em que mãe e filho contracenam, busca-se transmitir essa cumplicidade com a utilização de enquadramentos e ângulos que visam valorizar a relação de afeto entre eles.

Por exemplo, outra sequência na qual os dois personagens contracenam e que merece destaque, é o momento em que mãe e filho estão deitados no chão observando as nuvens após o falecimento de Felipe/Dito. A diretora apresentou no filme uma sequência de imagens inexistentes na novela rosiana, criando novas significações e enfatizando para o espectador a relação de afeto existente entre os dois. Condensadas⁵⁹ nessa passagem, as trocas entre mãe e filho revelam a cumplicidade e o afeto existentes na relação deles. A mãe mostra-se como a única pessoa sensível o suficiente para respeitar a dor do filho e compreendê-lo.



A

⁵⁹ Outro procedimento mencionado por Aguiar trata-se da condensação e realce, culminando na condensação simbólica em que “se acrescem movimentos que realçam os valores de que uma ação ou personagem são impregnadas.” (AGUIAR, 2003, p. 136).



B

Figura 13 – Cena de Thiago e Mãe deitados no chão após a morte de Felipe. Capturas de tela do filme **Mutum** (00:53:01).

Essa sequência (00:53:05) inicia-se com o registro do céu azul, mais especificamente de uma nuvem. Em seguida, ouvem-se vozes de criança e, mais baixinho, palavras balbuciadas em forma de canção. Na cena A, ainda não se identificam os personagens que a compõem. Na cena B, o rosto de Thiago aparece em primeiro plano, olhando para o alto; ao seu lado, está Nhanina, que olha fixamente para o protagonista. Sandra constrói essa sequência de modo a levar o espectador a notar a delicadeza e o esforço da mãe para animar o menino. Pode-se constatar que, na primeira cena, que dura 15 segundos, além do registro dos sons do ambiente — a brincadeira das crianças, os ruídos dos animais e a canção inventada por Nhanina —, utilizou-se também o recurso da câmera subjetiva, que pode ser percebida observando-se a continuação da ação. Sobre esse recurso, Xavier ressalta:

Mas, em boa parte das situações em que ela é utilizada, o fato de que o espectador observa as ações através do ponto de vista de uma personagem, [*sic*] permanece fora do alcance de sua consciência. É neste momento que o mecanismo de identificação torna-se mais eficiente (não surpreende que seu uso sistemático seja nos momentos de maior intensidade dramática). Nosso olhar, em princípio identificado com o da câmera, confunde-se com o da personagem; a partilha do olhar pode saltar para a partilha de um estado psicológico, e esta tem caminho aberto para catalizar [*sic*] uma identidade mais profunda diante da totalidade da situação. (XAVIER, 2005, p. 35)

O silêncio do menino mostra-se marcante: ele segue calado, somente observando e sem interagir com a mãe. A câmera que acompanha tudo muito de perto, assim como ocorre em outros momentos da narrativa, aproximando o espectador do mundo subjetivo do protagonista. Ainda que a câmera subjetiva só tenha sido utilizada em poucos momentos do filme, como já foi visto, Kogut explora outros recursos que, ao longo da película, enfatizam tratar-se do ponto

de vista da criança. Nas cenas em que Thiago aparece ao lado da mãe, por ser uma relação de afeto, essa personagem não é mostrada com a cabeça cortada, enquadramento que se opõe ao das cenas com Pai, nas quais prevalece a hostilidade. Mesmo o silêncio, presente em alguns momentos em que o personagem está ao lado da mãe, mostra-se diferente, pois não carrega a mesma tensão de quando o menino contracenava com Pai. Os gestos e as interações de Nhanina no filme costumam ser afetuosos e correspondem ao amor oferecido pelo filho.

Em contraposição às relações de afeto, outro deslocamento que ocorreu no filme de Kogut refere-se à relação de repulsa que Thiago/Miguilim nutre pelos personagens Liovaldo e Patorí. Com a exclusão do irmão mais velho, Liovaldo, o filho de seo Deográcias passa a representar o único desafeto do protagonista na trama. Ainda que isso não fique explícito na adaptação de Kogut, pois Patorí não é nem mesmo nomeado na sequência em que aparece, o espectador familiarizado com a novela rosiana pode identificar como o protagonista não suportava o menino, pois suas atitudes escondiam intenções maldosas. Em um trecho de “Campo geral”, Miguilim explicita: “Por paz, não estava querendo também brincar junto com o Patorí, esse era um menino maldoso, diabrava.” (ROSA, 2006, p. 36).

Na novela rosiana, Patorí gostava de irritar Miguilim: enganava-o, sujava-o com terra, dizia que iria se casar com Drelina, falava da beleza de Nhanina, queria ensinar as coisas que os homens fazem com as mulheres; essas atitudes desagradavam a personagem principal e despertavam a sua agressividade em alguns momentos — “Miguilim tinha as tempestades.” (ROSA, 2006, p. 122). Na frente dos adultos, o filho de seo Deográcias se fingia de bonzinho e sempre pedia desculpas por algum malfeito, como descrito neste trecho:

Contava como era feita a mãe de Miguilim, que tinha pernas formosas... “— Isso tu não fala, Patorí!” — Miguilim dava passo. “— A já! E eu brigo com menino menorzinho do que eu?! Tu bobêia?” O Patorí debochava. Saía para o pátio. Daí, quando Miguilim estava descuidado, o Patorí pegava um punhado de lama, jogava nele, sujando. Miguilim sabia que não adiantava acusar: — “Não foi por querer...” — o Patorí sempre explicava aos mais velhos — “Eu até gosto tanto de Miguilim...” (ROSA, 2006, p. 37)

Em “Campo geral”, devido às atitudes maldosas, Miguilim chega a aproximar e comparar os dois personagens: “Liovaldo era malino. Vinha com aquelas mesmas conversas do Patorí, mas mesmo piores.” (ROSA, 2006, p. 115). Essa aproximação entre os personagens sugerida na novela de Rosa permitiu a Kogut realizar o deslocamento das atitudes de Liovaldo para Patorí e condensar algumas ações realizadas pelos dois personagens ao longo da narrativa em

uma única sequência do filme. O trecho preservado da novela refere-se a uma interação entre Liovaldo e o irmão menor Miguilim:

Então o Liovaldo dizia um feitiço que sabia, para fazer qualquer mulher ou menina consentir: que era só a gente apanhar um tiquinho de terra molhada com a urina dela, e prender numa cabacinha, junto com três formigas-cabeçudas. Miguilim se enraivecia, de nada não dizer. Mesmo o Liovaldo sendo maior do que ele, ele achava que o Liovaldo era abobado, demais. Perto do Liovaldo, Miguilim nem queria conversar com a Rosa, com o vaqueiro Salúz, com pessoa nenhuma, nem brincar com Tomèzinho e a Chica, porque o Liovaldo, só de estar em presença, parecia que estragava o costume da gente com as outras pessoas. (ROSA, 2006, p. 115)

O “feitiço” de Liovaldo descrito na novela insere-se no filme como um ensinamento que Patorí transmite a Thiago. No início da sequência (01:04:49), o rosto de Thiago aparece em primeiro plano e ouve-se ao fundo a voz de uma criança; em seguida, mostra-se o menino, que havia chegado a cavalo com seo Deográcias, mexendo na terra. Trata-se de um menino um pouco mais velho que o protagonista. Os dois brincam no quintal e o menino maior diz que vai ensinar um feitiço para qualquer mulher ficar apaixonada por Thiago. O personagem principal observa contrariado e em silêncio, parecendo não ligar para o que o outro diz.

O menino maior irrita-se com a indiferença de Thiago e profere a seguinte frase: “— É, Thiago, bem que seu pai falou que você é meio parágrafo mesmo. Ele preferia que ocê em vez do Felipe tivesse morrido.”. Nesse momento, Thiago salta com raiva sobre o menino e os dois começam a brigar no chão. Ao fundo, escuta-se a voz de Nhô Bero, chamando o protagonista: “— Thiago, Thiago, vem cá!”. Ele separa as duas crianças e ordena ao maior: “Sai daqui! Vá com seu pai, vai!” e empurra o filho com raiva e força.

Na narrativa rosiana, os acontecimentos não se desenrolam da mesma forma: a briga entre Miguilim e o irmão Liovaldo se dá por outro motivo. O protagonista se enfurece com o irmão maior por este maltratar o menino Grivo e tenta defendê-lo. Como ambos os personagens secundários (Liovaldo e Grivo) foram excluídos da adaptação, Kogut aproveita esse acontecimento e desloca essas ações para a cena na qual aparece a personagem Patorí na adaptação. Além disso, ela acrescenta um novo traço de maldade à cena: a frase que revela o desprezo de Pai por Thiago/Miguilim.

Na trama rosiana, a fala atribuída por Patorí a Pai havia sido dita na frente de Miguilim: “Pai calou a boca, muitas vezes. Mas, de noite, em casa, mesmo na frente de Miguilim, Pai disse a Mãe que ele não prestava, que menino bom era o Dito, que Deus tinha levado para si, era muito melhor tivesse levado Miguilim em vez d’o Dito.” (ROSA, 2006, p. 111). Não havia

qualquer ligação entre a fala de Pai e as personagens Liovaldo ou Patorí, mas a diretora aproveita-a em outro momento para aumentar a tensão e justificar a briga entre os meninos, sem dar a impressão de que se tratava de um motivo bobo ou algo que pudesse ser considerado apenas um estranhamento entre crianças.

Em “Campo geral”, após a desavença com o irmão Liovaldo, Pai bate muito em Miguilim, mostra-se “raivável”. Então, após esse ato violento, o menino é enviado pela mãe para passar três dias com o vaqueiro Salúz até que os ânimos de Pai pudessem acalmar. Na volta ao Mutum, o menino trata a todos com desprezo, não pede a benção de Pai, desafia-o, mesmo que tivesse que apanhar novamente e pagar com a própria vida, ele não abaixaria a cabeça desta vez. No entanto, Pai o surpreende e não bate mais em Miguilim, tem outra atitude para repreendê-lo:

Mas Pai não bateu em Miguilim. O que ele fez foi sair, foi pegar as gaiolas, uma por uma, abrindo, soltando embora os passarinhos, os passarinhos de Miguilim, depois pisava nas gaiolas e espedaçava. Todo o mundo calado. Miguilim não arredou do lugar. Pai tinha soltado os passarinhos todos, até o casalzinho de tico-ticos-reis que Miguilim pegara sozinho, por ideia dele mesmo, com peneira, na porta-da-cozinha, uma vez. Miguilim ainda esperou para ver se Pai vinha contra ele recomeçado. Mas não veio. Então Miguilim saiu. Foi ao fundo da horta, onde tinha um brinquedo de rodinha-d’água — sentou o pé, rebentou. Foi no cajueiro, onde estavam pendurados os alçapões de pegar passarinhos, e quebrou com todos. Depois veio, ajuntou os brinquedos que tinha, todas as coisas guardadas — 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, que nem quis espiar — e jogou tudo fora, no terreiro. (ROSA, 2006, p. 121)

A sequência fílmica inspirada nesse trecho mostra-se importante, pois culmina na última ação violenta de Pai contra o protagonista: a destruição das gaiolas dos passarinhos. Embora essa ação tenha sido apresentada em outro momento na novela “Campo geral” — após o retorno da viagem que Miguilim havia feito com o vaqueiro Salúz —, na adaptação ela se inicia com a provocação de Patorí e também cumpre a função de marcar definitivamente a passagem de Thiago da infância para a fase adulta.



Figura 14 – Sequência em que Pai e Thiago destroem as gaiolas dos passarinhos. Capturas de tela do filme **Mutum** (01:06:13).

Após destruir as gaiolas, Pai não aparece mais na película, e a trama já se encaminha para o fim, em ritmo mais acelerado: muitas ações acontecem em um curto período. Depois de destruir o restante das gaiolas e alguns brinquedos, Thiago parte com Luisaltino. Mãe reforça que “— É melhor assim, Thiago! Daqui uns dias seu Pai acalma”. Nas cenas seguintes, o menino já aparece tocando a boiada com outros vaqueiros. Essa viagem representa o segundo

afastamento do protagonista do Mutum antes que ele parta com o doutor amigo de seo Aristeu (apenas citado no filme).

Dessa forma, percebe-se que Kogut desloca e reúne acontecimentos espalhados ao longo da narrativa rosiana, retira-os de determinados pontos e leva-os a outros para que eles não se percam e para que atinja o objetivo de explicitar o ciclo de violências sofridas por Thiago/Miguilim sob o domínio de Nhô Bero. Esse feito também foi observado e descrito pelo professor Flavio Aguiar ao analisar a minissérie **Grande sertão: veredas**. Aguiar descreve o procedimento desta forma:

9. Combinação e disjunção: Vários elementos dispersos no romance são “retirados” de seus pontos de origem (*disjunção*) e transportados para outros (*combinação*), de modo a economizar tempo sem perdê-los. No caso, esse recurso foi utilizado para caracterizar, por exemplo, estados de ânimo dos protagonistas que, no romance, apareciam em contextos muito diversificados. (AGUIAR, 2003, p. 138)

Com base na descrição desse procedimento, percebe-se que a diretora reorganizou acontecimentos e apresentou-os em outra ordem para enfatizar a violência sofrida pelo protagonista, mas tomando o cuidado necessário para não explicitá-la, chegando a chocar o espectador. Kogut substitui a surra dada por Nhô Bero em Miguilim por conta do decoro, elevando o tom da narrativa fílmica e apresenta em seu lugar a destruição das gaiolas. Ainda que as supressões e substituições levem a cineasta a enfraquecer a força de algumas características dos personagens, ela opta por seguir o caminho das sutilezas, evitando a redundância tão característica de mídias como o cinema e a televisão.

Portanto, as imagens fragmentadas, apresentadas em alguns momentos pela câmera, revelam a perspectiva de uma criança que tinha dificuldades reais de enxergar e que começou a decifrar o mundo dos adultos sem a ajuda do irmão sábio que antevia os acontecimentos e sabia das coisas. Fato que será revelado somente no final da produção cinematográfica, quando o doutor, amigo de seo Aristeo, convida Thiago a colocar os óculos e permite-lhe que enxergue tudo com clareza, veja a luz: “— Que claridade!” (fala pronunciada pelo protagonista ao colocar os óculos emprestados).

Além disso, ao enfraquecer a relação entre os irmãos, diminuindo a importância da orientação de Felipe/Dito na adaptação cinematográfica, Kogut enfatiza mais uma vez o ponto de vista da criança protagonista e enaltece também a importância de Pai e Mãe, colocando-os como símbolos para o menino. Ainda que estejam em lados opostos, eles aparecem para Thiago/Miguilim como figuras representativas, respectivamente, do desafeto e do afeto, mais

do que qualquer outro personagem da trama. Mãe, com sua escuta atenta e atos carinhosos e fazendo doces, representa o cuidado e a dedicação; membro da família a quem a criança deve dedicar todo o amor. Pai simboliza a autoridade, os limites e a violência, figura a quem se deve obedecer.

Conclui-se, portanto, que, com o rebaixamento da personagem Felipe/Dito — colocado em uma posição secundária e pouco significativa, de modo a deslocar para Mãe o afeto que Thiago dedica a ele —, Sandra visa ressaltar a perspectiva de uma única criança: o menino protagonista. O espectador apoia-se apenas no olhar de Thiago, reforçando-se assim o alerta feito na sequência inicial do filme: de desconfiar do que a câmera apresentou ao longo da narrativa, por se tratar de uma visão parcial. Thiago/Miguilim mostra-se como o grande contador da história do Mutum; as emoções registradas pela câmera e apresentadas na tela são registradas por seu olhar, que não enxerga tudo, mas que suspeita e, sobretudo, aprecia com sensibilidade.

CONCLUSÃO

Os diálogos e as relações estabelecidas entre a literatura e o cinema ao longo do tempo motivaram esta pesquisa, de modo a incitar a discussão sobre os procedimentos, conceitos e questões que concernem à adaptação fílmica, objeto central desta análise. Ao escolher o filme **Mutum** (2007) de Sandra Kogut, inspirado na novela “Campo geral”, de Guimarães Rosa, como objeto de análise desta dissertação, iniciou-se um longo processo de releitura, de comparações e de descobertas tanto da obra inspiradora quanto da obra adaptada. A pergunta que orientou esta análise foi: de que forma a diretora Sandra Kogut dialogou com o conceito de infância apresentado no texto de partida e como construiu e destacou a perspectiva da criança no filme **Mutum**?

Constatou-se que o desejo da adaptação surge da impossibilidade de copiar o texto literário, considerando o desafio e a oportunidade de dar vida aos personagens e de recriá-los de formas diferentes. O processo de recriação fílmica com base em uma obra da literatura não consiste simplesmente em transplantar para a tela do cinema a trama presente no texto de partida, em um processo de pura *mímeses* que incluiria a preservação de cada diálogo, a cópia fiel de cada cenário ou mesmo da descrição dos personagens. Partiu-se do pressuposto de que adaptar significa necessariamente transformar e, assim, buscou-se analisar de que forma o filme **Mutum** apresentou soluções para transpor o texto literário para as telas mesmo que tenha sido necessário realizar alterações em relação ao texto de partida, mantendo-o presente ainda que de forma implícita.

O filme de Sandra Kogut preservou a característica rosiana da narrativa circular (começa e termina no mesmo ponto, com a viagem do protagonista), manteve os personagens que compõem o núcleo principal da trama (Pai, Mãe, filhos, Tio e Vó), preservou as características do menino protagonista e realizou atualizações pontuais relacionadas ao conceito de infância abordado no texto literário. Em contrapartida, apresentou diversas outras modificações que levaram a um distanciamento da obra original. A cineasta teve de realizar diversos procedimentos a fim de adequar o conteúdo da trama de “Campo geral” à nova linguagem. Entre eles, recorreu a sínteses, supressões e deslocamentos, além de criar novas imagens e encadeamentos, ressaltando que se trata de duas obras distintas, distanciadas no tempo e produzidas por idealizadores diferentes.

Acompanhando o movimento da câmera da cineasta, foi possível adentrar o universo contraditório do **Mutum**, onde tanto a aspereza da paisagem e das relações humanas quanto a violência e a exclusão social se contrapõem à sensibilidade e à delicadeza do mundo visto pelos

olhos da criança protagonista. Aceitou-se o convite de experienciar o processo de desvelamento das tensões, dos afetos e das descobertas vivenciados, pela primeira vez diante da câmera da diretora, pelo menino Thiago/Miguilim.

Identificou-se que, para destacar a perspectiva do protagonista, Sandra utilizou planos e ângulos que valorizaram o olhar da criança em relação ao mundo dos adultos e revelaram sentimentos que não são nomeados, apenas sugeridos. Esses recursos permitiram a Kogut potencializar descobertas, frustrações e sensações da infância vivenciadas pelo protagonista diante dos olhos do público, contribuindo também para reforçar a construção de sua subjetividade e valorizar a perspectiva da criança.

A incapacidade de o menino compreender as relações e atitudes dos adultos e nomear o que sente expressa-se por meio do registro dos personagens adultos com a cabeça cortada — sobretudo quando o protagonista contracenava com Pai —, pelos cortes secos, sem transições entre as cenas, e também por meio do silêncio. Houve um trabalho minucioso em relação aos ruídos naturais, inseridos para enfatizar o silêncio que não pode ser considerado um “vazio neutro” em **Mutum**. Os ruídos naturais inseridos ao longo de todo o longa corroboram o discurso das imagens e intensificam o não dito, fator determinante para a construção subjetiva do personagem Thiago/Miguilim.

A diretora apostou também na emoção do menino, valorizando expressões e gestos de Thiago, a fim de aproximá-lo do público e fazer o espectador sentir empatia pelo personagem criança. Dessa forma, pode-se afirmar que a perspectiva da criança protagonista no filme constrói-se com base em três pilares: enquadramentos, silêncios e ruídos, e emoção (expressões e gestos).

Em contrapartida, outras escolhas da diretora não se mostraram tão acertadas, alterando a “coluna vertebral” da trama: personagens e acontecimentos foram suprimidos, alguns deslocamentos foram provocados e enfraqueceu-se a amizade entre Miguilim e Dito, uma das mais belas relações descritas na trama rosiana. Sem contar com a ajuda de recursos como a voz *over* — que faria o papel do narrador onisciente de Rosa — e como os *flashbacks*, e com a supressão de experiências consideradas formativas para o protagonista, ocasionou-se uma redução considerável da dimensão social e de perspectivas na narrativa. Assim, a produção cinematográfica tornou-se menos densa e não se mostrou capaz de revelar a complexidade do texto rosiano. Além de não conseguir transpor para a tela a poeticidade tão característica da escrita de Guimarães Rosa.

Fazendo uso dos recursos disponíveis, a adaptação cinematográfica apresenta muitas lacunas (intencionais, de acordo com a cineasta e com a roteirista do filme), que cabe ao

espectador preencher. As relações e ações não se apresentam de forma explícita; as imagens constroem-se sobretudo por meio da sugestão, forçando o espectador a recuperar fatos, diálogos e acontecimentos da novela “Campo geral”. Isso torna-se uma barreira se o público não for conhecedor da obra de Rosa, pois terá dificuldade de compreender o encaminhamento e os respiros inseridos por Kogut na narrativa fílmica. Isso não significa que o filme não se apresenta de forma consistente, mas, em alguns momentos, principalmente no que se refere ao distanciamento da linguagem verbal e dos diálogos da novela, pode-se constatar que houve uma redução da carga poética em relação ao texto de partida.

Por fim, cabe questionar: será que as escolhas da diretora foram suficientes para ampliar o texto rosiano e contribuíram para a recriação do universo de Miguilim no cinema? Ainda que se saiba que, a partir do momento em que o tradutor/adaptador se debruça sobre o texto literário, abre-se um novo universo de possibilidades, ampliando assim as oportunidades de diálogo com o texto de partida e aumentando as chances de criação de uma nova obra, acredita-se que somente a aposta na emoção (valorização de gestos e olhares do protagonista), no silêncio e nos posicionamentos de câmera e enquadramentos — a fim de aproximar ainda mais o protagonista e os espectadores — não foi suficiente para representar a complexidade da novela rosiana.

Há muitas lacunas em **Mutum** a serem preenchidas ao longo da narrativa cinematográfica. Elas representam diálogos e pistas deixadas pela diretora ao longo da película, mas só cumprirão o papel de ampliar os sentidos do texto de partida se forem desvendadas pelo espectador familiarizado com a obra de Guimarães Rosa. Para o público em geral, a trama será compreendida em sua superfície, sem as conexões que são possibilitadas pelas janelas abertas pelos diálogos estabelecidos com o texto literário. Como adapta-se visando um público leigo e não de leitores especializados, pode-se inferir que a adaptação apresentará um enredo diferente da trama rosiana, uma vez que buscou soluções simplificadoras. Adaptar Guimarães Rosa exige um “talento criador”, retomando as palavras de Bazin (2014), para entender como a trama se constitui e de que forma as diversas camadas da narrativa são constituídas a fim de não correr o risco de esbarrar na superficialidade.

A adaptação afasta-se do texto de partida a partir do momento em que decide reduzir o número de ações e personagens e deixar em segundo plano os diálogos e a poeticidade apresentada na novela. Não se pode assegurar, então, que a narrativa apresentada nas telas do cinema foi capaz de ampliar a obra inspiradora. Ainda que se pretenda próximo ao universo rosiano e não tanto à linguagem apresentada na novela, é possível asseverar que o filme **Mutum** cola-se muito à realidade e afasta-se da poeticidade da narrativa de Rosa. Ao enfatizar um recorte que coloca em evidência o olhar do menino protagonista Thiago/Miguilim diante de um

mundo que se revela, sobretudo, de forma hostil, a obra cinematográfica se afasta da complexidade da trama de Rosa, sobretudo ao que se refere ao espaço social no qual as personagens estavam inseridas e ao maravilhamento frente às descobertas da vida no Mutum.

Diante do exposto, ao iluminar as relações dialógicas estabelecidas pela diretora Sandra Kogut ao realizar a transposição da novela de Guimarães Rosa para o cinema, ficou-se com a impressão de que se optou por marcar, desde o princípio, tratar-se de uma obra diferente, quase autônoma, posicionamento já expresso na alteração do nome da produção cinematográfica e na opção de manter os nomes originais das crianças que dão vida aos personagens da trama. A obra apresentada no cinema diz mais sobre Kogut do que sobre Rosa, simboliza a concretização da forma como a diretora interpretou a narrativa; trata-se de uma leitura pessoal e representa o resultado das estratégias utilizadas por ela na transposição do livro para o cinema. Contudo, propõe diálogos e apresenta alguns vazios que remetem ao texto rosiano, permitindo ao espectador imaginar ou recorrer à obra literária para preenchê-los, podendo ampliar assim a trama que se revela diante dos olhos.

Em caráter pessoal, a realização desta pesquisa permitiu inúmeras releituras do texto de partida, possibilitando novas interpretações e descobertas. Além disso, ao analisar as escolhas realizadas por Kogut para realizar a sua produção cinematográfica, novos diálogos foram tecidos para que as lacunas inseridas no filme pela diretora pudessem ser preenchidas e fizessem sentido. Sabe-se que cada leitor/espectador faz leituras de acordo com visões de mundo e experiências próprias e, portanto, o estudo apresentado nestas páginas é o resultado de inúmeras construções e desconstruções e apresenta apenas uma das muitas possibilidades de interpretação da obra cinematográfica.

REFERÊNCIAS

- AGOSTINHO, S. Livro I “A Infância”. In: *Confissões*. Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Nova Cultural, 1996 (Coleção Os Pensadores).
- AGUIAR, F. Literatura, cinema e televisão. In: PELLEGRINI, Tânia et. al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac/Instituto Itaú Cultural, 2003. pp. 115-141.
- ALMEIDA, T. W. F; BORGES, T. Infância e ritos de passagem em “Campo Geral” de Guimarães Rosa. *Caletroscópio*: revista da Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, v. 4, n. 7, p. 114-128, jul./dez. 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/caletroscopio/article/view/3660>. Acesso em: 6 nov. 2022.
- ALVES, M. S. *Mutum*: do murmúrio à letra (ou a experiência do cinema como expansão do campo literário). 2013. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-95WJEE/1/mutum_final.pdf. Acesso em: 6 nov. 2022.
- AMORIM, M. Á. de. Ver um livro, ler um filme: sobre a tradução/adaptação de obras literárias para o cinema como prática de leitura. *Cadernos do CNLF*, Rio de Janeiro, v. XIV, n. 2, t. 2, p. 1725-1739, 2010. Disponível em: http://www.filologia.org.br/xiv_cnlf/tomo_2/1725-1739.pdf. Acesso em: 6 nov. 2022.
- ARAÚJO, H. V. de. *A raiz da alma (Corpo de Baile)*. São Paulo: Edusp, 1992.
- ARIÈS, P. *História social da criança e da família*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- AUMONT, J. *Moderno? Por que o cinema se torna a mais singular das artes*. Campinas, SP: Papirus, 2008.
- AVELLAR, J. C. *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- AVELLAR, J. C. “Pai país, mãe pátria”. In: EQUIPE IMS, Que clareza! *Blog IMS*. Instituto Moreira Salles. Rio de Janeiro/São Paulo, 4 out. 2016. Disponível em: <https://blogdoims.com.br/que-claridade/>. Acesso em: 25 out. 2022.
- BADINTER, E. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BAZIN, A. *O que é o cinema?* Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, W. Sobre arte, técnica, linguagem e política. Lisboa: Relógio D’Água, 1992. p. 107.
- BIAGGI, E. L. de C. A imagem na literatura e a palavra no cinema: análise de transcrições dos textos roseanos para o audiovisual. In: CINEMA: veredas. Os filmes a partir de João Guimarães Rosa – 24 junho a 6 julho 2008. Disponível em: http://imagemtempo.com.br/guimaraesrosa/artigo_enio.htm. Acesso em: 18 out. 2022.

BOSI, Alfredo. “Céu, Inferno”. *Céu, Inferno – ensaios de crítica literária e ideologia*. São Paulo: Ed. Ática, 1988.

CANDIDO, Antonio. “O homem dos avessos”. *Tese e Antítese*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. Vários escritos. 4. ed. São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

CAMPOS, H. de. Da tradução como criação e como crítica. In: CAMPOS, H. de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 31-48.

CAMPOS, H. de. *Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2011.

CARDOSO, M. *Fátima Toledo: interpretar a vida, viver o cinema*. São Paulo: Liber Ars, 2014.

CHION, M. *A audiovisualização: som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

CORREIA SANTOS, S. O cinema sensorial-afetivo de Sandra Kogut. In: LUSVARGHI, Luiza; SILVA, Camila Vieira da (org.). *Mulheres atrás das câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018*. São Paulo: Estação Liberdade, 2019.

COSTA, A. L. M. Miguilim no cinema: da novela “Campo Geral” ao filme *Mutum*. *Revista de Ciências Sociais*, Fortaleza, v. 44, n. 2, p. 31-52, jul./dez. 2013.

COUTO, J. G. “Mutum” contempla a infância no sertão. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 13 nov. 2007. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1311200707.htm>. Acesso em: 18 out. 2022.

FIGUERÔA, A. Cinema Novo: a luta por uma estética nacional. In: REDE MEMÓRIA. Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/dossies/rede-da-memoria-virtual-brasileira/artes/cinema-novo/>. Acesso em: 18 out. 2022.

GALVÃO, W. N. *Mitológica rosiana*. São Paulo: Ática, 1978.

GUZMÁN, P. *Filmar o que não se vê: um modo de fazer documentários*. São Paulo: Edições Sesc, 2017.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

JAKOBSON, R. Aspectos linguísticos da tradução. In: JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969.

JOHNSON, R. *Literatura e cinema – Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.

JOHNSON, R. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de *Vidas Secas*. In: PELLEGRINI, T. et. al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo/Itaú Cultural, 2003. pp. 37-59.

JOHNSON, R; STAM, R. (org.). *Brazilian Cinema*. New York: Columbia University Press, 1995.

KRAMER, S. A infância e sua singularidade. In: BEAUCHAMP, J.; RANGEL, S. D.; NASCIMENTO, A. R. (org.). *Ensino fundamental de nove anos: orientações para a inclusão da criança de seis anos de idade*. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Básica, 2007.

KREUTZ, K. Neorrealismo italiano. *Academia Internacional de Cinema*, São Paulo, 10 set. 2018. Disponível em: <https://www.aicinema.com.br/neorrealismo-italiano/>. Acesso em: 18 out. 2022.

LARROSA, J. O enigma da infância ou o que vai do impossível ao verdadeiro. In: LARROSA, J. *Imagens do outro*. Petrópolis: Vozes, 1998.

LEAL, F. A. D. *O sertão revisitado: o mundo rosiano atualizado no filme Mutum*. 2016. Trabalho apresentado na XII Semana de Extensão, Pesquisa e Pós-Graduação SEPesq, Porto Alegre, 2016.

LOPES, J. de S. M. O cinema na infância. *Txt: Leituras transdisciplinares de telas e textos*, Belo Horizonte, v. 4, n. 7, p. 22-35, 2008. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/txt/article/view/9643>. Acesso em: 6 nov. 2022.

MARCHI, R. de C.; OLIVEIRA, Daniela Odete; SANTOS, Maristela Pitz; SANTOS, João Altair. A infância no cinema: um projeto de extensão. *Atos de pesquisa em educação*, Blumenau, v. 10, n. 3, p. 834-854, set./dez. 2015. Disponível em: <https://proxy.furb.br/ojs/index.php/atosdepesquisa/article/view/5028>. Acesso em: 6 nov. 2022.

MESQUITA, R. Um filme que se constrói no olhar. In: *Contracampo*. [S. l.], n. 89, [s. d.]. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/89/festmutum.htm>. Acesso em: 18 out. 2022.

MORAIS, O. J. de M. *Grande sertão: veredas: o romance transformado*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

MUTUM. Direção: Sandra Kogut. Produção: Flávio R. Tambellini e Sílvia Costa. Intérpretes: Thiago da Silva Mariz, Wallis Felipe Leal Barroso, João Miguel, Izadora Fernandes, Rômulo Braga e outros. Roteiro: Ana Luiza Martins Costa, Sandra Kogut – baseado na novela “Campo geral”, de João Guimarães Rosa. Brasil: Distribuidora Vídeo Filmes, 2007. (90 min)

NA ÍNTEGRA – CLARICE COHN E MARY DEL PRIORI – INFÂNCIA. São Paulo: Univesp TV, 2016. 1 vídeo (54 min 38 s). Publicado pelo canal Na Íntegra. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Xa8v6DFdTvo>. Acesso em: 3 nov. 2022.

NITRINI, S. *Literatura comparada*. São Paulo: Edusp, 2010.

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. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/307208>. Acesso em: 7 maio 2023.

- NUNES, B. *O dorso do tigre*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- NUNES, B. *A Rosa o que é de Rosa: literatura e filosofia em Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Difel, 2013.
- NAREZZI, C. A ficção documentada ou o documentário ficcionalizado. In: *Centro Cultural São Paulo*. São Paulo, 27 set. 2018. Disponível em: <http://centrocultural.sp.gov.br/2020/03/05/a-ficcao-documentada-ou-o-documentario-ficcionalizado/>. Acesso em: 18 out. 2022.
- PEREIRA, I. Nouvelle vague: o movimento mais importante da história do cinema. In: *Cineset*. Manaus, 25 jul. 2013. Disponível em: <https://www.cineset.com.br/nouvelle-vague-o-movimento-mais-importante-da-historia-do-cinema/>. Acesso em: 19 out. 2022.
- PIGNATARI, D. *Semiótica e literatura*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.
- PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PRIORE, M. del. *História das crianças no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2020.
- RIBAS, J. M. Em “Mutum”, Sandra Kogut faz uma excelente adaptação do universo de Guimarães Rosa. *AFP*. [S. l.], 25 maio 2007. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/ultnot/afp/2007/05/25/ult32u17066.jhtm>. Acesso em: 6 nov. 2022.
- RIZZINI, I. Pequenos trabalhadores do Brasil. In: PRIORE, Mary del. *História das crianças no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2020. pp. 376-406.
- RONÁI, P. Rondando os segredos de Guimarães Rosa – introdução do livro *Corpo de baile*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- RONCARI, L. *O Brasil de Rosa (mito e história no universo rosiano): o amor e o poder*. São Paulo: Unesp, 2004.
- ROSA, J. G. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. São Paulo: T. A. Queiroz/ Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1981.
- ROSA, J. G. *Corpo de baile* – edição comemorativa 50 anos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- SALES GOMES, P. E. *Uma situação colonial?* São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- SIRINO, S. P. M. De meninos a homens: possibilidades de leituras da infância em “Conversa de bois”, “Campo geral” e “Mutum”. 2010. Tese (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná – Unioeste, Cascavel, 2010. Disponível em: https://tede.unioeste.br/bitstream/tede/2492/1/salete_paulina.pdf. Acesso em: 6 nov. 2022.
- SOUZA, R. de M. e. “O narrador epilírico de “Campo Geral”. *Diadorim*, Rio de Janeiro: UFRJ, 2006, v. 1, p. 63-74. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/diadorim/article/view/3837>. Acesso em: 28 out. 2022.

STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, v. 51, p. 19-53, jul./dez. 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p>. Acesso em: 6 nov. 2022.

STAM, R. *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.

XAVIER, I. 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: Editora Senac/Instituto Itaú Cultural, 2003. pp. 61-89.

XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

XAVIER, I. *Sétima arte: um culto moderno – o idealismo estético e o cinema*. São Paulo: Edições Sesc, 2007.

XAVIER, I. *A experiência do cinema*. São Paulo: Graal, 2008.