

CAMPO GERAL VERSUS MUTUM: ALGUMAS LEITURAS

CAMPO GERAL VERSUS MUTUM: SOME READINGS

Saete Paulina Machado Sirino

Mestre em Letras pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)

Mestre em Educação pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG)

Professora Assistente do Curso de Cinema e Vídeo e Coordenadora do Curso de Pós-graduação – *Lato Sensu* – em Cinema, com ênfase em Produção, da Faculdade de Artes do Paraná (UNESPAR/FAP).

Linha de Pesquisa: Literatura Brasileira: sociedade e mito.

saletems@uol.com.br

Rita das Graças Felix Fortes

Pós-Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRS)

Doutorado em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRS)

Professora do Curso de Letras e do Programa de Pós-Graduação – Mestrado em Letras – da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE).

Linhas de Pesquisa: Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados e

Literatura Brasileira: sociedade e mito.

rffortes@brturbo.com.br

RESUMO

Este estudo aponta algumas leituras comparativas da novela *Campo Geral*, que integra a obra *Corpo de Baile* (1956), de João Guimarães Rosa, bem como da transposição fílmica de *Campo Geral*, após cinco décadas, para o filme *Mutum* (2007), de Sandra Kogut. Para tanto, promove-se a práxis da leitura literária e fílmica – de *Campo Geral* e *Mutum* –, por meio da articulação destes textos à teoria de leitor de Umberto Eco. E, ainda, na análise fílmica de *Mutum*, atuando como um leitor-modelo – de segundo nível – de Eco, alia-se as teorias sobre leitor deste autor à leitura da técnica da narrativa cinematográfica desenvolvida pelo estadunidense David Wark Griffith, tendo em vista que a escolha de cada um dos elementos fílmicos está diretamente relacionada à intencionalidade que o diretor – autor-empírico – pretende em relação à interpretação do espectador – leitor-modelo. E, ainda, a análise proposta no presente texto, centrada na relação autor-texto-leitor, pode propiciar aos interessados em estudar Literatura e Cinema, cotejarem como a linguagem literária é captada/reconfigurada pelo cinema. Ou seja, os efeitos estéticos da obra de Guimarães Rosa inspiraram Kogut a reescrever este texto literário em outra linguagem, a do cinema, cuja linguagem também provocará efeitos estéticos em seu receptor, no caso o espectador do filme *Mutum*.

Palavras-chave: Campo Geral e Mutum. Literatura e Cinema. Leitura Comparativa.

ABSTRACT

This study points out some comparative readings of the soap opera *General Field*, part of the work *Body of Ball* (1956) by João Guimarães Rosa, and the film transposition of *General Field* (1956), after five decades, to the film *Mutum* (2007), by Sandra Kogut. To this end, we promote the practice of the literary and filmic reading – of *General Field* and *Mutum* – through the articulation of these texts to the theory of the reader by Umberto Eco and yet, the film analysis of *Mutum*, acting as a model-reader – of second level – by Eco, and we put together the theories about reader to the reading of the filmic narrative's technique developed by the American David Wark Griffith, assuming that the choice of each of the film elements is directly related to the intentionality that the director – empirical-writer – intends in relation to the interpretation of the viewer – model reader. And yet, the analysis proposed in this text based on the author-text-reader, can provide to those who are interested in studying Literature and Cinema. This all collates how literary language is captured / reconfigured to the theater. Therefore, the aesthetic effects of Guimarães Rosa's work inspired Kogut to rewrite this literary text into another language – the cinema's – whose language will also cause aesthetic effects on its receiver, in this case, the viewer of the film *Mutum*.

Key-words: General Field and Mutum. Literature and Cinema. Comparative Reading.

1 INTRODUÇÃO

Em *Seis passeios pelos bosques da ficção* (2002), Umberto Eco define o bosque como o texto literário, caracteriza o autor-modelo e o leitor-modelo, sendo que este se diferenciaria do leitor-empírico, definido como aquele que realiza uma leitura. Assim, não existiria uma lei que defina como um texto deva ser lido, já que um mesmo texto tende a provocar sentidos distintos em seus receptores, tendo em vista as reações de cada um em relação a esse mesmo texto.

Eco exemplifica o caso de uma pessoa que assiste a um filme cômico em um momento de profunda tristeza. Esta, certamente, teria dificuldades em sorrir ou divertir-se e, se essa mesma pessoa, tempos depois, assistisse novamente ao filme, ainda assim não conseguira rir, porque em sua mente estariam as memórias daquele momento infeliz, o qual seria associado àquele em que viu o filme pela primeira vez. Portanto, não se pode dizer que a leitura que tal espectador teve desse filme foi errônea, que ele não reagiu de acordo com o que

um gênero cômico prevê – diversão e risos –, já que o que prevaleceu foi o seu estado de espírito naquele momento, ou os vestígios, mesmo que inconscientes, que perduraram em sua memória, dado seu estado emocional ao ver o filme pela primeira vez.

Eco utiliza esse exemplo para diferenciar o leitor-empírico do leitor-modelo, sendo que aquele reage ao filme ou ao livro de acordo com as suas emoções e este é uma espécie de tipo ideal, previsto e criado pelo texto como colaborador, como no caso de um texto que começa com a frase "Era uma vez", que prevê um leitor-modelo, no caso uma criança ou uma pessoa disposta a entrar no bosque da ficção lúdica.

Para este autor, o leitor-modelo de primeiro nível se interessa, apenas, por como o texto termina e para este uma única leitura seria suficiente. Já no segundo nível dependeria das condições de sucesso que o texto dispõe, a fim de que o potencial de sentido seja alcançado. Esse destinatário seria capaz de ir um nível além do proposto por Wolfgang Iser¹, pois ele não apenas compreenderia a superfície comum a todos, mas também dialogaria com as ideologias do autor, alcançando as inferências mais intrínsecas.

Segundo Eco existe uma relação muito estreita entre o leitor e a obra de ficção, a qual é realizada por meio de um acordo ficcional entre o leitor e o autor – aquele está disposto a aceitar o mundo criado por este.

Nas conferências seguintes, retorno com frequência a um dos maiores livros já escritos, *Sylvie*, de Gérard de Nerval. Eu o li pela primeira vez quando tinha vinte anos e ainda continuo a relê-lo. Quando jovem, escrevi um trabalho lamentável sobre ele e, a partir de 1976, conduzi na Universidade de Bolonha uma série de seminários sobre o assunto, dos quais resultaram três teses de doutorado e uma edição especial do *Jornal VS* em 1982. Em 1984, na Universidade Columbia, dediquei um curso de pós-graduação a *Sylvie*, que suscitou alguns trabalhos bem interessantes. Hoje conheço cada vírgula e cada mecanismo secreto dessa novela. A experiência de reler um texto ao longo de quarenta anos me mostrou como são bobas as pessoas que dizem dissecar um texto e dedicar-se a uma leitura meticulosa equivale a matar sua magia. (ECO, 2002, p. 18).

Esta experiência de Eco evidencia a ineficácia de uma única leitura. Em se tratando de uma análise literária – ou fílmica –, há a necessidade de inúmeras leituras, já que o texto não perde a sua magia pelo fato deste ser lido inúmeras vezes. Eco afirma que elaborou um trabalho lamentável, feito a partir da primeira leitura de *Sylvie*, de Gérard de Nerval, mas que teve um grande avanço em relação à compreensão deste, ao reler *Sylvie* ao longo de quarenta anos. Fato que destoa da leitura fragmentada e efêmera que parece ser a prática nos tempos atuais. Parece que é preciso que se chegue à compreensão de determinados textos já na primeira leitura, que o hábito da releitura é algo em desuso, principalmente em uma sociedade na qual, muitas vezes, não se chega nem a uma primeira leitura completa de determinado texto.

2 CAMPO GERAL E MUTUM: UMA LEITURA COMPARATIVA

Assim como na literatura há a presença de um leitor como parte estruturante da obra, também no cinema o espectador pode ser considerado como uma estrutura do próprio discurso fílmico, já que cada elemento do discurso cinematográfico é construído tendo em vista a intenção de expressar o seu significado/sentido. Partindo desta premissa, neste texto, promove-se a leitura comparativa da novela *Campo Geral/Miguilim*, de João Guimarães Rosa, publicada em 1956, e de sua transposição, após cinco décadas, para o filme *Mutum*, em 2007, sob a direção de Sandra Kogut.

No que concerne à leitura do discurso fílmico, acredita-se que é fundamental que a análise seja feita por meio da decupagem clássica do cinema, de acordo com o conceito de Griffith, pois, assim como a teoria literária norteia parâmetros que evidenciam a questão da forma e conteúdos literários – que possibilitam a leitura/crítica –, o cinema também dispõe de teorias que pragmatizam a análise de sua forma e de seu conteúdo.

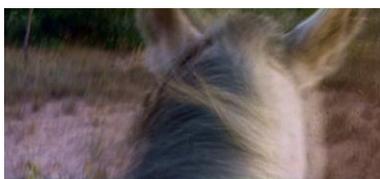
Portanto, atuando como um leitor-modelo de segundo nível de Umberto Eco, é que se pretende, aliar à teoria sobre leitor deste, presente, especialmente, no livro *Seis passeios pelos bosques da ficção*, à técnica da narrativa cinematográfica desenvolvida pelo estadunidense David Wark Griffith – enquadramentos², foco narrativo³, ponto de vista⁴, angulação⁵ e movimentação⁶ de câmera, fotografia⁷, espaço⁸ –, tendo em vista que a escolha de cada um desses elementos fílmicos está diretamente relacionada à intencionalidade que o diretor – autor-empírico – pretende em relação à interpretação do espectador – leitor-modelo.

Salienta-se, contudo, que a construção fílmica de *Mutum* pode ser lida e entendida por si própria, sem fazer qualquer alusão ao texto literário, inclusive pode ser lida como uma representação social do atual sertão mineiro, tanto pela coerência de sua história quanto pela verossimilhança que o filme evidencia.

Na novela: o leitor chega ao Mutum

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 covão em trecho de matas, terra preta, pé de serra. Miguilim tinha oito anos. Quando completara sete, havia saído dali, pela primeira vez: o tio Terêz levou-o a cavalo, à frente da sela, para ser crismado no Sucuriju, por onde o bispo passava. Da viagem, que durou dias, ele guardara aturdidas lembranças, embaraçadas em sua cabecinha. De uma, nunca pode esquecer: alguém, que já estivera no Mutúm, tinha dito: – 'É um lugar bonito, entre morro e morro, com muita pedreira e muito mato, distante de qualquer parte; e lá chove sempre...' (GUIMARÃES ROSA, 2001, p. 27).

No filme: o leitor chega ao Mutum



No primeiro plano do filme – câmera subjetiva – o olhar de Thiago/Miguilim sobre a crina do cavalo no qual estão montados ele – na cabeceira do arreio – e seu tio Terêz, que conduz o cavalo. Tempo: 16 segundos de duração.



Apresentação do nome do filme. *Off* som de pássaros, dos passos e da respiração do cavalo. Tempo: 10 segundos de duração.



Enquadramento: GPG⁹ de determinado espaço do sertão mineiro onde está situada a casa de Thiago/Miguilim. Há, apenas, o som do vento e de pássaros. Movimento fílmico – câmera fixa. Tempo: 15 segundos de duração.



Entram no quadro as patas do cavalo. Nesse momento ouve-se o som dos passos e da respiração do cavalo. Movimento pró-fílmico – câmera fixa – são os personagens sobre o cavalo que se movimentam em relação à câmera.



CPG enquadra em primeiro plano os personagens, sabe-se que são dois pelos pés sobre o cavalo – em segundo plano o Mutum, ao fundo a casa de Thiago/Miguilim. Continua o movimento pró-fílmico: CAM – câmera – fixa, personagens se movimentam em relação à CAM e o mesmo som.



No mesmo plano GPG, o mesmo movimento de CAM visualizam-se as costas de um homem – tio Terêz – e ouve-se o mesmo som. Tempo da entrada das patas do cavalo no quadro até o final desta sequência: 19 segundos.



PG¹⁰, dos cachorros recebendo Thiago/ Miguilim e tio Terêz. Esta sequência tem função de corte da anterior para a inserção da próxima: a chegada em casa de Thiago/Miguilim da viagem que fez para o Crisma.



PG mostra o espaço e situa neste, em primeiro plano, a cachorra Rebeca e, em segundo plano, Thiago/Miguilim a cavalo com o tio Terêz.

Guimarães Rosa, no parágrafo inicial, é sucinto. Em poucas palavras ele apresenta o personagem-protagonista Miguilim e informa ao leitor que: ele vive com seu pai, sua mãe e irmãos; onde eles vivem – um lugar longínquo no meio dos Campos Gerais; a idade de Miguilim e a primeira viagem que ele fizera um ano antes, na companhia do tio para ser crismado e que naquela viagem ele descobria que o Mutum era um lugar bonito. Na sequência o autor-empírico comunica sobre a viagem que Miguilim fez para ser crismado na companhia do tio Terêz, seu padrinho de crisma.

Portanto, como um narrador onisciente, o autor-modelo mostra o fluxo de consciência de Miguilim, as lembranças embaraçadas em sua cabecinha, especialmente aquela da qual ele nunca esqueceu: a fala de uma pessoa que diz que Mutum, embora situado entre morros, com muita pedreira e com chuva constante, é um lugar bonito.

Sandra Kogut começa o filme com a volta da viagem de Thiago/Miguilim para ser crismado. Ela descreve o Mutum de forma similar à narrada por Guimarães Rosa, já que, pelo enquadramento em GPG – grande plano geral – a diretora apresenta a casa de Thiago/Miguilim entre morros. São planos longos, que objetivam situar espacialmente o filme.

No segundo parágrafo da novela, Guimarães Rosa caracteriza traços internos e externos da mãe de Miguilim, uma mulher linda, de cabelos pretos e compridos, mas que não gosta de viver no Mutum tanto pelas constantes chuvas quanto pela tristeza que lhe causa o entardecer daquele lugar.

Na sequência o autor expõe a saudade que Miguilim sentiu do Mutum no período em que ficou fora por ocasião da viagem do crisma e mescla esse sentimento com a relação deste menino com tio Terêz e com a água, que ao invés de saciar sua sede, quando passada nas narinas, acalmava sua intensa saudade.

No filme, após a chegada de Thiago/Miguilim e tio Terêz em casa, enquanto este descarrega a bagagem do cavalo, aquele é acolhido por seus irmãos e lhes entrega alguns presentinhos dizendo que tinha mais presentes, mas que caíram no córrego e como lá havia uma cobra enorme, não os catou. Sua irmã mais velha não acredita, o chama de mentiroso e diz que, por mentir, ele vai para o inferno, Thiago/Miguilim diz que não está mentindo e que não vai para o inferno, pois está crismado.

Na novela: Miguilim dá a boa notícia à mãe – o Mutum é um lugar bonito

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 Mutum 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 cor, 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. No fundo de seu coração, ele não podia, porém, concordar, por mais que gostasse dela: e achava que o moço que tinha falado aquilo era que estava com a razão. Não porque ele mesmo Miguilim visse beleza no Mutúm – nem ele sabia distinguir o que era um lugar bonito e um lugar feio. Mas só pela maneira como o moço tinha falado: de longe, de leve, sem interesse nenhum; e pelo modo contrário de sua mãe – agradava de calundú e espalhando suspiros, lastimosa. No começo de tudo, tinha um erro – Miguilim conhecia, pouco entendendo. Entretanto, a mata, ali perto, quase preta, verde-escura, punha-lhe medo. (GUIMARÃES ROSA, 2001, p. 28-29).

No filme: Miguilim dá a boa notícia à mãe – o Mutum é um lugar bonito



PG de Thiago/Miguilim¹¹, pedindo bênção ao seu pai. Movimento filmico – a câmera se movimenta em relação às personagens.



PG Thiago/Miguilim, assim que recebe a bênção de seu pai, sai correndo em direção à sua mãe.



PG do quintal da casa de Thiago/Miguilim, a mãe para de estender a roupa no varal e pega o filho no colo – abraça-o. Detalhe do balanço de corda – a presença da infância.



PP do abraço apertado de Nhanina no filho Thiago/Miguilim. Primeiro Plano – PP: Enquadra a personagem na altura do busto. Possibilita a percepção da emoção da personagem. Tal enquadramento tem uma função mais psicológica do que narrativa.



PP de Nhanina prestando atenção à fala do filho, que lhe conta que um homem disse que o Mutum é um lugar bonito.



PP de Nhanina que não responde nada ao filho e o olha carinhosamente. Fora de campo: *off* de canto de pássaros, como a confirmar que o Mutum é um lugar bonito.



PP de Thiago/Miguilim com o dedo no rosto de sua mãe, gesto que faz com que ela sorria para o filho.



PP de Nhanhina sorrindo para o filho.



PP de Nhanhina abraçando e cheirando o filho.



CAM subjetiva – olhar de Nhanhina em PP no filho – parece olhar nos olhos do filho.



CAM subjetiva de Nhanhina olhando o escapulário pendurado ao pescoço do filho.



A CAM subjetiva do olhar de Thiago/Miguilim em PP em Nhanhina, que também o olha carinhosamente e lhe pergunta se ganhou o escapulário de presente.



PP de Nhanhina recebendo do filho um carinho no rosto – a mãe fecha os olhos, ao receber o carinho do filho, subjetividade da mãe.



PP – contra plano de Thiago/Miguilim acariciando o rosto de sua mãe.



A CAM subjetiva do olhar da mãe de Thiago/Miguilim, que retribui o carinho no rosto do filho em PP – reciprocidade de carinho. O filho fecha os olhos ao receber o carinho da mãe – subjetividade do filho. Tempo da sequência do instante em que Thiago/Miguilim corre para o encontro de sua mãe até esse momento: 50 segundos.

Na novela, a mãe de Miguilim, após ouvir do filho que um estranho havia falado que o Mutum era um lugar bonito, não dá importância à informação do filho. Ela se limita a olhar com tristeza para os morros à frente da casa e diz que eles a separam das coisas que acontecem, ou seja, metaforicamente, é como se Nhanina dissesse que esses morros a separam da vida que ela gostaria de ter.

No filme, até a sequência supracitada, não está ainda claro que a mãe não gosta de viver naquele lugar e nesta cena ela é extremamente carinhosa com o filho, carinho explicitado pela opção da diretora em filmar quase toda essa sequência enquadrando as personagens – Nhanina e Thiago/Miguilim em primeiro plano.

Diferentemente da novela, na qual a mãe de Miguilim não se preocupa em demonstrar ao filho sua insatisfação em relação à sua vida no Mutum, o filme mostra uma mãe preocupada com os sentimentos do filho – Nhanina não diz a Thiago/Miguilim que não gosta de viver no Mutum. Tal preocupação e carinho remetem à concepção contemporânea dos filhos como centro da família, e não daquelas concepções da infância do contexto do sistema patriarcal que podem ser claramente identificadas na novela *Campo Geral*.

Na novela, no parágrafo seguinte ao fragmento acima especificado, Guimarães Rosa expõe o fluxo de consciência de Miguilim – sua preocupação com os sentimentos do pai, ao vê-lo dando mais atenção à mãe do que a ele –, e também a demonstração de insatisfação do pai para com o filho, por não ter-lhe dado a mesma atenção que dispensou à mãe. Ou seja, embora haja um narrador onisciente em relação a Miguilim – em terceira pessoa –, que sabe o que Miguilim pensa e sente, esse narrador também dá voz às personagens e deixa que o próprio Bero diga: “– 'Este menino é um mal-agradecido. Passeou, passou, todos os dias esteve fora de cá, foi no Sucurijú, e, quando retorna, parece que nem tem estima por mim, não quer saber da gente...'” (GUIMARÃES ROSA, 2001, p.29).

No filme, a próxima sequência representa, exatamente o que está na novela: a reação de Bero em relação ao carinho maior do filho pela mãe e o pedido desta para que o marido deixe de cisma. Contudo, não há no filme, anterior à fala de Bero, o fluxo de consciência de Thiago/Miguilim que evidencie a sua preocupação em relação aos sentimentos do pai. Há, após essa reprimenda do pai, uma reação de tristeza que é captada em primeiro plano; tristeza que parece ambígua, visto que o menino tanto pode ter ficado chateado por magoar seu pai, quanto por ter ficado triste pela reação violenta do mesmo.

Ainda no mesmo parágrafo, o narrador – autor-modelo (Eco) – conta que a brabeza do pai era tanta, que no dia seguinte – domingo – Bero leva os irmãozinhos de Miguilim

pescar no córrego e o deixa de castigo, até que tio Terêz o tira do castigo e o ensina a fazer arapuca para pegarem passarinhos. Nesse trecho da novela Guimarães Rosa, assim como o fizera no parágrafo inicial da mesma, evidencia a relação recíproca de companheirismo entre Miguilim e tio Terêz.

No filme, não há a situação em que Bero deixa Miguilim de castigo, após a reprimenda. A sequência é cortada para Thiago/Miguilim na área próxima à cozinha da casa, sentado em um banco, cabisbaixo, entristecido, quando tio Terêz aproxima-se dele. A partir daí, o filme representa o que está no livro – tio Terêz leva Thiago na mata buscar galhos para construção de uma arapuca de pegar passarinho. Nessa sequência, a cineasta mostra o carinho entre tio Terêz e Thiago/Miguilim quando os dois brincam de pega-pega, como se tivessem a mesma idade.

Salienta-se que, no mesmo parágrafo, mesclado à aventura de pegar pássaros de tio Terêz e Miguilim, o narrador transcreve o pensamento de Miguilim – o que sentiriam os pássaros aos serem capturados e isolados de seus companheiros –, em seguida, esse narrador informa ao leitor que esses pássaros, depois de presos, eram soltos. Na frase seguinte há uma descrição dos trajes do Bispo, que o caracterizam como um homem rico. Momento em que a voz do narrador é substituída pela de Miguilim: “– Tio Terêz, o senhor acha que o Mutum é um lugar bonito ou feioso?” (GUIMARÃES ROSA, 2001, p. 31). O tio Terêz diz ao sobrinho que não só o Mutum é um lugar bonito como gosta de nele viver. Percebe-se, então, a preocupação desse menino para com os pássaros e em relação ao desejo de saber se o lugar onde vivem é bonito. A expressão bonito nesse fragmento pode ser lida como sinônimo de bom – um lugar aprazível para se viver. Essa parte do texto não é transcrita para o filme, não há a evidência dos pensamentos e preocupações de Thiago/Miguilim em relação aos pássaros e nem suas indagações sobre o Mutum.

No próximo parágrafo, que se estende por quase uma página, num *flashback*, o autor-modelo – narrador – conta ao leitor-modelo que Miguilim nasceu em Pau-Rôxo, um lugar ainda mais distante que Mutum. Além de situar geograficamente o lugar, o narrador onisciente mostra o fluxo de consciência de Miguilim e descreve algumas reminiscências de suas primeiras lembranças. Considerando que Miguilim está com sete anos, esses *flashbacks* remetem à época em que ele ainda era um bebê, que engatinhava e sentia o frescor das folhas. Ao falar dessas primeiras lembranças para a mãe, ela lhe diz que isso não se passara no Pau-Roxo, mas são lembranças de um passeio que fizeram na fazenda dos Barbóza, que ficava nas Pindaíbas-de-Baixo-e-de-Cima.

No parágrafo seguinte, o escritor continua a rememoração de Miguilim, agora sobre a viagem de mudança do Pau-Rôxo para o Mutum. Vinham num carro-de-bois, além da mudança traziam, também, uma cabrita e os cabritinhos. Desses *flashbacks* o narrador retoma a situação em que Miguilim chegou da viagem que fez com tio Terêz para ser crismado.

Parece que, para o leitor, a situação já estava delineada, já houve o encontro do menino com sua mãe e com seu pai, que já o deixou de castigo porque deu mais atenção à mãe do que a ele, o tio Terêz já o tirou do castigo e o levou para armar arapuca para pegarem passarinhos e ele perguntou se tio Terêz achava Mutum um lugar bonito. Contudo, a partir da resposta de tio Terêz, houve uma digressão – o autor-modelo contou ao leitor-modelo onde Miguilim nasceu, suas lembranças e, inclusive, deu voz ao próprio personagem-protagonista para falar de suas memórias alegres e assombrosas. De repente, sem nenhuma ligação entre esse fato e a chegada da viagem, ocorre um diálogo entre Miguilim e seus irmãos, quando da chegada da viagem do crisma. Por vezes, parece que as situações narradas têm um desfecho e, páginas depois, voltam à cena, como nesse exemplo.

Salienta-se que, no filme, a cineasta desconsiderou todo esse *flashback* e inseriu logo a tomada na qual Thiago/Miguilim chega ao Mutum e a essência do diálogo entre ele e seus irmãos. O fato de Sandra Kogut não considerar as informações dos *flashbacks* rosianos ocorre em todo o discurso fílmico de *Mutum*.

Constata-se, então, que, em *Campo Geral*, não há linearidade. O narrador em terceira pessoa narra determinada situação, permitindo que a voz das personagens se mescle à narrativa. Há uma presença constante de *flashbacks* – com a intenção de explicar o presente –, poucos, contudo, dão conta de um passado distante como no que Miguilim volta à condição de um bebê que ainda engatinha, na maior parte do tempo esses *flashbacks* referem-se à um passado próximo – dias, semanas, meses.

Nas próximas três páginas – 33 a 35 – há a caracterização dos irmãos de Miguilim, Drelina, Dito, Tomezinho, Chica, Liovaldo – que mora na cidade e do qual ele pouco se lembra. Há a descrição da mãe fazendo creme de buriti, da Rosa preparando porco para assar e quando o narrador volta ao diálogo da chegada de Miguilim da viagem do crisma e do presente imaginário, que teria caído no rio, e do recorte de jornal, que causou rebuliço entre os irmãos.

Na sequência, parte para a caracterização dos cachorros, entre eles Gigão – o maior de todos – e da cachorra Pingo-de-Ouro, cuja descrição se estende por quase duas páginas dada sua importância na vida de Miguilim. Dessa lembrança passa-se para o diálogo em que Dito avisa ao irmão de que o pai está brigando com a mãe.

Enquanto no livro o leitor dispõe previamente de uma série de informações a respeito da agressão de Bero, no filme, após a sequência do tio Terêz ensinando Thiago/Miguilim fazer arapuca para pegar passarinho e, com isso, aprender a caçar a própria comida e assim nunca passar fome, corta-se para um plano geral das duas irmãs e o irmão mais novo de Miguilim sentados no chão em um canto externo da casa, escovando os dentes, e parte-se para a sequência de Felipe/Dito avisando o irmão sobre a briga dos pais.

Na novela: a chuva

No mundo ficcional de *Campo Geral/Miguilim*, Guimarães Rosa representa a chuva objetiva e subjetivamente. Mimetiza, portanto, o medo que as crianças sentiam em momentos de temporais – tapavam os ouvidos ao ouvirem os trovões – como também a visão que estas tinham dessas mudanças climáticas. Dito vê o temporal como um castigo do “Papai-do-Céu” pelo ocorrido entre o pai, a mãe e tio Terêz. Nesses momentos há uma grande proximidade entre os irmãos, os quais filosofam sobre a vida e a morte. Ou seja, a tempestade serve de pretexto para que seja abordado o temor que as crianças sentem em relação à morte. Da exposição dessa subjetividade, o narrador passa para a materialização dos estragos que a chuva provoca na casa envelhecida.

Dessa materialização, a narrativa mostra a crença da família como forma de proteção contra o temporal. Drelina chama Miguilim e Dito, a mando de Vovó Izidra, para rezarem juntos e todos ajoelhados em frente a um oratório, com vela benta – uma representação da cultura da crença na vela benta e em Santa Bárbara e São Jerônimo. Esse momento espiritual é quebrado pela ação de Miguilim, que sopra um cisco na roupa de Rosa. Essa ação é mesclada a uma alusão aos vaqueiros que chegam de suas viagens com suas roupas cheias de espinhos e carrapichos. O texto volta para a oração – alusão à força da oração coletiva – capaz de acabar com a tempestade. Da descrição da fé do momento presente da narrativa, há um *flashbacks* que descreve a fé vivenciada por Miguilim quando ele era bem mais novo e engasgou-se com um osso de galinha – simbologia da simpatia de benzimento – e que pela fé conseguiu se salvar.

Nesse momento, a narrativa representa a fé e a oração da família, respaldada nos valores católicos como a oração e a implicância de Vovó Izidra, dizendo que Mãitina está embolando as orações. Na sequência da narrativa, após a inserção do tipo de reza que Mãitina faz com suas danças e cantos, o narrador faz uma alusão ao teatro, ao circo. Então, o narrador volta à chuva.

Posteriormente, tem-se a caracterização de Vó Benvinda – avó materna, já falecida –, que, quando velha, rezava noite e dia, ralhava com os meninos, mas que, quando jovem tinha sido mulher prostituta, tal episódio foi contado ao Dito por um vaqueiro. “Mulher- atôa é que os homens vão em casa dela e quando morrem vão pro inferno.” (C.G., 2001, . 48). O narrador justifica que vovó Izidra, sogra e tia de Nhanina, não gosta do comportamento da sobrinha Nhanina, cujas inconseqüências – talvez por uma espécie de herança atávica – colocam a segurança do casamento e da família em risco, temor esse que se confirma, com o episódio em que Bero mata Luizaltino e depois se suicida. Contudo, a narrativa evidencia que, mesmo com as atitudes inconsequentes de Nhanina, há sentimento de carinho de Miguilim em relação à mãe – tem vontade de abraçá-la. A narrativa volta, então, para oração e mesclado a ela, tem-se a força da chuva e os pensamentos preocupados de Miguilim para com os cachorros fora de casa em meio a tanta chuva.

Nessa síntese percebe-se que a chuva é o pano de fundo das ações das personagens. Há o prenúncio da chuva na página 38: “– Vai chover. O vaqueiro Jé está dizendo que já vai chover chuva brava, porque o tesoureiro, no curral, está dando cada avanço, em cima das mariposas!...” (C.G., 2001, p. 38). A chuva, vinculada ao drama entre Nhanina, o marido e o cunhado, segue sendo o elo dramático por mais de dez páginas, tanto que na página 51, ainda há chuva: “Chovera pela noite a fora, o vento arrancou as telhas da casa. Ainda chovia, nem se podia pôr para secar o colchão de Tomezinho, que tinha urinado na cama.” (C.G., p.51).

A chuva é constante no Mutum, fato evidenciado pelo narrador tanto no primeiro parágrafo do livro: “e lá chove sempre.” (C.G., 2001, p. 27), quanto pela afirmação de que um dos motivos de Nhanina não gostar do Mutum é pelas demoradas chuvas que se precipitam por longos períodos sobre aquela região serrana. Entre as páginas 38 e 51, toda a perspectiva da narrativa é construída em relação à descrição da chuva como pelos sentimentos que esta suscita nas personagens. Contudo, nesse trecho, prevalece o estilo de uma narrativa em terceira pessoa, que dá voz aos personagens, que insere *flashbacks* e ações paralelísticas que retardam o desfecho de determinadas ações. Estilo presente do início ao fim da novela *Campo Geral/Miguilim*.

No filme: a chuva

Diferentemente de *Campo geral*, onde Guimarães Rosa representa detalhadamente a importância da tempestade no Mutum e a subjetividade que esta suscita em suas personagens,

no filme, Sandra Kogut constrói esta relação imemorial entre o homem e esta força da natureza de forma pontual, sem intercalar outras ações paralelísticas e *flashbacks*, como ocorre no texto rosiano.

O início da sequência da chuva no filme ocorre após o enquadramento em primeiro plano, no qual Miguilim escuta – fora de campo em *off* – vovó Izidra mandando o tio Terêz embora do Mutum, o tio tenta se despedir de Nhanina, mas vovó Izidra não permite. Nesse mesmo enquadramento, após a fala de vovó Izidra, tem-se outro som fora de campo, agora um *off* de choro não identificado. De quem a diretora – autora-modelo – pretende que seu espectador – leitor-modelo – identifique que é esse choro? Para quem leu a novela, está clarificado que é de Nhanina, mas, neste momento do filme, será que o espectador teria informações suficientes para a partir do *off* desse choro – sutil –, saber de quem se trata?

No próximo enquadramento tem-se um plano geral do quintal da casa e um pouco da mata, com efeitos de imagem e som do vento. Esse *take* tem seis segundos e, na sequência, há outro plano geral, também em torno de seis segundos, de uma espécie de um pequeno curral que fica no quintal da casa e continua o efeito de imagem e som de vento. Esses dois enquadramentos prenunciam a chuva.

Num movimento pró-fílmico – a câmera fixa em plano geral de uma espécie de corredor que dá acesso ao quarto de Nhaninha – Thiago/Miguilim entra no quadro, se aproxima e abaixa-se próximo da porta, tentando escutar alguma reação da mãe. Após esse plano, há um corte para Thiago/Miguilim na cozinha, perguntando para Rosa: *a mãe vai janta hoje, Rosa?* Como esta não lhe responde, em seguida pergunta: *e o Felipe?*. Então Rosa o responde de forma ríspida: *eh menino larga mão de ser curioso*. Esta sequência tem cerca de vinte e seis segundos, apenas três curtas frases, poucas palavras, estilo que predomina em grande parte do cinema contemporâneo. Especificamente sobre essa cena, após aquela situação de violência a que o menino foi submetido, surra e castigo, a forma como Rosa – uma pessoa adulta – responde para Miguilim, para o leitor, pode parecer como se ela não tivesse sentimentos, entretanto, tal atitude da Rosa é compreensível, já que ela não dá espaço para que a situação de conflito se amplie. Ou seja, ela corta a curiosidade do menino em relação a um assunto sério – um complexo triângulo amoroso –, que não deve ser discutido com criança, além do fato, que naquele contexto, criança que especulava demais era mal vista. Contudo, ressalta-se que a Rosa de Sandra Kogut é construída em dissonância à de Guimarães Rosa, já que no texto literário há uma relação afetuosa entre ela e Miguilim, em especial, no apoio que esta lhe dá quando da morte de Dito além de ser a Rosa quem coloca “dôces-de-leite” nas algibeiras, para a viagem que Miguilim fará com o doutor.

O próximo enquadramento fílmico de dez segundos é de uma árvore, de suas folhas balançando com o vento – efeitos de som vento e trovoadas. Corta para uma sequência de dez segundos, de um plano geral de uma das irmãs de Thiago/Miguilim em frente a casa, apanhando algo levado pelo vento – efeito de vento levantando a poeira do chão. Tem-se, então, um plano geral de dez segundos, novamente um movimento pró-fílmico – a câmera está fixa –, Felipe/Dito e Thiago/Miguilim se aproximam de uma árvore e olham para o céu – como a visualizar a tempestade que se forma –, com ênfase no som do vento e dos trovões que se acentuam – fora de campo, *off* de vovó Izidra – *o menino!*. Corta para um plano de cinco segundos de uma pequena área que dá acesso à entrada da casa – efeito de adereços voando – continua o *off* de vovó Izidra – *vai fecha a janela!* Tem-se um plano geral de sete segundos de Juliana/Drelina recolhendo a roupa do varal em meio ao vento, poeira que se levanta do chão, efeitos sonoros de vento e trovões. Numa sequência de dez segundos, num plano geral em frente a casa, tem-se Rosa correndo apanhar algumas bacias levadas pelo vento. Em torno de dez segundos a câmera sai de primeiro plano do rosto e abre em plano geral mostrando Juliana/Drelina terminando de recolher a roupa e correndo em direção a casa quando Rosa vem ajudá-la e ambas lá entram – efeitos imagem e som de vento, poeira e som de trovões. Começa a chuva, um plano geral de cerca de vinte e cinco segundos, com Terêz cabisbaixo, deixando a casa a pé, puxando o cavalo pela rédea. Corta para um primeiro plano de doze segundos do olhar de Thiago/Miguilim entristecido, vendo pela janela de seu quarto o tio ir embora sob a tempestade.

Na próxima cena, a câmera subjetiva mostra Thiago/Miguilim olhando – em plano geral, pelas costas, tio Terêz e o cavalo saindo do Mutum sob de chuva e o foco da lente desloca-se para uma sequência interior de vinte e cinco segundos, ao longo da qual Thiago/Miguilim está deitado no chão em frente à porta que dá acesso ao quarto de sua mãe – desolamento, solidão.

Desloca-se para a cena do quarto, com dez segundos, na qual Nhanina está com o filho Thiago/Miguilim no colo, acariciando seu braço e a tristeza de ambos permeia toda a cena, enquanto fora de campo tem-se o *off* do relinchar de um cavalo – será que a autora-modelo, Sandra Kogut, pretende que seu leitor-modelo – espectador – vincule os olhos lagrimados e o suspiro de Nhanina com esse *off* do cavalo, como se esta personagem estivesse tão triste pela partida do cunhado, Terêz? A seguir, aparece Rosa colocando uma bacia para aparar as goteiras. Enquadra-se em primeiro plano, Felipe/Dito e Thiago/Miguilim agachados e encostados em uma parede, com uma vela acesa nas mãos de Felipe/Dito que diz

ao irmão – *Thiago, por causa do pai, da mãe e do tio, Deus tá com raiva da gente!* Intercalase a esta sequência a vovó Izidra ascendo uma vela na cozinha, volta para a cena dos meninos e Felipe/Dito diz – *Thiago você tem medo de morrer?*, e Thiago/Miguilim responde: *eu tenho, mas só se for sozinho, todo mundo junto não tenho não*. No próximo enquadramento, estão vovó Izidra, Rosa e Juliana/Drelina colocando bacias e baldes nas goteiras da chuva. Volta para os irmãos e Thiago/Miguilim diz: – *Felipe, fiz uma promessa que se o pai e o tio volta pra casa e não briga nunca mais! eu não tenho medo nunca mais*. Felipe/Dito responde: – *o pai volta, o tio, não*. Thiago/Miguilim questiona o irmão – *como é que cê sabe?* Entra um fora de campo, *off* de vovó Izidra: – *vamo rezar, menino*. Volta para Rosa e Juliana/Drelina, aparando a chuva que cai dentro da casa, com o *off* de vovó Izidra: – *Rosa, olha esses menino, põe eles pra reza ao invés de ficar cochichando*. No quatinho que compartilha com o irmão Felipe/Dito, Thiago/Miguilim diz: – *a cama tá molhada, vou dormi com ocê*. Felipe/Dito comenta: – *Thiago/Miguilim eu não gosto muito do tio, não. Será que isso é errado?* O cachorro entra no quarto; Thiago/Miguilim, afirma: – *eu também não gosto da vó, não. Será que a gente devia fazer uma promessa pra fica gostando dos parente?* Felipe/Dito argumenta: – *quando a gente cresce, a gente gosta de todos*. Na sequência, Thiago/Miguilim indaga se quando eles também crescerem haverá quem não goste deles e se eles não vão nem ficar sabendo. Mostra, ainda, o medo que Thiago/Miguilim tem do pai não gostar dele e mandá-lo embora, no escuro, debaixo da chuva – assim como aconteceu com tio Terêz –, sem saber para onde ir. Nesse momento, entra o som *off* de animais, pássaros e cachorros – então Thiago/Miguilim pede ao irmão se vão ficar juntos até quando forem adultos, mas não recebe resposta do irmão que já está dormindo. A cena seguinte, em plano geral, apresenta um novo dia ensolarado e sem chuva.

Assim, toda a sequência da chuva no filme, desde seu prenúncio, dura aproximadamente uns oito minutos. Um belo trabalho de produção de efeitos de ventanias, de som de trovoadas, ventos e relâmpagos, mesclados à tristeza de Nhanina e Thiago/Miguilim – pela partida de tio Terêz – e à conversa deste com o irmão Felipe/Dito. Novamente, percebe-se que Sandra Kogut prima por poucos diálogos, pela exclusão das ações paralelísticas e *flashbacks* presentes no texto rosiano, optando pela linearidade da narrativa. A diretora decide por fazer apenas uma alusão à reza durante a chuva, como se o motivo da vovó Izidra chamar Thiago/Miguilim e Felipe/Dito para rezar fosse melhor do que eles ficarem cochichando. Ao contrário da força da reza e da fé católica que Guimarães Rosa representa em seu texto, ou seja, parece que no filme não há, assim como o há no texto rosiano, a representação da força da cultura popular na crença nas rezas durante as tempestades.

Embora o diálogo entre Thiago/Miguilim e Felipe/Dito seja praticamente o que está no texto de Guimarães Rosa, estes são apenas uma parte do que ambos falaram no texto literário, o que confirma a opção da diretora em querer que o filme fale mais com as imagens do que com as palavras. Embora haja a opção de sequências longas e de primeiros planos – que enquadram a personagem na altura do busto – que buscam evidenciar a subjetividade das personagens –, partindo do que é dado pela cineasta, certamente há como perceber o eu desses meninos por ela construídos, mas é um eu diferente do construído por Guimarães Rosa, tendo em vista que, o texto literário, em muitos momentos, mostra com mais profundidade a subjetividade dessas crianças do que o texto fílmico.

CONCLUSÃO

Sabe-se que é raro um discurso literário ser totalmente transposto para um discurso fílmico, especialmente, pela quantidade de páginas e detalhes de um livro, em oposição à limitação da duração de um filme. Mas, esta não é a única razão das diferenças entre um texto literário e sua adaptação para o cinema – textos literários e fílmicos são linguagens diferentes, este é o principal aspecto que, *a priori*, deve ser destacado quando se comparam obras cujas composições e linguagens são distintas entre si.

Na novela *Campo Geral/Miguilim* prevalece a opção estilística de Guimarães Rosa por narrar as ações detalhadamente, dando ao leitor o maior número de informação possível, tanto da objetividade quanto da subjetividade das personagens, bem como o traço característico em todo seu texto de intercalar a ação presente aos *flashbacks* que não só explicam o presente quanto retardam o desfecho da ação.

Enquanto na novela Guimarães Rosa, através dos *flashbacks*, prima por dar ao leitor informações que caracterizem interna e externamente suas personagens, retardando o desfecho da ação, no filme, Sandra Kogut faz o contrário, dá poucas informações ao espectador e prevalecem os diálogos compostos por frases curtas, o que indica que a diretora parte da premissa de que as imagens desvelam as ações das personagens, o que está em sintonia com a linguagem fílmica.

O discurso fílmico de *Mutum* é construído, essencialmente, por enquadramentos em planos gerais – PG – com a intenção de descrever o espaço e situar as personagens no mesmo, e por primeiros planos – PP – com a intenção de mostrar a subjetividade das personagens. Uma das características marcantes do filme é o fato de que os planos são longos, não se corta de um plano a outro com rapidez, pelo contrário, não há a intenção de dar velocidade ao filme, seu ritmo parece ser definido pela subjetividade, pelo verossímil.

Afastando-se da leitura de *Campo Geral* e centrando-se a perspectiva no filme *Mutum*, percebe-se que, embora haja lacunas entre o texto literário e o texto fílmico, este pode ser lido por si mesmo. Sua história é construída com coerência e veracidade. Há, então, um Thiago/Miguilim – protagonista –, que conduz a história. A câmera é conduzida pelo olhar e pelo sentimento deste menino, que não depende do irmão Felipe/Dito para ver e entender o mundo, mas que sofre com a morte dele. Trata-se de um menino que não tem grandes manifestações de carinhos para com os animais nem de apego aos seus brinquedos, entretanto, fica evidente a presença destes em sua vida quando, em face de alguma situação conflitante: o sumiço da cachorra Rebeca; os brinquedos quebrados quando da surra dada por seu pai. Um menino que tem uma forte relação recíproca de amor e carinho com sua mãe, admiração pelo tio Terêz e, simultaneamente, amor e receio pelo pai Bero. Assim como Miguilim, Thiago, ao acompanhar este no trabalho na roça, o faz de forma natural, remontando à cultura do trabalho infantil, segundo a qual, a única condição para se iniciar a criança no trabalho era um mínimo de força física, mesmo que essa iniciação implicasse riscos, como vaquejar, que lhe parece mais uma brincadeira do que um trabalho penoso.

Todas as etapas acima são, de fato, preparatórias para a cena final, na qual Miguilim, seguindo os conselhos da mãe – a despeito do sofrimento por ter que deixar a família e o *Mutum* – irá embora com o doutor que lhe colocara os óculos, com os quais, metaforicamente, não só lhe mostra o mundo, mas lhe propicia, finalmente, a compreensão do mundo, gestada através de todos os sofrimentos vividos. Finalmente, está pronto para ir a busca da “luz de seus olhos”, mas também de melhores condições de vida.

Essa síntese, clarifica-se que o filme tem Thiago/Miguilim como condutor da história, e, embora em alguns aspectos seja a representação fidedigna da novela, noutros há a licença poética da diretora que opta por nuances distintas e exclusões integrais de situações e personagens do texto original, seja pela dificuldade de transpor cento e trinta e cinco páginas e inúmeros personagens em torno de noventa minutos de filme, seja pela própria condução do eixo dramático escolhido para o filme.

NOTAS

- ¹ A Teoria do Efeito Estético de Iser privilegia o ato da recepção, especificamente, o receptor, e considera que a leitura é resultado de um diálogo entre o texto e a bagagem cultural do leitor. Contudo, tal autor evidencia que, embora a obra literária se concretize na interação com o leitor, nem toda leitura é válida, nem há o livre arbítrio do leitor, já que sua interpretação está prevista pelo texto.
- ² Os enquadramentos são compostos por planos, sendo que o referencial para a classificação dos planos cinematográficos é o tamanho da figura humana dentro do quadro, podendo ser: Grande Plano Geral (GPG), Plano Geral (PG), Plano Conjunto (PC), Plano Médio (PM), Plano Americano (PA), Primeiro Plano (PP), Primeiríssimo Plano (PPP), Plano Detalhe (PD) – a escolha de cada um desses planos, assim como dos demais elementos do discurso fílmico, depende do sentido que se pretende para cada cena.

- ³ Subjetivo, intersubjetivo e objetivo.
- ⁴ Objetivo e subjetivo.
- ⁵ Três ângulos diferentes, associados à altura da câmera: normal, alta ou *plongée*, baixa ou *contre-plongée*.
- ⁶ Movimento fílmico e movimento pró-fílmico.
- ⁷ A Fotografia é parte constitutiva da construção do discurso fílmico, tanto pelo enquadramento dos personagens, cenário, cenografia, adereços, etc., quanto pela luz sobre estes elementos – natural, difusa ou contrastada.
- ⁸ O espaço é a materialização do mundo diegético, podendo ser: interior e exterior, naturais ou construídos em estúdios.
- ⁹ Grande Plano Geral – GPG: Tem como função principal descrever o cenário. Ângulo de visão muito aberto, praticamente sem percepção da ação das personagens. Tem função descritiva.
- ¹⁰ Plano Geral – PG: Ângulo de visão menor que o GPG. Privilegia o cenário no qual é possível ver a figura das personagens, mas é difícil de reconhecer suas ações.
- ¹¹ A personagem Miguilim de *Campo Geral* no filme de Sandra Kogut recebe o nome de Thiago. Esta cineasta optou por atribuir às personagens do filme o nome das crianças que fizeram os papéis infantis no filme, tal opção foi em prol de uma confiança maior entre ela e os atores, bem como de extrair um maior realismo as cenas.

REFERÊNCIAS

ANDREW, James Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

ECO, UMBERTO. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução Hildegard Feist. Rio de Janeiro: Editora Schwarcz Ltda. 2002.

ISER, W. *O Ato da Leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução de Johannes Kreschmer São Paulo: Ed. 34, 1996.

METZ, Christian. *A significação do cinema*. Tradução de Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 1972.

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

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1984.

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 no livro *Campo Geral* de João Guimarães Rosa. Brasil: Distribuidora Vídeo Filmes, 2007.