



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE**  
**CENTRO DE HUMANIDADES**  
**UNIDADE ACADÊMICA DE LETRAS**

***Miguilim e Mutum: representações da criança na literatura  
e no cinema***

Claudeci da Silva Ribeiro

Campina Grande, março de 2012.

**CLAUDECI DA SILVA RIBEIRO**

**MIGUILIM E MUTUM: REPRESENTAÇÕES DA CRIANÇA NA  
LITERATURA E NO CINEMA**

Monografia de conclusão do Curso de  
Licenciatura Plena em Letras, realizada  
para a disciplina Redação Científica.

**ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA COMPARADA**

**ORIENTADOR: JOSÉ MÁRIO DA SILVA**

Campina Grande, março de 2012.

*A realidade e a imagem*

*O arranha céu sobe no ar puro  
lavado pela chuva  
e desce refletido na poça  
de lama do pátio  
entre a realidade e a  
imagem, no chão seco  
que as separa,  
quatro pombas passeiam.*

*Manuel Bandeira*

**BANCA EXAMINADORA**

---

Professor Mestre José Mário da Silva  
(Orientador)

---

Examinador(a)  
Rosângela de Melo Rodrigues

(Mestre em Literatura pela UFCG)

### **DEDICATÓRIA:**

Dedico este trabalho ao meu tio, Veneziano Calixto da Silva, por ter contribuído, financeiramente, em minha formação educacional e a grande amiga Jucileide de Siqueira Dourado, por ter compartilhado suas experiências culturais em nossas conversas no trabalho e pelo incentivo à minha formação acadêmica.

Aos meus pais, Demétrio Cassiano Ribeiro (*in memoriam-2010*) e Maria da Silva Ribeiro por minha existência e pelo exemplo de dignidade e superação nas adversidades da vida, e por acreditarem na minha escolha educacional e profissional.

## **AGRADECIMENTOS A(OS):**

José Mário da Silva, pela competência profissional e incentivo ao estudo; por sua amizade, disponibilidade e dedicação a este trabalho, por seus e-mails e conversas compartilhadas;

José Helder Pinheiro pelas indicações de leituras literárias e pelo exemplo de professor que adquiri com o projeto de monitoria;

Rosângela Melo, por ter me emprestado o filme *Mutum*, conhecimento que encaminhou este trabalho, e pela contribuição educacional com o projeto de monitoria;

Meus irmãos e sobrinhos, pelo incentivo sempre contagiante para o meu sucesso;

Amigos universitários de Lagoa Seca, pelas conversas no Ônibus e trocas de experiências;

Meu tio Veneziano e tia Lilete (in memoriam) pelo Suporte financeiro e acolhedor em sua casa;

Professores que partilharam seu conhecimento: José Mário, José Hélder, Maria Marta, Ariosvaldo Guimarães, Rosângela Melo, Washington, Sandra Sueli, Maria Angélica, Neide Cruz, Garibaldi, Marco Antônio, Santana, Niely e Sinara Branco;

Marciano Siqueira pelo carinho e atenção;

Valdemar e Estela pela receptividade na biblioteca;

Genilda e Júnior pela prontidão nos trabalhos em digitação e fotocópias;

Todos os colegas que compartilharam da minha vida universitária, em especial: Raquel Leite, Maria, Lidiane, Suênia, Raniere e Wesley.

## SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO</b>	<b>8</b>
<b>I. PERCURSO LITERÁRIO E CINEMATOGRAFICO</b>	<b>11</b>
1 - Percurso pela vida e obra de João Guimarães Rosa	11
2 - Do cinema brasileiro a Sandra Kogut	14
<b>II. A PERSONAGEM NA FICÇÃO:</b>	<b>21</b>
1 - A personagem da novela literária	21
2 - A personagem cinematográfica	25
<b>III. A NOVELA <i>MIGUILIM</i> E O FILME <i>MUTUM</i></b>	<b>28</b>
1 - A obra literária e sua adaptação para o cinema	28
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>42</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>44</b>
<b>FILMOGRAFIA</b>	<b>46</b>

## APRESENTAÇÃO

A experiência de leitura dos textos narrativos constituiu uma prática na qual fui estimulada durante o período escolar. Na escola pública em que estudei havia na biblioteca um pequeno acevo de obras de Monteiro Lobato, então comecei a mergulhar no universo simbólico de sua obra com o livro “As Reinações de Narizinho”, esta foi a primeira experiência com a leitura integral de um livro, e guardo boas recordações da identificação que tive com as personagens da história. A leitura de outras obras de autores diferentes estreitou os laços que eu já tinha com os textos narrativos e a seus personagens.

Quando iniciei a graduação em Letras o ritmo de leituras aumentou, e foi com o estudo sobre as literaturas brasileiras que tive o primeiro contato com a obra de João Guimarães Rosa, no entanto, já tinha ouvido falar de seu estilo rebuscado com as palavras e de seu livro clássico, *Grande Sertão: Veredas*, mas nos foi sugerido a leitura da novela *Miguilim*. Confesso que tive receio em lê-lo, pois se tratava da obra de um dos grandes autores da literatura brasileira, mas o jeito contagiante vindo de quem já leu, nesse caso o professor, foi um incentivo à leitura. Ele contou a experiência que teve com a leitura e eu me atrevi a buscar a minha própria experiência com a leitura da novela, que surpreende pela forma escrita, pela sucessão de ações e pelo forte apelo aos sentimentos, tristes e alegres, das personagens que vão se revelando durante a narrativa.

A novela *Miguilim* (Campo Geral) apresenta um narrador em terceira pessoa, mas é pelo ponto de vista do olhar sensível de uma criança, Miguilim (8 anos) que o leitor toma conhecimento de uma história onde experiências fortes e reveladoras sobre o protagonista que vive no sertão mineiro vão ganhando “corpo” e abrindo um novo caminho para a história. Identifiquei-me com a obra pelo misto de emoção e atitudes que são transmitidas pela experiência de vida marcante da personagem Miguilim. Confesso que tive algumas dificuldades ao realizar a primeira leitura, pois é preciso paciência para entender a estrutura da linguagem rosiana, já que muitas palavras em sua obra pertencem ao universo linguístico do povo do sertão de Minas mesclado ao traço criativo do escritor. Após fazer uma segunda leitura da obra comecei a me familiarizar como o estilo de Guimarães, e fui confirmando seu estilo através da leitura de outras obras do autor, especialmente os contos. *Miguilim* fez parte do componente curricular de Teoria da Literatura V, ministrada pelo professor Dr. José Hélder Pinheiro, durante a graduação em Letras na Universidade Federal de Campina Grande.



Após dois anos de ter realizado a leitura da novela *Miguilim*, cursei a disciplina PLPT III, em 2010.2, com a Professora Ms. Rosângela Melo, a qual me comunicou a existência do filme *Mutum*, dirigido por Sandra Kogut. O filme é uma adaptação da novela *Miguilim (Campo Geral)* de João Guimarães Rosa, escritor mineiro. Quando ela me perguntou qual seria a linha de pesquisa do meu projeto, eu ainda não tinha decidido qual seria a obra e nem de qual autor, foi então que ela me perguntou qual leitura “mais” tinha marcado a minha vida acadêmica, e não dentre tantas, uma tinha marcado significativamente minha experiência de leitura na universidade que foi a novela *Miguilim*, e assim ela me emprestou o filme para que eu pudesse realizar uma análise comparativa entre as duas obras de arte como parte do projeto a ser realizado na disciplina. No ano seguinte, sob a orientação do Prof. Me. José Mário, levamos a pesquisa adiante como projeto de Redação Científica, em cumprimento às exigências para conclusão da graduação em Letras pela Universidade Federal de Campina Grande.

Nosso objetivo neste trabalho é o de traçar uma linha comparativa entre a novela *Miguilim* e o filme *Mutum*, analisando nas duas formas de arte os aspectos da construção do personagem *Miguilim* e *Tiago*. Para isso, analisaremos os discursos das personagens infantis com os adultos, os animais e em suas relações com a natureza e com o meio social em que elas estão inseridas. Para a presente pesquisa, recorreremos aos estudos sobre a personagem de ficção, pela perspectiva de autores como Beth Brait, Afrânio Coutinho e Antônio Cândido; leituras sobre teorias da narrativa literária e cinematográfica; sobre o gênero novela com Massaud Moisés, Tzvetan Todorov; além de leituras biográficas de João Guimarães Rosa e das cartas com seu tradutor italiano Edoardo Bizarri, e para finalizar nos debruçamos nos estudos sobre a história do cinema brasileiro e a construção da personagem para o cinema com a contribuição dos textos de Paulo Emílio S. Gomes, Ismael Xavier, Beth Brait, Jean Mitry, Jean Claude Bernardet, entre outros.

O primeiro capítulo desta monografia, intitulado “PERCURSO LITERÁRIO E CINEMATOGRAFICO” apresentará dois tópicos, o primeiro intitulado “Uma trilha pela vida e obra de João Guimarães Rosa” onde apresentamos um breve histórico da vida e obra do autor mineiro e a repercussão que sua obra representa para cultura educacional brasileira. Por ser um tópico estritamente descritivo, pode servir como fonte de pesquisa para as pessoas que se interessam sobre a vida de Guimarães Rosa e como fonte de despertar o interesse por suas obras literárias. No segundo tópico “Do cinema brasileiro a Sandra Kogut” teceremos algumas considerações sobre a história do cinema brasileiro, a contribuição dos principais cineastas e a relevância de suas obras para o contexto social e cultural brasileiro, por fim

apresentaremos uma breve abordagem sobre a carreira da documentarista e cineasta Sandra Kogut, diretora do filme *Mutum*.

No segundo capítulo, intitulado “A PERSONAGEM NA FICÇÃO”, apresentamos dois tópicos, um percurso teórico pela construção da personagem da novela literária e o segundo apresentamos a personagem cinematográfica. Já no terceiro e último capítulo, intitulado “A NOVELA *MIGUILIM* E O FILME *MUTUM*” apresentamos uma análise comparativa entre a obra literária e sua adaptação para o cinema, com foco nos personagens da novela e do filme, respectivamente, Miguilim e Tiago; nas semelhanças e diferenças entre as duas artes e na construção de sentido que autor e cineasta conferem as suas personagens.

Concluiremos esta monografia tecendo algumas considerações sobre o papel que as personagens exercem sobre as obras, seu valor e contribuição para a diegese das narrativas e o que as caracterizam no plano da linguagem literária e cinematográfica. Não é só pelo aspecto estético do texto literário que este se sobrepõe a arte cinematográfica, cada uma das formas de materialização da expressão da palavra, escrita, falada, ou decodificada pela significância da linguagem não-verbal terá sempre um ponto de vista em comum, descrito pelo processo da narração.

# I- PERCURSO LITERÁRIO E CINEMATOGRAFICO

*(...) João era tudo?  
Tudo escondido, florindo  
Como flor é flor, mesmo não semeada?  
Mapa com acidentes  
Desligando para fora, falando?  
Guardava rio no bolso  
Cada qual em sua cor de água  
Sem misturar, sem conflitar?  
E de cada gota redigia  
Nome, curva, fim,  
E no destino geral  
Seu fado era saber  
Para contar sem desnudar  
O que não deve ser desnudado  
E por isso se veste de véus novos? (...)*  
Carlos Drummond de Andrade

## 1. Uma trilha sobre a vida e obra de João Guimarães Rosa

Autor consagrado pela inovação narrativa e um estilo repleto de inovações linguísticas, Guimarães Rosa escreveu de poesias, contos, novelas e romances. Foi o primeiro dos seis filhos de Florduardo Pinto Rosa (seu Fulô) e Francisca Guimarães Rosa (Chiquitinha), nasceu em Cordisburgo, Minas Gerais a 27 de junho de 1908, coincidentemente no mesmo ano da morte de Machado de Assis, que enquanto este último deixa a vida, o primeiro apresenta desde a tenra idade indícios de seguir um legado literário, pois desde criança Guimarães demonstra forte inclinação pelas línguas estrangeiras, quando ainda aos seis anos de idade leu seu primeiro livro em francês, e mais tarde se interessa pelos estudos da geografia e das ciências naturais, estudos estes que muito contribuíram para o processo de descrição de suas obras. Evidenciamos que da experiência vivida, Rosa ia colocando novos “véus” como matéria prima de sua grande obra.

A vida literária de Guimarães Rosa andou lado a lado com as suas profissões de médico e mais tarde com a de diplomata, onde a experiência lhe propiciou amplo campo para coleta de dados, que criativamente passados pelas mãos do autor inovou a ficção brasileira, já que este soube transformar magnificamente em linguagem boa parte das coisas vistas e ouvidas. Assim, os textos incorporam dimensões que não se limitam a uma realidade local, mas ganham caráter universal, seja de aprendizado sobre a vida ou nas relações que ligam o homem a um infinito de relações com o mundo em que vive, seja pelo aspecto social ou cultural.

Autor de obras de ficção, Guimarães adotou como principais gêneros literários o conto, o romance e a novela e teve suas obras traduzidas para diversas línguas estrangeiras, sendo a primeira para o italiano através do tradutor Edoardo Bizarri, com quem estabeleceu fortes laços de amizade que são confirmados nos seguintes trechos: “Sabia que você ia ser o meu primeiro, o maior, o incomparável TRADUTOR.” (Carta XXVIII, Genova, 28/01/1965 – G. Rosa) e “Acho que nunca tradutor algum encontrou autor tão generoso e amigo como você” (carta 29, São Paulo 18/02/1965 – E. Bizarri). Estas correspondências foram decorrentes do processo de tradução da obra *Miguilim* para o italiano, que além da relação amigável entre ambos também serviam para esclarecimentos sobre determinadas estruturas linguísticas presentes na obra.

Rosa iniciou sua vida de escritor ainda na juventude, com contos escritos entre 1929 e 1930 e lançados, na época, em revistas e jornais, e só vieram ser publicados recentemente no livro *Antes das primeiras histórias* (2011), onde segundo seu autor, Mia Couto, comenta que os contos “revelam um escritor à procura de sua voz”, já que fazem parte do início da vida literária de Guimarães, onde o seu estilo ainda não tinha se confirmado na grande crítica. Foi em *Sagarana* (1946), livro composto por nove contos, que o autor iniciou propriamente sua vida literária. Após um intervalo de dez anos sem produções, eis que Rosa apresenta em 1956 duas grandes obras: *Corpo de Baile* (ciclo novelístico) composto por três novelas: *Manuelzão e Miguilim*; *No Urubuquaquá, no Pinhém e Noites do Sertão* e o romance *Grande Sertão: Veredas*, este último responsável por consagrar o autor na crítica mundial. Em seguida vieram os livros *Primeiras Histórias* (1962), coletânea com 21 contos; *Tutameia-Terceiras Histórias* (1967) e *Estas Histórias* (1969), ambas de contos. Também foram publicadas obras póstumas como *Ave Palavra* (1970), um misto de gêneros literários como notas de viagens, diários, contos, reportagens poéticas etc. e *Magma* (1997) único livro de poemas. As obras de Guimarães revitalizam a ficção brasileira através da linguagem inovadora, permeada de um regionalismo considerado universal e pela presença em sua obra de recursos da expressão poética. Segundo Brait (1982, p. 101) a obra rosiana é caracterizada pela experiência estética universal que compreende a fusão entre o real e o mágico com a finalidade de transpor os valores humanos e culturais.

O presente trabalho se voltará para o estudo da novela *Miguilim*, também conhecida por Campo Geral, faz parte da obra *Manuelzão e Miguilim* junto com a segunda novela *Uma história de amor*. *Miguilim* é a história contada através do olhar do menino Miguilim, uma criança de oito anos que morava com seus pais, sua avó e seus irmãos no Mutum, lugar

distante e longe de tudo, no meio dos Campos Gerais. É pela percepção do autor e do menino que a estória vai revelando o mundo das experiências afetivas entre as personagens, o deslumbramento pela natureza e pelos animais e as constantes descobertas no convívio com o mundo dos adultos. É pelo viés de uma realidade sertaneja e multifacetada pelas experiências do universo infantil, que em *Miguilim*, Guimarães Rosa nos surpreende com seu estilo narrativo que abarca tanto o real quanto o mítico e pelas diversas ações que vão dando corpo a obra.

As obras de Guimarães Rosa caracterizam-se por uma indiscutível riqueza estilística, ultrapassando em muito os aspectos mais miméticos de um regionalismo mais localista e previsível. Regionalismo cujo tema é o sertão, sendo em Guimarães o sertão mineiro de tendência que assume a característica de experiência estética universal, por compreender uma fusão entre o real e o mágico. Segundo Brait (1982, p.101) o sertão nas obras de Guimarães Rosa não se restringe aos limites geográficos brasileiros, ainda que dele extraia a sua matéria-prima, pois este sertão passa pelo crivo da sua percepção minuciosa do autor fazendo com que o sertão se apresente como uma forma de vida ou sobre a existência de um povo que ganha características universais.

Em Rosa encontramos uma linguagem estruturalmente articulada com requintes da dimensão sonora transmitida pela presença de onomatopeias, aliteraões e neologismo, além da rica presença descritiva, a crítica literária considera, Guimarães, um “divisor de águas” da ficção brasileira. Constatamos também em suas obras que as paisagens assumem papéis ligados aos destinos dos personagens, que contribuem para a plasticidade da linguagem, e típicos personagens que representam quase que fielmente o universo natural do qual fazem parte, e ainda outros que surgem de sua própria experiência humana do autor. Não podemos nos esquecer das viagens que Guimarães fez como diplomata, onde morou em vários países, das viagens como médico, e da que fez, em 1952, com os vaqueiros conduzindo uma boiada para o sertão de Minas. Em todas as viagens, de uma coisa ele não se apartava, de sua famosa caderneta onde registrava nomes e comportamentos típicos de pessoas, coisas, animais e dos lugares por onde passavam. Registros estes que lhe serviram quatro anos mais tarde na elaboração do ciclo novelístico *Corpo de Baile e Grande Sertão: Veredas*, obras que consagram definitivamente seu estilo.

A literatura Regionalista presente no Brasil antes de Guimarães Rosa se empenhava, na maioria das vezes, em apresentar temas que abordavam as vivências, os costumes, o falar e o folclore do interior do Brasil em oposição a temas que retratassem o centro urbano,

vivenciado pelo homem do Rio de Janeiro. A partir de 1946, quando surge *Sagarana*, contos que têm como tema o sertão, Guimarães apresenta seu primeiro grande livro, rompendo com a tradição ele inova o modo de enfrentar a palavra ao unir ficção poética e realidade. Grande conhecedor da língua portuguesa e também de outros idiomas, ele soube aproveitar a palavra, em suas variedades linguísticas, de modo a criar um estilo rico sintática e semanticamente nos seus livros.

Portanto, evidenciar os aspectos linguísticos de sua obra e seguir os passos de seu processo de criação literária faz-nos compreender um pouco da materialidade de sua obra, que se destaca pela presença de fatores linguísticos e sociais onde um cotidiano simples é orquestrado pelo criativo uso da palavra, de modo a ampliar e enriquecer os horizontes da comunicabilidade entre o autor e o leitor. Em suma: ler Guimarães Rosa exige do leitor o cultivo de uma boa dose de paciência, sobretudo nos contatos iniciais; do contrário, o rico processo de elaboração textual pode findar afastando o leitor.

## **2. Do cinema brasileiro a Sandra Kogut**

A arte extraordinária que tem na expressão do movimento uma de suas características, o cinema surgiu em 1895 com resultado de uma lenta evolução de técnicas dos irmãos Auguste Lumière e Louis Lumière, que a partir de suas câmeras fixas conseguiram transpor o cinema de dentro desta caixa, de espectador único, para a tela de uma sala em que centenas de espectadores podiam ver. Segundo Peixoto (2006, p. 21-22) sobre a primeira exibição dos irmãos Lumière, ocorre em 28 de dezembro de 1895, no Gran Café, em Paris, com produções rudimentares, em geral documentários curtos sobre a vida cotidiana, com cerca de dois minutos de projeção, filmados ao ar livre.

A linguagem cinematográfica se desenvolve, surgem estruturas narrativas dos mais variados gêneros e estúdios que apresentavam a filmagem de peças teatrais, o tipo cômico de Chaplin, seriados policiais e produções épicas e históricas. Os primeiros lugares do mundo a exibirem as artes cênicas foram Paris, Estados Unidos, Inglaterra, Rússia e Itália e dentre seus representantes temos Georges Méliès e David Gritffith, o primeiro francês e considerado o pai da arte do cinema, já o segundo, americano, é considerado o criador da linguagem cinematográfica. É a partir de 1920 que a indústria cinematográfica americana começa a se consolidar com as produções de filmes centralizadas em Hollywood, na Califórnia. A

indústria cinematográfica se espalhou por vários países e se organiza segundo as diferentes abordagens que seus representantes lhe conferem.

Sete meses depois da histórica exibição dos filmes dos irmãos Lumière em Paris, o cinema chega ao Brasil em 1896, o Rio de Janeiro é quem recebe a primeira sessão de cinema no país. Um ano depois, Paschoal Segreto e José Roberto Cunha Salles inauguram, na Rua do Ouvidor, uma sala permanente. Em 1898, Afonso Segreto roda o primeiro filme brasileiro: algumas cenas da baía de Guanabara. Em São Paulo, o “Cine-Phone” exibia filmes não nacionais e em 1907 houve o domínio de filmes estrangeiros em detrimento dos nacionais com seus filmes com músicos populares e seus curtas com “filmes cantantes”. Surgiram vários gêneros como dramas históricos, histórias de carnaval e comédias (com as chanchadas), mas é em 1915 que literatura e cinema começam a se identificar e os cineastas adaptam da literatura brasileira: "Retirada da Laguna" e "Inocência" (Visconde Taunay), "O Caçador de Esmeraldas" (Olavo Bilac), "O Garimpeiro" (Bernardo Guimarães), "A Moreninha" (Joaquim Manuel de Macedo), "Iracema" (José de Alencar), e o "Mulato" (Aluísio Azevedo) estão entre as obras adaptadas nessa época.

Em 1930 Adhemar Gonzaga cria a *Cinédia*, primeiro grande estúdio cinematográfico brasileiro. "Lábios Sem Beijos", de Humberto Mauro, é o primeiro filme. Os filmes “Alô, Alô Brasil” (1935) e “Alô, Alô Carnaval” (1936) caem no gosto popular e em 1941 surge, no Rio de Janeiro, a Atlântida, companhia criada por Moacir Fenelon, Alinor Azevedo e José Carlos Burle e que se consolidaria com as chanchadas de Grande Otelo e Oscarito. A produtora estreou com "Moleque Tião", de José Carlos Burle. Outros estúdios tiveram sua importância como o Vita Filmes e Vera Cruz, este último apresentava um estilo mais sofisticado aos moldes de Hollywood e foi premiado no Festival de Cannes com o filme *O Cangaceiro*, de Lima Barreto (1953), e lançou o fenômeno de público com Mazzaropi ao expressar seu estilo interiorano com o caipira de Jeca Tatu e com o filme “Sai da Frente”. Em 1954 a Vera Cruz é instinta.

Em oposição à era Vera Cruz, o cinema brasileiro é retomado na década de 60 com o movimento conhecido por Cinema Novo ou *Údigrudi*, termo irônico derivado do *underground* norte-americano, que segundo Xavier (1983 p.13) foi uma prática independente que se desenvolveu a partir do final da década de quarenta, privilegiando a experimentação radical e a recusa absoluta do padrão de Hollywood, passa a valorizar o cinema nacional. É com o lema “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, o Cinema Novo apresenta filmes com forte temática social e tentam cortar a forma de filmar do estilo norte-americano. Seu

principal precursor é o cineasta baiano Glauber Rocha, diretor dos filmes “Barravento” (1962), “Deus e o Diabo na terra do sol” (1964), “Terra em transe” (1967), e diretores como Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Ruy Guerra e o marcante Nelson Pereira dos Santos que foi o primeiro diretor eleito para a Academia Brasileira de Letras. Após o golpe de 64, a abordagem centraliza-se na classe média urbana.

Houve um período de censura de diversos filmes no Brasil, impostos pelo Regime Militar através do Ato Institucional nº 13, onde os filmes não podiam abordar questões sociais. É válido lembrar algumas produções que não foram censuradas como os filmes de pornochanchadas; o cinema de terror, que se populariza no final da década de 60 através dos filmes de José Mojica Martins, seu filme de estreia “À meia-noite levarei sua alma” e pela criação do coveiro Zé do Caixão, nome pelo qual o cineasta ficou também conhecido, e em 1976 inicia-se o sucesso dos filmes dos Trapalhões com o filme “Os Trapalhões no Planeta dos Macacos” com grande aceitação de público. Este mesmo Governo Militar criou a Embrafilme, estúdio que a princípio surgiu com a finalidade de distribuir filmes nacionais, depois veio a financiar produções nacionais.

Com o fim do Regime Militar em 1985 e com o estabelecimento de governos democráticos, a liberdade de expressão é retomada e dá um novo ímpeto para o cinema brasileiro que passa a abordar em seus filmes temas como a política e a realidade nacional. No entanto em 1989, Fernando Collor de Melo vence a eleição presidencial em 1990, extingue a Embrafilme acabando praticamente com a produção nacional de filmes, mas é em 1994 que ocorre o surgimento de projetos de incentivo à produção cinematográfica e de leis que visam beneficiar as produções audiovisuais com incentivos fiscais. A partir de meados da década de 90 temos este ressurgimento do cinema brasileiro que Lúcia Nagib (2006 p.17) considera utópico e assim descreve esse período:

Delineando curvas de ascensão e queda, que refletem oscilações no cenário político, a análise inclui um olhar retrospectivo a tradições utópicas no passado cinematográfico do Brasil, estas, por sua vez, ligadas a mitos fundadores nacionais. Ao mesmo tempo considera o modo como a produção brasileira recente transcende o projeto nacional do *cinema novo* e se irmana a correntes do cinema moderno, pós-moderno e comercial mundial, tornando-se beneficiária e contribuinte de uma nova estética cinematográfica transnacional.

Em matéria de produção destacamos neste período os filmes "Carlota Joaquina - Princesa do Brasil" (1995), de Carla Camurati que marca a retomada do cinema brasileiro



centrado no lado histórico. Nesta década de 90 três filmes brasileiros são indicados ao Oscar de melhor filme estrangeiro: “O Quatrilho” (1995), de Fábio Barreto; “O que é isso, Companheiro” (1997), de Bruno Barreto e o vencedor de melhor atriz para Fernanda Montenegro no Festival de Berlim, “Central do Brasil” (1998), de Walter Salles, sendo os dois primeiros baseados em livros homônimos dos respectivos autores José Clemente Pozenato e Fernando Gabeira.

De 2000 a 2009 o cinema brasileiro vive uma fase mais produtiva de criações cinematográficas que vão além do modo como os cineastas atualizam o projeto nacional, mas pela relação que sua obra adquire com a cultura globalizada e pelo papel que estes autores passam a desempenhar em projetos internacionais. Walter Salles fez produções internacionais nos idiomas inglês e espanhol, como “Diários de motocicleta” (2004) e em parceria com Fernando Meirelles os filmes “Água negra” (*Dark water*, 2004) e “O jardineiro fiel” (*The Constant Gardener*, 2005). Destacamos os filmes nacionais Estorvo, de Ruy Guerra (adaptação do romance de Chico Buarque); “Abril despedaçado”, de Walter Salles e “Carandiru”, de Hector Babenco, filmes que deixaram as salas de exibição dos cinemas brasileiros lotadas, e concorrem em qualidade e técnica com muitos filmes estrangeiros. Todo esse progresso se deve em parte ao empenho dos cineastas com a sétima arte, mas também à participação e ao engajamento em novos projetos que treinam e capacitam pessoas de determinada comunidade social em oficinas de atores, os quais farão parte de uma produção em que, geralmente, têm sua vida social retratada no filme. Filmes como “Tropa de Elite 2” (2010), de José Padilha, “Bruna Surfistinha” (2010), de Marcos Baldini, “5 X Favela- Agora por nós mesmos” (2010), de Cacá Diegues e o mais recente “Assalto ao Banco Central” (2011), de Marcos Paulo apontam o cinema para a temática urbanística, que é retrato de um problema social atual.

Gênero em busca de sua consolidação no Brasil, o cinema recebe muitas influências do meio externo e interno de seus produtores. Uma das influências é a da literatura para o cinema, pois temos obras que constituem verdadeiros roteiros cinematográficos e são dignas para o processo de adaptação, quase sempre são obras de autores que fazem parte da “grande” literatura que têm suas obras adaptadas. Durante a história do cinema brasileiro foram adaptadas muitas obras literárias, das quais destacamos: “Tenda dos milagres” (1977), de Jorge Amado; “Missa do galo” (1982), de Machado de Assis; “Memórias do Cárcere” (1984) e “Vidas Secas” (1964), de Graciliano Ramos; “A hora e a vez de Augusto Matraga” (1965),

“A terceira margem do rio” (1994) e *Campo geral* (2007) de Guimarães Rosa. Esta última foi adaptada por Sandra Kogut no filme *Mutum*.

Sandra Kogut, documentarista e cineasta carioca. Ela tem seus trabalhos reconhecidos em âmbito nacional e internacional. Iniciou seus trabalhos com vídeos em 1984 e suas obras se destacam no meio cinematográfico, pois ela utiliza diferentes mídias e formatos presentes em trabalhos com vídeos, programas de televisão (*Brasil Legal*- TV Globo/1996) e filmes publicitários. Diretora premiada pela produção de curtas e documentários, Kogut tem seu primeiro filme de ficção “*Mutum*” (2007) premiado no “Festival de Cannes 2007”, como o filme de encerramento da “Quinzena dos Realizadores”.

O reconhecimento de seus trabalhos iniciou na década de 90 através do projeto *videocabines*, onde pessoas que passavam pelo centro da cidade eram convidadas a entrar nas cabines e tinha um minuto para fazer o que quisesse em frente à câmera. No segundo momento os registros passam por recursos de edição e processamento digital que permitem jogar para dentro do quadro televisual uma quantidade quase infinita de imagens (fragmentos de imagens), fazê-las combinar-se em arranjos inesperados, para em seguida, repensar e questionar esses arranjos, redefinindo-os em novas combinações.

O projeto das videocabines iniciou no Rio de Janeiro e para a edição do vídeo *Parabolic People* se estendeu para Paris, Tóquio, Dakar, Moscou e Nova Iorque que teve por resultado uma série de televisão experimental, transnacional e multilíngue. A edição digital permitiu à cineasta acumular numerosas imagens dentro do quadro da tela da televisão. As gravações duraram quatro meses e a edição final ficou em quarenta e cinco minutos. Em entrevista à revista *Moviola* em 20 de dezembro de 2007, Kogut revela que:

Trabalhos como *Parabolic People* nos fazem crer que o vídeo aponta hoje para a possibilidade de uma nova "gramática" dos meios audiovisuais e também para a necessidade de novos parâmetros de leitura por parte do sujeito receptor. A tela (do monitor, do aparelho televisor) torna-se agora um espaço topográfico onde os diversos elementos imagéticos (e também verbais, sonoros) vêm inscrever-se, tal como na pintura e sobretudo na pintura moderna. O processo de leitura torna-se, por consequência, mais complexo e mais veloz, porque deve não apenas relacionar as imagens ao longo do eixo da sucessão (um plano depois de outro), mas também combiná-las enquanto uma simultaneidade de estímulos audiovisuais contemporâneos.

Kogut explica, na mesma entrevista, que a edição digital ultrapassa a construção formal da narrativa cinematográfica, já que possibilita sair de uma estrutura linear para uma multiplicação de narrativas que se manifestam pelas diferentes camadas de imagem, a nosso ver aproximando-se do gênero hipertexto presente nos meios digitais.

Reconhecida pelo documentário “Um passaporte húngaro” (2002), Kogut decide dirigir seu primeiro longa metragem, o filme “Mutum” (2007) premiado no “Festival de Cannes 2007”, como o filme de encerramento da “Quinzena dos Realizadores”. É um trabalho de adaptação da novela “Miguilim” (Campo geral) de João Guimarães Rosa para o filme “Mutum” (2007), onde evidenciamos na obra de Kogut uma valorização da temática da desigualdade social, mas na medida em que tenta entendê-la, assim seu estilo aborda a tradição da retomada do cinema com abordagens contemporâneas. Sandra Kogut relata que desde a leitura da novela *Miguilim*, feita 12 anos antes, ela já tinha a ideia de adaptar a obra de Guimarães para o cinema e mesmo como passar dos anos ela não esqueceu a história do livro um autor já consagrado.

Quando a ideia da adaptação “amadureceu”, a primeira decisão da cineasta foi trabalhar com as recordações que ficaram do livro, para depois retomar a leitura do mesmo, e em parceria com Ana Luiza Martins Costa, grande conhecedora da obra de Guimarães, começaram a escrever o roteiro, que passou por várias mudanças durante as filmagens até chegar à versão final. Sandra procurou encontrar na atualidade um tipo de vida que se assemelhasse ao dos personagens de *Miguilim*, no sertão mineiro da década de 50.

Assim como Rosa, Sandra partiu da experiência vivida com as viagens para o interior de Minas, com o propósito de conhecer a realidade das coisas e das pessoas. Primeiro ela tinha que encontrar o menino certo para enfrentar a filmagem, não queria um ator profissional para ser o protagonista do filme. Por isso percorreu várias escolas e conheceu quase mil crianças, selecionou 25 e destas apenas sete foram escolhidos a participarem das oficinas. O filme foi sendo construído através da própria realidade desses meninos. Assim a cineasta inova ao tentar aproximar realidade e ficção, de modo a tentar descaracterizar um pouco o estilo da linguagem criativa de Rosa em detrimento de sua escolha por recriar a fase da infância através dos sentidos e não da linguagem.

Falando sobre o método de trabalho utilizado por Sandra Kogut para “Mutum”, Hermanns (In: Chiappini e Vejmelka, 2009, p.289) comenta que não difere essencialmente do método de trabalho dos diretores do Cinema Novo, apesar de a técnica cinematográfica ser

mais sofisticada hoje: ela trabalha com uma mistura de atores e atores amadores, no filme todas as crianças e parte dos adultos eram atores amadores. Uma das oficinas foi realizada com os atores e não atores morando em uma casa de fazenda durante dois meses, só depois a equipe técnica chegou. A experiência teve por finalidade criar relações sólidas entre as personagens. Segundo a diretora ninguém leu o roteiro, tudo foi transmitido oralmente e o trabalho de atuação se construiu a partir da proximidade entre a vida deles e a de seus personagens.

O filme “Mutum” parece um diálogo com a novela *Miguilim* do que uma adaptação. Refiro-me à maneira escolhida pela diretora em contar o enredo no filme, ele difere da história literária narrativa em alguns aspectos, nos quais destaco o caminho escolhido pela autora que pela força das sensações expressa pela imagem dos personagens em cena, revelam seus sentimentos, sem recorrer, necessariamente, às palavras; outro aspecto se deve à escolha objetiva de cenas marcantes na história do livro que muitas vezes expressão um ponto de vista distinto do encontrado na novela, seja pelo processo da redução, da ampliação ou do corte, tão específico das artes cinematográficas. Assim, o filme também se aproxima do gênero documentário, na medida em que Kogut opta por utilizar a luz natural nos espaços de filmagem, escolher personagens que vivem em uma realidade próxima daquela expressa no roteiro do filme e, pela não presença musical, a não ser o som vindo diretamente da natureza.

*Mutum* recebeu vários prêmios no ano de 2007 além do já citado Festival de Cannes, foi premiado também nos seguintes festivais: Toronto International Film Festival; Festival do Rio, por melhor filme; Festival de Cinema de Bogotá, Círculo PreColombino de Plata; London International Film Festival; Festival de Biarritz, França; Pusan International Film Festival, na Coreia; Festival Internacional de Bogotá; Kiev International Film Festival. Portanto, todo este reconhecimento só intensifica a qualidade da produção de Sandra Kogut para o cinema brasileiro.

## II. A PERSONAGEM NA FICÇÃO

*A literatura – não é o terreno dos resultados, e sim do risco. É misteriosa a experiência da criação e ninguém a atravessa sem uma boa dose de entrega e de perigo.*  
José Castello (2007, p.154)

### 1 – A personagem da novela literária

O gênero novela se encontra entre os gêneros conto e romance, caracterizada por ser maior que o conto e menor que o romance, apresenta mais de cem e menos de duzentas páginas e um número maior de episódios. Segundo Moisés (1967, p.112-113) a novela é encarada como modo de conhecimento, pois ilude e mistifica, por imprimir aos episódios um movimento acelerado e cheio de novidades.

A novela de ficção utiliza segundo Coutinho (2008, p. 49) o gênero narrativo como meio em que o artista utiliza o método indireto de interpretar a realidade por meio de uma estória que a incorpora. Assim, no plano da ficção são as personagens, situações ou estados que fazem o leitor imaginar as aventuras contidas no enredo da obra, e mesmo quando o cotidiano se torna tema da ficção ele adquire outra relevância e apresenta a situação delimitada pelo autor. No entanto, não podemos entender as personagens apenas pelo destino ou desenrolar dos conflitos na trama, mas também pela seleção de aspectos esquemáticos e pelo potencial de zonas indeterminadas que a personagem adquire valor universal, acrescentando-lhe a experiência estética e o potencial emocional que o artista lhe confere.

É pelo jogo da intenção e da criação de uma fantasia que comunica uma verdade existencial que o autor dá forma e significado às personagens de ficção. Na novela a personagem pode ser entendida a partir do enredo e pela materialidade das ações encadeadas que identificam e projetam a personagem, de formar a torná-las vivas em nossa memória, e não é difícil encontrarmos personagens nos quais nos identificamos com suas estórias de vida, já que a realidade é para o autor, na maioria das vezes, matéria prima para criar seus

personagens. Mas sobre abordar a personagem de modo fragmentário, Cândido (2007, p.58) menciona que:

Há uma diferença básica entre uma posição e outra: na vida a visão fragmentária é imanente a nossa própria experiência; é uma condição que não estabelecemos, mas a que nos submetemos. No romance, ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida o conhecimento do outro. Daí a necessária simplificação, que pode consistir numa escolha de gestos, de frases, de objetos significativos marcando a personagem para a identificação do leitor, sem com isso diminuir a impressão de complexidade e riqueza.

Assim, em *Miguilim*, Guimarães Rosa nos mostra as impressões sobre o mundo e as pessoas pelo olhar da criança Miguilim, que na novela o autor lhe confere uma linha de coerência já fixada que descobrimos pelo seu modo de ser na trama. A força da personagem se torna evidente na medida da complexidade que o autor lhe dá.

A ficção é uma forma estética com elementos característicos distintos de outras formas de arte, a sua estrutura narrativa implica no desenvolvimento de uma técnica que lhe dê forma e unidade de efeito, e mesmo que tente recriar a realidade, para Coutinho (2008, p. 51) ela seleciona, omite, arruma os dados da experiência em ordem a fazer surgir um plano novo, de acordo com a interpretação que o artista tem da realidade. Para Brait (2010, p. 47) há uma dupla face que permeia o evento da ficção, e gira em torno do oral e do escrito, assim:

A natureza da ficção pode ser observada no manejo do léxico, centro do conflito, mas também em várias outras instâncias, caso dos sinais gráficos, das interjeições, do imaginário em torno da língua, do saber linguístico, dos universos que impulsionam um diálogo. Cada palavra responde a anteriores, explícitas ou não, provoca novas, mobiliza valores em conflito. Um excerto na narrativa possibilitará à apreensão do que se objetiva aqui, mas somente a leitura do todo poderá dar ao leitor o prazer do texto e o contexto que abriga esses aspectos.

Na novela as personagens constituem o elenco e podem ser protagonistas, quando as ações giram em torno dela; antagonistas, as que contestam o protagonista; secundários, são as que formam o conjunto de figuras típicas da obra. O narrador pode ser em primeira pessoa ou em terceira pessoa, demonstrando envolvimento ou afastamento dos fatos narrados. Segundo

Candido (2007, p. 54) a personagem é o elemento mais atuante e comunicativa da arte novelística moderna, por isso o enredo gira em torno dela.

Segundo Fosters (In: Candido, 2007 p. 62) as personagens se caracterizam em planas ou esféricas, as primeiras são construídas em torno de uma única ideia ou qualidade, não mudam com as circunstâncias, já as esféricas são organizadas com maior complexidade e nos surpreendem de maneira convincente. Definidas estas características é importante lembrar que a personagem de ficção dá a impressão de que vive, e logo deve manter relações com a realidade do mundo, podendo aproveitá-la integralmente ou não.

Os elementos que compõem a construção da personagem encontram-se na composição do espaço, no ambiente, na caracterização da postura física e social da personagem e pela utilização do discurso direto, indireto ou indireto livre que expressa as emoções e os pensamentos da personagem, pelos diálogos e pelos monólogos, e a descrição minuciosa de traços que vão conferindo autonomia e veracidade ao fato narrado. De acordo com as convenções literárias é preciso adequar as personagens à concepção da obra e às situações que constituem a sua trama.

São várias as possibilidades de construção da personagem em nossa literatura e é pela dimensão impressa por cada autor que cria e impõe seus próprios movimentos que as torna imortais. Ao se familiarizar com determinada personagem o leitor vai perseguindo palavra a palavra, uma construção linguística e outra, um traço da personalidade aqui, um aspecto psicológico ali, e pelo encadeamento da própria estória e existência do personagem cria-se referentes para o mundo da leitura. Para Brait (1985, p.68) a construção de personagens obedece a determinadas leis, cujas pistas só o texto pode fornecer. Em estudos sobre a técnica da ficção, Macauley e Lanning (In: Coutinho 2008, p. 63) mostram que:

(...) há o método cénico e o narrativo – à disposição do escritor, os quais ele deve usar de mil maneiras, variando-os para evitar a monotonia e dar a impressão da realidade. O primeiro é de cunho descritivo, visual, recorrendo ao diálogo, para que os fatos passem pelos olhos e pelos ouvidos. É importante que as cenas e as narrações se intercalem, se sucedam, de maneira coerente.

Em Guimarães Rosa a personagem incorpora a dimensão do espaço social presente na obra literária. Na novela *Miguilim*, percebemos que há traços biográficos do escritor em seus personagens, como a miopia de Miguilim, a sabedoria de Dito, o médico que aparece nos

capítulos finais da estória, além de recortes tirados das experiências que o escritor teve em viagens com vaqueiros para o interior de Minas, de onde anotava tudo que via e ouvia, e não só, ele inventa uma linguagem para os habitantes do sertão como também para a descrição das personagens, para ele o mundo era o sertão. Ele soube abstrair da realidade vivida como diplomata e conhecedor de outros idiomas elementos para o processo de criação de suas personagens.

Tudo é relevante no processo de criação da personagem em Guimarães Rosa, na novela *Miguilim* os nomes das pessoas têm significados ligados ao enredo da história, assim o nome *Miguilim*, um diminutivo que expressa uma dimensão afetiva ligada ao mundo da infância, *Pingo de Ouro* quando passa a ser chamada de *Cuca Pingo de Ouro*, revela as tradições populares. Os nomes dos lugares e dos animais que participam da história também representam a universalidade contida no sertão. A novela *Miguilim* pode ser considerada como um dos caminhos mais curtos para se chegar a Guimarães Rosa e sua criação literária.

No início da história, *Miguilim* nos é apresentado sobre o olhar atencioso de um narrador observador que, durante a novela, sede lugar para a própria criança, *Miguilim*, ir contando a história através do olhar que ele tinha sobre as pessoas, as coisas e tudo que acontecia no *Mutum*, um lugar distante de tudo nos campos gerais de Minas. Assim o mundo infantil é organizado a partir das vivências de um menino sensível, que é incompreendido pelo pai, mas tem o afeto e carinho da mãe e do tio *Terêz*, e o companheirismo do irmão *Dito*. É um personagem que encanta pela maneira em que absorve as tristes e alegres experiências da vida, ele vive cada momento na intensidade da significação dos fatos.

## **2 – A personagem cinematográfica**

O cinema é o lugar em que a personagem ganha vida pela projeção de sua imagem na tela ao atingir o grau máximo de expressão, é por essência econômico e preciso no sentido em que não há elemento supérfluo e cada elemento em sua especificidade constitui parte da totalidade projetada na cena. A cena é composta por uma série de planos ligados a uma só ação ou localizados em um mesmo espaço, e pelo processo de montagem do roteiro tem como produto final o filme.

Nos filmes as personagens são encarnadas em pessoas, denominadas por atores e atrizes, podem ser experientes ou não, que para Gomes (2007, p. 106) é graças aos recursos narrativos do cinema, que tais personagens adquirem uma mobilidade e desenvoltura no tempo e no espaço equivalente às das personagens do romance. Os personagens fazem parte



do elenco e pela força que seu papel exerce na trama podem ser classificados em protagonistas, antagonistas, coadjuvantes.

O cinema nos mostra a imagem da personagem mediante o registro intencional do olhar do diretor sobre ela, há personagens que aparecem em cena pelo conjunto do seu corpo ou através de determinada parte que representa um valor expressivo na cena, e há personagens que não aparecem em cena, estas são feitas exclusivamente de palavras e se encontram narradas pelo discurso indireto de uma personagem que nos faz conhecê-la através de suas lembranças ou de um diálogo. Diante da imagem da personagem em cena temos a “impressão de realidade”, que se constrói pela “objetividade visual” segundo parâmetros da cultura existente em nossa sociedade, que Xavier (2005, p. 152) diz que nada mais é que a celebração de uma forma ideológica de representação do espaço-tempo elaborada historicamente.

As personagens da ficção apresentam raízes sociológicas que podem se apresentar como elementos mais fortes que as evidências dramáticas de suas ações, levando em consideração que a construção de um personagem, nem sempre assume o valor de exclusividade, já que muitos diretores se apoiam em traços de personagens já elaborados pela literatura ou pelo teatro. Ao considerarmos o meio em que a personagem desenvolve suas ações, Griffith (IN: Xavier, 1983, p.73) nos diz que há casos em que a ação do roteiro se desenvolve entre personagens mesclados diretamente com tudo aquilo que acontece no mundo ao redor, com isso o meio social, cultural ou econômico estabelece vínculos muito fortes que caracterizam a personagem, podendo estes aceita-los ou rejeitá-los.

Para a adaptação da novela *Miguilim* de Guimarães Rosa, no filme *Mutum*, a diretora Sandra Kogut queria saber se nos dias atuais ainda existia um modo de vida semelhante ao apresentado no livro, da década de 50. Então ela viajou para o interior de Minas, junto a Ana Luiza Martins Costa (co-roteirista) que conhecia bem a região, em busca de suas personagens. Era importante ter o primeiro contato com as crianças e estabelecer laços de confiança, visitou várias escolas e conheceu várias crianças, mas quando viu Tiago, na sala de aula de uma das escolas, ficou impressionada com o olhar dele, selecionou sete crianças, as quais fizeram uma oficina durante duas semanas, onde suas histórias e personalidades foram desenhando o universo no qual o filme se construiu.

Foram escolhidos para o elenco homens e mulheres da região, vaqueiros, senhoras, candidatos a todos os personagens do filme, que faziam todos os exercícios diários de costume, sem interpretar eles conferiam uma dimensão humana ao filme. A experiência de todos viverem juntos, por um determinado período, na fazenda onde as cenas foram filmadas

proporciona aos personagens do elenco uma maior proximidade entre a vida deles e a que seria representado por seus personagens.

Notamos que assim como Guimarães, Sandra seguiu o caminho da experiência de campo, que capta na realidade o objeto de seu estudo e só depois une à técnica, no filme cinematográfico, para dar forma a seus personagens. São raros os usos da câmera subjetiva no cinema sendo utilizada como a encarnação do olhar de uma personagem, mas Tiago representa uma destas personagens quando observamos o close-up da câmera em seu olhar sobre a imagem do tio Terêz que vai embora do Mutum, sozinho, na chuva.

Quanto às formas da linguagem cinematográfica, podemos evidenciar que o poder da palavra, em sentido objetivo, se concretiza sob a forma de diálogos através dos quais as personagens se definem e complementam a ação, é pela força do diálogo entre Tiago e Felipe que o espectador mais atento, desvenda os traços específicos de cada personagem, e pelo processo de imersão, tão forte na arte cinematográfica, o espectador se identifica com determinado personagem e atua como se fizesse parte da história, comentando e dando seu ponto de vista sobre as ações de suas personagens escolhidas. Como Kogut queria um distanciamento radical com a linguagem de Guimarães Rosa, ela consegue adquirir uma nova aproximação do autor através do filme.

Os personagens ganham vida no filme por sua atuante presença nas cenas, para Sandra as crianças deveriam ser elas mesmas e por isso decidiu que teriam que ter seus próprios nomes e não com os das protagonistas da novela. Outra forma dar vida à personagem, é o caso da imagem que não temos visualmente na cena de uma mulher grávida, prestes a dar a luz, a qual o espectador fica sabendo de sua existência apenas quando a avó de Tiago e o pai dele voltam da viagem que a avó serviu de parteira.

A personagem cinematográfica também se define por uma imagem definida pela linguagem corporal, chamada de solilóquio silencioso, cuja fisionomia não emana uma palavra, apenas emoções, ou seja, um rosto pode se expressar com as gradações mais sutis de significado, já que a linguagem do rosto não pode ser suprimida ou controlada, pois as emoções possuem suas expressões específicas. No filme *Mutum* é pelo semblante triste da avó e pelo gesto de Tiago chorando abraçado a Rosa chorando que o espectador descobre que o menino Felipe morreu, sem palavras é pela força da expressão que a cena adquire significado. Para Eisenstein (IN: Xavier, 2005, p. 33) a imagem é definida como:

Uma “unidade complexa” constituída por uma unidade de planos montados d em modo a ultrapassar o nível denotativo e propor uma significação, um valor

específico para determinado momento, objeto ou personagem do filme. O cinema passa de “esfera da ação” para a “esfera da significação”.

É evidente no filme a “esfera da significação” na primeira e nas últimas sequências de cenas do filme. A primeira mostra o tio Terêz montado a cavalo com Tiago na mesma cela, e expressa o momento do retorno ao Mutum depois de longos dias da viagem cujo objetivo foi crismar Tiago; e as últimas cenas, quando o doutor descobre a miopia de Tiago e lhe empresta seus óculos, proporcionando ao menino ter um olhar novo sobre tudo e todos, numa espécie de libertação, onde o menino vê a mãe, os irmãos, a vó Izidra, a Rosa, a casa, a mata, tudo agora cheio de significação e clareza, ele confirma o que já supunha desde o começo da história, que o Mutum e as pessoas são bonitas. A última cena apresenta Tiago partindo do Mutum, agora montado em seu próprio cavalo, junto com o médico e outro homem. Brait (2010, p. 56) explica que é pela “força da luz”, da fotografia de uma câmera que chega aos rostos, aos gestos, ao modo de ser de cada personagem, a superfície externa captura uma interioridade eloquente que parece saltar das telas diretamente para o coração da plateia.

As imagens descritas anteriormente revelam as transformações sofridas pela personagem durante o filme, num primeiro momento se revela como uma criança protegida pelo tio, depois com a descoberta de um problema de visão e com os óculos do médico, olha em direção às pessoas e ao lugar em que sempre viveu como se fosse a última vez, como se guardasse aquela imagem para sempre na memória, por fim parti do Mutum em busca de um futuro melhor, aqui percebemos o amadurecimento intelectual de um menino de apenas 10 anos, que pelas circunstâncias econômicas e sociais é obrigado a deixar para trás a família e partir em busca de um futuro mais promissor.

Portanto, o plano utilizado pela diretora nas cenas finais em que Tiago empreende uma viagem para lugar desconhecido, abre caminho para a imaginação do espectador em continuar a história. A personagem cinematográfica em muito se assemelha com a literária, já que abstrai dela a essência de sua personalidade, mesmo mesclando com seus próprios traços e os pré-definidos pela diretora. De acordo com os estudos sobre a personagem de ficção Gomes (2007, p. 133) na fita nos defrontamos, não com pessoas, mas com o registro de suas imagens e vozes. Com efeito, o filme como produto final apresenta um conjunto de imagens, vozes e ruídos fixados de uma só vez e por maior que sejam as raízes de uma personagem na realidade ou em ficções pré-existentes, ela só começa a viver quando encarnada num ator ou atriz.

### III. A NOVELA MIGUILIM E O FILME MUTUM

*A câmera nunca estará na  
ponta de uma caneta,  
tanto quanto, a caneta  
jamais estará na  
ponta da câmera.  
Jean Mitry*

#### 1 - A obra literária e sua adaptação para o cinema

São muitas as adaptações de obras literárias brasileiras para o cinema e todas têm contribuído para a divulgação de ambas as obras de arte. A adaptação não é um trabalho fácil, e nem todos os escritores a receberam com bons olhos, pois entre os defensores estão Jean Mitry e Georges-Albert Astre, que em consonância com o pensamento de Bela Balázs, menciona que “o adaptador deve tomar a obra literária apenas como matéria-prima, considerando-a sob o ângulo específico de sua própria natureza de arte, como se fosse uma realidade bruta” (In: BRITO: 2006 p.145). Já para Peixoto (2006, p.85) citando Bastin (In: AMORIM: 2005 p.91) afirma que a mudança de gênero (transposição do romance para o cinema) impõe-se que o adaptador em virtude de uma escolha, seja ela pessoal, seja exterior a ele; ela é, então, alheia aos textos, afetando a globalidade da obra.

A novela *Campo geral*, conhecida por *Miguilim*, do autor Guimarães Rosa foi adaptada para o cinema por Sandra Kogut com o filme *Mutum* (2007). A experiente documentarista filma seu primeiro longa metragem nas chapadas de Minas Gerais, mesmo ambiente em que a história é narrada na novela. A riqueza narrativa descrita pela linguagem rosiana no livro permanece na memória da diretora, mas como adaptar para o cinema uma obra que apresenta tantos acontecimentos e com uma inumerável quantidade de personagens e espaços. Diante das impressões que sua memória ainda guarda estão o entusiasmo com o livro e com o sertão Mutum, desde a primeira leitura a ideia da adaptação não saiu de sua cabeça, mas passados 12 anos o projeto se efetivou. Sandra decidiu rejeitar o caminho das palavras sintaticamente construídas na obra literária e seguir com o personagem pelo caminho das sensações e da emoção, onde a imagem em movimento revela, sem a necessidade da palavra materializada, revela um “mundo” de significação que podem ser concebidas pela expressão corporal da personagem, em forma de monólogo, diálogo ou simplesmente pelo barulho dos sons vindos da natureza. Em suma, para Sandra o seu filme é uma recriação de uma infância através dos sentidos e não através da linguagem, caracterizado mais como um diálogo sobre o

livro, pois Sandra utiliza métodos da linguagem cinematográfica como cortes e acréscimos para apresentar seu roteiro como sendo um olhar sobre a novela de Guimarães Rosa.

Para as operações realizadas com o processo adaptativo de uma obra literária para o cinema, Brito (2006, p.20) nos apresenta os processos de: redução, adição, deslocamento, transformação propriamente dita, simplificação e ampliação. Recorremos a tais processos para a realização de nossa análise comparativa da novela *Miguilim* com o filme *Mutum*. Pretendemos mostrar como as representações da criança Miguilim se apresentam no livro em comparação com as de Tiago no filme, analisando a relação com o mundo dos adultos, com o medo das coisas, com as transformações e descobertas representadas pelas crianças.

Através do olhar do protagonista, o espectador vai sendo levado para dentro do filme e assim a distância entre o narrador e o narrado vão diminuindo. Em *Mutum*, Sandra Kogut trabalha com o processo de corte, redução e ampliação de trechos, significativos para o gênero novela e não para o filme, como a descrição de lugares, presença de outros animais, ações com personagens secundários que transmitem a ideia de movimento à narrativa literária, que conferem à imagem em cena o poder da significação das ações escolhidas pela diretora.

Na novela, Guimarães Rosa inicia apresentando ao leitor Miguilim (personagem criança, e nome que também a novela ficou conhecida) de forma semelhante aos contos fantásticos “Um certo Miguilim, morava com sua mãe, seu pai e seus irmãos, longe, longe daqui, muito depois da Vereda-do-Frango-d’Água e de outras veredas sem nome ou pouco conhecidas, em ponto remoto, no Mutum”, uma descrição que se aproxima de um mundo imaginário, aparentemente distante de uma realidade, mas o narrador em terceira pessoa vai cedendo lugar para Miguilim ir contando a sua estória através das impressões que este tem das pessoas e do mundo ao seu redor. Então será pelo olhar de uma criança que iremos desvendar os mistérios da personagem criança na novela rosiana e na sua adaptação cinematográfica.

As crianças dependem muito do estado de alma dos adultos, principalmente do pai e de vó Izidra que quase sempre estão chamando a atenção deles de algum mal feito, como quando Miguilim chegou da viagem com o tio Terêz e não falou “direito” com o pai que lhe disse: “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” (p.29), não sabia o pai que Miguilim só tinha um pensamento que era o de contar a novidade pra mãe, como se fosse um presente, que um homem que já estivera no Mutum disse pra ele que era um lugar bonito e a mãe quando soubesse teria de ter um pouco de alegria, mas a mãe ficou ainda mais triste. No filme, pelo processo de simplificação, Tiago pede a benção ao pai e sai correndo pra abraçar a mãe e contar-lhe a novidade que o moço disse que

o Mutum era lugar bonito, diferente do livro, na cena a mãe se alegra e faz carinho no rosto de Tiago.

Tanto Miguilim quanto Tiago são “castigados” pelo pai, que o considera um menino “diferente” e por qualquer coisa o põe de castigo, privando-o da liberdade tão presente durante a fase da infância. Foi pelo comportamento da criança que chegou da viagem e não agradou ao pai, que a criança é posta de castigo, e o pai sai com as outras crianças e coloca Miguilim no castigo, a criança sente-se privada da liberdade. Então o tio, que demonstra especial carinho pelo menino, o tira do castigo e o leva para arrumar urupuca para pegar passarinhos, o livro apresenta esta dimensão do carinho evidente pelas atitudes do tio com a criança de forma mais detalhada do que no filme como percebemos na relação estabelecida entre o tio e o sobrinho no seguinte trecho:

Mas tio Terêz, de bom coração, ensinou-o a armar urupuca para pegar passarinho. Pegavam muitos sanhaços aqueles pássaros macios, azulados, que depois soltavam outra vez, porque sanhaço não é pássaro de gaiola. – “Que é que você está pensando, Miguilim?” – Tio Terêz perguntava. – “Pensando em pai...” – respondeu. Tio Terêz não perguntou mais, e Miguilim se entristeceu, porque tinha mentido: ele não estava pensando em nada, estava só pensando no que deviam de sentir os sanhaços, quando viam que já estavam presos, separados dos companheiros, tinha dó deles; e só no instante em que tio Terêz perguntou foi que aquela resposta lhe saiu da boca. Mas os sanhaços prosseguiam de cantar, voavam e pousavam no mamoeiro, sempre caíam presos na urupuca e tornavam a ser soltos, tudo continuava. (p. 29-30)

A maneira como os sanhaços estão sempre caindo na urupuca e depois retomam a liberdade é encarada como uma lição de vida para Miguilim, porque assim como os sanhaços, ele estava sendo privado da companhia dos irmãos naquele momento, mas tinha que lembrar que tudo continuava a na vida, de modo a mudar aquela situação. Aos olhos de Miguilim tudo é o que é e tem sua própria importância de ser, premissa utilizada pela criança que a faz se sobressair até mesmo dos momentos mais tristes da trama.

Miguilim dialoga com vários contextos sociais da novela e é pela superação das experiências cotidianas, pela relação com o mundo dos adultos, com a natureza e com os animais, principalmente com os cachorros e pássaros que vamos criando a imagem de uma criança sensível que vai amadurecendo ao longo da narrativa.

O filme difere da novela em diversos aspectos, um deles diz respeito ao fato das crianças permanecerem com seus nomes próprios, assim Miguilim se chama Tiago; Dito, Filipe; Drelina, Juliana; Chiquinha, Brenda; Tomezinho, Joãozinho; e o Patori se chama Fernando, já que, as crianças não eram atores profissionais, elas puderam revelar um pouco de suas próprias identidades, ao contrário disso a cachorra Pingo de Ouro recebe o nome de Rebeca (no filme) a aproximando mais da dimensão humana do que da animal. No livro, o pai de Miguilim dá a cachorra aos tropeiros logo no início da narrativa e o autor diz que “Miguilim chorou de bruços, cumpriu tristeza, soluçou muitas vezes” (p. 34) foi então que disseram pra ele que cachorro dado às vezes volta pra casa e ele ficou esperançoso por sua volta, mas lembrou que ela estava quase cega e não acertaria o caminho de volta, já no filme não se sabe ao certo o destino que o pai deu à cachorra Rebeca, sabe-se apenas que a cachorra não retornou da viagem que o pai fez com vó Izidra, lá no morro pra fazer um parto, então Tiago perguntou ao pai que disse: “a cachorra safada só fazia comer”, deduzimos que ele deu a cachorra a alguém. Tiago chora a separação indesejada da cachorra Rebeca e Tiago alerta ele dizendo “que deve ser pecado chorar por cachorro”, depois para consolá-lo diz “cachorro dado volta pra casa”, a esperança fica evidente na face de Tiago.

Encontramos na narrativa as descrições detalhadas dos fatos que ocorrem com o personagem Miguilim que nos faz criar uma imagem que nos aproxima e nos sensibiliza através da linguagem e riqueza de detalhes transmitidos pelas palavras enquanto que no filme o mesmo personagem, pouco fala, mas é através da imagem objetiva e da percepção dos seus gestos que sentimos parte da experiência vivida pelo menino, e com ele nos identificamos. Com isso, Brait (1985, p. 67) interpreta as possibilidades de construção do personagem, a partir de algo que ela denomina como sensibilidade artística sobre a própria existência da personagem, seu ponto de vista se resume em saber que:

A sensibilidade de um escritor, a sua capacidade de enxergar o mundo e pinçar nos seus movimentos a complexidade dos seres que o habitam realizam-se na articulação verbal. Nesse mundo de palavras, nessa combinatória de signos, o leitor vai se alfabetizar, vai ler o mundo e decifrar sua existência.

Por isso Guimarães Rosa, sempre criativo, dimensiona a linguagem do homem do sertão, não colocando-a num regionalismo caricaturado, mas conferindo a dimensão social à uma dimensão poética, sem negar as origens da linguagem oral e o lugar social que essas pessoas representam no mundo e na história. Traços estes identificados na fala de Miguilim em conversa com Seo Aristeu, “- Eu ainda pode ser que vou morrer, seo Aristeu...” “ – Se daqui a uns setenta anos! Sucede com eu, que também uma vez já morri: morri sim, mas acho

que foi morte de ida-e-volta... Te segura e pula, Miguilim, levanta já!” (p. 77) e também na conversa dele com Rosa sobre o certo e o errado das coisas “- Rosa, quando é que a gente sabe que uma coisa que não vai fazer é malfeito?” “- É quando o diabo está por perto. Quando o diabo está perto, a gente sente cheiro de outras flores...” (p. 86). Estes são alguns dos aspectos que enriquecem a narrativa rosiana.

Se há alguma fragilidade narrativa no filme *Mutum*, se deve ao fato dele ser considerado um recorte ou um olhar da diretora Sandra Kogut sobre um projeto já pronto, mas a diretora compensa esta “possível falha narrativa” pelos movimentos da câmera bem focada que transmitem significação às cenas. Logo na primeira sequência do filme percebemos que a câmera se confunde com o olhar de Tiago que está montado à frente do cavalo com o tio Terêz, ou seja, o espectador vê pelos olhos da criança a cena que está a sua frente, sentindo como se fizesse parte da cena, é o que Machado (2007, p.103) chama de “identificação primária” onde nós nos fazemos projetar, antes de tudo, nessa instância que deixa ver (e ouvir), que já constatamos ser algo mais que o simples olho da câmera. Christian Metz divide a mesma opinião e alerta o espectador da seguinte maneira:

A tela não é um espelho (ela nunca reflete a imagem do vidente) e o espectador não é uma criança, já passou pela experiência do espelho, já sabe se reconhecer a si próprio e já ultrapassou a indiferenciação do eu e do não-eu. Mas ainda assim, ele precisa se identificar com uma instância vidente, ele precisa se construir como sujeito dentro do filme; do contrário, até mesmo o filme mais banal se tornaria para ele inteiramente incompreensível. (MACHADO, 2007 p.102)

Tiago se envolve com a briga do pai dele com a mãe, na cena Tiago entra no quarto do casal e a câmera foca no irmão Felipe na frente do quarto, diante da porta fechada, por isso não presencia a briga, mas assim como ele fixamos a atenção na projeção da voz das personagens que dizem: “agora vou te ensinar seu desgraçado” (pai); “Não bate nele não” (mãe); “toma!” (pai), Tiago não diz nada, não solta nenhum gemido, mas percebemos que ele apanhou do pai pela força narrativa das palavras. Na novela a narração é explícita e clara sobre a interferência de Miguilim na briga dos pais:

Diante do pai, que se irava feito um fero, Miguilim não pôde falar nada, tremia e soluçava; e correu para a mãe, que estava ajoelhada encostada na mesa, as mãos tapando o rosto. Com ela se abraçou. Mas dali já o arrancava o pai, batendo nele, bramando, Miguilim nem gritava, só procurava proteger a cara e as orelhas; o pai tirara o cinto e com ele golpeava-lhe as pernas, que ardiavam, doíam como queimaduras quantas, Miguilim sapateando. (p. 36)



A narração de Guimarães Rosa espanta pelo rigor estético nos usos dos tempos verbais presentes no fragmento acima, pela utilização do pretérito perfeito, imperfeito e mais-que-perfeito, respectivamente, designando as ações concluídas por Miguilim (correu e abraçou), não concluídas pelo pai (arrancava, golpeava) e para indicar uma ação anterior a outra já concluída (tirara), aspecto gramatical que enriquece o entendimento do leitor sobre as ações das personagens.

Os brinquedos das crianças são mistificados no livro pelo aspecto visual e concreto que representa as coisas do lugar como percebemos no trecho “A Chica vinha passando, com a boneca – nem era boneca, era uma mandioquinha enrolada nos trapos.” (p. 39), enquanto que no filme eles são representados por brinquedos velhos. Kogut cria uma cena relacionada à higiene bucal, onde as meninas aparecem sentada na frente da casa escovando os dentes, cena que não há na novela; e na novela há várias histórias inventadas da cabeça de Miguilim que no filme estão presentes apenas no início quando Tiago traz presentes pros irmão e inventa uma história de um jacaré que vivia no córrego e comeu o que ele ia trazer, e também quando está fingindo que as pipocas são bois e ele e o Felipe, que está doente, são vaqueiros. Por isso o filme, por ser objetivo, não apresenta todas as tramas, personagens, animais, e os nomes de lugares diversos que Guimarães apresenta na novela Miguilim.

Retomando às cenas do filme em que a vó Izidra pede para tio Terêz ir embora, mas ele quer se despedir da mãe de Tiago e a avó diz que não, “que o negócio vai dar morte”, o tio é mandado ir embora de casa sem direito a se despedir de ninguém. A cena que marca a partida de tio Terêz da fazenda é um jogo de câmeras que parte da imagem de Tiago olhando da janela para o tio que está saindo debaixo da chuva, puxando seu cavalo. Na seguinte já aparece os meninos no quarto conversando sobre o medo de morrer e o medo dos adultos no seguinte diálogo: “Eu tenho, mas só se for sozinho. Todo mundo junto eu não tenho não”, disse Tiago, depois faz a 1ª promessa que é para o tio e o pai voltarem para casa e não brigar nunca mais. Durante a conversa entre os irmãos, Tiago começa a falar sobre gostar ou não dos adultos: “Quando eu crescer vai ter gente assim como a gente que não vai gostar de mim”; pergunta que no fundo ele quer expressar o não gostar do pai e continua, “Se o pai ficasse com raiva da gente, mandava a gente ir embora, sozinho, no escuro”. Tiago declara que não gosta do pai e Felipe que não gosta da avó. Para finalizar o diálogo, Tiago chega a uma sábia conclusão ao dizer que quando ele crescesse iria ter uns meninos assim como ele, que também não iriam gostar dele.

O discurso anterior confirma o sentimento de “pena” que Tiago expressa pelo foco da imagem refletida em seu rosto durante a cena que o tio deixou o Mutum debaixo da chuva,

sozinho. No diálogo que existe entre Tiago e Felipe, enquanto chove muito no Mutum, são apresentadas três revelações da personalidade da criança Tiago, primeiro ele revela o medo de morrer quando responde ao irmão: “Eu tenho, mas só se for sozinho. Todo mundo junto eu não tenho não”, depois deposita a causa de tanta chuva como se fosse um castigo de Deus pela briga do pai com a mãe que resultou na saída do tio, por motivos, implícitos nas cenas, de um suposto “ciúme” do tio com a mãe de Tiago foi que vó Izidra mandou o filho Terêz ir embora do Mutum, ao dizer “vai embora, pode dá morte aqui”, Tiago faz a 1ª promessa, para o tio e o pai voltarem para casa e não brigarem nunca mais, porém o sábio irmão diz “pai volta, tio Terêz não”; e para concluir a cena eles falam sobre o gostar dos adultos, Tiago diz: “Quando eu crescer vai ter gente assim como a gente que não vai gostar de mim”; Tiago não gosta do pai lembra das atitudes que os adultos tomaram por não gostarem do tio ao dizer: “Se o pai ficasse com raiva da gente, mandava a gente ir embora, sozinho, no escuro”, são frases ditas pausadamente, aparentemente “soltas” umas com as outras, mas que ganham sentido na totalidade da cena e caracterizam a fala de Tiago. Felipe diz que não gosta é da avó, e pela voz do narrador, Miguilim critica a atitude da avó ter permitido a saída do filho Terêz de casa, e descreve o medo que a avó causa na criança, como podemos confirmar com as seguintes descrições da narrativa:

Como é que ela podia mandar tio Terêz embora, quando vinha aquela chuva forte;

(...)

Não, não podia, não. Vovó Izidra se endurecia de magreza, aquelas verrugas pretas na cara, com os compridos fios de pelo desenroscados, ela destoava na voz, no pescoço espichava parecendo uma porção de cordas, um pavor avermelhado. Miguilim mesmo começava medo (p. 41)

“Vovó Izidra xingava tio Terêz de ‘Caim que matou Abel’, Miguilim tremia receando os desatinos das pessoas grandes” (p. 42)

Na novela e no filme *Mutum*, a experiência das crianças com o medo da mata e da morte seguem caminhos distintos e semelhantes em alguns pontos. Na novela, o medo da mata já povoava o imaginário de Miguilim, e o narrador nos informa ao falar do tempo em que Miguilim era bem pequeno e pela descrição da mata com a escolha das seguintes palavras: “No começo de tudo, tinha um erro – Miguilim conhecia, pouco entendendo. Entretanto, a mata, ali perto, quase preta, verde-escura, punha-lhe medo.” (p. 29), o que no filme difere trata-se dos momentos em que Tiago passa pela mata para ir deixar a comida do pai na roça e depois volta para casa, neste percurso aconteceram três cenas que se passam na mata: primeiro quando ele está voltando para casa, ele observa a mata, olha minuciosamente

para uma possível teia de aranha, observa a copa das árvores, e se encontra com o tio que pede pra ele entregar um bilhete pra mãe, mas ele presente que deve ser coisa errada e ao retornar pra casa e responder à mãe que pergunta se aconteceu alguma coisa, e é pela maneira desconexa de sua fala que o espectador percebe que ele distrai seus pensamentos da verdade e responder à mãe “foi nada não. Gostei de ir na roça. O pai comeu a comida...”, quase igual acontece no livro sendo que neste a localidade e as descrições da mata com seus animais e frutas demonstrava o sentimento que rondava o coraçãozinho de Miguilim quando o narrador fala: “Miguilim tinha de traspasar um pedaço de mato. Não curtia medo, se estava tão perto de casa. (...) Miguilim não tinha medo, mas medo nenhum, nenhum, não devia de. Miguilim saiu do mato destemido.” (p. 80-81), o uso das palavras de significado negativo como “não e nenhum” têm valor positivo e a repetição confirma este valor.

No filme é só na segunda ida à roça é que ele sente medo da mata quando escuta o barulho de algum animal, ele larga a comida no chão e sai correndo da mata indo de encontro ao pai que o abraça e pergunta onde estava a comida? Nhô Berno tem como resposta a voz agitada do menino “tem uma coisa lá no mato” e quando vão olhar não era nada. O pai por não compreender a sensibilidade do menino diz para Sr. Luisaltino que o “menino tem medo pra própria sombra”. Este último episódio descrito na mata é motivo pra única cena em que a família toda reunida no terreiro da casa compartilham de um momento de inteira alegria, o pai começa a imitar em tom ‘debochado’ Tiago correndo da mata, e diz que ele parecia “um tatu acuado com os olhos arregalados”, a plasticidade da cena e a fala repleta de sonoridade poética do pai, neste momento, se aproximam do estilo rosiano de narrar.

É na novela que a morte ronda a pequena vida de Miguilim em dois momentos distintos, nos primeiros anos de vida e quando ele tem oito anos, ambas as histórias são cortadas no filme. Nos primeiros anos de vida quando ele morava no Pau Roxo constatamos uma experiência que dar ao leitor indícios do problema de visão, a miopia, que acomete Miguilim e é desvendado só no final da história, mas o leitor mais atento perceberá que Guimarães vai deixando pista durante a narrativa, como evidenciaremos no seguinte trecho:

Estava numa beira de cerca, dum quintal, de onde um menino grande lhe fazia caretas. Naquele quintal estava um peru, que grazia brabo e abria roda, se passeando, pufo, pufo – peru era a coisa mais vistosa do mundo, importante de repente como uma estória - e o menino grande dizia: - “É meu!...” E: - “É meu...” - Miguilim repetia só pra agradar ao menino-grande. E aí o Menino Grande levantava com as duas mãos uma pedra, fazia uma careta pior: - “Aãã!...” Depois era só uma confusão, ele carregado, a mãe chorando: - “Acabaram com meu filho!...” – E Miguilim não podia enxergar, uma coisa quente e peguenta escorria-lhe da testa, tapando-lhe os olhos. (p. 30)

O trecho acima também explica o gosto e o encanto que Miguilim tem pelos animais desde pequeno, mas é importante observar que a estrutura da linguagem dá uma significação semelhante à linguagem infantil como a repetição da estrutura -“É meu/-É meu”; a onomatopeia presente na repetição da palavra “pufo, pufo” expressando o a maneira do peru andar, além dos jogos de significado que podemos dar às diferentes formas do escritor mencionar o outro personagem como “menino grande/ menino grande/ menino-grande/ Menino Grande”, no primeiro o adjetivo grande pode significar ‘em idade maior’; no segundo há redundância de sentido nas duas palavras enfatizam o tamanho da criança; depois o uso do hífen como elemento ortográfico, que segundo Bechara (2008, p. 53)liga duas ou mais palavras que ocasionalmente se combinam, formando não propriamente vocábulos, mas encadeamentos vocabulares; e na estrutura Menino Grande, o uso de maiúsculas iniciais, aqui não representa exemplo de nome próprio, mas é empregado como elemento personificador da personagem.

O outro momento em que a morte aparece na vida de Miguilim, aos 8 anos, é quando o autor declara “Mas então Miguilim estava mesmo de saúde muito mal, quem sabe ia morrer, com aquela tristeza tão pesada, depois da chuva as folhas desbaixavam pesadas. Ele nem queria comer, nem passear, queria abrir os olhos escondido.” (p. 58) e depois Miguilim faz uma promessa a Deus para não morrer e padece de tanto sofrimento, até que seo Aristeu diz “Miguilim – bom de tudo é que tu’tá: levanta, ligeiro e são, Miguilim” (p. 77). A doença, nessa parte da história evidência as crenças religiosas que se apresentam através da fé depositada em Deus através do ato da promessa, mas no caso de Miguilim, a criança “brinca” com Deus ao estipular um prazo para que ele não morresse, e se passado os dias e ele não tivesse morrido, este seria o sinal de que ele não morreria mais. As promessas tão singulares à vida das crianças que vivem prometendo coisas que, na maioria das vezes, não cumprem e retornam a prometer.

A morte aparece desta vez com Felipe. No livro há um prenúncio do ditado popular que grito de coruja significa morte de alguém e o “Dito não devia ter ido de manhãzinha, no nascer do sol, espiar a coruja em casa dela. (...) O Dito contou que eram duas, que estavam carregando bostas de vaca para dentro do buraco, e que rondavam as cabeças p’ra espiar pra ele, diziam: “Dito! Dito!” (p. 111) e logo depois quando as crianças tentavam pegar o mico-estrela que tinha fugido, não se conseguiu e depois ele mesmo voltou para a cabacinha, foi então que o Dito cortou o pé. E Miguilim quis ficar sempre perto do irmão pra contar estórias e as novidades de tudo o quanto acontecia no Mutum, era o que Dito lhe pedia. Como antes de

tudo a Rosa tinha ensinado o Papaco-o-Paco a gritar: “Miguilim, Miguilim, me dá um beijim” (p. 106), agora o Dito diz a Miguilim que teve inveja dele porque o papagaio não aprendeu a falar o nome dele e só o de Miguilim. Este tenta ensinar ao papagaio o nome do irmão, que como um presente pra alegrar a vida do irmão que está tão doente, mas o papagaio não fala nada.

O Dito morre e a descrição dada ao enterro dele mais parece uma “festa”, pois todo mundo da redondeza aparece na fazenda pra se solidarizarem com a família de Nhô Berno, à noite todos comem pra no dia seguinte seguirem com o cortejo que durava a pé, quase um dia inteiro de viagem, como não tinha caixão, o menino foi levado em uma colcha de chita, a pedido da mãe. Miguilim chorou por dias e dias e como na vida, com o tempo a criança também foi se acostumando, mas sempre lembrava do ensinamento do irmão, que no leito de morte lhe disse: “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.” (p.119), o irmão se saía bem de qualquer situação, segundo o narrador ele era ladino, esperto.

No filme, primeiro é quando Felipe corta o pé (a cena dá um close-up no pé cortado no menino) quando tenta recuperar o louro que se soltou e voou para o terreiro, aqui o espectador fica sem saber se o louro foi recapturado ou não, porque as cenas seguintes se destinam à doença de Felipe, onde um misto de tristeza e tentativas de alegria passam pela cabecinha do protagonista, a cena de quando Felipe está na rede com o pé enfaixado pede pra Rosa fazer pipoca e ela começa a cantar e danças com outros meninos,

Estoura pipoca, estoura pipoca  
Estoura pipoca no nariz do Tiago  
Estoura pipoca na língua da Brenda  
Estoura pipoca  
Estoura sem parar  
Estoura pipoca pro Felipe levantar  
Estoura pipoca, estoura rapidinho  
Estoura pro Felipe ficar bonzinho

Depois de ter ouvido a música uma vez ele diz “Canta de novo Rosa, que eu não ouvi”, astúcia das crianças mais uma vez sempre representada pelo uso da repetição. Na novela estas canções são mais frequentes na voz dos vaqueiros e de Seo Aristeu.

Ô ninho de passarim,  
Ovinho de passarinhar:  
Se eu não gostar de mim,  
Quem é mais que vai gostar?

A morte do menino é anunciada para o espectador através da imagem que temos da avó arrumando as cobertas da cama do Felipe, semblante triste, fechado, e por fim é confirmada quando ela dobra o colchão sobre os lençóis e uma câmera foca imagem dela sentada na outra cama, colocando as mãos tapando o rosto em sinal de choro. Nada de enterro, nem de visitantes como na história contada na novela, as cenas disseram tudo, nesse caso concordo que o filme limita a dimensão narrativa da história, pois o corte de muitos elementos que estavam presentes no livro como os vários acontecimentos que acontecem paralelos a ação central da morte do menino, constroem e dão relevo ao lugar social em que a história se passa.

As relações de amizade são semelhantes entre Miguilim e Dito, Miguilim e tio Terêz e suas respectivas personagens no cinema, mas há uma inversão de papéis na relação de amizade que existe entre Miguilim e Mãitina no livro, e como Mãitina não faz parte das personagens do filme, Kogut estabelece os laços de amizade entre Tiago e Rosa, são estas personagens femininas junto com a mãe, que consolam Miguilim e Tiago nos momentos de sofrimento e tristeza, em especial quando o irmão Dito/Felipe morre.

Com a morte do irmão, o protagonista começa a ganhar uma nova dimensão social, que vem em forma de amadurecimento em consequência dos acontecimentos decorridos nas relações dele como o pai no momento em que Seo Deográcias chega ao Mutum com o filho Fernando pra aconselhar seu Nhô Berno a se acalmar, com isso Tiago tá tentando armar urupuca enquanto Fernando fica atrapalhando e este diz “Preferia que você tivesse morrido em vez do Felipe”, então Tiago não gosta e os dois começam a brigar, mas logo são separados pelo pai de Tiago. A reação do pai de Tiago foi a de pegar as urupucas e jogá-las no chão quebrando-as, a cena muito forte para uma criança que tem seus brinquedos quebrados pelo pai que não chegou nem a perguntar qual o motivo da briga, ela apenas reagiu contra o seu filho, e Tiago em vez de chorar, como seria previsto, ele instintivamente pega o resto das urupucas e faz o mesmo que o pai fez, quebra-as, depois entra na casa e pega uma caixa com brinquedos e joga-a no chão, depois pisa em cima de modo a quebrar os brinquedos, cenas apenas de ação, sem palavras, mas que fazem a imaginação do espectador perceber através das atitudes do menino que ele passa da fase criança pra fase prematura de um adulto. Depois, chega seo Luisaltino com dois cavalos, um pra Tiago montar, pois provavelmente o pai o tinha expulsado o menino de casa, e agora, “adulto”, iria trabalhar tocando a aboiada, virou vaqueiro. Durante a despedida de Tiago, a atitude de rejeição ao carinho da mãe em seu rosto, confirma que as experiências ocorridas na vida do menino foram transformando a sensibilidade que existia na criança.

O tio Terêz reaparece nas últimas cenas do filme e o reencontro com Tiago ocorre quando este ainda está trabalhando como vaqueiro, o tio foi a mando da mãe pra avisar que “o pai de Tiago teve uma briga muito feia e matou Sr. Luisaltino e por isso a mãe mandou o tio ir buscar ele”, e não sabemos qual destino tomou o pai de Tiago, mas no livro o pai também mata Sr. Luisaltino, mas foge pra mata e é vó Izidra que conta pra Miguilim que “seu pai também está morto, foi achado no meio do cerrado, se enforcou com cipó, ficou pendurado numa moita grande de miroró...” (p. 145) e a avó utiliza sua fé religiosa para aconselhar e acalmar o menino dizendo “Mas Deus não morre, Miguilim, e Nosso Senhor Jesus Cristo também não morre mais, que está no céu, assentado a mão direita!... Reza, Miguilim. Reza e dorme!” (p. 145) numa mistura de conselho e reza ao mesmo tempo, pois a narração é uma paródia de partes da estrutura da oração do *Pai Nosso*.

Diferente ao relacionamento entre Tiago e o pai que se resumia em um simples aperto de mão quando Tiago lhe pedia a bênção, o tio quando viu Tiago numa mesa junto aos outros vaqueiros diz “Tiago! No acredito não! Virou vaqueiro de verdade!”, tira o chapéu da cabeça de Tiago e abraça-o levantando no seu colo, demonstrando o afeto que sempre existiu entre eles. Quando Tiago volta pra casa, já não tem mais brinquedos, nem Felipe, o menino Tiago trabalha nas coisas da fazenda, e a cena seguinte apresentava ele tirando leite da vaca, quando logo em seguida, vemos ele indo em direção à porteira, pois chegam ao Mutum dois homens montados à cavalo, um era da cidade. Há breve diálogo de apresentação entre Tiago e o doutor que pergunta qual é o nome dele, e ele responde que é “Tiago irmão do Felipe”, conferindo um título de “importância” ao irmão quando o doutor pergunta de novo “Felipe é o dono daqui?”, ao mesmo tempo expressa uma linguagem comum do interior ao dizerem seu nome junto ao do pai ou da mãe, por exemplo, Tiago filho de Nhô Berno, mas como não gostava do pai, Guimarães cria uma relação com sentido semelhante ao utilizado com os nomes dos pais.

O médico quer saber de onde vai sair a caçada e Tiago diz apontando que “é pras bandas de lá, na casa de seo Aristeu” utilizando uma linguagem simples, e o médico aponta pra uns urubus que voam, mas Tiago pergunta “onde?”, numa troca de planos da câmera que ora mantém o foco em Tiago, ora na imagem do doutor através do diálogo:

- Olha o urubu na árvore?
- Quantas pedras você enxerga no muro?  
(Silêncio...)
- E no varal quantos pregadores?  
(Silêncio...)
- E agora com os óculos

(Risos...)

- As pedras ficam maior
- Nossa mãe que claridade!

Nas cenas descritas acima o médico faz várias perguntas a Tiago, para chegar a conclusão de que ele sofria da vista, e é pela reação do menino em retirar e pôr os óculos do doutor no rosto numa sequencia de cenas que parece que o espectador está repetindo o mesmo movimento que a criança, e fazendo novas descobertas, pois agora ele comprova o que já sabia, que o Mutum é um lugar bonito. Na novela há perguntas e respostas semelhantes, mas em dois pontos diferem, o primeiro se trata que “Miguilim saudou pedindo a benção. O homem trouxe o cavalo cá bem junto. Ele era de óculos, corado, alto, com um chapéu diferente, mesmo.” (p. 148). Nesta descrição, Guimarães aproxima os espaços entre as personagens, no campo afetivo e físico, e só depois de algumas perguntas o médico chega a seguinte declaração: “Por que você aperta os olhos assim? Você não é limpo de vista?” (p. 149). E da conversa com a mãe de Miguilim, o médico diz que ele tinha a “vista curta” e o próprio médico foi quem colocava e tirava os óculos do rosto de Miguilim, “com todo o jeito” (p.149).

A criança com os óculos vê tudo a partir de um novo e claro olhar, o mundo ganha outras cores, amplia-se e trás uma nova esperança, o médico diz que se a criança quiser pode ir com ele pra cidade. Tanto no filme quanto na novela a mãe conversa com a criança incentivando o menino a ir, pois indicava uma mudança de vida, na conversa ela diz “Vai, meu filho. É a luz dos teus olhos, que só Deus teve poder para te dar. Vai. Fim do ano, a gente puder, faz a viagem também. Um dia todos se encontram...” (p. 150).

Os parágrafos finais do livro superam pela emoção das palavras onde formamos uma imagem com base em nossa experiência que passa do mundo imaginário para o real quando Miguilim com os óculos olha pra cada coisa e pessoa do Mutum, e na despedida fala “Tio Terêz, o senhor parece com pai...” -“Todos choravam” (p. 152) e depois de entregar os óculos ao doutor, que também se sensibilizou com a despedida do menino, o narrador fala que “Um solucinho veio. Dito e a Cuca Pingo-de-Ouro. E o Pai” (p. 152) Miguilim lembrou daqueles que não estavam mais morando com eles, o Dito e o pai tinham morrido e da cachorra ele não sabia se ainda estava viva ou não. No filme há um jogo de campo-contra-campo onde a câmera parte do olhar de Tiago para cada uma das personagens em cena e depois voltam pra ele como se fossem fotografias que ele iria guardar na sua memória com a imagem que pessoa e lugar tinham agora, primeiro ele olha pra Tio Terêz, depois pra Rosa, a avó com o louro, os irmãos, a casa, a mãe, anda um pouco e olha a mata numa câmera de visão ampliada, depois



mais reduzida a um campo menos da visão, a partir do terreiro de casa e por fim a cena de Tiago montado no cavalo partindo do Mutum com o doutor e o outro homem pra cidade, em busca de um futuro melhor, pois a mãe disse que na cidade o doutor dava óculos, estudo, trabalho...

Na novela e em sua adaptação as personagens vivem para mostrar seus dramas que marcam a vida das protagonistas infantis. Miguilim e Tiago sofrem com as dúvidas e medos que rondam o universo infantil, e tanto as tristezas como as alegrias da vida sempre não de um dia passar, mas foi preciso que eles passassem pela experiência do medo, da morte, do trabalho, das viagens, das brincadeiras, da doença, da relação com os animais para adquirir a dimensão das coisas que lhe foram impostas e superadas através do tempo que para a criança é um amigo desprezioso, e o do tamanho que a criança lhe dá.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Reconhecemos que não é fácil o trabalho de adaptação de um texto literário para o cinema e mesmo assim nos aventuramos a desvendar os mistérios que a interdisciplinaridade ocupa nestas duas obras às faz dialogarem sobre a literatura, quando estabelecem um espaço intermediário, entre o ideal e o real, segundo Castello (2007, p.72) é aí, nesse vão que a literatura surge com uma possibilidade especial de sabedoria.

De acordo com os vários estudos que fizemos sobre a ficção na literatura e no cinema, o processo da adaptação se configura como uma parte do todo, que por mais que a produção técnica revele o enredo da obra utilizando a linguagem e técnicas do cinema, este vai elucidar alguns planos e outros ficaram na memória apenas daqueles que leram a obra literária e se deixaram envolver pelo emaranhado de ações que decorrem em uma novela, onde algumas ações podem ter seu curso mudado no início, meio ou final da narrativa sem prejudicar a diegese da trama central, ou podem ser cortadas quando são adaptadas para o cinema, mas no gênero novela estas ações “ornamentam” o corpo do enredo e são ricos em detalhes, proporcionando ao leitor um exercício mental ao descrever as imagens do objeto, pessoa ou lugar que está lendo. Enquanto que no filme estas ligações mentais já estão prontas e apresentadas através das cenas, que focam sua câmera de forma intencional no objeto que é escolha da sua significação.

A escolha por adaptações literárias pode ser usada como instrumento de aproximação entre um espectador e um possível leitor, às vezes, ao assistir ao filme o espectador se interesse por ler a obra completa ou que aconteça o inverso como foi o caso desse trabalho científico, parti da obra literária para depois me aproximar da adaptação cinematográfica com o filme *Mutum*. A obra literária foi adaptada com sucesso por representar os aspectos mais relevantes da novela e inovador, como o autor Guimarães Rosa, Sandra Kogut conseguiu recriar nos tempos atuais, sobre um olhar seu sobre a obra de Rosa, uma linguagem nova que se apoiou nas lembranças que tinha do livro com a experiência de atores que viviam uma realidade semelhante às escritas por Rosa.

Inovar é sempre bom, mas não podemos esquecer a tradição e os valores impressos em nossa história literária de tantos anos. Cada autor vai imprimir a sua marca na arte que produzir, mesmo que esta se apoie em outra já existente. Assim como as pessoas não são iguais e estão a cada instante mudando, a criação literária e o cinema que são feitos por homens também sofrem mudanças com as alterações do tempo. Afrânio Coutinho afirma que “a ficção é uma transfiguração ou transmutação da realidade, feita pelo espírito do artista, este

imprevisível e inesgotável laboratório” (COUTINHO: 2008 p. 50), de modo que o processo de produção do filme decorreu de escolhas, cortes e acréscimos de cenas feitos pela diretora com o objetivo de criar através de sua experiência um plano novo de acordo com seu ponto de vista sobre a obra literária.

Com este trabalho percebemos que a formação de uma personagem pressupõe o conhecimento de várias técnicas, onde cada autor considera impressões da sua realidade e do ponto de vista que tem das coisas já prontas ou que são produtos da sua imaginação, assim o mundo da criança foi representado pelas dúvidas sobre o mundo e as pessoas, vistos pelo olhar mágico de uma criança que aprende a “crescer” com a vida do sertão, que não é só mineiro, já que assume outras dimensões. A novela e o cinema, duas artes que caminham juntas, cada um deixa o exemplo por seu valor narrativo.

## REFERÊNCIAS

- AMORIM, Lauro Maia. Tradução e adaptação: encruzilhadas da textualidade em Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carrol e Kim, de Rudyard Kipling. São Paulo: Editora UNESP, 2005.
- AUMONT, Jacques e outros. *A estética do filme*. São Paulo, Campinas, 1995.
- BECHARA, Evanildo. *O que mudou com o novo acordo ortográfico*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Moderna Gramática portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Lucerna, 2006.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Companhia da Letras, 2007.
- BOSI, Alfredo, História concisa da literatura brasileira. São Paulo: Cultrix, 2004.
- \_\_\_\_\_. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BRAIT, Beth. *Literatura e outras linguagens*. São Paulo: Contexto, 2010.
- \_\_\_\_\_. *A personagem*. São Paulo, Ática, 1985.
- BRITO, João Batista. *Literatura no cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006.
- CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 7 ed. – São Paulo: Ed. Nacional, 1985.
- \_\_\_\_\_. [et. Al.] *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- \_\_\_\_\_. Textos de intervenção: seleção, apresentações e notas de Vinicius Dantas. São Paulo: Duas Cidades, ed. 34, 2002.
- CASTELLO, José. *A literatura na poltrona*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- CHIAPPINI, Lígia. VEYMELKA, Marcel. *Espaços e caminhos de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- COUTINHO, Afrânio. *Notas de teoria literária*. Petrópolis: Rio de Janeiro. Vozes, 2008.
- DANIEL. Mary El'. *João Guimarães Rosa: Travessia Literária*. Rio de Janeiro, 1968.

- JARDIM, Mara. *Bandeira de bolso: uma antologia poética/ Manuel Bandeira*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010.
- LAJOLO, Mariza. *Como e por que ler o romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.
- MACHADO, Arlindo. *O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*. São Paulo: Paulus, 2007.
- MASSAUD, Moisés. *A criação literária – Prosa I*, São Paulo: Cultrix, 1967.
- NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- PEIXOTO, Fábio Rolim. *Sobre livros, mulheres e flores: o romance As Horas e sua adaptação cinematográfica*. Paraíba, Campina Grande, UFCG, 2006.
- REIS, Carlos. *Técnicas de análise textual: introdução à leitura crítica do texto literário*. 3 ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1981.
- ROSA, João Guimarães. *Seleção de textos, notas, estudos biográficos, histórico e crítico e exercícios por Beth Brait*. – São Paulo: Abril Educação, 1982.
- \_\_\_\_\_. João Guimarães Rosa: correspondências com seu tradutor italiano Edoardo Bizarri. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Manuelzão e Miguilim: (Corpo de Baile)*. 11 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. [trad. Leyla Perrone – Moisés] 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- XAVIER, Ismael. *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

## **FILMOGRAFIA**

*MUTUM*. Direção de Sandra Kogut. Brasil: 2007. 1 DVD. Son., color.,