



UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA
MARIBEL BARBOSA DA CUNHA

A PERSONAGEM MIGUILIM NO DIÁLOGO ENTRE
TEXTO LITERÁRIO E ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA

Tubarão
2011

MARIBEL BARBOSA DA CUNHA

A PERSONAGEM MIGUILIM NO DIÁLOGO ENTRE
TEXTO LITERÁRIO E ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em
Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de
Santa Catarina, como requisito parcial à obtenção do
título de Mestre em Ciências da Linguagem.

Orientadora: Prof. Dra. Alessandra Soares Brandão.

Tubarão

2011

MARIBEL BARBOSA DA CUNHA

A PERSONAGEM MIGUILIM NO DIÁLOGO ENTRE
TEXTO LITERÁRIO E ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA

Esta dissertação foi julgada adequada à obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem e aprovada em sua forma final pelo Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina.

Tubarão, 15 de julho de 2011.

Professora e orientadora Alessandra Soares Brandão, Dra.
Universidade do Sul de Santa Catarina

Prof. Antônio João Teixeira, Dr.
Universidade Estadual de Ponta Grossa

Profª. Ramayana Lira de Sousa, Dra.
Universidade do Sul de Santa Catarina

Profª. Heloisa Juncklaus Preis Moraes, Dra.
Universidade do Sul de Santa Catarina

Dedico este moroso trabalho, tão unicamente a minha grande amiga, eterna mestranda em Ciências da Linguagem, Maiyara Borges Vieira (in memoriam) que ainda floresce onde Deus a colocou.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus que me deu força, sabedoria, paciência e saúde para concluir este trabalho, que se concretiza como símbolo de luta e superação das adversidades que até então, insistiam em se debruçar sobre meus sonhos. Porém, esta não foi uma vitória somente minha, mas de uma plateia de pessoas que me impulsionaram até aqui.

A essas pessoas, que já não os chamo de meras pessoas, mas de amigas, recebam meu agradecimento. São elas, meu marido Jackson Ricardo, que esteve fielmente ao meu lado, auxiliando-me em todos os momentos e incentivando-me a não desistir.

A Maiyara Vieira, anjo amigo, que Deus colocou em meu caminho, dando-me suporte enquanto pôde, ensinando-me de maneira tão simples e sutil aquilo que só os anjos sabem: ensinar a amar e depois partir.

As minhas amigas de alojamento: Monalisa Pivetta, Maristella Selli e Sali Hadres, pelas experiências compartilhadas.

Aos meus pais, Maria e Valêncio, que são a base de minha formação educacional; e aos meus irmãos: Vilmar, Valmor, Madalena e Valnor, que são parte de todas minhas conquistas.

A minha orientadora, professora Alessandra Brandão, peça fundamental na conclusão deste trabalho, que pacientemente me auxiliou, sendo assídua, responsável e coerente em suas orientações.

Ao coordenador do curso, professor Fábio Rauen e suas secretárias: Layla Antunes e Suelen Francez, pela prontidão no atendimento.

Ao FUMDES, que financiou esta pesquisa.

Enfim, a todos vocês que fizeram parte desta conquista, saibam que jamais me esquecerei de cada um, que seus gestos e seus nomes ficarão gravados em minha memória, e com imensa gratidão sempre me lembrarei de vocês. Muito obrigada!

“Nenhuma arte é totalmente autônoma no sentido de não utilizar meios de expressão comuns a outras artes” (Dias Gomes).

RESUMO

O presente estudo traz à baila o diálogo entre a obra *Manuelzão e Miguilim* (2001), de João Guimarães Rosa e a adaptação cinematográfica *Mutum* (2007), dirigida por Sandra Kogut e roteirizada por Ana Luiza Martins Costa. Buscando refletir e pensar o modo como o livro e o filme tratam e apresentam a personagem Miguilim, decidiu-se por traçar um painel analítico desta personagem principal, não só a partir de uma metodologia comparatista, mas, também, mostrando suas facetas, de modo intertextual, em livro e filme. Para tanto, sabe-se que para alguns profissionais da área literária a adaptação cinematográfica exerce uma relação de substituição – da narrativa fílmica em detrimento da narrativa literária – e também, uma relação de espelhamento, pois se tende a buscar as correspondências e discrepâncias nos dois modos de organizar os eventos narrativos, fazendo com que o aluno confunda as duas obras. Por essa razão, foram selecionados alguns teóricos, como: Avellar (2007), Candido (2000), Pellegrini (2003) e Stam (2008) que compõem a fortuna crítica sobre estudos narrativos e ensino de literatura e que responderão ao longo deste trabalho a uma série de implicações decorrentes do processo de adaptação das linguagens livro-filme. A relevância desta pesquisa para a comunidade escolar em geral, sustenta-se, pois o cinema e a literatura apresentam-se como ferramentas essenciais no processo de aprendizagem do aluno e também do próprio professor.

Palavras-chave: Literatura. Cinema. Intertextualidade.

ABSTRACT

This study brings up the dialogue between the book *Manuelzão e Miguilim* (2001), by João Guimarães Rosa and film adaptation *Mutum* (2007), directed by Sandra Kogut and scripted by Ana Luiza Martins Costa. Seeking to reflect and think how the book and movie deal and have the character Miguilim, it was decided to draw a panel of analytical character, not only from a comparatist methodology, but, also showing their faces, so intertextual, in book and movie. To this end, it is known that for some professionals to literary film adaptation has a replacement ratio - the film narrative at the expense of literary narrative - and also, a relationship mirroring, since it tends to look the matches and discrepancies in the two modes of organizing the narrative events, so that students confuse the two works. For this reason, we selected some theorists as: Avellar (2007), Candido (2000), Pellegrini (2003) e Stam (2008) who make up the critical fortune of narrative studies and teaching of literature and respond in this work a number of implications of the adaptation process of book-language film. The relevance of this research for the school community in general, it is argued, because the cinema and literature are presented as essential tools in the process of student learning and also of the teacher.

Keywords: Literature. Cinema. Intertextuality.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Abertura de Mutum (2007).	32
Figura 2 – Vegetação do Mutum.	34
Figura 3 – Viagem a cavalo.	35
Figura 4 – Thiago e Tio Terêz se aproximam da casa.	35
Figura 5 – Chegada em casa.	36
Figura 6 – Abraço nos irmãos.	37
Figura 7 – Presentes trazidos do Sucuruji.	38
Figura 8 – O santinho é rasgado.	39
Figura 9 – Temporal no Mutum.	40
Figura 10 – Tio Terez vai embora do Mutum.	40
Figura 11 – Abraço materno.	42
Figura 12 – Thiago identifica a mãe pelo tato.	43
Figura 13 – Indiferença do pai.	43
Figura 14 – Dúvidas de Thiago.	44
Figura 15 – Resposta de Felipe.	45
Figura 16 – Thiago conversa com Felipe.	46
Figura 17 – A conversa entre Thiago e Felipe se finda.	47
Figura 18 – Thiago ajuda o pai.	48
Figura 19 – O reencontro entre Thiago e Tio Terez.	48
Figura 20 – Thiago não entrega o bilhete à mãe.	49
Figura 21 – Câmera em <i>close up</i> salienta o problema visual.	49
Figura 22 – Thiago dorme à noite vestido.	50
Figura 23 – Dúvidas de Thiago.	50
Figura 24 – Thiago fala a tio Terez que não entregou o bilhete.	51
Figura 25 – Câmera em <i>close up</i> enfatiza o trabalho das mãos.	52
Figura 26 – Tio Terêz conversa com Thiago.	52
Figura 27 – Thiago depois da conversa com tio Terez.	53
Figura 28 – Tio Terez e Thiago trazem gravetos.	54
Figura 29 – Montagem da arapuca.	54
Figura 30 – Thiago brinca com sua invenção.	55

Figura 31 – Felipe ouve a briga dos pais na porta.	55
Figura 32 – Thiago novamente de castigo.	56
Figura 33 – Câmera em <i>close up</i> ressaltando a visão mais próxima.	57
Figura 34 – Thiago continua no castigo.	57
Figura 35 – Papaco-o-Paco, o papagaio.	58
Figura 36 – Conversa com o irmão.	58
Figura 37 – Felipe machuca o pé.	59
Figura 38 – Felipe deitado na rede tenta se curar.	59
Figura 39 – A doença de Felipe.	60
Figura 40 – Os últimos dias de Felipe.	60
Figura 41 – Felipe pede desculpas a Thiago.	61
Figura 42 – Thiago tenta que o papagaio fale o nome de Felipe.	61
Figura 43 – Thiago se agarra a Rosa e vê a irmã chorando.	62
Figura 44 – Thiago é noticiado da morte do irmão.	62
Figura 45 – O Mutum vazio.	63
Figura 46 – Os céus límpidos do Mutum.	63
Figura 47 – O pai bate em Thiago.	64
Figura 48 – Thiago vai trabalhar nos roçados com o pai.	64
Figura 49 – Thiago recorda Felipe.	65
Figura 50 – Thiago enterra os pertences de Felipe.	65
Figura 51 – O pai ensina Thiago a capinar.	66
Figura 52 – Thiago vai embora do Mutum.	67
Figura 53 – Thiago como vaqueiro.	67
Figura 54 – O reencontro com tio Terez.	68
Figura 55 – A volta para casa.	68
Figura 56 – A evidência da miopia.	69
Figura 57 – A conversa da mãe com o doutor.	70
Figura 58 – Um mundo novo através dos óculos.	71
Figura 59 – A conversa com a mãe.	71
Figura 60 – Thiago de óculos.	72
Figura 61 – Visão de Thiago.	73
Figura 62 – Miguilim vai para a cidade.	73
Figura 63 – Tela final da adaptação cinematográfica Mutum (2007).	74

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Espectador normal e Espectador analista.....	19
---	----

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	13
2	O DIÁLOGO ENTRE CINEMA E LITERATURA: QUESTÕES DE ADAPTAÇÃO	17
3	MANUELZÃO E MIGUILIM (2001) E MUTUM (2007)	28
3.1	THIAGO E O MUTUM.....	31
3.2	THIAGO E O APEGO MATERNO.....	41
3.3	THIAGO E SUA VISÃO TÁTIL	45
4	CONCLUSÃO.....	75
	REFERÊNCIAS.....	79
	ANEXOS.....	82
	ANEXO A – QUESTIONÁRIOS	83

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho “A personagem Miguilim no diálogo entre texto literário e adaptação cinematográfica” está centrado na linha de pesquisa: Linguagem e Cultura, do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem, da Universidade do Sul de Santa Catarina. Optou-se por trabalhar nessa linha, pois ela abrange os campos da literatura, cinema, antropologia e comunicação, e de certa forma, as manifestações culturais e estéticas, presentes nos livros e nos suportes midiáticos, nesse caso as adaptações cinematográficas, serão realçados ao longo deste trabalho.

Acreditamos que, por vezes, o uso das adaptações cinematográficas no espaço escolar segue o mesmo viés relutante das redações sobre as férias, pois estas, segundo afirma Geraldi (2002), apresentam uma escrita artificial e desprovida de sentido, somente para uso escolar, feitas só para cumprirem obrigação. Assim como as adaptações cinematográficas podem ser usadas para preencher o espaço de aulas sem uma metodologia específica, que leve o estudante à real compreensão entre o livro e o filme adaptado.

Tomamos como exemplo as propostas de redação¹ sobre as férias, muito solicitadas no começo dos anos letivos, que nada mais são que um modelo bastante típico de atividade sem um objetivo pedagógico específico: se escreve de forma vaga e solta, somente para treinar a escrita e rever alguns tópicos gramaticais, e nem mesmo isso, pois é realizada somente como fim escolar, ou seja, a redação será apenas lida e ali acabam seus propósitos. No caso da adaptação ocorre algo similar, pois, muitas vezes, a adaptação cinematográfica exerce uma relação de substituição – da narrativa fílmica em detrimento da narrativa literária – e também, uma relação de espelhamento, pois se tende a buscar correspondências e discrepâncias nos dois modos de organizar os eventos narrativos, ou seja, sob o viés da narrativa presente no filme e da narrativa presente no livro.

Como professora da rede pública estadual de Santa Catarina, lecionando a disciplina de Língua Portuguesa e Literatura para o Ensino Médio, inquietou-me no trabalho com a Literatura Brasileira a relação estabelecida entre a leitura do texto literário e sua adaptação cinematográfica, já que o trabalho desenvolvido com livros e suas respectivas adaptações literárias cinematográficas ainda é embrionário. Isso acontece porque ainda tem-se a necessidade de ver na tela os mesmos elementos que o livro literário possui; não os

¹ W.Geraldi (2002) faz distinção entre redação e texto. Para ele, o texto é de extrema importância, porque é, antes de tudo, meio de interação verbal e pressupõe comunicação social.

possuindo, não é considerada uma “boa adaptação” e, portanto, não serve aos alunos, uma vez que gerará confusão neles.

Para tanto, foi aplicado um questionário descritivo com 9 (nove) docentes da E.E.M. Macário Borba da disciplina de Língua Portuguesa e Literatura, 5 (cinco) efetivos e 4 (quatro) admitidos em caráter temporário. Uma das professoras efetivas encontrava-se em licença saúde, dessa forma, foram entregues 8 (oito) questionários, sendo que apenas 4 (quatro) foram respondidos e devolvidos, mostrando como os professores veem a adaptação cinematográfica em relação a sua respectiva obra base. Já que é bastante comum, também, entre estes educadores, a indagação de que os filmes adaptados de livros literários não são fidedignos e por isso podem provocar confusão nos estudantes; assim, em vez de contribuir para a aproximação com a literatura, pode afastá-los desta.

Esse questionário mostra, até mesmo, que a adaptação é vista e utilizada com frequência para ilustrar a leitura do livro lido. É importante ressaltar, no entanto, que este questionário não será objeto central de análise ou foco deste trabalho, apenas contribui no sentido de contextualizar a relação existente entre livros e filmes no ensino de literatura em nível médio, ou seja, o questionário comprova por meio das falas dos professores como é desenvolvido o trabalho de aplicação do livro e do filme na sala de aula.

Assim, este trabalho busca refletir e pensar o modo como o livro e o filme tratam e apresentam a personagem Miguilim, já que este diálogo parece incomodar alguns profissionais da área literária. Desse modo, analisaremos a adaptação literária não só a partir de uma metodologia comparatista, mas também, traçando um painel analítico da personagem principal, Miguilim, mostrando suas facetas, de modo intertextual em livro e filme.

Por isso pensamos que aliar o Cinema e a Literatura contribui não só para a aula de Literatura, mas se apresenta como um reflexo do que a Proposta Curricular de Santa Catarina (1998, p. 97) preconiza, que “a educação escolar deve exercitar a democracia e a cidadania, enquanto direito social, através da apropriação dos conhecimentos. Para tanto, faz-se necessária a busca de uma sociedade [...] libertadora, crítica, reflexiva e dinâmica [...]”. Assim, a educação escolar mantém seu papel de mediadora e emancipadora do conhecimento a fim de formar cidadãos competentes, reflexivos e críticos. Nesse sentido, o cinema pode ser visto como um meio de comunicação auxiliar da produção intelectual do indivíduo, sendo formador de opiniões e ideias, além de enriquecedor do acervo cultural do aluno.

Dessa forma, Silva (2009) afirma que se utilizar do cinema pode ser um dos caminhos de reflexão crítica do pensamento em construção, ver o cinema como meio de comunicação pode auxiliar os alunos a exporem suas ideias, seus conflitos, ajuda-os a, então,

organizar valores para a própria formação humana. Urge que a adaptação cinematográfica não seja apenas vista como um recurso sem estratégia, que esgota os alunos em sessões que têm a finalidade de suprir ausências de professores ou substituir atividades. Para isso é necessário desenvolver trabalhos científicos e metodológicos que primem e voltem suas atenções para esse campo.

Por essa razão, este trabalho tem como objetivo, estabelecer um diálogo entre o livro *Manuelzão e Miguilim (2001)* de João Guimarães Rosa, que em 2007 – um ano após seu centenário de morte – marcou presença no cinema nacional com a adaptação cinematográfica *Mutum (2007)*, dirigida por Sandra Kogut e roteirizada por Ana Luiza Martins Costa, sendo esta também, objeto deste estudo. Assim, desenvolve-se a análise de modo que saliente as duas formas de se fazer narração – em livro e filme –, já que estamos falando em uma adaptação da narrativa de Rosa, que possui um nível de reescritura extremamente difícil, pois seus livros possuem uma carga muito grande de significados. Em *Manuelzão e Miguilim (2001)* além de apresentar um engenhoso trabalho com as palavras, suas linhas compõem uma narrativa muito poética, dificilmente traduzível para as telas. Por essa razão, a adaptação *Mutum (2007)* levou sete anos para ser concretizada e apresenta apenas o primeiro capítulo: Campo Geral do livro *Manuelzão e Miguilim (2001)*.

A literatura de Rosa, ambientada no sertão de Minas Gerais, revela-nos muitas particularidades, desafios e dificuldades. Traz personagens que se mesclam às pessoas, porque perfazem a vida que estamos acostumados a ver, uma vida dura, sofrida, sem créditos. A princípio, pensei em trabalhar o romance *Grande sertão: veredas*, porém decidi me arriscar na sugestão da professora Dra. Rosângela Morello e trabalhar dialogando entre as narrativas: *Manuelzão e Miguilim (2001)* e *Mutum (2007)*, que apresentam seus personagens sem fantasias, sem máscaras, a partir de observações reais.

Para entender o que se passa aos leitores na leitura do livro e do filme, foram selecionados alguns teóricos que compõem a fortuna crítica sobre estudos narrativos e ensino de literatura e que responderão a uma série de implicações decorrentes do processo de adaptação das linguagens livro-filme. A relevância desta pesquisa para a comunidade escolar em geral sustenta-se, pois o cinema e a literatura apresentam-se como ferramentas essenciais no processo de aprendizagem do aluno, e o professor é aquele que socializa o conhecimento e o traz em fase de lapidação para que, então, o aluno finalize. Bentes (1998) afirma em seu artigo: *A universidade concorre com a mídia* que hoje, com a velocidade com que as informações chegam até nós, cresce a demanda por educadores preparados e especializados em desenvolver o sendo crítico do seu alunado, pois é fato que há um acúmulo muito grande

de informações, dessa cultura audiovisual, já que ainda temos uma maioria significativa de pessoas ditas letradas, mas que não conseguem extrair o mínimo de informação das telas.

Contribuindo, então, não só para o aluno, como também para o professor, este trabalho apresenta sua pesquisa bibliográfica sobre estudos narrativos e ensino de literatura com alguns teóricos, como: Avellar (2007), Candido (2000), Pellegrini (2003) e Stam (2008). Assim, Rauen (2006) salienta que a vantagem da pesquisa bibliográfica é a amplitude de informações para o estudo em questão. Por isso, o desenho metodológico deste trabalho, apresenta-se estruturado em três capítulos, sendo que no primeiro, encontra-se a introdução, que traz à baila o tema a ser trabalhado, o problema que muitos veem nas adaptações literárias cinematográficas, as justificativas para trabalhar com o tema, além dos objetivos que se pretendem alcançar com este feito, partindo da obra em livro até as particularidades do filme. No segundo capítulo encontra-se a fundamentação teórica, que abarca uma parte de teoria sobre cinema, mais precisamente focando nosso olhar sobre a adaptação cinematográfica. O capítulo de número três trata exclusivamente da análise de ambas as obras sob um viés um tanto comparatista, porém mais intertextual, intuindo nas minúcias de *Manuelzão e Miguilim* (2001) e *Mutum* (2007). Seguindo temos as considerações finais e finalização do trabalho com as referências bibliográficas e filmicas, além do questionário endereçado aos professores de Literatura, que se encontra em anexo.

2 O DIÁLOGO ENTRE CINEMA E LITERATURA: QUESTÕES DE ADAPTAÇÃO

O cinema, como língua escrita da realidade, tem provavelmente (e isto será mais claro em anos futuros) a mesma importância revolucionária que teve a invenção da “escrita”. (PASOLINI apud ALMEIDA, 1999, p. 139).

O cinema teve sua origem na França, quando os irmãos Auguste e Louis Lumière conseguiram gravar imagens em movimento sobre uma película e depois reproduzi-la. Conforme explica Napolitano (2008, p. 56) “seja qual for o uso ou a abordagem do filme na sala de aula, é importante que o professor conheça alguns elementos de linguagem e história do cinema [...]”. É visto que há uma preocupação em se saber onde, como e por que surgiu o cinema, já que essa historicização é importante para o professor e de grande valia para o aluno, pois situa o mesmo no universo do cinema.

A princípio as imagens eram mudas e a sonorização somente juntou-se à imagem depois de vinte e cinco anos. A possibilidade de ilusão e fantasia fez com que as imagens se desenvolvessem criando uma forma própria de se expressar: a linguagem cinematográfica. Confirmando o exposto, Tamaru (1997, p. 29) enfatiza que “Podemos então pensar que a visão e a audição são sentidos do homem, que permitem apreender o cinema enquanto sons e imagens projetadas na tela. A imagem e o som constituem a linguagem cinematográfica”. Os sentidos, tais como: cheirar, ver, tocar, degustar, ouvir, estão presentes na literatura através de palavras, já no cinema, apenas vemos e ouvimos, mas o diretor pode com apenas dois sentidos representar e fazer-nos sentir o gosto, o cheiro e até mesmo um toque. (TAMARU, 1997).

A linguagem cinematográfica é formada por um conjunto de técnicas, imagens, sons, cores, luz, movimentos, que produzem no espectador o desejo de buscar uma significação para aquilo que está diante dos olhos. Já para Silva (2007a, p. 2), trabalhar com o cinema, com a linguagem cinematográfica, é viabilizar o encontro da cultura, da estética, do lazer, da ideologia, dos valores sociais; partindo da reflexão do ontem e do hoje. O cinema fala por meio de sua linguagem específica. É como se o cinema tivesse uma sintaxe que se cristaliza pelo relacionamento dos planos, cenas, sequências, sons. Assim como na literatura o escritor se expressa por um conjunto de palavras que formam frases, orações e períodos. Ou então, segundo Giacometti (2008, p. 112) “A literatura se firma em forma de palavra escrita, enquanto em uma composição fílmica, a imagem se sustenta em vários elementos entre os quais o enquadramento, a trilha sonora e os diálogos, o plano, a perspectiva, a iluminação, a montagem e tantos outros recursos técnicos”.

Furtado (2003, p. 2) ainda acrescenta:

A linguagem cinematográfica [...] não é só literatura. Ele mistura fotografia, teatro, música, dança, pintura e literatura, criando a sua própria linguagem, que está em constante transformação, como qualquer linguagem. Muitos outros elementos, não presentes na literatura, são utilizados pela linguagem do cinema, como os movimentos de câmera, os enquadramentos, a música, a cor e a luz. Cabe ao roteirista agregar esses elementos ao filme de modo a ser fiel - ou não - ao espírito do texto.

Entende-se então, que a leitura não se encontra somente no livro, o filme em si faz apelo à capacidade de o espectador ler a imagem e o seu discurso. Para a leitura cinematográfica, supõe-se interpretar o ato de ler como o desejo de dar significação ao conjunto de todas essas técnicas que compõem a linguagem cinematográfica. Na verdade, acrescenta Avellar (2007, p. 45) que a leitura de um filme “vai além da superfície do texto, além do que nele se pode ver e ler. Vai ao invisível do texto [...]”. Podemos até nos perguntar de que modo podemos pensar em algo visível aos nossos olhos, porém, para fazer sentido ter-se-ia que avançar ao campo invisível.

A linguagem cinematográfica vai além daquilo que podemos ver e só é completa se acionamos aquilo que está implícito aos olhos, a leitura prévia. O processo de leitura requer um conhecimento anterior do que se está assistindo, que é a compreensão do conteúdo. Atualmente, saber ler um filme – fazer a leitura de um filme – pode ser tão fundamental como ler um texto escrito. Bentes (1998, p. 5-6) nos fala da carência de profissionais para ensinar a cultura audiovisual a seus pupilos e complementa:

Hoje não basta estar informado e ter acesso aos infocircuitos, isso a cultura midiática se encarrega de fazer e o faz relativamente bem. A questão hoje é romper, quebrar a informação do seu interior, produzir uma informação qualificada na mídia ou uma recepção da informação diferenciada e seletiva, elaborar a informação. Saber se posicionar diante da informação que é a mercadoria literalmente e simbolicamente mais valorizada da cultura contemporânea.

Assim, Vanoye (1992, p. 18) nos propõe uma tabela comparativa entre o indivíduo que se dispõe a ver um filme por ver (mero espectador) e o indivíduo que se dispõe a analisar, indagar-se e estar entre aqueles que traduzem e se posicionam frente à cultura audiovisual.

Tabela 1 – Espectador normal e Espectador analista.

ESPECTADOR NORMAL	ESPECTADOR ANALISTA
Passivo, ou melhor, menos ativo do que o analista, ou mais exatamente ainda, ativo de maneira instintiva, irracional.	Ativo, conscientemente ativo, ativo de maneira racional, estruturada.
Percebe, vê e ouve o filme, sem desígnio particular.	Olha, ouve, observa, examina tecnicamente o filme, espreita, procura indícios.
Está submetido ao filme, deixa-se guiar por ele.	Submete o filme a seus instrumentos de análise, a suas hipóteses.
Processo de identificação.	Processo de distanciamento.
Para ele, o filme pertence ao universo do lazer.	Para ele, o filme pertence ao campo da reflexão, da produção intelectual.

Fonte: VANOYE, Francis; LÉTÉ, Anne Goliot. **Ensaio sobre a Análise Fílmica**. São Paulo: Papyrus, 1992.

Desse modo, percebe-se que quando se fala em leitura do cinema, há que se considerar uma leitura criteriosa que permita analisar não só as imagens sequenciais ou sonoras, mas sua disposição, a concatenação entre elas, a música, a maneira de filmar – como a cena foi construída, como os personagens estão dispostos. E como artes, convergentes e divergentes, a literatura e o cinema carecem de um leitor, assim também, propagando-se a extrema importância da existência de um espectador.

Este espectador/leitor é aquele que preenche os vazios da narrativa, seja ela literária ou cinematográfica, é ele que faz uma segunda interpretação, que constitui a condição elementar da comunicação, ou seja, é oportunizado a ele participar da produção dos significados. Neste sentido, ao preencher essas lacunas em um filme, o espectador compartilha da sua imaginação, tornando mais flexível sua subjetividade; essa combinação de fatores é que fundamenta a obra, criando caminhos para novas interpretações.

Sob esse mesmo viés, Furtado (2003, p. 6) enfatiza que “As narrativas audiovisuais, por melhores que sejam, não substituem a importância e o prazer da leitura. Só a leitura produz escritores e só a leitura produz bons cineastas. O cinema e a televisão criam imagens, a leitura cria imaginação”. Nesse excerto, vemos que Furtado (2003) supervaloriza a leitura em detrimento do cinema. Sabemos que a leitura possui grande importância no cenário intelectual de qualquer indivíduo e sobrecarrega toda sua formação, porém, não podemos pecar em dizer que um é melhor que o outro, ou seja, que o cinema traz as imagens prontas e a leitura cria imaginação. Como já discorrido acima, atualmente saber ler o que as imagens trazem, influir sobre o que se está mostrando é tão relevante como ler um livro e imaginar suas cenas; partimos da concepção de que nada está pronto e acabado, todas as artes necessitam de um novo olhar, pois não estão finalizadas, e é por essa razão que se chamam artes, porque não são autônomas, são todas dependentes do olhar de outrem.

Com isso, Miller (1987) confirma o exposto dizendo ser nossa cultura, atualmente, a cultura do cinema, da televisão, da música, do celular, da tecnologia, mas em última instância, uma cultura do livro. Bentes (1998, p. 1) também justifica que “Hoje, segmentos inteiros da sociedade têm no rádio, nas narrativas radiofônicas e no audiovisual, nas informações vindas da TV, no folhetim eletrônico, a sua fonte principal de educação e formação”. Então, percebemos que quando partimos a falar sobre o papel do avanço tecnológico, não se está menosprezando ou anulando o processo de leitura, mas estamos pondo em questão que ler uma narrativa audiovisual é tão importante quanto ler a narrativa escrita.

Ler é uma das competências mais relevantes a serem trabalhadas, principalmente após recentes pesquisas que apontam ser esta uma das principais deficiências do estudante brasileiro. Podemos ver o grau de defasagem quanto ao hábito da leitura, em que acadêmicos foram submetidos ao Exame Nacional de Cursos (1998, p. 6) e nos dão o seguinte apontamento: “O graduando brasileiro lê pouco. A maioria, durante todo o seu curso, leu anualmente, no máximo três livros não escolares. Provavelmente devido às especificidades do próprio curso, a leitura de livros não escolares só é mais frequente entre os graduandos de Letras e Jornalismo”.

Apresentar ao jovem um livro literário, numa época em que os multimeios atingem praticamente metade da população, desvela a impotência do professor frente à avalanche de informações e facilidades que a internet (e outros meios digitais) proporciona aos seus internautas. Nesse sentido, Silva (2007a) afirma que estamos no século XXI e a era da informação é um fato consumado, pois a mídia tem exercido grande influência no processo de formação humana. Concretizando essa ideia, pensemos na evolução que sofreram as salas de cinema, que não é mais o espaço onde o filme reina; hoje a veiculação de filmes em mp3, iPod computadores e aparelhos celulares, desmistificou aquela figura clássica de que o cinema só é concreto em salas amplas com um número considerável de pessoas.

Mas por trás do filme que encanta ou decepciona muita gente, temos um trabalho árduo e constante de algumas peças fundamentais na finalização de um projeto cinematográfico. Furtado (2003, p. 3) afirma que “o cinema é um trabalho coletivo, ao contrário do texto, quase sempre expressão de um indivíduo”. As adaptações cinematográficas, além de fazerem uso da escrita, pois são em sua essência compostas por um tipo de texto, em que este revela a visão de mundo do roteirista, o profissional que ‘reescreve’ o texto literário, seu texto filmico apresenta toda sua subjetividade. Mas apesar de ser o cineasta e/ou o diretor e/ou o roteirista os responsáveis pela confecção da maior parte da

produção de um filme, Bernardet (1967, p.16) considera que “[...] qualquer cinematografia não é somente o trabalho do autor e sua equipe, é também aquilo que vai assimilar o espectador, e como vai assimilar”.

A literatura, assim como o cinema, são resultados da visão particular do autor/roteirista que expressa suas concepções, seu modo de ver. Toda a sua subjetividade está inserida nessas artes. É ele quem rejeita e recorta de sua obra ainda maciça tudo o que nela sobra, esculpindo-a até chegar ao fim de lapidação. Fazendo uma analogia entre um filme e um bloco de mármore, Tarkovski (1990, p. 72) complementa:

Assim como o escultor toma um bloco de mármore e, guiado pela visão interior de sua futura obra, elimina tudo que não faz parte dela – do mesmo modo o cineasta, a partir de um “bloco de tempo” constituído por uma enorme e sólida quantidade de fatos vivos, recorta e rejeita tudo aquilo de que não necessita, deixando apenas o que deverá ser um elemento do futuro filme, o que mostrará ser um componente essencial da imagem cinematográfica.

De acordo com Tarkovski (1990), há um trabalho diferenciado entre as duas artes: literatura e cinema. Em decorrência disso, relatando a literatura mais especificamente, sabe-se que esta foi bastante expressiva em todas suas demonstrações estéticas, diferindo nos temas, mas fazendo uso de um componente comum: a palavra. Essa mesma palavra, que tece enredados de textos e dá sentido às coisas, foi absorvida pela imagem, assim como cita Avellar (2007, p. 10): “a imagem do cinema seria um meio de ressuscitar a palavra, e a palavra ressuscitada, um meio de reinventar a imagem cinematográfica”. Já que esse ressuscitar da palavra, conseqüentemente, reinventou a imagem cinematográfica. Furtado (2003, p. 3) salienta: “O cinema sempre aprendeu com a literatura, não só filmando suas histórias, mas também reproduzindo seus procedimentos narrativos. Usando como guia o livro”. Porém, não só a literatura contribui com o cinema, “emprestando” seus métodos, mas outras formas de arte já citadas – como o teatro, a música, a dança e a fotografia.

Por isso, Necchi apud Santos (2009, p. 272) corrobora, dizendo que,

Livros e filmes são diferentes por natureza, mas a distinção acaba sublimada pelo público em geral quando um livro é o ponto de partida de uma produção audiovisual. Compreensível que se façam comparações, afinal, trata-se da mesma história, e os juízos mais diversos tentam arbitrar qual o melhor entre os dois. Quase sempre leitores apontam a superioridade do livro em relação ao filme, mas a comparação raia o insólito porque se tratam de obras díspares. Como letras impressas e imagens em movimento apresentam linguagens e gramáticas próprias, não há parâmetros de comparação. O que aproxima livros e filmes é a história em si – enredo, personagens, cenários, diálogos, tramas -, mas quase sempre a publicação dispõe de mais espaço para aprofundar esses elementos. Portanto, soa quase ingênuo

afirmar preferência pelo livro alegando que nele a história se processa de maneira ampliada.

Assim, pelas ideias contidas no discurso de Necchi apud Santos (2009), comparar livro e filme é inevitável, porém, pensar no livro como obra superior ao filme não faz sentido, pois se tratam de obras ímpares, que trabalham com recursos diferentes. A diferença mais evidente é que na linguagem audiovisual toda a informação deve ser visível ou audível, sabemos que isso é óbvio, mas quem faz o roteiro sabe como é difícil evitar a tentação de escrever: João acorda e lembra Maria; isso é muito fácil escrever e muito difícil de filmar. Palavras como pensa, lembra, esquece, sente, quer ou percebe, presentes nos livros, são proibidas para o roteirista, já que o mesmo só pode escrever o que é visível. (FURTADO, 2003, p. 1).

Tinha-se em mente, então, que o cinema era uma arte ainda iniciante e a literatura servia de base para aquele, pois as histórias contadas em livros eram depois sempre contadas através de imagens.

Toda forma de arte, porém, nasce e vive de acordo com suas leis particulares. Quando as pessoas falam sobre as normas específicas do cinema, fazem-no em geral em comparação com a literatura. Na minha opinião, é extremamente importante que a interação entre cinema e literatura seja explorada e exposta o máximo possível, para que as duas atividades possam afinal se separar e nunca mais voltem a ser confundidas. (TARKOVSKI, 1990, p. 68).

Assim, Avellar (2007, p. 8) supõe que para compreendermos melhor o entrelaçamento entre o cinema e a literatura, e não se faça confusão entre essas duas artes, talvez seja possível imaginarmos um processo em que,

[...] os filmes buscam nos livros temas e modos de narrar que os livros apanharam em filmes; em que os escritores apanham nos filmes e que os cineastas foram buscar nos livros; em que os filmes tiram da literatura o que ela tirou do cinema; em que os livros voltam aos filmes e os filmes aos livros numa conversa jamais interrompida.

Até porque, não é de praxe que a ordem seja sempre literatura e cinema, ou seja, surge o livro e depois o filme, pois filmes podem servir de base para obras literárias escritas, assim como Avellar (2007, p. 32) exemplifica: “Deste mesmo modo um filme pode retratar um livro ou a literatura retratar o cinema”. Podemos tomar por exemplo, o filme “A garota da capa vermelha” (2011) que deu origem ao livro também homônimo “A garota da capa vermelha” (2011), lançado no mesmo ano do filme.

Já em meados de 1920, explanando um pouco do campo literário brasileiro, “os filmes e os livros brasileiros se entreolhavam a uma certa distância”, observa o cineasta Eduardo Scorel (1997). De fato, não tínhamos adaptações literárias numerosas e louváveis, não havia roteiristas audaciosos que se lançassem às redes da literatura de Alencar, Machado, Rosa, entre tantos outros escritores. Somente a partir de 1945, com o Cinema Novo², a Literatura começou a despontar com temáticas condizentes à situação do povo, já que o cinema não tinha grande representatividade nesse meio, ou seja, não abordava a realidade brasileira. (AVELLAR, 2007).

Adami (1994, p. 71-73), em sua pesquisa, anuncia o avanço da indústria cinematográfica brasileira, construindo nosso acervo de adaptações literárias entre as décadas de 70 e 80, em que 70% das adaptações eram adaptações cinematográficas literárias. Contribuindo, Silva (2007b, p. 7) diz que hoje, “No cinema brasileiro contemporâneo, a adaptação filmica ocupa um lugar de relevância, visto a quantidade de filmes produzidos que partem, declaradamente, de uma fonte literária”. Ainda segundo Silva (2007b), atualmente, o trabalho do cinema brasileiro com adaptações totaliza cerca de 40% de toda produção filmica no Brasil. Destacando-se os filmes *Cidade de Deus* (2002) e *Tropa de Elite* (2007).

A Literatura Brasileira hoje conta com um acervo bibliográfico e cinematográfico bastante amplo. Dentre livros e filmes adaptados, podemos citar a base deste trabalho: *Manuelzão e Miguilim* (2001) e a respectiva adaptação cinematográfica literária *Mutum* (2007). Dentre as demais adaptações que mostram a riqueza do cinema nacional, estão: *O Guarani* (1912), *O Guarani* (1916), *Inocência* (1915), *Lucíola* (1916), *Ubirajara* (1919), *O Garimpeiro* (1920), *Vidas Secas* (1963), *Menino de Engenho* (1965), *Grande Sertão: Veredas* (1965), *Grande Sertão: Veredas* (1985 – minissérie), *Capitu* (1968), *Dom* (2003), *Capitu* (2008 – minissérie), *Macunaíma* (1969), *A Moreninha* (1970), *Ana Terra* (1972), *Lição de Amor* (1975), *O Cortiço* (1978), *Iracema*, *A Virgem dos Lábios de Mel* (1979), *Gabriela* (1983), *Luzia Homem* (1984), *Policarpo Quaresma*, *Herói do Brasil* (1988), *São Bernardo* (1990), *Tieta do Agreste* (1996), *O quinze* (2004), *A Cartomante* (2004), *Capitães da Areia* (2009), e a mais recente das adaptações *Quincas Berro D’Água* (2010).

Segundo Furtado (2003), a Bíblia é o livro campeão de adaptações, com incontáveis filmagens. O segundo lugar é de sir Arthur Conan Doyle, com mais de 200 versões de Sherlock Holmes e em terceiro lugar aparece o *Drácula* de Bram Stoker, além das

² O Cinema Novo foi um divisor de águas, abordava uma tendência diferenciada em comparação às décadas anteriores, mostrando o Brasil e o seu verdadeiro povo.

incontáveis adaptações dos clássicos de Shakespeare, como Hamlet, Romeu e Julieta, dentre outros.

Bastin (1998) explica que adaptar vem do latim *adaptare ad*, que significa ajustar com alvo a. Para ele a adaptação deve ser endereçada a um público que precise dela, assim justificando cortes, montagem, fidelidade, figurino, cores. Já para Comparato (1983), a adaptação é uma transcrição de linguagem, em que se muda o suporte linguístico usado para contar uma história. Arrematando o que Bastin (1998) e Comparato (1983) expõem, Giacometti (2008, p. 13) explica que da passagem do texto literário ao fílmico usa-se o termo adaptação, considerado mais adequado e eficaz ao ato de acrescentar, suprimir ou transformar a narrativa textual em imagens. Assim, o trabalho dos adaptadores percorreria a reescrita de determinada obra, adequando-a ao seu público, justificando assim, ausências, presenças demasiadas e a infidelidade, conforme o que Bertin (2008, p. 62) salienta: “[...] os adaptadores das peças do autor inglês [Shakespeare] precisavam adequar suas reescrituras ao gosto francês, e acostumar esse povo a ir, pouco a pouco, aceitando ideias novas [...]”, percebemos assim, que a adaptação não é um transpor de imagens, sons e palavras, a adaptação prenuncia a adequação.

A relação existente entre cinema e literatura parece ficar sempre muito estreita quando falamos ou especulamos as raízes da fidelidade coexistente entre livro e filme, desmistificando o trabalho do cinema como cópia de um original, já que antigamente, o cinema era visto como um parasita que dependia da literatura para existir. Pedro (2009, p. 12) ainda discute que em certa ocasião, Günter Grass, escritor do romance *O tambor* (*Die Blechtrommel*, 1959), ao ser entrevistado na ocasião de lançamento do filme homônimo (1978) – adaptação de seu romance – sobre o que ele havia achado das modificações, respondeu ao jornalista que “em um filme, o literário é sacrificado”, “como se o cinema prestasse serviço à literatura”. (PEDRO, 2009, p.12).

Silva (2007b, p. 3) em seu artigo comenta:

A preocupação de se entender as relações entre literatura e cinema é muito antiga e repousa nas primeiras impressões que os próprios escritores tiveram, ao verem tornados (visuais) os personagens e espaços literários que cada qual, enquanto leitor individual, só conhecia mentalmente. Virginia Woolf (1926), por exemplo, criticava uma das adaptações fílmicas de *Anna Karenina*, romance do russo Leon Tolstói, afirmando que o cinema parasitava a literatura ao não inventar ele próprio as suas histórias. Desse modo, segundo a escritora britânica, para se estabelecer como arte autônoma, o cinema deveria procurar a sua especificidade particular, e isso só seria possível pela experimentação de suas próprias possibilidades estilísticas.

Em verdade, o que Silva (2007b) expõe são as inquietações a que muitos professores, alunos e espectadores em geral já aludiam superficialmente, grosso modo, a pergunta que nunca se cala: “Por que as adaptações não são fiéis ao seu original?”.

Coelho (1999, p. 97) nos explica que,

Em geral, quando se fala em adaptação de obras literárias para o cinema se pensa, automaticamente, na transposição do enredo, da história de um romance para as telas do cinema. Quando alguém se pronuncia sobre a fidelidade de um filme à obra literária em que se baseou, geralmente essa fidelidade remete exclusivamente à esfera da história, importando se o ator “encarna” devidamente as características da personagem de um romance, ou se os acontecimentos presentes no livro são respeitados no filme.

Há uma busca incessante pela fidelidade, justamente pelo motivo que Stam (2008, p. 3) propõe: “algumas adaptações realmente falham em ‘realizar’ o que mais apreciamos nos romances fontes; algumas adaptações são, em verdade, melhores que outras; e algumas adaptações perdem ao menos alguns dos aspectos salientes de suas fontes”.

Assim como Sousa (1987, p. 221) evidencia em seu comentário acerca do filme *Capitu* (1968), de Paulo César Saraceni:

O filme perdeu todo o contorno machadiano, convertendo-se na narrativa de uma aventura vulgar. [...] *Capitu* é, no entanto, uma produção altamente estimada pelos críticos e analistas de arte cinematográfica. São evidentes as qualidades técnicas em que a fidelidade ao texto cede ao condicionamento de novo instrumento de expressão.

O que Sousa (1987) deixa transparecer em seu discurso, é que, as adaptações como frutos de uma criação intertextual do livro, e não semelhantes a ele, deveriam usar de todos os recursos que lhe são conferidos, e não moldar-se ao livro. Assim, a fidelidade deixa de ser um componente requerido para ser um componente perturbador da obra fílmica, deixando-a presa a padrões pré-estabelecidos, pois para Sousa (1987) a obra tem que ser livre.

Porém, conforme Avellar (2007, p. 13):

Estabelecer como base deste diálogo espontâneo a fidelidade de tradução, reduzir a palavra e a imagem a diferentes modos de ilustrar algo pensado ou sentido fora delas, elimina o conflito entre estes diferentes modos de ver o mundo, conflito natural e que estimula a literatura e o cinema a criar novas formas de composição.

Assim como o texto presente na obra literária, delineado pelo escritor, a adaptação também traz um outro texto a partir daquele primeiro, que também merece apreciação, pois é fruto do trabalho do roteirista. Como mencionado acima, nossa cultura do cinema, da

televisão, da visão, faz-nos preferir o filme ao livro, por isso Lefevere (1992) corrobora dizendo que para aquele que não lê, simplesmente a adaptação cinematográfica é o original.

Por esta razão, é aludido ao fato de as adaptações serem infiéis, fato este, que o aluno também deverá perceber pela leitura feita do livro/filme. Na verdade, “Desde que no filme estejam as personagens e acontecimentos presentes no romance, sem que qualquer alteração drástica se efetue, o espectador considera a adaptação como ‘boa’ ou ‘fiel’”. (COELHO, 1999, p. 7). E o conceito de fidelidade que tanto se privilegia, deixa aqui de ter importância, pois a adaptação fílmica é vista como um objeto concreto a ser filmado e não como uma matéria qualquer que foi transportada de um veículo (livro) para outro (filme). (COELHO 1999).

Assim, o crítico de cinema Avellar apud Pellegrini (2003, p. 39) escreve sobre o assunto, propondo uma relação:

A relação dinâmica que existe entre livros e filmes quase nem se percebe se estabelecemos uma hierarquia entre as formas de expressão e a partir daí examinamos uma possível fidelidade de tradução: uma perfeita obediência aos fatos narrados ou uma invenção de soluções visuais equivalentes aos recursos estilísticos do texto. O que tem levado o cinema à literatura não é a impressão de que é possível apanhar uma certa coisa que está num livro – uma história, um diálogo, uma cena – e inseri-la num filme, mas, ao contrário, uma quase certeza de que tal operação é impossível. A relação se dá através de um desafio como os dos cantadores do Nordeste, onde cada poeta estimula o outro a inventar – se livremente, a improvisar, a fazer exatamente o que acha que deve fazer.

Com Avellar (2003) percebe-se que é desmistificada a visão de que uma obra que é adaptada ao cinema deva ser fiel ao seu original. Muitas das partes ligeiramente importantes são restabelecidas em outra linguagem e postas de outro modo, porém nem todas são selecionadas, o tempo do cinema não é o mesmo tempo do livro, nem mesmo seu tempo de ver e ler; e isso torna a adaptação um desafio para quem a dirige.

Este aspecto é o principal, demasiadamente importante para aquele que lê o livro e se propõe a fazer a leitura da adaptação, a percepção de que determinadas cenas, determinadas falas, não estão em sua essência. Justamente pela transposição das linguagens é que o professor deve mencionar ao aluno. Por essa razão, nesse trabalho são escolhidas a obra *Manuelzão e Miguilim* (2001) de João Guimarães Rosa e a adaptação cinematográfica *Mutum* (2007) dirigida por Sandra Kogut e com roteiro de Ana Luiza Martins Costa, doutora em Literatura Comparada, para justamente explorar as linguagens, dando ênfase às particularidades do personagem Miguilim, já que a adaptação cinematográfica não consiste em uma simples busca de equivalência ou diferenças.

Silva (2007) comenta que as novas teorias da adaptação, todas imbuídas da tarefa de perpassar o discurso da fidelidade, apontam caminhos para metodologias e abordagens mais abrangentes, no sentido de enfatizar outras variantes da relação entre cinema e literatura. De nada adianta apenas catalogar as semelhanças e diferenças entre um filme e um livro, seria mais importante relacionar a análise textual comparativa que envolva tanto os meios de produção cinematográfica, mercado editorial e circuito de exibição. Assim como, apontar as relações estéticas que as obras representam em cada meio (literário ou fílmico) a uma realidade sócio-cultural dada.

Assim como propõe Stam (2008), a intertextualidade nos ajudaria a transcender as aporias da fidelidade, e Pedro (2009) justifica ainda que a discussão sobre adaptações de obras literárias em realizações cinematográficas já passou da fidelidade ou traição para uma discussão menos valorativa. Isso significa uma focalização no estudo da intertextualidade entre a adaptação cinematográfica e o livro original. Entendemos intertextualidade, na constituição da própria palavra, como uma relação entre textos. Cada texto estabelece uma proposta de significação que não está inteiramente construída. (GIACOMETTI, 2008). Dessa forma, ver textos fílmicos e literários como produtos de um diálogo infundável, seria a melhor proposta que Stam (2008) apresenta em seus estudos sobre a adaptação literária cinematográfica.

3 MANUELZÃO E MIGUILIM (2001) E MUTUM (2007)

Componente do livro *Corpo de Baile, Campo geral* é uma das novelas que se “desgarraram do corpo” e foi publicada em um dos três volumes que compõem a obra. As novelas que formam *Corpo de Baile* foram arquitetadas, como o próprio nome indica, para formar um corpo – um organismo, cujas partes estão relacionadas. Assim, não só as partes tomaram seu rumo, como também, os personagens. Segundo Soares (2008, p. 6);

[...] os personagens também se desgarraram de *Campo geral* e foram desenvolver suas trajetórias individuais em outras novelas do livro. Tal é o caso do protagonista Miguilim, que reaparece adulto, como Miguel, em *Buriti*. O mesmo ocorre com seus irmãos Tomé, Drelina e Chica, que o leitor reencontra adultos em *A estória de Lélío e Lina*. Como se vê, *Campo geral* mantém relações de continuidade explícitas com essas duas novelas: forma com elas um subgrupo em que, devido a suas conexões internas, os leitores podem acompanhar, estendendo-se no tempo, os destinos de Miguilim e de sua família.

Porém, nem todas as novelas que o compõem se articulam entre si, de modo a ser feito esse todo – como uma única unidade indissociável. Tanto é que, por interesses editoriais, *Corpo de Baile* pôde ser dividido em três volumes que ganharam títulos individuais: o primeiro volume se apresenta como *Manuelzão e Miguilim (2001)*, contendo as novelas *Campo geral* e *Uma estória de amor*; já o segundo volume nos é apresentado como *No Urubuquaquá, no Pinhém(2001)*, com as novelas *O recado do morro*, *Cara-de-Bronze* e *A estória de Lélío e Lina*; e por fim, o terceiro volume se chamou *Noites do sertão (2001)*, com *Dão-Lalalão* e *Buriti*. Focando nosso entendimento no livro *Manuelzão e Miguilim (2001)*, mais precisamente na primeira novela que o compõe, é possível perceber que *Campo Geral* absorve a temática da vida e da morte, da beleza e da feiura, do mundo adulto e infantil, fazendo, assim, um grande mundo paradoxal na vida e nas ações da personagem principal: Miguilim. É certo que nada se sabe concretamente, mas muito se falou por meio de comentários e da própria crítica, que o franzino Miguilim – personagem de Guimarães – era a ressurreição da infância do autor, numa espécie de autobiografia. Vejamos em Brait (1982, p. 25):

[...] é uma narrativa profundamente lírica, que traduz a habilidade de Guimarães Rosa para recriar o mundo captado pela perspectiva de uma criança. Se a infância aparece com frequência nos textos rosianos, sempre ligada à magia de um mundo em que a sensibilidade, a emoção e o poder das palavras compõem um universo próximo ao dos poetas e dos loucos, é em “Miguilim”, nome com que passou a ser conhecida a novela, que essa temática encontra um de seus momentos mais

brilhantes e comoventes. É uma espécie de biografia de infância – que alguns críticos afirmam ter muito de autobiográfico [...]

Costa (2007, p. 8) também reforça a tese da autobiografia presente em *Manuelzão* e *Miguilim* (2001): “São conhecidos traços biográficos que unem o autor a seu personagem, inclusive o episódio da descoberta da miopia, em idade e condições semelhantes a *Miguilim*”. Mas, como estamos analisando um personagem, devemos deixar muitas das tentativas de aproximar sua obra à sua vida. Conforme Schüller (1989) salienta, a palavra personagem é derivada de *persona*, de onde provém a confusão, porém o personagem é como se fosse uma máscara que a pessoa usa na hora de encenar, ou seja, de mostrar ser outra pessoa (personagem) que ela não é na realidade. Pela etimologia da palavra, há mesmo de se fazer alguma confusão, já que personagem deriva de pessoa. Entretanto, não são a mesma coisa. Segundo Brait (1993), há sim, apontamentos de uma pequena confusão entre pessoa e personagem, mas também não há que se desprezar seu teor de sentido nisso, pois o mesmo pode se apresentar equivocado e sem embasamento. Como veremos em Ducrot e Todorov (1972, p. 286):

Uma leitura ingênua dos livros de ficção confunde personagens e pessoas. Chegaram mesmo a escrever “biografias” de personagens, explorando partes de sua vida ausente no livro [...] esqueceu-se que a personagem é “um ser de papel”. Entretanto, recusar toda relação entre personagem e pessoa seria absurdo: as personagens representam pessoas, segundo modalidades próprias da ficção.

Por isso, Candido (2000, p. 55) nos deixa claro que os questionamentos e confusões na relação entre pessoa e personagem podem acontecer, mas afirma veemente que “A personagem é um ser fictício [...] é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial”. Então, com essa distinção, já podemos dizer certamente que o franzino *Miguilim* jamais saiu do papel; dir-se-ia o mesmo do pobre *Ditinho*. Caminhando para a adaptação cinematográfica, na questão da personagem, sabe-se que Thiago da Silva Mariz é a pessoa (ser humano) que interpreta a personagem (ser ficcional) *Miguilim*. Porém, o livro apresenta o nome de seus personagens e a adaptação cinematográfica trabalha apenas com o nome verdadeiro das crianças. Sandra Kogut, como diretora do filme, justifica a opção, já que reproduzir o *Mutum* com crianças treinadas por técnicas de representação não renderia o efeito que rendeu, pois as crianças descobertas em escolas rurais do sertão de Minas e também em fazendas remotas pareciam já ter seus personagens enclausurados em seu interior, mostrando ser a história algo mais real do que propriamente ficcional. Os personagens *Miguilim* e *Dito* são respectivamente interpretados

por Thiago da Silva Mariz e Wallison Felipe Leal Barroso. Estes encarnam seus personagens com tamanha verossimilhança que nem parece que os meninos nunca fizeram uma aula de teatro. Desse modo, justifica-se também a escolha de não atores, pois os mesmos já tinham seu modo de vida semelhante aos personagens de Rosa, bem como o jeito de conversar, os hábitos alimentares, enfim, um modo de vida diferenciado. Kogut (2007) revela-nos que,

O encontro com Thiago me fez acreditar que o filme era possível. Quando se trabalha com não-atores, a gente acaba encontrando com eles no meio do caminho: não temos controle de tudo e uma parte importante do personagem se torna o que a própria pessoa é. Foi por isso que resolvi manter os nomes deles. Havia uma verdadeira mistura entre eles e seus personagens.

Balogh (1996) coloca que a escolha de atores desconhecidos ou mesmo de não atores faz com que não haja contaminação na obra, ou seja, para que a lembrança da personagem não se limite apenas à recordação do ator ou atriz que já aparece em outras tramas televisivas, citando como exemplo a atriz Bruna Lombardi, que atuou no papel de Diadorim, personagem de *Grande Sertão: Veredas*, obra também de Guimarães Rosa. É fato que se trata de uma minissérie global, mas deixa transparecer algo enfadonho, pois a mesma atua frequentemente em novelas da mesma rede. Na concepção de Balogh (1996), como sugestão, poder-se-ia escolher dois irmãos gêmeos ou mesmo uma pessoa desconhecida. Bonassa (1995, p. 101) comenta que, ao reler o livro *Grande Sertão: Veredas*, “Não conseguia afastar da cabeça a imagem de Bruna Lombardi, a/o Diadorim da minissérie adaptada pela Rede Globo, o que teria contaminado o texto de Guimarães Rosa e estragado completamente a leitura”. Por essa razão, Sandra Kogut foi feliz em sua escolha, já que conseguiu com que o *Mutum* (2007) ficasse aos moldes de *Manuelzão e Miguilim* (2001). Em virtude disso, Sandra optou por permanecer com tudo o que parecesse verdadeiro, desde a escolha de não atores, inclusive com seus próprios nomes.

Percebe-se que Rosa consegue escrever de maneira semelhante à linguagem empregada pelas crianças no seu dia a dia, dando ênfase a sua superioridade no trabalhar com as palavras. Do mesmo modo, o filme *Mutum* (2007) “não ambiciona contar, expor, da maneira como tradicionalmente se ‘narra’ no cinema, o conteúdo narrativo da novela, mas dialogar com o estilo complexo da escritura de Rosa”. (MESQUITA, 2010). Filme e livro se entrelaçam, envolvem-se, e criam uma nova perspectiva na mente do leitor espectador. Cada um deles é uma obra ímpar que sobrevive um sem o outro, mas nenhum substitui o outro. Até porque o primeiro desafio da diretora foi o ponto de partida da história, saber se filmar seria viável,

[...] saber se esta história ainda seria possível hoje, se ainda seria possível viver de uma forma tão isolada do resto do mundo [...] Tem vários indícios no filme que mostram que ele foi feito nos dias de hoje. Os personagens usam camiseta, mascam chiclete e a casa é cheia de objetos de plástico. Na verdade, eles estão à margem da modernidade, como a maioria das pessoas. É isso o mais complicado. Da modernidade, eles recebem os restos: as camisetas promocionais, os copos de plástico baratos. Mas tem pouco ou nenhum acesso às escolas ou aos hospitais, como se vê no filme. Se eles tivessem acesso garantido às escolas e aos hospitais, a história do filme não poderia acontecer. É impressionante pensar que a situação ainda seja assim hoje. (KOGUT, 2007)

Percebe-se então, os indícios de um filme atual, que caminha a passos lentos para uma modernidade tardia, em que os personagens têm acesso a vasilhames plásticos, brinquedos e camisetas promocionais, mas que não têm hospital ou mesmo escola. O livro, por sua vez, inicia por tratar de um mundo infantil, que é concomitantemente fantasia e realidade, bem típico do cenário das crianças, que imaginam e ao mesmo tempo vivem num mundo real, adulto, do qual nada entendem. Miguilim é o protagonista deste embate, e como criança, confirma o exposto em Rosa (2001, p. 116) “[...] Miguilim não sabia, Miguilim quase nunca sabia as coisas das pessoas grandes [...]”. O livro nos mostra as dificuldades que a personagem encontrava vivendo no Mutum, além da descoberta do novo por trás das lentes oculares que ganhou. Embora outras temáticas girem em torno desta obra como o complexo de Édipo, o adultério, a religião, a superstição, a morte, a loucura e o ódio, este trabalho deter-se-á no estudo da narrativa literária e cinematográfica, assim como mencionado no primeiro capítulo. Nosso objetivo não é traçar suas semelhanças e disparidades – embora a comparação às vezes seja impossível –, mas sim, traçar um painel analítico da personagem principal Miguilim/ Thiago em ambas as obras, desse modo, a análise versará sobre as duas narrativas – literária e cinematográfica.

3.1 THIAGO E O MUTUM

A personagem vive o enredo e as ideias, e os torna vivos. (CANDIDO, 2000, p. 54).

A narrativa literária começa por descrever o local em que o protagonista Miguilim mora. “[...] longe, longe daqui, muito depois da Vereda-do-Frango-d’Água e de outras

veredas sem nome ou pouco conhecidas, em ponto remoto, no Mutúm. No meio dos Campos Gerais, mas num covoão em trechos de matas, terra preta, pé de serra” (ROSA, 2001, p. 27). Já a narrativa cinematográfica³ começa com um plano subjetivo de tio Terez montado ao cavalo e o Mutum vai sendo mostrado com toda sua secura, a partir desse olhar para o chão. Em seguida, uma tela preta introduz o título do filme em letras brancas. Mutum aparece centralizado no quadro, como veremos:

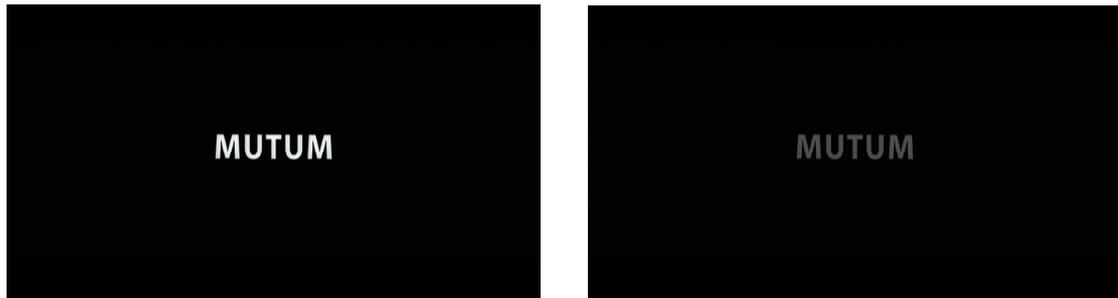


Figura 1 – Abertura de Mutum (2007).

Fonte: MUTUM (2007).

Observando a disposição do nome do filme, a palavra Mutum surge em um plano de fundo preto com letras brancas, que garantem uma melhor visualização do espectador em virtude da sobreposição de tons. A seguir, o nome vai esmaecendo, tornando-se cinza, formando um tom sobre tom que desaparece, permanecendo somente o fundo preto com a ave Mutum crocitando. Dessa forma, presume-se a própria temática da obra: a visão embaciada e esmaecida de Miguilim. Além disso, entender o significado que o nome Mutum adquire é bastante relevante na compreensão do enredo apresentado no filme – podendo ele ser interpretado sob três prismas: como sendo o local onde a família de Thiago⁴ mora, ou seja, no meio dos Campos Gerais; ou ainda, como algo mudo, pela frieza nas ações das personagens, principalmente do pai Nhô Berno, que não dialoga com os filhos, “Mutum é o lugar das coisas não ditas e intuídas, dos limites incertos das coisas, da dificuldade de apreendê-las e verbalizá-las” (COSTA, 2007, p. 7); ou como uma ave negra semelhante ao urubu, que, para o senso comum, representa o mau agouro, sendo que a mesma povoa as noites insones de Thiago com seu canto lúgubre. Assim como salienta Soares (2008, p. 7), “O Mutum é fechado em si mesmo até no nome, um palíndromo”, pois pode ser lido tanto da direita para a esquerda como da esquerda para a direita, sem alterar-se. E o mais interessante é que sua grafia, MUTUM, acaba concretizando o próprio local, já que este ficava junto a um covoão

³ A aparição em primeiro plano da obra literária em relação à obra cinematográfica não se faz por ordem de importância ou superioridade, mas por ordem de publicação, assim, as análises serão feitas em primeira instância pela obra Manuelzão e Miguilim (2001) e após pela obra Mutum (2007).

⁴ Thiago é o nome pelo qual Miguilim foi caracterizado na adaptação cinematográfica.

(U), entre morro e morro (M e M); mostra também ser uma palavra muito forte, desde a grandeza do local que representa, do modo como as crianças são tratadas, até a premonição da morte de Felipe⁵, irmão de Thiago.

O Mutum é caracterizado pela presença de uma natureza exuberante. Como é recordado por Thiago: “É um lugar bonito, entre morro e morro, com muita pedreira e muito mato, distante de qualquer parte; e lá chove sempre” (ROSA, 2001, p. 27). As chuvas frequentes nos permitem perceber quão abundantes são a fauna e a flora daquele lugar, convencendo-nos de que o Mutum realmente é bonito e que, mesmo em épocas de seca, é possível sobreviver-se da agricultura e da criação de gado, como são confirmadas nas atividades de Nhô Berno e os demais empregados da fazenda. Mas, falando da dualidade presente no Mutum, ele também é visto como um lugar tristonho, o lugar da perda, o lugar da morte, um lugar que esconde de Nhanina algo bonito por detrás das serras “A mãe não lhe deu valor nenhum, mas mirou triste e apontou o morro; dizia: ‘– Estou sempre pensando que lá por detrás dele acontecem outras coisas, que o morro está tapando de mim, e que eu nunca hei de poder ver...’”. (ROSA, 2001, p. 29).

Rosa começa por descrever o Mutum, utilizando quatro páginas; cada leitor faz em sua mente a imagem do que seja e de como seja o Mutum, já a roteirista Ana Luiza Martins Costa e a diretora de cinema Sandra Kogut têm que adentrar nesse universo para nos mostrar como seria o Mutum, e isso em apenas treze segundos. Todas as perguntas suscitadas pelo leitor, os diretores e roteiristas precisam já ter feito a si mesmos e responderem na cena do filme. É um trabalho duplo, pois é feito grande parte do trabalho do leitor. Perguntas tais como: O Mutum parece ser um lugar pequeno? É urbanizado? É um covão, mas também tem serras? É um lugar bonito? Mas a mãe Nhanina o acha feioso? Tio Terez também acha o Mutum feioso ou bonito? Mesmo que muitas dessas perguntas sejam respondidas no desenrolar do livro, o cineasta precisa já tê-las respondidas para pôr em cena ao “espectador que espera” uma posição do filme.

Assim, o Mutum nos aparece com sua vegetação rasteira sobre a terra seca e ao fundo, uma vegetação mais consistente que se estende pela serra. É uma aridez visual e sensorial, pois a imagem da secura nos remete aos seus personagens, como na relação de Nhô Berno e Nhanina, a relação de Thiago e o pai, da avó com a nora, assim como na adaptação de *Vidas Secas* (1963) –, o local muito descreve a vida passada pelos personagens, sua postura em toda a narrativa.

⁵ Felipe é o nome pelo qual Dito foi caracterizado na adaptação cinematográfica.



Figura 2 – Vegetação do Mutum.

Fonte: MUTUM (2007).

As primeiras páginas da história, além de nos situar no local onde o personagem principal vive (com sua mãe, seu pai e irmãos), também nos conta a viagem que Thiago fizera com tio Terez para se crismar no arraial do Sucuriju, pois já tinha sete anos. O narrador relata que “um certo Miguilim morava com sua mãe, seu pai e seus irmãos” (ROSA, 2001, p. 27), o que também nos faz lembrar o conto *A terceira margem do rio*, parte do livro *Primeiras estórias*, em que os personagens não apresentam nomes, apenas denominações de nosso pai, nossa mãe, filho, irmã, irmão e tio, além das funções/profissões de mestre, padre, soldados e jornalistas. Em *Manuelzão e Miguilim* (2001) no começo da narrativa, por não apresentar nomes às pessoas, apenas as denominações familiares, não se fala de uma família, mas de um conjunto elencado e distribuído (mãe, pai e irmãos), de forma que o autor poderia optar por dizer que Miguilim morava com a família no Mutum, mas prefere especificar por ordem de benquerença, em que a mãe ocupa o primeiro lugar.

A cena abaixo, que abre o filme, mostra a volta de Thiago e Tio Terez a cavalo. A câmera é posicionada em cima do dorso do animal, expondo-nos a visão dos arrabaldes pelos olhos de Thiago. Engajado à cena, percebe-se o barulho das patas pisando em folhas secas, em gravetos de árvores, o que demonstra a secura, a aridez da terra, pois “[...] quase sempre eram secos os caminhos, nas chapadas [...]” (ROSA, 2001, p. 27).



Figura 3 – Viagem a cavalo.

Fonte: MUTUM (2007).

Ainda nas primeiras cenas do filme, chegando perto da fazenda em que Thiago morava, evidenciamos pela câmera colocada ao rés do chão, que o local de que tratamos é mesmo um covoão de terra seca, com uma serra fértil ao longe, em que o cavalo continua a produzir o barulho incessante de seu galope, como mostra a sequência que compõe a volta de tio Terez e Thiago.



Figura 4 – Thiago e Tio Terêz se aproximam da casa.

Fonte: MUTUM (2007).

O mesmo jogo de câmera usado na abertura do filme Mutum (2007) parece conversar com o filme Vidas Secas (1963), dirigido por Nelson Pereira dos Santos, do qual Avellar (2007, p. 46) faz a seguinte observação:

O filme começa com uma imagem igualmente seca: a câmera está bem fixa num tripé. No fundo do quadro uns riscos pálidos e quase imperceptíveis. Na frente, o branco do sol, nenhuma sombra e um rangido longo, repetido, chorado, cobrindo este vazio: o som fanhoso de um carro de boi é tomado como música.

Assim, em Mutum (2007), o filme começa com a imagem representativa do Mutum, a câmera também aparece igualmente fixa, mostrando as paragens introduzidas pelo barulho repetido do galope e do suspiro compassado do cavalo. O som do animal e do estalar dos gravetos secos pisados em terra são tomados como a única música do filme, já que o mesmo também não apresenta trilha sonora. Trata-se, então, de uma sequência criada pela diretora do filme, já que a mesma não tem bases no livro, pois ao livro nos é reportado o episódio em que tio Terez leva o sobrinho Thiago na frente da sela para ser crismado, episódio este que também não encontra diálogo com o filme, que já começa com a volta de Tio Terez e Thiago. Na última cena da sequência, podemos ver ao longe, indicado pelo círculo vermelho, o provável lugar de moradia dos personagens, um lugar longínquo e afastado de tudo, confirmado pelo fato de as veredas ao seu redor não terem nome, onde ainda não chegou a ação controladora do homem sobre a natureza, em que o progresso desordenado parece ainda não ter abatido o local. Após a descoberta por outras bocas de que o Mutum era um lugar bonito, os dois personagens já aparecem em casa, como se mostra na figura abaixo. A aridez da terra ainda é percebida quando tio Terez e Thiago chegam, já que existe um pequeno redemoinho de areia solta formado pelos passos do cavalo.



Figura 5 – Chegada em casa.

Fonte: MUTUM (2007).

Ao descer do cavalo, Thiago/Miguilim (Miguel Cessim Caz) vai ao encontro dos irmãos, Drelina (Maria Andreлина Cessim Caz), Felipe/Dito (Expedito José Cessim Caz), Chica (Maria Francisca Cessim Caz) e Tomezinho (Tomé de Jesus Cessim Caz), que já vêm correndo também. Thiago nesse meio tempo em que esteve fora para ser crismado, sentiu muita saudade, já que se apresenta como um menino muito apegado na mãe e no irmão Felipe, como é percebido nos versos: “Mesmo assim, enquanto esteve fora, só com o Tio Terez, Miguilim padeceu tanta saudade, de todos e de tudo, que às vezes nem conseguia chorar, e ficava sufocado” (ROSA, 2001, p. 28). As cenas que seguem, mostram os irmãos vindo ao encontro de Thiago, reunidos num abraço fraternal.



Figura 6 – Abraço nos irmãos.

Fonte: MUTUM (2007).

Como moram num lugar muito distante, quase nunca saem dali, então, perguntam ao irmão Thiago se ele trouxera algum presente do Sucuruji. Observemos em Rosa (2001, p. 32):

“– Que é que você trouxe para mim, do S’rucuiú? – a Chica perguntou.
 – Trouxe este santinho...
 Era a figura de moça, recortada de um jornal.
 – É bonito. Foi o Bispo que deu?
 – Foi.
 – E p’ra mim? E p’ra mim?! – reclamavam o Dito e Tomezinho.
 Mas Miguilim não tinha mais nada. Punha a mãozinha na algibeira: só encontrava um pedaço de barbante e as bolinhas de resina de almêcega, que unharda da casca da árvore, beira de um ribeirão”.

Thiago retira os presentes do bolso, inclusive o “santinho”, que dá a Chica.



Figura 7 – Presentes trazidos do Sucuruji.

Fonte: MUTUM (2007).

A câmera faz uma volta em torno da menina para que a foto do “santinho” seja mostrada, já que Thiago dissera que foi o Bispo quem deu. Chica sai correndo para mostrar aos pais o presente que havia ganhado de Thiago. Enquanto isso, Thiago presenteia os outros irmãos com as bolinhas de resina de uma árvore e prega uma mentira a Drelina, Felipe e Tomezinho. Diz que os outros presentes caíram no córrego, só não os pegou porque tinha uma cobra enorme. Drelina afronta Thiago e retruca a Felipe que o irmão está mentindo. Ela ainda argumenta que ele vai para o inferno porque está mentindo, mas Felipe, irmão e amigo de Thiago, acredita nele e o defende. O livro nos traz como o animal que impede a busca dos presentes, um jacaré grande, e no filme, percebemos que o animal-obstáculo é uma cobra enorme. Confirmando o exposto em Rosa (2001, p. 32), temos:

“– Estava tudo num embrulho, muitas coisas... Caíu dentro do corgo, a água fundou... Dentro do corgo tinha um jacaré, grande...
– Mentira. Você mente, você vai para o inferno! – dizia Drelina, a mais velha, que nada pedira e tinha ficado de parte”.

Nesse momento, a Chica vem chorando e diz aos irmãos que a mãe rasgou o santinho porque não era santinho, era pecado. “A Chica, que correria para dentro de casa a mostrar o que tinha ganho, voltava agora, soluçada.

– Mamãe tomou meu santinho e rasgou... Disse que não era santo, só, que era pecado...” (ROSA, 2001, p. 33). Chica joga os pedaços ao chão e Tomezinho tenta pegar, mas Drelina não deixa, conforme vemos nas figuras abaixo:



Figura 8 – O santinho é rasgado.

Fonte: MUTUM (2007).

Confirmando a presença das chuvas frequentes, aproxima-se dos céus do Mutum uma tempestade. Porém, o filme nos traz uma tempestade de chuva e vento que se dá no período diurno, opção esta que não condiz com a escritura de Rosa (2001), em que o episódio é narrado da seguinte forma:

Estavam acabando de jantar, e todos corriam para o quintal, apanhar um resto de roupa dependurada. Tinha dado o vento, caíam uns pingos grossos, chuva quente [...] o vento zunia, queria carregar a gente [...] os coqueiros vergavam, se entortavam [...] o vento vuvo: viú..., viú...Assoviava nas folhas dos coqueiros. (ROSA, 2001, p. 43).

O jantar nos indica que a tempestade ocorre no período noturno e não durante o dia, como mostrado nas cenas abaixo, em que vemos as nuvens negras de chuva por detrás da árvore, além de Juliana que recolhe as roupas do varal. Por se tratar de um fenômeno natural que carece de luz para que seja visto, acreditamos que Kogut, escolheu articular a passagem da tempestade utilizando a própria luz da natureza, já que a diretora afirmou não precisar de muitos recursos cinematográficos: já que sua intenção era mostrar o Mutum tal qual ele se apresenta, simples e autêntico, sem cair na folclorização. Desse modo, Kogut (2007) esclarece:

Muitas vezes, os filmes parecem um acúmulo de situações extraordinárias. A paisagem mais deslumbrante, na luz mais bonita, com a música que a gente mais

gosta, nas situações mais extremas... “Cinematográfico” parece querer dizer “espetacular”. Tenho a impressão de que tem os filmes que se parecem com cinema e aqueles que se parecem com a vida. O segundo grupo me interessa mais. E na vida tem muita coisa que não é espetacular...



Figura 9 – Temporal no Mutum.

Fonte: MUTUM (2007).

Durante a tempestade, Thiago vê o tio ir embora, a câmera agora assume a visão de Thiago, que olha pela janela o tio deixar a propriedade sem dar adeus a seus moradores, inclusive ele, já que os dois eram grandes amigos. A cena é apresentada em um plano geral, mostrando mais elementos do que frequentemente estávamos vendo em outras cenas, quando a câmera focava os planos em *close up*. Agora percebemos um plano mais amplo, mostrando-se com um certo distanciamento dos personagens, justamente enfatizando essa distância entre espectador x personagens (tio Terez e Thiago) e também do próprio personagem (tio Terez) x personagem (Thiago).



Figura 10 – Tio Terez vai embora do Mutum.

Fonte: MUTUM (2007).

Thiago sai da janela e vai para o quarto, pois o tempo já se tornara escuro e ele não queria ver e nem sentir a tristeza do tio indo embora.

3.2 THIAGO E O APEGO MATERNO

Thiago pede a bênção ao pai, vê a mãe e depois os irmãos. O roteiro adaptado permite-nos concluir que a ordem dos acontecimentos não desmerece nenhuma das duas narrativas, muito pelo contrário, faz-nos prestar mais atenção em ambas as produções. Abaixo, vemos Thiago caminhar vagarosamente para pedir bênção ao pai, já que faz tempo que os dois não se veem. Nenhum contato amigável é traçado entre os dois personagens, que se cumprimentam como estranhos, sem aproximações aparentes. O cenário começa a ficar desfocado e a câmera faz com que o pai passe a ser sem muita importância; a paisagem desfoca junto, quando Thiago corre para os braços da mãe, que estende as roupas. “Com a aflição em que estivera, de poder depressa ficar só com a mãe, para lhe dar a notícia [de que o Mutum era um lugar bonito]” (ROSA, 2001, p. 29). O pai apenas observa o tratamento diferenciado.





Figura 11 – Abraço materno.

Fonte: MUTUM (2007).

Com gestos singelos de carinho e afeto, mãe e filho se abraçam. A sequência de cenas não apresenta barulho logo, há o som dos beijos e o roçar do rosto entre os cabelos do menino. Thiago gostava demais da mãe, que para ele, era linda e tinha os cabelos pretos. “Mas sua mãe, que era linda e com cabelos pretos e compridos [...]” (ROSA, 2001, p. 27). Tinha um apego muito grande a sua progenitora, que por sinal, era parecida com ele. Thiago e Chica eram parecidos com a mãe, os outros irmãos eram parecidos com o pai, como veremos na seguinte passagem:

Drelina era bonita: tinha cabelos compridos, louros. O Dito e Tomezinho era ruivados. Só Miguilim e a Chica é que tinham cabelo preto, igual ao da mãe. O Dito se parecia muito com o pai, Miguilim era o retrato da mãe. Mas havia ainda um irmão, o mais velho de todos, Liovaldo, que não morava no Mutúm. Ninguém se lembrava mais de que ele fosse de que feições. (ROSA, 2001, p. 33).

O menino passa o dedo no rosto da mãe, faz uma análise demorada utilizando-se da percepção do tato, mostrando todo seu afeto, mas também como se quisesse adivinhar algo que ele não conhecesse, era a maneira mais sutil de compensar a deficiência visual e afetiva que sentia. Essa parte está subentendida no livro, pois o abraço demorado de mãe e filho nos dá a impressão que os dois brincam, numa espécie de autoidentificação com o outro, como se pode observar na sequência abaixo:

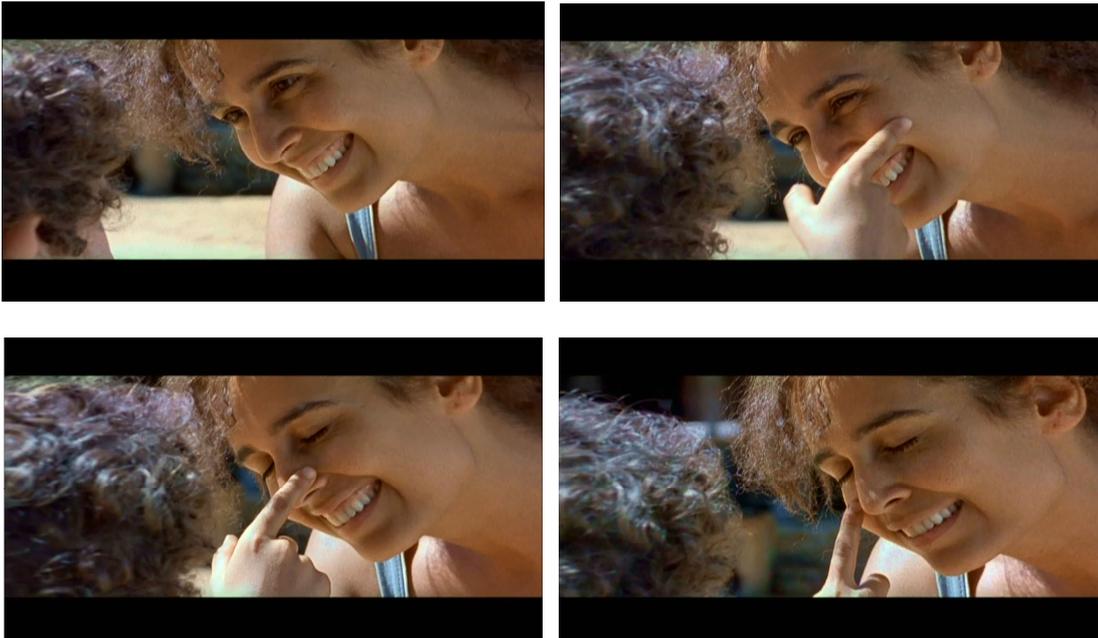


Figura 12 – Thiago identifica a mãe pelo tato.

Fonte: MUTUM (2007).

Mas quem acaba não gostando do ato de Thiago é o pai, que se zanga com o menino, chamando-o de ingrato. Na verdade, a brutalidade do pai é atribuída às preocupações de um pai de família, que tem de dar conta do serviço e do dinheiro para seu sustento. Mas Thiago, em sua inocência de criança, justifica-se e culpa-se pelo tratamento dado ao pai em relação à estima que ele tem pela mãe. Rosa (2001, p. 29) escreve:

[...] Miguilim devia de ter procedido mal e desgostado o pai, coisa que não queria, de forma nenhuma, e que mesmo agora largava-o num atordoado arrependimento de perdão. De nada, que o pai se crescia, raivava:

– Este menino é um mal-agradecido. Passeou, passeou, 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...

A mãe puniu por ele:

– Deixa de cisma Béro. O menino está nervoso...

Mas o pai ainda ralhou mais [...]”.



Figura 13 – Indiferença do pai.

Fonte: MUTUM (2007).

O semblante do pai na primeira cena contrasta com o de Thiago na segunda cena, criando uma antítese, como se tivéssemos um vencedor e um vencido. O vencedor traz os olhos atravessados por poucas palavras, que saem como um murmúrio, além de ter o corpo e a cabeça arqueados numa espécie de superioridade. Já a segunda cena mostra-nos o vencido, que não tem a presença do corpo, só da cabeça que se encontra baixa, juntamente com os olhos fechados e uma grande expressão de tristeza. Thiago, por não agir conforme o pai gostaria, fica de castigo sentado num banco. “[...] como no outro dia era de domingo, [o pai] levou o bando de irmãozinhos para pescaria no córrego; e Miguilim teve de ficar em casa, de castigo”. (ROSA, 2001, p. 29).

Adentrava nos céus do Mutum, uma noite linda, “Tinha lua-cheia, e de noitinha Mãe disse que todos iam executar um passeio, até aonde se quisesse, se entendesse. Eta fomos, assim subindo, para lá dos coqueiros. Mãe ia na frente, conversando com Luisaltino”. (ROSA, 2001, p. 105). Chegando ao local indicado, assentaram-se nas pedras que adornavam um pequeno córrego, ficaram ali por um bom tempo atirando folhinhas, brincando de barquinho. A mãe dizia que seu barquinho ia chegar primeiro no mar, Thiago torna o corpo para a mãe e pergunta onde é o mar e se um dia eles vão poder ir lá.



Figura 14 – Dúvidas de Thiago.

Fonte: MUTUM (2007).

“— Mãe, a gente então nunca vai poder ver o mar, nunca? Ela glosava que quem-sabe não, iam não, sempre, por pobreza de longe”. (ROSA, 2001, p. 106). A mãe pensava na tristeza que tinha em morar no Mutum e diz ao filho que o mar ficava muito longe dali. Felipe não era parecido em nada com a mãe, pois esta respondia que quem sabe não veriam o mar, mas Felipe, que era mais ativo, respondia com firmeza que,

“— A gente não vai, Miguilim – o Dito afirmou: — Acho que nunca! A gente é no sertão. Então por que é que você indaga?

— Nada, não, Dito. Mas às vezes eu queria avistar o mar, só para não ter uma tristeza...”. (ROSA, 2001, p. 106).



Figura 15 – Resposta de Felipe.

Fonte: MUTUM (2007).

A câmera, que era focada na mãe e em Thiago, foge ligeira para captar a proposição de Felipe. Ao responder que eles não iriam conhecer o mar porque moravam no sertão, é dado à vista que Felipe demonstra mais agilidade em argumentar e conhecer as dimensões exatas daquilo que estava falando. Thiago, ao contrário, não falava, somente pensava e manifestava à mãe sua vontade de conhecer o mar. Quando voltaram para casa, nem o pai e nem a vovó estavam, era sinal que não precisariam fazer café amargo, pois era só a vovó e o pai que bebiam. “Quando a gente voltou, se tomou café, nem ninguém precisou de fazer café forte demais e amargoso, só Pai e Vovó Izidra é que bebiam daquele café desgostável”. (ROSA, 2001, p. 106).

3.3 THIAGO E SUA VISÃO TÁTIL

Nesta seção, veremos as passagens que mostram o trabalho de adaptação cinematográfica à essência do que Rosa propôs em seu texto, como percebemos nas cenas abaixo, no mundo tátil de Thiago, a visão perpassam as lentes da câmera que em modo *zoom* enlaçam a miopia da personagem.

Já no quarto, Thiago conversa com o irmão Felipe. A cena mostra os dois dialogando sobre “coisas sérias” à luz de uma vela. Felipe fala a Thiago que a tempestade é fruto do pecado da mãe com tio Terez. “Por causa da Mamãe, Papai e tio Terêz, Papai-do-Céu está com raiva de nós de surpresa...”. (ROSA, 2001, p. 44). A verdade é que, como se trata de uma família que vive afastada de tudo e de todos, as credices são a sobrevivência dessa “família”, pessoas que mal sabem o que é um circo ou o próprio mar. Então, acreditar em algo

sustenta a fé e a esperança dos moradores do Mutum, sempre almejando que, um dia, a vida de misérias e agruras acabará.



Figura 16 – Thiago conversa com Felipe.

Fonte: MUTUM (2007).

Thiago considerava Felipe o irmão mais esperto, dizia que “O Dito era menor mas sabia o sério, pensava ligeiro as coisas, Deus tinha dado a ele todo juízo”. (ROSA, 2001, p. 35). Por isso, antes de fazer alguma coisa, Thiago sempre consultava o irmão menor, porque Felipe lhe inspirava confiança. Por essa razão, ao se deitar, Thiago pergunta ao irmão se é pecado gostar mais de tio Terez do que do próprio pai.

- Dito, eu fiz promessa, para Pai e tio Terêz voltarem quando passar a chuva, e não brigarem, nunca mais...”
- Pai volta. Tio Terêz volta não.”
- Como é que você sabe, Dito?
- Sei não. Eu sei. Miguilim, você gosta de tio Terêz, mas eu não gosto. É pecado?
- É, mas eu não sei. Eu também não gosto de Vovó Izidra. Dela, faz tempo que eu não gosto. Você acha que a gente devia de fazer promessa aos santos, para ficar gostando dos parentes?
- Quando a gente crescer, a gente gosta de todos. (ROSA, 2001, p. 49-50).

Confirmando o exposto, percebemos no diálogo travado entre os irmãos, que Thiago vive condicionado ao irmão, já que acredita que o irmão tenha mais juízo, tenha respostas mais sábias, como é o caso de ter certeza que tio Terez não voltará. Por outro lado, quando Felipe pergunta a Thiago se é pecado não gostar do tio, Thiago se atrapalha na resposta, primeiro confirma e depois diz que não sabe. Felipe encerra a conversa de modo mais preciso, que quando crescerem eles vão gostar de todos os parentes, mas isso só se efetiva porque as crianças têm esse sentimento de amparo, de amor, de compaixão, de amizade; já os adultos têm sentimentos que esbarram nos sentimentos pueris das crianças, pois ao invés disso, sentem raiva, ódio, humilhação e medo.



Figura 17 – A conversa entre Thiago e Felipe se finda.

Fonte: MUTUM (2007).

As cenas acima representam uma sequência com um corte, que é percebido na individualidade da última cena, em que Thiago acaba por conversar sozinho, sem obter uma resposta do diálogo que é travado pelos dois irmãos: Thiago e Felipe. A câmera explicita o diálogo, porém não concretiza o mesmo, foca a lente em Thiago que chama pelo irmão. Felipe era tão sonolento quanto Tomezinho, o irmão mais novo. E mesmo em meio ao pestanejar de Felipe, Thiago tirava sempre a perguntar para o irmão coisas da vida, dos adultos, do trabalho e também do futuro, como veremos:

– Dito, vamos ficar nós dois, sempre um junto com o outro, mesmo quando a gente crescer, toda a vida?

– Pois vamos.

[...] Dito começava a dormir de repente, era a mesma coisa que Tomezinho”.
(ROSA, 2001, p. 50).

Thiago tinha medo de perder o irmão, por isso perguntava com insistência se os dois permaneceriam juntos até quando fossem adultos, mas por ironia, nessas horas que Thiago ia perguntar sobre a morte, Felipe sempre estava dormindo, e Thiago continuava sem resposta, pois esta seria dada pelo destino. Desse modo, a sequência acima mostra o diálogo entre os dois, quando Thiago pergunta a Felipe sobre o futuro dos dois e quando Thiago pergunta sobre a morte, Felipe já está dormindo e a cena não aparece e Thiago fica sem resposta, como se esta sequência fosse um quebra cabeças em que falta uma peça: a resposta de Felipe, ou melhor, a confirmação de que ele não morreria.



Figura 18 – Thiago ajuda o pai.

Fonte: MUTUM (2007).

Thiago no outro dia é incumbido de levar almoço ao pai que está trabalhando nos roçados do Mutum, o menino se sente feliz, pois finalmente terá alguma serventia e poderá compensar o pai pelo que fez de errado (aos olhos do pai, Thiago se sentia superior, melhor do que eles). Tenta dialogar com o pai, oferecendo-se para vir trabalhar também, mas o pai almoça e nada fala. As cenas são em sua maioria vazias, os personagens não interagem, parece algo próprio do Determinismo⁶, em que as agruras passadas no Mutum, são transferidas para o convívio. Ao final, o pai apenas adverte que Thiago se comporte e não faça arte pelo caminho. “— Pai, quando o senhor achar que eu posso, eu venho também, ajudar o senhor capinar roça... Pai não respondia nada. Miguilim tinha medo ter falado bobagem faltando ao respeito”. (ROSA, 2001, p. 82).



Figura 19 – O reencontro entre Thiago e Tio Terez.

Fonte: MUTUM (2007).

Às ordens do pai, Thiago volta pelo mesmo caminho, em meio a um mato escuro. Ele ouve barulhos de gravetos quebrando-se ao chão e ele vê alguns vultos que o incomodam. Thiago fica nervoso, já que o mesmo não tinha a exatidão do que ou de quem fosse. Como veremos em Rosa (2001, p. 82):

Nem não devia de ter medo de atravessar o mato outra vez, era só um matinho bobo, matinho pequeno trem-atôa. Mas ele estava nervoso, transparecia que tinha uma

⁶ Corrente científica do século XIX que acredita que o meio determinava o psicológico do indivíduo.

coisa, alguém, escondido por algum, mais esperando que ele passasse, uma pessoa? E era! Um vulto, um homem, saía detrás do jacarandá-tã – sobrevivinha para riba dele Miguilim – e era Tio Terêz!...

Thiago gostava por demais de tio Terez, os dois se abraçam e tio Terez pede para que Thiago entregue um bilhete à mãe, escondido de todos, e lhe traga a resposta no dia seguinte. Thiago vira e revira o bilhete, sem entender muita coisa e guarda no bolso, como se vê na figura 20. Abraça novamente o tio e parte preocupado para casa. A primeira pessoa que ele avista ao chegar em casa é a mãe. Ao vê-la, deixa transparecer seu espanto e angústia. “— Miguilim, menino, credo que sucedeu? Que que está com a cara em ar? — Mesmo nada não, Mãe. Gostei de ir na roça, demais. Pai comeu a comida...”. (ROSA, 2001, p. 83).



Figura 20 – Thiago não entrega o bilhete à mãe.

Fonte: MUTUM (2007).

Entregar o bilhete à mãe se mostra uma missão impossível, pois Vovó Izidra estava sempre por perto e ralhava com todos, parecia que tinha ódio da mãe, mas “Vovó Izidra não era mãe dela, mas só irmã da mãe dela”. (ROSA, 2001, p. 48). E, também, Thiago não queria desagradar o pai, por isso ficou um dia inteiro se questionando.



Figura 21 – Câmera em *close up* salienta o problema visual.

Fonte: MUTUM (2007).

A cena mostra que Thiago está preocupado em entregar o bilhete e vai para a cama. Fica deitado maquinando em sua mente pequenina algumas desculpas e mentiras para

dizer a tio Terez. Nas cenas acima, Kogut (2007) utiliza o mesmo recurso de câmera que vem usando ao longo do filme, uma câmera aproximada, demonstrando com precisão as ações do personagem. Thiago na figura 21 tem uma faquinha de serra na mão, com a qual vai cortando o cimento da parede. O movimento da faca dentro dos buracos faz o mesmo vai-e-vem dos seus pensamentos: “entrego ou não entrego o bilhete?”.



Figura 22 – Thiago dorme à noite vestido.

Fonte: MUTUM (2007).

Já é noite, Thiago continua deitado. Felipe, na cama ao lado, indaga o irmão, pois o mesmo não tomou banho “[...] quem vai se deitar em estado sujo, urubú vem leva”. (ROSA, 2001, p. 91). E também por que Thiago não tirou a bermuda para dormir. Mas Thiago argumenta que não faz mal, o que faz mal é dormir pelado, sem roupa alguma, e mente para o irmão que não vai tirar a vestimenta porque fez uma promessa.

- Miguilim, você hoje não tirou calça.
- Amola não, Dito. Tou cansado
- [...]
- Dito?
- O quê, Miguilim?
- Nú só é que a gente não deve de dormir, anjo-da-guarda vai s’embora... Mas calça a gente pode não se tirar...
- [...]
- Dito? Não tiro a calça hoje, pois porque foi uma promessa que eu fiz... (ROSA, 2001, p. 91).



Figura 23 – Dúvidas de Thiago.

Fonte: MUTUM (2007).

Já cedo, Thiago acorda e vai perguntar quando se sabe que uma coisa é certa ou errada. Rosa explica que é quando o capeta cutuca, é uma coisa que puxa para fazer o que a gente não quer. Thiago fica mais apavorado, mas não entende muito dessas coisas. Pergunta agora para a mãe, que diz ser errado aquilo que a gente gosta muito de fazer, ou seja, o proibido. A fala de Nhanina parece justificar seu relacionamento com tio Terez: algo que ela gostava, mas sabia que era errado. Rosa (2001, p. 86-87) apresenta as indagações:

- Rosa, quando é que a gente sabe que uma coisa que vai não fazer é malfeito?
- É quando o diabo está por perto, a gente sente cheiro de outras flores...
- [...]
- Mãe, o que a gente faz, se é mal, se é bem, ver quando é que a gente sabe?
- Ah, meu filhinho, tudo o que a gente acha muito bom mesmo fazer, se gosta demais, então já pode saber que é malfeito...

Na cena acima, Thiago parece assustado, pensa na mãe, pensa no tio, pensa no pai. Pensava ainda na inconstante desgraça da família, lembrava do que Vovó Izidra havia falado a tio Terez: que ele era Caim que matou Abel. Thiago pensava: quem sabe ajudar quem a gente gosta fosse algo errado. Resoluto, pega o tabuleiro com a marmitta do pai e segue em direção à roça. No meio do caminho, tio Terez aparece, Thiago não consegue se justificar e aos prantos diz que não entregou o bilhete para a mãe. O tio pergunta se ele não confia nele, mas pelo estado emocional que o garoto se encontra, ele apenas o abraça e diz que gosta por demais dele.



Figura 24 – Thiago fala a tio Terez que não entregou o bilhete.

Fonte: MUTUM (2007).

Em Rosa (2001, p. 95), conferimos o diálogo entre os dois:

- Mas, Miguilim, credo que isso, quieta!?! Que que você tem, que foi?!
- Tio Terêz, eu não entreguei o bilhete, não falei nada com Mãe, não falei nada com ninguém!
- Mas por que, Miguilim? Você não tem confiança em mim?!
- [...] olhou para Miguilim, de dado relance, tirou um lenço, limpou jeitoso as lágrimas de Miguilim.
- Miguilim, Miguilim, não chora, não te importa, você é um menino bom, menino direito, você é meu amigo!

[...] Tio Terêz beijava Miguilim, de despedida, daí sumia por entre o escuro das árvores, conforme que mesmo tinha vindo.



Figura 25 – Câmera em *close up* enfatiza o trabalho das mãos.

Fonte: MUTUM (2007).

A passagem acima apresenta uma aproximação da câmera, tratando-se de um plano em *close-up*⁷, importante para a concretização do desfecho, que depende de cenas como essas para que possamos ir nos acostumando com o mundo de Thiago, que é mais sensorial do que propriamente visual. Percebemos tal mecanismo por termos as mãos de Miguilim muito próximas de nossa visão e conseguirmos captar a essência dessas mãos que colocam pedacinhos de pau nos buracos do velho banco. Esta cena nos remete ainda ao lado sensorial, tátil, já que o menino não sabe exatamente como fica o resultado de sua ação. Sentado no banco, de castigo, Thiago recebe a visita de tio Terez que o indaga:

– Que é que você está pensando, Miguilim? – tio Terêz perguntava.

– Pensando em pai... – respondeu.

Tio Terêz não perguntou mais, e Miguilim se entristeceu, porque tinha mentido: ele não estava pensando em nada, estava pensando só no que deviam de sentir os sanhaços, quando viam que já estavam presos, separados dos companheiros, tinha dó deles; e só no instante em que tio Terêz perguntou foi aquela resposta que lhe saiu da boca. (ROSA, 2001, p. 29).



Figura 26 – Tio Terêz conversa com Thiago.

⁷ O Close-up apresenta uma aproximação da cena, ou seja, isola partes importantes da história, é como se quisesse entrar na intimidade da personagem. (MARIE et al, 2009).

Fonte: MUTUM (2007).

Tio Terez conversa com Thiago e este diz que lhe ensinará a armar arapuca para pegar pássaros, “Mas tio Terêz, de bom coração, ensinou-o a armar urupuca para pegar passarinhos. Pegavam muitos sanhaços, aqueles pássaros macios, azulados, que depois soltavam outra vez, porque sanhaço não é pássaro de gaiola”. (ROSA, 2001, p. 29). É bastante característico de nosso protagonista em situações como o castigo ou imposições do pai, ele permanecer inferior, e na primeira instância, baixar a cabeça. Aparenta ser seu caráter submisso e respeitoso, já que o mesmo jamais ofende o pai, que sempre o ofende e o castiga frequentemente. Até porque, quando alguém estava no castigo, nada se podia fazer, “Miguilim não respondia. De castigo, não tinha ordem de dar resposta, só aos mais velhos”. (ROSA, 2001, p. 38). No momento em que tio Terez faz o convite a Thiago, seus olhos voltam a brilhar e o contraste fica estabelecido nas cenas abaixo. Antes da chegada de tio Terez e depois da chegada.



Figura 27 – Thiago depois da conversa com tio Terez.

Fonte: MUTUM (2007).

Os dois saem em busca de gravetos para a montagem da arapuca. Mostrando-se indelével a amizade que tio e sobrinho demonstram um para com o outro. Tio Terez, grafado por Guimarães Rosa como “Terêz”⁸. O tio é irmão de Nhô Berno, mas diferente deste, é o grande amigo do sobrinho Thiago, tratando-o sempre com respeito e cordialidade, repetindo muitas vezes que gostava dele, porque Thiago “[...] é um menino bom, menino direito, você é meu amigo!” (ROSA, 2001, p. 95).

⁸ Com acento na última sílaba, afasta-se do padrão gramatical que estabelece a regra de as oxítonas serem acentuadas apenas quando terminarem em: “a”, “e”, “o”, seguidas ou não de “s”.



Figura 28 – Tio Terez e Thiago trazem gravetos.

Fonte: MUTUM (2007).

Há quem diga que a relação entre Thiago e tio Terez sustenta-se de maneira tão sublime e encantadora, tendo em vista o triângulo amoroso formado pelo pai, a mãe e o irmão; além da difícil convivência entre pai e filho, outro fator contribuinte que nos faz refletir na possibilidade de que o menino não seria mesmo filho de Béro, mas de tio Terez⁹. Porém, este é um aspecto baseado em suspeitas, não tendo qualquer raiz comprobatória.

Na sequência seguinte, tio Terez ajeita o facão e corta os gravetos para Thiago, na segunda cena, ambos aparecem manuseando o invento, dando forma à arapuca. Thiago é representado por um universo totalmente deficiente, em que há falta de laços com o pai, com a avó e com alguns dos irmãos, e também a falta da visão, por essa razão a adaptação nos traz muitas cenas em que as mãos são o plano *close up*, o tátil é frequentemente ressaltado. As mãos de Thiago são o elemento principal da narrativa filmica, pois representam um outro universo, o da criação e da descoberta.



Figura 29 – Montagem da arapuca.

Fonte: MUTUM (2007).

Com a arapuca armada, o irmão Felipe corre para lhe dizer que o pai está brigando com a mãe. Thiago sai em disparada a ponto de interferir na briga do casal; por esse motivo, apanha no lugar da mãe.

⁹ Fonte: http://www.passeiweb.com/na_ponta_lingua/livros/analises_completas/c/campo_geral.



Figura 30 – Thiago brinca com sua invenção.

Fonte: MUTUM (2007).

Miguilim brotou em chôros. Chorava alto. De repente, rompeu para a casa. Dito não o conseguia segurar.

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 [...] 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 ardiam, doíam como queimaduras quantas, Miguilim sapateando. (ROSA, 2001, p. 36).



Figura 31 – Felipe ouve a briga dos pais na porta.

Fonte: MUTUM (2007).

O irmão Felipe fica diante da porta, assustado, apenas ouvindo os gritos que saem do quarto e o choro compassado da mãe, que pede clemência ao pai para que Thiago fosse poupado da surra injusta. A cena perdura com o irmão Felipe, que permanece de prontidão na porta do quarto dos pais, já que não vemos o ocorrido, somente pelas lentes da câmera que mostram o semblante abatido do irmão, podemos compreender a intensidade do que acontece no cômodo do casal. Percebemos, nesse momento, a brutalidade transparecer na pessoa do pai, Nhô Berno, e a dureza com que trata Thiago. Em se tratando do pai, Kogut (2007) faz sua análise psicológica dele, bem própria daquilo que os autores modernistas propunham nos romances das gerações de 30 e 45.

É um homem rude, que considera a sensibilidade um luxo que ele mesmo não pode se permitir. É por isso que ele trata o filho de maneira tão dura e lhe diz que ele não tem o direito de se sentir superior ao resto da família. O que é importante é a dificuldade dos dois se entenderem. Ambos têm suas razões, mas vivem em mundos separados. Mas é preciso lembrar também que o ponto de vista do filme é o ponto de

vista do Thiago, e que percebemos tudo que acontece por meio dele. A violência do pai é, então, multiplicada pela percepção que Thiago tem dela. (KOGUT, 2007).

Assim como em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, muitas vezes somos levados a duvidar da traição de Capitu, justamente porque temos um narrador-personagem, que nos conta sua versão da história, o mesmo acontece com *Manuelzão e Miguilim*. Temos unicamente a percepção que Thiago tem do pai. Por isso, Kogut enfatiza bem essa ideia de que a violência é multiplicada aos olhos do protagonista. Não só a visão de Thiago, como também os sons que ecoam nessa cena nos fazem adentrar o mundo na sensibilidade, como já mencionado. Kogut mostra-nos o mundo da falta, um mundo introspectivo que nos revela quão vagos são os sons em *Mutum* (2007), já que não existe uma trilha sonora musical ou sequer ruídos, há apenas um som interno, parece-nos que há um grito que ninguém ouve, propriamente uma alma infantil que grita e clama, o filme em si é um todo silencioso, como Kogut (2007) intui:

Acontece, às vezes, de fecharmos os olhos para ouvir melhor. O som se torna então mais interno, a nossa percepção muda e, mesmo que a gente se esforce para identificar o que está ouvindo, os sons parecem sair de dentro da nossa cabeça. O som do filme é um pouco assim também: não é realista, é um som interno. Ele expressa as sensações de Thiago – essa criança ‘inadaptada’, que nunca sabe muito bem o que está realmente acontecendo em volta dela. O som traduz os seus medos, a incompreensão do mundo em que ele vive. Não é descritivo, é sensorial. É por isso que a única música do filme é feita com os sons da natureza.



Figura 32 – Thiago novamente de castigo.

Fonte: MUTUM (2007).

O silêncio toma conta do *Mutum*, “Quando pôde respirar, estava posto sentado no tamborete, de castigo. E tremia, inteirinho o corpo. O pai pegara o chapéu e saíra. (ROSA, 2001, p. 36). É o que se afirma na visão de Vovó Izidra que acompanha o pequeno pela janela, comenta a Rosa quanta judiaria está sendo feita com as crianças por causa da sem-vergonhice de Nhanina, Nhô Berno e tio Terez. Terminando seu pronunciamento, tio Terez chega de uma caçada e vendo o sobrinho sentado no banquinho do castigo, brinca: “Ei, Miguilim, você hoje é que está alçado em assento, de pelourim?” (ROSA, 2001, p. 40), e

ordena que o menino saia do castigo, que ele está livre, porém Thiago tem respeito pelo pai que lhe pôs de castigo e continua imóvel.

Uma opção bastante trabalhada em todo o filme, cuja intenção é de retratar as minúcias com a câmera, que assume a visão de Thiago em um plano *close up*, evidenciando e nos dando razões para acreditar que a visão de Thiago é o foco da história, como é observado nas cenas seguintes; em que Thiago continua sentado no tamborete, apalpando a madeira carcomida pelos cupins, tocando cada buraco com tamanha precisão, como se o seu sentido tátil completasse, ou até mesmo substituísse a visão, que se apresenta na segunda cena; os dois sentidos estão lado a lado, justamente dando-nos a impressão dessa sobreposição.



Figura 33 – Câmera em *close up* ressaltando a visão mais próxima.

Fonte: MUTUM (2007).

Thiago é respeitoso e obediente, somente às ordens de Vovó Izidra é que sai do castigo imputado pelo pai. Continua encostado na parede, pois Vovó Izidra havia chamado tio Terez para conversar.



Figura 34 – Thiago continua no castigo.

Fonte: MUTUM (2007).

Miguilim parava perto da porta, escutava. O que ela estava dizendo: estava mandando tio Terêz embora. Mais falava, com uma curta brabeza diferente, palavras raspadas. Forcejava que tio Terêz fosse embora, por nunca mais, na mesma hora. Falava que por umas coisas assim é que há questão de brigas e mortes, desmanchando com as famílias [...] Vovó Izidra xingava tio Terêz de “Caim” que matou Abel, Miguilim tremia receando os desatinos das pessoas grandes [...]. (ROSA, 2001, p. 41-42).

Aqui, evidenciamos mais uma vez a fragilidade do mundo infantil, Thiago tinha muito medo dos desatinos, das loucuras dos adultos, das conseqüências que as ações

impensadas pudessem causar à família. Na realidade, Thiago tinha era medo da morte, pois naquele mundinho fechado, as indagações relacionadas ao bem e o mal, o céu e o inferno são constantes, formando uma relação embaraçosa na cabeça das crianças, principalmente de Thiago, que tinha muito medo de morrer e ir para o inferno por causa de suas histórias inventadas, grosso modo, de suas mentiras.



Figura 35 – Papaco-o-Paco, o papagaio.

Fonte: MUTUM (2007).

Amanheceu no Mutum. Thiago agora não tinha mais o compromisso e nem a preocupação com o bilhete de tio Terez. Os irmãos agora iam ver o papagaio a falar o nome de Thiago. “No outro dia, foi uma alegria: a Rosa tinha ensinado Papaco-o-Paco a gritar, todas as vezes: “— *Miguilim, Miguilim, me dá um beijim!*” e continuava: “*Miguilim, Miguilim...*” era uma lindeza”. (ROSA, 2001, p. 106). A criançada se divertia nessas horas. Felipe fazia de tudo para que ele falasse seu nome, mas não tinha jeito, o papagaio só fala o nome de Thiago.

A noite ia chegando, o pai e Vovó Izidra foram para outras redondezas para ajudar a fazer um parto. “Então, aquela noite, sem Pai nem Vovó Izidra, foi o dia mais bonito de todos”. (ROSA, 2001, p. 105). Thiago não escondia seus sentimentos, já havia comentado com Felipe que o pai e a vovó eram as pessoas que ele menos gostava, pensava até em fazer promessa aos santos para gostar dos parentes, mas Felipe o confortava afirmando que quando eles fossem maiores, eles iriam gostar de todos por igual.



Figura 36 – Conversa com o irmão.

Fonte: MUTUM (2007).

Na hora de se deitar, Thiago chora pela falta da cachorra Rebeca, que no livro se chama Pingo-de-Ouro. Felipe, como um bom sofista, diz a ele que é pecado chorar por causa de cachorro e acrescenta que só podemos ter saudade das pessoas. “— Quem sabe é pecado a gente ter saudade de cachorro?...” (ROSA, 2001, p. 35). E mais uma noite se vai no isolado Mutum. Outro dia vem surgindo. A narrativa de Rosa comenta uma suposta soltura de um mico, mas Kogut em seu filme, opta por fazer a cena utilizando o papagaio, já que para aqueles lugares mais secos, macacos não conseguiam sobreviver. O papagaio voa da gaiola, e Rosa e os irmãos correm para pegá-lo. Ficam olhando para cima, para ver onde a ave se encontrava, mas em meio à busca, Felipe corta o pé em um pedaço de vidro.



Figura 37 – Felipe machuca o pé.

Fonte: MUTUM (2007).

Mas foi aí que o Dito pisou sem ver num caco de pote, cortou o pé: na cova-do-pé, um talho enorme, descia de um lado, cortava por baixo, subia de outra banda.
 — Meu-deus-do-céu, Dito! Miguilim ficava tonto de ver tanto sangue.
 — Chama Mãe! Chama Mãe – o Dito pedia.
 A Rosa carregou o Dito, lavaram o pé dele na bacia, a água ficava vermelha só sangue, Vovó Izidra espremia no corte talo de bálsamo da horta, depois puderam amarrar um pano em cima de outro, muitos panos, apertados [...]. (ROSA, 2001, p. 112).



Figura 38 – Felipe deitado na rede tenta se curar.

Fonte: MUTUM (2007).

Com o “curativo” no pé, Felipe permanece deitado na rede. É estabelecida a ironia do curativo, por este ser feito com pedaços de pano velho, evidenciando a ausência de postos

de saúde e hospitais no Mutum e mostrando ser este um lugar longe, longe, muito longe. “O Dito pediu para não ficar na cama, armaram a rede para ele no alpendre”. (ROSA, 2001, p. 112). Já que não podia ficar andando porque o pé doía muito, Thiago ficava junto de Felipe lhe contando o que acontecia. “O Dito gostava de ter notícias de todas as vacas, de todos os camaradas que estavam trabalhando nas outras roças, enxadeiros que meavam. Requeria se algum bicho tinha vindo estragar as plantações, de que altura era que o milho estava crescendo”. (ROSA, 2001, p. 112). Mas a situação de Felipe se agravava, Thiago tentava em vão ajudá-lo, e Felipe quando dormia delirava e acordava chorando de dor. Como vemos nas cenas abaixo:



Figura 39 – A doença de Felipe.

Fonte: MUTUM (2007).

A mãe, sempre prestativa, vinha cuidar de Felipe, que reclamava de dor nas costas e na cabeça, “[...] e de repente ele mais adoeceu muito, começou a chorar – estava sentindo dor nas costas e dor na cabeça tão forte, dizia que estavam enfiando um ferro na cabecinha dele. Tanto gemia e exclamava, enchia a casa de sofrimento”. (ROSA, 2001, p. 113). O pai diante da situação pede para que Luisaltino vá comprar de um fazendeiro remédio para dor. A viagem durou mais de um dia e Felipe já se encontrava com as pernas endurecidas e a nuca tesa.



Figura 40 – Os últimos dias de Felipe.

Fonte: MUTUM (2007).

A mãe e os irmãos ficam em volta da cama. A família se enluta com o sofrimento do menino. Tomezinho aparece nos pés da cama, olhando Felipe que aparece na segunda cena com a mãe. Ninguém mais brincava no Mutum.



Figura 41 – Felipe pede desculpas a Thiago.

Fonte: MUTUM (2007).

Thiago tenta animar Felipe, mas este parece pressentir o pior, e Felipe então, pede desculpas a Thiago porque teve inveja dele quando o papagaio aprendeu a falar o seu nome. Os dois irmãos são postos lado a lado nessa sequência, em que Felipe fala com meias palavras e Thiago, como sempre, escuta evocando seus sentimentos.

O Dito gemia de mais dôr, com os olhos fechados. [...]

— Miguilim, eu sempre tinha vontade de ser um fazendeiro muito bom, fazenda grande, tudo roça, tudo pastos, cheios de gados...

— Mas você vai ser, Dito! Vai ter tudo...

O Dito olhava triste, sem desprezo, do jeito que a gente olha triste num espelho.

— Mas depois tudo quanto há cansa, no fim tudo cansa... (ROSA, 2001, p. 116-117).



Figura 42 – Thiago tenta que o papagaio fale o nome de Felipe.

Fonte: MUTUM (2007).

Percebendo o estado em que se encontrava o irmão, Thiago corre até o papagaio, em frustrantes tentativas para que o animal falasse o nome de Felipe, mas Rosa diz que já tentou e não adianta, existem coisas que eles não conseguem falar. “— Rosa, Rosa, você ensina Papaco-o-Paco a chamar alto o nome do Dito?”

— Eu já pejei, Miguilim, porque o Dito mesmo me pediu. Mas ele não quer falar, não fala nenhum, tem certos nomes assim eles teimam de não entender...”. (ROSA, 2001, p. 116).



Figura 43 – Thiago se agarra a Rosa e vê a irmã chorando.

Fonte: MUTUM (2007).

O desespero toma conta da família que não encontra alternativas para a doença de Felipe, Thiago se abraça a Rosa, pedindo para que ela faça alguma coisa, que não deixe Felipe se ir. Juliana, a irmã, sai aos prantos da casa. A câmera deixa Thiago em sua lateral e pelo choro compulsivo da irmã e o semblante de Thiago, entendemos o que drasticamente acontecera. “Drelina, branca como pedra de sal, vinha saindo:

— Miguilim, o Ditinho morreu...”. (ROSA, 2001, p. 119).



Figura 44 – Thiago é noticiado da morte do irmão.

Fonte: MUTUM (2007).

A adaptação não nos mostra o episódio da preparação do corpo de Felipe, a lavagem cautelosa e o velório, porém, seria interessante e crucial para complementar a morte de Felipe uma cena em que o Mutum estivesse cheio de gente, já que o Mutum é ratificado como o lugar da solidão, do vazio, do isolamento e da distância. “O Mutum estava cheio de gente”. (ROSA, 2001, p. 120). Em meio a tanta falta, solidão e distância, a vida não parece ter valor algum, pois poucos eram os vizinhos e visitantes ao Mutum, porém somente a morte é que faz o Mutum estar cheio de gente. O Mutum, de vida era vazio, mas de morte era cheio.



Figura 45 – O Mutum vazio.

Fonte: MUTUM (2007).

“Os lugares, o Mutúm – se esvaziavam, numa ligeireza, vagarosos. E Miguilim mesmo se achava diferente de todos. [...] Queria, isso sim, se fosse um milagre possível, que o Dito voltasse, de repente, em carne e ôsso, que a morte dele não tivesse havido [...] (ROSA, 2001, p. 122). Depois do Mutum cheio de gente, novamente a solidão. Thiago aparece sozinho na mesa, cabeça encostada, tristeza de menino; mexe sem vontade em qualquer coisa; o quarto da mãe aparece vazio, preenchendo a lacuna da morte de Felipe. E, por fim, um céu límpido e azul aparece, parecendo consentir com a chegada de Felipe ao Céu.



Figura 46 – Os céus límpidos do Mutum.

Fonte: MUTUM (2007).

Ninguém mais no Mutum conseguia tocar a vida como antes, a mãe continuava chorosa, o pai permanecia murrinho e Vovó Izidra a resmungar pelos cantos da casa. “Todos os dias que depois vieram, eram tempo de doer” (ROSA, 2001, p. 122). Os irmãos mal conseguiam fazer suas refeições, a comida parecia engasgar. Um barulho é ouvido durante o almoço, Thiago deixa cair o prato em que fazia sua refeição, o pai levanta-se áspero e bate nele, chama-o de frouxo, que está sempre esbarrando ou derrubado as coisas por onde passa. O pai arma-se do mesmo discurso de sempre: que Thiago se acha diferente dos outros, e que, por conta disso, já tem tamanho para calejar os dedos das mãos e endurecer os pés trabalhando na roça. Thiago novamente escuta calado e em posição inferior ao pai, como é percebido na segunda cena. A mãe também é ofendida por Nhô Berno, que diz estar Nhanina colocando açúcar demais na comida, fazendo comida de luxo, querendo empobrecê-lo.

Thiago tinha muita raiva do pai, porém às vezes também tinha raiva da mãe, porque ela não se defendia e não defendia os meninos, “Mas Miguilim também não gostava mais da Mãe. Mãe sofria junto com ele, mas era mole – não punia em defesa, não brigava até o fim por conta dele, que era fraco e menino, Pai podia judiar quanto queria”. (ROSA, 2001, p. 135). Como castigo, Thiago tem de ir para a roça trabalhar com o pai.



Figura 47 – O pai bate em Thiago.

Fonte: MUTUM (2007).

- Diacho, de menino, carece de trabalhar, fazer alguma coisa, é disso que carece! – o Pai falava, que redobrava, xingando e nem olhando Miguilim. Mãe o defendia, vagarosa, dizia que ele tinha muito sentimento.
- Uma pôia! – o Pai desabusava mais.
- O que ele quer é ser sempre mais do que nós, é um menino que despreza os outros e se dá muitos penachos. Mais bem que já tem prazo para ajudar em coisa que sirva, e calejar os dedos, endurecer casco na sola dos pés, engrossar esse corpo! (ROSA, 2001, p. 126).

O pai encabou uma enxada pequena para que Thiago cumprisse sua penitência. Abaixo a cena nos revela um plano geral do Mutum, com suas áreas verdes e também áridas. Da esquerda para a direita vemos o empregado Luisaltino, Thiago no centro e o pai à direita. O plano está constituído em sua lateralidade, já que os personagens não estão centralizados, recurso este, usado para não “encher” demais a cena e o público ver a paisagem.



Figura 48 – Thiago vai trabalhar nos roçados com o pai.

Fonte: MUTUM (2007).

- Amanhã, amanhã, este menino vai ajudar, na roça.
- Nem triste nem alegre, lá foi Miguilim, de manhã, junto com o Pai e Luisaltino.
- Teu eito é aqui. Capina.

Miguilim abaixava a cabeça e pejava. Pai nunca falava com ele, e Miguilim preferia cumprir calado o desgosto, e aguentar o cansaço, mesmo quando não estava podendo. (ROSA, 2001, p. 127).



Figura 49 – Thiago recorda Felipe.

Fonte: MUTUM (2007).

Já em casa, Thiago e Rosa recolhem os brinquedos de Felipe, e para surpresa, Thiago vê entre os brinquedos a figura do “santinho” toda emendada. Thiago se emociona. Felipe gostava demais de Thiago, não deixaria o presente dado pelo irmão se perder na poeira. Colocou-o e guardou-o entre seus pertences.



Figura 50 – Thiago enterra os pertences de Felipe.

Fonte: MUTUM (2007).

Os brinquedos são colocados em uma caixa de papelão e enterrados debaixo do jenipapeiro. Nessa ilusão, é como se Felipe estivesse enterrado ali, e não no cemitério ao longe, lá para as bandas do Terentém.

Escondido, escolheram um recanto, debaixo do jenipapeiro, ali abriram um buraco, cova pequena. De em de, camisinha e calça do Dito furtaram, para enterrar, com brinquedos dele. [além da] figura de jornal, que Miguilim do Sucurijú aportara, que Mãe tomou da Chica e rasgou, Mãitina salvara de colar com grude os rasgados, num caco de gamela. Miguilim tinha todas as lágrimas nos olhos. Tudo se enterrou, reunido com as coisinhas do Dito. Retaparam com a terra, depois foram buscar as pedrinhas lavadas do riacho, que cravaram no chão, apertadas, remarcando o lugar; ficou semblando um ladrilhado redondo. Era a mesma coisa se o Dito estivesse depositado ali, e não no cemiteriozinho longe, no Terentém. (ROSA, 2001, p. 125).

Mas no outro dia, era dia de trabalho. O pai ensina Thiago a capinar, já que ele é meio estouvado e põe em risco as plantas boas. A cena nos mostra o pai pegando no cabo da

enxada e sobre as mãos de Thiago. O roçado de mandioca é verdinho, confirmando que o Mutum era próspero para a agricultura. Sentados, na hora do descanso, o pai pede para Thiago olhar o milho e deduzir quantas sacas poderiam recolher, porém Thiago não vê o que o pai vê, e ele novamente abaixa a cabeça e deixa o pai sem resposta.



Figura 51 – O pai ensina Thiago a capinar.

Fonte: MUTUM (2007).

No dia em que o Luisaltino não foi trabalhar na roça – disse que estava perrengue – Pai teve uma hora em que quis conversar com Miguilim. [...] Pai fez um cigarro, e falou do feijão-das-águas, e de quantos carros de milho que podia vender para seo Braz do Bião. Perguntou. Mas Miguilim não sabia responder, não achou jeito, cabeça dele não dava para esses assuntos. Pai fechou a cara. Depois Pai disse:

— Vigia Miguilim: ali!

Miguilim olhou e não respondeu. Não estava vendo. Era uma planta brotando da terra, lá adiante; mas direito ele não estava enxergando. Pai calou a boca, muitas vezes. Mas, de noite, em casa, mesmo na frente de Miguilim, Pai disse a Mãe que ele não prestava, que menino bom era o Dito, que Deus tinha levado para si, era muito melhor tivesse levado Miguilim em vez d'o Dito". (ROSA, 2001, p. 129-130).

Por causa dessas palavras e de uma briga com o irmão mais velho, que morava na cidade e veio passar quinze dias no Mutum, Mano Liovaldo, que segundo Thiago era malino, repetiu a fala do pai: que ele era paradão mesmo, que menino bom era Felipe, que Deus levou no lugar dele. Thiago bate em Liovaldo e apanha do pai. “Era dia-de-domingo, Pai estava lá, veio correndo. Pegou o Miguilim, e o levou para casa abaixo de pancadas. Levou para o alpendre. Bateu de mão, depois resolveu: tirou a roupa toda de Miguilim e começou a bater com a correia da cintura. Batia e xingava [...] (ROSA, 2001, p. 134). Nesse momento Thiago tinha certeza: “Agora ele sabia, de toda certeza: Pai tinha raiva com ele, mas Pai não prestava”. (ROSA, 2001, p. 135). A mãe submissa, pede que Luisaltino leve Thiago para a fazenda de algum vaqueiro até que o pai se acalme. Thiago, depois de tantas provas e adversidades, toma outra posição diante da vida. “Mas Miguilim não queria chorar mais. Podiam matar, se quisessem, mas ele não queria ter mais medo de ninguém, de jeito nenhum [...] ‘— Pai é homem jagunço de mau. Pai não presta’. Foi o que ele disse, com todo desprezo”. (ROSA, 2001, p. 135). É importante expor que o livro mostra como guia de

Thiago o vaqueiro Saluz, e o filme nos traz o encarregado Luisaltino. Assim como observamos em Rosa (2001, p. 135-136): “No outro dia, Mãe mandou o vaqueiro Salúz levar Miguilim junto com ele, no campeio. Era para Miguilim ficar três dias morando em casa do vaqueiro Salúz, enquanto Pai estivesse raivável. Miguilim queria ir”. E seguem os dois Mutum afora.



Figura 52 – Thiago vai embora do Mutum.

Fonte: MUTUM (2007).

A estada na casa do vaqueiro contribui para o crescimento de Thiago. Trabalhando na fazenda e cuidando do gado, Thiago se torna mais adulto, mais corajoso e independente. “O gado vinha, de perto e de longe, vinham todos os mansos, bois, vacas, garrotes, correndo, os bezerrinhos alegres espinoteando, saíam raspando môitas, quebrando galhos, vinham; e uns berravam”. (ROSA, 2001, p. 137). Abaixo, Thiago dá voz de comando ao gado.



Figura 53 – Thiago como vaqueiro.

Fonte: MUTUM (2007).

A adaptação Mutum (2007) se apropria de algumas situações não ocorrentes no livro para que a cena consiga ser gravada. Nas cenas abaixo, vemos um episódio que não se encontra no livro, que é o encontro de tio Terez com Thiago em uma tenda onde os vaqueiros costumam almoçar e contar seus causos.



Figura 54 – O reencontro com tio Terez.

Fonte: MUTUM (2007).

Tio Terez caminha por entre os campos de mãos dadas com Thiago, seu rosto aparenta seriedade. Os dois param, Thiago senta sobre o cercado. Tio Terez viera noticiar o sumiço do pai: após uma briga feia com Luisaltino, Nhô Berno mata Luisaltino e se some. Tio Terez, a mando da mãe, levaria-o embora. A mesma cena da chegada ao Mutum se repete, porém em cavalos distintos: Thiago e tio Terez descem a Serra dos Gerais. E, novamente, é apresentada uma visão panorâmica do Mutum.



Figura 55 – A volta para casa.

Fonte: MUTUM (2007).

Já o livro traz o episódio pelos seguintes meandros: Miguilim volta com o vaqueiro Saluz. Entrando em casa, passa e não pede a bênção ao pai, já pensando na surra que levaria, porém havia prometido que não teria mais medo de ninguém e “já tinha resolvido: Pai ia bater, ele aguentava, não chorava, Pai batia até matar. Mas, na hora de morrer, ele rogava praga sentida. Aí Pai ia ver o que acontecia”. (ROSA, 2001, p. 139). Esse episódio seria uma afronta ao pai, que não reage contrário a Miguilim. Mas a bravura de Miguilim dura pouco, e em estado de estafa, por ter trabalhado de sol a sol com o pai e cuidar de gado, Miguilim cai doente. E enquanto está deitado, descansado do mal que lhe abatera, pergunta à mãe:

— Mãe... Mãe! Mãe!... que matinada era aquela? Por que todos estavam gritando, chorando?

— Miguilim, Miguilim, meu Deus, tem pena de nós! Pai fugiu para o mato, Pai matou o Luisaltino!...

[...]— Escuta, Miguilim, sem assustar: seu Pai também está morto. Ele perdeu a cabeça depois do que fez, foi achado morto no meio do cerrado, se enforcou com um cipó, ficou pendurado numa môita grande de miroró. (ROSA, 2001, p. 145).

Thiago melhora do sarampo e já pode passear pelo Mutum. Ao longe vê alguém se aproximar a cavalo. Cumprimenta os viajantes que iam para a caçada na casa de seu Aristeo.



Figura 56 – A evidência da miopia.

Fonte: MUTUM (2007).

Os viajantes perguntam se a casa de seu Aristeu é aquela onde está pousado um gavião e Thiago pergunta onde, apertando os olhos para tentar enxergar. O homem de óculos percebe que o menino tem problema de visão. Desce do cavalo e pede para falar com a mãe. A segunda cena mostra o esforço de Thiago em tentar avistar a casa, é percebido também que o foco da câmera se dá apenas no personagem, fazendo com que o cenário a sua volta ganhe particularidades disformes.

De repente lá vinha um homem a cavalo. Eram dois. Um senhor de fora, o claro da roupa. Miguilim saudou, pedindo a bênção. O homem trouxe o cavalo cá bem junto. Ele era de óculos, corado, alto, com um chapéu diferente, mesmo.

— Deus te abençoe, pequeninho. Como é teu nome?

— Miguilim. Eu sou irmão do Dito.

— E seu irmão Dito é o dono daqui?

— Não, meu senhor. O Ditinho está em glória.

[...]— Ah, não sabia, não. Deus o tenha em sua guarda... Mas, que é que há, Miguilim?

Miguilim queria mesmo ver se o homem estava mesmo sorrindo para ele, por isso é que o encarava.

— Por que você aperta os olhos assim? Você não é limpo de vista? Vamos até lá. Quem é que está em tua casa?

— É Mãe, e os meninos... (ROSA, 2001, p. 148-149).



Figura 57 – A conversa da mãe com o doutor.

Fonte: MUTUM (2007).

O viajante se apresenta à mãe como médico clínico geral, “O senhor perguntava à Mãe muitas coisas do Miguilim”. (ROSA, 2001, p. 149). Queria saber como era Thiago normalmente em casa, a mãe responde que dentre os irmãos ele é o mais distraído, gosta de ficar sozinho e por vezes reclama de dor de cabeça. O médico pergunta a Thiago quantas pedras ele enxerga no muro, há uma pausa na fala e ele não responde. O médico pergunta quantos pregadores ele vê no varal e nem sequer uma resposta. Em Rosa (2001, p. 149), o médico questiona Miguilim:

— Miguilim, espia daí: quantos dedos da minha mão você está enxergando? E agora?

Miguilim espremia os olhos. [...]

— Este nosso rapazinho tem a vista curta. Espera aí, Miguilim...

E o senhor tirava os óculos e punha-os em Miguilim, com todo o jeito.

— Olha, agora!

O médico retira seus óculos e os coloca no menino. Nesse momento, a câmera se posiciona em plano *close up* para enfatizar o rosto do menino, mais precisamente os olhos. O espantoso medo do novo é percebido na segunda cena, já as cenas seguintes apresentam Thiago testando a visão, fazendo um misto de emoção e dualidade, com os óculos e sem os óculos, tristeza e alegria, bonito e feio, focado e embaciado.



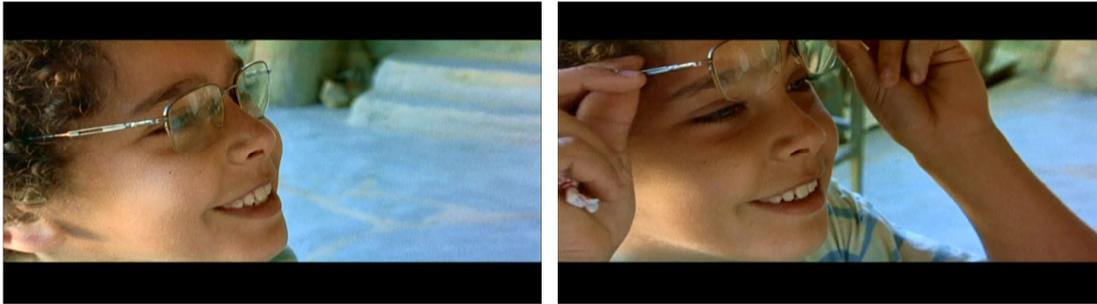


Figura 58 – Um mundo novo através dos óculos.

Fonte: MUTUM (2007).

Thiago diz que as pedras estão maiores, ele olha para a mãe, para os irmãos e se assusta com tanta claridade. O autor registra o momento da descoberta da miopia de Thiago, como se os óculos descortinassem sua visão para um mundo que ele nunca conheceu. “Miguilim olhou. Nem podia acreditar! Tudo era uma claridade, tudo novo e lindo e diferente, as coisas, as árvores, as casas das pessoas. Via os grãosinhos de areia, a pele da terra, as pedrinhas menores, as formiguinhas passeando no chão de uma distância”. (ROSA, 2001, p. 149). O médico tira os óculos de Thiago, que corre feliz para dentro de casa. Aquele promete à mãe retorno após a caçada.



Figura 59 – A conversa com a mãe.

Fonte: MUTUM (2007).

A mãe conversa com Thiago sobre os benefícios de ele ir com o compadre de seu Aristeo para a cidade. Pois lá, ele que é médico iria comprar um óculos para ele, iria matriculá-lo na escola e ele enfim teria um emprego digno, e se desse, no fim do ano, a mãe e os irmãos fariam a viagem à cidade também. Nhanina deixa transparecer um pouco da vontade de sair do Mutum, tendo, como fio motivador, a estada de Thiago na cidade. Observemos o diálogo escrito por Rosa (2001, p. 150):

[...] antes de ir s’embora para a cidade. Disse que, você querendo Miguilim, ele junto te leva...

O doutor era homem muito bom, levava o Miguilim, lá ele comprava uns óculos pequenos, entrava para a escola, depois aprendia ofício.
 — Você quer mesmo ir?
 Miguilim não sabia. Fazia peso para não soluçar. Sua alma, até ao fundo, se esfriava. Mas mãe disse:
 — 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...

O doutor chega a cavalo, chama por Thiago, que corre em sua direção, “Mas, então, de repente, Miguilim parou em frente do doutor. Todo tremia, quase sem coragem de dizer o que tinha vontade. Por fim, disse. Pediu. O doutor entendeu e achou graça. Tirou os óculos, pôs na cara de Miguilim”. (ROSA, 2001, p. 151).



Figura 60 – Thiago de óculos.

Fonte: MUTUM (2007).

Thiago põe os óculos e vê tio Terez, a Rosa, os irmãos, a vó, a mãe, e por último, o Mutum. Rosa (2001, p. 151) nos surpreende ao dizer que “Miguilim olhou para todos, com tanta força”. Intuímos que enxergar era algo tão necessário ao menino, que quando ele colocava os óculos, a força com que ele via as coisas, sugere sua vontade de ver tudo com toda intensidade que pudesse alcançar. A exuberância do Mutum é vista nas sequências mostradas pelas lentes que Thiago pusera. “O Mutúm era bonito! Agora ele sabia”. (ROSA, 2001, p. 152).





Figura 61 – Visão de Thiago.

Fonte: MUTUM (2007).

Saiu lá fora. Olhou os matos escuros de cima do morro, aqui a casa, a cerca de feijão-bravo e são-caetano; o céu, o curral, o quintal; os olhos redondos e os vidros altos da manhã. Olhou, mais longe, o gado pastando perto do brejo, florido de são-josés, como um algodão. O verde dos buritis, na primeira vereda. [...] olhava mais era para a Mãe. Drelina era bonita, a Chica, Tomezinho.

— Tio Terêz:

— Tio Terêz, o senhor parece com Pai...

Todos choravam. O doutor limpou a goela, disse:

— Não sei, quando eu tiro esses óculos, tão fortes, até meus olhos se enchem d'água...

Miguilim entregou a ele os óculos outra vez. Um soluçozinho veio. Dito, a Cuca Pingo-de-Ouro. E o Pai. (ROSA, 2001, p. 151-152).



Figura 62 – Miguilim vai para a cidade.

Fonte: MUTUM (2007).

E Thiago segue viagem para a cidade junto do doutor e do viajante “*Sempre alegre, Miguilim... Sempre alegre, Miguilim...* Nem sabia o que era alegria e tristeza”. (ROSA, 2001, p. 152). Ao fundo é iniciada uma música, enegresse a tela e o filme termina:



Figura 63 – Tela final da adaptação cinematográfica Mutum (2007).

Fonte: MUTUM (2007).

4 CONCLUSÃO

Figurar o mundo nebuloso da infância através da descoberta da miopia, é sem dúvida, o que faz Rosa ser tão diferente dos outros autores, e por diferente atribuímos o significado de fabuloso, que inventa e reinventa, a linguagem, a situação, o cenário, o comportamento. A miopia de Miguilim apresenta-se como “o mundo da primeira vez, límpido e belo, do frescor, das descobertas e maravilhamentos, do bem aqui, preciso e cheio de detalhes, e também o mundo do logo ali e mais além, nebuloso, de contornos incertos, imprecisos, do entendimento sempre insuficiente”. (COSTA, 2007, p. 12). Segundo Mesquita (2010), o filme se apresenta como uma adaptação, mas acredita que seja ainda mais uma conversa com o livro, uma conversa duradoura, bonita, proseada e encantada, demonstrando toda sua intertextualidade, como Stam (2008) propunha, em que as obras literárias e cinematográficas fossem um diálogo enrustido, mas cada qual na sua particularidade de obra ímpar.

Já que, grosso modo, o público em geral – e o próprio público escolar – vê a linguagem utilizada na adaptação carregada de sinônimos depreciativos, parece fazer menção a algo deformado, incompleto, monstruoso, e que precisará engajar-se a uma outra obra para ter sentido. Mencionamos ainda, na introdução, que o objetivo deste trabalho não seria apenas comparatista, mas traria à baila uma questão que tanto é batida e debatida entre os professores, principalmente aqueles da disciplina de Literatura. Por isso, para não tomarmos a autonomia de cair no descaso de afirmações sem comprovação, a autenticidade da opinião formada pelos educadores foi colhida por meio de um questionário, direcionado e aplicado aos professores de Língua Portuguesa e Literatura da E.E.M. Macário Borba, escola estadual que atende um público exclusivamente de nível médio. O questionário é composto por algumas perguntas relativas à formação acadêmica do professor, à disciplina de Literatura, sua aplicabilidade em sala de aula e a correlação com a leitura de livros e suas respectivas adaptações literárias audiovisuais.

Analisando as respostas conferidas às perguntas do questionário, percebe-se que as informações partiram de 4 (quatro) professoras, com idade entre 28 e 51 anos, todas formadas em Letras, especialistas na área de Linguística e Língua Portuguesa. A primeira pergunta requer o tempo dedicado à disciplina de Língua Portuguesa e Literatura. Duas professoras já começaram sua atuação no magistério com essa disciplina e duas iniciaram no magistério com outras disciplinas, como: Língua Portuguesa e Língua Inglesa no ensino

fundamental: por isso, há disparidade entre o tempo no magistério e o tempo de atuação na disciplina de Língua Portuguesa e Literatura. O segundo questionamento diz respeito aos conteúdos priorizados na disciplina de Língua Portuguesa e Literatura e a demarcação do tempo, ou seja, como o professor consegue determinar o tempo que usará em cada conteúdo. A verdade é que a questão dois possuía duas perguntas, uma relacionada à outra.

A primeira pergunta, acerca do tempo, foi respondida por apenas uma professora que manuseia o tempo com a intercalação de Língua Portuguesa e conteúdos de Literatura, planejando de acordo com a carga horária bimestral. Ainda na questão dois, na segunda pergunta sobre a prioridade de um conteúdo em relação ao outro, as quatro respostas são bastante díspares, já que uma professora prioriza os conteúdos de Literatura, outra diz que muitas vezes dá prioridade para um dos dois, não mencionando qual, a terceira professora diz que nenhum conteúdo tem prioridade, todos são enfatizados da mesma maneira, e a quarta professora diz seguir o plano de curso e o livro didático, assim, a prioridade é feita de acordo com esses dois instrumentos.

Em se tratando das adaptações literárias audiovisuais, a maioria das professoras foram categóricas ao relatar que esse recurso é uma boa escolha para motivar, diversificar, estudar e despertar o interesse do aluno pelo livro/escola literária que se está estudando no momento. Apenas uma das professoras acredita não ser uma boa opção de aprendizado, pois a adaptação deixa o livro incompleto, reduzido, muitas vezes perdendo até o sentido. Quanto ao aprendizado das professoras enquanto acadêmicas, todas disseram que o filme, sua escolha e as estratégias de como usá-lo em sala de aula, foram pouco trabalhados, o aprendizado foi quase nulo. Foram aprendendo com a profissão, e muitas vezes, relata uma delas: “*Ainda fico meio perdida*”. Já que não há uma receita pronta para o uso das adaptações literárias cinematográficas, cada professora procura se adequar e adotar critérios próprios na seleção dos seus filmes. A maioria das professoras apresenta o filme de acordo com o conteúdo/período literário que se está trabalhando, uma delas ainda especifica o cuidado que tem em ler o livro correspondente à adaptação cinematográfica, assistir a ela em casa e ver se realmente trará resultados positivos aos alunos. Uma das professoras utiliza o critério de sugestão de outras professoras da área.

No quesito frequência de uso, todas utilizam pouco o filme em sala de aula, uma delas relata trazer um filme por bimestre, pois segundo nossas entrevistadas, o tempo das aulas é insuficiente e os filmes são sempre muito longos, ultrapassam 45 (quarenta e cinco) minutos, o tempo de uma aula. Uma das professoras contribui com um outro critério: prefere os documentários aos filmes, pois além de serem mais curtos, são de bastante valia para a

compreensão do conteúdo. Os lançamentos de filmes que podem ser contemplados na disciplina de Língua Portuguesa e Literatura são acompanhados pelas professoras pelos meios de comunicação, tais como: televisão, jornais, revistas e também pela internet, relatam três professoras. Já uma delas acredita que os meios de comunicação não tenham interesse em divulgar filmes escolares, pois não dão “lucro” às locadoras.

É certo que quando falamos em adaptações, falamos de infidelidade, essa infidelidade é necessária devido ao tempo que se tem no livro e o tempo que se tem para pôr esse livro na tela. Todas as professoras foram unânimes: deve-se ler o livro primeiro antes de se assistir a uma adaptação literária, pois se esta ordem se inverter, os alunos podem ficar confusos e até mesmo ficarem desinteressados com o conteúdo. Nesse aspecto, os professores são o ponto principal do aprendizado do aluno, já que será ele quem planejará a leitura do livro e após assistirá ao filme, observando detalhes e analisando o conteúdo, deixando a leitura do livro e do filme clara e coerente com o conteúdo ministrado, desfazendo, assim, qualquer dúvida que venha a surgir em relação a esses recursos.

Algumas professoras ainda têm medo de trabalhar apenas com o filme por se tratar de uma obra infiel ao livro, mas sabendo-se da infidelidade que há entre livros e filmes e que parece descompassar a aula de Literatura, este trabalho apresenta-se como sugestão de um enfoque elaborado entre livro e filme, obedecendo à individualidade de cada um, já que o ponto crucial do mesmo presta-se a observar o personagem principal: Miguilim em ambas as obras.

E para mostrar desmistificar a questão da infidelidade nas análises literárias e o enfoque dado às comparações entre livro e filme em nossas aulas de Literatura, optou-se por trabalhar o livro literário *Manuelzão e Miguilim* (2001) e sua respectiva adaptação literária *Mutum* (2007), trazendo embasamentos teóricos que, primeiramente, refletem a questão da infidelidade. Por essa razão, o objetivo deste trabalho procurou mostrar aquilo que Stam (2008) propôs às adaptações e suas respectivas obras base, como a melhor alternativa para que o discurso da infidelidade deixe de ser priorizado quando o filme é trabalhado em sala de aula; a relação da intertextualidade entre elas, já que como cita o autor, a acusação de que o livro é melhor é uma crítica totalmente discriminatória, pois trata de características estéticas bastante diferentes, fazendo com que livro e filme possa apenas ser comparado com uma relação intertextual artística e não espelhada.

Assim, Miguilim é apresentado em um diálogo entre o livro e o filme, de maneira que o mais relevante no texto literário e filmico deixe de ser a comparação e passe a ser a temática envolvente, que nos mostra um Miguilim que vive em um mundo mais tátil e

sensorial do que propriamente visual, do qual se apresenta como uma criança apegada aos carinhos da mãe e contrários às atitudes do pai. No entanto, este trabalho poderia analisar outro personagem, ou ainda, ater-se a outros elementos da narrativa, como o enredo, o tempo, ou ainda o espaço/ambiente, fazendo jus ao que o amigo do tio dizia; “*que o Mutím era lugar bonito...*”. (ROSA, 2001, p. 28).

REFERÊNCIAS

- ADAMI, Antonio. **Semiótica das adaptações literárias no cinema e na televisão**: análise de Carmem de Carlos Saura. 1994. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística) – Curso de Pós-graduação em Semiótica e Linguística, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.
- AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Livro XI, Porto, 1948.
- ALMEIDA, Milton José de. **Cinema**: arte da memória. Campinas: Autores Associados, 1999.
- ANÁLISE DE CAMPO GERAL. Disponível em:
<http://www.passeiweb.com/na_ponta_lingua/livros/analises_completas/c/campo_geral/>.
Acesso em: 04 abr. 2009.
- AVELLAR, José Carlos. **O chão da palavra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- CINEMA NOVO. Disponível em: <<http://www.infoescola.com/cinema/cinema-novo/>>.
Acesso em: 04 abr. 2009.
- BALOGH, Ana Maria. **Conjunções, disjunções, transmutações**: da literatura ao cinema e à TV. São Paulo: ECA/USP e Anablume, 1996.
- BASTIN, Georges L. **Traducir o adaptar**. Universidad Central de Venezuela. Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico. Facultad de Humanidades y Educación. Caracas, 1998.
- BENTES, Ivana. **A universidade concorre com a mídia**. Revista Lumina da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (Facom/UFJF), v.1, n.1, p.77-84, jul/dez. 1998.
- BERNARDET, Jean Claude. **Brasil em tempo de cinema**: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- BERTIN, Marilize Rezende. **“Traduções”, adaptações, apropriações**: reescrituras das peças de Hamlet, Romeu e Julieta e Otelo, de William Shakespeare. 2008. 143f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) – Curso de Pós-graduação em Letras na área de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- BONASSA, Elvis César. **Não chore, é apenas um filme**. Imagens n. 5, p. 101-106, Campinas, ago/dez. 1995.
- BRAIT, Beth. **Literatura comentada Guimarães Rosa**. São Paulo: Abril Educação, 1982.
- _____. **A personagem**. 5. ed. Série Princípios. São Paulo: Ática, 1993.
- CANDIDO, Antonio; GOMES, Paulo Emílio Salles; PRADO, Décio de Almeida; ROSENFELD, Anatol. **A personagem de ficção**. 10 ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

COELHO, Sandra Straccialano. **A adaptação em Vale Abraão**: do romance de Agustina Bessa-Luís ao filme de Manoel de Oliveira. 1999. 116f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Curso de Pós-graduação em Multimeios, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999.

COMPARATO, Doc. **Arte e técnica de escrever para cinema e TV**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1983.

COSTA, Ana Luiza Martins. **Miguilim no cinema**: da novela “Campo Geral” ao filme *Mutum*. Ensaio apresentado no “Simpósio Internacional em Comemoração ao Centenário de João Guimarães Rosa (1908-2008). Espaços e Caminhos: Dimensões regionais e universalidade”. Berlim, 2008.

DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan. **Dictionary encyclopédique des sciences du language**. Paris: Seuil, 1972.

FURTADO, Jorge. **A adaptação literária para cinema e televisão**. Palestra na 10ª jornada nacional de literatura, Passo Fundo/RS. 29/08/2003.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. 2. ed. Série Princípios. São Paulo: Ática, 1993.

GERALDI, João Wanderley. **O texto na sala de aula**. 3. ed. São Paulo: Ática, 2002.

GIACOMETTI, Marilene Volpon. **Tradução filmica do conto “Au bord du lit” de Guy de Maupassant**. 2008. 200f. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Francesa) – Curso de Pós-graduação em Letras na área de Língua e Literatura Francesa, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

KOGUT, Sandra. **Mutum**. Tambellini Filmes: DVD (90 min.), 2007.

LEFEVERE, André. **Translation, rewriting, and the manipulation of literacy fame**. London and New York: Routledge, 1992.

MARIE, Michel. JULLIER, Laurent. **Lendo as imagens do cinema**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Senac, 2009.

MESQUITA, Claudia. **Noites do Sertão**: novela e filme. Artigo científico não publicado, 2010.

MILLER, Hillis. **Presidential adress 1986**: the triumph of theory, the resistance to reading, and the question of the material base. PMLA, n. 102, 1987.

MEC. **Relatório sócio-cultural do Exame Nacional de Cursos**. Projeto aprendiz. Brasília: INEP, 1998.

NAPOLITANO, Marcos. **Como usar o cinema na sala de aula**. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2008.

PEDRO, Elisandra de Souza. **Estratégias narrativas em O tambor**: o diálogo entre a literatura e o cinema. 2009. 137f. Dissertação (Mestrado em Letras na área de Língua e

Literatura Alemã) – Curso de Pós-graduação em Letras na área de Língua e Literatura Alemã, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

PELLEGRINI, Tânia et al. **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

RAUEN, Fábio José. **Roteiros de pesquisa**. Rio do Sul: Nova Era, 2006.

ROSA, João Guimarães. **Manuelzão e Miguilim**. 11. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SANTOS, Fabiano dos; NETO, José Castilho; ROSING, Tânia M. K. (ORG.). **Mediação de leitura**: discussão e alternativas para a formação de leitores. São Paulo: Global, 2009.

SCHÜLER, Donaldo. **Teoria do romance**. Série Fundamentos 49. São Paulo: Ática, 1989.

SILVA, Beatriz Nunes Santos e. **Cinema e formação**: um repensar de ações pedagógicas. Anais da ALB (Associação de Leitura do Brasil), 16º COLE (Congresso de Leitura do Brasil), Uberlândia, 2007a. Disponível em: <http://www.alb.com.br/anais16/sem05pdf/sm05ss04_07.pdf> Acesso em: 11 jan. 2010.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. **Adaptação literária no cinema brasileiro contemporâneo**: um painel analítico. Artigo. Revista Resumo. USP, 2007b.

SOARES, Claudia Campos. **Tensões no corpo fechado do Mutum**. In: BASTOS, Alcmeno et al. Estudos de Literatura Brasileira. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008.

SOUSA, Wilton Cardoso. **Reflexões sobre a telenovela**. In Anais dos 1º e 2º Simpósios de literatura comparada. Belo Horizonte: UFMG, 1987.

STAM, Robert. **Literatura através do cinema**: realismo, magia, e arte da adaptação. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

TAMARU, Ângela Harumi. **Descrição e movimento**: imagens descritivas no cinema e na literatura. 1997. 132f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Curso de Pós-graduação em Educação na área de concentração: Metodologia de Ensino, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1997.

TARKOVSKI, A. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

VANOYE, Francis; LÉTÊ, Anne Goliot. **Ensaio sobre a Análise Fílmica**. São Paulo: Papirus, 1992.

VIEIRA, Adriana Silene. **Viagens de Gulliver ao Brasil**: estudos das adaptações de Gulliver's Travels por Carlos Jansen e por Monteiro Lobato. 2004. 230f. Tese (Doutorado em Letras na área de Teoria e História Literária) – Curso de Pós-graduação em Letras na área de Teoria e História Literária, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

ANEXOS

ANEXO A – Questionários

