

Da literatura ao cinema: o processo de adaptação d'*O menino no espelho*
The cinema to literature: the process of adaptation of *The boy in the mirror*

Camila Galvão de Souza¹

Sirlei Santos Dudalski²

Universidade Federal de Viçosa

Resumo: O romance do escritor mineiro contemporâneo Fernando Sabino (1923-2004), *O menino no espelho*, publicado em 1982, narra, em primeira pessoa, lembranças fantasiosas e criativas da infância vivida na primeira metade do século XX em Belo Horizonte, Minas Gerais. O narrador-protagonista, Fernando, convida o leitor a rememorar os acontecimentos de quando, aos 8 anos, vivia em um tempo em que brincadeiras de rua ainda eram comuns nas pacatas ruas da capital mineira. Em 2014, em uma belíssima homenagem, que é declarada desde o início do filme, foi lançado *O menino no espelho*, produzido pelo cinema brasileiro e dirigido por Guilherme Fiúza Zenha. As cenas de *O menino no espelho* foram filmadas na cidade de Cataguases, em Minas Gerais, pelo fato de que Belo Horizonte não preserva mais as características da década de 1930 em que se passa a história. Objetivamos, neste artigo, refletir sobre as potencialidades do diálogo entre literatura e cinema no âmbito dos estudos literários, focalizado a adaptação fílmica do romance de Sabino. Para tanto, nos embasaremos, principalmente, nos estudos de Robert Stam e Linda Hutcheon sobre transposição de narrativas em diferentes mídias.

Palavras-chave: Adaptação; Cinema brasileiro; Literatura e cinema.

Abstract: The novel by the contemporary Brazilian writer Fernando Sabino (1923-2004), *The boy in the mirror*, published in 1982, narrates, in the first person, fanciful and creative memories of the childhood lived in the first half of the 20th century in Belo Horizonte, Minas Gerais. The narrator-protagonist, Fernando, invites the reader to recall the events when, at the age of 8, he lived in a time when street plays were still common in the quiet streets of the mining capital. In 2014, in a beautiful tribute, which has been declared since the beginning of the film, was released *The boy in the mirror*, produced by Brazilian cinema and directed by Guilherme Fiúza Zenha. The scenes of *O menino no espelho* were filmed in the city of Cataguases, in Minas Gerais, due to the fact that Belo Horizonte no longer preserves the characteristics of the 1930s when history is passed. In this article our reading will reflect on the potential of dialogue between literature and film in the context of literary studies. We will base on the studies of Robert Stam and Linda Hutcheon on transposition of narratives in different media.

Key-words: Adaptation; Brazilian movie; Literature and cinema.

Submetido em 05 de janeiro de 2017

Aprovado em 24 de abril de 2017

¹ Mestranda em Letras – Estudos Literários pela Universidade Federal de Viçosa (UFV). E-mail: camigalvaos@gmail.com

² Professora associada da Universidade Federal de Viçosa (UFV). Doutora em Estudos Linguísticos e Literários em inglês pela Universidade de São Paulo (2007). Pós-doutoramento na Universidade Federal do Rio de Janeiro (2015). E-mail: sirleisantosd@yahoo.com.br

Introdução

Criado pelos Irmãos Lumière, no fim do século XIX, o cinema, segundo Walter Benjamin, desenvolvido a partir do aprimoramento da reprodução da imagem e do som, atendeu às novas percepções adquiridas pelo ser humano historicamente, principalmente através da mudança do conceito de arte e das evoluções tecnológicas. Além disso, o filósofo também enfatiza a ida da população em massa às salas de cinema em um processo “da realidade para as massas e das massas para a realidade” (BENJAMIN, 2012, p. 31), utilizando o termo “ressurreição iluminada” (2012, p. 25) para caracterizar a nova relação entre arte e público.

O desenvolvimento do cinema, tornando-o “a obra de arte mais perfectível” (2012, p. 51), ocasionou reflexões sobre o valor da arte, ou sobre a aura, como pontua Benjamin, que atualmente é inegável, apesar da obrigatoriedade de uma grande difusão das produções cinematográficas, pelo lucro das bilheterias, devido ao alto custo de produção. Assim, além da qualidade, a quantidade passou a ser necessária para atender às exigências do público e do mercado, muito presente na sociedade contemporânea, independente do objetivo pretendido para a recepção do público, capaz de criar estereótipos e estrelas hollywoodianas e construir ou reconstruir conceitos, por exemplo.

O Brasil, entre 1896-1898, deu seus primeiros passos para constituir sua própria cinematografia. Com sua primeira exibição na cidade do Rio de Janeiro, que obteve grande repercussão. Desde os primórdios das produções fílmicas no Brasil e no mundo a transposição da linguagem literária para a cinematográfica tornou-se comum e prestigiada pelo grande público. E, em 1915, houve, no país, o primeiro romance adaptado para o cinema: *Lucíola*, de José de Alencar, cujo sucesso foi extraordinário.

Obteve destaque, em Cataguases, Minas Gerais, Humberto Mauro que, ao lado do italiano Pedro Comello, realizou os primeiros filmes do movimento denominado “Ciclo Mineiro”, nos anos de 1925-1929. Na Cinédia, Mauro produziu seu primeiro longa-metragem e, em 1937, Getúlio Vargas criou o INCE – Instituto Nacional de Cinema Educativo –, que incentivava a produção e a exibição de filmes nacionais que valorizassem a cultura do país. Pelo INCE, o diretor produziu mais do que trezentos filmes educativos.

Pela bagagem cultural, legado de Humberto Mauro e dos movimentos modernistas, Cataguases, hoje, possui diversos projetos com o intuito de propagar a

arte, principalmente através do cinema, para os habitantes da cidade, para cidades vizinhas, grandes metrópoles e também para o mundo. Dentre eles, obtém destaque a “Fábrica do Futuro”, uma residência criativa do audiovisual que, entre suas ações, realiza o “Ver e fazer filmes” e o “Festival Cineport”, em parceria com estudantes universitários e entidades de outros países.

Em 2014, foi lançado no cinema nacional, o filme *O menino no espelho*, de Guilherme Fiúza Zenha, adaptação do romance homônimo de Fernando Sabino, cujo cenário foi a pequena cidade situada na zona da mata mineira, Cataguases, pelo fato de que ainda preserva as mesmas características da décadas de 1920-1930, época em que se passa a história, e está envolvida com projetos culturais.

1. O romance e sua adaptação

Contar histórias é sempre o ato de repetir histórias, como afirma Benjamin, ou seja, adaptá-las de acordo com as exigências da situação, da época, do ouvinte/ leitor... Isso ocorre desde Homero, que registrou nas páginas da *Ilíada* e da *Odisseia* uma focalização da história da Mitologia Grega em um novo suporte, da linguagem oral ao texto escrito. Vale destacar também Shakespeare, que adaptou para o teatro a cultura de seu povo, na era elisabetana, já que “a arte deriva de outra arte; as histórias nascem de outras histórias” (HUTCHEON, 2011, p. 22) e “contar histórias sempre foi a arte de contá-las novamente” (BENJAMIN, 1994, p. 205). Apenas para citar dois grandes exemplos.

Desde as primeiras adaptações cinematográficas, como revelado em epígrafe ao primeiro capítulo do livro *Uma teoria da adaptação*, de Linda Hutcheon, pelas declarações de Tagore e Begley, diversos críticos abordaram o assunto com preconceito, dizendo que se tratava de uma arte menor e que simplificava um grande romance. Bem como Robert Stam, na introdução de seu livro *Literature and film*, desenvolve alguns tópicos denominados fontes de hostilidade que alimentam uma rivalidade entre literatura e cinema, e colocam em xeque a questão da fidelidade ao texto fonte, em que destacam-se a antiguidade, a iconofobia, a logofilia e o parasitismo.

Mas, devido ao grande alcance e ao reconhecimento que a sétima arte obteve no decorrer dos tempos, como já previu Benjamin, muitos desses preconceitos foram subvertidos e as adaptações da literatura para o cinema, diretas ou indiretas, tornaram-se mais comuns e extremamente aceitas pelo público e pela crítica, pois o cinema “nos

conta histórias contínuas; ele ‘diz’ coisas que também poderiam ser expressas na linguagem das palavras, porém as diz de modo distinto. Há uma razão tanto para a possibilidade quanto para a necessidade das adaptações” (METZ *apud* HUTCHEON, 2011, p. 23).

Quando se pensa sobre a adaptação são muitas as possibilidades, mas nos concentraremos naquela que vai de uma obra da literatura, no caso o romance, para o cinema. Tanto a obra literária quanto a fílmica são narrativas de ficção, no entanto, por utilizarem diferentes mídias, possuem produção e recepção distintas. Enquanto pertence à literatura a característica conotativa da linguagem verbal; cabe ao cinema se expressar com imagens, trilha sonora, luz, cenário, movimentos de câmera, dentre tantos outros. Cada qual com suas especificidades, possibilidades e recursos, além da criatividade do autor e do diretor. Como aponta Hutcheon (2011, p. 24),

Todos esses adaptadores contam histórias a seu próprio modo. Eles utilizam as mesmas ferramentas que os contadores de histórias sempre utilizaram, ou seja, eles tornam as ideias concretas ou reais, fazem seleções que não apenas simplificam, como também ampliam e vão além, fazem analogias, criticam ou mostram seu respeito, e assim por diante.

Nessa mudança de mídia, entre romance e cinema, são realizadas “transposições intersemióticas de um sistema de signos (palavras, por exemplo) para outro (imagens, por exemplo)” (2011, p. 40). Tal afirmação nos remete às ideias de Clüver, sobre intermedialidade, visto que ele disserta sobre as “transformações e adaptações intermediáticas” (CLÜVER, 2006, p. 17) em que parte-se do texto fonte para “indagar sobre as razões que levaram ao formato adquirido na nova mídia” (2006, p. 17), com suas respectivas especificidades e principalmente pela nova interpretação da “forma e as funções do novo texto” (2006, p. 18) que influencia diretamente na recepção dos dois textos.

Assim como um leitor comum, diante de um romance, realiza sua própria leitura, o mesmo ocorre com esse processo intermediático ao transpor um texto literário para o cinema: uma interpretação subjetiva: “a adaptação (...) é um ato de apropriação ou recuperação, e isso sempre envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo novo” (HUTCHEON, 2011, p. 45). Portanto, “(...) as adaptações nunca são simplesmente reproduções destituídas da aura benjaminiana; pelo contrário, elas carregam essa aura consigo” (2011, p. 25).

Nesse processo, muitos aspectos estão envolvidos, principalmente, as escolhas necessárias para a produção, que vão além da fidelidade questionada no processo de adaptação. Trata-se da relação entre hipotexto escrito e hipertexto fílmico, em que “são hipertextos nascidos de hipotextos preexistentes, transformados por operações de seleção, ampliação, concretização e realização” (STAM, 2008a, p. 22). Surge, então, um novo texto, inspirado pelo texto fonte da literatura, com mais ou menos evidência, que possuem contextos de produção, objetivos, públicos, recursos, intenções e ideologias diferentes.

Para se analisar uma adaptação, é necessário, como apontou Barthes, tratá-la como um texto, ou como uma “estereofonia plural de ecos, citações e referências” (BARTHES *apud* HUTCHEON, 2011, p. 28), para, a partir daí, observar os graus de proximidade entre texto fonte e texto adaptado, se houve uma reinterpretação ou uma tradução literal, por exemplo. E não se concentrar apenas no grau de fidelidade em que se manteve o texto em uma nova mídia, visto que “há claramente várias intenções possíveis por trás do ato de adaptar: o desejo de consumir e apagar a lembrança do texto adaptado, ou de questioná-lo, é um motivo tão comum quanto a vontade de prestar homenagem, copiando-o” (HUTCHEON, 2011, p. 28).

São muitas as vertentes de estudo e suas terminologias, como afirma Stam “a teoria da adaptação tem à sua disposição, até aqui, um amplo arquivo de termos e conceitos para dar conta da mutação de formas entre mídias” (STAM, 2006, p. 27). No entanto, no artigo em questão, utilizaremos a perspectiva apontada por Linda Hutcheon, ao tratar a adaptação cinematográfica como “uma transposição anunciada” (HUTCHEON, 2011, p. 29) da obra de Fernando Sabino com uma mudança de mídia. Sendo assim, não se trata de uma obra secundária, mas sua “própria coisa palimpséstica” (2011, p. 30).

A partir dessas constatações, diversos questionamentos são colocados à baila para se iniciar uma reflexão sobre uma obra adaptada a partir de um romance literário, mais especificamente *O menino no espelho*, nosso objeto de estudo. Dentre eles: O que foi modificado na transposição da obra literária para a obra fílmica? Em que aspectos o roteiro do filme dialoga com o texto fonte? E em que aspectos há transgressão? Que recursos são utilizados? Com quais intenções? Que cenas do romance foram eliminadas, adicionadas ou modificadas na adaptação? Por quê? E o tempo? Cenário? Foram mantidos ou alterados?

2. De Sabino a Fiúza

O romance do escritor mineiro contemporâneo Fernando Sabino (1923-2004), *O menino no espelho*, publicado em 1982, narra, em primeira pessoa, lembranças fantasiosas e criativas da infância vivida na primeira metade do século XX em Belo Horizonte-MG. O narrador-protagonista, Fernando, convida o leitor a rememorar os acontecimentos de quando, aos 8 anos, vivia em um tempo em que brincadeiras de rua ainda eram comuns nas pacatas ruas da capital mineira. Trata-se da infância do próprio autor, como, em um processo metalinguístico, Sabino revela no epílogo da obra e como tem enfatizado a crítica: “Já contei várias proezas, aventuras, peripécias, tropelias (e algumas lorotas) do tempo em que eu era menino” (SABINO, 2003, p. 110). O livro é dividido em capítulos e, através de uma linguagem simples e envolvente, revela um sentimento nostálgico e bucólico. São histórias independentes que juntas revelam o processo de que, pensando nos outros, Fernando, para se fazer homem, buscou ser sempre um menino.

Em 2014, dez anos após a morte do escritor, em uma belíssima homenagem, que é declarada desde o início do filme, foi lançado *O menino no espelho*, produzido pelo cinema brasileiro e dirigido por Guilherme Fiúza Zenha e roteirizado em parceria com André Carreira e Cristiano Abud. O elenco contou com Lino Facioli, Mateus Solano, Regiane Alves, Giovanna Rispoli, Gisele Fróes, entre outros.

As cenas de *O menino no espelho* foram filmadas na cidade de Cataguases, pelo fato de que Belo Horizonte não preserva mais as características da década de 1930 em que se passa a história. Na época de produção e filmagem, Cataguases ficou bem movimentada, visto que, em parceria com a Fábrica do Futuro e outras entidades, contratou atores, figurantes e produção da própria cidade e da região, que já é bastante engajada com projetos culturais, favorecendo a economia local.

A sinopse do filme, enquadrado no gênero drama e direcionado ao público infantojuvenil, retrata as aventuras de Fernando, um garoto de dez anos, que sonhava em ter um sócio para que não participasse das atividades “chatas” pertencentes ao cotidiano de toda criança. Até que exatamente isso ocorre: Odnanref, seu reflexo, sai do espelho e ganha vida e a trama se desenvolve a partir desse fato. A bela produção de *O menino no espelho* conquistou público e crítica, sem distinção de faixa etária.

No romance, temos como personagem protagonista Fernando, um garoto de 8 anos, seus pais, Domingos e Odete, dois irmãos mais velhos, Toninho e Gerson, e dona Alzira, ajudante da casa. Há também destaque para os animais do garoto: Fernanda, a galinha; Godofredo, o papagaio; Hindemburgo, o cachorro; Pastoff, o coelho, que são apresentados no decorrer das histórias. Como também ocorre com outros personagens que obtêm destaque em determinadas narrativas: Odnanref, reflexo do espelho; Mariana, amiga e vizinha do menino; major Alberico Pape Faria, o vizinho colecionador de pássaros raros; Birica, Jacaré e outros colegas e professores da escola; e sua prima Cintia.

No filme, como protagonista permanece Fernando, mas agora com 10 anos, representado por Lino Facioli, que é também seu reflexo Odnanref. Seus pais, Domingos e Odete, são representados por Mateus Solano e Regiane Alves. Seu irmão Toninho, o ator Ravi Hood, é mais novo, com 6 anos, enquanto Gerson é suprimido da história. Dentre os animais, permanece o cachorro, chamado Capeto, enquanto o papagaio, a galinha e o coelho são eliminados. Há a inclusão do gatinho de Mariana, interpretada por Giovanna Rispoli, o Bolinha. Obtêm maior destaque do que no romance a professora Dona Risoleta, a atriz Gisele Fróes, o Major Pape Faria (Ricardo Blat), a prima Cintia (Laura Neiva) e os garotos Pedro (Murilo Quirino), Birica (Thales Jannotti) e Jacaré (João Henrique Pessoa). A Dona Alzira, figura importante para o desenvolvimento da narrativa literária, não aparece na representação fílmica. O narrador também é suprimido, visto que os fatos são apresentados pela sucessão das cenas.

O cenário permanece o mesmo da narrativa: Belo Horizonte, que foi caracterizado a partir da cidade de Cataguases, conforme comentamos, remontando um filme de época. Os ambientes interiores e exteriores representam características da década de 1930, tanto nas construções e nas ruas quanto na decoração e na mobília das casas e da escola. É interessante registrar as várias cenas de crianças brincando nas ruas e calçadas da cidade, bem como voltando sozinhas da escola, o que nos dias atuais é impossível de se ver, seja pela individualização de brincadeiras ocasionada pelas novas tecnologias, principalmente televisões, computadores, vídeo games e celulares, ou pela violência que se intensifica a cada dia. O figurino dos personagens também obtêm destaque no filme, que retrata tão bem a época mencionada, com penteados e vestimentas, principalmente as das crianças, que se vestiam como adultos em miniatura. A postura e a linguagem também reforçam a época.

O roteiro do filme se desenvolve com base no capítulo “O menino no espelho”, que dá também nome ao romance, e apresenta a ação dramática com outros episódios narrados no livro para atender às especificidades da mídia fílmica, em que há necessidade de uma linearidade com início, estabelecimento de um conflito e sua resolução e fim, proporcionando, assim, maior unicidade ao texto filmado. Diferentemente do livro, que apresenta as histórias em formato de contos, cada qual com seu desenvolvimento próprio. Para tanto, o tempo psicológico narrado em primeira pessoa por Fernando Sabino foi alterado por uma narrativa linear apresentada pela sucessão de fatos que apresentaremos a seguir em forma de comentários, destacando as histórias que perpassam as duas narrativas.

A primeira cena do filme de Fiúza apresenta o grupo de amigos pertencentes ao P.E.I.D.O: Fernando, Mariana, Toninho e Pedro em uma missão: voar; que acaba de forma desastrosa, com Fernando cheio de hematomas. Essa cena representa a história “Como deixei de voar” do romance, em que o narrador relata o que impulsionou sua ideia de construir um avião e voar: “Uma vez papai nos levou ao campo de aviação do Prado para ver as acrobacias. Eu mal conseguia pronunciar essa palavra, quanto mais saber o que ela significava. Foi um deslumbramento” (2003, p. 35). A partir daí segue a descrição da falha construção de seu empreendimento: “Fiquei todo machucado” (2003, p. 37). Observando as diferenças entre as representações, percebe-se que no filme não há uma explicação para ideia de voar nem detalhes sobre a construção do avião, como há no romance. Além do que há uma mudança de cenário e acréscimo de personagens, enquanto um ocorre no quintal de casa apenas com Fernando, o outro, com a ajuda dos amigos, ocorre na rua, que levam ao mesmo desfecho desastroso.

De volta para casa, Fernando, ao se olhar no espelho, começa a revelar indícios sobre seu desejo em ter uma cópia, brincando: “Te peguei!”. No livro, isso só ocorre no capítulo “O menino no espelho”. No jantar em família, utilizado para apresentar a ação dramática do filme, em que os pais do garoto não aceitam sua capacidade inventiva para aventuras e brincadeiras – objeção que não há no texto literário –, um diálogo entre pai e filho é retratado após verificarem no menino as marcas do acidente. Nessa conversa, Domingos pergunta ao garoto o que ele gostaria de ser quando crescer. Fernando, sem saber o que responder, escuta as orientações do pai, que revela o segredo para feliz: pensar nos outros. Tal informação é apresentada, no livro, no prólogo “O menino e o

homem”, só que Fernando conversa com um homem desconhecido que lhe faz a mesma revelação: “– Pense nos outros” (2003, p. 13).

Assim, Fernando, no filme, é colocado de castigo pelo pai. Nesse momento, o argumento da história é apresentado, ou seja, é a “base para o desenvolvimento do roteiro” (NAPOLITANO, 2004, p. 227). Em seguida, o protagonista conversa com sua vizinha Mariana sobre a descoberta dos machucados e o castigo, através do telefone que é também narrado no romance, exemplificando a representação fílmica de um dos elementos do livro: “usávamos nosso telefone privado, feito de um barbante passado por cima do muro e tendo em cada extremidade a parte de dentro de um caixa de fósforos” (SABINO, 2003, p. 45).

A próxima personagem apresentada é Dona Risoleta, a professora de Fernando, que no livro compõe a história “O valentão da minha escola”: “Magricela como a Olívia Palito, mulher do Popeye, parecia um galho seco dentro do vestido escuro. Era antipática e ranzinza. Usava óculos de lentes grossas” (2003, p. 65). No entanto, no decorrer do filme, a professora, que é a única que é retratada e também ministra diversas disciplinas, apesar de sua rigidez, demonstra um lado bem humano ao defender seus alunos das acusações de Pape Faria em relação ao incêndio por perceber as más intenções do major.

Nesse capítulo do romance de Sabino, o protagonista revela o medo de “levar uma surra do valentão da minha escola” (2003, p. 64). Era o Birica acompanhado do Jacaré: “Do Jacaré ninguém tinha medo, mas o Birica havia passado a protegê-lo” (2003, p. 64). Os mesmos personagens são mantidos na adaptação fílmica. Só que o desencadeamento da briga entre os colegas da escola bem como sua resolução tomam rumos diferentes. Na cena da sala de aula, Jacaré retira da bolsa uma caixa cheia de baratas, que são arremessadas ao chão. No livro, a professora se descontrola com tal situação: “Um dia apareceu uma barata na sala de aula. Descobrimos então que dona Risoleta tinha verdadeiro horror de baratas: soltou um grito” (2003, p. 65). O que no filme não ocorre, pois a professora, irritada com a situação, sai de sala. Enquanto isso, Fernando se manifesta contra Birica, dizendo que ele deveria confessar o que fizera. Quando a professora retorna, a turma entrega o garoto, que é expulso da escola. Por isso, a dupla Jacaré e Birica ameaça Fernando.

Ao voltar para casa, após a aula, cenas de brincadeiras são representadas, também retiradas do texto fonte. Só há o acréscimo de um personagem, Pedro, colega

de Fernando, que ocupa lugar de destaque no desenrolar da história. É também nessa cena que surge pela primeira vez Pape Faria, que implica com Fernando e seus amigos sem aparentemente nenhum motivo. Ele é a figura central da história “A libertação dos passarinhos” e possuía uma coleção de pássaros raros engaiolados. E no filme obtém o papel de antagonista da trama, por impedir que Fernando prosseguisse com suas aventuras e brincadeiras, além de ter função primordial para o desfecho da trama. Devido à interferência do major, os garotos se reúnem no sótão para mais uma reunião do P.E.I.D.O., “Polícia especial de investigação doméstica”, formado por Fernando e seus amigos, além do cachorro Capeto, que se reúnem para conversar sobre a casa mal assombrada do bairro e ocasionam as goteiras da casa também colocadas por Sabino, bem como a destruição total do teto.

No romance, no capítulo “O mistério da casa abandonada”, o grupo é apresentado de maneira diferente: “me tornei agente secreto. O Departamento especial de Investigações e Espionagem Olho de Gato achava-se instalado nos altos do prédio situado na Praça da Liberdade, número 1458, em Belo Horizonte, Minas Geras, Brasil, América do Sul, Hemisfério Ocidental, Terra, Universo. Ou seja: no forro da minha casa” (2003, p. 43). A reunião é descoberta pela mãe e há uma nova conversa entre pai e filho. O castigo é reforçado. Fernando, triste com a situação, ao se olhar no espelho, após a leitura de *Alice no país das maravilhas*, observa a curiosa aparição de Ondnanref, seu reflexo. Assim como na história do livro, que é ampliada no filme: “Um calafrio me corre pela espinha, arrepiando a pele: há alguém vivo dentro do espelho! Um outro eu, o meu duplo, realmente existe!” (2003, p. 75).

A partir daí, no filme, Fernando, para continuar com suas aventuras, faz com seu clone siga sua rotina na escola e em família, mesmo com algumas diferenças sutis que são percebidas por outros personagens e não desconfiam da troca. Para ele, só restam as seguintes preocupações: Birica, Pape Faria e o mistério da casa assombrada, que dão um dinamismo maior ao desenrolar da história. Em contrapartida, sua mãe resolve mandá-lo para o colégio interno, por não aturar mais suas estripulias e dá a notícia ao clone, que não se manifesta contrariamente.

Enquanto Ondnanref prossegue com as atividades do dia-a-dia. Na casa mal assombrada, o grupo P.E.I.D.O. encontra um gatinho, que é adotado por Mariana, se deparam com um homem estranho e colocam, por descuido, fogo na casa. Assim como no romance: “a casa abandonada começando a pegar fogo – a vela que deixei cair

causou o incêndio” (2003, p. 50). Ninguém descobriu o envolvimento dos garotos com o incêndio, apenas Pape Faria que, desconfiado, passou a persegui-los com mais insistência. O gatinho adotado por Mariana some, por isso ela convoca uma nova reunião do grupo. Mas, Fernando, preocupado com outras questões, nem se interessa pelo gato. O que deixa a menina chateada.

O protagonista, a partir da chegada de sua prima, começa a se incomodar com Odnanref. Cintia é apresentada na narrativa de Sabino em “Nas garras do primeiro amor”: “Devia andar pelos dezessete, dezoito anos, o que queria dizer que era para mim uma mulher feita – e mais bela que eu jamais vira de perto. Usava blusa sem manga e com decote, saia-calça, tinha os cabelos louros, os olhos verdes e ainda por cima fumava” (2003, p. 92). No filme, ela é apresentada com uma personalidade mais doce e vinda de São Paulo para estudar Medicina. Odnanref, cansado de ser responsável pelas atividades mais chatas do dia-a-dia, resolve se rebelar contra as ordens de Fernando, saindo com sua prima Cintia. Ambos estavam apaixonados por ela. Mariana fica com ciúmes da relação de seu amigo com a prima.

Pela relação entre Odnanref e sua prima, Fernando resolve solucionar seu problema: devolver seu reflexo para o espelho. E revela o ocorrido para sua amiga Mariana, que resolve ajudá-lo. Na biblioteca, relembram da aula de Dona Risoleta: “dois corpos não ocupam o mesmo lugar no espaço... matéria atrai matéria...” Voltam para casa e conseguem colocar Odnanref de volta ao espelho.

Percebendo a importância de Mariana, Fernando, sem pensar mais na prima e rememorando a fala de seu pai, vai com sua trupe em busca do gatinho na casa do Major Pape Faria. Acham o gato e soltam todos os animais que estavam presos na casa do vizinho, retratando a cena da libertação dos passarinhos do romance, mas com objetivos diferenciados: “Atravessamos como duas sombras o jardim do vizinho, passando por cima dos canteiros com cuidado para não fazer barulho. Subimos primeiro à varanda e abrimos uma a uma as gaiolas ali dependuradas” (2003, p. 106).

Empolgado com sua conquista, Fernando devolve o gatinho para sua amiga, que lhe agradece com um beijo na bochecha. Pape Faria fica revoltado, mas nada pode fazer, já que mantinha seus animais presos ilegalmente. Ao voltar para casa, Fernando encontra com Domingos, seu pai, e feliz diz que já tem uma resposta para o seu questionamento sobre o que quer ser quando crescer, feito logo no início do filme: “Eu quero ser criança!” Assim como a constatação inicial do romance: “Na hora achei esse

segredo meio sem graça. Só bem mais tarde vim a entender o conselho que tantas vezes na vida deixei de cumprir. Mas que sempre deu certo quando me lembrei de segui-lo, fazendo-me feliz como um menino” (2003, p. 13). Pai e filho brincam sorridentes. E a mãe, escutando escondida a conversa, rasga a matrícula de Fernando para o colégio interno. No fim do filme, a homenagem ao escritor é reforçada: “Dedicado à memória de Fernando Sabino, que nasceu homem e se foi menino!”.

As resoluções das histórias do livro são independentes e terminam com uma solução fantástica, em que Fernando sempre sai de suas aventuras com sucesso. No filme, que obedece mais à verossimilhança, de acordo com as exigências dessa mídia, as histórias se entrecruzam e as cenas vão a caminhos contrários ao livro, mas, na realidade, nele Fernando também sai vitorioso pois aprende que para ser feliz por toda a vida precisa manter, em seu espírito, a alegria de uma criança.

Conclusão

Com base na afirmação de Linda Hutcheon de que uma “história mostrada não é o mesmo que uma história contada” (HUTCHEON, 2011, p. 35), pois narrar em um romance

(...) é descrever, explicar, resumir, expandir; o narrador tem um ponto de vista e grande poder para viajar pelo tempo e espaço, e às vezes até mesmo para se aventurar dentro das mentes dos personagens. Mostrar uma história, como em filmes (...), envolve uma *performace* direta, auditiva e geralmente visual, experienciada em tempo real (2011, p. 35),

foi possível observar, nas descrições dos episódios do romance *O menino no espelho* e nas cenas de sua adaptação fílmica, o processo de transposição de uma narrativa entre mídias.

Percebemos, na prática, que “contar uma história em palavras (...) nunca é o mesmo que mostrá-la” (2011, p. 49), mesmo quando a adaptação ocorre de maneira declarada, pois “o modo contar (um romance) nos faz mergulhar num mundo ficcional através da imaginação; o modo mostrar (peças e filmes) nos faz imergir através da percepção auditiva e visual” (2011, p. 48).

O filme *O menino no espelho* permaneceu, em seu conjunto, muito próximo ao texto fonte, como observamos em diversas passagens. No entanto, na transposição da obra literária para a fílmica “sempre haverá perdas e ganhos” (2011, p. 40), desde

subtração e contração do enredo até modificação de caracterização de personagens, por exemplo. Devido ao fato de que em um filme é necessário “um começo que estabelece um conflito; um meio que explora as implicações do conflito; um fim que resolve o conflito” (2011, p. 36), o que nem sempre se encontra em um romance, pelo menos, em alguns casos, não tão bem delimitado, nem de forma linear.

Por esse fato, ora foi necessário o desenvolvimento maior de personagens secundários da história, como os pais de Fernando, que obtém um maior destaque no filme; ora uma ampliação dos cenários, como a escola. Alguns personagens que aparecem na história não fizeram parte do filme, enquanto outros que não tinham tanta importância no livro adquirem maior densidade para o desenrolar do filme. Outras ainda permanecem quase idênticas ao texto fonte. Algumas cenas foram suprimidas, outras acrescentadas. A ação do filme teve uma organicidade definida, de forma linear, para apresentar, desenvolver e solucionar os conflitos do personagem Fernando.

Enfim, a partir das cenas comentadas em comparação aos episódios do livro, foi possível perceber como as duas obras são próximas. Mas que cada qual, pelas especificidades de cada mídia, seguem rumos diferenciados. Como aponta Ismail Xavier, “o lema dever ser ‘ao cineasta o que é do cineasta, ao escritor o que é do escritor’, valendo as comparações entre livro e filme mais como um esforço para tornar mais claras as escolhas de quem leu o texto e o assume como ponto de partida, não de chegada” (XAVIER, 2003, p. 62). Por conseguinte, a “aura”, a essência e a mensagem do texto fonte permaneceram, bem como a sutileza ao descrever as passagens. E, assim, cada obra, da sua maneira, conquista leitor e espectador de qualquer faixa etária, época ou classe social, já que com muita pureza e delicadeza o universo infantil é revelado através de um tempo bucólico e nostálgico.

Referências

BENJAMIN, W. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Tradução de Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012.

_____. “O narrador”. In.: *Magia e técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-222.

CLÜVER, C. *Inter textux/ inter artes/ inter media*. Tradução de Elcio Loureiro Cornelsen. *Aletria*, Revista de Estudos de Literatura UFMG/ FALE/CEL, n. 14, Belo Horizonte, jul-dez 2006, p. 11-41.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2011.

NAPOLITANO, M. *Como usar o cinema na sala de aula*. São Paulo: Contexto, 2004.

O MENINO no espelho. Direção de Guilherme Fiúza Zenha. BRA: André Carreira e Guilherme Fiúza Zenha; Downtown Filmes, 2014. 1 DVD (90 min).

SABINO, F. *O menino no espelho*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

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

_____; RAENGO, Alessandra. *Literature and Film – A guide to the theory and practice of film adaptation*. Blackweel, 2008b.

_____. *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*. *Ilha do Desterro*, n. 51, Florianópolis, jul/dez 2006, p. 19-53.

XAVIER, I. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In.: PELLGRINI, T. et al. *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Cultural, 2003.