

# Um menino vai para o cinema

*A boy goes to the cinema*

Sissa Jacoby

PUCRS – Brasil



**Resumo:** Estudo comparativo entre a novela *Um menino vai para o colégio*, de Cyro Martins e o curta-metragem homônimo de Liliana Sulzbach e Marcello Lima, focalizando o modo de abordagem da ruptura que caracteriza o final da infância da personagem Carlos, ao sinalizar o início de uma nova etapa da existência. Refletir sobre o modo de representação dessa ruptura na transição entre o menino e o homem é o fio condutor deste ensaio, que procura pensar, também, a expressão regional dessa infância nas duas narrativas.

**Palavras-chave:** Literatura e cinema; Literatura e infância; Cinema e infância

**Abstract:** Comparative study between Cyro Martins' novel *Um menino vai para o colégio* and the namesake's short film by Liliana Sulzbach and Marcello Lima, focusing on how each one approaches the end of the character's childhood, while it signalizes the start of a new stage of Carlos' life. Reflecting about the representation of this traditional break between boy and man is the theme of this essay, which also tries to think about the regional expression of childhood.

**Keywords:** Literature and cinema; Literature and childhood; Cinema and childhood

---

A infância deixa rastros em nossa memória, como sulcos num rosto ou num campo lavrado.

WILLIAM WORDSWORTH

Para se ser de um lugar e de uma infância, é preciso escrevê-la.

ANA PAULA TAVARES

Quando decidi desmembrar as quatro partes de sua novela *Mensagem errante* (1942), o escritor Cyro Martins deu autonomia e o destaque merecido às suas vivências de guri, criado na Campanha sul-rio-grandense até fins da segunda década do século XX, na forma de uma pequena novela autobiográfica. Rebatizada como *Um menino vai para o colégio*, e assim publicada pela primeira vez em 1977, essa parte da antiga novela chamava-se “Campanha”, e foram os elogios da crítica que contribuíram para que Cyro Martins a emancipasse como texto autônomo, ao revisar sua obra. Em carta de 1943, Augusto Meyer, que publicaria as suas memórias *Segredos de Infância* em 1949, se referia ao texto de Cyro como “uma coisa que nasceu bem, que aconteceu, que nem parece escrita”, acrescentando: “Li e reli com uma comoção que não cabe nestas pobres linhas” (MARTINS, 1983: 7).

Dentre as edições que se seguiram, a mais recente, de 2008, acompanhou as comemorações relativas ao centenário de nascimento do autor. Um ano antes, o “*menino*” ganhava nova roupagem, ao sair do livro para a tela da TV. A história de Carlos, lançada em DVD, passou a integrar a série de curtas “Escritores gaúchos”, da RBS, com roteiro de Ana Kessler – inspirado livremente na novela de Cyro Martins – e direção de Liliana Sulzbach – a mesma de *A invenção da infância* – e Marcello Lima.

Como espaço cultural instável, que tende a fechar-se diante das durezas da vida e das exigências da realidade, a evocação da infância costuma ser a evocação de seu fim (RESTREPO, 2008), pois sempre que reinventada na escrita vem delimitada numa certa duração, cuja ruptura indica a passagem para uma nova etapa da existência:

a juventude, como caminhada para a vida adulta e a maturidade.

Um estudo comparativo entre a novela e o curta-metragem, focalizando o modo como cada um sinaliza essa ruptura entre o menino e o homem, é o fio condutor deste ensaio, que procura refletir, também, sobre a expressão regional dessa infância representada pela literatura e pelo cinema.

O título da novela de Cyro Martins marca o primeiro corte que se dará no tempo e no espaço, especialmente tratando-se do menino que só será retirado da estância interiorana do Rio Grande do Sul – seu mundo real e de fantasia –, quando o imperativo de se preparar para uma carreira mostra-se diretamente ligado à necessidade de estudar em um colégio da capital ou de outra cidade que reúna as condições para isso. O futuro idealizado pelo pai é bastante claro: “ele não há de ser burro como o pai! Quero que aprenda onde tem o nariz, nem que eu gaste tudo o que tenho!” (MARTINS, 1983: 25).<sup>1</sup>

É por volta dos doze anos, que Carlos começa a deixar os dois espaços contidos na infância: o do menino, filho de seu Afonso e dona Alzira, e o da criança campeira que brinca, fantasiando essa realidade nos afazeres do entorno e daqueles que lhe são próximos, na doma e nas lides do campo, como mostra a cena inicial. Através da focalização interna, o narrador extradiegético assume a interioridade do menino em sua fantasia como estancieiro, confundindo o leitor, que parece estar diante de um discurso adulto:

Já devia ter feito aquilo quinze dias atrás. E que prejuízo, se viesse mais chuva... Se não botasse os novinhos na internada o quanto antes, ia ter boi gordo só no tarde, quando os saladeiros já estão abarrotados e os corredores pesados para conduzir tropas. Que papel triste faria! Os vizinhos iam falar: nem parece um homem campeiro! Aquele boizinho *osco*, de dois anos e meio, sairia até o último aparte? Tão descarnado, arruinadinho mesmo... Mas o campo era de primeira. Era pura flechilha.

– Upa!

E magueou o boizinho, fazendo ao mesmo tempo um gesto expressivo para um “mensual”. (p. 13)

Essa mimese empreendida pela criança, que imita ações do pai e dos empregados da estância, ocorre em momentos bastante marcados do primeiro e do terceiro capítulos, dando conta de um dos dois caminhos pelos quais um sujeito se constitui: a identificação com os valores, obrigações e tradições recebidos de sua cultura familiar, nacional, étnica – a identificação simbólica (CALIGARIS, 1994: 9). Nas brincadeiras solitárias, a personagem de Cyro reproduz a realidade da estância, confirmando seu “pertencimento” (HALL, 1993) ao mundo do campo sul-rio-grandense, sua identidade cultural como estancieiro

e patrão. Em constante avaliação, qualquer deslize cometido nas lides, pelo menino que ensaia o adulto, pode ser motivo de autocrítica: “Que papel triste faria! Os vizinhos iam falar: nem parece um homem campeiro!” (p. 13) Antes de tudo, *deve* parecer “homem campeiro”. A equidade no tratamento da peonada, inspirada no pai, é destacada em longo devaneio sobre essa realidade nada pacata, em que procura conciliar o trabalho ordeiro com a diversidade de tipos sob seu comando:

É que nem todo seu pessoal era manso. Entre os de confiança, existiam índios borrachos e até bandidos. O que ia fazer? Precisava deles... O pior seria deixar, por falta de gente, os terneiros orelhanos, os tourinhos ‘inteiros’, as ovelhas sarnosas. [...] O certo é que, apesar dos aborrecimentos que lhe causavam as rixas de peão com peão, sempre impunha a sua autoridade sem deixar de ser amigo de todos. E na redondeza, era voz geral que não havia patrão mais cavalheiro. (p. 15)

Entremeadas com a narração de outras ações e personagens, essas cenas se destacam como devaneios da criança que imita a vida adulta: “Carlos cerrou perna no cavalo e gritou com um peão, a quem chamou de pateta. Mas não conseguiu atordoar-se com o alarido do rodeio. Esfriou logo, caindo numa atitude de alheamento” (p. 13). Com seus pares – “o negrinho da cozinheira e o Piá” –, partilha outras brincadeiras comuns à infância na campanha: montar no petiço, correr carreira, campear quero-quero, atirar avestruz nos aramados. As incursões nas “fantasias do mundo que concebera” (p. 15), quando falava e dava ordens, distribuía tarefas e tomava providências, ocorrem na sua solidão de criança: “Carlos gostava de brincar sozinho, de falar sozinho com seus peões...” (p. 15).

Como se depreende do testemunho de Cyro Martins em *Para início de conversa* (MARTINS; SLAVUTZKY, 1990), e da leitura de sua obra em geral, a solidão dos devaneios e o lúdico das brincadeiras e jogos da infância estão na origem de sua criação literária, nos primeiros exercícios da criança que fantasia o real:<sup>2</sup>

Não tenho más lembranças dos grandes perturbando os meus “faz-de-conta”. Assim, sozinho, no meio duma enorme gadaria de osso e com vários cavalinhos-de-pau, longe das casas, mais de cem metros, eu ficava

<sup>1</sup> MARTINS, Cyro. *Um menino vai para o colégio*. Porto Alegre: Movimento, 1983. Todas as citações se referem à essa edição e serão indicadas apenas pelo número de página daqui em diante.

<sup>2</sup> Nesse sentido, o ensaio de Roberto Bitencourt Martins “Cyro Martins: o psicanalista e o ficcionista no processo criativo” é exemplar ao analisar dentre as linhas mestras da criatividade do escritor suas vivências de menino na campanha gaúcha. Ver também “Cyro Martins: o local e a infância” de Tânia Franco Carvalhal. Ambos em KETZER, Solange Medina; MARTINS, Maria Helena; MOREIRA, Maria Eunice (Org.). *Múltiplas leituras*. Ensaios sobre Cyro Martins. Porto Alegre: Edipucrs, 2008.

horas inteiras inventando histórias de vida campeira, de estância, de negócios de gado, de tropeadas, de aparte de boi para o saladeiro, de domas. *Enfim, era uma construção fantástica baseada na realidade do dia-a-dia que embebia os olhos...* (MARTINS; SLAVUTZKY, 1990: 20; grifos meus)

O caráter de construção fantástica da brincadeira imaginativa na infância, destacado por Cyro, se repete, de certa forma, na escrita que busca recuperar essa fase da existência, seja como texto memorialístico, declaradamente autobiográfico, seja como novela ou romance, disfarçado pela recriação ficcional. Para Gustavo Martín Garzo, “os livros de memórias não são senão um ramo da literatura fantástica” (MARTÍN GAITE, 2009: 11), conforme enfatiza no prólogo de *El cuarto de atrás*, da escritora espanhola Carmen Martín Gaité, pois ao “país da recordação [a infância] só se pode viajar com a imaginação”.<sup>3</sup> Viver com toda a imaginação as imagens da realidade é uma realização do “ser da infância”, segundo Gaston Bachelard, pois é nas lembranças do vivido e do sonhado que devemos “encontrar o núcleo de infância que permanece no centro da psique humana” (BACHELARD, 2009: 102), primeira fonte da criatividade, como explicita Cyro Martins, no testemunho acima e também na prática literária.

A atividade de brincar do escritor e da personagem coincide em sua singularização da infância na campanha gaúcha, na primeira metade do século XX, também nos brinquedos campeiros “construídos” dentre o material disponível – pedrinhas, ossos, varinhas de cinamomo: “os meus brinquedos eram inventados por mim, com toda a pobreza de recursos da campanha, principalmente da minha campanha” (MARTINS, 1990: 20).

As brincadeiras de Carlos, em sua expressão rural – gadaria de osso, cavalinhos-de-pau – se contrapõem à variante urbana dessa infância que chega com o primo Argeu e seu “caminhãozinho perfeito”: “Não tinha o que tirar nem botar” (p. 23). O brinquedo que o menino trás da cidade é motivo de desdém inicial por parte de Carlos, ainda que saiba admirar a sua perfeição: “Agora diante do caminhãozinho de folha, pintado de verde e encarnado, com uma chave na culatra para dar corda, tinha gana de dizer para o primo: – Isto não presta, rapaz, só dá prejuízo” (p. 23), imitando o que ouvira o pai falar para Orestes, dono do único caminhão de verdade que chegara até a estância. Estranho, para o guri da campanha entre os meninos do colégio em Porto Alegre, também será o jogo de futebol, que ele nunca havia praticado antes, e que observa de longe, segurando seu cavalinho-de-pau.

No texto de Cyro, a narração segue linearmente dentro do período abrangido, que inicia antes de 1919 (data mencionada no cap. III) e termina em 1923, com o retorno de Carlos ao colégio, quando o conflito que

dividiria o estado em borgistas e assististas<sup>4</sup> está prestes a iniciar (cap. XII). Entre as idas e vindas em férias, desde o primeiro ano em Porto Alegre, se pode perceber sua gradativa integração à nova vida no internato, difícil a princípio, bem como seu esforço para corresponder ao ideal projetado pelo pai, ou seja, à imagem que poderia satisfazer aos outros – segundo modo pelo qual o sujeito se constitui (CALIGARIS, 1994: 9). Esse ideal passa pela admiração que seu Afonso dispensa ao advogado de São João, Dr. Alberto, que reúne todos os predicados desejáveis para uma imagem de sucesso, além de profissional destacado na sociedade: “Num baile do clube, ele marcava a quadrilha; se havia uma reunião pública, ele era o orador; se chegava um graúdo, lá ia o doutor recebê-lo, fazendo-lhe as honras de maneira invejável. Enfim, andava sempre na ponta.” (p. 28).

No capítulo final, em que Carlos viaja só pela primeira vez, sem a companhia de colegas, dá-se a ruptura com o mundo da infância, indiciado pela sensação de independência, ao não ver nenhum rosto conhecido, e na perspectiva de vida fora do colégio anunciada pelo pai dias antes: “– Pra o ano, você vai pra uma pensão. Já está se parando taludo demais para o internato.” (p. 66). É, entretanto, nas decisões a serem tomadas, quando chega à capital, que se revela o Carlos idealizado por seu Afonso. O atraso do trem em duas horas lhe coloca um dilema: internato ou hotel? Para a primeira opção, a hora tardia representa uma transgressão; por outro lado, passar a noite num hotel transgride a ordem paterna: ir direto para o colégio. A escolha pela vida adulta, ao assumir a responsabilidade de seus atos, prevalece sobre a insegurança do menino: “Ainda titubeava: Ginásio – Lagache? Ao cabo de um instante, porém, arremessou para fora de si a dúvida incômoda. Que diabo! Pra que usava aquelas calças compridas! – Lagache!” (p. 68).

Essa ruptura com o menino da infância ganha força na imagem narcísica que lhe devolve o espelho, no quarto, após o banho, refletindo um Carlos em terno de linho, o primeiro de sua vida, e se completa com a descida ao restaurante. Uma certa visão crítica se insinua na avaliação do hotel, pois já não parece o mesmo que encantou o menino na primeira vinda com o pai, quatro anos antes. Com algum desencanto, percebe os poucos hóspedes e o desleixo na arrumação das mesas, o que empresta um tom “triste” ao

<sup>3</sup> A respeito de *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaité (Tradução livre). MARTÍN GARZO, Gustavo. “El misterio de la cajita dorada”. In: MARTÍN GAITE, Carmen. *El cuarto de atrás*. Madrid: Siruela, 2009. p. 11. Essa obra da escritora espanhola mistura, no melhor estilo do hibridismo literário, memórias, ensaio e romance fantástico, como subgênero intencional, além e independentemente do caráter imaginativo atribuído à recuperação da infância.

<sup>4</sup> A Revolução de 1923 inicia em janeiro desse ano, opondo o governador Borges de Medeiros (Partido Republicano Rio-grandense) a Joaquim Francisco de Assis Brasil (Partido Federalista) e seus aliados.

ambiente. Mas a refeição regada a vinho e finalizada com um cigarro lhe devolve o encantamento dessa primeira noite iniciática de “adulto”, ainda que os gestos de beber e fumar tenham sido praticamente induzidos pelo garçom, ao servi-lo: “Que lástima não poder prolongar aquilo indefinidamente! O silêncio, a penumbra, a delicadeza do garçom, tudo lhe comunicava uma sensação esquisita de alívio, de conforto, de vida elegante.” (p. 70). A afirmação do homem que toma suas decisões indicia, igualmente, o desejo narcísico de reprodução da imagem de elegância que, naquele momento e contexto, o vinho e o cigarro representam, para o menino interiorano, da novela de Cyro Martins. Essa cena, na adaptação fílmica, será relativizada e dividida, em sua importância, ao ser deslocada para outros signos.

Transformar um texto literário em um texto fílmico envolve um processo de recriação, que pressupõe transposição e recodificação, pois entram em jogo tipos diferentes de linguagem (HUTCHEON, 2006: 08), o que implica, também, uma reinterpretação do objeto à luz dos recursos disponíveis no novo meio. Um dos aspectos mais evidentes que requer solução distinta do original diz respeito à voz narrativa. No curta de Liliana Sulzbach e Marcello Lima, o narrador em terceira pessoa desaparece para dar lugar aos pensamentos de Carlos, que a câmera acompanha, na rememoração de fatos de sua vida e no presente dentro do trem que o leva de volta para o colégio em Porto Alegre, depois do período de três meses de férias na casa paterna. O filme começa com a paisagem da campanha que se desloca em velocidade, relativamente ao ponto de vista centrado no interior do trem: o olhar de Carlos-jovem, diante do qual, aos poucos, os borrões vão se delineando em campos e árvores. Olhando a paisagem que o trem vai deixando para trás, a conversa de dois passageiros próximos atrai sua atenção. A menção a um “coronel” em São João, que pode ser o seu pai, parece despertar as recordações. Do rosto de Carlos pensativo, a câmera desliza para a mão que segura um pequeno cavaleiro de madeira artesanal. Daí o primeiro corte no tempo, trazendo em *flashback* a cena inicial do livro, quando Carlos-criança brincava com o gadinho de osso e, em seguida, é atacado pelo cachorro da estância – o Carranca – morto por seu Afonso, após o incidente com o filho. Através desse recurso, as cenas do presente vivido no trem vão se alternando com os fatos que trazem a trajetória de Carlos. A escolha da profissão pelo pai em conversa com o amigo Guilherme; a primeira separação da família; o estranhamento e a adaptação ao ambiente urbano e religioso da escola; as primeiras férias; o esforço em corresponder às expectativas de desempenho escolar de seu Afonso; todas essas passagens são apresentadas ao espectador como produto da memória do jovem que revive sua história recente. O final do curta também

coincide com a chegada de Carlos a Porto Alegre, no início de 1923, como acontece no texto literário.

Ainda que se trate de novela breve, a necessidade de condensação inerente à transposição para a linguagem fílmica implica a perda de algumas personagens e subtramas (SEGER, 1993: 02), como o episódio da diligência com seus tipos e assuntos estranhos para o menino, e o consequente pernoite dos passageiros na estância, devido à cheia do arroio que impede a passagem. Outra supressão diz respeito à evocação da infância pelo padre-diretor do internato, reprimido pelos pais e impedido de ser pintor, que emerge do passado distante com a chegada do novo aluno. Também é o caso das cenas de interação entre o menino do campo e o menino da cidade, em que se opõem os brinquedos próprios de cada ambiente: o cavaleirozinho de Argeu e o gadinho de osso de Carlos. Entretanto essas supressões não implicam perda qualitativa para o foco perseguido pelo curta-metragem, que privilegia claramente a transição para a ruptura, tanto pela inversão que opera na cronologia temporal, iniciando com o Carlos-jovem, quanto por se valer do aspecto simbólico do objeto-brinquedo para demarcar o fim da infância: o cavaleiro-de-pau, como se verá adiante.

Desproporcionada, no entanto, ou desnecessária, se mostra a inserção da cena do banho, em que a mãe conversa com o filho sobre o contexto político que trará mudanças e dificuldades iminentes. Sentado dentro de uma tina, com os joelhos flexionados, o jovem é banhado por dona Alzira, que esfrega seu corpo com uma esponja. A cena, inexistente na novela, é demorada e inusitada, pois o rapagão se deixa banhar pela mãe como se fosse ainda uma criança.

Por outro lado, o recurso de concentrar o presente da narrativa na solitária viagem de trem, que na obra de Cyro se dá no último capítulo, ressignifica, também por seu caráter simbólico, a importância do momento de afirmação vivida pela personagem, bem como o que isso implica em termos afetivos. O olhar de Carlos vagueia pela paisagem, que passa diante de seus olhos, enquanto sua mão segura um cavaleiro-de-pau, como se quisesse deter o avanço – no espaço e no tempo – de uma etapa da vida que, ele sabe, está deixando igualmente para trás.

Nesse sentido, uma mudança significativa é operada na transposição do livro para o filme: neste é o brinquedo que vai assumir maior relevância como signo de ruptura da infância. Na novela, o mundo adulto se anuncia com a decisão de dormir no Hotel Lagache, mas, principalmente, na iniciação da cena do restaurante, da bebida e do fumo, que encerra a narrativa com a frase-pensamento de Carlos querendo prolongar infinitamente aquele momento. No curta, há uma realocação dessa cena, com relativização de importância, ao ser antecipada e trazida para dentro do trem, no vagão-restaurante. A indução do garçom

e a aquiescência do jovem, que aceita o vinho e tosse com o cigarro, concorrem para marcar a insegurança do menino ainda presente, não constituindo, por si só, uma ruptura.

A cena seguinte é a que dará relevância aos dois elementos carregados de significado, que entram no curta por acréscimo: ao descer do trem, Carlos olha, por um instante, o relógio-de-bolso que recebera do pai antes da partida e ordena o destino ao motorista do táxi: “Lagache Hotel”. Com essa instrução de rumo, ele toma as rédeas de sua vida. Ato contínuo, o carro parte, e a câmera focaliza o cavalinho-de-pau caído na calçada, iluminado pela luz dos faróis que passa rapidamente sobre o objeto, deixando-o finalmente na penumbra. O menino da campanha dá lugar ao homem que dever construir, na cidade, seu futuro como advogado.

As imagens do relógio e do brinquedo convergem para o acabamento da ideia que domina a narrativa filmica: o fim de uma etapa da existência e o início de outra. Ao despedir-se do filho, na hora da partida da estância, seu Afonso o retém por um instante, tira o relógio do bolso e o deposita na mão espalmada de Carlos, colocando a dele (pai) por cima da mão do filho, numa atitude clara de reconhecimento dessa nova etapa que se inicia. O gesto significativo se reveste de força também devido à instabilidade do momento político vivido no estado. Seu Afonso está alinhado com a oposição ao governo de Borges de Medeiros. A luta é iminente, o futuro é incerto. Por isso, diante do desejo do filho de ficar e engajar-se com ele no movimento, o pai é taxativo quanto à necessidade de embarcar para a capital no dia seguinte.

Por sua vez, o cavalinho-de-pau reúne em si toda a carga simbólica da infância que representa e que, por isso, precisa ficar para trás. Segurado durante a viagem, cumpre, para Carlos, de certa forma e em outro nível, função semelhante àquela atribuída ao objeto transicional, por Winnicott (apud MARTINS, 2008: 108), no primeiro ano de vida da criança: dar segurança, acalmando e amenizando a ansiedade provocada pela separação da mãe. A troca do brinquedo pelo relógio-de-bolso, na estação em Porto Alegre, quando Carlos toma a decisão de ir para o hotel, é significativa, como renúncia à meninice e como desaparego ao mundo da estância, em direção à vida adulta para a qual já está pronto.

A opção pela inserção desses dois objetos, que simbolizam ruptura e início, como fechamento da representação filmica, não só reforça as atitudes que eles espelham como, também, lhes atribui maior impacto, no sentido de torná-las mais enfáticas e seguras. As inseguranças e receios ficam a cargo do olhar do ator Filippi Mazutti, que interpreta o Carlos-jovem, e do titubeio de alguns gestos, na rápida cena do vagão-restaurante.

No texto literário, que se encerra com a cena da refeição no hotel, Cyro explora a discursividade e a ambiguidade da linguagem literária, alternando os diálogos entre o garçom e Carlos com as observações do narrador, que tanto descreve externamente as ações das duas personagens, como focaliza internamente os sentimentos e emoções do jovem da campanha:

Pela primeira vez lhe faziam uma pergunta dessas, e de maneira tão delicada! Embarçou-se.

– Uma meia de Clarete, não?

O indivíduo alto aguarda a resposta numa atitude profissional, a testa franzida, os olhos vagamente fixos rumo à frente do hóspede [...]

– Sim, Clarete, meia.

Confortou-lhe ouvir a própria voz. Aquele som nem parecia de sua garganta. Tinha um timbre de homem. (p. 70)

Prolongada, a cena expõe a interioridade de Carlos – ora tímido e inseguro, ora maravilhado e satisfeito consigo mesmo – diante desse novo mundo cujos códigos ainda não domina – “(Por que disse isto? Desculpar-se por quê?)” – e começa a experimentar, com receios e embaraços, mas também com “calma. [pois] Não há pressa. O mundo parou.” (p. 71)

Na novela autobiográfica de Cyro Martins, ou biografia romanceada como quer Tânia Carvalhal (KETZER, 2008: 136), a rememoração da infância do autor, ficcionalizada na história de Carlos, traz as marcas do espaço sul-rio-grandense, por sua contextualização geográfica e sociocultural: a variante linguística rural e regional, os hábitos e costumes familiares, a mentalidade do homem do campo, seu entorno político e social. Ao mesmo tempo, como recriação de uma etapa fundamental da existência, independentemente do contexto em que se produz, cumpre a função da literatura de expandir sua significação rumo ao universal no que diz respeito à experiência humana.

O curta-metragem de Liliana e Marcello, por sua vez, preserva o essencial do texto literário que o inspira, ressignificando-o com recursos próprios da linguagem cinematográfica, sem descuidar de outros recursos possíveis partilhados com a literatura. Um exemplo é o uso da *motivação composicional*, cujo princípio consiste na economia e utilidade dos motivos,<sup>5</sup> típica do texto literário. No curta, o cavalinho de madeira é colocado no campo visual do espectador logo no início das primeiras

<sup>5</sup> Referindo-se à importância que os objetos assumem na motivação composicional, como motivos particulares (os acessórios), para a fábula, Tomachevski cita Tchekov: “se no início da novela diz-se que há um prego na parede, é justamente neste prego que o herói deve se enforçar.” Cfe. Eikhenbaum et al. *Os formalistas russos*. Trad. Ana Mariza R. Filipouski et al. Porto Alegre: globo, 1978. p. 184-185.

cenar, para reaparecer ao final – simbolizando a ruptura com a infância –, como última imagem sobre a qual sobem os créditos. A aposta na carga simbólica desse objeto bem como do relógio-de-bolso – ambos representativos do foco principal e colocados em momentos determinantes da sequência filmica – revela uma leitura sensível e criativa da novela de Cyro Martins.

Por último, vale ressaltar o aproveitamento pelos idealizadores do curta-metragem de uma passagem da novela que pode ter sido a inspiradora da adaptação de *Um menino vai para o colégio*. Refiro-me à divagação de Carlos quando, após ser atendido pelo garçom, analisa a cena da qual participa, no restaurante, dando a medida de seu encantamento com a realidade vivida naquele momento: “Fica a considerar o garçom que se afasta. Magro, espinha curvada. Some-se aos poucos na penumbra do fundo do salão. Parecia cinema, aquilo. Ele tinha ido tão poucas vezes ao cinema! Mas parecia. (p. 70; grifos meus).

Sim, parecia e “tornou-se cinema”. Se Carlos tinha ido poucas vezes ao cinema, a adaptação de Liliana Sulzbach e Marcello Lima o levou definitivamente para a tela, realizando o que a metalinguagem antecipada sugeria na divagação, o que reafirma de forma inusitada a parceria ou irmandade que compartilham as duas linguagens: literatura e cinema.

Referindo-se à matéria indestrutível da infância que guardamos dentro de nós e que lá está à espera de um estímulo qualquer para renascer, seja uma palavra ou uma imagem, Augusto Meyer, diz que, quando isso acontece, “é preciso desenrolar uma prosa comprida com os fantasmas interiores” e que “é preciso também ser fiel à humilde verdade dessas coisas” (MARTINS, 1983: 07). A constatação de Meyer, relativamente à novela de Cyro Martins, pode ser atribuída, pelo menos em seu último requisito, também ao *Menino* do cinema. Para quem lê a novela e assiste ao filme, fica a certeza de que o menino foi para o cinema, onde ganhou cores novas na tela,

sem deixar de ser fiel à humilde verdade da infância de Cyro – ou, simplesmente, da infância.

## Referências

- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CALIGARIS, Contardo. Um narcísico mundo novo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21 ago. 1994. Mais!, p. 9.
- CARVALHAL, Tânia. Cyro Martins: o local e a infância. In: KETZER, Solange Medina; MARTINS, Maria Helena; MOREIRA, Maria Eunice. (Org.). *Múltiplas leituras*. Ensaios sobre Cyro Martins. Porto Alegre: Edipucrs, 2008.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.
- HUTCHEON, Linda. *A theory of adaptation*. New York: Routledge, 2006.
- KETZER, Solange Medina; MARTINS, Maria Helena; MOREIRA, Maria Eunice. (Org.). *Múltiplas leituras*. Ensaios sobre Cyro Martins. Porto Alegre: Edipucrs, 2008.
- MARTÍN GARZO, Gustavo. El misterio de la cajita dorada. In: MARTÍN GAITE, Carmen. *El cuarto de atrás*. Madrid: Siruela, 2009.
- MARTINS, Cyro. *Um menino vai para o colégio*. Porto Alegre: Movimento, 1983.
- MARTINS, Cyro; SLAVUTZKY, Abrahão. *Para início de conversa*. Porto Alegre: Movimento, 1990.
- MARTINS, Roberto. Cyro Martins: o psicanalista e o ficcionista no processo criativo. In: KETZER, Solange Medina; MARTINS, Maria Helena; MOREIRA, Maria Eunice. (Org.). *Múltiplas leituras*. Ensaios sobre Cyro Martins. Porto Alegre: Edipucrs, 2008.
- SEGER, Linda. *The art of adaptation: Turning fact and fiction into film*. New York: Henry Holt, 1992.

Recebido: 31 de agosto de 2011  
Aprovado: 21 de setembro de 2011  
Contato: sjacoby@pucrs.br