

O olhar embaciado de Miguilim: Mutum (2007, dir. Sandra Kogut) e as estratégias cinematográficas de representação do narrador com onisciência seletiva.

Doutorando Marcel Vieira Barreto Silva¹ (UFF)

Resumo:

A novela “Campo Geral”, de João Guimarães Rosa, utiliza a técnica da onisciência seletiva - fruto das tentativas do romance moderno de prisma o ponto de vista do personagem junto à voz do narrador -, para representar o olhar de Miguilim sem, no entanto, posicioná-lo como narrador autodiegético da história. A adaptação cinematográfica dessa obra, o filme “Mutum” (2007, dir. Sandra Kogut), se depara com o desafio de construir esse olhar do personagem, de modo a representar o mundo diegético através de seu ponto de vista infantil. Diante disso, essa comunicação pretende demonstrar como “Mutum” desenvolve formas primárias e secundárias de planos ponto-de-vista, articuladas a movimentos e posicionamentos de câmera, para construir a mise-en-scène a partir do olhar embaciado de Miguilim.

Palavras-chave: Adaptação cinematográfica; Ponto de vista no cinema; Mutum; Guimarães Rosa; Sandra Kogut.

Introdução

Tis the eye of childhood/ that fears a painted devil

(Macbeth – William Shakespeare)

Mutum – silêncio. De cá pra lá, de lá pra cá, no palíndromo que faz palavra e espaço se juntarem. Ave remota, como o tempo: Mutum. A mata espessa, volumosa, feita fronteira, com chuva e sol tão vivos como dia e noite, e ainda assim há quem diga que é belo, o Mutum. Há, há sim, Miguilim ouvira. E Thiago também. Miguilim e Thiago. Olhos miúdos, sempre no esforço de ver além, dentro e fora. Olhos gerais, campo fechado – profundo. Do texto à imagem – da palavra ao gesto –, literatura que se consubstancia em cinema: em filme quieto, quase estático, mas ruidoso. Pois o texto não é meramente adaptado, mas esticado, alargado, expandido, até re-encontrar sua condição primeva de imagem e de som: como um ruído pictórico.

Mutum é o nome que a diretora Sandra Kogut escolhe dar a seu primeiro filme de ficção, adaptado da novela *Campo Geral*, de João Guimarães Rosa. Em ambos os títulos, há uma ênfase no espaço, pois ele é personagem. Para o pequeno Miguilim (no filme, chama-se Thiago), a mata e o horizonte que se descortina estão vivos, seus sons denotam uma presença insuspeitada, o solo, as árvores, o vento são partes de um corpo que fascina e assusta. Nesse sentido, o espaço não é construído apenas como ambientação descritiva, como lugar externo aos personagens. Na verdade, é a partir do *olhar* de Miguilim que o espaço é conformado, de modo a se misturarem interno e externo, pessoa e lugar, eu e mundo.

Na novela de Guimarães Rosa, a narrativa é prismada pelo olhar de Miguilim a partir da técnica do narrador com onisciência seletiva: a história é contada por um narrador em terceira pessoa, mas com o ponto de vista do protagonista, com uma extensa utilização do discurso indireto livre. O narrador, nesse caso, não apenas observa de fora o personagem (ainda que tenha acesso à sua psique), mas a narração é, ela mesma, tanto a voz tempo-espacialmente localizada do narrador, quanto o pensamento e o olhar do personagem. Ou seja, o narrador incorpora polifonicamente à sua voz os estados de alma e as modulações da mente do protagonista.

O intuito deste artigo é, portanto, analisar a adaptação cinematográfica de *Campo Geral*, enfatizando, especificamente, a questão do narrador com onisciência seletiva e a possibilidade de transposição desse artifício estilístico para o cinema. No caso de *Mutum*, demonstraremos como a

utilização de planos ponto-de-vista² primários e secundários, além da conformação do som e da mise-en-scène faz com que o espaço seja não apenas descrito pela câmera, mas, por uma conjunção modulada de imagem e som, represente também a interioridade do protagonista.

1 As mil e um faces do narrador

Enquanto categorização na teoria literária, a questão do narrador diz respeito à voz que enuncia a história e a de que modo essa voz está relacionada com as outras vozes que compõem o discurso do texto. Isso significa questionar quem conta a história e por qual perspectiva, identificando não apenas a entidade que relata os acontecimentos (narrador onisciente, protagonista ou testemunha), mas localizando e temporalizando o próprio processo de enunciação.

Outra questão fundamental é apontar o acesso que o narrador possui às informações narrativas (se pode entrar na mente dos personagens, se sabe mais ou menos que estes, se pode antecipar ou retardar a ação, etc.). Esses questionamentos permitem entender o posicionamento do narrador em relação à história, aos personagens e ao leitor. E isso ajuda, por fim, a compreender certas ambigüidades do texto e a clarificar as escolhas narrativas que conformam a obra e que influenciam diretamente em sua assimilação pelo público.

No caso de *Campo Geral*, não sabemos exatamente quem é o narrador. No entanto, já nas primeiras linhas, ele se situa no tempo e no espaço, marcando o lugar de onde parte a enunciação: “Um certo Miguilim *morava* com sua mãe, seu pai e seus irmãos, *longe, longe daqui*³, muito depois da Vereda-do-Frango-d’Água e de outras veredas sem nome ou pouco conhecidas, em ponto remoto, no Mutum” (p. 13)⁴. Não se configura aí, precisamente, quem enuncia a narração, mas temos indicações temporais (a utilização do verbo *morar* no pretérito imperfeito denota que o momento da enunciação é posterior aos eventos narrados) e espaciais (a expressão *longe, longe daqui* afasta o narrador do local em que se passa a história), que localizam a enunciação numa situação narrativa precisa.

As questões relativas ao narrador na literatura remontam às formulações platônicas quanto aos gêneros literários, posteriormente aprofundadas por Aristóteles em sua *Poética*. Contudo, é somente em fins do século XIX que o narrador constitui objeto de reflexão mais sistemática no campo da teoria literária, especialmente, na problematização acerca do ponto de vista na narrativa. A partir dos prefácios que o romancista estadunidense Henry James escreveu para suas próprias obras, há uma primeira reflexão sobre essa categoria. Segundo Lígia Chiapini (1989, p.13), nesses prefácios “estão as principais idéias do escritor, a defesa de um ponto de vista único, a sua antipatia pelas interferências que comentam e julgam, pelas digressões que desviam o leitor da história”. Renegando, portanto, o narrador em primeira pessoa e a história que é interrompida para a interferência do narrador, James declarava sua preferência por uma narrativa que, em terceira pessoa, fosse contada do ponto de vista de um personagem particular, de preferência com sensibilidade aguçada para perceber os conflitos que ocorrem a seu redor – o que, mais adiante, receberá o nome de onisciência seletiva.

A importância da influência de James é percebida, principalmente, na obra do teórico Percy Lubbock, que a coloca como caso exemplar de técnica de ficção. Analisando grandes romancistas da literatura ocidental (de Tolstoi a Dickens), Lubbock procura entender o funcionamento da instância narrativa desses romances, instância esta que consiste, para ele, na questão fundamental da estrutura romanesca. A principal prerrogativa é que o narrador não deve interferir no desenrolar da história. Para afirmar isso, Lubbock retoma os prefácios de Henry James e estabelece uma diferença entre a narração panorâmica e a narração dramática: “num caso [modo panorâmico] o leitor olha para o narrador e ouve-o; no outro [modo dramático], volta-se para a história e observa-a” (LUBBOCK, 1976, p. 74).

Ao utilizar esse paradigma, Lubbock se ampara na distinção entre contar (*telling*) e mostrar (*showing*). De fato, esse paralelo entre duas formas de apresentar a história está muito relacionado com o grau de interferência do narrador, ou seja, quanto mais este intervém na história, mais ele *conta* e menos *mostra*. O modo dramático é comumente conhecido como *cena*, enquanto o modo panorâmico convencionou-se sintetizar em *panorama*. Segundo Alfredo Carvalho (1981, p.21), “na cena o autor nos apresenta fatos específicos, que ocorrem numa seqüência temporal; no panorama o autor abarca um período de tempo maior, que é resumido em certas indicações”. Por causa desse caráter de resumo, o panorama, em especial após o famoso ensaio de Norman Friedman, *O ponto de vista na ficção*, é também conhecido como *sumário*.

A principal diferença entre narrativa e cena segue o modelo geral-particular: o sumário narrativo é uma apresentação ou relato generalizado de uma série de eventos cobrindo alguma extensão de tempo e uma variedade de locais, e parece ser o modo normal, simples, de narrar; a cena imediata surge tão logo os detalhes específicos, contínuos e sucessivos de tempo, espaço, ação, personagem e diálogo começam a aparecer. Não o diálogo tão somente, mas detalhes concretos dentro de uma estrutura específica de espaço-tempo é o *sine qua non* da cena. (FRIEDMAN, 2002)⁵

Mesmo se configurando como técnicas de narração (e, dessa forma, modos de narrar) tanto a cena quanto o sumário representam a relação maior que se estabelece entre a mimese e a diegese. Na cena (ou seja, mimese), temos a representação ou a imitação de uma situação, lugar, personagem, diálogo, etc.; já no sumário (isto é, diegese), ocorre a narração de acontecimentos distendidos no tempo e no espaço. Tendo em mente essa divisão entre cena e sumário, Lubbock reflete sobre a leitura de um romance como a recepção espectral da vida, que os leitores (tornados espectadores ao imaginarem a história) apreendem na fruição contínua das páginas do livro. Nesse sentido, a idéia de ponto de vista ocupa lugar privilegiado em sua teoria, pois essa fruição espectral da história é sempre mediada pela voz do narrador e pelas perspectivas (pelos olhares) dos personagens.

Na representação fictícia da vida, o efeito da validade é tudo, e não se pode apelar para uma autoridade externa; e, por isso, haverá uma fraqueza inerente nela se não se justificarem a mente que conhece a história e os olhos que a vêem. A qualquer momento, mente e olhos poderão ser contestados, e a única maneira de silenciar a contestação é tornar objetivos, de um modo qualquer, a mente e os olhos, transformando-os em fatos da história. Quando o ponto de vista é incluído no livro de um modo definitivo, quando pode ser reconhecido e verificado, todos os aspectos do livro são igualmente trabalhados e modelados. De outro modo, dará idéia de uma coisa que se pretende conservar apoiada a um muro, com um lado inacabado; e não existe muro em que se possa apoiar um romance (LUBBOCK, op. cit., p. 77-78).

O que Lubbock faz, portanto, é uma defesa (às vezes normativa e dogmática) do narrador com onisciência seletiva. Isso significa que a história deve ser contada por uma voz externa, autoral e flexível, mas atravessada pelos pontos de vista dos personagens, ou, no caso da onisciência seletiva, de um único personagem por cujos olhos vemos e vivenciamos os acontecimentos narrados. Nesse sentido, a questão do ponto de vista se torna extremamente importante para compreender os processos de enunciação e suas implicações na forma como texto apresenta o seu universo diegético.

Vários teóricos, como Jean Poullion, Tzvetan Todorov e Gérard Genette sistematizaram categorizações taxionômicas para explicar os processos narrativos, os tipos de narrador e de pontos de vista. No espaço que cabe neste artigo, vamos focar em Norman Friedman, autor que propõe o termo *onisciência seletiva*. Apresentaremos, portanto, as discussões propostas por Friedman, comentando as categorias aventadas para, por fim, refletir sobre a questão do narrador e do ponto de

vista no cinema, com as alternativas estilísticas que *Mutum* desenvolve para dar conta da *onisciência seletiva* no cinema.

2 Onisciência seletiva e o apagamento da voz autoral

No famoso ensaio *O ponto de vista na ficção*, Friedman estabelece uma tipologia ampliada dos tipos de vozes narrativas e seus relativos pontos de vista. Tratando da distinção entre os gêneros poéticos (e a miscelânea de gêneros híbridos que marcou a arte do século XX), Friedman aponta para o desaparecimento do autor/narrador nas narrativas modernas, concluindo que a questão do ponto de vista pode ser um instrumento chave de averiguação capaz de distinguir os diversos níveis de extinção da voz autoral na narrativa.

Para avaliar os tipos de ponto de vista na narração, Friedman propõe que sejam feitas, em cada situação, as seguintes questões:

- 1) Quem fala ao leitor? (autor na primeira ou terceira pessoa, personagem na primeira ou ostensivamente ninguém);
- 2) De que posição (ângulo) em relação à estória ele a conta? (de cima, da periferia, do centro, frontalmente ou alternando);
- 3) Que canais de informação o narrador usa para transmitir a estória ao leitor? (palavras, pensamentos, percepções e sentimentos do autor; ou palavras e ações do personagem; ou pensamentos, percepções e sentimentos do personagem: através de qual ou de qual combinação destas três possibilidades as informações sobre estados mentais, cenário, situação e personagem vêm?);
- e 4) A que distância ele coloca o leitor da estória? (próximo, distante ou alternando) (FRIEDMAN, 2002, s/p).

As categorias do narrador propostas procuram elementos para responder a tais questões. No *autor onisciente intruso*, primeiro tipo apontado por Friedman, o narrador possui a liberdade para narrar à vontade, através de suas palavras, percepções e sentimentos. Sua característica principal é a intrusão desinibida de comentários sobre a vida, os costumes, a sociedade, que podem ou não estar entrosados com a história. Esse é o tipo de narrador comum aos romances clássico-realistas, em que pode não apenas transitar por tempo, espaço e subjetividade dos personagens, mas também comentar e, mesmo, recriminar as ações narradas. Por outro lado, o *narrador onisciente neutro* conta a história em terceira pessoa, e tende mais à descrição dos personagens e ações. Esse tipo de narrador não se intromete e comenta a história, mesmo que a sua presença, entre o leitor e a história, seja bastante clara. Como aponta Friedman, “mesmo quando ele estabelece uma cena, ele a escreverá como a vê, não como a vêem seus personagens”.

Ao desaparecer a onisciência, temos, primeiramente, o *narrador-testemunha*, que, sendo um “eu” interno à narrativa, que vive os acontecimentos como personagem secundário, apresenta a história em primeira pessoa. Por isso, narra a história da periferia dos acontecimentos, sem saber nem o pensamento nem o sentimento dos outros personagens, restringindo-se, apenas, a lançar hipóteses ou se valer de documentos ou cartas porventura reveladores. Há também o *narrador-protagonista*, em que a história é contada, em primeira pessoa, a partir do ponto de vista único do personagem central. Com isso, apresenta apenas os pensamentos e percepções limitados a esse personagem central. A mudança da instância narrativa de uma testemunha para um dos personagens centrais da história acarreta uma perda considerável de canais de informação e de pontos de vantagem, porque o narrador-testemunha tem a possibilidade de colher, entre diversos personagens, variados pontos de vista da história, enquanto o narrador-protagonista conta apenas com o seu próprio ponto de vista. Portanto, esse tipo de narrador, como assegura Friedman, “encontra-se quase que inteiramente limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções. De maneira semelhante, o ângulo de visão é aquele do centro fixo”.

Um tipo elaborado de narrador é aquele com *onisciência seletiva múltipla*, em que a história não é contada pelo narrador, que, propriamente, desapareceu, mas vem diretamente, através da mente e das impressões dos personagens. É aqui que começa o predomínio do discurso indireto

livre. O narrador com *onisciência multisseletiva* difere do narrador com *onisciência neutra* porque, segundo Lígia Chiapini (op. cit., p. 47), “agora o autor traduz os pensamentos, percepções e sentimentos, filtrados pela mente dos personagens, detalhadamente, enquanto o narrador onisciente os ‘resume depois de terem ocorrido’”.

O tipo seguinte, que nos interessa prontamente, é denominado apenas *onisciência seletiva*. Bastante semelhante ao anterior, esta categoria apresenta como diferencial o fato de que o ponto de vista da história contada, ao invés de recair em diversos personagens, prende-se a um só. Dessa forma, o ângulo de visão se torna central e fixo, com a informação sendo transmitida através dos pensamentos e percepções do personagem central. Continua o predomínio do discurso indireto livre, que permite modular o discurso polifonicamente. A diferença entre a *onisciência seletiva* e o *narrador-protagonista* é que, neste caso, o narrador, enquanto personagem, conta a sua própria história, enquanto que na *onisciência seletiva*, a história é narrada em terceira pessoa, mas o foco recai no personagem central, por cuja perspectiva os acontecimentos são narrados.

A categorização de Friedman apresenta ainda dois tipos, menos comuns, que representam momentos extremos de supressão da entidade narrativa no desenvolvido da história: *modo dramático*, em que se limita a informar o que os personagens falam ou fazem, como no teatro, com breves anotações de cena amarrando os diálogos; e *câmera*, que representa o grau máximo de exclusão do autor dentro da narrativa. Aqui, segundo aponta Lígia Chiapini (op. cit., p. 62), “serve àquelas narrativas que tentam transmitir flashes da realidade como se apanhados por uma câmera, arbitrária e mecanicamente”⁶.

O caso de *Campo Geral* é, portanto, o do narrador com onisciência seletiva: tempo-espacialmente localizado, ele conta a história de Miguilim a partir do olhar, pensamento e percepções do protagonista, misturando a voz narrativa à do próprio personagem – formando um discurso dialógico e polifônico. Vejamos, agora, um exemplo concreto dessa técnica:

Desde estavam brincando de jogar malha, no pátio, meio de tardinha. Era com dois tocos, botados em pé, cada um de cada lado. A gente tinha que derrubar, acertando com uma ferradura velha, de distância. Duma banda o Dito, mais vaqueiro Salúz, da outra Miguilim mais o vaqueiro Jé. Mas Miguilim não dava para jogar direito, nunca que acertava de derribar. – “Faz mal não, Miguilim, hoje é dia de são-gambá: é de branco perder e preto ganhar...” – o vaqueiro Jé consolava. Mas Miguilim não enxergava bem o toco, *de certo porque estava com o bilhete no bolso, constante em que Tio Terêz não queria pensar. Essa hora, Pai tinha voltado da roça, estava lá dentro, cansado, deitado na rede macia de buriti, perto de Mãe, como cochilava.* Miguilim forcejava, não queria, mas a idéia da gente não tinha fecho *Aquilo, aquilo.* Pensamentos todos desciam por ali a baixo (p. 75-76)

O excerto acima se refere ao momento em que Miguilim está com o bilhete que Tio Terêz mandara para a sua mãe, indevidamente. O narrador heterodiegético relata um jogo de malha entre Dito e vaqueiro Salúz, e Miguilim e vaqueiro Jé. Embora se posicione de fora da ação, o foco recai sobre Miguilim e sua dificuldade de enxergar. No trecho que selecionamos em itálico, há uma modulação de vozes (narrador e personagem) de maneira não denunciada: ou seja, o narrador não avisa que o que está relatando é também o pensamento de Miguilim (nesse caso, sua crença de que o bilhete seja a causa de seu problema em acertar os pinos). Assim, as vozes de personagem e narrador se misturam e se confundem intimamente, num processo polifônico de enunciação. É esse artifício que está na base da onisciência seletiva.

3 Mutum e o olhar embaciado

Na história do desenvolvimento da narrativa fílmica, a questão do ponto de vista ocupa lugar privilegiado. A transição de um ponto de vista único, no cinema dos primeiros tempos, para um ponto de vista múltiplo e articulado, representou o esforço no manejo das estruturas simbólicas a

fim de criar novas possibilidades narrativas. No ponto de vista único, o espectador tende a *observar* a cena; no ponto de vista múltiplo, ele *participa* narrativamente da cena, por identificação, fluindo pelo espaço e pelo tempo, e partilhando da subjetividade dos personagens. “O ponto de vista e, sobretudo, os múltiplos jogos entre ponto de vista visual ou representativo e ponto de vista narrativo são parte constitutiva do cinema” (MAGNY, 2001, p. 63).

De acordo com Edward Branigan (1984, p. 01), o ponto de vista, enquanto categoria narratológica, deve ser entendido a partir de sua manifestação dentro de outras quatro categorias, em que congrega particularidades que devem ser nuançadas. Primeiramente, há o ponto de vista do *autor*, que se refere às opiniões particulares expressas por um escritor de livro ou diretor de filme, bem como suas questões ideológicas e político-partidárias. De maneira diversa, existe o ponto de vista do *narrador*, que é também comumente conhecido como foco narrativo ou focalização; nesse caso, está relacionado à voz narrativa, isto é, a quem conta a história e por qual perspectiva. Algumas vezes, o ponto de vista ideológico de autor e de narrador não são os mesmos, podendo ser, inclusive, estruturalmente conflitante.

Além disso, existe ainda o ponto de vista do personagem, que está diretamente ligado ao narrador, pois se refere aos momentos em que este cede sua voz para que os personagens se expressem eles mesmos (como no PPV), ou quando o próprio narrador incorpora polifonicamente o olhar dos personagens no decorrer da narrativa. E, fechando o circuito de representação cinematográfica, há por fim o ponto de vista de *leitor/espectador*, que diz respeito a questões de recepção e espetatorialidade, e da perspectiva da platéia no momento de apreensão da obra.

Essa diferenciação é necessária para a elaboração de uma teoria do ponto de vista no cinema, pois variam substancialmente (às vezes tornando-se até contraditórios) os *pontos de vista* de autor, narrador, personagem e espectador. De acordo com a teoria proposta por Branigan, no entanto, ponto de vista está diretamente ligado ao conceito de subjetividade, isto é, à forma através da qual o filme apresenta ou retrata um personagem ou uma história. Não se trata do que a história conta (do seu conteúdo), mas da maneira como é contada. “Subjetividade, então, é o processo de conhecer uma história – contá-la e percebê-la” (op. cit., p. 01).

Na teoria de subjetividade proposta por Branigan, sujeito e objeto são elementos integrantes da estrutura de representação, em que o sujeito é o produtor da narração enquanto processo de percepção do objeto, e este, por conseguinte, é o ponto de atração da atenção do sujeito; a separação entre sujeito e objeto, como argüi Branigan, é puramente teórica, e é no espaço entre ambos que se desenvolve o ponto de vista. Este seria, portanto, o conjunto de estratégias estilísticas (posicionamento de câmera, som, montagem, fotografia, construção de cena, etc.) criado para representar a subjetividade de um personagem.

O que ocorre em *Mutum*, portanto, é uma articulação modulada de elementos da linguagem cinematográfica (particularmente, o som e os posicionamentos de câmera) que compõem um efeito específico de representação: as imagens capturadas e os ruídos do ambiente não são apenas registros realistas dos eventos narrados, mas exprimem a interioridade de Thiago. E é com essa ambigüidade estilística (uma forma extremamente realista de representação fílmica que, no entanto, simbolizam a interioridade do protagonista) que *Mutum* adapta o narrador com onisciência seletiva para as especificidades da linguagem cinematográfica.

O primeiro plano do filme já apresenta, de cara, o olhar que guia a história: trata-se de um PPV de alguém em cima de um cavalo, que, mais adiante, saberemos ser Thiago. Essa assimilação direta do olhar do protagonista é uma forma de indicar, já no início do filme, que a história será perpassada pelos sentimentos e percepções desse personagem. O narrador, nesse caso, não apenas incorpora o ponto de vista de Thiago no jogo de olhares que caracteriza a construção da cena no cinema clássico-narrativo, mas compõe um signo áudio-visual que não apenas descreve

fotograficamente a realidade externa, mas se refere, também, à subjetividade do personagem em seus vários momentos de tensão e relaxamento.



A utilização do som é outro recurso extremamente eficiente nesse processo de representação da subjetividade. Em vários momentos do filme, a captação dos ruídos da natureza estabelece uma entrelaçada rede de ruídos (vento chacoalhando as árvores, trovoadas, besouros, latidos de cães, etc.) que recobrem a história de uma presença exterior, partilhada com o mundo e, ao mesmo tempo, interiorizada. Por exemplo, a cena em que Thiago, quando vai ao roçado levar comida a seu pai, assusta-se com os barulhos vindo da mata, é sintomática para demonstrar como o externo e o interno se coadunam para compor a subjetividade do personagem: não apenas os ruídos crescentes (junto a uma montagem mais acelerada) denunciam a apreensão de Thiago, como também denotam sua tensão quanto ao bilhete que Tio Terêz lhe dera e que ele, temeroso, não repassara à sua mãe.

Não se trata unicamente de mostrar o que o personagem vê, como a estrutura primária do PPV usualmente faz. Trata-se, na verdade, de sutilmente indicar, através de elementos da linguagem cinematográfica, a vivência interna desse personagem, suas idiossincrasias, suas percepções e visões de mundo. Na teoria do cinema, há um histórico debate sobre a possibilidade de discurso indireto livre e monólogo interior na narrativa cinematográfica (desde as reflexões de Pasolini sobre um *cinema de poesia*, às discussões de Deleuze quanto às diferenças entre imagem-movimento e imagem-tempo)⁷. Embora os limites do presente artigo não possibilitem um aprofundamento desse problema, estamos alinhados ao argumento (largamente trabalhado por Edward Branigan) segundo o qual a interioridade subjetiva dos personagens – no fundo, a principal matéria da onisciência seletiva – pode ser transmitida pelo cinema narrativo, através da modulação de olhares e sons na composição da cena.

Mais que representação fotográfica da realidade exterior, a imagem da narrativa cinematográfica tende a ser perspectivada: é tanto olhar externo quanto ponto de vista específico. Nesse sentido, a seqüência final de *Mutum* é excelente para fechar o argumento dessas reflexões. Como vimos, na onisciência seletiva a narrativa é, ao mesmo tempo, voz do narrador e percepção do personagem. Esse artifício pode ser transmitido por um jogo de olhares na estrutura primária do PPV. Vejamos os planos:





Nessa seqüência, temos quatro estruturas primárias de PPV: dois planos, separados por um corte, em que, no primeiro, é determinado o sujeito que olha e, no segundo, a câmera ocupa o lugar físico dessa fonte de olhar, revelando com isso o objeto de atenção. A dificuldade de enxergar de Thiago (nesse momento, suprida pelos óculos do médico que descobrira seu problema de visão) é representada por essa utilização do PPV: o narrador, nesse caso, não apenas mostrar o que Thiago vê, mas o mostra *vendo*.





Nos últimos planos, no entanto, a articulação das tomadas cria uma ambigüidade em relação ao olhar de onde parte cada plano. Isso ocorre porque algumas imagens que cremos ser do olhar do protagonista são devolvidas ao narrador quando Thiago entra no espaço do plano. No primeiro quadro, Thiago caminha em direção à mata, com o intuito de ver melhor – um olhar tanto de afeição quanto de despedida. No quadro seguinte, a mata é mostrada, como se a câmera ocupasse o lugar de Thiago (constituindo, com isso, uma estrutura primária de PPV). Após o corte, outra imagem do espaço é mostrada, como uma extensão (PPV secundário) do olhar de Thiago. No quadro seguinte, após novo corte, surge outra imagem do espaço⁸, que cremos ser mais um olhar de Thiago. No entanto, logo em seguida, sem corte algum, o médico, um ajudante e, por fim, o próprio Thiago, entram no quadro, a cavalo. O plano que criamos ser do olhar do protagonista rapidamente se modula em olhar do narrador, adiando temporalmente na ação e constituindo uma ambigüidade em relação à fonte do olhar.

Assim, da mesma forma que a onisciência seletiva na narrativa literária, em que as vozes do narrador e do personagem se confundem (tal como acontece na novela *Campo Geral*), em *Mutum*, os olhares se confundem e se misturam, o externo se torna interno, num processo extremamente criativo de adaptação cinematográfica. E, com isso, Thiago e Miguilim enfim se juntam – palavra e imagem na conformação expressiva do doloroso processo de se tornar um homem e se deparar assim, abruptamente, com a precariedade da nossa condição.

Referências Bibliográficas

- [1] BRANIGAN, Edward. **Point of view in the cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film.** New York: Mouton Publishers, 1984.
- [2] CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **Foco Narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria literária.** São Paulo: Pioneira, 1981.
- [3] FRIEDMAN, Norman. "O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico". *Seção Arquivo*, n. 53, mar.-mai./02. Disponível na internet: <http://www.usp.br/revistausp/n53/> Capturado em: out/2004.
- [4] LEITE, Lígia Chiapini Moraes. **O foco narrativo.** 4 ed. São Paulo: Ática, 1989.
- [5] LUBBOCK, Percy. **A técnica da ficção.** São Paulo: Cultrix/Edusp, 1976.
- [6] MAGNY, Joël. **Point de vue: de la vision du cinéaste au regard du spectateur.** Paris: Cahiers du cinéma, 2001.
- [7] PARENTE, André. **Narrativa e Modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra.** Campinas, SP: Papirus, 2000.
- [8] ROSA, João Guimarães. **Manuelzão e Miguilim.** 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

Filmografia

MUTUM (2007). Direção: Sandra Kogut. Roteiro: Ana Luiza Martins Costa e Sandra Kogut. Produção: Flávio R. Tambellini, Laurent Lavolé, Isabelle Pragier. Intérpretes: Thiago da Silva Mariz, Walisson Felipe Leal Barroso, João Miguel, Isadora Fernandes, Rômulo Braga e outros. 1 DVD (95 min.). Adaptado da novela *Campo Geral*, de João Guimarães Rosa.

NOTAS

¹ Marcel Vieira Barreto Silva, doutorando da Universidade Federal Fluminense, onde desenvolve o projeto intitulado *Cinema e literatura no Brasil contemporâneo: presenças, ausências e primazias do olhar*. E-mail: marcelvbs@hotmail.com

² Sintetizaremos, doravante, como PPV.

³ Grifos nossos.

⁴ A edição é a seguinte: ROSA, João Guimarães. **Manuelzão e Miguilim**. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

⁵ Capturado da internet. Sem paginação. FRIEDMAN, Norman. "O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico". Seção Arquivo, n. 53, pp. 166-182, mar.-mai./02. Disponível na internet: <http://www.usp.br/revistausp/n53/> Capturado em: out/2004

⁶ O nome dessa categoria, no entanto, parece impróprio, pois a câmera cinematográfica, por exemplo, não capta momentos arbitrários de uma realidade autônoma, mas, tendo em vista o conjunto de escolhas, que vão desde a *mise-en-scène* e à montagem, denota a existência de uma marca narrativa. Além disso, na narrativa cinematográfica, a presença de vários pontos de vista é uma de suas características mais específicas.

⁷ Uma apresentação eficaz e sumariada desta contenda está em: PARENTE, André. **Narrativa e Modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra**. Campinas, SP: Papirus, 2000.

⁸ Esse último plano é praticamente o mesmo do início do filme, quando Thiago chega ao Mutum.