

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO

SEMPRE ALEGRE, MIGUILIM:

**Estudo da adaptação fílmica da novela *Campo Geral* (1956), de João Guimarães
Rosa, em *Mutum* (2007), de Sandra Kogut**

Ana Santos

Porto Alegre
2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO

SEMPRE ALEGRE, MIGUILIM:

**Estudo da adaptação fílmica da novela *Campo Geral* (1956), de João Guimarães
Rosa, em *Mutum* (2007), de Sandra Kogut**

Ana Santos

Trabalho de conclusão de curso de graduação
apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e
Comunicação da Universidade Federal do Rio
Grande do Sul como requisito parcial para a
obtenção do título de Bacharel em
Comunicação Social - Jornalismo.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Cida Golin

Porto Alegre
2011

“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!...”

João Guimarães Rosa

RESUMO

Este trabalho analisa a adaptação da novela *Campo Geral* (1956), de João Guimarães Rosa, para o filme *Mutum* (2007), de Sandra Kogut, buscando compreender as perdas e os ganhos do processo. Primeiramente, discutem-se algumas ideias sobre adaptação fílmica, comentando-se as diferenças fundamentais entre literatura e cinema e a impossibilidade de tradução fiel de uma linguagem para a outra. Apresentam-se em seguida informações sobre a vida e a obra do escritor João Guimarães Rosa e sobre a novela *Campo Geral*, bem como um perfil da cineasta Sandra Kogut e dados sobre o filme *Mutum*. Finalmente, escolheram-se para análise episódios significativos comuns às duas obras, a saber, aqueles relacionados à morte da personagem Dito (chama-se Felipe no filme). Apontam-se as diferenças e semelhanças no enredo desses episódios na obra original e em *Mutum* e as mudanças de sentido geradas pelas alterações feitas no filme. Conclui-se que, mesmo sem se pôr em jogo na comparação a riqueza poética de *Campo Geral*, a estrutura narrativa desses determinados episódios deixa a desejar em *Mutum*.

Palavras-chave: Adaptação fílmica. *Campo Geral*. *Mutum*. João Guimarães Rosa. Sandra Kogut.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	6
2 LITERATURA E CINEMA: ALGUMAS IDEIAS SOBRE ADAPTAÇÃO	8
2.1 Diferentes códigos	9
2.2 A fidelidade impossível	12
3 CAMPO GERAL & MUTUM	16
3.1 Um chamado João	16
3.2 <i>Campo Geral</i>	18
3.3 A fábula	19
3.4 Sandra Kogut	24
3.5 <i>Mutum</i>	25
4 ANÁLISE DOS EPISÓDIOS RELACIONADOS À MORTE DE DITO/FELIPE	31
4.1 O medo da morte e o sobrenatural	32
4.2 Dito/Felipe adocece	34
4.3 A morte de Dito/Felipe ressoa	42
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	47
REFERÊNCIAS	49
ANEXO A – FICHA TÉCNICA DE <i>MUTUM</i>	51
ANEXO B – FOTOS DE <i>MUTUM</i>	52
ANEXO C – POEMA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE EM HOMENAGEM A JOÃO GUIMARÃES ROSA	53

1 INTRODUÇÃO

Se a adaptação de qualquer obra literária para o cinema é, por si só, um tema que merece ser estudado, pela dificuldade de tradução de uma linguagem para a outra, é impossível ignorar a adaptação de uma obra literária de João Guimarães Rosa para o cinema. A inigualável riqueza linguística, metafórica e humana da novela *Campo Geral* (1956) faz de sua transformação no filme *Mutum* (2007) tarefa das mais instigantes. Este trabalho consiste em uma análise de certos elementos dessa transformação.

A escolha do tema está relacionada à admiração da autora pela obra de Guimarães Rosa, em especial pela novela em questão. Além disso, as opções feitas pela diretora Sandra Kogut – a escalação de crianças do sertão mineiro que jamais haviam atuado ou ido ao cinema; o não-uso do roteiro escrito como referência para as falas dos atores; a transposição da trama para o século XXI; o aspecto documental do filme; etc. – levantam questões de diversas naturezas, o que deve tornar a análise ainda mais rica.

O objetivo deste trabalho é comparar certos aspectos da novela e do filme, sobretudo no que se refere a alterações de enredo que, por sua vez, provocam alterações de sentido. Para isso, busca-se contemplar os seguintes objetivos específicos: comentar as diferenças básicas entre literatura e cinema e discutir o conceito de fidelidade nas adaptações; apresentar informações essenciais sobre a vida e a obra do escritor João Guimarães Rosa e sobre a novela *Campo Geral*; detalhar o enredo da novela, uma vez que ele será a base para comparações posteriores; traçar um breve perfil da diretora Sandra Kogut e descrever o filme *Mutum*; analisar os episódios da novela e do filme relacionados à morte da personagem Dito/Felipe, acontecimento central nas duas obras, demonstrando as mudanças realizadas no enredo desses trechos e as alterações de sentido decorrentes. A pergunta que conduz a investigação é: considerando-se a autonomia entre a literatura e o cinema, como se estabelece a relação entre ambos na adaptação de uma obra e quais são as perdas e ganhos desse processo?

A coleta de dados para o trabalho foi feita por meio de pesquisa bibliográfica (livros e artigos disponíveis na internet) e, é claro, de repetidas “visitas” a *Campo Geral* e a *Mutum*.

No primeiro capítulo, com base na leitura de autores como Robert Stam, Randal Johnson e Ismail Xavier, tenta-se desconstruir a noção de fidelidade à obra original, por meio de argumentação que torna patente a independência entre a literatura e o cinema, apesar das muitas trocas estabelecidas entre ambos.

No capítulo seguinte, a partir de textos de Alfredo Bosi e Paulo Rónai e de trechos dos *Cadernos de Literatura Brasileira*, arrolam-se alguns fatos sobre a vida e a obra de Rosa e sobre *Campo Geral*. Logo em seguida há um resumo da novela e então se apresentam dados sobre Sandra Kogut e *Mutum*. A principal fonte de tais informações foi o site oficial do filme.

No terceiro e último capítulo, faz-se a análise dos episódios da novela e do filme relacionados à morte da personagem Dito/Felipe. A leitura de Dante Moreira Leite fornece instrumentos para a interpretação desses episódios. Fala-se da morte e do sobrenatural nas duas obras, para logo se proceder à análise das cenas que mostram a doença e o falecimento do menino. Por fim, comenta-se a ressonância desse acontecimento em *Campo Geral* e em *Mutum*, procurando compreender se sua importância é a mesma na obra literária e em sua versão fílmica.

2 LITERATURA E CINEMA: ALGUMAS IDEIAS SOBRE ADAPTAÇÃO

Quem assume a tarefa de “transformar” um livro em filme deve, antes de tudo, estar ciente da impossibilidade de tradução da linguagem literária para a linguagem cinematográfica. Também quem assiste a uma adaptação deve estar ciente dessa impossibilidade.

É comum se ouvirem comentários negativos a respeito de adaptações cinematográficas de obras literárias, geralmente fundados na máxima “o livro é sempre melhor”. Via de regra, um filme é considerado ruim (como adaptação) se não segue ao pé da letra o enredo do livro no qual se baseia, se apresenta alterações em um diálogo, uma cena, uma personagem, se não recria adequadamente determinada atmosfera.

Uma adaptação, no entanto, não é nem poderia ser a cópia fiel da obra original. Um diretor que se impusesse o desafio de reproduzir visualmente cada página de um livro não estaria desempenhando seu papel de diretor, que é justamente o de interpretar o livro à sua maneira, criar algo novo a partir dele, usá-lo “como ponto de partida, não de chegada” (XAVIER, 2003, p. 62).

Nesse sentido, devem ser levadas em conta não só as diferenças fundamentais entre as duas linguagens, mas também as diferenças entre os indivíduos que realizaram cada uma das obras (escritor *versus* roteirista/diretor), as diferentes mensagens que esses indivíduos desejaram transmitir e as diferentes épocas em que cada obra (livro *versus* filme) foi lançada.

No caso de *Mutum*, por exemplo, não se pode esperar encontrar na tela João Guimarães Rosa, mas a leitura pessoal que Sandra Kogut fez dele, utilizando outros códigos, meio século depois.

2.1 Diferentes códigos

As diferenças existentes entre a linguagem literária e a cinematográfica vão muito além da oposição entre escrita e imagem, como observa Randal Johnson:

Enquanto um romancista tem à sua disposição a linguagem verbal, com toda a sua riqueza metafórica e figurativa, um cineasta lida com pelo menos cinco materiais de expressão diferentes: imagens visuais, a linguagem verbal oral (diálogos, 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)

Robert Stam complementa, ressaltando os diversos fatores que disputam espaço no cinema:

Como linguagem rica e sensorialmente composta, o cinema, enquanto meio de comunicação, está aberto a todos os tipos de simbolismo e energias literárias e imagísticas, a todas as representações coletivas, correntes ideológicas, tendências estéticas e ao infinito jogo de influências no cinema, nas outras artes e na cultura de modo geral. Além disso, a intertextualidade do cinema tem várias trilhas. A trilha da imagem "herda" a história da pintura e as artes visuais, ao passo que a trilha do som "herda" toda a história da música, do diálogo e a experimentação sonora. A adaptação, neste sentido, consiste na ampliação do texto-fonte através desses múltiplos intertextos. (STAM, 2008, p. 24)

Desse modo, quando se tem como objetivo confrontar um livro e um filme, torna-se necessário considerar elementos comuns às duas linguagens. Do contrário, a busca de equivalências será guiada apenas pela subjetividade do leitor/espectador.

É mera opinião pessoal afirmar que a protagonista de *A hora da estrela* representa bem ou mal a Macabéa descrita por Clarice Lispector, que a atmosfera árida de *Vidas secas* corresponde ou não àquela construída no romance de Graciliano Ramos, que o ritmo de *Mutum* lembra ou não o ritmo do texto de Guimarães Rosa. Ismail Xavier comenta:

[Tais observações] tomam o que é específico ao literário (as propriedades sensíveis do texto, sua forma) e procuram sua tradução no que é específico ao cinema (fotografia, ritmo da montagem, trilha sonora, composição das figuras visíveis das personagens). Tal procura se apoia na ideia de que haverá um modo

de fazer certas coisas, próprias ao cinema, que é análogo ao modo como se obtêm certos efeitos no livro. (XAVIER, 2003, p. 63)

Naturalmente, essa “fórmula” ou “receita” a ser seguida pelo cineasta não existe, uma vez que estão em jogo diferentes códigos que podem ser plenamente compreendidos somente no campo em que se inserem. Há, no entanto, aspectos mais ou menos neutros, passíveis de comparação, referentes a alterações no enredo ou na forma narrativa. Afinal, o livro e o filme se propõem contar a mesma história, ainda que o façam por meio de linguagens distintas.

Essa história, por sua vez, pode ser contada de diversas maneiras, independentemente do meio material empregado (texto ou filme). Ela diz respeito à sucessão cronológica dos fatos em determinado período e em determinado local (ou locais), à matéria-prima que deverá ser lapidada pelo escritor ou cineasta a fim de tornar-se interessante para o leitor ou espectador.

Tome-se como exemplo a história de *Mutum*. Thiago (nome de Miguilim no filme) tem cerca de dez anos e vive com a família no Mutum, no sertão de Minas Gerais. É um menino sensível, por vezes considerado “bobo”, em especial pelo pai, um homem rude e agressivo. Thiago presencia os conflitos dos adultos e sofre sua primeira grande dor com a morte do irmão mais novo. Finalmente, um médico de passagem pelo Mutum percebe que o menino é míope e se oferece para levá-lo à cidade a fim de cuidar dele e instruí-lo. Esses apontamentos sobre o enredo são o que Ismail Xavier chama de *fábula*, em oposição à *trama*, ou seja, à maneira como a fábula é construída. Ele observa:

Voltando ao nosso problema da adaptação, um filme pode exatamente só estar mais atento à fábula extraída de um romance, tratando de tramá-la de outra forma, mudando, portanto, o sentido, a interpretação das experiências focalizadas. Ou pode, no outro pólo, querer reproduzir com fidelidade a trama do livro, a maneira como estão lá ordenadas as informações e dispostas as cenas sem mudar a ordem dos elementos. (XAVIER, 2003, p. 66)

Sandra Kogut optou por mostrar o desenrolar dos fatos em *Mutum* de maneira linear (e mais ou menos fiel à fábula de *Campo Geral*), do ponto de vista de Thiago,

valorizando os olhares, os gestos, os silêncios. Essa é somente uma das inúmeras possibilidades de trama. Kogut poderia, por exemplo, ter contado a história como um longo *flashback*, a partir da narração em primeira pessoa de um Thiago já crescido, agora médico na cidade grande, ou a partir da voz de um narrador que usasse substancialmente o texto de Guimarães Rosa. Ela poderia ter começado a história pelo meio ou pelo fim, tê-la apresentado a partir do olhar da mãe, do pai ou do irmão de Thiago, ter preferido o tom teatral ao documental, ter justaposto os devaneios de Thiago aos acontecimentos reais... Enfim, a lista é extensa.

A câmera e a montagem exercem papéis fundamentais na constituição da trama de um filme, na medida em que as decisões tomadas a respeito delas promovem alterações de sentido em determinada fábula. Mais do que mostrar, a câmera *narra*, definindo pontos de vista, exagerando ou omitindo detalhes, aproximando ou distanciando o espectador. Da mesma forma, a montagem dita a ordem em que os eventos serão apresentados, abrindo um grande leque de opções narrativas.

Esse leque de opções aberto pelos recursos da montagem (e por outros recursos próprios do cinema) parece ter mudado não somente o modo de fazer filmes, mas também o modo de escrever contos ou romances, segundo nota Tânia Pellegrini:

[...] observa-se que as mudanças que se vieram processando na narrativa literária ao longo do tempo, em razão da incorporação das técnicas visuais, fizeram isso na direção de uma crescente sofisticação das técnicas de representação (monólogo interior, fluxo de consciência, desarticulação do enredo, fragmentação, descontinuidade, desaparecimento do narrador, etc.) que, paradoxalmente, envolve uma crescente simplificação da linguagem, no sentido de que ela vai aos poucos se despindo cada vez mais de seus acessórios qualificadores (figuras, advérbios, adjetivos, etc.) para dar lugar à substancialidade absoluta de nomes e ações, numa tentativa de imitar/representar a imagem visual na sua objetividade construída. (PELLEGRINI, 2003, p. 28-29)

Apesar de tal afirmação não se aplicar a *todas* as narrativas contemporâneas, ela é uma amostra do quão complexas podem ser as trocas entre literatura e cinema. Assim, as adaptações cinematográficas constituem apenas um dentre muitos aspectos de um

universo de inter-relações.

2.2 A fidelidade impossível

Segundo Robert Stam, a atitude discriminatória de alguns críticos e de parte do público em relação às adaptações fílmicas de obras literárias, manifestada no uso de termos como “infidelidade”, “traição”, “deformação”, “violação”, “vulgarização”, “adulteração” e “profanação” (STAM, 2008, p. 20), é parcialmente justificável. Algumas adaptações realmente não conseguem captar a essência do livro em que se baseiam, falham em retratar os elementos que fazem o leitor apreciar a obra-fonte. Stam comenta:

[...] a mediocridade de algumas adaptações e a parcial persuasão da "fidelidade" não deveriam levar-nos a endossar a fidelidade como um princípio metodológico. Na realidade, podemos questionar até mesmo se a fidelidade estrita é possível. Uma adaptação é automaticamente diferente e original devido à mudança do meio de comunicação. [...] O tropo da adaptação como uma "leitura" do romance-fonte, inevitavelmente parcial, pessoal, conjuntural, por exemplo, sugere que, da mesma forma que qualquer texto literário pode gerar uma infinidade de leituras, assim também qualquer romance pode gerar uma série de adaptações. Dessa forma, uma adaptação não é tanto a ressuscitação de uma palavra original, mas uma volta num processo dialógico em andamento. (STAM, 2008, p. 20-21)

Alguns autores propõem uma classificação das adaptações cinematográficas de acordo com o grau de subordinação à obra original. O espanhol Noriega Sánchez (SÁNCHEZ *apud* PEREIRA, 2011), por exemplo, divide-as em quatro tipos: a *adaptação literal*, na qual o filme procura ser o mais fiel possível à obra literária, convertendo-se em veículo de divulgação do livro; a *adaptação como transposição*, na qual o diretor busca transmitir, fazendo uso de recursos especificamente cinematográficos, certas características estéticas, culturais ou ideológicas do livro; a *adaptação como interpretação*, na qual o olhar do diretor se sobrepõe ao do escritor; e, finalmente, a *adaptação livre*, que apenas se inspira na obra original para criar algo totalmente novo.

Assim, ao que parece, *Mutum* situar-se-ia entre a transposição e a interpretação,

na medida em que mantém certas características da novela de Rosa, mas apresenta a forte marca autoral de Sandra Kogut.

Em uma perspectiva mais ampla, Stam cita o conceito de *hipertextualidade* de Gérard Genette:

O termo se refere à relação entre um determinado texto, que Genette denomina “hipertexto”, e um outro anterior, o “hipotexto”, que o primeiro transforma, modifica, elabora ou amplia. [...] Adaptações filmicas, neste sentido, são hipertextos nascidos de hipotextos preexistentes, transformados por operações de seleção, ampliação, concretização e realização. [...] De fato, as várias adaptações anteriores juntas podem formar um hipotexto maior, cumulativo, disponível ao cineasta que ocupa um lugar relativamente “tardio” nessa sequência. (STAM, 2008, p. 22)

A ideia de que uma adaptação cinematográfica deve obediência ao conto, novela ou romance no qual se baseia talvez seja proveniente da opinião geral de que a literatura é uma arte mais nobre do que o cinema, superior a ele, por assim dizer:

O problema – o estabelecimento de uma hierarquia normativa entre a literatura e o cinema, entre uma obra original e uma versão derivada, entre a autenticidade e o simulacro e, por extensão, entre a cultura de elite e a cultura de massa – baseia-se numa concepção, derivada da estética kantiana, da inviolabilidade da obra literária e da especificidade estética. Daí uma insistência na “fidelidade” da obra cinematográfica à obra literária originária. (JOHNSON, 2003, p. 40)

É bastante óbvio supor que um livro deve ser julgado em relação a outros livros e que um filme deve ser julgado em relação a outros filmes. Não faz sentido, portanto, comparar a qualidade de um livro à de um filme, mesmo que este tenha sido baseado naquele.

Por outro lado, é natural que o leitor crie “expectativas visuais”. Cada um de nós tinha sua própria Macabéa (*A hora da estrela*, de Clarice Lispector), seu próprio Fabiano (*Vidas secas*, de Graciliano Ramos), seu próprio Miguilim, antes de eles terem sido substituídos pelos atores que protagonizaram os filmes de Suzana Amaral, Nelson Pereira dos Santos e Sandra Kogut, respectivamente. É natural que o leitor se

decepção, que se sinta traído pelo fato de certos elementos do filme não corresponderem às imagens e ideias que ele havia guardado da leitura. Dessa forma, o filme também é incorporado ao livro (ainda que involuntariamente), emprestando faces, vozes e cenários concretos ao que antes era apenas sugerido pela palavra, criação conjunta do leitor e do escritor.

Aqui cabe a afirmação de Randal Johnson (2003) de que o problema da fidelidade inexistente quando o espectador não leu o livro ou quando o livro é desconhecido. Se o espectador não espera coisa alguma do filme, se não idealizou todo um universo visual e ideológico ao qual o filme deve corresponder (diferente do universo idealizado pelo diretor), a questão da fidelidade torna-se irrelevante.

Quando se defende a superioridade da literatura, talvez se tenha em mente sobretudo o cinema raso predominante no mercado, facilmente digerível, nos moldes hollywoodianos. Há diretores (dentre os quais podem ser incluídos os mencionados acima), entretanto, que fogem a essa regra, criando filmes de grande profundidade e, no caso das adaptações, muitas vezes enriquecendo a experiência literária. É nesse tipo de diretor que Ismail Xavier provavelmente pensava ao afirmar que o cineasta “pode 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).

Stam contribui para a discussão acerca da “superioridade” de certos livros em relação às suas adaptações fílmicas, chamando a atenção para a divergência de estilos em alguns casos:

Embora o incremento tecnológico do cinema faça-o parecer superficialmente moderno, sua estética dominante herdou as aspirações miméticas do realismo literário do século dezenove. Formas dominantes do cinema eram [ao longo do século vinte], assim, “modernas” em sua atualização tecnológica e industrial, mas não modernistas em sua orientação estética. Não é de se admirar que os maiores desapontamentos, por parte dos leitores letrados, tenham a ver com adaptações de romances modernistas como os de Joyce, Woolf e Proust, exatamente porque nesses casos a lacuna estética entre fonte e adaptação

parece ser estarrecedora, menos por causa das falhas inerentes ao cinema do que devido à opção pela estética pré-modernista. (STAM, 2008, p. 34)

Aqui também se insere a questão do gênero a que pertencem o livro e o filme. Segundo Stam,

Adaptações filmicas de romances invariavelmente sobrepõem um conjunto de convenções de gênero: uma extraída do intertexto genérico do próprio romance-fonte e a outra composta pelos gêneros empregados pela mídia tradutória do filme. A arte da adaptação filmica consiste, em parte, na escolha de quais convenções de gênero são transponíveis para o novo meio, e quais precisam ser descartadas, suplementadas, transcodificadas ou substituídas. (STAM, 2008, p. 23)

No caso de *Campo Geral e Mutum*, enquanto a novela se insere na prosa lírica, no regionalismo transcendental, místico e mítico de Guimarães Rosa, o filme segue uma linha documental e neorrealista.

Uma adaptação cinematográfica seria, assim, uma obra diversa (em maior ou menor grau) daquela em que se inspirou, não somente no que se refere à linguagem, mas também no que se refere às ideias que se propõe transmitir.

Mais sensata do que a crença ingênua na possibilidade de transformação de palavras em imagens é a noção defendida por José Carlos Avellar:

O que tem levado o cinema à literatura não é a impressão de que é possível apanhar uma certa coisa que está num livro – uma história, um diálogo, uma cena – e inseri-la num filme, mas, ao contrário, uma quase certeza de que tal operação é impossível. A relação se dá através de um *desafio* como os dos cantadores do Nordeste, onde cada poeta estimula o outro a inventar-se livremente, a improvisar, a fazer exatamente o que acha que deve fazer. (AVELLAR *apud* JOHNSON, 2003, p. 39-40)

Em *Mutum*, encontram-se obviamente inúmeros elementos do universo rosiano (como veremos no capítulo seguinte), mas Sandra Kogut se apropria deles e os modifica para mostrar que essa história já antiga, tão diferente das que se contam hoje, poderia acontecer, não apenas no sertão mítico de Guimarães Rosa, mas no sertão “real”, em pleno século XXI, com novos “Ditos” e “Miguilins”.

3 CAMPO GERAL & MUTUM

Para que se possa analisar devidamente a “transformação” de um livro em filme, é necessário conhecer não apenas as duas obras, mas também seus realizadores. Neste capítulo, apresentam-se informações sobre a vida e a obra do escritor João Guimarães Rosa e da diretora Sandra Kogut, bem como considerações a respeito de *Campo Geral* e de *Mutum*. O enredo da novela é descrito com detalhes, uma vez que é a base de todas as comparações que serão feitas posteriormente.

3.1 Um chamado João¹

João Guimarães Rosa nasceu em 27 de junho de 1908 em Cordisburgo, no interior de Minas Gerais, filho de um pequeno comerciante. Revelou desde cedo fascínio pela natureza e pelos idiomas, começando a estudar francês e holandês com menos de nove anos. Tornou-se ao longo da vida um autêntico poliglota, dominando, em maior ou menor grau, inúmeras línguas (alemão, francês, inglês, espanhol, italiano, russo, sueco, holandês, latim, grego).

Concluiu o curso secundário em Belo Horizonte. Em 1925, ingressou na Faculdade de Medicina da Universidade de Minas Gerais. Formado, exerceu a profissão em cidades do interior do estado (Itaúna, Barbacena) até 1934, quando iniciou a carreira diplomática. Foi cônsul-adjunto em Hamburgo, secretário de embaixada em Bogotá e conselheiro diplomático em Paris. De volta ao Brasil, foi ainda ministro e chefe do Serviço de Demarcação de Fronteiras.

Faleceu de enfarte em 1967, no Rio de Janeiro, três dias após a cerimônia de admissão à Academia Brasileira de Letras.

¹ Título do poema escrito por Carlos Drummond de Andrade em homenagem a João Guimarães Rosa e publicado no *Correio da Manhã* de 22 de novembro de 1967, três dias após a morte do escritor.

Como escritor, não é exagero afirmar que Guimarães Rosa revolucionou a literatura brasileira. Ele transcendeu a prosa regionalista de antecessores como Graciliano Ramos e José Lins do Rego para recriar um sertão do tamanho do mundo, poético, mítico, repleto de símbolos e mistérios.

Considerado o maior escritor brasileiro do século XX, ele era “inimitável na intuição das correntes fundas do inentendível mundo íntimo, assim como na transferência de episódios locais para horizontes universais” (RÓNAI, 2001a, p. 45-46).

O espaço descrito por Rosa é imaginário, na medida em que não pretende ser um retrato fiel do sertão, como afirma Antonio Candido a respeito de *Sagarana*, livro de estreia do autor:

*A província do sr. Guimarães Rosa, no caso Minas, é menos uma região do Brasil do que uma região da arte, com detalhes e locuções e vocabulário e geografia cosidos de maneira por vezes quase irreal. [...] Sagarana não é um livro regional como os outros, porque não existe região igual à sua, criada livremente pelo autor com elementos caçados analiticamente e, depois, sintetizados na ecologia belíssima de suas histórias.*²

Da mesma forma, Rosa se mostrou capaz de “acrobacias linguísticas” baseadas em processos muito mais complexos do que a mera reprodução da fala sertaneja, inspirando-se nela para criar uma língua também imaginária, altamente lírica e tão inventiva quanto suas histórias. Alfredo Bosi resume:

Toda voltada para as forças virtuais da linguagem, a escritura de Guimarães Rosa procede abolindo intencionalmente as fronteiras entre narrativa e lírica [...]. *Grande Sertão: Veredas* e as novelas de *Corpo de Baile* incluem e revitalizam recursos da expressão poética: células rítmicas, aliterações, onomatopeias, rimas internas, ousadias mórficas, elipses, cortes e deslocamentos de sintaxe, vocabulário insólito, arcaico ou de todo neológico, associações raras, metáforas, anáforas, metonímias, fusão de estilos, oralidade. (BOSI, 1994, p. 430)

² Citação extraída da introdução à edição dos *Cadernos de Literatura Brasileira* dedicada a João Guimarães Rosa. A introdução não é assinada. Esta edição dos *Cadernos...* encontra-se disponível em: <[http://ims.uol.com.br/Guimaraes_Rosa_\(novo!\)/D681](http://ims.uol.com.br/Guimaraes_Rosa_(novo!)/D681)>

E acrescenta:

O que se passa com a linguagem de Guimarães Rosa no tratamento das unidades verbais (fonemas, morfemas), ocorre também no plano dos grandes blocos de significado: as suas estórias são fábulas, *mythoi* que velam e revelam uma visão global da existência, próxima de um materialismo religioso, porque panteísta [...]. (BOSI, 1994, p. 431)

O autor publicou em vida os seguintes livros: *Sagarana* (contos), 1946; *Corpo de baile* (novelas), 1956; *Grande sertão: veredas* (romance), 1956; *Primeiras estórias* (contos), 1962; e *Tutaméia: terceiras estórias* (contos), 1967. Postumamente, foram publicados *Estas estórias* (contos), 1969; *Ave, palavra* (diversos), 1970; e *Magma* (poesia), 1997.

Suas obras foram traduzidas para o francês, o italiano, o espanhol, o inglês e o alemão, dentre outros idiomas, e muitas de suas narrativas foram adaptadas para o cinema e a televisão. No cinema, destacam-se: *A hora e a vez de Augusto Matraga* (1965), de Roberto Santos; *A terceira margem do rio* (1994), de Nelson Pereira dos Santos; *Outras estórias* (1999), de Pedro Bial; e *Mutum* (2007), de Sandra Kogut, baseado na novela *Campo Geral*, objeto deste estudo.

3.2 *Campo Geral*

Campo Geral é a primeira das sete novelas originalmente reunidas em *Corpo de baile* (1956). Em 1964, na terceira edição de *Corpo de baile*, as novelas foram divididas pelo próprio autor em três volumes independentes: *Manuelzão e Miguilim*, *No Urubuquaquá, no Pinhém* e *Noites do sertão*. Desde então, *Campo Geral* integra (ao lado de *Uma estória de amor*) o volume *Manuelzão e Miguilim*.

A história retrata com lirismo e sensibilidade únicos o universo infantil de Miguilim, um menino de oito anos que vive no Mutum, local isolado no sertão de Minas Gerais. Guimarães Rosa concentra a narrativa no olhar atônito de Miguilim sobre o que

se passa à sua volta e em suas tentativas de compreender os absurdos da vida. A narrativa é escrita na terceira pessoa, mas revela apenas a experiência do menino, deixando alguns eventos subentendidos.

Paulo Rónai descreve com propriedade a essência da novela:

Numa reprodução mágica da visão infantil, episódios insignificantes criam volume e acontecimentos trágicos se reduzem a meras impressões. 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. (RÓNAI, 2001b, p. 21-22)

Em carta escrita em 1966 a uma jovem prima, Rosa aponta *Campo Geral* como seu livro favorito: “[...] posso dizer sinceramente que, de tudo o que escrevi, gosto mais é da estória do Miguilim [...]. Por quê? Porque ela é mais forte que o autor, sempre me emociona; eu choro, cada vez que a releio, mesmo para rever as provas tipográficas”³.

3.3 A fábula

O enredo de *Campo Geral* é aparentemente simples. É a prosa sublime do autor que enche de beleza e significado cada uma das cerca de cento e trinta páginas da obra.

A narrativa começa relembrando a viagem que Miguilim fez ao completar sete anos de idade (agora tem oito). Ele foi levado por tio Terêz (irmão de seu pai) para ser crismado no Sucurijú, por onde o bispo passava. Lá, alguém disse que o Mutum era um lugar bonito, o que impressionou muito o menino, pois tal notícia poderia aplacar a tristeza da mãe (Nhanina), que não gostava de viver ali.

³ Citação extraída da cronologia elaborada por Ana Luiza Martins Costa (*Veredas de Viator*) na edição dos *Cadernos de Literatura Brasileira* dedicada a João Guimarães Rosa, disponível no endereço mencionado na nota anterior.

Miguilim fica tão ansioso para falar com a mãe que acaba não dando atenção ao pai (Nhô Bero) quando chega da viagem. O homem se enraivece e, como castigo, deixa o menino em casa quando leva os outros filhos para pescar no domingo. Nessa ocasião, tio Terêz ensina Miguilim a armar arapucas. Eles pegam muitos sanhaços e soltam-nos logo em seguida.

Miguilim também relembra a cachorra Pingo-de-Ouro, sua favorita dentre os muitos cães da família. Nhô Bero a deu a tropeiros de passagem pelo Mutum, o que entristeceu o menino.

É descrita então uma violenta briga entre os pais de Miguilim, causada por uma suposta relação amorosa entre Nhanina e tio Terêz. Miguilim tenta defender a mãe, o que lhe vale uma surra do pai, que logo o põe de castigo. Nesse mesmo dia, Vovó Izidra (tia-avó das crianças por parte de mãe) manda Terêz embora.

À noite há uma tempestade, e Dito (menino sábio, irmão mais novo de Miguilim e seu melhor amigo) a entende como castigo divino: “Por causa de Mamãe, Papai e tio Terêz, Papai-do-Céu está com raiva de nós de surpresa...” (ROSA, 2001, p. 44). Vovó Izidra, católica fervorosa, faz todos rezarem.

No outro dia, a família recebe a visita de *seo* Deográcias (que entende de remédios) e de seu filho Patorí (menino maldoso, um pouco mais velho do que Miguilim). *Seo* Deográcias chama a atenção para a saúde frágil de Miguilim, que se convence de que logo vai morrer. Pede a Deus um prazo de dez dias, durante os quais planeja fazer uma novena. Se ao fim desses dez dias ele não morrer, isso significa que está curado, que não morre mais.

No último dia do prazo, sem ter feito a novena, Miguilim está muito nervoso, na cama, se preparando para a morte. Ao longo daquela espera, ele se deu conta de que gosta muito da vida e da família:

Quem sabe, quem sabe, melhor ficasse sozinho – sozinho longe deles parecia estar mais perto de todos de uma vez, pensando neles, no fim, se lembrando, de tudo, tinha tanta saudade de todos. Para um em grandes horas, todos: Mãe, o Dito, as Meninas, Tomezinho, o Pai, Vovó Izidra, Tio Terêz, até os cachorros também, o gato Sossõe, Rosa, Mãitina, vaqueiro Salúz, o vaqueiro Jé, Maria Pretinha... Mas, no pingo da horinha de morrer, se abraçado com a mãe, muito, chamando pelo nome que era dela, tão bonito: – Nhanina... (ROSA, 2001, p. 76)

Miguilim se acalma apenas quando *seo* Aristeu, um alegre curandeiro, vem lhe ver e diz que ele só vai morrer dali a muitos anos.

O pai então decide que Miguilim deve começar a levar-lhe o almoço na roça. O menino fica contente por se sentir útil. No caminho de volta de sua primeira ida ao local de trabalho do pai, Miguilim encontra tio Terêz, que lhe pede que entregue um bilhete a Nhanina.

Agora Miguilim está diante de um dilema: é certo ou errado entregar o bilhete à mãe? Ele sequer tira a calça para dormir, para manter o bilhete junto a si, no bolso. No outro dia, chorando, devolve-o a tio Terêz, que compreende a situação difícil em que colocara o sobrinho. Pouco depois, Miguilim foge assustado de macacos que lhe roubam a comida que levava ao pai. Nhô Bero acha isso engraçado e Miguilim se sente querido: “Pai caçoava. Quando Pai caçoava, então era porque Pai gostava dele” (ROSA, 2001, p. 97).

Um homem chamado Luisaltino, novo ajudante de Nhô Bero na roça, se muda para a casa da família e traz consigo um papagaio, o Papaco-o-Paco. Na mesma época, chega a notícia de que Patorí morreu de fome após fugir por ter matado um rapaz. Nhô Bero larga todo o trabalho e vai visitar *seo* Deográcias (pai de Patorí). Com a ausência de Bero e de Vovó Izidra (que viajou para fazer um parto), todos se animam a fazer um passeio à noite. Miguilim e Dito conversam:

– “Dito, você não gosta de se conversar do Patorí, que morreu?” O Dito respondeu: – “Estou vendo essa lua.” Assim era bom, o Dito também gostasse. – “Eu espio a lua, Dito, que fico querendo pensar muitas coisas de uma vez, as

coisas todas...” – “É luão. E lá nela tem o cavaleiro esbarrado...” – o Dito assim examinava. Lua era o lugar mais distanciado que havia, claro impossível de tudo. (ROSA, 2001, p. 105)

Alguns dias depois, Dito corta o pé ao pisar em um “caco de pote” (as crianças perseguiram um mico-estrela que havia escapado). Ele adoece e morre em pouco tempo, deixando Miguilim desolado.

Mãitina (velha senhora negra, agregada da família, alcoólatra e “feiticeira pagã”) e Miguilim têm a ideia de enterrar roupas e objetos de Dito no quintal, marcando o local com pedrinhas.

O pai decide que Miguilim deve ajudá-lo na roça. Ele logo se irrita com a sensibilidade do menino e com sua falta de jeito para as coisas práticas. Em casa, comenta com Nhanina, na presença do filho, “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, 2001, p. 130).

Então chegam tio Osmundo e Liovaldo, irmão de Miguilim que mora longe dali. Liovaldo, que tem má índole, agride Grivo, menininho pobre das redondezas. Miguilim o defende, batendo em Liovaldo.

Nhô Bero, furioso, bate em Miguilim:

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, 2001, p. 134-135)

Nhanina manda Miguilim se hospedar na casa do vaqueiro Salúz por alguns dias, enquanto Nhô Bero se acalma. Na volta, Miguilim não pede a bênção ao pai que, com raiva, solta os pássaros do menino e despedaça suas gaiolas. Miguilim então quebra os próprios brinquedos.

Quando tio Osmundo e Liovaldo vão embora, Miguilim pensa, pela primeira vez, em também partir, e essa ideia o consola. Ele volta a trabalhar na roça e, de súbito, passa muito mal. Durante vários dias, tem febre e delírios. Nhô Bero se desespera com a doença do filho: “Pai gritava uma braveza toda, mas por amor dele, Miguilim” (ROSA, 2001, p. 144).

Enquanto Miguilim se recupera, o pai descobre que Nhanina o trai com Luisaltino. Ele mata o ajudante e em seguida comete suicídio.

Tio Terêz retorna ao Mutum, e Vovó Izidra decide ir embora. A mãe pergunta ao menino se ele aprovaria seu casamento com tio Terêz. “Miguilim não se importava, aquilo tudo era bobagens. Todo mundo era meio um pouco bobo” (ROSA, 2001, p. 148).

Já curado da doença, Miguilim vê se aproximarem dois homens a cavalo. Um deles é o doutor José Lourenço, do Curvelo, que logo repara em como Miguilim aperta os olhos. Ele examina-o e constata que o menino tem “vista curta”. Tira os próprios óculos e os põe em Miguilim, que fica encantado com o que vê: “Miguilim olhou. Nem não podia acreditar! Tudo era uma claridade, tudo novo e lindo e diferente, as coisas, as árvores, as caras das pessoas. [...] Aqui, ali, meu Deus, tanta coisa, tudo...” (ROSA, 2001, p. 149).

O doutor se oferece para levar o menino à cidade, onde lhe compraria óculos e o mandaria para a escola. Na manhã seguinte, Miguilim está pronto para a viagem. Antes de partir, no entanto, pede para pôr mais uma vez os óculos do doutor:

E Miguilim olhou para todos, com tanta força. Saiu lá fora. [...] O Mutum era bonito! Agora ele sabia. [...] Olhava mais era para Mãe. Drelina era bonita, a Chica, Tomezinho. Sorriu para tio Terêz: – “Tio Terêz, o senhor parece com o Pai...” [...]. 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, para a viagem. Papaco-o-Paco falava, alto, falava. (ROSA, 2001, p. 151-152)

3.4 Sandra Kogut

Sandra Kogut nasceu em 1965, no Rio de Janeiro. Formada em filosofia e comunicação pela PUCRJ, vem trabalhando com diferentes formatos de vídeo (filmes publicitários, videoclipes, filmes experimentais, documentários) desde 1984. Suas obras foram exibidas em importantes museus do Brasil e do exterior, como o MoMA de Nova Iorque e o Guggenheim de Bilbao.

Sandra foi diretora artística da Globograph e participou, em 1996, da criação do programa *Brasil Legal*, da TV Globo, do qual foi diretora geral. Além disso, lecionou na Escola Superior de Belas Artes de Estrasburgo (França), na Universidade de Princeton (EUA) e na Universidade da Califórnia (EUA).

Realizou, em 1991, a série *Parabolic People*, rodada em seis países (Brasil, Estados Unidos, França, Japão, Rússia e Senegal). Dirigiu, entre outros, o curta-metragem *Lá e Cá* (1995) e os documentários *Um Passaporte Húngaro* (2001) e *Passagers d'Orsay* (2003).

Mutum, seu primeiro longa-metragem de ficção, é uma co-produção franco-brasileira (Tambellini Filmes, Gloria Films e Videofilmes) e teve estreia mundial no Festival de Cannes 2007, como filme de encerramento da Quinzena dos Realizadores. Conquistou diversos prêmios nacionais e internacionais, incluindo o de melhor filme do Festival do Rio 2007.⁴

⁴ Esta seção baseia-se, em grande parte, em informações apresentadas no *release* de *Mutum*, disponível no site oficial do filme: <<http://www.mutumofilme.com.br/area.htm>>

3.5 *Mutum*

Dirigido por Sandra Kogut, com roteiro de Sandra Kogut e Ana Luiza Martins Costa, fotografia de Mauro Pinheiro Jr., direção de arte de Marcos Pedroso e montagem de Sérgio Mekler, *Mutum* procura recriar visualmente a história de Miguilim, mantendo certos aspectos essenciais da novela de Guimarães Rosa. A tarefa é complicada, como observa o crítico de cinema Luiz Zanin Oricchio, de *O Estado de S. Paulo*: “o trabalho do escritor mineiro com a palavra, sua relação próxima com a paisagem das Gerais, o fundo tanto psicológico quanto metafísico de histórias em aparência simples, tudo isso torna-se um desafio e tanto para roteiristas e cineastas” (ORICCHIO, 2007).

Sandra, no entanto, acerta ao afirmar que o filme é uma conversa com o livro, e não uma tentativa de adaptação fiel:

No início, quis trabalhar só com o que lembrava do livro, sem relê-lo. Achei que era importante proteger a ligação profunda que eu tinha com este livro, o que tinha ficado gravado em mim. Só num segundo momento voltamos para ele – escrevi o roteiro junto com a Ana Luiza Martins Costa, grande conhecedora da obra de Guimarães Rosa –, quando já havia o início de alguma coisa. O filme não é exatamente uma adaptação, acho que é mais uma conversa com o livro. [...] Acho que onde fomos mais fiéis ao Guimarães Rosa foi na maneira de nos relacionarmos com o sertão, com as pessoas. Foi uma relação muito orgânica.⁵

O diretor Roberto Santos, responsável pela adaptação de *A hora e a vez de Augusto Matraga* (conto de *Sagarana*) em 1965, morreu sem ter realizado o desejo de transpor *Manuelzão e Miguilim* para a grande tela, devido a problemas com os herdeiros de Rosa. Segundo Luiz Zanin Oricchio, “por esse motivo é bom ver a chegada de ‘Mutum’, como se fosse a retomada de uma história interrompida. E o melhor é que Sandra Kogut compreendeu perfeitamente o que tinha em mãos” (ORICCHIO, 2007).

Também o crítico Cléber Eduardo, em resenha publicada na revista virtual *Cinética*, reconhece os méritos de *Mutum*:

⁵ Declaração extraída da entrevista que integra o *release* de *Mutum*, já citado na nota anterior.

Sandra Kogut não diz amém aos referenciais legitimados, nem à representação dos universos do sertão pelo Cinema Novo, nem à poesia da prosa de João Guimarães Rosa [...]. Sandra procura inserir-se na percepção dos indivíduos e colar-se à sensação de seu protagonista em vez de ilustrar e demonstrar qualquer coisa. Quer o fenômeno, não sua explicação. [...] Seria esse mais um exemplo da vertente mais fenomenológica do cinema, que investe na observação de momentos e não na relação entre as imagens? [...] Só em parte. Porque as relações estão lá, mas o filme se empenha, em nome da força da experiência, em não explicitá-las. (EDUARDO, 2007)

As opiniões, entretanto, se dividem. Jacques Mandelbaum, crítico do *Le Monde*, ressalta que o filme enfrenta dois importantes desafios: o primeiro é o do sertão em si, região mítica que já foi exaltada tantas vezes pela literatura e pelo cinema brasileiros, em especial pelo Cinema Novo de Glauber Rocha; o segundo diz respeito à representação da criança no cinema, assunto cheio de armadilhas e propício a complacências. Ainda segundo Mandelbaum, o filme deixa a desejar nesses dois quesitos:

A câmera fixa no rosto de seu pequeno herói sofredor, abusando dos grandes planos e dos silêncios carregados de sentido, filmando o menino como um anjinho e a paisagem como um cenário, Sandra Kogut assina uma *mise en scène* de um minimalismo afetado, paradoxalmente ocupada demais em dar provas de autenticidade para atingir uma verdade substancial dos seres e das coisas.⁶ (MANDELBAUM, 2009)

Da mesma forma, Jay Weissberg, crítico da revista americana *Variety*, afirma que *Mutum* captura o espanto da criança com a vida adulta, mas carece de caracterização suficiente para levá-lo a outro nível: “Carregada completamente nos ombros frágeis do excepcional e não-profissional jovem protagonista, esta história de uma família que se desintegra em uma área remota do estado brasileiro de Minas Gerais acaba oferecendo apenas recompensas intermitentes”⁷. (WEISSBERG, 2007)

Em *Mutum*, Miguilim vira Thiago (e agora tem dez anos, não oito) e Dito vira

⁶ “La caméra vissée sur le visage de son petit héros souffrant, abusant des gros plans et des silences lourds de sens, filmant le garçonnet à la manière d'un angelot et le paysage comme un décor, Sandra Kogut signe une mise en scène au minimalisme apprêté, paradoxalement trop occupée à donner des gages d'authenticité pour atteindre une vérité substantielle des être et des choses.” (Tradução da autora)

⁷ “Completely carried on the fragile shoulders of the exceptional, non-professional young lead, this story of a disintegrating family in a remote area of Brazil's Minas Gerais state ends up offering only intermittent rewards.” (Tradução da autora)

Felipe, nomes dos meninos que interpretam as personagens (Thiago da Silva Mariz e Wallison Felipe Leal Barroso). A troca se deve ao fato de, segundo Sandra Kogut (2007), ter se tornado impossível, com a convivência, chamar os meninos por outros nomes que não fossem os deles. No melhor estilo neorrealista, ambos, como as demais crianças e parte do elenco adulto, são habitantes genuínos do sertão mineiro e nunca haviam atuado. As exceções são Izadora Fernandes (a mãe), João Miguel (o pai) e Rômulo Braga (tio Terêz).

A fase de preparação do filme durou um ano e meio e envolveu muitas viagens ao sertão de Minas Gerais. Lá, Sandra visitou escolas e conheceu, no total, cerca de mil crianças até selecionar o elenco mirim. O próximo passo foi promover o convívio entre atores e não-atores, durante dois meses, na fazenda onde a história se passa, no município mineiro de Três Marias. O trabalho da preparadora de elenco Fátima Toledo foi fundamental nessa etapa.

Para que soassem espontâneas, as falas do roteiro eram lidas para os atores, que então as repetiam a seu modo. Tal recurso, aliado à transposição da trama dos anos cinquenta para o século XXI, ao aspecto autêntico da cenografia e do figurino e, é claro, ao fato de grande parte do elenco estar em um ambiente que lhe é muito familiar, resulta em uma naturalidade incrível. Em alguns momentos, é quase como se o espectador estivesse observando pessoas “reais” em um documentário ou reportagem, e não personagens fictícias. De fato, através das personagens rosianas, os atores talvez estivessem encenando suas próprias vidas. Como afirma a crítica Ana Paula Sousa, da revista *Carta Capital*, “no sertão das carências materiais e das longas estradas que separam os sonhos do mar, filme e vida viraram uma coisa só” (SOUSA, 2007). Sandra Kogut comenta:

Tanto numa ficção como num documentário, é sempre uma questão de *mise-en-scène*. A “naturalidade” é provocada, construída. A única realidade que existe é a realidade interna de um filme. No caso deste filme, eu queria trabalhar de uma maneira mais crua e simples, porque achava que isto nos aproximaria dos personagens, e era assim que eu tinha vontade de contar essa história. [...] Tenho a impressão de que tem os filmes que se parecem com

cinema e aqueles que se parecem com a vida. O segundo grupo me interessa mais. E na vida tem muita coisa que não é espetacular...⁸

O minimalismo em *Mutum* – os sons ambientes, os longos silêncios, a importância dos olhares e dos gestos – parece ser, paradoxalmente, a forma encontrada pela diretora de traduzir o universo interior de Miguilim/Thiago, na forma escrita tão dependente da abundância das palavras de Guimarães Rosa.

Não há música ao longo do filme, exceto pela canção melancólica entoada por um sertanejo durante os créditos finais. Os sons ambientes (grilos, pássaros, vento, chuva), no entanto, são valorizados ao extremo, fazendo do sertão uma presença terrivelmente viva. Da mesma forma, os pequenos detalhes (uma formiga, um conjunto de teias de aranha) se agigantam.

Também o silêncio é frequente em *Mutum*. Ele reina absoluto quando o pai está por perto e só é quebrado pelo riso estridente das crianças em escassos momentos de alegria.

Os olhares que a avó e a mãe lançam ao horizonte, vislumbrando talvez um outro lugar qualquer que não seja o Mutum, uma outra vida qualquer que não seja a sua, comovem. E comove mais ainda o olhar que trocam a mãe e Felipe pouco antes de ele morrer.

Os eventos que cercam a morte de Felipe, a propósito, estão entre os mais marcantes do filme. A veracidade do pranto do menino impressiona. Ele parece *realmente* sentir dor. Do mesmo modo, o pequeno ator consegue transmitir a coragem de Felipe diante da morte precoce, ele que era uma criança precoce, ciente do sofrimento e das limitações de sua gente.

Como no livro de Guimarães Rosa, o mundo é visto através de Miguilim/Thiago –

⁸ Declaração extraída do *release* do filme.

como ele, o espectador apenas supõe o que está acontecendo (o caso amoroso da mãe com o tio) por meio do que se escuta das conversas dos “grandes”. Também como no livro, o filme reserva a surpresa da miopia do menino para o final. Somente nos últimos minutos a visão embaciada de Thiago revela-se como uma das causas de seu comportamento atípico, apesar de pistas serem dadas em cenas anteriores (como na cena em que o pai de Thiago pede, em vão, que o menino observe de longe os pés de milho e calcule o provável número de sacas).

Da chegada à partida de Miguilim/Thiago (primeiro voltando de viagem, depois indo embora de vez), a sequência narrativa de *Mutum* é similar à de *Campo Geral*, exceto por algumas alterações e adequações impostas pela inevitável condensação da obra original (a novela teve de “caber” em noventa minutos de filme). Veremos algumas delas a seguir.

Ao longo da novela, Miguilim rememora diversos episódios de uma infância ainda mais remota. No filme, essas lembranças convertem-se em fatos atuais e estão inseridas no curso dos acontecimentos (a cena em que o pai se desfaz da cadela Pingo-de-Ouro, por exemplo). Da mesma forma, algumas personagens são suprimidas, modificadas ou incorporadas a outras: Vovó Izidra, no filme, não é tia-avó de Nhanina, e sim mãe de Nhô Bero e tio Terêz; Mãitina inexistente, e uma de suas funções na trama (ajudar Miguilim a enterrar os pertences de Dito) é assumida pela agregada Rosa; Liovaldo é substituído por Patorí, que desperta a ira do protagonista não por agredir o menino Grivo (ausente do filme), mas por dizer a Miguilim que Nhô Bero preferia que ele tivesse morrido no lugar de Dito.

No filme, Nhô Bero não bate violentamente em Miguilim, apenas solta os pássaros e quebra as gaiolas (logo após a briga do menino com Patorí). Miguilim não espera a morte por dez dias, nem fica seriamente doente. A tragédia envolvendo Luisaltino ocorre durante a temporada de Miguilim com os vaqueiros. Não há indícios de um caso amoroso entre Nhanina e Luisaltino, e Nhô Bero não se suicida, apenas

desaparece.

“Então pra que acontece tudo, mãe?” (*Mutum*, 2007), quer saber o menino, prestes a ir embora, descoberto míope pelo médico que o levaria. E ninguém tem a resposta. Fica na memória a imagem de um comovente Miguilim/Thiago de óculos, cheio de esperança e saudade antecipada, *vendo* a família e o Mutum pela primeira vez.

4 ANÁLISE DOS EPISÓDIOS RELACIONADOS À MORTE DE DITO/FELIPE

Tendo-se em mente as ideias sobre adaptação discutidas no primeiro capítulo deste estudo (sobretudo aquelas provenientes da leitura de Ismail Xavier e Robert Stam) e as informações apresentadas em seguida sobre *Campo Geral* e *Mutum*, busca-se analisar no presente capítulo os trechos da novela e do filme relacionados à morte da personagem Dito/Felipe. A escolha desses trechos se deve à sua importância nas duas obras, sobretudo na original.

Visto que o cinema e a literatura são meios distintos e que, portanto, a passagem fiel de um livro para um filme é uma utopia, a noção de que os elementos comuns às duas linguagens devem ser priorizados norteia esta análise. Os conceitos de *fábula* (a história em si) e *trama* (o modo como a história é contada) mencionados por Ismail Xavier são relevantes na medida em que a fábula e a trama de *Campo Geral* e de *Mutum* estão entre os poucos elementos passíveis de comparação.

Dentro do possível, serão evitados julgamentos de valores, na medida em que *Mutum* é apenas um dentre os inúmeros *hipertextos* possíveis de *Campo Geral* (o *hipotexto*, a obra-fonte), de acordo com o conceito de *hipertextualidade* citado por Robert Stam.

Assim, de modo geral, busca-se responder às seguintes questões: Qual é a importância da morte de Dito/Felipe na novela e no filme? Que alterações referentes a este determinado episódio do enredo ocorreram no processo de adaptação? De que modo essas alterações modificam o sentido da obra original? E, finalmente, a riqueza da obra de Guimarães Rosa é preservada no filme de Sandra Kogut?

Na primeira seção deste capítulo, discute-se o tratamento dado aos temas da morte e do sobrenatural nas duas obras. Na segunda seção, são cotejados os enredos dos trechos da novela e do filme relacionados à morte de Dito/Felipe e analisadas as

disparidades e suas respectivas implicações. Finalmente, na terceira seção, é discutida a ressonância da morte de Dito/Felipe no restante da novela e do filme.

4.1 O medo da morte e o sobrenatural

Logo nas primeiras páginas de *Campo Geral*, durante a tempestade que ocorre pouco depois da briga entre Nhô Bero e Nhanina, Miguilim e Dito conversam sobre a morte. É a primeira das muitas referências ao tema ao longo da novela:

- Miguilim, você tem medo de morrer?
 - Demais... Dito, eu tenho um medo, mas só se fosse sozinho. Queria a gente todos morresse juntos...
 - Eu tenho. Não queria ir para o Céu menino pequeno.
- (ROSA, 2001, p. 44)

Em *Mutum*, na mesma cena, acontece entre Thiago e Felipe⁹ um diálogo semelhante:

- “- Thiago, você tem medo de morrer?
 - Eu tenho. Mas só se for sozinho. Todo mundo junto eu não tenho, não.”
- (*Mutum*, 2007)

Ao optar por suprimir o comentário de Felipe a respeito de não querer “ir para o Céu menino pequeno”, Sandra Kogut perde (talvez intencionalmente) a oportunidade de dar ao espectador uma pista valiosa sobre a morte do menino. Da mesma forma, o medo de Thiago parece infundado, já que não foi incluído no filme o episódio em que ele se convence de que vai morrer, pedindo a Deus um prazo de dez dias, ou o relato de que “uma vez ele tinha puxado o paletó de Deus” (ROSA, 2001, p. 45) quando se engasgara com um ossinho de galinha.

⁹ É importante lembrar que os nomes “Miguilim” e “Dito” se referem às personagens de *Campo Geral*, enquanto os nomes “Thiago” e “Felipe” se referem às mesmas personagens em *Mutum*.

Apesar de, na novela, Dito afirmar também ter medo, “se Miguilim parece atormentado pelo medo da morte, Dito vive tranquilamente, interessado por tudo e por todos. [...] A serenidade e a compreensão de Dito indicam que é um menino extraordinário [...]” (LEITE, 1967, p. 189). Esse caráter extraordinário não fica totalmente claro em Felipe, mesmo com a ótima atuação da criança que o interpreta. Como teria sido difícil relatar no filme os pensamentos de Thiago a respeito do irmão, talvez pudessem ter sido incluídas mais cenas que revelassem a sabedoria precoce de Felipe.

O assassinato cometido por Patorí (menino pouco mais velho do que Miguilim, filho de seo Deográcias), seguido de sua própria morte, que parece o prenúncio de um período de fatalidades, também não acontece em *Mutum*, o que torna o falecimento de Felipe uma surpresa ainda maior.

Por outro lado, talvez Sandra tenha preferido reunir as “pistas” em uma só cena, aparentemente desimportante, mas com um significado oculto. A cena é aquela em que, antes de dormir, Thiago pergunta a Felipe se eles vão ficar sempre juntos, até quando crescerem, e Felipe cai no sono sem dar ao irmão uma resposta – o que faz pairar no quarto um “não”. Na novela, esse significado oculto não existe, uma vez que Dito responde, inocente: “Pois vamos” (ROSA, 2001, p. 50).

A seguinte afirmação de Dante Moreira Leite acerca de *Campo Geral* talvez seja também parcialmente verdadeira sobre *Mutum*, na medida em que o ambiente retratado no filme também é o sertão:

Em parte, ao menos, a presença constante da morte é uma consequência do ambiente de Miguilim, no qual a mortalidade infantil é muito grande e onde os assassinatos estão muito próximos. Por isso, suas observações e sua sensibilidade não têm o mesmo sentido que teriam em criança de outro ambiente. Isso não significa que possamos considerá-las como consequência direta do que a experiência lhe ensinou; ao contrário, o que importa na visão de Miguilim é o fato de, através do sobrenatural, revalorizar a vida e a morte. (LEITE, 1967, p. 188-189)

Essa presença constante da morte, entretanto, não está explícita em *Mutum*, o que diminui o impacto da perda de Felipe e sua ressonância no restante do filme. Da mesma forma, o “sobrenatural” mencionado por Leite tem pouco destaque. Em *Campo Geral*, “o sobrenatural é uma constante na vida de Miguilim, embora se revele de formas diferentes: a proximidade da morte, a reza de Vovó Izidra, o pacto com Deus, a feitiçaria de Mãitina, o interminável mistério da presença e da morte de Dito” (LEITE, 1967, p. 188), ao passo que em *Mutum* ele se manifesta de forma tangível somente nos ruídos do sertão, que parecem intrigar e assustar Thiago como se fossem “coisas do outro mundo”.

Embora em *Mutum* Vovó Izidra mande os meninos rezarem durante a tempestade, sua fé católica não é demonstrada em nenhum outro momento, nem mesmo quando Felipe adoece. Assim, a referência às rezas de Vovó Izidra (nessa única cena) fica “solta” em meio aos acontecimentos, não chegando a caracterizar a personagem ou a se relacionar com um contexto maior, sobretudo na medida em que não é contrastada com a fé pagã de Mãitina, personagem inexistente no filme, mas essencial na novela de Guimarães Rosa.

4.2 Dito/Felipe adoece

Em *Campo Geral*, o ferimento que desencadeia a doença de Dito (provavelmente tétano) acontece durante a perseguição a um mico-estrela que acaba de escapar – as crianças saem numa correria desenfreada e Dito corta gravemente o pé, o que logo apavora Miguilim:

Mas foi aí que o Dito pisou sem ver num caco de pote, cortou o pé: na cova-do-pé, um talho enorme, descia de um lado, cortava por baixo, subia da outra banda.

– “Meu-deus-do-céu, Dito!” Miguilim ficava tonto de ver tanto sangue. “– Chama Mãe! Chama Mãe!” – o Dito pedia. (ROSA, 2001, p. 112)

Lavam o pé de Dito em uma bacia cuja água fica “vermelha só sangue”. Vovó Izidra aplica bálsamo da horta no ferimento e enrola o pé do menino em panos.

Dito não quer ficar na cama e então armam para ele a rede no alpendre, de onde o menino pede a Miguilim que o mantenha informado sobre os animais e as conversas dos adultos. Quando parece que Dito está melhor, seu estado se agrava de repente – ele sente fortes dores nas costas e na cabeça, geme e chora.

Luisaltino vai a cavalo, em viagem que deve durar mais de um dia, comprar remédio para a dor. Enquanto isso, Vovó Izidra amarra um pano molhado com folhas-santas amassadas na cabeça de Dito e chama todos para rezar. Dão ao menino um gole d'água com cachaça, mas ele tem febre alta e acaba vomitando. Vovó Izidra passa a noite no quarto dos meninos, e Tomezinho vai dormir no quarto de Luisaltino. Miguilim dorme perto do irmão e da tia-avó, numa esteira no chão, “porque o Dito tinha de caber sozinho no catre. O Dito gemia, e a gente ouvia o barulhinho de Vovó Izidra repassando as contas do terço” (ROSA, 2001, p. 113).

No dia seguinte, o menino amanhece um pouco melhor. Vovó Izidra começa a montar seu famoso presépio (o Natal está próximo), tarefa na qual Dito normalmente a ajudaria. Ela mostra a ele alguns objetos do presépio.

Todos os anos, o presépio era a coisa mais enriquecida, vinha gente estranha dos Gerais, para ver, de muitos redores. Mas agora o Dito não podia ir ajudar a arrumação, e então Miguilim gostava de não ir também, ficar sentado no chão, perto da cama, mesmo quando o Dito tinha sono, o Dito agora queria dormir quase todo o tempo. (ROSA, 2001, p. 114)

Chica, Tomezinho (os irmãos menores) e Bustica (filho de um dos vaqueiros) espiam Dito e Miguilim da porta do quarto: “Vocês não podem ir ver presepe, vocês então vão para o inferno!” (ROSA, 2001, p. 114). Miguilim conta a Dito a história do Leão, do Tatu e da Foca, e os pequenos vêm escutar também:

E o Dito mesmo gostava, pedia: – “Conta mais, conta mais...” Miguilim contava, sem carecer de esforço, estórias compridas, que ninguém nunca tinha sabido, não esbarrava de contar, estava tão alegre nervoso, aquilo para ele era o entendimento maior. [...] Fazer estórias, tudo com um viver limpo, novo, de consolo. Mesmo ele sabia, sabia: Deus mesmo era quem estava mandando! – “Dito, um dia eu vou tirar a estória mais linda, mais minha de todas: que é a

com a Cuca Pingo-de-Ouro!...” O Dito tinha alegrias nos olhos; depois, dormia, rindo simples, parecia que tinha de dormir a vida inteira. (ROSA, 2011, p. 115)

Rosa mostra a Dito, em uma peneira, as três “perdizinhas” de que a galinha Pinta-Amarela cuida como se fossem suas “filhas”. Dito tem outra vez dores de cabeça, mas Luisaltino já trouxe o remédio. O menino tem febre alta e seu corpo está muito teso.

O mico-estrela mata as três perdizes, mas Miguilim diz a Dito que elas estão crescidas, para não entristecê-lo. Dito pede perdão a Miguilim por ter sentido inveja dele: “Escuta, Miguilim, uma coisa você me perdôa? Eu tive inveja de você, porque o Papaco-o-Paco fala *Miguilim me dá um beijim...* e não aprendeu a falar meu nome...” (ROSA, 2001, p. 116). Miguilim logo pede a Rosa que ensine Papaco-o-Paco a falar o nome de Dito, mas ela diz que já tentou e que ele teima em não aprendê-lo. Rosa faz pipocas e Miguilim leva algumas para Dito:

Miguilim vinha trazer as pipocas, saltantes, contava o que a Rosa tinha gritado, prometia que Papaco-o-Paco já estava começando a soletrar o nome do Dito. O Dito gemia de mais dôr, com os olhos fechados. – “Espera um pouco, Miguilim, eu quero escutar o berro dessas vacas...” [...] – “Miguilim, eu sempre tinha vontade de ser um fazendeiro muito bom, fazenda grande, tudo roça, tudo pastos, cheios de gado...” – “Mas você vai ser, Dito! Vai ter tudo...” O Dito olhava triste, sem desprezo, do jeito que a gente olha triste num espelho. – “Mas depois tudo quanto há cansa, no fim tudo cansa...” (ROSA, 2001, p. 117)

De súbito, o estado de Dito piora muito. Luisaltino sai novamente a cavalo para buscar *seo* Aristeu, *seo* Deográcias (curandeiros) e trazer “remédio de botica”. Chegam muitos visitantes e todos acompanham Vovó Izidra em frente ao oratório para rezar pela saúde de Dito. “Só Mãe ficou ajoelhada na beira da cama, tomando conta do menino dela, dizia” (ROSA, 2001, p. 118).

Dito pede para falar a sós com Miguilim e pergunta ao irmão sobre a história da Cuca Pingo-de-Ouro. Miguilim tenta explicar que ainda não pôde inventar a história. Dito o conforta:

– “Faz mal não, Miguilim, mesmo ceguinha mesmo, ela há de me reconhecer..”
 – “No Céu, Dito? No Céu?!” – e Miguilim desengolia da garganta um desespero.
 – “Chora não, Miguilim, de quem eu gosto mais, junto com Mãe, é de você...” E o Dito também não conseguia mais falar direito, os dentes dele teimavam em ficar encostados, a boca mal abria, mas mesmo assim ele forcejou e disse tudo:
 – “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. Mas Miguilim chorava aos gritos, sufocava, os outros vieram, puxaram Miguilim de lá. (ROSA, 2001, p. 118-119)

Miguilim vai pedir a Mãitina que faça depressa todos os feitiços que conhece para que Dito não morra. “Mas aí, no vôo do instante, ele sentiu uma coisinha caindo em seu coração, e adivinhou que era tarde, que nada mais adiantava” (ROSA, 2001, p. 119). Miguilim ouve o choro que vem de dentro da casa e em seguida a irmã Drelina lhe dá a notícia.

Em *Mutum*, as crianças perseguem o papagaio da família, não o mico-estrela. O corte no pé de Felipe, como mostrado pela câmera, não é tão extenso e profundo, e a reação de Thiago não aparece – ele apenas chama a mãe, como no livro. A lavagem do pé em uma bacia e os bálsamos e curativos de Vovó Izidra foram suprimidos.

Na cena seguinte, Rosa e as crianças fazem pipoca e cantam. Felipe está em uma rede, com o pé enfaixado, e parece muito contente (fig. 1).

No amanhecer do próximo dia, Thiago ouve Felipe gemer baixinho (os dois dormem no mesmo quarto, como no livro, mas em camas separadas) e vai até a cama do irmão perguntar o que aconteceu. Felipe diz que sente dor.

Há um corte para a cena em que Thiago e a mãe estão junto à cama de Felipe, que chora muito (fig. 2).



Figura 1



Figura 2

A mãe pergunta onde dói, e o menino diz que lhe doem as costas. Ela diz que vai passar, mas parece resignada. Esse é, aliás, um sentimento frequente ao longo desta sequência – todos parecem resignados e fazem muito pouco para tentar salvar a vida de Felipe.

O pai manda Luisaltino buscar a cavalo um remédio na casa de um certo seu Onilo ou, se seu Onilo não tiver o remédio, chamar seu Deográcias. Seu Deográcias é uma personagem que não havia aparecido no filme até este momento (na novela, neste ponto a personagem é bem conhecida, visto que já se passou o episódio envolvendo a morte de seu filho Patorí). Não há mais nenhuma referência ao remédio ou a seu Deográcias ao longo desta sequência.

Talvez o fato de Luisaltino ter obtido o medicamento deva ficar subentendido. De qualquer forma, em nenhum momento a família se desespera, nem há tentativa alguma de chamar um médico ou levar o menino a uma cidade com mais recursos. Em *Campo Geral*, tais possibilidades também não são mencionadas, mas aqui talvez deva ser considerado o fato de que a história da novela se passa mais de cinquenta anos atrás, quando o isolamento e a desinformação naquela região eram ainda maiores. Além disso, os unguentos e as rezas de Vovó Izidra são uma alternativa (embora ingênuas) à medicina tradicional, que todavia não é totalmente descartada, uma vez que Dito toma as “pastilhazinhas” trazidas por Luisaltino para diminuir a dor. Na novela, seu Deográcias e

seo Aristeu (os dois curandeiros) visitam o menino, ainda que apenas quando ele já está prestes a falecer, ao passo que no filme não há visitante algum.

Em *Mutum*, Vovó Izidra fuma e suspira olhando o horizonte. Ela não reza nem cuida de Felipe (que no filme é seu neto, não sobrinho-neto). Na cena seguinte, Thiago tenta distrair Felipe brincando com pipocas, mas o irmão pede silêncio para ouvir o berro das vacas, como na novela. Thiago diz a Felipe que ele vai ser um fazendeiro muito bom quando crescer e continua brincando com as pipocas. Felipe ri. Aqui uma passagem importante do livro é suprimida, ou seja, aquela em que Dito diz que queria ser um fazendeiro, mas que tudo cansa, “como se sua inteligência pudesse esgotar o interesse das coisas e das pessoas, até que o mundo nada mais tivesse para oferecer-lhe” (LEITE, 1967, p. 189).

Do modo como aparece em *Mutum*, a menção ao desejo de Felipe de ser um fazendeiro soa como algo comum para um menino que cresceu na roça, ao passo que em *Campo Geral* a sábia observação de Dito vai além de uma aspiração infantil e remete à ausência de sentido da existência, demonstrando entendimento raro para uma criança.

À noite, enquanto os meninos dormem, o pai fuma na sala, insone. Já no outro dia, Rosa e Thiago tentam dar água a Felipe, que não consegue engoli-la. O irmãozinho menor o observa, tristonho.

Na próxima cena, a mãe está deitada ao lado de Felipe, que tem um olhar distante e triste (fig. 3). Ela afaga-lhe o cabelo e segura sua mão. Os dois se olham e trocam um breve sorriso. Ela suspira. É a única cena em todo o filme em que a mãe demonstra amor por Felipe. Como em *Campo Geral*, ela aparece muito pouco ao longo do período da doença do filho.

Thiago vem contar ao irmão novidades sobre os animais da fazenda, e Felipe pede perdão por ter sentido inveja dele (porque o papagaio aprendeu a dizer o nome de Thiago, mas não o de Felipe). Em seguida, como na novela, Thiago tenta ensinar o

papagaio a dizer o nome do irmão (fig. 4), mas Rosa afirma que ele não consegue aprendê-lo.



Figura 3



Figura 4

O menino entra em casa e senta-se no chão, ao lado da cama onde está deitado Felipe, no quarto dos pais (fig. 5). Felipe diz que Thiago não contou a ele a história da viagem da Rebeca (a cachorrinha Cuca Pingo-de-Ouro):

“Mas eu não posso, Felipe. Não consegui inventar a história dela ainda, não.”

“Não faz mal, não. Thiago, será que eu vou ver a Rebeca?”

“Onde? No céu? No céu?!”

(*Mutum*, 2007)

A referência à história da viagem de Rebeca não faz sentido no filme na medida em que Thiago não conta história alguma a Felipe em cenas anteriores, nem comenta sua intenção de inventar uma sobre a cachorrinha. Esta conversa (a última entre Miguilim/Thiago e Dito/Felipe) é fundamental em *Campo Geral*, por ser aquela em que Dito ensina a Miguilim toda uma filosofia de vida (ficar sempre alegre), completamente ignorada em *Mutum*.

Além disso, a gravidade da doença de Felipe é pouco aparente no filme. Exceto pelo choro quando sente dor nas costas e pelo fato de ficar em repouso e com ar sério, o menino não dá sinal algum de agonia. No livro, Dito chora e geme com frequência, tem

dores fortes, febre alta e delírios, vomita, mal pode falar e se mover. Tudo isso torna sua última conversa com o irmão ainda mais pungente e significativa.

No filme, Felipe parece ficar abandonado durante a doença. Na maior parte do tempo, Thiago é sua única companhia. Na novela, é quase como se todos quisessem trazer o Mutum até Dito (as notícias trazidas por Miguilim, as “perdizinhas” trazidas por Rosa, os objetos do presépio trazidos por Vovó Izidra), e muitos visitantes prestam solidariedade à família.



Figura 5



Figura 6

Finalmente, Thiago e Rosa choram abraçados no quintal (fig. 6). Ele pergunta se Felipe vai morrer e pede a ela que não deixe. Juliana, a irmã mais velha, sai de dentro da casa, senta-se em um banco e chora. Thiago logo entende que Felipe se foi.

Na novela de Guimarães Rosa, a morte de Dito ocorre no Natal, o que a torna especialmente mística e dolorosa, como afirma Dante Moreira Leite: “[...] o conteúdo simbólico da morte de Dito se revela inteiramente ao cruzar-se com a história representada no presépio armado por Vovó Izidra, pois a morte de Dito coincide com a apresentação do nascimento de Cristo” (LEITE, 1967, p. 189). Guimarães Rosa mostra, mais uma vez, por meio dessa coincidência, que Dito deve ser visto como uma criança fora do comum, quase um Menino Jesus ao contrário (porque parte ao invés de chegar). Além disso, tal coincidência reforça a presença da religiosidade na novela. Em *Mutum*, não há menção alguma ao Natal ou ao presépio de Vovó Izidra, personagem não valorizada nesta sequência. Assim, no filme, a morte de Felipe é apenas a morte de

Felipe, sem um significado mais profundo que seja facilmente constatável.

4.3 A morte de Dito/Felipe ressoa

Em *Campo Geral*, logo após receber a notícia da morte de Dito, Miguilim fica inconsolável. Ele vê lavarem o corpo do irmão em uma grande bacia:

Mãe segurava com jeito o pezinho machucado doente, como caso pudesse doer ainda no Dito, se o pé batesse na beira da bacia. O carinho da mão de Mãe segurando aquele pezinho do Dito era a coisa mais forte neste mundo. – “Olha os cabelos bonitos dele, o narizinho...” – Mãe soluçava. – “Como o pobre do meu filhinho era bonito...” (ROSA, 2001, p. 120)

Muitas pessoas comparecem ao velório de Dito, “princepezinho, calçado só com um pé de botina, coberto com lençol branco e flores, mas o mais sério de todos ali, entre aquelas velas acêsas que visitavam a casa” (ROSA, 2001, p. 120). No amanhecer do dia seguinte, os homens saem para carregar a pé o corpo do menino. Vão enterrá-lo longe, “para diante da vereda do Terentém” (ROSA, 2001, p. 121).

Em *Mutum*, não há pranto, velório ou menção ao enterro após a morte de Felipe. O filme vai diretamente da cena em que Thiago vê Juliana chorando (e conclui que Felipe morreu) para aquela em que Vovó Izidra arruma a cama de Felipe pela última vez, senta-se e chora (fig. 7 e 8).



Figura 7



Figura 8

Sandra Kogut comenta a substituição do velório e do enterro por essa única cena:

Eu pensei: “Puxa, é tão difícil enterro em filme, é tão difícil ficar bom.” [...] Então, eu resolvi tirar isso do filme, estava no roteiro e tudo, e trocar por essa cena. [...] E foi muito bacana de fazer, porque a Dona Maria, que é essa senhora que faz a avó, é a verdadeira avó do Felipe na vida real. E eu só falei para ela: “Dona Maria, o Felipe agora não vai nunca mais dormir nessa cama. A senhora tem que dobrar tudo e guardar.” E a gente rodou. Quando ela estava dobrando, eu vi que ela estava se emocionando. E aí ela acabou de dobrar, sentou ali e começou a chorar. (KOGUT, 2007)

De fato, manifestações exageradas de luto na tela talvez tivessem resultado em teatralidade ou melodrama, e essa alternativa mais simples tenha sido acertada. Como a avó desempenha um papel quase nulo ao longo da doença de Felipe, no entanto, talvez outra personagem devesse ter sido escolhida. A mãe teria sido uma boa opção, na medida em que os laços entre ela e Felipe eram naturalmente mais estreitos e, portanto, esperava-se alguma demonstração de tristeza de sua parte. A escolha da avó parece estar mais relacionada ao seu parentesco com o menino na vida real do que com sua relevância para o enredo do filme. Da mesma forma, o velório de Felipe, ainda que mostrado de forma breve e contida, poderia ter acrescentado a *Mutum* elementos místicos que o aproximariam mais de *Campo Geral*.

Na novela, a morte de Dito causa um forte impacto em Miguilim, e o irmão é lembrado pelo protagonista várias vezes ao longo da narrativa:

Não conseguia, nem mesmo queria, se recordar do Dito vivo, relembrar o tempo em que tinham vivido juntos, conversado e brincado. Queria, isso sim, se fosse um milagre possível, que o Dito voltasse, de repente, em carne e osso, que a morte dele não tivesse havido, tudo voltando como antes, para outras horas, novas, novas conversas e novos brinquedos, que não tinham podido acontecer – mas devia de ter para acontecer, hoje, depois, amanhã, sempre. – “Hoje, o que era que o Dito ia dizer, se não tivesse morrido? O quê?!...” Então, chorava mais. (ROSA, 2001, p. 122-123)

Miguilim pergunta a todos o que achavam de Dito, em busca de alguém que possa definir o irmão. Nenhuma resposta o satisfaz, exceto a de Rosa:

Só a Rosa foi quem uma vez disse que o Dito era uma alminha que via o Céu por detrás do morro, e que por isso estava marcado para não ficar muito tempo mais aqui. E disse que o Dito falava com cada pessoa como se ela fosse uma, diferente; mas que gostava de todas, como se todas fossem iguais. E disse que o Dito nunca tinha mudado, enquanto em vida, e por isso, se a gente tivesse um retratinho dele, podia se ver como os traços do retrato agora mudavam. Mas ela já tinha perguntado, ninguém não tinha um retratinho do Dito. E disse que o Dito parecia uma pessôinha velha, muito velha em nova. (ROSA, 2001, p. 124)

Logo em seguida, Miguilim abraça Rosa pela primeira vez e chora (como ocorre no filme, de forma aparentemente gratuita, pouco antes da morte de Felipe). Depois ele conversa com Mãitina e ela tem a ideia de enterrar, debaixo do jenipapeiro, roupas e brinquedos de Dito e mais alguns objetos dela – “boneco de barro, boneco de pau, penas pretas e brancas, pedrinhas amarradas com embira” (ROSA, 2001, p. 124-125). Um dos objetos chama a atenção de Miguilim: é o “santinho” que ele trouxe do Sucurijú (na verdade, uma figura de moça recortada de jornal) e foi rasgado pela mãe: “Mãitina salvara de colar com grude os rasgados, num caco de gamela” (ROSA, 2001, p. 125).

Muitos dias após o falecimento de Dito, Papaco-o-Paco grita seu nome inesperadamente (“Dito, Expedito! Dito, Expedito!”), deixando Miguilim desconcertado. Irritado com a tristeza do filho, Nhô Bero decide que ele deve trabalhar na roça. “Mas Miguilim queria trabalhar, mesmo. O que ele tinha pensado, agora, era que devia copiar de ser igual como o Dito. Mas não sabia imitar o Dito, não tinha poder” (ROSA, 2001, p. 126). A inabilidade do menino leva o pai a afirmar que preferia que Miguilim tivesse morrido no lugar do irmão.

No filme, apesar da atmosfera de tristeza nas cenas seguintes à morte de Felipe, Thiago pergunta sobre o irmão apenas uma vez, quando diz a Juliana que o sabiá fugiu e indaga o que Felipe acharia disso. Neste ponto o menino já começou a trabalhar na roça.

Na cena posterior ao breve diálogo sobre a fuga do sabiá, Rosa reúne objetos de Felipe em uma sacola, enquanto Thiago a observa. Ela lamenta o fato de ninguém ter um retrato de Felipe e tira da sacola um boné, que oferece a Thiago. Ele pergunta o que mais há dentro da sacola, e ela despeja o seu conteúdo na cama. Entre os objetos, Felipe

encontra o retrato de uma moça, que foi rasgado e recomposto. É o “santinho” do início do filme que, no livro, foi guardado por Mãitina. Isso emociona Thiago (fig. 9), talvez por trazer-lhe à memória o momento alegre em que chegou de viagem e por remeter à personalidade de Felipe (que se preocupou em juntar e colar os pedaços do retrato).



Figura 9



Figura 10

É do menino a decisão de pôr os objetos em uma caixa e enterrá-los no quintal com a ajuda de Rosa (fig. 10). Ele junta aos pertences de Felipe o escapulário que ganhou quando foi crismado (e que deve ter grande valor sentimental, apesar de isso não ser explicitado), talvez remetendo ao misticismo dos “guardados” de Mãitina na novela. Aqui, Sandra Kogut acerta ao associar o “santinho” rasgado a Felipe, atribuindo um significado mais profundo ao que, na novela, parece ser apenas uma excentricidade de Mãitina. No entanto, apesar de no livro o sentido do enterro dos objetos ser bastante claro (é como se Dito estivesse enterrado ali, e não longe, no Terentém), no filme o ritual parece ter a função de ajudar Thiago a lidar com a perda do irmão.

Em *Mutum*, o papagaio não diz o nome de Felipe muitos dias após a sua morte, e aqui Sandra perde a oportunidade de fechar um importante ciclo – como a ave foi a causadora indireta da doença de Felipe (ele cortou o pé enquanto a perseguia) e foi incluída no filme a tentativa de Miguilim/Thiago de ensinar-lhe o nome do irmão, o fato de ela dizê-lo teria sido ainda mais simbólico do que em *Campo Geral*.

Assim, pode-se constatar que a morte de Dito na novela tem uma importância maior do que a morte de Felipe no filme. Ao passo que em *Campo Geral* o leitor é

preparado para tal acontecimento desde o início da narrativa, em *Mutum* o espectador recebe-o como uma surpresa e também como uma promessa que não se cumpre, uma vez que a morte do menino parece vazia de significado quando se leva em conta o tratamento dado a ela no restante do filme. Na novela, a memória de Dito está presente mesmo na última cena, em que o protagonista se despede da família e do Mutum e se lembra das palavras do irmão: sempre alegre, Miguilim...

Embora o tratamento dado à morte de Felipe tenha empobrecido o filme em relação à novela, no sentido de que o episódio poderia ter sido mais bem tramado e seu significado poderia ter sido mais bem explorado, é compreensível que a diretora tenha optado por uma abordagem delicada do tema, sobretudo pelo tom documental que perpassa sua obra.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho, procurou-se entender o processo de adaptação cinematográfica da novela *Campo Geral*, de João Guimarães Rosa, em *Mutum*, de Sandra Kogut, por meio de reflexões sobre adaptações fílmicas em geral, da apresentação dos autores e das obras em questão e, por fim, da análise de episódios da novela e do filme relacionados à morte da personagem Dito/Felipe.

Estabeleceu-se no primeiro capítulo que a fidelidade estrita à obra original é impossível em uma adaptação e que, portanto, só se pode comparar um livro e um filme considerando-se elementos presentes nos dois meios (neste caso, a história e o modo como ela é contada).

Após a desconstrução da ideia de fidelidade e a descrição de *Campo Geral* e de *Mutum*, fez-se a análise dos episódios já mencionados, que foram escolhidos devido à sua relevância para as duas obras, sobretudo para a original.

Na análise de tais episódios, levou-se em conta apenas o enredo da obra literária e da obra cinematográfica, uma vez que a história é um elemento comum aos dois meios e que não seria plausível exigir de um filme a riqueza lírica do texto de Guimarães Rosa. Constatou-se, no entanto, que as alterações e omissões na narrativa de *Mutum*, nesses determinados episódios, acarretaram também mudanças de sentido que, por sua vez, empobreceram o filme em relação à novela, levando-se em conta o grau de profundidade artística: a morte de Dito, fundamental na novela, fica “solta” no meio do filme de Sandra Kogut.

Tal fato não deve, porém, ser considerado prova da inferioridade do cinema em relação à literatura, uma vez que é apenas uma das inúmeras versões possíveis da história de *Campo Geral*. Se fosse analisado exclusivamente como filme, livre do peso de

ser a adaptação de uma obra tão importante, provavelmente seriam vistos em *Mutum* mais méritos do que falhas.

Assim, na tentativa de responder à pergunta que conduziu este trabalho (considerando-se a autonomia entre a literatura e o cinema, como se estabelece a relação entre ambos na adaptação de uma obra e quais são as perdas e ganhos desse processo?), pode-se dizer que, no caso de *Mutum*, a relação entre livro e filme foi bastante frutífera: apesar de elementos importantes do enredo terem se perdido no caminho, a delicadeza do filme compensa. Além disso, a simples intenção de reavivar a história de Miguilim, bem-sucedida ou não, já merece crédito.

Espera-se que este estudo introdutório desperte em outros autores o desejo de decifrar o enigma maravilhoso concebido por João e reinventado por Sandra – com todos os poréns que uma reinvenção implica.

REFERÊNCIAS

- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- COSTA, Ana Luiza Martins. Veredas de Viator. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*. Disponível em: <[http://ims.uol.com.br/Guimaraes_Rosa_\(novo!\)/D681](http://ims.uol.com.br/Guimaraes_Rosa_(novo!)/D681)> Acesso em: 20/11/2011.
- EDUARDO, Cléber. Mutum, de Sandra Kogut. *Cinética*, set. 2007. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/mutum.htm>> Acesso em: 20/11/2011.
- JOHNSON, Randal. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas. In: PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac / Itaú Cultural, 2003.
- KOGUT, Sandra. Sandra Kogut, diretora de “Mutum”: entrevista. [28 nov. 2007]. *Cinema em Cena*. Entrevista concedida a Renato Silveira. Disponível em: <http://www.cinemaemcena.com.br/Entrevista_Detalhe.aspx?ID_ENTREVISTA=27> Acesso em: 20/11/2011.
- LEITE, Dante Moreira. *Psicologia e literatura*. São Paulo: Companhia Editora Nacional / Editora da Universidade de São Paulo, 1967.
- MANDELBAUM, Jacques. “Mutum”: une enfance dans le Sertao. *Le Monde*, 6 jan. 2009. Disponível em: <http://www.lemonde.fr/cinema/article/2009/01/06/mutum-une-enfance-dans-le-sertao_1138308_3476.html> Acesso em: 20/11/2011.
- MUTUM. Direção: Sandra Kogut. Roteiro: Sandra Kogut e Ana Luiza Martins Costa. Brasil – França, 2007.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. Mundo rosa. *O Estado de S. Paulo*, 16 nov. 2007. Disponível em: <<http://www.estado.com.br/suplementos/guia/2007/11/16/guia-1.93.17.20071116.156.1.xml>> Acesso em: 20/11/2011.
- PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: _____ et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac / Itaú Cultural, 2003.
- PEREIRA, Helena Bonito Couto. As adaptações das Primeiras histórias de João Guimarães Rosa para o cinema. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 13, n. 1, jan./jul. 2009. Disponível em: <<http://www.editoraufjf.com.br/revista/index.php/ipotesi/article/view/419>> Acesso em: 20/11/2011.
- RELEASE do filme *Mutum*. Disponível em: <<http://www.mutumofilme.com.br/area.htm>> Acesso em: 20/11/2011.

RÓNAI, Paulo. Os vastos espaços. In: ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001a.

_____. Rondando os segredos de Guimarães Rosa. In: ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001b.

ROSA, João Guimarães. Campo Geral. In: _____. *Manuelzão e Miguilim*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SOUSA, Ana Paula. “Esse troço de cinema é o quê?”. *Carta Capital - Observatório da Imprensa* (seção *Entre aspás*), 13 nov. 2007. Disponível em: <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/carta_capital__35340> Acesso em: 20/11/2011.

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

WEISSBERG, Jay. Mutum. *Variety*, 28 maio 2007. Disponível em: <<http://www.variety.com/review/VE117933781/>> Acesso em: 20/11/2011.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac / Itaú Cultural, 2003.

ANEXO A – FICHA TÉCNICA DE *MUTUM*

Direção	SANDRA KOGUT
Roteiro	ANA LUIZA MARTINS COSTA SANDRA KOGUT Baseado no livro "Campo Geral" de JOÃO GUIMARÃES ROSA
Fotografia	MAURO PINHEIRO Jr.
Direção de Arte	MARCOS PEDROSO
Som	MÁRCIO CÂMARA
Montagem	SÉRGIO MEKLER
Mixagem	STÉPHANE THIÉBAUT
Preparação de Elenco	FÁTIMA TOLEDO
Produção	FLÁVIO R. TAMBELLINI LAURENT LAVOLÉ ISABELLE PRAGIER
Produzido por	TAMBELLINI FILMES GLORIA FILMS
Em parceria com	VIDEOFILMES JOÃO MOREIRA SALLES WALTER MOREIRA SALLES
Com a participação de	FONDS SUD CINÉMA ARTE FRANCE

Brasil – França – 90 min – 35mm – 1.85 – Colour – Dolby SRD

Elenco

THIAGO	THIAGO DA SILVA MARIZ
FELIPE	WALLISON FELIPE LEAL BARROSO
PAI	JOÃO MIGUEL
MÃE	IZADORA FERNANDES
TIO TERÊZ	RÔMULO BRAGA
ROSA	PAULA REGINA SAMPAIO DA SILVA
VÓ IZIDRA	MARIA DAS GRAÇAS LEAL DE MACEDO
HOMEM DA CIDADE	EDUARDO DA LUZ MOREIRA

ANEXO B – FOTOS DE MUTUM



ANEXO C – POEMA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE EM HOMENAGEM
A JOÃO GUIMARÃES ROSA

Um chamado João

João era fabulista?
fabuloso?
fábula?
Sertão místico disparando
no exílio da linguagem comum?

Projetava na gravatinha
a quinta face das coisas
inenarrável narrada?
Um estranho chamado João
para disfarçar, para *farçar*
o que não ousamos compreender?

Tinha pastos, buritis plantados
no apartamento?
no peito?
Vegetal ele era ou passarinho
sob a robusta ossatura com pinta
de boi risonho?

Era um teatro
e todos os artistas
no mesmo papel,
ciranda multívoca?

João era tudo?
tudo escondido, florindo
como flor é flor, mesmo não semeada?
Mapa com acidentes
deslizando para fora, falando?
Guardava rios no bolso
cada qual em sua cor de água
sem misturar, sem conflitar?
E de cada gota redigia
nome, curva, fim,
e no destinado geral
seu fado era saber
para contar sem desnudar
o que não deve ser desnudado
e por isso se veste de véus novos?

Mágico sem apetrechos,
civilmente mágico, apelador
de precípite prodígios acudindo
a chamado geral?
Embaixador do reino
que há por trás dos reinos,
dos poderes, das
supostas fórmulas
de abracadabra, sésamo?
Reino cercado
não de muros, chaves, códigos,
mas o reino-reino?

Por que João sorria
se lhe perguntavam
que mistério é esse?

E propondo desenhos figurava
menos a resposta que
outra questão ao perguntante?

Tinha parte com... (sei lá
o nome) ou ele mesmo era
a parte de gente
servindo de ponte
entre o sub e o sobre
que se arcabuzeiam
de antes do princípio,
que se entrelaçam
para melhor guerra,
para maior festa?

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