



MARGARIDA DA SILVEIRA CORSI

**DA PENA EM PUNHO AO OLHO DA CÂMERA: a dialogia na
(re)construção da identidade nacional em *O Guarani***

ASSIS -2007

MARGARIDA DA SILVEIRA CORSI

**DA PENA EM PUNHO AO OLHO DA CÂMERA: a dialogia na
(re)construção da identidade nacional em *O Guarani***

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e
Letras de Assis – UNESP – Universidade
Estadual Paulista, para a obtenção do título de
Doutor em Letras (Área de Conhecimento:
Literatura e Vida Social)

Orientadora: Dr^a. Maria Lídia Lichtscheidl
Maretti

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá – PR., Brasil)

C826d Corsi, Margarida da Silveira
Da pena em punho ao olho da câmera : a dialogia na
(re)construção da identidade nacional em *O Guaraní* /
Margarida da Silveira Corsi. -- Assis : [s.n.], 2007.
270 f. : il. color

Orientadora : Prof^a. Dr^a. Maria Lídia Lichtscheidl
Maretti.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista, 2007.

1. *O Guaraní* (romance) - Crítica e interpretação. 2. *O
Guaraní* (filme) - Crítica e interpretação. 3. Bengell,
Norma, 1935-. *O Guaraní* - Crítica e interpretação. 4.
Alencar, José de, 1829-1877. *O Guaraní* - Crítica e
interpretação. 5. Identidade nacional e Alencar. 6.
Dialogismo. I. Universidade Estadual Paulista. II. Título.

CDD 21.ed. B869.3309

MARGARIDA DA SILVEIRA CORSI

DA PENA EM PUNHO AO OLHO DA CÂMERA: A DIALOGIA NA
(RE)CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL EM *O GUARANI*

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e
Letras de Assis – UNESP – Universidade
Estadual Paulista, para a obtenção do título de
Doutor em Letras (Área de Conhecimento:
Literatura e Vida Social)

Aprovado em

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Nádea Regina Gaspar
Universidade Federal de São Carlos

Prof. Dr. Pedro Luis Navarro Barbosa
Universidade Estadual de Maringá

Prof. Dr. Álvaro Santos Simões Junior
Universidade Estadual Paulista

Prof^a. Dra. Ana Maria Carlos
Universidade Estadual Paulista

Prof. Dra. Maria Lídia L. Maretti (Orientadora)
Universidade Estadual Paulista

Comemos um europeu fantasiado de índio – o bom selvagem – e nos transformamos nele. [...] Uma identidade que se constitui na base de uma ficção é tão irreal quanto à própria ficção.

Maria Helena Rouanet

DEDICATÓRIA

À Maria da Glória,
que me ensinou o gosto pela ficção,

à Leontina (*in memoriam*),
que me deixou a coragem de insistir nos meus sonhos,

à Aglaé (*in memoriam*),
que me apresentou a magia do magistério,

à Tata,
porque sem ela muitas coisas não seriam possíveis,

e ao Neil.
que me incentivou nos momentos mais difíceis.

AGRADECIMENTOS

*Em todos os caminhos que percorri, meus atos estiveram sempre ligados
aos 'outros' de minha vida.*

*A esses outros agradeço de modo especial porque somente com eles foi
possível alcançar os objetivos pretendidos.
Por isso, agradeço, especialmente,*

à minha querida orientadora Maria Lídia Lichtscheidl Maretti, que, com a docilidade dos mestres mais sábios, compartilhou comigo seu saber; incentivou-me quando esmorecia; estimulou-me a seguir contra as adversidades; indicou-me o caminho quando o perdi; e dividiu comigo seu conhecimento, seu tempo, seu carinho;

à doutora Silvia Maria Azevedo por me orientar nos primeiros anos desta pesquisa e pela sugestão do *corpus*, o que me permitiu inúmeras reflexões do porquê de busca tão insaciável pela identidade do povo brasileiro;

aos professores do programa de Pós-graduação da UNESP de Assis por compartilharem comigo seus conhecimentos, especialmente a Maria Lídia Lichtscheidl Maretti e Ana Maria Carlos;

aos colegas de disciplinas que compartilharam comigo suas reflexões críticas, especialmente, Márcia, Valéria, Valquíria, Tom, Fleck, Ivan, Paulinho, Rosimeire, Aldora e Ana;

às secretárias do programa Pós-graduação que sempre se mostraram tão solícitas aos meus pedidos e perguntas;

ao Dr. Renilson José Menegassi, ao Dr. Edson Carlos Romualdo, à Dra. Maria Ângela Boer, por compartilharem comigo o “encontro” imprescindível com Bakhtin;

aos colegas do departamento de Letras da UEM, em especial Ismara, Claudia, Edilson, Paulo, Fábio, Marlene, Hilda;

ao professor Robespierre de Oliveira, por me apresentar os frankfurtianos;

ao Pedro Luis e à Nádea, pelas preciosas indicações;

aos cineastas Dácia Ibiapina, Andréa Glória, Érika Bauer, Iberê Cavalcanti e Julien Farrugia, pelas informações concedidas;

à jornalista Evane Bertoldi, pelos importantíssimos contatos;

à Lenira de Lima Duarte, da Agência Nacional de Cinema, por me disponibilizar uma cópia do roteiro do filme objeto deste trabalho;

à Flávia Zanutto, por me socorrer inúmeras vezes;

à Jeanette Cnop, pela dedicada revisão da tese;

à bibliotecária Carmen pela normalização;

à Viviane Poletto Lugli, Sandra Tondato Sentinello, Ana Paula Rodrigues e Silva, Ricardo Antônio Soler, Nilton Milanez e Brigitte pelas traduções e revisões dos resumos;

ao Neil que esteve a meu lado em tempo integral;

à minha família, Maria da Glória, Marisa, Tata, Cida, Marli, Nino, João Paulo, Murilo, Guigui, Igor, Gustavo, Fernanda, Milene, Mateus, Ari, Joshua, Nilson, Ytacir, Carol, Migu, Geni, Luzia, Luís, Fabiana e Poliana pela compreensão quanto à ausência, pelo silêncio carinhoso, pelos ensinamentos e pelo incentivo nos momentos difíceis;

aos amigos Neuza, Ângela, César, Pedrito, Flávia, Helaine, Lucinéia, Sandra, Ludimila, Bruno, Jaqueline, Viviane, Tônico, Chicão, Kioko, Duroc, Lu, Zel, Adinho, Nil, Neide, Iv, Valmir, Elza, Cleber, Ítalo, Valter, Rosane, Zé, Roberta, Cleide, Marciano, Evely, Lenita, Alezinha e Fernanda, pela amizade e pelas palavras dóceis;

a D. Vita, D. Nena, D. Nair e D. Joeli, pelo carinho;

ao Edson José Gomes – colega que se tornou um amigo compreensivo e generoso;

aos meus queridos professores, Adalberto, Álvaro, Bacelar, Miriam, Marino, Eliana, Edson e Renilson;

à Aglaé e May, que me ensinarem a nunca desistir;

à Clarice e Arnaldo;

aos colegas da Área de francês;

aos meus alunos que me compreenderam e incentivaram;

aos colegas do grupo de pesquisa *Interação e escrita no ensino e aprendizagem*;

a todos colegas da FAFIJAN, porque me incentivaram desde o princípio;

à CAPES, por financiar o início desta pesquisa.

RESUMO

Neste trabalho, averiguamos em que medida a identidade nacional forjada pelo Romantismo de José de Alencar pôde ser retomada (ou ampliada) no filme *O Guarani* (1996), de Norma Bengell. Através de um discurso essencialmente verbal, o romancista apresenta um contexto sócio-histórico-ideológico da nação brasileira, tendo na descrição da paisagem e na composição dos perfis do colonizador e do indígena alguns dos elementos-chave para a constituição da identidade do país. No filme, dispondo de recursos áudio(verbo)visuais, Bengell retoma os elementos componentes da construção da identidade nacional proposta por Alencar, com a focalização abrangente das matas, da silhueta do indígena e dos colonizadores. A partir de conceitos da Teoria da Literatura, da Teoria Crítica e da teoria bakhtiniana sobre a enunciação, propomos uma análise das imagens verbais e verbo-visuais do texto cinematográfico *O Guarani* em comparação com o romance homônimo de Alencar (1857). Nessa investigação, pautada especialmente nas leituras de Bakhtin (1992; 1997; 1998) e Adorno (1991), averiguamos se a transposição da linguagem alencariana para o cinema retoma e/ou amplia os elementos constituintes da identidade nacional proveniente da posição ideológica dos românticos. A nossa proposta procura compreender o modo como se efetua essa adaptação do discurso verbal para o discurso áudio(verbo)visual, na descrição e interpretação desses textos. A fim de esclarecer o funcionamento dos mecanismos discursivos e imagéticos acionados pela composição cinematográfica, analisamos a relação entre os enunciados do filme e a retomada de elementos constitutivos da identidade nacional tal como foi concebida por Alencar, como uma existência projetada ideologicamente pelo outro. Assim, as oposições natureza-civilização, colonizado-colonizador, tanto no romance quanto no filme, representam um quadro amplo da natureza em contato com a civilização, em cujo conjunto interior agem o índio e o europeu. Nessa reunião de informações, o diálogo intertextual existente entre o filme e o romance conserva, com sutil ampliação no filme, o conceito de nacionalidade – baseado em um retrato sócio-histórico-ideológico do Brasil colonial –, sugerindo certa submissão ou filiação ao modelo de Alencar.

Palavras-chave: *O Guarani*, José de Alencar, Norma Bengell, identidade nacional, dialogia.

RÉSUMÉ

Dans ce travail, on se demande dans quelle mesure l'identité nationale forgée par le Romantisme de José de Alencar a pu être reprise ou amplifiée dans le film *O Guarani* (1996), de Norma Bengell. Tout en utilisant un discours essentiellement verbal, le romancier présente un contexte socio-historique-idéologique de la nation brésilienne, apportant dans la description du paysage et dans la composition des profils du colonisateur et de l'indigène quelques éléments-clé pour la constitution de l'identité du pays. Dans le film, Bengell, disposant de ressources audio(verbo)visuelles, reprend les éléments qui composent l'identité nationale proposée par Alencar, à partir d'une focalisation comportant des bois, de la silhouette de l'indigène et des colonisateurs. À partir de concepts de la théorie littéraire, de la théorie critique et de la théorie bakhtinienne sur l'énonciation, on propose une analyse des images verbales et verbo-visuelles du texte cinématographique *O Guarani* en le confrontant au roman homonyme d'Alencar (1857). Dans cette recherche, appuyée sur les écrits de Bakhtin (1992; 1997; 1998) et Adorno (1991), on se demande si la transposition du langage alencarien au cinéma reprend et/ou amplifie les éléments concernant l'identité nationale, celle-ci provenant du parti-pris idéologique des écrivains romantiques. On se propose de comprendre cette adaptation du discours verbal au discours audio(verbo)visuel, dans la description et dans l'interprétation des textes. Afin de comprendre le fonctionnement des mécanismes discursifs et imagétiques actionnés par la composition cinématographique, on analyse la relation entre les énoncés du film et la reprise des éléments constitutifs de l'identité nationale de la façon dont celle-ci a été construite par Alencar, comme une existence projetée idéologiquement par l'autre. De cette manière, les oppositions nature-civilisation, colonisé-colonisateur, aussi bien dans le roman que dans le film, composent un tableau considérable de la nature en contact avec la civilisation, nature dans laquelle agissent l'indigène et l'europpéen. Dans cet ensemble d'informations, le dialogue intertextuel existant entre le film et le roman conserve, avec une subtile amplification dans le film, le concept de nationalité – ancré dans le portrait socio-historique-idéologique du Brésil colonial –, qui suggère une certaine soumission ou filiation au modèle d'Alencar.

Mots-clé: *O Guarani*, José de Alencar, Norma Bengell, identité nationale, dialogie.

RESUMEN

En este trabajo, averiguamos en qué medida la identidad nacional forjada por el Romanticismo de José de Alencar pudo ser reanudada o ampliada en la película *O Guarani* (1996), de Norma Bengell. A través de un discurso esencialmente verbal, el romántico presenta un contexto sociohistórico e ideológico de la nación brasileña, teniendo presente en la descripción del paisaje y la composición de los perfiles del colonizador y del indígena algunos de los elementos clave para la constitución de la identidad del país. En la película, disponiendo de recursos audio(verbo)visuales, Bengell reanuda dichos elementos componentes de la identidad nacional propuesta por Alencar con la focalización amplia de las matas, de la silueta del indígena y de los colonizadores. A partir de conceptos de la Teoría de la Literatura, de la Teoría Crítica y de la Teoría Bajtiniana sobre enunciación, proponemos un análisis de las imágenes verbales y verbo-visuales del texto cinematográfico *O Guarani* haciendo la comparación con el romance homónimo de Alencar (1857). En esta investigación, basada especialmente en las lecturas de Bajtín (1990; 1997; 2000) y Adorno (1991), averiguamos si la transposición del lenguaje alencariano para el cine reanuda y/o amplía los elementos constituyentes de la identidad nacional procedente de la posición ideológica de los románticos. Nuestra propuesta buscó comprender cómo se efectúa esa adaptación del discurso verbal para el discurso audio(verbo)visual en la descripción e interpretación de esos textos. Con el intento de aclarar el funcionamiento de los mecanismos discursivos e imagéticos accionados por la composición cinematográfica, analizamos la relación entre los enunciados de la película y la retomada de elementos constitutivos de la identidad nacional tal como fue concebida por Alencar, como una existencia proyectada ideológicamente por el otro. Así, las oposiciones naturaleza-civilización, colonizado-colonizador, tanto en el romance como en la película, representan un cuadro amplio de la naturaleza en contacto con la civilización, en cuyo conjunto interior de su naturaleza actúan el indio y el europeo. En esa reunión de informaciones, el diálogo intertextual existente entre la película y el romance conserva, con sutil ampliación en la película, el concepto de nacionalidad – apoyado en el retrato sociohistórico e ideológico de un Brasil colonial –, sugiriendo una cierta sumisión o filiación al modelo de Alencar.

Palabras clave: *O Guarani*, José de Alencar, Norma Bengell, identidad nacional, dialogía.

ABSTRACT

In this work, we inquire how much the national identity proposed by the romantic writer Jose de Alencar can be retaken or extended in the movie *The Guarani* (1996), by Norma Bengell. Through an essentially verbal speech, the novel writer presents a sociologic-historic-ideological context of the Brazilian nation. It is presented by the description of the landscape and the composition of the profiles of the colonizers and the indigenous people, and some of the key elements for the constitution of the identity of the country. In the film, making use of audio(verb)visual resources, Bengell retakes these elements of the national identity proposed by Alencar focusing it in the forests, on the indigenous people and on the colonizers. From concepts of the Theory of Literature, of the Critical Theory and the Theory of Bakhtin on articulation, we consider an analysis of the verbal images and verb-appearances of the cinematographic text of *The Guarani* in comparison with the homonym romance of Alencar (1857). In this inquiry, based specially in the readings of Bakhtin (1992, 1997, 1998) and Adorno (1991), we inquire if the transposition of Alencar's language retakes and/or extends the constituent elements of the national identity proceeding from the ideological position of the romantic ones. Our proposal looked for to understand how this adaptation of the verbal speech to the audio(verb)visual speech occurs, in the description and interpretation of these texts. In order to clarify the function of the mechanisms of the speech and mechanism of image set for the cinematographic composition, we analyze the relationship between the statements of the movie and the retaken of the constituent elements of the national identity as it was conceived by Alencar, as an ideological projected existence from the other. Therefore, the opposition of nature-civilization, colonized-conquer, as much in the romantic book as in the movie, they both represent an ample picture of the nature in contact with the civilization, in which is set the Natives and the Europeans. In all this information, the dialogical intertextuality existing between the movie and the novel is conserved, with a subtle magnifying in the film, the nationality concept – based in the sociological-historic-ideological picture of colonial Brazil -, suggests some kind of submission or filling in line to the model of Alencar.

Key words: *O Guarani*, Jose de Alencar, Norma Bengell, National Identity, dialogic.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1	A literatura no início da história do cinema nacional.....	74
Quadro 2	A literatura brasileira no cinema.....	82
Quadro 3	Alencar e o cinema.....	83
Quadro 4	A perspectiva romântica em <i>O Guarani</i>	125
Quadro 5	O espaço audiovisual.....	152
Quadro 6	Espaço verbal.....	153

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1	Plano médio de Peri com Ceci nos braços.....	148
Imagem 2	Plano próximo da onça e de Peri encarando-a.....	151
Imagem 3	Plano geral de Ceci saindo da fortaleza e entrando na floresta.....	157
Imagem 4	<i>Close</i> de Isabel, observando D. Álvaro e Ceci ao fundo.....	164
Imagem 5	Plano geral das personagens no pátio. Loredano observa ao fundo.....	165
Imagem 6	Fotografia do convento da Penha.....	168
Imagem 7	Plano próximo de Ceci e Peri juntos na floresta.....	172
Imagem 8	Plano americano de Ceci e Álvaro e plano próximo de Isabel.....	175
Imagem 9	<i>Close</i> de Peri e plano médio dos aimorés.....	180
Imagem 10	<i>Contre-plongée</i> de Loredano e seus comparsas na caverna.....	186
Imagem 11	Plano geral do quarto de Cecília, com Isabel arrumando as roupas.....	201
Imagem 12	Plano de conjunto da senzala durante a quebra de braço.....	205
Imagem 13	Plano próximo de Peri ladeado por D. Antônio e Aires Gomes.....	210
Imagem 14	<i>Closes</i> de Peri e Ceci apresentam pensamentos alternados em cena.....	218
Imagem 15	Loredano de cócoras no centro do vídeo.....	219
Imagem 16	Em plano próximo, temos o embate visual de Álvaro e Loredano.....	220
Imagem 17	Seqüência em que Mestre Nunes narra a história de Loredano.....	222
Imagem 18	Guerreiros aimorés preparando-se para a guerra.....	227
Imagem 19	<i>Contre-plongée</i> de Peri realizando rito de guerra.....	229
Imagem 20	Plano de conjunto de Peri em luta com os aimorés.....	230
Imagem 21	Plano americano do cacique golpeando Peri.....	231
Imagem 22	Plano geral de Ceci e Peri diante da cachoeira.....	237
Imagem 23	Plano geral de Peri e Ceci entrando na floresta.....	240
Imagem 24	Plano americano dos heróis sobre as folhas da palmeira.....	241

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	16
1	CAPÍTULO I: APONTAMENTOS SOBRE A HISTÓRIA DO CINEMA.....	34
1.1	Algumas palavras sobre o cinema mundial.....	35
1.2	O cinema brasileiro: do <i>Grand Café</i> à Rua do Ouvidor.....	50
1.3	Cinema e literatura: aliados na construção da sétima arte nacional.....	72
1.4	Por que tantas versões de <i>O Guarani</i> ?.....	84
2	CAPÍTULO II: LITERATURA E CINEMA: ALGUMAS RELAÇÕES DIALÓGICAS POSSÍVEIS.....	90
2.1	Algumas teorias do cinema.....	90
2.2	A adaptação do romance ao filme: uma (re)construção do gênero.....	94
2.3	Dialogismo, intertextualidade e polifonia: relações possíveis em cinema e literatura.....	98
2.4	Romance e filme: dicotomias e analogias.....	106
2.5	O espaço da ficção cinematográfica e suas implicações dialógicas.....	108
2.6	A personagem fílmica: réplicas dramáticas em relações dialógicas.....	111
3	CAPÍTULO III: ROMANCE E CINEMA: ALIADOS NA (RE)TOMADA/(RE) CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL	119
3.1	Alencar e o ideário romântico.....	126
3.2	<i>O Guarani</i> : do verbal para o verbo-visual: fórmulas midiáticas de narrar.....	132
3.3	Um pouco sobre <i>O Guarani</i> , da N.B. Produções.....	137
3.4	Análise: imagens verbais e imagens verbo-visuais.....	140
3.4.1	Pintura do espaço ficcional: um retrato da <i>terra brasilis</i>	142
3.4.2	Alguns recursos reveladores da (re)construção intertextual do espaço.....	145
3.4.2.1	<i>Deslocamentos temporais</i>	145

3.4.2.2	<i>O espaço-de-campo e espaço fora-de-campo.....</i>	150
3.4.2.3	<i>O raccord e o espaço em cena.....</i>	158
3.4.2.4	<i>As seqüências e os espaços.....</i>	169
3.4.2.5	<i>O espaço compondo perfis.....</i>	178
3.5	A quebra da harmonia.....	182
3.6	As personagens: composição verbal/verbo-visual.....	189
3.6.1	O perfil das personagens (re)construindo a identidade nacional romântica.....	192
3.6.2	A dramaticidade das cenas compondo perfis.....	195
3.6.3	Alguns recursos visuais/mais uma vez o <i>raccord</i>	204
3.6.4	O perfil indígena: uma ampliação do conceito de nacionalidade.....	224
3.6.5	Peri: retomada e reconstrução da nacionalidade.....	235
3.7	Epílogo: intertextualidade e ampliação.....	239
3.8	Onde está, então, essa (re)construção da identidade nacional de Alencar?	243
4	CONCLUSÃO.....	247
	BIBLIOGRAFIA.....	254

INTRODUÇÃO

Literatura: uma escolha do cinema

O nosso interesse pela ficção literária surgiu na menor infância, quando nossa mãe – também mestra das primeiras letras – leu-nos as primeiras histórias de fadas. Despertado o gosto pela leitura, o passeio pelas inúmeras paisagens e aventuras ficcionais tornou-se um ato cotidiano e prazeroso, constituindo uma prática que nos despertou, mais tarde, uma curiosidade peculiar quanto ao processo de composição da arte literária. Daí nossa intensa busca por conhecer autores, críticos e teóricos da literatura.

As primeiras notícias do cinema nos foram dadas em família, quando nossa mãe nos contava que, mesmo vivendo num pequeno lugarejo do interior do Paraná chamado Rancho Alegre, na sua adolescência assistia a filmes de Carmem Miranda e de Mazzaropi. As imagens transmitidas verbalmente despertaram o nosso interesse pela ficção cinematográfica.

O primeiro filme visto, aos quatorze anos, *The day after* (1983)¹, apesar das cenas fortes e do choque causado pelo sofrimento esboçado no filme, nos instigou ainda mais o interesse pela ficção cinematográfica. Assim, o gosto por ela foi instaurado desde a primeira imagem da grande tela, ocorrida na década de oitenta, na pequena cidade de São Pedro do Ivaí, a 16 km de minha cidade natal – São João do Ivaí – localizada no interior do Paraná.

A respeito das exhibições na região vale a pena lembrar que num raio de 100 km havia apenas uma sala de exibição, que funcionava em datas previamente marcadas, com intervalos variáveis de um a dois meses, com filmes já fora do circuito dos grandes centros. A raridade das exhibições, a falta de opção quanto ao filme ou ao gênero e ainda a distância não nos impediram de almejar constantemente o prazer frente às imagens cinematográficas.

Devemos informar que, nesse período, nem mesmo as videolocadoras tinham chegado ao interior do Vale do Ivaí. Por essa razão, no intervalo entre um livro e outro, a única opção era ver TV ou esperar as escassas exhibições da pequena sala da cidade vizinha. Desse tempo

¹ O filme *O Dia seguinte*, de Nicholas Meyer, fala sobre o efeito de uma explosão atômica.

até a mudança para uma cidade maior foi longa a espera e foram inúmeros os momentos de angústia até a realização do desejo de acesso à sétima arte.

O interesse pela pesquisa cinematográfica foi intensificado no contexto universitário, quando pudemos “ler” algumas das grandes produções cinematográficas de Hollywood, vistas como enunciados capazes de despertar sentimentos, expectativas e discussões frutíferas. Restou-nos então o desejo de, mais tarde, aprofundar o conhecimento sobre cinema, ou mesmo sobre cinema e literatura.

A proposta desta pesquisa surgiu posteriormente, durante o desenvolvimento de nosso trabalho de mestrado. Em meio às discussões sobre a transposição² literária – uma prática corrente no século XIX que trouxe para o texto literário, e sobretudo para a prosa de ficção, novas características formais e temáticas – começamos a pensar em uma proposta de pesquisa que vislumbasse a transposição da literatura para o cinema.

Numa primeira etapa do trabalho do mestrado, analisamos as razões e as consequências da transposição temática efetuada por Alexandre Dumas Filho a partir do texto intitulado *A dama das camélias*, romance escrito e publicado em 1848 e, um ano mais tarde, transformado em peça teatral de enorme sucesso. Na seqüência, de modo semelhante, analisamos a peça *As asas de um anjo* (1858), de José de Alencar, que foi adaptada para a prosa romanesca quatro anos depois da primeira encenação. O romance decorrente do texto dramático, que passou a chamar-se *Lucíola*, obteve êxito maior que a peça.

Em virtude de o sucesso do romance de Alencar durar até nossos dias e de ter sido transformado em texto cinematográfico por Alfredo Sterheim, em 1975, passando a chamar-se *Lucíola: o anjo pecador*, pensamos em tomar como *corpus* de análise o filme de Sterheim, pois configura um resultado da transposição do teatro para o romance e deste para o cinema. A baixa qualidade das cópias encontradas e do resultado da transposição cinematográfica, entretanto, nos dissuadiu dessa primeira idéia.

Lembramo-nos então de que, além deste, muitos outros romances de Alencar foram adaptados para o cinema desde o início da cinematografia nacional. Ou seja, todos os períodos da história do cinema brasileiro têm o autor de *Lucíola* como fonte de inspiração de uma ou mais obras cinematográficas. Foi do resultado da “pena em punho” do autor romântico que muitos cineastas levaram temas, argumentos, tramas e personagens da literatura brasileira

² Para Benjamin (entre 1992 e 2000), em *A tarefa do tradutor*, os termos “transposição” e “tradução” são sinônimos. Para o que Jakobson (1969) chama de “transmutação”, Balogh (1996) usa de modo indiferente os termos “transposição”, “adaptação”, “tradução” e “transmutação”. Apesar das pequenas diferenças apontadas pelos críticos da área, nós também preferimos convencioná-los como sinônimos. Portanto, para a passagem de um gênero a outro, no caso da literatura para o cinema, usamos, neste trabalho, os termos “tradução”, “adaptação”, “transposição” e “transmutação”.

para o “olho da câmera”. Tal percurso se completa com a associação de composições verbais e verbo-visuais: romance – roteiro – filmagem – montagem – exibição. Prova disso são as 21 adaptações de seus romances para o cinema, dentre as quais 8 de *O Guarani*, sendo a primeira em 1908 e a última em 1996. Esse dado, ou seja, o de ser *O Guarani* o primeiro e o último romance de Alencar a ser adaptado para o cinema, levou-nos a considerar seu primeiro grande sucesso como um possível objeto de análise. Outro elemento que impulsionou a escolha do *corpus* é o fato de o filme de Bengell ter sido lançado num momento que culmina com a retomada da cinematografia nacional – período que também antecede os 100 anos do cinema mundial e os 500 anos do descobrimento do Brasil. A importância de Alencar para o cânone literário brasileiro e a sua freqüente presença no cinema nacional também justificam a escolha do *corpus*.

Nossa proposta inclui a pesquisa bibliográfica, mas aborda especialmente a análise da produção cinematográfica *O Guarani* (1996), de Norma Bengell, proveniente de romance homônimo de José de Alencar, e objetiva averiguar se o filme retoma e/ou (re)constrói a identidade nacional concernente ao projeto de nacionalidade característico da obra romântica do autor cearense.

A reunião do *corpus* foi feita com pesquisa em locadoras, bibliotecas, lojas e sites especializados em filmes brasileiros. A inexistência de cópias disponíveis no mercado nos levou a optar pela reprodução do filme em VHS e DVD. A busca pelo roteiro foi ainda mais longa e infértil. Depois de três anos de pesquisa em produtoras, sites, setores públicos e privados relacionados à cinematografia nacional, conseguimos uma cópia incompleta por intermédio da Agência Nacional de Cinema.

Antes da realização da análise dos textos de Alencar e Bengell, fizemos uma longa pesquisa bibliográfica sobre cinema, literatura e linguagem, e por essa razão perguntamo-nos: em que aspectos essa transposição do discurso alencariano para o cinema conserva ou amplia os objetivos de construção da identidade nacional presentes no romance de Alencar e concernentes ao ideal romântico de nação? Para respondermos à pergunta em foco, propomos uma discussão acerca de alguns aspectos do tema que poderão avalizar nossa proposta de pesquisa.

Em primeiro lugar, para justificarmos as condições sócio-histórico-ideológicas da construção/(re)construção da identidade nacional nas ficções em foco, apresentamos o contexto da composição do romance e o do filme. Por ter sido o romance escrito no período pós-Independência, quando os literatos estavam empenhados em construir uma literatura livre

dos laços da mãe-pátria, apresenta uma visão em ricochete³ de certa identidade nacional composta a partir das leituras dos viajantes europeus. Assim é que Valéria de Marco afirma: “Ele [Alencar] pensava o país a partir de sua cicatriz de origem – a da dependência –, ainda que o fizesse com categorias tão ideologizadas como o ‘nacional’ e o ‘estrangeiro’” (MARCO, 1993, p. 225).

O filme foi produzido quatro anos antes de o país comemorar seu quinto centenário, quando a mídia estava empenhada em rememorar os grandes feitos da história da nação. Nesse momento, “o Brasil se encontra às vésperas de comemoração dos 500 anos de seu descobrimento e a grande mídia tem se encarregado de transformá-lo num acontecimento digno de euforia nacional” (BELFORT, 2000, p. 68). Nesse momento também foi comemorado o centenário do cinema mundial, razão que levou a diretora a dedicar o filme “aos 100 anos do cinema, uma homenagem de todos que trabalharam neste filme”.

Na seqüência, estabelecemos alguns parâmetros sobre a produção cinematográfica em relação ao seu estatuto de arte massificada, para esclarecer que nem a reprodução nem a massificação destituem o valor artístico do filme. Procuramos rever as razões que hipoteticamente levaram os grandes cineastas a voltarem seu olhar, muitas vezes, à adaptação de textos literários, em detrimento da composição de temáticas inusitadas. Também procuramos apresentar uma visão mais ampla da relação entre literatura e cinematografia, explicitando diferenças e semelhanças, e verificando as possibilidades de análise do enunciado cinematográfico proveniente do romance.

Marília da Silva Franco (1984, p. 116) aproxima a ficção cinematográfica da ficção literária ao afirmar que, no cinema, “verdade, magia e consumo tornam-se os pilares sobre os quais se assentam as bases da indústria cinematográfica”. Franco comenta que os pilares do cinema, apesar de aparentemente contraditórios, fundamentam-se na verdade e na transcendência concernentes ao ser humano, indicando que a essência da ficção cinematográfica está relacionada à sua capacidade de sedução e de convencimento do espectador. É desse convencimento que depende o consumo de qualquer forma de arte.

Nessa busca de fantasia e de ficção tão própria do homem apoiou-se Méliès para explorar recursos e números de magia e, assim, atrair o público-espectador de sua época. Com esse mesmo intuito, “Méliès elegeu a literatura como base para suas peripécias e deu ‘verdade cinematográfica’ às fantásticas aventuras de Júlio Verne” (FRANCO, 1984, p. 117).

³ Entendemos por visão em ricochete da nacionalidade o que Rouanet (1991, p.180, grifos do autor), define como um “*espelho* que faz com que, do Brasil para a Europa e de volta, em ricochete, se vá criando um caráter de *brasilidade*”.

Depois de Méliès, muitos outros se apoiaram em textos literários para a exploração dos possíveis recursos cinematográficos e para chamar a atenção dos espectadores. O próprio D.W. Griffith usou a literatura para “desenvolver sua gramática visual”. Com isso, “o romance *The clasman*, de Thomas Dixon, serviu de argumento para o filme mais importante da história do cinema – *Nascimento de uma nação*⁴, 1915” (FRANCO, 1984, p. 119).

Franco afirma ainda que a maior parte dos filmes americanos é baseada em obras literárias, o que nos leva a considerar a literatura a grande parceira do cinema, em cuja história a associação com textos literários colaborou para o desenvolvimento de uma linguagem específica: no princípio com os letreiros, e depois com o som e a montagem. Acrescentamos, neste caso, que a ficção, imbuída de fantasia e verossimilhança, é o ponto alto dos dois gêneros, o que pode significar que o filme está, de certa maneira, apoiado nas bases da prosa literária.

Comenta Hohlfeldt (1984, p. 129) que “a relação entre literatura e cinema é muito antiga [...]” e lembra que aquela antecede a este. Ana Maria Balogh (1996, p. 24) afirma que “o Brasil não foge à regra, e a nossa filmografia é extremamente rica em adaptações”, atestando a importância de uma pesquisa pautada numa prática tão comum na cultura brasileira.

Com relação ao interesse do cinema pela literatura, Jean-Claude Seguin diz que “desde as primeiras imagens do cinematógrafo, os cineastas tiveram a literatura como fonte criativa para a reconstrução da narrativa”⁵ (1999, p. 181, tradução nossa). Para Seguin, a dependência entre cinema e literatura faz parte de um processo natural de recriação ficcional.

Dujarric (1990, p. 10), por sua vez, diz que o cineasta deseja adaptar a obra literária já consagrada porque já seduziu o público leitor – obra que poderá também seduzir o público espectador. Alain Garcia (1990, p. 13, tradução nossa) concorda, afirmando que “é a obra de um grande autor, ou seja, a grande literatura que compõe a adaptação⁶”, entendendo por grande literatura aquela que se escreve com “L” maiúsculo, que foi consagrada pelo tempo e que traz à tona uma das razões de o cineasta escolher a literatura como ponto de partida para a composição de roteiros cinematográficos.

Lembre-mos de que a associação entre a ficção literária e a cinematográfica, respaldada no novo conceito de arte proveniente das transformações culturais e tecnológicas, viabiliza o surgimento de novos gêneros híbridos que misturam literatura, tecnologia e cultura

⁴ *The birth of a nation*

⁵ « Dès les premiers balbutiements du cinématographe, les cinéastes n'ont cessé de regarder du côté de la littérature pour puiser en elle des inventions nouvelles propices à reconstruire des récits ».

⁶ « C'est donc l'oeuvre d'un grand auteur, c'est donc la grande littérature qui fait l'adaptation ».

de massa, o que não denigre nem diminui o valor da arte hodierna. Um dos exemplos dessa evolução do conceito de arte é a roteirização do romance, que a partir do cinema ganha uma nova forma, tornando-se um novo gênero. Esse é o caso do filme *O Guarani* de Norma Bengell e de tantos outros baseados em romances.

Um formato interessante tem *O amante* (1984) de Marguerite Duras, que apresenta impressa a forma de um roteiro cinematográfico. Ainda podemos citar as publicações de roteiros – alguns baseados em obras literárias e outros compostos exclusivamente para o cinema.

Um exemplo singular dessa relação entre ficção literária e ficção cinematográfica é o de *Manon das fontes*, de Marcel Pagnol, que, filmado em 1952, tornou-se romance em 1963 pela pena do próprio Pagnol e foi re-adaptado para o cinema por Claude Berri, em 1985. Jean-Marie Clerc (1993, p. 75, tradução nossa) diz que esse vai-e-vem entre as formas ficcionais é um exemplo da colaboração entre os criadores de ficção, pois “expressam o estabelecimento de uma relação não mais de influência, nem de rivalidade, mas de osmose original entre os dois meios de expressão⁷”.

Todos os exemplos citados são possíveis pela criatividade dos autores de diferentes formas de ficção, como é o caso do romance, quando roteiristas e diretores tomam o texto literário como fonte para a composição de um novo enunciado, quase sempre representativo dos anseios de espectadores desejosos de diversão e cultura.

As artes de massa - literária e cinematográfica - sobrevivem da sede de criar dos artistas e do desejo do espectador de ter ficção e fantasia, já que ambas estão imbuídas do mesmo intento de animar um receptor disposto a reviver, no filme, ou no romance os sonhos e as fantasias que lhe impõe sua mente e que são concernentes aos valores pequeno-burgueses cultivados pela própria mídia. É esse mesmo desejo que leva à transformação da arte e à formação de novos gêneros, novos conceitos e novas técnicas, comprovando que a arte literária, na sua forma mais popular (o romance folhetim) pode *re-nascer* a partir da ficção cinematográfica.

A esse propósito Averbuck comenta:

No gesto que move o ficcionista, o cineasta, o desenhista de quadrinhos, ou o roteirista de televisão, define-se de um lado o milenar gesto de narrar, testemunhar; do outro sua esperança de contentar a inesgotável sede de

⁷ « [...] expriment l'établissement d'une relation non plus d'influence, ni de rivalité, mais d'osmose originale entre les deux moyens d'expression ».

fantasia, sonho e imaginação de seu leitor/espectador (AVERBUCK, 1984, p. 6).

Tal reflexão comprova que, autores e receptores, estão freqüentemente empenhados em sonhar ou em fazer sonhar.

E a autora ainda afirma:

Na era da sociedade industrial, permeando as diferentes formas de comunicação, é pelo uso da palavra, do olhar traduzido sobre o real, e pela força do imaginário que o autor, enquanto produtor de novas formas, mantém o reduto de sua autonomia: aquela definida pela escolha de seus meios e a qualidade da fórmula pela qual ele, ao narrar, transmite seu sentido do mundo (AVERBUCK, 1984, p. 8).

A liberdade para a transmissão do “sentido do mundo” de cada artista é o que justifica e possibilita a existência de formas como o filme proveniente do romance, e o que também assegura o estatuto de arte a uma nova forma de ficção – a cinematográfica.

No contexto atual, o cinema – além de fazer parte da massificação da arte, de ser direcionado ao consumo de espectadores desejosos de diversão, destinado à coletividade, resultado de um trabalho de vários artistas, e de ser reproduzível e reprodutível – expressa originalidade no que concerne às inovações de cada cena ou de cada visão de mundo inserida no filme. A composição das imagens do mundo se faz a partir de um trabalho árduo de atores, diretores, roteirista e produtores. Por essa razão, o filme pode ser classificado como arte, e mais especificamente, como a “sétima arte”.

Para Fournel (1999, p. 10), o indispensável para a composição de um bom filme é uma boa história. Conforme afirmam Stephenson e Debrix (1969, p. 24), o cinema é uma arte de grupo, mas “os filmes usualmente partem de uma inspiração individual – um conto, um romance, uma peça, um argumento, uma idéia, uma experiência”.

Além de ser uma arte de grupo que, usualmente, parte de uma inspiração individual, o filme é uma das formas de arte mais suscetíveis à reprodução e à cópia⁸. Poderíamos afirmar, entretanto, que tais características não o tornam menos original que as outras formas artísticas, nem eliminam a criatividade à qual a obra fílmica foi submetida durante a produção. A esse

⁸ Mesmo sabendo que a concepção de arte irreprodutível e irreproduzível é incabível para os dias de hoje, achamos por bem esclarecer que a evolução da tecnologia transformou o estatuto da arte hodierna, possibilitando-nos tratar de cinema e literatura como formas de arte ficcional com linguagens diversas mas com objetivos comuns. Nesse sentido Benjamin afirma que “a própria noção de autenticidade não tem sentido para uma reprodução, seja técnica ou não. Mas acrescenta que diante da [...] falsificação, o original mantém a plena autenticidade” (1983, p. 7).

respeito, Paul Valéry (*apud* Benjamin, 1983, p. 3) diz “é preciso estar ciente de que, se essas tão imensas inovações transformam toda técnica das artes e, nesse sentido, atuam sobre a própria invenção, devem, possivelmente, ir até o ponto de modificar a própria noção de arte [...]”. Walter Benjamin (1983, p. 5) ainda acrescenta que “a obra de arte [...] foi sempre suscetível de reprodução [...]”, mas adverte: “as técnicas de reprodução são, todavia, um fenômeno novo, de fato, que nasceu e se desenvolveu no curso da história [...]”, comprovando que o estatuto da arte transformou-se a partir do surgimento das técnicas de reprodução.

Diríamos, assim, que a distribuição de cópias pelos cinemas do mundo afora dá ao filme o estatuto de arte popular, das massas, promovendo, em função dos intentos capitalistas dos distribuidores, a divulgação do produto proveniente de um trabalho artístico tão criativo quanto qualquer outra forma de arte. Nesse sentido, o filme é arte popular, massificada e democrática.

Concordamos com Érika Bauer ao afirmar que o filme é uma forma de democratizar a arte literária, “é um potencial grande de democratização e de aproximação com o público” (informação verbal)⁹. Tais palavras nos levam ainda a acrescentar que, nos tempos atuais, falar de arte como algo inacessível ao público seria negar que o desenvolvimento das tecnologias transformou o estatuto da arte, possibilitando que ela seja democrática, erudita e autêntica a um só tempo. Nessa perspectiva, Benjamin assevera que, para se impor “como formas originais de arte [...]”, “duas de suas manifestações diferentes – a reprodução da obra de arte e a arte cinematográfica – reagiram sobre as formas tradicionais de arte” (1983, p. 6).

A verdade é que a arte cinematográfica pertence ao tipo especial de arte reproduzível, e a democratização é um aspecto relevante da cultura cultivada, possibilitada pela reprodução da arte. Benjamin (1983, p. 12) acrescenta que hoje o cinema e a fotografia “testemunham de modo bastante claro [...]” a “preponderância absoluta do valor de exibição da arte”. Nesse sentido, E. Morin (1977) lembra que, na sua reprodutividade técnica, a arte considerada culta pode, sem perder seu valor artístico e sem se tornar padronizada, chegar ao grande público por meio de cópias. No caso do filme e do livro, essas cópias são idênticas aos protótipos originais, servindo para democratizar o produto sem denegrir seu valor estético, artístico ou cultural.

Poderíamos dizer que, na transposição de um clássico literário para o cinema (MORIN, 1997, p. 55), características como “simplificação, maniqueização, atualização, modernização concorrem para aclimatar as obras de ‘alta cultura’ na cultura de massa”. Essa

⁹ Informações obtidas em entrevista com a cineasta em fevereiro de 2005, em Brasília.

aclimação facilita o reconhecimento entre o receptor e a obra, possibilitando o consumo do produto cultural. Uma consequência dessa aclimação é a democratização da alta cultura. Ou seja, a hibridação democratiza o novo objeto, permitindo seu acesso a um número maior de espectadores e, portanto, tornando a arte acessível aos desprivilegiados. Diríamos, então, que a adaptação é um processo de construção de um novo enunciado, ou seja, de composição de uma nova arte.

Essa democratização por meio de simplificação, maniqueização, atualização, modernização e aclimação se torna possível porque “a indústria não fabrica seus produtos *ex nihilo* [...]. Mas ela pode transformar esses produtos naturais, alterá-los mais ou menos profundamente em função do consumo universal” (MORIN, 1997, p. 64). Um exemplo dessa transformação dos produtos é também a integração de elementos naturais e regionais como o folclore por exemplo, ao *mass media*, processo em que a homogeneização e a padronização ocorrem em decorrência de um consumo maciço.

Assim, quanto maior sua possibilidade de divulgação, maior seu valor perante os envolvidos no meio, e maior atenção terá dos espectadores atraídos pelas grandes produções, tanto dos meios de comunicação e de divulgação do produto quanto da crítica que de certa forma, pode avaliar seu conceito de arte e legitimar sua exibição às grandes massas, especialmente quando se trata de eventos como os de Hollywood.

Em muitos aspectos o romance, no que concerne à massificação, aproxima-se do cinema. Em primeiro lugar porque a literatura de massa de todos os tempos respondeu ao apelo dos receptores, buscando agradar e persuadir o leitor, que, assim como o espectador, deseja cultivar a fantasia e o deleite pessoal. Além disso o livro, na sua matéria reproduzível, chega aos consumidores/leitores por meio de distribuidores, bibliotecas e livrarias, tanto quanto o filme precisa de distribuidores e exibidores. A esse respeito Benjamin diz que “a competência literária não mais se baseia sobre a formação especializada, mas sobre a multiplicidade de técnicas e, assim, ela se transforma num bem comum” (1983, p. 19). Dessa maneira, poderíamos colocar o filme e o romance como formas de arte massificadas, contando, entretanto, com linguagens diversas, sendo o romance verbal e impresso, e o cinema, verbo-visual e imagético.

A publicidade também contribui para dar a ambos o estatuto de objeto consumível, o que une as duas formas de arte. Outro elemento que as aproxima é o fato de a criatividade e de certa erudição da obra literária também serem mantidas, apesar de sua massificação. A partir do século XIX, segundo Benjamin, passou a vigorar uma “intenção da obra de arte de se

endereçar às massas” (1983, p. 21). Grandes títulos do folhetim oitocentista são bons exemplos dessa associação entre massificação e arte.

Tal aproximação entre literatura e cinema – como formas de arte capazes de demonstrar criatividade artística e de atender, ao mesmo tempo, a apelos comerciais – pode ser uma das razões que levam tantos cineastas a investirem na produção cinematográfica a partir de textos literários. Assim, eles objetivam, de modo semelhante aos escritores, garantir a criatividade e a diferenciação de sua obra por meio de traços particulares, como a linguagem por exemplo.

O que se poderia chamar de distanciamento entre a composição do romance e do filme está no fato de a produção do primeiro ser, em primeira instância, solitária, enquanto no cinema o roteirista e o diretor dependem do trabalho de inúmeros outros profissionais. Essa produção individual do escritor, entretanto, há muito tempo não dispensa a colaboração de auxiliares, como fez, por exemplo, Dostoievski na composição de *O jogador*, ao contratar Ana Grigorievna Snitkina para estenografar o que lhe ditava. Outro exemplo é Alexandre Dumas, que, além de Augusto Macquet, mantinha diversos outros colaboradores na composição de seus folhetins. Esses autores são precursores da industrialização das idéias e trazem à tona o fato de que a literatura, apesar do seu aparente estatuto de arte superior ao cinema, em alguns aspectos de sua criação apresenta semelhanças com a criação cinematográfica.

É preciso nos lembrar de que, em diversos momentos da história da literatura, questões comerciais se sobrepuseram a questões artísticas. As expectativas do público e dos donos de jornais oitocentistas, por exemplo, impunham a certos romancistas temas mais populares e mais caros aos leitores, o que é mais um indício da aproximação do romance-folhetim com o cinema, já que este também considera o gosto do público para uma produção mais atraente ao espectador.

Outro elemento indispensável, e que aproxima os dois gêneros, é a forma de produção do romance. A impressão de volumes e jornais, por exemplo, carece de trabalhadores manuais, ilustradores e, na sequência, divulgadores e distribuidores, tornando o romance uma forma industrial, e, de certo modo, coletiva de produção artística. Nesse sentido, poderíamos dizer que o cinema proveniente da transposição literária foi buscar inspiração numa forma artística tão cultural, tão erudita e tão massificada: o romance.

Acrescentaríamos ainda que a massificação do folhetim é resultado do desenvolvimento das formas de reprodução da arte. De modo semelhante, o filme também pode ser considerado como arte popular, massificada, reproduzível – consequência da

evolução artística e industrial da sociedade. A partir disso, ousaríamos concluir que toda arte hodierna é também mercadoria reproduzível.

A respeito da relação entre literatura e cinema, lembremo-nos das palavras de Fournel (1999, p. 11, tradução nossa), para quem “a principal diferença entre a literatura e o cinema é a solidão”¹⁰. Considerando o filme e o romance no momento de recepção, o crítico francês afirma que, no contexto literário, “ler é uma aventura individual, silenciosa e elástica”¹¹, enquanto a “leitura” fílmica é compartilhar “sentado no escuro, lado a lado e viver a mesma narrativa, no mesmo ritmo”¹².

Para opor filme a romance, Drevet aborda a imagem cinematográfica. Para ele, a técnica e a estrutura da imagem fílmica a aproximam da escrita literária. A esse respeito, ainda declara:

Sob a forma de imagem: na sua liberdade ideal o caminho da escrita se assemelha à aparência da borboleta; na sua dimensão mais pura, a imagem cinematográfica lembra a eclosão da flor; acontece que a borboleta e a flor parecem tão próximas que chegam a se confundirem.¹³ (DREVET, 1999, p. 52, tradução nossa).

Essa proximidade, estabelecida por Drevet, entre a forma do romance e aquela do filme é revista por Gardies (1999, p. 104, tradução nossa), quando este assevera que “filme e romance têm em comum o recurso da narrativa [...]”¹⁴. Ou seja, é nos elementos da narrativa que encontramos os aspectos comuns da ficção cinematográfica e da literária. De maneira semelhante, Blanc (1999, p. 215, tradução nossa) afirma: “O cinema [...] é justamente histórias e nada mais”¹⁵.

Para Jost (1989, p. 7), as categorias narrativas a serem vislumbradas na análise da ficção cinematográfica – trama, tempo, ponto de vista e narração – são coincidentes com aquelas da teoria literária. Jost (p. 11, tradução nossa) ainda afirma: “Precisamos confessar que a narração cinematográfica é iniciante em relação a sua prima literária”¹⁶. É preciso, entretanto, considerar a diferença entre os conceitos de “percebido” e de “pensado” na

¹⁰ « La principale différence entre la littérature et le cinéma est la solitude ».

¹¹ « Lire est une aventure individuelle, silencieuse et élastique [...] ».

¹² « [...] assis dans le noir, côte à côte et vivre dans le même rythme et le même récit ».

¹³ « Sous la forme d'image: dans sa liberté idéale le cheminement de l'écriture s'apparente à l'état papillonnaire ; dans sa dimension la plus pure, l'image cinématographique rappelle l'éclosion de la fleur ; il arrive que le papillon et la fleur se rencontrent, alors proches au point de se confondre » (p. 65).

¹⁴ « [...] film et roman ont en commun le recours au récit [...] ».

¹⁵ « Le cinéma [...] c'est justement des histoires et rien d'autre ».

¹⁶ « Il faut bien avouer que la narratologie cinématographique est bien balbutiante face à sa cousine littéraire ».

reflexão narratológica, pois, enquanto o romance sugere com palavras, o cinema apresenta a imagem diante do espectador. A esse respeito, Clerc (1993, p. 8-9, tradução nossa) diz que as técnicas cinematográficas podem dotar o homem de um prolongamento óptico, um *trompe-l'oeil*¹⁷ que leva o espectador a perceber reflexos fiéis da realidade ao mesmo tempo que realiza uma fusão orgânica entre matéria e espírito. Assim, assevera: “O cinema tem o efeito de promover a analogia como competência essencial de seu duplo nível de funcionamento: semelhança das palavras com o mundo, semelhança das imagens entre elas”¹⁸.

Mordillat (1999, p. 155, tradução nossa), refletindo sobre sua trajetória de cineasta-escritor e escritor-cineasta, assegura que “cinema e literatura se iluminam com reflexos recíprocos”¹⁹. Isto é, são mídias diferentes, com linguagens e estéticas divergentes, mas podem narrar a mesma história.

Para Macdonald (1971, p. 74), “antes que se possa extrair dela um filme ‘hollywoodesco’ como se deve, a obra de arte deve ser destruída”. Tais palavras nos confirmam que toda adaptação é, na verdade, reconstrução. Ou seja, é um novo enunciado, com nova linguagem, novas possibilidades de leitura e novas perspectivas de recepção.

Peña-Ardid, por seu lado, diz:

A passagem do texto literário ao filme supõe certamente uma transfiguração tanto nos conteúdos semânticos quanto das categorias temporárias, das instâncias enunciativas e dos processos estilísticos que produzem a significação e o sentido da obra de origem²⁰(PEÑA-ARDID, 1992, p. 23, tradução nossa).

Nourrisson (1999, p. 145) afirma que a adaptação literária configura a passagem do escrito para a tela, uma mudança de estrutura narrativa que diz respeito à passagem do romance impresso para a imagem na película, uma alteração da mídia segundo a qual o destinatário passa de leitor a espectador.

Consideramos também que a apropriação da literatura pelo cinema não se limita à “literatura voltada ao lazer, meio propício ao escapismo e à ilusão”. Ela também toma textos pertencentes à “literatura destinada ao saber, veículo para a transmissão de conhecimentos

¹⁷O termo francês pode significar aparência enganosa, evento que ilude, ou ainda pode remeter a um tipo de pintura decorativa que visa criar a ilusão de objetos em relevo.

¹⁸ « Le cinéma a donc pour effet de promouvoir l’analogie comme ressort essentiel de son double niveau du fonctionnement : ressemblance des images avec le monde, ressemblance des images entre elles [...] ».

¹⁹ « [...] cinéma et littérature, « s’allument de reflets réciproques ».

²⁰ “El paso del texto literario al film supone indudablemente una transfiguración no sólo de los contenidos semánticos sino de las categorías temporales, las instancias enunciativas y los procesos estilísticos que producen la significación y el sentido de la obra de origen”.

úteis à vida prática e garantia futura de um lugar digno na sociedade” (ZILBERMAN, 1987, p. 13). Nesse sentido, lembramos que são levados à cena cinematográfica tanto textos de Machado de Assis e Guimarães Rosa quanto aqueles de menor relevância para o cânone literário, conforme poderemos constatar adiante. Entretanto, quando a obra puder reunir as duas facetas, o cineasta poderá ter mais vantagens na produção, já que atrairá o público por dois aspectos.

Na condição de obra popular e erudita poderíamos enquadrar a produção de José de Alencar, que – conforme testemunha a história do cinema brasileiro – foi até hoje o preferido entre os cineastas. Autor de folhetins arrasadores como *O Guarani* e de obras polêmicas como *Lucíola*, Alencar está atualmente no rol dos grandes clássicos da prosa oitocentista brasileira, podendo servir de exemplo para não se negar a qualidade da cultura de massa nem tampouco maldizer o avanço da indústria cultural, pois passou do folhetim ao volume e deste às telas do cinema, conservando sempre certo tom erudito, numa literatura agradável às massas.

Em virtude do que foi explanado anteriormente e do fato de este trabalho ser realizado por alguém da área de literatura que se coloca como pesquisadora da arte cinematográfica, no capítulo I, intitulado “Apontamentos sobre a história do cinema”, apresentamos um esboço do surgimento da linguagem cinematográfica associado a algumas questões relacionadas ao contexto da indústria cultural tendo em vista as fórmulas capazes de conquistar o público espectador, levando-o a adquirir o produto e, muitas vezes, tornando-o refém de um gênero de arte intitulada “arte das massas”. Nesse contexto estaria a arte cinematográfica, que segue um padrão capaz de respeitar os objetivos da indústria das artes e atrair o grande público, que, naturalmente, adapta-se à linguagem, ao formato e à temática específicos da indústria audiovisual.

Ainda nesse capítulo, tratamos das dificuldades, sobretudo subordinadas às questões mercadológicas, enfrentadas pelos produtores brasileiros na concorrência com a grande indústria cinematográfica internacional. A respeito, achamos por bem apresentar um quadro histórico do cinema nacional baseado em historiadores do cinema e em teóricos que tratam da massificação da cultura.

Com base em um panorama da história do cinema brasileiro, damos ênfase às primeiras produções da ficção cinematográfica, aos iniciadores e à importância da arte literária para as produções de filmes nacionais. Procuramos mostrar ainda que a literatura foi a principal parceira dos iniciadores da sétima arte no Brasil, o que se dá, especialmente, porque a preferência pelo texto literário – principalmente o romance-folhetim – encurta caminhos na produção do roteiro do filme, por já apresentar um tema nacional e personagens capazes de

envolver o público-espectador em suas aventuras folhetinescas, suprimindo também a carência de bons roteiristas. Essa predileção pelo uso do texto literário nacional também está relacionada à inclusão do elemento nacional e à revisão do passado histórico enfocados na obra literária, e agindo como um fator de afirmação para a obra cinematográfica, além de possibilitar o uso de cenários naturais – em que a própria natureza pode funcionar como cenário –, o que evita a necessidade de construir dispendiosos estúdios de filmagem. Devemos lembrar, entretanto, que no início da história do cinema mundial os clássicos da literatura universal e os grandes fatos da história mundial foram usados pelo cinema como artifício para a afirmação da sétima arte.

Tratamos, ainda nesse momento, de algumas produções relevantes para a história do cinema e que são provenientes da adaptação de obras literárias, o que sugere também a transferência oportunística do *status* da arte literária – já consagrada – para a iniciante cinematografia brasileira. Nessa perspectiva, enumeramos algumas adaptações relevantes para o contexto cinematográfico relacionadas às suas tendências prioritárias, no intuito de ilustrar a presença maciça da literatura no meio cinematográfico. Ainda objetivando mostrar a importância da literatura para a construção da cinematografia nacional, relacionamos alguns exemplos de traços da linguagem literária presentes na arte cinematográfica.

Esclarecemos que, apesar de muitos documentários terem sido produzidos desde o início da cinematografia brasileira, o mais importante para esta pesquisa é tratar dos filmes de ficção e, sobretudo, daqueles provenientes de textos literários. Por essa razão seguimos, para a realização desse esboço histórico, o caminho das produções mais direcionadas ao assunto em questão, mas sem, com isso, querer dizer que as outras formas de produção não tiveram relevância para a história do cinema brasileiro.

De modo semelhante, decidimos priorizar as produções do eixo Rio-São Paulo, tendo em vista sua relevância para os textos componentes do *corpus* e para o direcionamento dado ao trabalho, não pretendendo, no entanto minimizar o valor do importantíssimo cinema regional.

Nesse primeiro capítulo apresentamos também um breve esboço do trabalho literário de Alencar, que, dividido entre a produção de romances e de peças teatrais, alcançou um estilo peculiar e uma linguagem popular capazes de representar com maestria a paisagem nacional, compondo assim um painel vivo do cenário literário brasileiro e de momentos diferentes da história do país. Na busca de justificar a importância de José de Alencar para as artes literária e cinematográfica brasileiras, enumeramos as muitas adaptações dos textos do autor para o cinema, apresentando algumas características peculiares a sua obra que –

juntamente com o fato de fazer parte do cânone literário – certamente influenciaram muitos cineastas a adaptarem seus romances para o cinema.

No capítulo II, intitulado “Literatura e cinema: algumas relações dialógicas possíveis”, apresentamos um breve esboço das teorias que irão fundamentar a análise do *corpus*. Para tanto, fazemos um ligeiro passeio pelas teorias cinematográfica e literária, buscando desvendar as relações formais dos dois gêneros ficcionais, para, em seguida, considerarmos algumas afirmações de Bakhtin acerca de dialogismo, da intertextualidade e da polifonia relacionadas ao contexto cinematográfico.

No capítulo III, intitulado “Romance e cinema: aliados na (re)tomada/(re)construção da identidade nacional”, realizamos uma análise do *corpus*, tendo em vista o entrelaçamento dos pressupostos sócio-histórico-ideológicos de Bakhtin (1992; 1997; 1998) acerca de dialogismo, polifonia e intertextualidade com as perspectivas teóricas da Escola de Frankfurt, especialmente vinculadas aos posicionamentos de Adorno (1991) e Benjamin (1983). Com isso, pretendemos uma análise pautada nos principais elementos da narrativa, visando averiguar se as perspectivas dos autores – Alencar e Bengell – comportam a construção e (re)construção de uma certa identidade nacional proposta pelo autor romântico e retomada no filme de Bengell.

A opção de realizar a análise com base na Teoria Crítica de Adorno e Benjamin deu-se em virtude da importância de suas teorias para o debate crítico sobre a mídia, especialmente em relação ao cinema. A escolha de Bakhtin se deve ao fato de o teórico russo trabalhar a linguagem sob uma perspectiva que contempla a visão do Outro na construção dos sentidos. A relação dessas teorias com a teoria literária seguiu um percurso e uma necessidade natural dos estudos literários. Nesse percurso, os professores Ana Maria Carlos (UNESP), Edson Carlos Romualdo (UEM) e Renilson José Menegassi (UEM) tiveram importância cabal para a discussão acerca dos pressupostos bakhtinianos, e o professor Robespierre de Oliveira (UEM) na discussão dos textos frankfurtianos.

Tendo em vista nossa proposta de investigação, no primeiro momento da análise fazemos uma leitura crítica do filme, considerando especialmente o resultado visual/sonoro, e averiguamos dados formais desta produção de Bengell. Na sequência, retomamos elementos da relação entre literatura e cinema que podem contribuir para um melhor esboço da análise formal do filme e do romance, tendo em vista que ambos os textos compõem produções artísticas midiáticas e que estão imbuídos de objetivos e formas semelhantes. Ou seja, são arte e mercadoria que objetivam atrair, agradar e conquistar um público leitor/espectador.

Apresentamos enfim a análise do espaço e das personagens do filme *O Guarani* proveniente do romance homônimo de Alencar, com o embasamento teórico-crítico em Candido (1998), Sales Gomes (1998), Hamon (2005), Bourneuf e Ouellet (1976), Aumont e Marie (2003) Bakhtin (1992; 1997; 1998) e Rouanet (1991), e tendo em vista que esses elementos testemunham a construção da nacionalidade, enfocada na ficção verbal e retomada na ficção audiovisual. Para alcançarmos um resultado mais coerente com os objetivos de averiguar a possível ampliação do conceito de nacionalidade na obra cinematográfica, simulamos um esboço da decupagem²¹ da estrutura formal do filme e retomamos dados teóricos da estrutura do texto literário, especialmente no que se refere à personagem e ao espaço da ficção.

Com relação à análise do filme proveniente do romance, apresentamos, nesse momento, algumas sugestões interessantes para esta pesquisa. Em primeiro lugar, revemos que Garcia (1990, p. 20, tradução nossa) propõe três eixos para a análise fílmica: a adaptação, a adaptação livre e a transposição, sendo a primeira composta da ilustração e da ampliação; a segunda da digressão e do comentário; e a terceira baseada nos princípios da analogia e da ecranização²². Os três eixos de Garcia conduzem a uma visão tripartida do processo da adaptação fílmica, em que a primeira (adaptação) é considerada prisioneira do romance; na segunda (adaptação livre) o romance serve de ponto de partida e de material de apoio a ser transformado pelo cineasta. Nesse caso, o ponto de partida do cineasta seria, principalmente, a intriga, a personagem e o tema. A terceira (transposição), por sua vez, procura adaptar o romance para o cinema pela equivalência das formas dos textos, ou seja, passando de um código lingüístico para um código visual. Nesse sentido Garcia conclui:

Resumidamente, a adaptação trai o cinema estando mais próxima da literatura. A adaptação livre trai o romance distanciando-se da literatura. A transposição não trai nem um nem outra porque se situa no limite dessas duas formas de expressão (GARCIA, 1990, p. 203, tradução nossa).²³

²¹ No primeiro momento é definida como o “estágio da preparação do filme sobre o papel”, mais tarde passa a designar “a estrutura do filme como seguimento de planos e de seqüência, tal como o espectador atento pode perceber [...]”. Com Burch (1969), o conceito “é definido então como ‘a feitura mais íntima da obra acabada, o resultante, a convergência de uma decupagem no espaço e de uma decupagem no tempo’” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 71).

²² Para Alain Garcia (1990, p. 254), *écranisation* é o mesmo que « réduire un texte long et complet sans le dénaturer [...] ».

²³ « En résumé, l’adaptation (première partie) trahit le cinéma en étant trop près de la littérature. L’adaptation libre (deuxième partie) trahit le roman en prenant trop de distance vis-à-vis de celui-ci. La transposition, elle (troisième partie), ne trahit ni l’un ni l’autre en se situant aux confins de ces deux formes d’expression artistique ».

Concordando com Garcia, Peña-Ardid (1992, p. 21) diz que a análise fílmica não deve colocar nem o filme nem o romance em posição subalterna, pois a concepção de superioridade da arte participa de forma excludente do processo de transposição, uma vez que desconsidera que a relação entre literatura e cinema pode ser uma via de mão dupla, permitindo o aprimoramento mútuo das artes ficcionais.

Compartilhamos da reflexão de Garcia e Peña-Ardid no sentido de que há equivalência no valor das artes ficcionais no momento da análise fílmica, e consideramos válida a proposta de análise de Garcia, mas tendo em vista que nossa análise visa averiguar, prioritariamente, a possível ampliação do conceito de nacionalidade proposto por Alencar no romance *O Guarani* e retomado no filme de Bengell. Reiteramos nossa predileção por ter como fenômenos análogos a adaptação, a transposição, a transmutação e a tradução fílmica.

Nesse caso, optamos por conceituar a adaptação fílmica como um ato de transformar imagens do livro em imagens do filme. Nas palavras do próprio Garcia (1990, p. 261, grifo do autor, tradução nossa), “a adaptação do romance ao filme é um trabalho que vai das palavras às imagens, colocando as palavras à prova das imagens”²⁴. Acrescentaríamos ainda que toda ficção cinematográfica, seja ou não resultado de uma transposição, constitui sempre um enunciado novo.

Balogh (1996, p. 22) propõe que a análise do texto transmutado se faça a partir do “caminho inverso ao da criação [...]” do texto fílmico, considerando como caminho da criação “obra literária → roteiro → obra fílmica [...]” e como percurso da análise “obra fílmica → roteiro → obra literária [...]”. Concordamos com Balogh (1996, p. 22) com o fato de que, atualmente, “o receptor seja primeiramente um espectador e, posteriormente, um leitor [...]”; por isso, nossa análise parte da obra fílmica – considerando a simulação de sua decupagem – e, quando necessário, voltando ao romance. O uso do roteiro original também se faz conforme as necessidades do desenvolvimento da análise mas não como prioridade, já que nossa proposta tem em vista o seguinte percurso: obra fílmica → simulação da decupagem → obra literária. Assim, propomos-nos a fazer o caminho inverso da adaptação, o qual tem em vista a passagem da “pena em punho ao olho da câmera”, traçando o percurso que pressupõe: obra literária → roteiro → obra fílmica, para explicitarmos o intercâmbio existente entre as obras em pauta.

Devemos esclarecer, aqui, que durante a análise o uso do roteiro do filme se tornou pequeno, pois, em virtude de termos tido muitas dificuldades para consegui-lo, quando

²⁴ « *L’adaptation du roman au film, c’est un travail qui va des mots aux images, qui met les mots à l’épreuve des images* ».

chegou às nossas mãos – além de já termos realizado a decupagem do filme a partir das imagens expostas na tela – descobrimos que o enunciado estava incompleto e que havia uma enorme distância entre as cenas descritas por Joffily e aquelas apresentadas no filme de Bengell – não contemplando todas as descrições concernentes à nossa sugestão de decupagem do filme. Ou seja, foram efetuados muitos cortes no roteiro proposto. Além disso, em contato com a diretora/produtora do filme, fomos aconselhados a realizar a análise a partir das imagens apresentadas no audiovisual. É o que podemos averiguar nas palavras a seguir: “Como você sabe, um roteiro de cinema é mais uma orientação. As cenas são mudadas conforme o sentimento de cada um... sendo assim é melhor você analisar o filme” (BENGELL, 2006, informação verbal)²⁵. Em virtude do exposto, consideramos o roteiro proposto apenas um suporte para o percurso da análise, e o roteiro alcançado a partir da decupagem, elemento primordial para a cotização das cenas verbais com as verbo-visuais.

Nesse percurso, consideramos também as teorias que embasam nosso estudo teórico sobre cinema e literatura e que definem os enunciados em foco como formas de arte midiáticas e ficcionais. Assim, partimos do conceito de dialogismo, especialmente no que concerne à polifonia e à intertextualidade, para analisarmos os aspectos verbais e não-verbais do enunciado de Bengell em oposição ao do romance de Alencar. Para tanto, enfocamos as composições de espaço e personagens na construção de um ideal de nacionalidade literária por intermédio de recursos verbais, averiguando deslocamentos temporais – *flashback* e *flash-forward* no cinema, e analepse e prolepse, na literatura; elipses, transposições ou retomadas das interjeições do romance no filme, das imagens verbais para as imagens não-verbais, como metáforas visuais, recursos de filmagem e montagem, tendo em vista as possíveis representações que a justaposição de imagens pode suscitar, de acordo com as definições de Aumont e Marie (2003), entre outros.

A partir do percurso escolhido, a análise do filme *O Guarani* de Norma Bengell, proveniente do romance homônimo de Alencar, procura mostrar que o resultado dessa adaptação – ocorrida em momento próximo da comemoração dos 500 anos da nação e do centenário do cinema mundial – amplia sutil, mas significativamente, o conceito de nacionalidade idealizado pelos românticos e proposto por Alencar no romance *O Guarani*.

²⁵Informações obtidas via email em janeiro de 2006.

CAPÍTULO I

APONTAMENTOS SOBRE A HISTÓRIA DO CINEMA

No século XIX, um conjunto de invenções técnicas alimentou a pesquisa em torno da reprodução da imagem em movimento (XAVIER).

Neste capítulo, propomo-nos a refletir sobre questões relacionadas ao surgimento, ao desenvolvimento e à história da sétima arte, no Brasil e no mundo. Para tanto, temos em vista que o cinema norte-americano é o modelo seguido por outros países, e que o desenvolvimento das técnicas cinematográficas se confunde com sua história e seu padrão, especialmente no que concerne aos experimentos de D. W. Griffith. Além disso, tendo ciência de que as produções norte-americanas têm sido o maior concorrente do cinema brasileiro, impondo seus padrões artístico-culturais em detrimento das produções cinematográficas brasileiras, e dado o perfil do objeto de nossa pesquisa – e por ser *O Guarani* um filme muito mais comercial que artístico –, optamos por não nos aprofundar nas correntes artísticas do cinema que fogem ao padrão hollywoodiano.

Ressaltamos ainda neste capítulo, que, tendo em vista as inúmeras tramas literárias transpostas para o cinema, pudemos perceber que a história do cinema brasileiro nos mostra que a literatura é uma forte aliada dos diretores e produtores, fazendo da adaptação uma prática tão comum quanto a de produzir filmes. Nesse contexto, Alencar é um dos grandes autores da literatura aproveitados na arte cinematográfica, em razão de sua linguagem, da fórmula folhetinesca de seus romances e de sua consagração junto ao público.

Assim, na sequência revelamos alguns dados da história e da constituição da gramática do cinema, retomamos algumas transposições oriundas da literatura como forma de comprovar a importância da arte literária para a formação da arte cinematográfica e apresentamos quadros ilustrativos das transposições de obras literárias brasileiras e, em especial, de romances de Alencar, no intuito de comprovar que a arte literária é uma fonte de

inspiração para a arte cinematográfica e que o autor cearense constitui um ícone para a literatura e para o cinema nacional.

1.1 Algumas palavras sobre o cinema mundial

O desenvolvimento da imagem em movimento durou cerca de setenta anos: de 1826²⁶, ano da descoberta da fotografia, até 1895, marco do surgimento do cinema. Nesse período, o processo industrial passava por inúmeras transformações e os cientistas da área tentavam encontrar soluções para vários setores da indústria de consumo. A Europa e os Estados Unidos encontravam-se num momento de desenvolvimento científico que buscava a dominação da natureza em seus aspectos mais específicos. Nesse contexto, muitos experimentos contribuíram para o desenlace positivo das experiências dos irmãos Lumière²⁷.

Da primeira exibição no Grand café de Paris até a invenção do rolo de película, a sétima arte passou por vários processos significativos para a obtenção de uma visão perfeita do que se expunha em cena. Essa busca de perfeição ótica levaria a um fim quase inusitado: serviria como fonte de poder absoluto sobre as mentes dos espectadores. Segundo Xavier (1978, p. 21): “É pelo caminho da diversão e da exploração do imaginário que a técnica avança e chega ao cinema”. É também por esse caminho que se descobre que a exploração do imaginário popular pode levar à dominação ideológica.

As primeiras apresentações do cinematógrafo dos irmãos Louis e Auguste Lumière²⁸, no Grand café de Paris²⁹, em 1895, mostraram pela primeira vez uma imagem em movimento e deram início a uma jornada ininterrupta de desenvolvimento tecnológico nas artes visuais. Mas, apesar do sucesso com o público e do resultado positivo de bilheteria, seus criadores acharam que o cinema seria “uma invenção sem futuro”. Não poderiam imaginar que esse

²⁶ Entre as informações sobre os longínquos precursores do cinema, citamos as sombras chinesas (silhuetas projetadas sobre a parede), datadas de cinco mil anos a.C.. Houve também, no século XVII, a lanterna mágica do alemão Athanasius Kircher, que consistia numa caixa que enviava imagens ampliadas por uma fonte de luz e uma lente.

²⁷ Podemos citar ainda como predecessores dos irmãos Lumière: a) o britânico W.G. Horner, que idealizou o zootrópico, 1833; b) o francês Emile Reynaud, que criou o teatro óptico, 1877; c) o americano Eadweard Muybridge, que experimentou o zoopraxinoscópio, decompondo em fotogramas as corridas de cavalo.

²⁸ Não esqueçamos aqui, em hipótese alguma, que antes desses existiram Thomas Edison e os irmãos Skladanowsky, também considerados inventores do cinema. Franceses, americanos e alemães, todos reclamam a paternidade do cinema, mas, segundo o pesquisador Mannoni (1994), as primeiras descobertas que dariam origem ao cinematógrafo ocorreram no séc. IV a. C. e, desde então, muitas se seguiram até o advento do cinematógrafo. Segundo Xavier (1978, p. 27), Edison é “co-inventor do cinema”.

²⁹ Os irmãos Lumière apresentaram no *Grand café*, no *Boulevard de Capucines*, duas produções: *La sortie des ouvriers de l'usine Lumière* e *L'arrivée d'un train en gare*.

seria um dos instrumentos mais importantes de dominação ideológica. Poderíamos mesmo afirmar que pensaram apenas na possibilidade de considerar o invento como uma fonte momentânea que renderia alguns francos. Não perceberam, de imediato, que a boa receptividade social era um sinal da relevância que o aparelho alcançaria em breve. Estavam equivocados. A câmera de filmar serviria para muito mais do que apenas registrar encontros de família, saídas de fábricas ou as chegadas de trens nas estações francesas.

Nas primeiras produções cinematográficas a câmera não se movia, fixando-se num ponto de vista que abarcasse todo o cenário. Além disso, as produções eram de curta duração. Segundo Xavier (1978, p. 27), “a diversificação cria a oposição documentário/ficção e aos irmãos Lumières e Méliès são atribuídas as paternidades destas duas tendências”. Depois de algum tempo, começaram a surgir diferentes gêneros³⁰ de filmes: documentários, ficção científica, comédias, seriados, desenhos animados e faroeste. Este último inseriu a idéia de movimento às cenas a partir de *The covered wagon*³¹, de Edwin S. Porter (1903), considerado o modelo dos filmes de ação e, em especial, do western³². Porter, além de criar a ação e o movimento na tela, também descobriu Griffith, que trabalhou como seu assistente.

Assim, as transformações do cinema foram se dando de acordo com a recepção do público, que no início contentava-se com a cena da chegada de um trem na estação de Ciatot mas que, com o tempo, passou a desejar recursos mais sofisticados, gêneros diferentes etc.

A exploração da imagem em movimento foi concretizada quando associada ao ilusionismo e à curiosidade do público. Durante os primeiros 30 anos, a imagem deteve toda a atenção do espectador dos filmes mudos, mas a partir de 1927, com o lançamento de *The jazz singer*³³, com Al Johnson, passou-se a associar imagem e som, concretizando um desejo de reproduzir as condições naturais da percepção humana em termos audiovisuais. Foi nesse período também que surgiram as primeiras teorias e que o cinema foi aceito como obra de arte, sendo intitulado “sétima arte”³⁴. Era o início de um caminho que levaria ao

³⁰ “Como nas outras artes, o gênero cinematográfico está fortemente ligado à estrutura econômica e institucional da produção” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 142).

³¹ *O grande assalto ao trem*.

³² Gênero histórico que, nos anos 50, retrata a conquista do Oeste dos Estados Unidos pelos brancos, no século XIX.

³³ *O cantor de jazz*, produzido pelos irmãos Warner em 1927, é inspirado num conto literário. A fita conta a história do jovem Jacob Rabinowitz (Al Johnson), filho de um rabino, que muda o nome para Jack Robin e se torna um astro de sucesso na Broadway para, em seguida, deixar o teatro e ir para a sinagoga ocupar o lugar do pai moribundo, com quem havia cortado relações. O sucesso da primeira versão levou a história a ser refilmada duas vezes: em 1953 e em 1980.

³⁴ Os anos 20, segundo Ismail Xavier, foram o “período de sedimentação da crítica cinematográfica na França [...]”, dando início a largas discussões que levariam a confrontos entre a indústria cinematográfica e os críticos academicistas. Nesse momento, o cinema – um representante ilustre da indústria cultural – tornar-se-ia uma arte acadêmica, passando a chamar-se “sétima arte” (XAVIER, 1978, p. 13).

estabelecimento de uma linguagem cinematográfica padrão. Isso condiz com a idéia de que, uma vez que existe para ser contemplada e fruída, a arte se torna ideal para, como espetáculo, ser produto reproduzido, evento de consumo.

No seu percurso histórico, quanto mais o cinema se desenvolvia, mais recebia a atenção do público-espectador, tornando-se produto de consumo. Nesse sentido, a arte cinematográfica dissemina ideologias, conceitos e modos de vida. No caso do filme, esses conceitos são em geral mostrados como universais mas obedecendo a certos padrões culturais, ou seja, o filme mostra o homem de dada região do planeta com alguns traços culturais e regionais, mas enfatizando conceitos ideológicos impostos pela camada detentora do poder, induzindo, assim, o espectador a seguir tais conceitos como universais e hegemônicos.

As características que fazem do cinema uma força de dominação ideológica e comercial estão na própria gênese do filme. A “impressão de realidade” e a reprodução colaboram a todo instante para a hegemonia das grandes potências da indústria cultural em detrimento de produções menores, vinculadas a ideologias locais. O deslumbramento do espectador diante da percepção da imagem na tela deixa-o suscetível à ideologia imposta pelo audiovisual, levando-o a concordar com o ponto de vista das questões expostas na cena.

Para Morin (1977), no século XX a colonização mais importante ocorreu a partir dos gestos audíveis e visíveis do cinema. Junto a essa “colonização da alma” do homem moderno deu-se também a “industrialização do espírito”, operando-se um progresso ininterrupto da técnica, capaz de transformar cultura em mercadoria. O cinema tornou-se o meio mais eficaz para essa transformação, e isso foi feito a partir das mãos de Georges Méliès (1861-1938)³⁵, que, na sua função de ilusionista, foi capaz de descobrir as grandes possibilidades artísticas da câmera de filmar. Com ele, os artifícios ilusionistas foram associados a conceitos burgueses, dando origem a uma forma artística capaz de explorar fruição e padronização social.

Nas palavras de Morin, as mercadorias vendidas “são as mais humanas de todas, pois vendem a varejo os ectoplasmas de humanidade, os amores e os medos romanceados, os fatos variados do coração e da alma [...]” (1977, p. 14), os quais seguem um padrão de produção e de ideais dispostos na tela com aparência de universal, e por isso capazes de atingir o público espectador de qualquer região ou espaço. Isso se dá porque o cinema é uma arte-meio que possibilita ao espectador uma espécie de retrato do mundo em que vive, reproduzindo com certa fidelidade os principais aspectos da vida ou apresentando cenas que o levem ao sonho e à fantasia.

³⁵ Diretor francês que, tendo sido mágico e caricaturista de jornal, experimentou os truques de mágica e inseriu a ficção no filme, tornando-se o inventor dos efeitos especiais.

Historicamente, a importância da expansão da indústria cultural para o desenvolvimento social está relacionada às suas descobertas e à sua capacidade de popularizar o elitizado, de reproduzir o reproduzível, de eleger culturas discriminadas. Com a descoberta da imagem, a ficção audiovisual deu aparência de universal ao particular, expondo o mundo ficcional das idéias e das ações diante de um espectador ávido de diversão e disposto a receber os ideais de vida impostos pela indústria da mídia.

Seguindo a cultura de massa, a arte cinematográfica passou, desde o princípio, por um desenvolvimento acelerado, contando com as descobertas das técnicas de trucagem de Méliès, das de montagem de Griffith (1875-1948)³⁶ e da associação de som e imagem da Warner Bros³⁷ (1927).

Podemos afirmar, por exemplo, que Griffith aproximou a câmera, cortando “as figuras à altura do joelho, num tipo de composição bastante funcional para mostrar expressão facial e postura do corpo ao mesmo tempo” (XAVIER, 1984b, p. 9), criando, assim, o plano americano, em *For love of gold*³⁸, de 1908. A partir de suas experimentações, deu origem a uma forma clássica de cinema narrativo, dominante na indústria, associando técnica cinematográfica e narratividade. Já em *A drunkard's reformation* (1909), usa do campo/contracampo, alternando “a imagem do palco (ação) e a imagem do alcoólatra na platéia (reação)” (XAVIER, 1984b, p. 19).

Griffith priorizou recursos de montagem e enquadramento, compondo a nova gramática do cinema clássico industrial. Ele próprio afirmou ser o criador da técnica moderna da arte cinematográfica, incluindo “o *close-up*, os grandes planos gerais, a montagem paralela (chamada de *switchback*), a sustentação do suspense, o escurecimento da imagem como pontuação, a interpretação mais contida dos atores” (XAVIER, 1984b, p. 30). Segundo Xavier, entretanto, Griffith apenas enriqueceu o *close-up*³⁹ mas não o inventou, assim como “muitos dos procedimentos que Griffith soube melhor do que ninguém coordenar podem ser constatados em filmes anteriores à sua carreira: movimentos de câmera, montagem paralela, cortes no interior de uma cena para destacar um aspecto importante” (XAVIER, 1984b, p. 35).

³⁶ Doravante, tomaremos aqui a obra *D. W. Griffith: o nascimento de um cinema*, de Ismail Xavier (1984b), para estudar as inovações e os experimentalismos desse grande cineasta.

³⁷ Estúdio de filmagem que, no final da década de 20, “apostou em um processo que juntava imagem e som perfeitamente, e iniciou as filmagens de *O cantor de jazz*, de Crosland” (ARAUJO, 2002, p. 58).

³⁸ Aos títulos dos filmes citados daremos preferência às línguas de origem, e quando houver a tradução em português, colocamo-na em nota de rodapé.

³⁹ *Close-up* é um plano que enfatiza um detalhe, tornando nítidos traços mínimos do objeto ou da pessoa filmada.

Um elemento bastante explorado por Griffith é o paralelismo, usado para reforçar a ideia de injustiça ou de diferença social, em *The lonely villa* (1909). Segundo Bazin (1991, p. 67), “criando a montagem paralela, Griffith conseguia dar conta da simultaneidade de suas ações, distantes no espaço, por uma sucessão de planos de uma e da outra”.

É comum também o encerramento com o uso do *tableau* para emoldurar a história narrada, retomando a mesma imagem do início do filme, apresentado em *A corner in wheat* (1909). O experimentalismo de Griffith levou ao uso da panorâmica sem a figura humana, em *Country doctor* (1909). A mais importante de todas as suas inovações relaciona-se à composição e à montagem⁴⁰: “A composição se depura, a montagem abre diferentes caminhos na busca de pontes entre imagem e significação” (p. 43). Em seus filmes, consegue mostrar um trabalho inteligente e peculiar, melhorando significativamente a decupagem. Conforme afirma Xavier,

[...] em termos de produção, Griffith redefiniu o papel do diretor de cinema como coordenador de fotógrafo, atores e montagem. Em termos de linguagem, consolidou a figura do narrador, mão invisível que, através da organização das imagens, expõe um ponto de vista, modula a emoção, argumenta, coloca o espectador na condição de “observador ideal dos fatos (XAVIER, 1984b, p. 49).

Foi usando a criatividade que D. W. Griffith decidiu colocar a câmera próxima ao rosto dos atores, contradizendo toda a lógica do momento. Foi assim também que desenvolveu a técnica da montagem paralela, sendo um dos primeiros a usar o *travelling*⁴¹.

Griffith apresenta o uso da combinação de planos variados, o uso intenso do *travelling*, o uso de um estilo metonímico, a antecipação de fórmulas que se consagraram com os grandes cineastas do porvir, e que sugere o todo pela parte e a causa pelo efeito⁴², mostra sutileza em lances poéticos representativos de sentimentos, utiliza a representação contida, a sucessão lenta dos planos para tornar a cena densa e discreta. Enfim, a simetria e a concisão da montagem podem caracterizar a imobilidade e certa gravidade do momento representado.

Em *Intolerance*, Griffith usou o paralelismo e o entrelaçamento de *tableaux* para representar as diversas épocas enfocadas, recursos especialmente desenvolvidos e potencializados pelo russo Sergei Eisenstein. “Intolerância (1916) representa um salto enorme entre cinema e idéias” (XAVIER, 1984b, p.68). Esse superespetáculo de Griffith “estabeleceu

⁴⁰ Processo de combinação de cenas filmadas na sequência desejada para o filme pronto.

⁴¹ Palavra inglesa que designa o movimento da câmera sobre um carrinho ou na mão do *cameraman* em relação à personagem ou ao centro da ação.

⁴² Processos metonímicos que, a partir de então, dão maior significado às imagens do cinema.

uma nova retórica das imagens no cinema e inspirou novas experiências em torno do poder da significação da montagem” (XAVIER, 1984b, p. 68)⁴³.

A grande capacidade de experimentação de Griffith foi atestada em *The birth of a nation*⁴⁴ (1915), onde usou a maior parte das possibilidades de filmagem e montagem, concretizando a gramática do cinema. Foi também nesse filme, inspirado no romance *The classman*, de Dixon, que estabeleceu o modelo de encenação de batalhas no cinema clássico e de espetáculo. O filme marca o surgimento da linguagem cinematográfica. Foi também aí que se consagrou o mito do herói norte-americano. Um herói com princípios questionáveis no que concerne a questões raciais, mas tão valente quanto *The patriot*⁴⁵ (2000), de Roland Emmerich. Diríamos mesmo que se funda, nesse momento, o heroísmo à moda norte-americana perpetuado pelo século XX e recebido com aplausos no século XXI.

A disposição modelar da obra de Griffith que Hollywood recebeu como herança é a seguinte: introdução; dados do equilíbrio inicial; ruptura; purgatório; encontro providencial/retorno; suspense; final feliz. Nele, o vilão é fundamental para a ruptura e para dar à ficção a dramaticidade ideal necessária à tematização do mito do sonho americano perpetuado no cinema hollywoodiano. Trata-se de uma estrutura desenvolvida de modo impecável em todos os seus filmes, mesmo em comédias como *The battle of the sexes*⁴⁶ (1928), em que o cômico se mistura ao tom melodramático do sofrimento da heroína burguesa.

Outros exemplos de experimentalismo cinematográfico que também contribuíram para a composição da estética da sétima arte são os seguintes: as comédias de Charles Chaplin, com uma interpretação *sui generis* do cômico-crítico; a criação de uma nova teatralidade, em *La passion de Jeanne D’Arc*⁴⁷ (1928), de Karl Dreyer; o uso sofisticado da câmara, em *Jack, the ripper*⁴⁸, (1959) de Alfred Hitchcock; as inovações de Orson Welles, em *Citizen Kane*⁴⁹

⁴³ Nesse filme, Griffith trabalha o tema da intolerância em diversos contextos históricos: a Crucificação, a queda da Babilônia, o massacre de São Bartolomeu na França e os conflitos modernos entre capital e trabalho nos Estados Unidos, intercalando, na montagem, os momentos históricos narrados. Os grandes cenários e os planos amplos são também uma marca dessa produção.

⁴⁴ *O nascimento de uma nação*.

⁴⁵ *O patriota*.

⁴⁶ *Guerra dos sexos*.

⁴⁷ *A paixão de Joana d’Arc*.

⁴⁸ *Jack, o estripador*.

⁴⁹ Em *Cidadão Kane*, Welles abandona a forma cronológica da narrativa cinematográfica tradicional, além de introduzir o uso sistemático da profundidade de campo, deixando toda a tela em foco. Usa também planos mais longos que os habituais, recorre ao *plongée* e ao *contre-plongée* e retoma a voz narrativa para narrar algumas situações. Segundo Bazin (1991, p. 79), “*Cidadão Kane* se insere num movimento de conjunto, num vasto deslocamento geológico dos fundamentos do cinema, que confirma quase em toda parte, de algum modo, essa revolução da linguagem”.

(1941); de Roberto Rossellini, em *Roma, città aperta*⁵⁰ (1944); de Antonioni, em *La notte*⁵¹ (1960) e as pesquisas de *mise-en-scène* de Jean Renoir, em *La règle du jeu*⁵², que tornaram possíveis muitos experimentalismos futuros, que tanto beneficiaram o consumo da criação artística. Assim, com o tempo a câmera deixa de apenas atrair o espectador para a cena, passando a se mostrar como uma observadora das coisas. Todos esses recursos foram adotados por Hollywood no intuito de conciliar um arcabouço de elementos capazes de conquistar o espectador mais perspicaz, tornando o cinema americano um produto de consumo capaz de alcançar qualquer cultura massificada.

Além disso, a história ilustra bem a hegemonia da cultura de massa, pois, desde as primeiras produções destinadas ao público-espectador, o cinema levava em conta elementos que fossem mais apazíveis que artísticos, com mais fruição do que reflexão. Assim, os grandes sucessos do cinema mundial estão embasados em uma estrutura centrada em elementos que garantem a continuidade da narrativa, no espaço e no tempo.

Como vemos, o estouro cultural de meados do século XX esteve configurado mais como artigo de consumo que de criação, numa contínua busca por leitores e espectadores. Nesse sentido, é preciso lembrar que é a cultura de massa que conquista grande parte do público-espectador do cinema. Por outro lado, sendo produzida por “rejeitados” pela intelectualidade, a obra proveniente da indústria cultural acaba perdendo a paternidade de seu criador e vigorando como produção em série.

Com o sistema de cópias, a produção da arte contribui para a dominação das grandes produtoras americanas, permitindo a rápida expansão das grandes potências industriais no mercado mundial. Isso acontece porque as pequenas produções de países como o Brasil, por exemplo, acabam sendo infinitamente mais caras que a aquisição de uma cópia de um filme estrangeiro. Foi o que ocorreu com o nosso cinema sempre que tentou concorrer com as produções internacionais, principalmente com as norte-americanas.

A preferência do espectador pelo estilo hollywoodiano justifica-se tanto pelo formato de suas produções quanto pelas questões ideológicas que caracterizam os filmes norte-americanos. Essa ideologia é, em muitos aspectos, a resposta a um desejo do público e uma

⁵⁰ Em *Roma, cidade aberta*, Rossellini usou atores inexperientes e locais verdadeiros na representação do espaço real destruído pela Segunda Guerra Mundial e pela dominação nazista, apresentando o que se convencionou chamar “o real em seu fluir” (ARAÚJO, 2002, p. 74), ou seja, criou “o sentido da ambigüidade do real”, inaugurando, assim, o neo-realismo italiano (BAZIN, 1991, p. 79).

⁵¹ Em *A noite*, Antonioni abandonou o clássico *happy-end*, fugiu do enquadramento típico que centralizava os atores em cena e fez uso do “tempo morto”.

⁵² Em *A regra do jogo*, Renoir encontra, “para além das facilidades da montagem, o segredo de um relato cinematográfico capaz de expressar tudo sem retalhar o mundo, de revelar o sentido oculto dos seres e das coisas sem quebrar sua unidade natural” (BAZIN, 1991, p. 80).

imposição dos produtores, todos envolvidos num sistema capitalista dominado pelo pensamento pequeno-burguês, que atinge grande parte da população mundial.

Quanto ao formato das produções hollywoodianas, não havemos de esquecer que é aí que o espectador sempre encontrou mais emoção, movimento e diversão. Um vai-e-vem incessante de ações que lhe dispensa o trabalho de reflexão, priorizando uma receita-padrão de filme centrada na intriga amorosa e no happy end, mas sem dispensar certo grau de personalidade e de originalidade do autor.

A respeito da receita-padrão hollywoodiana, diz Chauí:

A indústria cultural vende cultura. Para vendê-la, deve seduzir e agradar o consumidor. Para seduzi-lo e agradá-lo, não pode chocá-lo, provocá-lo, fazê-lo pensar, fazê-lo ter informações novas que o perturbem, mas deve devolver-lhe, com nova aparência, o que ele já sabe, já viu, já fez. A “média” e o senso-comum cristalizado que a indústria cultural devolve com cara de coisa nova (CHAUÍ, 2000, p. 330).

Os apelos consumistas da indústria cultural levam os artistas, intelectuais ou não-intelectuais, de modo geral, a trabalharem a serviço da indústria cultural. Sendo forçados a seguir o padrão da massificação e a cumprir contratos, acabam produzindo obras que não são identificadas com sua produção típica, perdendo a autonomia e priorizando o consumo em detrimento da criação pessoal e individual, o que, muitas vezes, leva-os a negar a própria criação.

Outros casos são os excluídos da indústria, que muitas vezes precisam se conformar com o anonimato para poder preservar a aura da criação pessoal. Nessa transformação de criação em produto, a indústria cultural, tendo em vista o público, deve manter seu padrão sem destituir totalmente o artista de sua autonomia e de sua inovação criadora.

Em casos mais comuns, entretanto, os produtores, em especial de cinema, priorizam a identificação dessa obra com o público, numa tentativa de (re)conquista e de (re)conhecimento. Essa escolha se faz em detrimento de aspectos como a individualização e a autonomia do artista, mas sem desconsiderar a criatividade e a inovação, aspectos ainda privilegiados pela indústria cinematográfica.

Numa obra direcionada às massas, que vise atingir a um público médio ideal, o objetivo de obter o máximo de consumo leva à padronização dos conteúdos. Nessa homogeneização de conteúdos, o filme torna-se uma fórmula sincrética em busca do consumo. Nesse sentido, poderíamos dizer que os cineastas do porvir devem a Griffith a capacidade de experimentação, pois, a partir dele, tem-se uma possibilidade criadora maior

com relação à linguagem do cinema, e se pode criar de acordo com aquilo que os prováveis espectadores da obra vão, possivelmente, apreciar.

Além disso, precisamos enfatizar que foi entre os anos 10 e 20 que a montagem se tornou fator de grande importância na evolução do cinema. Nesse momento, surge uma geração de grandes narradores. Os norte-americanos Raoul Walsh, Allan Dwan, John Ford, Hawks – os dois primeiros inspirados em Griffith – vão imprimir ao cinema a arte de narrar uma história e vão atribuir às produções norte-americanas uma característica básica, capaz de atrair o público-espectador de qualquer parte do planeta.

Numa mixagem de temas, conteúdos e estilos, as fronteiras culturais são eliminadas em benefício do mercado comum da arte massificada. Nessa mesma linha de hibridação industrial temos a homogeneização de costumes, e a padronização dos gostos e interesses. Reconhecendo-se em muitas culturas, o homem torna-se uma espécie de *anthropos* universal. Assim se tem um público de massa para um produto de massa. Dessa maneira, há sempre uma parcela do filme que denota conformismo e padronização, e outra que favorece a criação artística e a livre invenção.

Concernentes à padronização e fazendo enorme sucesso junto ao público, as comédias de Max Linder, nos anos 1910, deram início a um estilo capaz de arrebanhar multidões ao cinema mudo. Inspirados em Linder surgiram ainda Charles Chaplin e Buster Keaton, que foram os maiores expoentes da arte de fazer humor na grande tela, nos anos 1920.

Precisamos acrescentar que, segundo Bernardet (1985), o cinema se configura a partir de três pilares: produção, distribuição e exibição. A esse respeito, Huyssen (1997, p. 30) afirma que a reprodutividade técnica “mudou radicalmente a natureza do século XX, transformando as condições de produção, de distribuição e de recepção/consumo da arte”.

No final desse percurso encontra-se o espectador, que quer se reconhecer na tela, ou seja, quer ter a impressão de estar assistindo a um prolongamento da sua realidade. Tudo isso leva o produtor a cuidar de questões políticas, étnicas e religiosas, para não ultrajar os espectadores e para, dessa forma, obter o lucro desejado, imprimindo a ele a ideologia de uma sociedade baseada em conceitos burgueses.

Centrados na expectativa do sucesso, os cineastas norte-americanos ganharam terreno, no início do século XX, transformando os Estados Unidos na pátria do cinema. Criaram o *star system*, fundaram Hollywood (1915), ganhando espaço diante dos outros centros produtores de filmes e impondo ao público mundial um estilo de linguagem com aparência de universal e uma ideologia burguesa desenvolvimentista.

Foi ainda se baseando numa teoria capitalista que Irving Thalberg, chefe dos estúdios da Metro, nos anos 1920, introduziu a linha de montagem, (re)definindo as funções de produtor, diretor e roteirista. Nessa mesma época, os produtores começaram a investir em produções consideradas mais “inteligentes”. Para isso, apelaram para os autores de literatura, tais como: Scott Fitzgerald, Dorothy Parker, William Faulkner, Dashiell Hammett, Nathanael West, Raymond Chandler, Thornton Wilder, S. J. Perelman, Ring Lardner, Aldous Huxley, Edgar Wallace, Thomas Mann, Brecht, Saint-Exupéry etc, que escreveriam roteiros de grandes produções, os quais seriam, na seqüência, revisados por “roteiristas de verdade”. Além disso, Hollywood recebeu de braços abertos os diretores europeus perseguidos ou amedrontados por Hitler.

Bazin classifica o cinema de entre 1920 e 1940 em duas tendências: a dos diretores que acreditam na imagem e a daqueles que acreditam na realidade. De acordo com uma perspectiva baziniana, vemos os recursos de filmagem e montagem do filme como recursos insubstituíveis na produção de grandes sucessos. Acrescentamos ainda, conforme afirma Bazin, que “a matéria do relato, qualquer que seja o realismo individual da imagem, surge essencialmente de suas relações. [...] As combinações são incontáveis. Porém, todas têm em comum o fato de sugerir a idéia por intermédio da metáfora ou da associação de idéias” (1991, p. 68).

Conforme Bazin, “de 1930 a 1940, parece ter se instituído pelo mundo afora, e principalmente a partir da América, uma certa comunidade de expressão na linguagem cinematográfica. É o triunfo em Hollywood de cinco ou seis gêneros que asseguram então sua massacrante superioridade” (1991, p. 70). Eram inúmeras as fitas de comédias, musicais, policiais, dramas, terror e western que circulavam pelo mundo afora.

Todas essas transformações levaram à “explosão” das bilheterias. Os filmes produzidos nos estúdios de Hollywood eram vistos por milhões de espectadores e arrecadavam cada vez mais, tornando-se uma mina de ouro para os investidores da ficção cinematográfica. Assim, sem muita dificuldade, o cinema impõe aos espectadores sua interpretação dos acontecimentos apresentados em cena.

É relevante, neste momento, também expor que, em 1950, os produtores norte-americanos de cinema foram proibidos de acumular as funções de produtores, distribuidores e exibidores dos filmes. Depois de um decreto da *Paramount*⁵³ que regulamenta a produção e

⁵³ Sociedade de distribuição e de locação fundada em Nova York, em 1914, por William W. Hodkinson, diretor de um circuito do Oeste, e diversos proprietários de circuitos do Leste dos Estados Unidos. O nome Paramount – para-mount – significa unidos além dos montes.

venda de produções americanas, as grandes produtoras norte-americanas foram obrigadas a deixar o controle das salas de exibição, e foram proibidas de vender pacotes ou de vender filmes inacabados – venda “no escuro”. A crise inicial deu origem a um novo sistema de produção, distribuição e exibição do filme. A partir de então, os papéis de produtor, de exibidor e de distribuidor são redefinidos. Associando um bom sistema mercantil a técnicas de filmagem baseadas numa linguagem com aparência de universal, Hollywood deu passos largos em direção à dominação do mercado.

A representação de mundo no cinema pode se dar de modo diverso, de acordo com os objetivos dos produtores da obra. Isso porque a câmera cinematográfica, “com todos os seus recursos auxiliares de imergir e de emergir, seus cortes e seu isolamento, suas extensões de campo e suas acelerações, seus engrandecimentos e suas reduções [...], nos abre, pela primeira vez, a experiência do inconsciente visual” (BENJAMIN, 1983, p. 23). Essa abertura poderia estar relacionada à exposição do inconsciente das personagens, numa representação do homem em suas individualidades.

Se nos defrontamos com uma produção artística centrada no inconsciente visual, a compreensão do sentido do filme requer um esforço maior do espectador, a qual é, muitas vezes, impedida pela sucessão de imagens e à qual ele nem sempre está disposto em virtude de preferir a fruição em detrimento da reflexão. A esse respeito transcrevemos a crítica de Duhamel, em *Scènes de la vie future* (1930, p. 52), o qual explicita que a diversão cinematográfica é um

[...] passatempo para analfabetos, de pessoas miseráveis, aturdidas por seu trabalho e suas preocupações [...] um espetáculo que não requer nenhum esforço, que não pressupõe nenhuma implicação de idéias, não levanta nenhuma indagação, que não aborda seriamente qualquer problema, não ilumina paixão alguma, não desperta nenhuma luz no fundo dos corações, que não excita qualquer esperança a não ser aquela, ridícula de, um dia, virar star em Los Angeles (DUHAMEL, 1930, apud BENJAMIN, 1983, p. 25).

Apesar do desprezo de Duhamel pelo cinema, suas palavras não deixam de ser relevantes em relação a alguns aspectos da recepção do filme. O espectador, de certa forma, não deseja nem necessita esforçar-se diante da tela para entender o que acontece na ficção cinematográfica. A compreensão dos fatos ou das razões que lhes deram origem não importa. Relevante é receber os acontecimentos (peripécias) de modo direto e gratuito. Essa atitude opõe as massas à arte, o que não significa que a melhor produção cinematográfica seja

divorciada de questões massificadas, nem tampouco que despreze o experimentalismo artístico em benefício apenas da fruição.

Buscar um meio-termo entre alta cultura e cultura de massa é um desafio enfrentado por muitos artistas de hoje. Uma vez encontrada a fórmula do sucesso na massicultura ou na medicultura, o artista tende a repeti-la constantemente para assegurar a conquista do público-consumidor. Essa praxe, entretanto, tende a aniquilar o talento e a criatividade de grandes nomes do cinema e da literatura.

Benjamin pondera que “as massas procuram a diversão, mas a arte exige concentração” (1983, p. 26). Tendo em vista essa afirmação, perguntamos: o que seria necessário para que o cinema tomasse seu posto entre as artes? Seria necessário afastá-lo das massas? Talvez mais interessante fosse não julgar seu valor de arte por esse aspecto, mas em função de suas possibilidades criadoras, das muitas metáforas que pode engendrar, dos perfis humanos que pode construir, dos desvendamentos de alma a que pode chegar etc. Nesse aspecto, seria interessante analisar as possibilidades de produção, mas não em detrimento daquelas da recepção.

Num sentido mais abrangente, a necessidade de lucro tende a homogeneizar os públicos e os produtos do cinema num contexto mundial, levando espectadores de países subdesenvolvidos a ficarem imersos na cultura das grandes potências mundiais.

É nesse sentido que a cultura contemporânea confere a tudo o que se produz uma semelhança inconfundível, constituindo um sistema do qual fazem parte todos os meios de comunicação de massa, aí incluído o cinema, que pode, por meio de produções milionárias, conquistar, seduzir e convencer o espectador; não somente um espectador nacional, mas todo um mundo de imagens e línguas. Nessa linha de pensamento, diríamos que o cinema norte-americano ultrapassa as fronteiras ao transmitir ao mundo o modo de ser e de pensar do povo norte-americano, impingindo o consumo e o mito do herói norte-americano e democrata, que tudo faz para que a “felicidade” seja possível para os compatriotas. Um modelo padrão que seria seguido pelos cinemas de outros países. Assim têm feito alguns de nossos cineastas: seguem o padrão imposto pela grande potência do cinema na busca de um espaço no mercado nacional e internacional.

O star-system é outro elemento que seduz o espectador, que, enquanto fã, procura ver todas as obras das quais participa o ídolo com o qual se identifica. Foi investindo no star-system que o cinema norte-americano conseguiu, com grandes produções, conquistar as massas de países em todo o mundo. Além disso, com o poder tecnológico consegue os

melhores atores, as transmissões mais eficientes e um público fiel, o que acontece porque, nas produções massificadas, tudo está submetido ao “poder absoluto do capital”.

Os benefícios das grandes produções norte-americanas estão nos resultados provenientes da tecnologia, nas melhores fotografias e na qualidade de som. A desvantagem, segundo o conceito de arte, está na homogeneidade dos temas e na ausência de sua exploração. Nesse contexto, todos produzem obras semelhantes com relação à temática, à forma etc. Fogem desse padrão apenas algumas células dos cinemas italiano, oriental, francês, espanhol, de certo cinema norte-americano e, diríamos, até mesmo de um certo cinema brasileiro que concebe o filme como arte/poesia, como o fizera a sociedade film d'art (1908)⁵⁴.

O que importa, no caso da produção padrão de Hollywood, é o lucro e que os receptores dessa “não-arte” recebam as produções sem questionar. Nessa mesma linha insere-se um certo número da produção cinematográfica brasileira, que, em função da reconquista do público, adere a uma produção mais cara, com mais recursos, em detrimento da experimentação e da reflexão.

A padronização dos filmes reflete as ações das pessoas que são também receptoras e que, de certa maneira, apreciam a imagem da vida refletida na tela. Ao mesmo tempo, essa padronização das obras evolui para a padronização das ações, formando um círculo vicioso segundo o qual os espectadores desejam ver aquilo que faz parte do cotidiano e seguem esse modelo de vida ditado pela indústria cultural. A homogeneização e a democratização dos meios de comunicação de massa colocam o homem num mesmo contexto, como se todos desejassem o mesmo tipo de arte. Nesse sentido, é a cultura de massa que uniformiza o homem, e não o contrário.

A concorrência entre a massificação e a alta cultura, em certo aspecto, leva à medicultura, que finge respeitar os modelos da alta cultura enquanto, com efeito, os dilui e os vulgariza, como se fosse uma alternativa entre a alta cultura e a cultura de massa, acrescida de um forte aspecto didático, de um suposto universalismo, da uniformização, e de um tema supostamente interessante ao público (relacionado a religião, amor, patriotismo etc). Nesse caso está o encontro providencial entre mocinhos e mocinhas, culminando no *happy-end* típico dos filmes hollywoodianos e na identificação do público-espectador com a história narrada e com suas personagens. Há ainda o suspense, a aventura e a emoção, que funcionam como atrativos particulares na relação ficção/público, sendo que todos esses elementos

⁵⁴ Sociedade de produção fundada na aplicação da arte ao cinema.

formam um conjunto maniqueísta de idéias e fatos. Para Eco (2001, p. 37), fazem parte da medicultura “obras que parecem possuir todos os requisitos de uma cultura procrastinada, e que, pelo contrário, constituem, de fato, uma paródia, uma depauperação da cultura, uma falsificação realizada com fins comerciais”.

Dessa maneira, a constância temática e da forma faz o filme se tornar lugar comum. Por isso, desde o princípio já se tem idéia de como ele terminará. Nesse sentido, é preciso explicar que há uma aparente variação com relação ao tema dos filmes de padrão hollywoodiano, mas, na verdade, todos têm um fundo invariável, refletindo os mesmos conceitos e conduzindo o público para um mesmo fim.

Exemplos da não variação do filme que fizeram grande sucesso na história do cinema mundial foram as comédias dos irmãos Marx, de Jerry Lewis, de Ernest Lubitsch e de Woody Allen; os dramas de Elia Kazan, de Valério Zurlini, de Douglas Sirk e de Luigi Comencini; os filmes policiais de Howard Hawks, de John Huston; os filmes de aventura de Spielberg; o filme histórico de Clarence Brown, de Abel Gance, de Willian Wyler etc; os musicais de Arthur Freed, de Busby Berkeley, de Vincent Minelli, de Gene Kelly, de Robert Wise, de Jerome Robbins, e de Bob Fosse; e o faroeste, um dos gêneros mais populares até os anos 50, que retrata a conquista do oeste norte-americano no século XIX, tendo como grandes aliados a coragem mostrada pelos heróis e as enormes batalhas contra os índios.

Ainda nesse período surgiram os críticos de cinema, com a *Révue du cinéma*, *Esprit* e os *Cahiers du cinema*⁵⁵ (1951), que, com a presença de figuras como Auriol, Bazin, Chabrol, Godard, Truffaut, fizeram uma revisão crítica do que se havia produzido até então no cinema mundial, possibilitando a revalorização de produções de valor estético e engendrando novas produções de temas e formas inusitadas.

Como já afirmamos, a variação só ocorre fora do eixo cinematográfico norte-americano-padrão. Isso é também incentivado pelo consenso de que a indústria e o espectador convergem para a mesma idéia de que o filme deve servir para o prazer e não para a reflexão. Subgênero do fantástico, a ficção científica também tem grande importância para a história do cinema em virtude do enorme sucesso de filmes produzidos por cineastas como Spielberg, Ridley Scott, Jack Arnold.

Na disputa de mercado, a indústria cultural fixa uma linguagem, identifica o universal com o particular, impõe a supremacia da técnica sobre o conteúdo e torna o tema reificado. A

⁵⁵ Revista mensal fundada por Bazin, em 1951, que “acolheu várias correntes críticas” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 39).

mediocridade das produções dessa indústria está na identidade, na imitação e na reproduzibilidade técnica.

Benjamin afirma que “a obra de arte foi sempre suscetível de reprodução” (1983, p. 5). É essa reprodução que aproxima a arte do grande público, mas, em todo caso, desvaloriza a arte atual porque esta acaba deixando de ser autêntica. Assim, quando se torna acessível ao grande público ela adquire valor de objeto exibível, em detrimento de seu valor de objeto de culto.

O cinema surgiu como técnica capaz de representar a realidade, e como arte necessita de certos recursos de produção para se tornar um produto de qualidade. O cinema de arte, por exemplo, precisa de uma película tecnicamente perfeita e de equipamentos técnicos de alta qualidade para se ter um resultado ideal, o que o deixa suscetível ao valor do lucro, que só é possível pela popularidade com as massas. Cinema-arte é o que fizeram os cineastas do Neo-realismo italiano⁵⁶, do Cinema Novo brasileiro⁵⁷, da *Nouvelle Vague* francesa⁵⁸, do Expressionismo alemão⁵⁹, do Experimentalismo soviético⁶⁰, concebidos como cinema experimental ou independente. Conforme Aumont e Marie (2003, p.111), do cinema-arte faz parte o filme que “não é realizado no sistema industrial; não é distribuído nos circuitos comerciais; não visa à distração, nem, necessariamente, à rentabilidade; é majoritariamente não-narrativo; trabalha questionando, desconstruindo ou evitando a figuração”.

⁵⁶ Movimento cinematográfico surgido durante a guerra, que sofreu influência das “escolas realistas francesa (Renoir, Clair, Grémillon) e, de modo mais amplo, européia (Pabst), e da reflexão crítica na própria Itália [...]” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 212). Dessa escola fazem parte Rossellini, Vittorio de Sica, Federico Fellini, Luchino Visconti e Michelangelo Antonioni, que partiram do princípio de filmagem baseado no retrato de uma realidade não estilizada, em que a câmera se torna uma observadora das coisas. Ela “registra o que acontece, mas não domina mais os acontecimentos” (ARAUJO, 2002, p. 75).

⁵⁷ Estética apoiada em idéias do Neo-realismo e da *Nouvelle Vague*, composto de uma filmagem fora dos estúdios, com equipamentos leves e de temática que valoriza a vida das pessoas, especialmente aspectos da vida dos brasileiros. “A grande força do Cinema Novo foi justamente ter se voltado para o Brasil procurando temas e personagens brasileiros e constituindo uma estética brasileira baseada em suas próprias limitações econômicas” (ARAUJO, 2002, p. 85).

⁵⁸ Na década de 60, Jean-Luc Godard e François Truffaut valorizam a simplicidade e aspectos da vida cotidiana, em que a interpretação opta por um tom coloquial, sem afetação ou dramaticidade excessiva, um cinema fundamentado em experiências pessoais. A estética surgiu da união de um grupo de jovens realizadores franceses em torno da revista *Cahiers du cinéma* e reflete um estado de espírito próprio: uma forma de anarquismo burguês, objetivando destruir os valores recebidos (MITRY, 1963, p. 194).

⁵⁹ Escola proveniente das pesquisas teatrais de Max Reinhardt, Georg Fuchs, Kasimir Edschmidt, Georg Kaiser, entre outros. Estilo cenográfico que distorce a realidade, com interpretação exagerada, com o objetivo de expressar e significar os estados de alma das personagens por meio do simbolismo das formas. Pautado na pintura, tornou-se uma arte mais realista, buscando “representar o interior dos seres, seus sonhos, fantasias e angústias, considerados mais importantes que a realidade objetiva” (ARAUJO, 2002, p. 46). Exemplos de produções são: *Fausto*, de Murnau, *O gabinete do doutor Caligari*, de Robert Wiene, entre outros.

⁶⁰ Surgida durante os anos 20, com Dziga Vertov, Eisenstein, Pudovkin, A. Dovjenko, entre outros, baseava-se em pesquisas lingüísticas e modernistas, tentando compor uma estética materialista e proletária, livre das influências burguesas opostas ao impressionismo.

O que difere o cinema de arte do cinema puramente mercantil não se encontra no uso ou não-uso de tecnologias, mas na plena liberdade que tem o primeiro para tratar temas, paisagens e recursos provenientes do desenvolvimento tecnológico. Entretanto, é preciso destacar que o homem hodierno considera a arte uma mercadoria: produtos culturais expostos no mercado de consumo das artes e que podem ser produzidos em série. O risco está aí: na reprodução e no consumismo, que afastam a aura do artista e banalizam a obra.

Assim, a massificação da arte cinematográfica trabalha em função do entretenimento e em detrimento do trabalho da sensibilidade, da reflexão e da crítica. Tudo isso conduz a arte cinematográfica de massa a um padrão de consumo e de produção.

A esse padrão estão fadadas as obras produzidas por aqueles que almejam alcançar o circuito mundial de divulgação e ser reconhecidos com a indicação da festa do Oscar, maior símbolo da coroação das obras cinematográficas homogeneizadas pelo contexto mundial e “fadadas” a uma popularidade acrítica e, algumas vezes, aculturada. Mas, em contrapartida, pode ser uma maneira de inserir e de disseminar novas formas de arte e de culturas localizadas fora do eixo cinematográfico hollywoodiano.

Em busca de um padrão capaz de reconquistar o público-espectador encontra-se o cinema brasileiro atual, que, com pequenas produções mais condizentes com os conceitos e os padrões aceitáveis pelo grande público e pela hegemonia norte-americana, tenta acercar-se das grandes bilheterias, das massas e dos benefícios que uma boa divulgação pode trazer para uma produção brasileira.

Em virtude de tal popularização do cinema nacional, os diretores e produtores do contexto brasileiro têm no texto literário um aliado para a simpatia do público-espectador. Para tanto usam recursos variados, pertencentes à fórmula hollywoodiana, como a intriga amorosa e o *happy end*.

1. 2 O cinema brasileiro: do *Grand café* à Rua do Ouvidor

A história do cinema nacional, no rastro do mundial, passou primeiro pela fase da fotografia. Sússekind (1987, p. 30), em relação ao aparecimento da fotografia diz que “data de 1833, se pensarmos no pioneiro Hercule Florence, e de 1839, se tomarmos por base os primeiros daguerreótipos que circulam pelo império”. Araújo (1976, p. 39), por sua vez, afirma que “na manhã de 17 de janeiro de 1840, o Abade Combès, de passagem pelo Rio de

Janeiro [...], fotografou um trecho da cidade, [...]. Era a primeira fotografia tirada no Brasil”. Meio século depois, após a exibição das imagens do kinetoscópio de Edison, em dezembro de 1894, na Rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro, foram exibidas as primeiras imagens do cinematógrafo dos irmãos Lumière em junho de 1896, no Rio, e em agosto do mesmo ano, em São Paulo. Na sequência, “já em 1898 se fariam as primeiras filmagens locais, dando início a uma produção cinematográfica brasileira” (SUSSEKIND, 1987, p. 41), quando se registrou a cidade e a família real. Segundo Guido Bilharinho, com base nas pesquisas de Jorge Vittorio Capellaro e Paulo Roberto Ferreira, as primeiras filmagens teriam ocorrido já no final do século XIX: “os filmes *Bailado de crianças no colégio*, no *Andaraí*; *Chegando de trem em Petrópolis*; *Ponto terminal da linha bondes de Botafogo*; *Vendo-se os passageiros subir e descer*; e *Um artista trabalhando no trapézio do Politeama* são realizados no Brasil antes de maio de 1897 [...]” (1997, p. 17). As controvérsias sobre a data das primeiras filmagens não excluem a hipótese de que a cinematografia nacional tenha dado seus primeiros passos logo depois do nascimento do cinema mundial.

É certo dizer que as primeiras filmagens brasileiras puderam ocorrer porque, nos anos de 1890, na Europa e nos Estados Unidos, surgiram os primeiros experimentos capazes de dar origem ao cinema: o praxinoscópio de Raynaud e o desenvolvimento do trabalho de Niepce, Daguerre e Meddow sobre o suporte, dando os primeiros passos em direção ao surgimento da sétima arte.

O contexto brasileiro e o anseio por mudanças na virada do século também contribuíram para a chegada da tecnologia cinematográfica ao Brasil. Foi um momento de relevante produção artística e de desenvolvimento desenfreado, irregular e problemático da cidade do Rio de Janeiro, do qual fez parte Dr. José Roberto da Cunha Sales, um bicheiro descobridor de vários produtos relacionados ao lazer. Também viveram nessa época Paschoal Segreto, Staffa e Labanca, figuras relevantes para o surgimento da cinematografia nacional. Segreto, na passagem do século, foi considerado “ministro das diversões da capital”, depois de investigar as várias formas de entretenimento e de gerenciar as muitas casas de teatro e de cinema da cidade, contribuindo para o acesso às primeiras imagens e à tecnologia da sétima arte na capital brasileira.

Nesse contexto, o cinema brasileiro não tardou a dar seus primeiros passos. Assim, seis meses depois da exibição de Lumière no Grand café de Paris, no Rio de Janeiro, na rua do Ouvidor, “em 8 de julho de 1896 haveria uma sessão inaugural de cinematógrafo para convidados e jornalistas [...]. Marco da entrada do cinema no país” (SUSSEKIND, 1987, p. 40). Nessa mesma rua, um ano mais tarde, Paschoal Segreto e José Roberto Cunha Sales

montaram a primeira sala de exibição do país. Pouco depois, em 1898, Afonso Segreto, irmão de Paschoal, filmou a Baía de Guanabara. A partir daí, os irmãos Segreto tornaram-se os grandes produtores de cinema no Brasil, até 1903.

Do que se pode chamar de produção audiovisual, contando com cortes, montagem, direção etc, do cinema brasileiro, Paschoal Segreto produziu em 1906 o documentário Rocca, Carletto e Pegatto na casa de detenção. O sucesso do tema levou à primeira produção ficcional, em 1908: Os estranguladores do Rio, dirigido por Francisco Marzullo e produzido por Labanca, Leal e Cia, filme que daria origem a uma série de produções baseadas em crimes.

A partir de então, muitos outros gêneros de filmes foram produzidos com frequência, principalmente no eixo Rio-São Paulo. Foram filmes cantados, comédias, dramas, policiais que, segundo Bilharinho (1997, p. 20), eram “geralmente extraídos de romances e peças estrangeiras e nacionais”.

Em virtude desses primeiros passos poderíamos acreditar que, se tivesse continuado no mesmo ritmo, o cinema brasileiro contaria hoje com um contexto mais favorável. Dizemos isso em virtude do sucesso inicial das salas de exibição de Francisco Serrador, que, segundo Sadoul (1963, p. 497), “enriqueceu tão depressa quanto alguns fundadores norte-americanos”. Em face desses primeiros acontecimentos, por muito tempo se acreditou no futuro promissor do cinema brasileiro, mas a sua história apresenta muitos altos e baixos. É o que comenta Malu Moraes, na apresentação da obra *Perspectivas estéticas do cinema brasileiro*:

O Brasil foi um dos primeiros países a incluir o cinema entre seus hábitos de lazer. E desde seus primórdios a história do cinema brasileiro é uma sucessão de fases de prosperidade e crises cíclicas, que definem uma atividade incessante sustentada sobre uma estrutura frágil (MORAES, 1986, p. 60).

Essa instabilidade não impediu, entretanto, que nossa produção fosse exemplo de criatividade e independência estética em alguns momentos de sua história. Nas suas várias formas, o cinema brasileiro tinha seu início, e já se planejava a distribuição das produções nacionais pelo país. Esse desenvolvimento, entretanto, foi perturbado pela chegada de investidores norte-americanos, que exploravam o mercado brasileiro mas não investiam no cinema nacional, concorrendo de forma desigual com os filmes produzidos no Brasil.

Com a fundação da Companhia Cinematográfica Brasileira em 1911, os pequenos produtores perderam terreno, e as salas de cinema foram vendidas para a grande Companhia.

Essa realidade assombrou o cinema brasileiro desde as primeiras décadas do século. Segundo Roberto Moura, com isso, “o cinema norte-americano pouco a pouco assume a hegemonia, conjugando anúncios na imprensa, matérias pagas e publicações específicas, sistema extremamente eficiente na disputa do mercado de entretenimento urbano” (1987, p. 47). A interrupção das produções nacionais foi inevitável, assim como o desemprego na área.

Já entre 1913 e 1914, no Rio de Janeiro, há a expansão da distribuição e da exibição do cinema industrializado. As poucas produções nacionais são marginalizadas e suplantadas pelas estrangeiras. O crescimento das exibições e o uso de modernas tecnologias provocaram, em contrapartida, o quase desaparecimento das produções nacionais.

Os produtores brasileiros do período enfrentaram as dificuldades mas persistiram na realização de seus filmes, que, na maioria das vezes, eram projetados irregularmente. Exemplos dessa persistência são os irmãos Botelho, que entre 1911 e 1913 produziram dois filmes baseados em acontecimentos reais (*O Crime de Paula Matos* – 1913; *O caso do caixote* – 1912 ou *O roubo de 1.400 contos* – 1912). Apesar das muitas dificuldades, a partir de 1915 as produções paulistas tiveram pequeno impulso,

[...] contando talvez com uma certa exaltação nacionalista que a guerra de 1914 provoca a nível mundial, os posados⁶¹ que se realizam vão explorar temas ligados a eventos históricos ou adaptações de literatura brasileira, constantemente dentro de uma moldura patriótica. Esta opção pode ter interpretações diversas, seja pelo desejo dos cineastas, quase sempre imigrantes, em procurar uma ligação com a cultura local, seja como estratégia de colocação do produto no mercado (MACHADO, 1987, p. 101).

Assim, é com o aproveitamento de argumentos literários, especialmente com exaltações nacionalistas que o cinema brasileiro teve um novo impulso. As adaptações literárias foram uma constante nesse período, e configuraram uma tentativa de animar o cinema nacional, chamando a atenção do público e de possíveis investidores a partir da representação do nacional, o que parece não ter surtido efeito imediato, pois as dificuldades de afirmação das produções nacionais continuaram a assombrar os produtores da época.

Outro problema enfrentado pelos investidores de cinema no Brasil foi a ausência de salas adequadas para a distribuição das produções adquiridas, o que seria amenizado com a construção dos prédios da *Cinelândia* por Francisco Serrador (1925), se a produção nacional não continuasse sofrendo com o avanço das produções norte-americanas.

⁶¹ Filmes de ficção que, no início, eram reconstituições de crimes já explorados pela imprensa, ou comédias.

Segundo Roberto Moura, nem mesmo o governo brasileiro confiava nas produções de nossos cineastas: “na avaliação de alguns o cinema brasileiro não era ainda coisa de gente séria” (1987, p. 56). Uma prova dessa desconfiança é o fato de que os subordinados de Epitácio Pessoa não conseguiram encontrar alguém, no Brasil, considerado capaz de produzir um filme histórico durante o centenário da Independência, o que o fez desistir do intuito.

A partir da chegada de novas tecnologias cinematográficas ressurgiram os “naturais”⁶² e os “posados”⁶³, produções locais (RJ), estes últimos usaram artistas e ficção para completar o material documental. O cinema de ficção (posados) foi produzido de acordo com o interesse do mercado. O crescimento dá-se em 1917 com 16 posados, mas a queda é inevitável por falta de investidores.

Antônio Leal tentou as produções industrializantes, com a montagem de um estúdio onde produziu filmes como *Lucíola* (1916), obtendo enorme sucesso junto ao público. Apesar disso, o estúdio foi fechado e as produções nacionais foram revistas apenas com Paolo⁶⁴ Benedetti, que, após fazer pesquisas pelo país, montou o primeiro laboratório profissional de cinema do Brasil, no Rio de Janeiro, onde fez experiências com o colorido e o som no cinema, sobrepondo música e cor à imagem da tela.

Todo esse empenho por parte de produtores não resolveu a questão: “Já em 1921 a proporção de filmes norte-americanos que chegam ao Brasil é de 71%; em 1925, é de 80% e, em 1929, de 86%” (MACHADO, 1987, p. 107). Apesar dessa grande incidência de exhibições norte-americanas, os envolvidos com a sétima arte brasileira não desistiram das produções nacionais. Vários fatores contribuíram para que produtores e cinéfilos pudessem investir nessa empreitada da difícil concorrência com as grandes produções norte-americanas.

Na década de 1930 aconteceram as primeiras tentativas de industrialização da atividade cinematográfica, com surgimento da *Cinédia* (1930), da *Brasil vita filmes* (1934) e da *Sonofilmes* (1937). Um fato interessante para os investidores do cinema nacional foi o surgimento do cinema falado, que no início tornou os filmes norte-americanos pouco interessantes aos falantes de outras línguas que não o inglês; por isso os brasileiros passaram a preferir, por algum tempo, as produções nacionais. Nesse período, alguns investidores acreditaram no crescimento do cinema nacional. O primeiro foi Adhemar Gonzaga, que, “lançando mão da doação de 500 contos de réis feita por seu pai, (...) funda a *Cinédia*, em

⁶² Filmagens da paisagem e dos acontecimentos, sem a participação de atores.

⁶³ Esses dados são de Guido Bilharinho, mas, segundo Roberto Moura (1987), o primeiro posado brasileiro chamou-se *O diabo* (1908).

⁶⁴ No Brasil, Paolo passou a ser conhecido como Paulo; por isso, em alguns livros que tratam do cinema nacional, há uma variação a respeito.

1930, e transforma o panorama da produção cinematográfica brasileira da época ao criar uma empresa nos moldes norte-americanos” (VIEIRA, 1987, p. 135).

Foi também nesse tempo que o cinema nacional se utilizou da língua e da cultura locais para fazer frente aos norte-americanos. Elementos culturais bastante aproveitados foram o carnaval e as festas juninas. Exemplo disso é *A voz do carnaval* (1933), quando já se teve a sutil presença de Carmem Miranda, que fez enorme sucesso com os musicais *Alô, alô Brasil* (1935); *Alô, alô carnaval* (1936) e *Bonequinha de seda* (1936), agradando tanto o público nacional quanto o estrangeiro. Prova disso é o fato de Carmem ter sido contratada por Hollywood, tendo se tornado a artista mais bem paga na época.

Tanto a *Cinédia* quanto a *Waldow film*⁶⁵ foram grandes produtoras de filmes sobre os vários temas nacionais (carnaval, festa junina). A *Brasil vita filmes*, de Carmem Santos, também aproveitou a brasilidade nos filmes. Produziu, por exemplo, *Onde a terra acaba* (1933), adaptado do romance *Senhora*, de José de Alencar, com direção de Otávio Gabus Mendes, interpretado por Celso Guimarães e pela própria Carmem, numa co-produção com Adhemar, da *Cinédia*. Mais tarde Carmem associou-se a Humberto Mauro.

Os sucessos de filmes de Adhemar, Mauro e Carmem se deram tanto pelo “apoio governamental” como pelo surgimento de grandes astros, como Carmem Miranda, Oscarito, Grande Otelo, além de cantores e compositores de renome, como João de Barro, Noel Rosa, Alberto Ribeiro, interpretados por Francisco Alves, Dircinha Batista, Lamartine Babo, entre outros, que alcançaram grande popularidade na época. O aproveitamento de artistas de rádio se tornou comum a partir do advento do cinema falado e contribuiu para dar fôlego às produções nacionais.

Um outro fato importante no período foi o Decreto-Lei nº. 21240, de 1932, que “centralizava e nacionalizava o serviço de censura, criando uma comissão específica para esse fim” (VIEIRA, 1987, p. 144). Surgiu, com esse decreto, a obrigatoriedade de filmes (ou parte deles) educativos dentro das produções nacionais, além de estabelecer a lei de quotas e reserva de mercado (Getúlio Vargas 1932 – validada em 1934). O interesse de Getúlio pelos fins educativos do cinema contribuiu para a manutenção da cinematografia brasileira.

Getúlio também criou o INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo), por meio da Lei 378 – Artigo 40, o qual, “organizado pelo antropólogo Edgar Roquete-Pinto a pedido do Ministro Gustavo Capanema, da Educação e Saúde Pública, foi o primeiro órgão oficial no Brasil especificamente planejado para o cinema, possuindo função estritamente pedagógica,

⁶⁵ Convém lembrar que a *Waldow film* pertencia ao produtor norte-americano Downey.

em sintonia com o que o presidente definia como o papel principal do cinema” (VIEIRA, 1987, p. 149).

A partir de então, a incidência de produções de filmes-documentários sobre a história do país, como *O descobrimento do Brasil* (1937), aumentou consideravelmente. Mas, apesar de o surgimento de leis reguladoras parecer benéfico para o cinema nacional, em alguns aspectos acabava impedindo seu desenvolvimento. Esse foi o caso do “Artigo 34, do Decreto-Lei 1949, de 30/12/1939, que estabeleceu quota de exibição de um longa-metragem por ano” (VIEIRA, 1987, p. 152), o que obviamente limitava as produções nacionais.

No início da década de 1940, outros fatos prejudicaram o progresso do cinema nacional. A *Cinédia* diminuiu suas produções, a *Sonofilmes* sofreu com um incêndio. Nesse contexto, surgiram duas pequenas produtoras (a *Pan-americana filmes* e a *Régia filmes*). “Mas é em 1941 que o cinema brasileiro ganha novo impulso com a fundação da Atlântida, projeto de Moacyr Fenelon” (VIEIRA, 1987, p. 153). A produtora veio com a intenção de reavivar a *Sonofilmes*, tornando-se a grande produtora da década de 1940. Com *Oscarito* e *Grande Otelo* em seus elencos, mantinha a agilidade dos filmes carnavalescos e/ou inseria suas modinhas, além de continuar se aproveitando dos grandes sucessos do rádio.

A *Cinédia* se deu bem com a produção de comédias musicais, a partir de 1943. Mesmo voltando, em 1945, a sua tradição de filmar literatura, com a adaptação de *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, dirigido por Luís de Barros (que ganhou um prêmio de direção e outro de produção), o maior sucesso da produtora foi *O ébrio* (1946), que constituiu bom exemplo da memória do cinema nacional, sendo bem recebido pelo público espectador e comprovando que, nesse momento, as comédias musicais é que puderam disputar o público com as produções estrangeiras.

É nesse tempo também que a exibidora de Luís Severino Ribeiro Jr. passa a produzir filmes, quando “o tripé produção-distribuição-exibição estava pronto para gerar os lucros necessários à manutenção de uma atividade cinematográfica que se caracterizava por um dinamismo até então inédito no Rio de Janeiro” (VIEIRA, 1987, p. 159). Ribeiro fez tudo o que pôde para diminuir os custos das produções da *Atlântida*, visando a um lucro máximo: “Em sua maioria, essa produção apoiava-se na repetição de fórmulas de sucesso comprovado e, articulada com outros ramos da indústria cultural, como o rádio, o teatro, o circo e a imprensa, buscava [...] o desenvolvimento de uma política de estrelismo” (VIEIRA, 1987, p. 160). Era a fórmula hollywoodiana já servindo para concorrer com os filmes norte-americanos.

Nos anos de 1950 foi trabalhada com grande ênfase a chanchada, ao lado da qual surgiram duas tendências estético-ideológicas distintas. Para Bilharinho (1997, p. 71), a estética realista estava “sob o influxo do neo-realismo italiano, de nítida preocupação social [...]” e a intimista “influenciada pela obra de Bergman, de motivação psicológica [...]”, respectivamente representadas, de um lado, por Nélson Pereira dos Santos e Roberto Santos, e de outro, por Valter Hugo Curi e Rubem Biáfora. Apesar da nítida oposição entre as duplas representativas das duas estéticas, “os anos 50, no cinema brasileiro, tanto em quantidade, como em qualidade e diversidade, superam as décadas precedentes”.

Esse foi um período promissor da *Atlântida*, que produzia filmes de diversas temáticas, levando à cena questões culturais ou raciais. Tal momento “cristalizou o apogeu da comédia carioca, com ou sem músicas carnavalescas, dentro ou fora da Atlântida, a partir, basicamente, do trabalho de três diretores responsáveis pelos maiores sucessos do período, José Carlos Burle, Watson Macedo, Carlos Manga” (VIEIRA, 1987, p. 164). Mas todo esse sucesso nem sempre significava crítica positiva, já que o estilo popular do cinema não agradava à elite. Devemos, entretanto, destacar que foi assim que, de certa forma, pôde-se atrair os espectadores brasileiros para as produções nacionais.

O surgimento da *Vera Cruz* parecia uma possibilidade para a diversificação temática do cinema paulista e brasileiro, mas foram as produções carnavalescas que deram certo em virtude da falta de dinheiro e de estúdios adequados para as grandes produções de estilo hollywoodiano. O sucesso da chanchada foi uma resposta ao desejo e à impossibilidade de imitar a vida nacional num gênero hollywoodiano.

Houve, no entanto, filmes que observaram e criticaram a vida administrativa e política do país. Eram paródias de superproduções brasileiras e norte-americanas que inseriam questões nacionais de modo cômico. Surgiu, nesse período, com a produção de *O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, a primeira obra cinematográfica brasileira a trabalhar a temática do cangaço. O filme fez grande sucesso com o público, associando a violência, o tom melodramático e o pitoresco ao estilo hollywoodiano.

As comédias da década foram se tornando mais “glamurizadas, exibindo nível técnico de acabamento formal impensável nas décadas anteriores” (VIEIRA, 1987, p. 172), principalmente sob a direção de Carlos Manga e Watson Macedo, que, no final da década, juntaram Oscarito, Grande Otelo, Ronald Golias, Costinha, Consuelo Leandro, Eva Toddor, Norma Bengell e Zezé Macedo.

Na segunda metade da década, as comédias cariocas ampliaram “seu leque de personagens à disposição das tramas com a entrada de novos produtores e diretores, a

formação de novas duplas cômicas e também a maior definição dos tipos já esboçados por alguns atores e atrizes no período anterior” (VIEIRA, 1987, p. 174).

Houve também a inserção do “homem simples brasileiro nas narrativas e na constituição do mercado consumidor para filmes” (1987, p. 174). Consagraram-se nessa época tipos como “o herói espertalhão e desocupado, os mulherengos e preguiçosos, as empregadas domésticas e as donas de pensão, os nordestinos migrantes, além de outros tipos que viviam os dramas e experiências do desenvolvimento urbano” (VIEIRA, 1987, p. 174). Grandes nomes que constituíam os tipos da época (o coroa, a coroa-patroa e a empregada) foram Zé Trindade, Violeta Ferraz e Zezé Macedo. Assim, o cinema da década de 1950 formou-se com as produções das chanchadas, as produções críticas de problemas nacionais e as adaptações literárias.

Enquanto as produções da chanchada progrediam no Rio nos anos 1949 e 1950, surgiu a indústria cinematográfica paulista, que, além de criar museus de arte e uma grande companhia de teatro, enfim, forma “uma postura cultural da burguesia paulista” (CATANI, 1987, p. 197). Nesse momento o cinema foi incluído entre as artes, no mesmo nível que as formas tradicionalmente respeitadas, graças à re-ascensão da burguesia e à redemocratização do país e do Estado. “A criação de um centro de produção estruturado só poderia ocorrer em São Paulo, em razão do progresso econômico e por ser a área possuidora do maior mercado consumidor do país” (CATANI, 1987, p. 200). Salienta-se o crescimento da produtora *Vera Cruz*, tendo Alberto Cavalcanti como produtor-geral.

Apesar de produzir muito a *Vera Cruz* fechou, em virtude das dificuldades de comercialização de seus filmes, o que nos parece mais uma consequência da concorrência com os filmes importados. Outro exemplo de que o cinema nacional estava sob o jugo das produções estrangeiras é a *Multifilmes*, que, fundada em 1952, participou de co-produções com a *Companhia Maristela* mas não passou da década de 1950. Salienta Afrânio Mendes Catani que

o fracasso da produção industrial paulista, que tinha como base, em termos estéticos, a ilusão do universalismo, a aparência do filme estrangeiro e a obsessão da qualidade, acabou criando um violento esforço para a superação desse modelo que até então se pretendia impor ao cinema brasileiro (CATANI, 1987, p. 274).

Era importante desenvolver uma temática nacional (homem brasileiro/povo) e suas características. “Em suma, propunha-se que o cinema ajudasse a formar uma nova cultura,

apoando-se na preexistência para enriquecê-la e transformá-la” (CATANI, 1987, p. 276). O desafio passou a ser duplo, já que se buscou tanto superar as dificuldades de competição com as produções estrangeiras quanto inserir no nosso cinema um aspecto artístico nacional.

Esse movimento, caracterizado por Bilharinho (1997) como “abrangente de tendência generalizada, de forte impulso criador, com inúmeras diretrizes, pontos de vista e ideário comuns e alguns diversificados [...]”, com “intenção e preocupação básicas de descobrir, estudar, conhecer, interpretar, focalizar, revelar e recriar esteticamente a realidade social brasileira e influenciar o contexto [...]” (p. 87), deu seqüência ao que ocorria nos períodos anteriores, na tendência de aproveitar o objeto literário.

Acrescentamos que a década não foi fecunda apenas na adaptação de textos literários: a produção brasileira da década de 1950 cresceu de 40, no período anterior, para 300 filmes. Os anos seguintes, entretanto, não alcançaram o mesmo ritmo imposto pela chanchada e outros gêneros de sucesso do período. É que, a decadência da chanchada e o surgimento do Cinema Novo, a partir de 1960, são acompanhados pelo advento da TV, que veio dividir os espectadores entre a pequena e a grande tela. Tais fatos certamente não impediram o desenvolvimento dos filmes cinema-novistas, que, sendo o grande foco da década, suscitaram inúmeros debates acerca do cinema e das questões enfocadas pelos cineastas.

A década de 1960 foi um momento especial do cinema brasileiro: “O binômio nacionalismo-modernidade, que produz durante o século XX as manifestações artísticas mais vigorosas da cultura nacional, encontra nessa década condições particulares para se expandir no campo cinematográfico” (RAMOS, F. 1987, p. 301). Os principais movimentos desse período estavam relacionados à ideologia do pós-guerra e ligados à tentativa de industrialização do cinema em São Paulo. Cabe aqui citar o *Cinema Novo* e a crença desenvolvimentista que circulava no país. De modo geral, as produções cinematográficas (carioca e paulista) preocupavam-se com a realidade nacional, apresentando “ecos” do novo cinema europeu, como a *Nouvelle Vague* e o Neo-realismo.

Catani salienta que

[...] o ideal de conteúdo é sugerido pelo neo-realismo italiano, que influenciou muito a crítica cinematográfica da época. Os filmes italianos, tecnicamente precários, mas impregnados de “realidade” e “humanismo”, eram contrapostos ao artificialismo e superficialidade das produções americanas (CATANI, 1987, p. 275).

O cinema nacional anterior ao *Cinema Novo* era muito mais folclórico e industrial. Nas produções cinema-novistas, “o público esperaria dos filmes a representação do homem em sua existência [...]” (RAMOS, F., 1987, p. 304), como ocorreu em *Rio, 40 graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos: “É em sua forma de produção e na disposição não linear da narrativa que o filme traz a contribuição mais original para o cinema da época” (1987, p. 304). Foi também na “representação do popular que se dispõe na narrativa em forma de ficção” (1987, p. 306) que *Rio, 40 graus* antecipou o *Cinema Novo*.

O pagador de promessas (1962), de Anselmo Duarte, é um bom exemplo do período. Produzido pela *Cinedistri* e adaptado do texto de Dias Gomes, o filme faz um retrato da miscigenação religiosa do Brasil, alcançando um resultado estético que lhe trouxe vários prêmios, entre eles a Palma de Ouro. Assim, a criação de uma estética mais centrada no cinema de arte deu ao cinema brasileiro da década o reconhecimento mundial, com a premiação de títulos em festivais de relevância internacional, mas não promoveu o crescimento industrial da cinematografia nacional, o que levou muitos cineastas a produzir filmes comerciais.

Acerca disso citamos Morin, que chama a atenção para a importância de não se desprezar a cultura de massa em virtude de seu encontro com a “cultura cultivada” e de seu aspecto inovador, incompreendido, em certo sentido, pela intelectualidade. Esse desprezo da intelectualidade pela cultura de massa prejudicou a expansão da produção cinematográfica brasileira, pois muitas vezes priorizou uma linguagem experimental mas incompreensível para o grande público, perdendo espaço para produções com padrão norte-americano. Esse e outros fatores conduziram nosso espectador a formar um gosto pautado na estética cinematográfica norte-americana⁶⁶.

Buscando reconquistar esse público interno, alguns cineastas brasileiros retomam o padrão norte-americano, investindo no *star-system* e nas melhores técnicas de produção visual, provocando um dilema entre os produtores desse cinema nacional mais voltado para a arte. Em virtude desse dilema vivido em relação à produção e à exibição, o *Cinema Novo* acabou cedendo a pressões do mercado e tornou-se mais popular, causando o surgimento do *Cinema Marginal*, que continuou com uma postura radicalmente contrária à indústria

⁶⁶ Essa falsa idéia de constituição de uma forma e de um conteúdo de cunho universal engendrada pela filmografia norte-americana se faz porque os produtores de Hollywood intentam a aceitação de um público mais amplo para seus produtos, independentemente de nacionalidade, crença ou religião. Mas, na verdade, os filmes hollywoodianos padrão exprimem uma ideologia centrada no neocapitalismo norte-americano e numa proposta de vida regrada pelos interesses da elite, fazendo do espectador um mero receptor de idéias, sons e imagens, sem apresentar posicionamento crítico diverso do proposto pelo filme.

cinematográfica. A concorrência “exigia cada vez mais um esquema ‘industrial’, não só de produção, de captação de recursos, mas também quanto à distribuição e exibição do filme” (RAMOS, F., 1987, p. 355). Desse modo, as produções do cinema marginal tomaram o lugar das cinema-novistas, enquanto estas passaram a pleitear um espaço no mercado com o uso de recursos e estilos que agradassem mais ao público-espectador nacional.

No final da década de 1960, as obras cinema-novistas tentavam alcançar o público por intermédio do espetáculo, o que inviabilizou a chamada “linguagem maldita”, dando lugar a uma linguagem nacional. A linguagem maldita do *Cinema Novo* não permitia estabelecer contato com o público e marginalizava os seus filmes. As concessões que os autores/produtores fizeram ao mercado, tornando a linguagem mais “condizente” com o gosto e a capacidade de compreensão do espectador, aproximaram as produções do público, mas afastaram os cineastas de suas intenções estilísticas.

O grupo cinema-novista ainda prosseguiu, no início da década de 1970, discutindo questões sobre o país, mas também tentando aproximar-se do mercado de consumo. Exemplos desse gênero de produções são *Como era gostoso o meu francês* (1971), de Nelson Pereira dos Santos, *Quando o carnaval chegar* (1972) e *Joana francesa* (1973), de Carlos Diegues.

Os problemas enfrentados pelos cineastas do período também se ligaram à censura e ao AI-5, que foram determinantes para a desarticulação dos grupos artísticos e culturais formados na década de 1960: “Com o pretexto de defender a moral e os bons costumes, ela (a censura) se dizia em sintonia com a sociedade, quando, na verdade, operava exclusivamente na preservação do Estado e seus poderes” (SIMÕES, 1999, p. 15). Além dos prejuízos impostos pela censura, a industrialização da produção cultural e as pressões políticas determinaram as novas produções, definindo as estéticas cinematográficas da década de 70 como eróticas, nacionalistas e massificadas.

Assim, das lentes cinema-novistas passamos aos anos 1970, quando a ditadura militar, impondo uma censura acirrada, por um lado dificultava o desenvolvimento da arte cinematográfica, e por outro, por causa da própria repressão, provocava o surgimento de novas estéticas, empenhadas em burlar a censura para produzir arte ou “lixo”, conforme foi intitulado o cinema predominante no primeiro momento da década. Segundo Bilharinho (1997, p. 109), esse “é o cinema marginal, experimental, do lixo, underground⁶⁷ ou udigrudi”.

⁶⁷ “Não existe, propriamente falando, estética *underground*, tendo os muitos cineastas que trabalharam com essa etiqueta estilos e preocupações bem diversas” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 294). De modo geral os cineastas recusam os circuitos tradicionais, reivindicam a marginalidade econômica e temática, explorando modos de vida minoritários.

É preciso esclarecer que esse não constitui o gênero hegemônico do período. Os anos posteriores foram de intensa produção centrada nos interesses do regime.

Tal período, apesar da censura, foi um dos mais promissores em produções da história do cinema brasileiro, pois, ao mesmo tempo que forçava o exílio de cineastas como Glauber Rocha, Carlos Diegues, Julio Bressane e Sgarzela, o regime militar saiu em defesa do filme nacional, por meio da “ampliação da reserva de mercado e, em 1974, o incremento das atividades de fomento à produção através da Embrafilme” (LABAKI, 1998, p. 15).

Para Érika Bauer (informação verbal)⁶⁸, não devendo ser a única culpada do empobrecimento de uma obra, “a censura, em alguns filmes brasileiros, inclusive, tornou-os mais ricos, criando-se alegorias, saídas criativas [...]” para burlar a repressão⁶⁹. Bauer acredita que a censura somente foi prejudicial àqueles que eram submissos ao Estado. Acrescenta ainda que, em casos específicos, a falta de criatividade está relacionada ao compromisso firmado entre Estado e o cineasta. Essa relação de subserviência, que tende a prejudicar a produção do período, seria assegurada pelo patrocínio da Embrafilme.

De modo diferente de Bauer, Dácia Ibiapina (informação verbal)⁷⁰ afirma que “os anos setenta são os anos da morte do cinema brasileiro [...]”, porque, com a instituição da ditadura militar, interrompeu-se um processo utópico que pretendia criar o cinema brasileiro moderno, capaz de se contrapor ao hollywoodiano e de dialogar com o público espectador. A associação do depoimento das duas cineastas aos pareceres dos críticos nos leva a três questões importantes para o período: a) o combate do poder do Estado ao cinema de resistência; b) o investimento na televisão como divulgadora dos ideais da segurança nacional; c) a instituição da Embrafilme, como patrocinadora e controladora das produções cinematográficas. São questões que definiram as opções estéticas do período.

Em comparação com a década de 60, as preocupações estéticas e lingüísticas de 70 foram praticamente abandonadas em benefício do alcance do público, que, já acostumado com a estética televisiva, notoriamente dava preferência a uma linguagem mais popular e a uma temática menos complexa. Seguindo uma tendência mundial, o cinema dos anos 70 priorizou a bilheteria, apesar de algum experimentalismo.

⁶⁸ Érika Bauer: professora de História do Cinema e de Argumento e Roteiro, no curso de Comunicação Social da UNB. É roteirista, em Brasília, e nos cedeu entrevista em 19/02/2005.

⁶⁹ As informações verbais, provenientes de entrevistas têm o objetivo de legitimar as leituras sobre cinema, pois achamos importante trazer à baila a opinião de cineastas de épocas e regiões diferentes do país, principalmente em virtude de nossa formação em Letras e não em Cinema.

⁷⁰ Dácia Ibiapina é professora de Roteiro e de Cinema da UNB. É também cineasta/documentarista, em Brasília. Cedeu-nos entrevista em 19/02/2005.

Mesmo sendo o Brasil uma nação periférica, que repetia os modelos predeterminados pelo processo civilizatório (com a aparência de) universal do cinema hollywoodiano, em grande parte de suas produções buscou-se inserir o caráter nacional na produção das artes, delineando um perfil cultural que pudesse refletir uma espécie de pensar nacional, considerando sempre as diversidades regionais. Tal proposta incluía uma ideologia centrada nos interesses do Estado, em concomitância com os interesses das classes superiores e das elites detentoras do poder midiático. De modo mais categórico, poderíamos mencionar os interesses do Estado na divulgação da nação.

Assim, enquanto a Embrafilme patrocinava as grandes produções nacionais, a televisão era o instrumento unificador do gosto popular, pautando-se a maioria dos filmes em três elementos: “o repertório da televisão como base da expressão artística, violência e o erotismo como conteúdo e o padrão de qualidade internacional como condição de sucesso” (MORAES, 1986, p. 168-9). Buscando reconciliar-se com o público e aumentar as bilheterias, os cineastas impuseram aos filmes uma linguagem convencional e um padrão mercadológico.

No que concerne à relação com o público, Ipojuca Pontes (1986, p. 37) afirma que “o cinema brasileiro dialoga sim com o grande público [...]”, mas somente nas suas vertentes mais populares como a chanchada, a pornochanchada e em filmes dos Trapalhões. E acrescenta que, quando isso não ocorre, resulta da “presença maciça do cinema estrangeiro no país”. Isso se dá porque as produções norte-americanas se configuram como uma forma de “lazer eficiente aqui e em qualquer lugar do mundo [...]” (p. 38), enquanto as produções nacionais ainda não encontraram essa vertente universal de lazer.

De modo geral, essa nova proposta vai fazer com que a década de 70 seja, de certa forma, um período de bonança do cinema nacional, conseguindo, com o patrocínio do Estado e da adequação da linguagem, melhores resultados com o espectador. Assim, ainda concorrendo com as produções norte-americanas, esse cinema conseguiu conquistar certo espaço no mercado interno, mesmo que em detrimento do experimentalismo.

Paralelamente à tendência que buscava dialogar com o grande público, houve também uma ligeira vertente experimental, com o cinema *Udigrudi* e o chamado *Cinemão*. O primeiro era caracterizado como cinema marginal, de poucos recursos e pequenas bilheterias, e o segundo, “entendido como aquele de maiores recursos, em geral mais vinculado ao financiamento estatal ou mais vinculado a produtores que já tinham uma posição mais assentada no mercado” (MORAES, 1986, p. 13).

Essa dicotomia da qual trata Ismail Xavier não atribuiu ao cinema dos anos 70 nem o rótulo de mercadológico nem o de experimental. Os cineastas do período procuraram dar

seqüência ao estilo pessoal, colocando nos filmes suas preocupações, discutindo uma visão pessoal e mantendo uma postura autoral, diante de uma forma narrativa padrão da cinematografia. Desse modo, mantinham uma postura criadora e alcançavam uma determinada parcela do público-espectador. É o que Xavier chama de amenização das propostas.

Houve, nesse período, um diálogo proposital entre os filmes de estética e os filmes de bilheteria. Dessa forma, o cinema tanto investiu na reconquista do público quanto tratou de questões mais intelectualizadas. Trata-se, de acordo com Xavier e Pontes, de uma “reconciliação com o público e com determinado tipo de vivência brasileira” (1986, p. 15) da qual emergiram a figura do malandro, a revalorização de algumas características da vida social, além do debate sobre os traços específicos dos segmentos sociais brasileiros.

Em detrimento do experimentalismo, mas privilegiando padrões já consagrados pelas grandes potências, o cinema brasileiro conservou, de modo peculiar, o elemento nacional. A idéia de brasilidade foi discutida em gêneros populares como a chanchada, numa forma de associar o intelectual ao popular. Nessa direção, o cinema da década de setenta ainda fez filmes com temas contemporâneos dialogando com a tradição cinematográfica. Apesar da censura houve, nesse tempo, o trabalho com uma série de temas, estilos e enfoques, o que atribuiu ao cinema do período a característica de mais eclético e aberto, possibilitando produções de muitos temas, gêneros e opções estéticas.

Existiu, assim, uma tendência de abertura do cinema brasileiro, com os cineastas discutindo questões referentes ao país, a seus problemas e a sua cultura, mas sem o radicalismo e o autoritarismo dos anos 60, o que, segundo Xavier e Pontes (1986), não diminuiu a capacidade de inventividade e de experimentação dos cineastas e suas produções.

Outro aspecto importante diz respeito à não diversificação da cultura nacional. Nossos filmes desse período parecem não privilegiar a pluralidade cultural do país, concentrando-se nos dois pólos mais importantes da produção nacional: o eixo Rio-São Paulo. As obras concernentes ao eixo enfatizam, além dos próprios problemas e da própria cultura, alguns aspectos do Nordeste, o que não sintetiza o que há para se mostrar da nação.

Importante também é o fato de o cinema nacional não possuir uma forma homogênea de arte cinematográfica. Poderíamos mesmo dizer que, no momento em que havia se colocado como cinema de debate, perdeu-se em decorrência do interventor (da censura). Assim, o cinema de 70 esteve sob o controle do Estado, de modo menos intenso que nos anos 80, no que concerne à repressão, mas ficou mais submisso por causa do patrocínio da Embrafilme. Nesse período, a censura fazia as produções seguirem certo padrão conveniente para o

momento, ainda que conservando características como inventividade e diversificação. Segundo Ipojuca Pontes (1985, p. 24), “o cinema brasileiro dos anos setenta, de maneira contraditória, especialmente o ciclo da Embrafilme, sob o controle do Estado autoritário e paternalista, e o ciclo da pornochanchada são fenômenos ricos”. O mérito desse cinema está relacionado a essa capacidade dos cineastas de manter o valor artístico da obra cinematográfica, mesmo priorizando o mercado e obedecendo a limitações impostas pela censura.

Ainda a esse respeito, Pontes afirma que a figura do interventor redime a elite cinematográfica brasileira, pois ela era a principal mentora desse interventor: “Este, para avaliar a sua ilegitimidade, valia-se paternalisticamente de grupos econômicos dentro do cinema, de grupos políticos dentro do cinema. Esses grupos, então, o avalizavam” (PONTES, 1985, p. 38). Nessa troca de favores, o cinema colaborou para o autoritarismo em troca de patrocínio. A Embrafilme foi o meio conciliador entre o governo autoritário/interventor e o cinema nacional.

Conforme afirmam Xavier e Pontes, “é claro que a censura teve um peso no encaminhamento do cinema brasileiro durante todo esse tempo [...]” (1986, p. 34), acarretando certo esvaziamento porque foi criando a internalização do que era proibido. O processo de autocensura foi limitando as produções porque os próprios envolvidos nos projetos de filmes se preveniam dela, evitando o que poderia ser julgado como “excesso”.

Outro problema provocado pela censura dizia respeito à circulação dos filmes, que eram proibidos ou adiados até que tivessem a liberação do Estado. Além disso, a produção ligada à Embrafilme, de certo modo, interrompeu a reflexão e o surgimento de novas propostas estéticas. Schunemann menciona a centralização da produção cinematográfica nacional dada pela Embrafilme, o que representa não só a centralização da produção mas também da estética. A estética da Embrafilme seria

[...] um tipo de cinema com pequenas nuances, que explora determinados temas sempre da mesma maneira. Por causa da censura e do autoritarismo da ditadura militar que vivemos de 1964 para cá, os cineastas não conseguiram executar muito à vontade uma espécie de realismo socialista. Assim, foi criada uma pseudo-estética, um realismo socialista alegórico (TENDLER; SCHUNEMANN; SIMÕES, 1986, p. 114).

Em decorrência dessa adequação ao sistema, os cineastas do período de vigência da censura têm condições de re-aquecer o mercado com produções de médio conceito. Por essa

razão, talvez o cinema não tenha mostrado até então a complexidade da realidade brasileira. A esse respeito poderíamos dizer que nossos cineastas, mesmo quando imbuídos de um desejo forte de apresentar uma temática nacional e solidária com o povo brasileiro, foram impulsionados a defender suas produções, aceitando o patrocínio público e cedendo às pressões naturais do Estado maior, imprimindo em suas produções a vontade política da classe dominante.

Os cineastas desse período foram gradativamente se condicionando à vigilância do Estado, a qual conseguiu submeter o cinema às suas normas, patrocinando grande parte das produções do período. Isso porque os cineastas dependiam financeiramente do Estado e, por essa razão, evitavam temáticas ou propostas que fugissem aos interesses de seus patrocinadores, representados no cinema pela Embrafilme, o que também favoreceu os filmes de fácil consumo em detrimento do autoral, do experimental, do alternativo.

Conforme afirma Geraldo Moraes (1986, p. 168), “tratou-se de inchar a produção, mantendo-se uma infra-estrutura débil e dependente, financiando projetos e cineastas e não viabilizando a indústria”. Esse inchaço é revelado pelos seguintes números: em média 20 ou 30% dos filmes eram produzidos pela Embrafilme, outros 40% eram filmes eróticos, e os outros 30%, de produções independentes.

O trajeto cinematográfico de 70 ficou marcado como um período intermediário do cinema brasileiro, com resquícios do Cinema Novo e do Cinema Marginal e recheado de pornochanchada. O cinema nacional, no seu diálogo com o Estado, valeu-se do erotismo, da história e da literatura. Conforme afirma Labaki (1998, p. 16), “a primeira metade da década de 70 foi marcada por filmes históricos e adaptações literárias, alguns tantos oficialescos (*Independência ou morte*), outros poucos originais e críticos (*Os inconfidentes*, *São Bernardo*)”. Nesse momento, o Estado passou a incentivar as adaptações de obras literárias que tratavam de temas relacionados ao elemento nacional.

Como atesta ainda Labaki (1998, p. 15), esse é considerado um “período de bonança” do cinema nacional, apresentando grandes sucessos de bilheteria, como *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), de Bruno Barreto, “visto por mais de dez milhões de espectadores [...]”, o que atesta a capacidade da cinematografia brasileira do período. Além disso, foram produzidos, em média, 80 títulos ao ano. Mas, na maioria dos casos, eram as comédias eróticas que atraíam o público espectador aos cinemas.

No início dos anos de 1970, Arnaldo Jabor deu início à pornochanchada, com *Toda nudez será castigada* (1972): uma nova estética cinematográfica, na qual se misturavam sexo, melodrama, grotesco, tangos e bolerões, num cinema calcado no erotismo. Era o início de

uma fórmula de sucesso capaz de conquistar o público, apresentando traços bastante importantes da cultura nacional. Assim, “a comédia erótica reinava, mesmo cercada de ironia, desprezo e raiva” (RAMOS, 1987, p. 408).

No final da década surgiram novos gêneros, como o filme de denúncia. Cita-se para isso *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, de Hector Babenco, de 1977. Grande sucesso também alcançaram os filmes dos Trapalhões: “é assustadora a performance dos trapalhões entre 1975 a 1984” (RAMOS, 1987, p. 426). Com essas mudanças,

[...] o cinema brasileiro chega aos anos 1978-1979 com mercado e produção economicamente aquecidos. As medidas adotadas pela *Embrafilme* e *Concine*⁷¹, da co-produção à obrigatoriedade de exibição e cópiagem, e a própria realidade econômica do país criaram novas possibilidades para o filme nacional (RAMOS, 1987, p. 426).

Uma das maiores preocupações que nortearam as discussões sobre o cinema brasileiro entre 70 e 80 foram as condições de produção e exibição, além dos problemas financeiros. Há questões relacionadas ao “retrocesso cultural mundial [...]” que, segundo Schunemann, dizem respeito ao abandono da ousadia e do sabor da invenção estética concernente à década de 1960: “Ou se repetiram fórmulas da década anterior ou simplesmente fez-se o que se chama de cinema de resistência – que, aliás, na maior parte dos casos, na minha opinião, não é de resistência, mas um cinema conivente” (TENDLER; SCHUNEMANN; SIMÕES, 1986, p. 113).

Um aspecto comprometedor é a incapacidade dos produtores, cineastas e distribuidores do cinema nacional de desenvolver o veio comercial da arte no país, ficando quase sempre subordinados ao mecenato público. Outro problema para o desenvolvimento do veio do comercial diz respeito às diferenças de interesse do público e dos cineastas: o primeiro queria diversão e o outro vivia imerso num idealismo que interferia no processo de divulgação do cinema. Conforme afirma Ipojuca Pontes, “ou eu vou fazer só filme de discurso pessoal ou então vou eliminar essas pretensões idealistas de transformação da sociedade e fazer um filme atinente só à prática mercadológica. De todo modo, este é um conflito que eu vivo” (XAVIER; PONTES, 1986, p. 41). Eis um conflito que tem razão de ser, já que, em muitos casos, o idealismo poético do cineasta transforma o filme em algo inacessível ao grande público, ou seja, restrito a uma minoria estratificada. Responder às expectativas da

⁷¹ *Concine* é o Conselho Nacional de Cinema, criado em 16 de março de 1976, pelo Decreto n. 77.299.

maioria dos espectadores significa optar por uma estética mercadológica, por uma linguagem popular, por uma temática compreendida como universal no sentido hollywoodiano do termo.

Além disso, a estética televisiva, fazendo parte dos hábitos e do critério estético dos espectadores, interfere na estética cinematográfica:

[...] a televisão trouxe consigo, desenvolveu, a meu ver, inclusive, uma resposta ao tipo de dramatização, ao tipo de interpretação usada pelo cinema que vinha sendo feito no Brasil dos anos 60 até os anos 80, o que se convencionou chamar de uma interpretação, de uma narrativa naturalista (TENDLER; SHUNEMANN; SIMÕES, 1986, p. 115).

A dramatização do cotidiano e as cenas de novela passam a fazer parte da estética cinematográfica, em decorrência de vários problemas enfrentados pelos produtores de cinema: custos, viabilização, divulgação etc. Para Walter Lima Junior (1986, p. 173), “a relação do cinema brasileiro com a televisão é bastante atritada, talvez até porque o cinema se coloque sempre de uma maneira meio inferiorizada em relação aos mecanismos de tempo, de eficiência de produção”. Essa inferioridade pode decorrer do fato de a TV ser a maior concorrente do cinema e de estar no topo da audiência, padronizando o gosto do público espectador.

A desigualdade dos recursos disponíveis ao cinema e à TV tornou as coisas muito mais difíceis para o primeiro. Além disso, o público brasileiro padronizou seu gosto estético, preferindo o estilo melodramático das produções ficcionais televisivas. Em geral, o público não ia ao cinema porque o ingresso era caro e porque nem sempre se sentia atraído pela trama. Por essa razão, muitos cineastas passaram a ter a TV como referência para a representação da vida real por meio da imagem audiovisual. Alguns filmes usaram “estratégias de comercialização baseada tanto na presença de figuras de atores que faziam bastante sucesso na televisão quanto na dramaturgia ou no tipo de história contada” (XAVIER; PONTES, 1986, p. 33). O filme que tinha como parâmetro as produções da TV aproximava-se mais do público pela simplificação da forma, das discussões propostas e da estrutura dramática.

Tendo a TV a preferência maciça dos espectadores, era compreensível que alguns cineastas buscassem nos atores de TV e na fórmula global (a da Rede Globo) um ponto de apoio para a conquista do público. Para Xavier e Pontes, esse diálogo “se dá num certo tipo de história, de melodrama que alguns cineastas buscavam para comunicar-se com o público” (1986, p. 53). Por essa razão, atualmente percebemos que os produtores de cinema, no Brasil, buscam na figura do artista da TV, principalmente da Rede Globo, um suporte para a

reconquista do público. É o que se percebe na última produção de *O Guarani* (1996), da N.B. Produções, onde encontramos um elenco repleto de atores “globais”.

Além de atores, diretores, roteiristas, maquiadores e pessoal técnico participante das maiores produções cinematográficas brasileiras, percebemos um interesse gradativo da TV pelo cinema. Exemplo disso é a Globo Filmes, que hoje realiza algumas das “maiores” produções do cinema nacional. Tandler (1986) diz que o cinema nacional não tem como competir com a televisão, que investiu mais recursos e tecnologia e está nas residências dos brasileiros diariamente, enquanto o cinema ainda procura um caminho hábil para se reaproximar do espectador.

É relevante a observação de Labaki (1998, p. 19) a respeito da aproximação da “narrativa fílmica da linguagem televisiva e a retomada do diálogo com tradição, cinemanovista ou independente paulista”. Foram muitas as produções de filmes nacionais que recuperaram o estilo da televisão, numa tentativa de atrair o público acostumado a ver novelas e minisséries da Globo. Nesse sentido, precisamos retomar a idéia de que esse recurso já vinha sendo usado desde o início da década de 70 e que se acirrou conforme a TV foi ganhando espaço e assumindo o papel de lazer prioritário das famílias brasileiras.

Usando recursos da TV, aproveitando-se do patrocínio do Estado, adaptando-se às necessidades e aos desejos do público espectador e dos mecenas, o cinema de 70, no aspecto comercial, alcançou o sucesso com a pornochanchada e os filmes eróticos. Retrato de uma vertente do Brasil nos filmes da Embrafilme e experimentou novos recursos lingüísticos e estéticos com o Udigrudi. De modo geral, ganhou com algumas grandes bilheterias e um certo experimentalismo. Mas é relevante dizer que essa década foi um período fértil de produções e um momento de afirmação das produções nacionais em detrimento das estrangeiras. Seu mérito foi melhorar os números de produção e de bilheteria; seu demérito, o de servir indiscutivelmente aos interesses do Estado e da elite brasileira.

A partir de 1980, apesar do grande número de filmes de qualidade, houve uma quase falência do cinema no que concerne às bilheterias. As produções nacionais tornaram-se escassas, as salas e o público diminuíram, e as produtoras priorizaram os filmes pornográficos. A transformação do quadro apresentado na década anterior começou no início dos anos 80, quando a Embrafilme perdeu força, diminuindo suas parcerias, e o Estado perdeu o interesse em cercear as produções. Além de perder muito espaço, o cinema nacional ainda passou por uma crise estética. Somente no final da década surgiram algumas produções cinematográficas denunciadoras da tortura militar. Contudo, conforme atesta Bilharinho, “são

realizados nessa década talvez 40% (quarenta por cento) dos melhores filmes brasileiros” (1997, p. 129).

Além disso, surgiram focos regionais de produções que deram início a uma nova era do cinema, começando pela retomada de um processo de criação baseado na realidade própria de cada região. Isso se tornou possível porque a censura já não agia com a mesma força e os cineastas já não dependiam tanto do Estado, ou talvez não pudessem contar tanto com seus recursos.

Assim, o período de 80, apesar de taxado de decadente ou erótico e pornô, apresentou muitos trabalhos de qualidade nos diversos gêneros surgidos até então, com alguns sucessos de bilheteria. O maior problema dessa década talvez esteja relacionado à não-divulgação e à centralização da arte cinematográfica, uma vez que muitos pequenos cinemas do interior desapareceram nos períodos antecedentes, tornando-a, a partir daí, um privilégio dos grandes centros. Devemos citar, a esse propósito, as palavras de Iberê Cavalcanti (informação verbal): “Na virada da década de 60 para a de 70 havia, em média, 5.000 salas no Brasil; no final da década de 80 existia a média de 800 salas configuradas como meio de exibição de grande escala, nos grandes shoppings”⁷².

Segundo Xavier e Pontes (1986, p. 54), o fechamento dos cinemas “está relacionado ao desenvolvimento do capitalismo no Brasil e também à modernização conservadora da ditadura militar, que estabeleceu parâmetros de urbanização e de concentração que favorecem a televisão”. Além disso, é preciso lembrar que o cinema brasileiro nunca possuiu um sistema eficaz de distribuição e exibição do filme nacional, deixando as produções nacionais em desvantagem em relação às norte-americanas.

A dependência cultural para com os norte-americanos é, à primeira vista, muito forte. Mas, apesar de todas essas dificuldades, segundo Malu Moraes (1986, p. 6), surge, a partir da década de 1980, “uma parcela de realizadores que luta pela construção de um cinema realmente independente em termos culturais e econômicos”. Essa luta continuou nas décadas seguintes, em que se teve ainda de enfrentar muitos problemas relacionados à produção, à exibição e à aceitação dos filmes brasileiros.

Os anos 80 foram um período de transição em que o cinema passou por grandes dificuldades de produção e exibição no circuito interno, mas também foi um período de consolidação do processo cinematográfico nacional. Conforme afirma Bilharinho (2002), a

⁷²Palestra proferida em 30 de julho de 2004, no Festival de Cinema de Maringá: Prêmio Stepan Nercessian, de 26 a 31 de julho de 2004.

década “de oitenta representa em geral uma consolidação de todo um processo cinematográfico de caráter nacional de ressonâncias universais” (p. 11).

A hegemonia hollywoodiana foi, desde o início do século XX, um empecilho para o desenvolvimento do nosso cinema, visto que as suas produções tinham a liberdade de circular pelo mercado cinematográfico brasileiro, podendo oferecer filmes com melhor qualidade técnica e preço menor, situação não muito alterada atualmente. Além disso, os filmes produzidos no Brasil tinham baixa qualidade técnica, eram difíceis de ouvir e a imagem era ruim. Hoje, diríamos que a questão está ainda mais complicada, pois é preciso conquistar o público interno acostumado com a fórmula norte-americana, com a imagem da TV e com pouco interesse nos traços da cultura do país.

Somente a partir de 90, quando parece haver um recomeço, com o surgimento de uma nova geração de cineastas livres dos ranços da censura e do cinema erótico, as produções parecem retomar o vigor artístico de antes. É também a partir desse momento que os cineastas poderão vislumbrar uma nova era de proximidade com o público espectador do cinema.

A década de 1990, entretanto, conheceu de início a mão pesada do governo federal, que, na pessoa de Fernando Collor de Mello, “varria toda a estrutura e legislação de suporte ao cinema” (LABAKI, 1998, p. 17), provocando o colapso das produções no contexto nacional com o fechamento da Embrafilme, que até então representava o Estado no incentivo às produções brasileiras. Em virtude do achatamento das verbas, os curtas-metragens de ficção e os documentários foram a prioridade, numa primeira fase do período.

Os problemas relacionados à produção, à distribuição e à exibição também continuaram a existir, o que sempre configurou o maior empecilho para o sucesso das produções brasileiras. Segundo Bilharinho (1997, p. 147), apesar de muitos filmes terem “despertado interesse e discussão [...]”, o público continuou um pouco arreado e, em alguns casos, até mesmo hostil às produções nacionais. Isso significa que “a classe não amadureceu o suficiente para resolver questões de mercado, produção e distribuição. Estamos num processo de desenvolvimento para, quem sabe, chegarmos a uma indústria de cinema” (BAUER, 2005, informação verbal)⁷³. Para Bauer, nosso maior problema é a ausência de um modelo de indústria que privilegie a distribuição e a exibição dos filmes produzidos no Brasil.

Foi, entretanto, a partir de então que se começou, pouco a pouco, a estabelecer um circuito para o cinema nacional, e as novas gerações de produtores e diretores começaram a despontar. Depois da aprovação da Lei do Audiovisual de 1993 retomaram-se, de modo

⁷³ Informações obtidas em entrevista concedida por Érika Bauer, em 19 de fevereiro de 2005, em Brasília.

tímido, as produções de longas-metragens. Um exemplo desse ressurgimento é o sucesso da comédia *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* (1995), de Carla Camurati, e *Quatrilho* (1995), de Fábio Barreto, que, entre outros, conheceram o sucesso de bilheteria e de crítica, dando início a um período marcado pelo êxito comercial de algumas produções nacionais.

Foi nesse contexto, e aproveitando o ressurgimento das leis de incentivo à produção da arte cinematográfica brasileira que Norma Bengell produziu *O Guarani* (1996). Inspirando-se no romance de Alencar, Bengell trouxe à cena imagens da floresta e dos indígenas. O filme apresenta o conflito do colonizador com os índios e retoma o tema da construção da identidade nacional, num momento em que o cinema acabava de completar 100 anos e que o país rumava aos 500 anos de descobrimento. Devemos também considerar que a literatura tornou-se, mais uma vez, parceira do cinema. A grande maioria das produções cinematográficas desse período é proveniente de argumentos literários, usados como artifício na tentativa de aproximação com o público espectador. Levando em conta a relação da arte cinematográfica com a arte literária, apresentamos a seguir alguns dados da transposição de obras literárias para o cinema, num quadro bastante relevante para a história do cinema brasileiro.

1.3 Cinema e literatura: aliados na construção da sétima arte nacional

No início do século XX, essa preferência dos produtores e diretores por obras literárias deveu-se, em primeiro lugar, à dificuldade de se ter bons roteiristas. Mas ela pode ainda estar relacionada ao fato de se configurar como uma facilidade para a inclusão do elemento nacional na tela do cinema, além de possibilitar o uso de cenários naturais, o que tornava as filmagens menos dispendiosas, já que a construção de estúdios era inviável para a época. Acreditamos também que o aproveitamento da literatura pode estar relacionado ao fato de esta trabalhar temas já reconhecidos pelo público, o que o cinema, principalmente o comercial, também faz para se aproximar mais do espectador. E, como afirma Érika Bauer (informação verbal), “os cineastas buscam na literatura o contato com a cultura, uma forma de compreender o país e sua história”.⁷⁴ É possível pensar nas vantagens expostas acima principalmente no que concerne à questão cultural e histórica da nação, o que se percebe na preferência por obras com temática relacionada ao elemento nacional.

⁷⁴ Em entrevista, no dia 19 de fevereiro de 2005, em Brasília.

Além disso, as transposições literárias para o cinema têm origem juntamente com o surgimento do cinema brasileiro. Nesse trajeto, as obras de José de Alencar têm estado presentes desde o início, como numa parceria entre um dos iniciadores da prosa ficcional no país (com ênfase para os traços da nacionalidade) e os iniciadores do cinema brasileiro.

Ainda na primeira década do século XX (em 1908), o primeiro romance brasileiro a chegar ao cinema foi *O Guarani*, de José de Alencar, sob o título *Os Guaranis*, produzido por Labanca, Leal e Cia. *O Guarani*, assim como grande parte dos romances adaptados para o cinema, trata do passado histórico da nação, o que pode explicar as suas várias adaptações para o cinema. Esse pode ser ainda um dos motivos de os produtores escolherem também outros romances de Alencar para servirem de argumento para a produção cinematográfica.

A proximidade entre as formas ficcionais da literatura e a ficção audiovisual também pode ser considerada relevante para justificar o fato de o cinema brasileiro ter nas formas literárias uma fonte inesgotável de inspiração. Poderíamos, neste momento, destacar que, segundo Andrew, “de todas as formas literárias, o romance é o mais próximo do cinema [...], introduz seus conceitos familiares de cinemático e não-cinemático” (2002, p. 103), mostrando a vida em suas várias nuances.

A partir de 1910, o cinema nacional tem várias produções ficcionais baseadas em textos literários. Vale ressaltar, nesse caso, que José de Alencar é um dos autores mais requisitados pelos produtores e diretores de cinema. Depois de *Os Guaranis* (1908), há muitas novas versões cinematográficas do romance *O Guarani*. Uma delas é feita por Paulo Benedetti, em 1912, mas baseada na ópera homônima⁷⁵, de Carlos Gomes. Temos notícia de outra possível filmagem incompleta da ópera⁷⁶ feita em 1909, por Auler.

Na sequência veio *Inocência* (1915), de Vittorio Capellaro, baseada no romance homônimo de Taunay, e ainda *A moreninha* (1915), de Antônio Leal, inspirada na obra de Macedo. Além disso, em 1916 Vittorio Capellaro e Antonio Campos apresentaram mais uma versão do livro de Alencar, na qual o próprio diretor interpretou Peri, e Giorgina Marchiani fez Ceci. Participou ainda da produção um grupo de amadores italianos, familiares de Antônio Campos. Os índios eram representados por mulatos seminus pintados de amarelo e salpicados de penas. Da obra de Alencar, nesse momento, há ainda *A viúvinha* (1916), do italiano Stamoto; *Lucíola* (1916), supostamente dirigida por Franco Magliani. Segundo Roberto Moura, Antonio Leal foi o responsável pela produção da versão desse “melodrama urbano

⁷⁵ Notícia dada por Guido Bilharinho (1997), fonte da maior parte das informações relacionadas às adaptações da literatura para o cinema.

⁷⁶ Segundo informação de Fernão Ramos (1987).

baseado no texto de José de Alencar, com a atriz Aurora Fúlgida”, a qual “fez bastante sucesso, apaixonando a cidade e justificando filas que teriam que ser contidas pela polícia” (1987, p. 51).

Outra produção que marca o período é *O mulato*, de Aluísio Azevedo, que, no cinema, passou a intitular-se *O Cruzeiro do Sul* (1917), de Capellaro. Houve ainda *Iracema* (1919), também de Vittorio Capellaro. Segundo Rubens Machado (1987), Barros também realizou adaptações da literatura como *Iracema* (1919), com Adhemar Gonzaga no papel de Martin. No mesmo período, temos as produções de *Ubirajara* (1919), de Paulino Botelho; *O garimpeiro* (1920), de Capellaro; e *Os faroleiros* (1920), de Miguel Milano, baseado num conto de Monteiro Lobato. Segundo informações de Fernão Ramos (1987), há outra versão de *O Guarani*, de 1920, feita por Alberto Botelho. E mais uma de 1926, também de Capellaro⁷⁷. Há ainda *A carne* (1924), de Leo Marten, e *A escrava Isaura* (1929), de Antônio Marques Costa Filho.

Temos abaixo quadro ilustrativo das produções cinematográficas baseadas em obras literárias no início do século XX e da história do cinema:

Título do romance	Autor do romance	Ano da produção	Diretor ou produtor	Título do filme
<i>O Guarani</i>	José de Alencar	1908	Labanca, Leal e Cia	<i>Os Guaranis</i>
<i>O Guarani</i>	José de Alencar	1908	Auler	<i>O Guarani</i>
<i>O Guarani</i>	José de Alencar	1912	Paulo Benedete	<i>O Guarani</i>
<i>Inocência</i>	Visconde de Taunay	1915	Vittorio Capellaro	<i>Inocência</i>
<i>A moreninha</i>	Joaquim Manoel de Macedo	1915	Antonio Leal	<i>A moreninha</i>
<i>O Guarani</i>	José de Alencar	1916	Vittorio Capellaro e Antonio Campos	<i>O Guarani</i>
<i>A viuvinha</i>	José de Alencar	1916	Stamoto	<i>A viuvinha</i>
<i>Lucíola</i>	José de Alencar	1916	Frnaco Magliane/ Anotônio Leal	<i>Lucíola</i>
<i>O mulato</i>	Aluísio Azevedo	1917	Vittorio Capellaro	<i>O cruzeiro do Sul</i>
<i>Iracema</i>	José de Alencar	1919	Vittorio Capellaro	<i>Iracema</i>
<i>Iracema</i>	José de Alencar	1919	Luis de Barros	<i>Iracema</i>
<i>Ubirajara</i>	José de Alencar	1919	Paulino Botelho	<i>Ubirajara</i>
<i>O Garimpeiro</i>	Bernardo Guimarães	1920	Vittorio Capellaro	<i>O garimpeiro</i>
<i>Os faroleiros</i>	Monteiro Lobato	1920	Miguel Milano	<i>Os faroleiros</i>
<i>O Guarani</i>	José de Alencar	1920	Alberto Botelho	<i>O Guarani</i>
<i>A carne</i>	Julio Ribeiro	1924	Leo Marten	<i>A carne</i>
<i>A escrava Isaura</i>	Bernardo Guimarães	1924	Antonio Marques Costa Filho	<i>A escrava Isaura</i>
<i>O Guarani</i>	José de Alencar	1926	Vittorio Capellaro	<i>O Guarani</i>

Quadro 1: A literatura no início da história do cinema nacional

Fonte: autora

⁷⁷ O desencontro entre algumas informações nos faz acreditar que pode haver equívoco com relação ao número ou à data de produção das adaptações dos romances alencarianos para o cinema. De qualquer forma, vale ressaltar que a preferência pelo autor oitocentista é um forte indício da importância dos clássicos da literatura para a produção cinematográfica do primeiro momento.

Como se pode constatar, em quase vinte anos, dos dezoito filmes com inspiração literária produzidos no Brasil onze se basearam em obras de Alencar e seis em *O Guarani*, comprovando a estreita ligação do cinema com a arte literária do escritor e, em especial, com o romance *O Guarani* – uma narração da colonização e da hipótese do surgimento do homem brasileiro. A história do cinema nos mostra ainda que Alencar continuou, nas décadas seguintes, a atrair os produtores e diretores de cinema até 1996, quando Norma Bengell produziu a versão mais recente de *O Guarani*.

É preciso enfatizar que grande parte das obras adaptadas para o cinema tinha em comum a representação do ideal de nacionalidade brasileira, com a exploração de imagens da floresta, do indígena, entre outras, além de serem fartas de aventura, elementos bastante freqüentes nas obras do Romantismo e do Realismo brasileiros, e que atraíam não só os cineastas como também o público espectador.

Esses são exemplos da ficção literária brasileira tornando-se ficção cinematográfica. Não somamos, nesse caso, os textos teatrais, nem os poéticos, e nem mesmo as obras estrangeiras que ou foram adaptadas ou inspiraram obras no cinema. A importância literária para as produções cinematográficas comprova-se, em primeiro lugar, pelo fato de, segundo Guido Bilharinho (1998), um dos gêneros de filmes das décadas de 10 e 20 ser rotulado de “baseado em romances brasileiros” (1998, p. 20). Os gêneros e os temas da época citados por Bilharinho são: 1) filmes patrióticos; 2) históricos; 3) baseados em romances brasileiros; 4) de crimes e criminosos; 5) ousados; 6) de caráter religioso; 7) desenho.

Segundo Rubens Machado,

os motivos desta presença da literatura podem ser explicados também pela dificuldade técnica na elaboração de roteiros, ou mesmo por uma estratégia de produção que busque transferência de status. [...] a ambientação dos romances e eventos históricos abordados sugere ou até exige tomadas ao ar livre, em grandes cenários naturais. [...] Em todo caso, parece coerente que se utilizassem locações reais e espaços da natureza num momento em que se buscava a afirmação de valores brasileiros (MACHADO, 1987, p. 02).

A falta de recursos, que inviabiliza a construção de estúdios, e as dificuldades de produzir os roteiros em virtude da inexperiência dos nossos produtores aproximaram o cinema nacional da literatura. Esse aproveitamento pode ter contribuído para uma característica do início da filmografia nacional, ou seja, o aproveitamento da paisagem brasileira e da expressão cultural da nação — temas muito presentes nos romances de Alencar levados ao cinema.

Essa produção cinematográfica baseada em textos literários – principalmente em romances – diminuiu a partir da década de 1930, quando a conquista do som configurou-se como o fato mais importante do cinema, provocando a preferência por musicais, além dos dramas, das comédias, dos filmes de futebol e históricos.⁷⁸

Não há como deixar de afirmar, entretanto, que a literatura não desapareceu das telas do cinema brasileiro. Nesse momento, baseado no romance *Senhora*, de Alencar, filmou-se, entre outros, *Onde a terra acaba* (1932), drama de Otávio Gabus Mendes. Mais uma vez Alencar é apresentado à grande tela. Houve também “*Alma do Brasil* (1932), de Líbaro Luxardo, extraído do livro *A retirada da Laguna* (1871), de Visconde de Taunay” (BILHARINHO, 1997, p. 55). Tivemos ainda uma nova versão de *Iracema*, do russo Jorge S. Konchin.

A década de 1940 não priorizou a literatura, uma vez que seu maior sucesso se deu com a chanchada, mas, entre os temas e gêneros usuais (comédia, comédia musical, drama, chanchada), tivemos alguns exemplos de uso do objeto literário pelo cinema. Adaptações importantes do período foram: *Pureza* (1940), baseado em obra homônima de José Lins do Rego, produzido por Chianca de Garcia, da Cinédia, com Paulo Gracindo, *Grande Otelo* e roteiro de Milton Rodrigues; *Romance de um mordedor* (1944), baseado em *Vovô Morungaba* (1938), de Galeão Coutinho, por José Carlos Burle; *Terra violenta* (1948), baseado em *Terras do sem fim* (1942), de Jorge Amado, por Paulo Machado, interpretado por Anselmo Duarte e Maria Fernanda; *Caminhos do Sul* (1949) é baseado em romance homônimo de Ivan Pedro de Martins, de 1946, por Fernando Barros.

Apesar da aparente preferência pelas obras contemporâneas, os cineastas não deixaram de requisitar os grandes clássicos do século XIX. Nesse momento foram filmados *O Cortiço* (1945), por Luís de Barros, conferindo à Cinédia um prêmio de direção e outro de produção. Houve ainda *A escrava Isaura* (1949), por Eurides Ramos; *Inocência* (1949), por Luís de Barros e Fernando de Barros, além de *Iracema* (1949), por Vittorio Cardinalli e Gino Talamo.

O aproveitamento dos textos literários fez parte também da década de 50 do cinema. Dessa época há o drama psicológico *A sombra da outra* (1950), de Watson Macedo, baseado em *Elza e Helena* (1927), de Gastão Cruls. *Lucíola, anjo do lodo* (1951) é o resultado da adaptação feita por Adhemar Gonzaga, dirigido por Luís de Barros e estrelado por Virgínia Lane, o qual provocou escândalo por conta de uma cena de nudez. Segundo João Luís Vieira, a cena, “apesar de apenas insinuada por uma silhueta refletida na parede, foi o bastante não só

⁷⁸ Vale lembrar que o primeiro filme a aproveitar a técnica do som foi *Acabaram-se os otários*, de Luís de Barros, de 1929.

para provocar sua interdição para menores de 18 anos, como para retirar o filme de cartaz, sob campanha pública liderada pelo então democrata-cristão Jânio Quadros” (1997, p. 171). A história da interdição do filme não foi longe, pois a defesa de intelectuais e o corte de uma cena de nudez levaram-no de volta à tela.

Ainda dessa década temos *Floradas na serra* (1954), drama baseado em obra homônima de Diná Silveira de Queirós (1938), por Luciano Salce; *Cara de fogo* (1958), de Galileu Garcia, proveniente do conto “Carantonha”, de Afonso Schmidt; *Chão bruto* (1958), de Dionísio Azevedo, adaptado do romance de mesmo nome de Hernani Donato; *Sinhá moça*⁷⁹ (1953), de Tom Payne e Osvaldo Sampaio, uma adaptação do romance de Maria Dezzoni Pacheco; *Paixão de gaúcho* (1957), de Valter George Durst, baseado em *O gaúcho*, de Alencar, mais um exemplo da atração que o autor de *Lucíola* e *O Guarani* exerceu sobre os cineastas brasileiros.

Além dos dramas supracitados, houve algumas comédias inspiradas em literatos: *O comprador de fazendas* (1951), baseado em Monteiro Lobato, dirigido por Alberto Pieralisi; e *Osso, amor e papagaio* (1956), de Carlos Alberto, Sousa Barros e Cesar Memolo Jr, baseado no conto “A Nova Califórnia”, de Lima Barreto.⁸⁰ Do gênero policial destacou-se *Presença de Anita* (1951), de Ruggero Jacobbi, extraído do romance de Mário Donato (1948). Devemos citar ainda *O saci* (1953), filme infantil baseado em Monteiro Lobato, produzido por Rodolfo Nanni.

Romances de sucesso transpostos para as lentes cinema-novistas foram: *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos; *Ganga zumba* (1963), a partir do romance homônimo de João Felício dos Santos (1962), por Calos Diegues; *Menino de engenho* (1965), baseado em José Lins do Rego, por Valter Lima Júnior; *O padre e a moça* (1966), de Joaquim Pedro de Andrade, a partir de um texto de Carlos Drummond de Andrade; *A hora e a vez de Augusto Matraga* (1966), de Roberto Santos Rosa, do conto homônimo incluído em *Sagarana* (1946), de Guimarães Rosa. Segundo Afrânio Mendes Catani, este último filme “narra o lento processo de recuperação e transformação de um arrogante vaqueiro, que se vê humilhado de forma brutal. A imagem do Nordeste e o universo do cangaço, como pólos de atração do personagem excluído de seu meio social, estão presentes neste filme” (1987, p. 351).

Uma produção de relevância do período foi *Macunaíma* (1969), baseado no romance de mesmo título de Mário de Andrade (1928), por Joaquim Pedro de Andrade, considerado o

⁷⁹ Segundo Afrânio Mendes Catani (1987), esse é um filme histórico.

⁸⁰ Nesse período surgiu um dos maiores diretores e comediantes do cinema brasileiro: Mazaropi. É também nesse momento que se justifica o talento da dupla Oscarito e Grande Otelo. Precisamos ressaltar ainda o fato de ter sido a chanchada o gênero cinematográfico mais cultivado na década.

início de uma série de muitos filmes representativos da História do Brasil. Há ainda *Seara vermelha* (1963), de Jorge Amado (1946), por Alberto D'Aversa; *O grito da terra* (1964), baseado em obra homônima de Ciro de Carvalho Leite, por Olnei São Paulo; e *Selva trágica* (1964), do romance de Hernani Donato, por Roberto Faria. É importante ressaltar que os filmes adaptados da prosa de ficção literária pelos cineastas cinema-novistas, na sua maioria, tiveram o mérito de agradar aos críticos da arte cinematográfica.

São dramas produzidos também no período: *Esse rio que eu amo* (1961), “composto de episódios baseados em contos de Aníbal Machado (“A morte da porta-estandarte”), Machado de Assis (“Noite de almirante”) e Orígenes Lessa (Duas estórias)” (BILHARINHO, 1997, p. 96). Citamos ainda *Viagem aos seios de Duília* (1964) e *O menino e o vento* (1966), a partir de contos de Aníbal Machado; *Crônica da cidade amada* (1965), inspirado, segundo Bilharinho (1997), em várias histórias da literatura brasileira, sendo esses quatro dramas de Carlos Hugo Christensen.

Um outro exemplo de adaptação literária para o cinema é *Um ramo para Luísa* (1964), de J. B. Tanko, inspirado em romance de José Condé; *Viagem ao fim do mundo* (1967), de Fernando Coni Campos, inspirou-se em *Memórias póstumas de Brás Cubas*; e *Um homem e sua jaula* (1968) é proveniente do romance *Matéria de memória* (1962), de Carlos Heitor Cony.

De Maurice Capovilla há a transposição do romance *Bebel* que a cidade comeu, de Inácio Loyola Brandão, com o novo título de *Bebel, a garota propaganda* (1967). Com base no romance de Carlos Heitor Cony, Gerson Tavares fez *Antes, o verão* (1968). *Bonitinha, mas ordinária* (1963), de José Pereira de Carvalho, foi baseado em Nelson Rodrigues, e *Capitu* (1968), de Paulo César Saraceni, foi feito com base em *Dom Casmurro*.

Das comédias, vale a pena destacar *O homem nu* (1967), de Roberto dos Santos, baseado em conto homônimo de Fernando Sabino. Do gênero policial cita-se *Morte em três tempos* (1964), de Fernando Coni Campos, inspirado em “Estranha morte de Luba”, de Luís Coelho. Do Nordeste (filmes de cangaço), tivemos *O cabeleira* (1963), de Milton Amaral, a partir de romance de Franklin Távora.

Na década de 70, apesar da forte presença do cinema experimental e do sucesso da pornochanchada, foi no chamado cinema convencional que pudemos encontrar alguma resposta acerca da transposição da literatura para o cinema. No drama produziu-se *Como era gostoso o meu francês* (1971), que explorou o mesmo tema da crônica do descobrimento *Viagem ao Brasil*, de Hans Staden; *Tenda dos milagres* (1977), de título homônimo ao da obra de Jorge Amado, na qual se inspirou Nelson Pereira dos Santos, produtor dos dois filmes

citados. Santos também foi buscar inspiração em *O alienista*, de Machado de Assis, para realizar *Asilo muito louco* (1970).

Citamos ainda *São Bernardo* (1971), de Leon Hirszman, inspirado em Graciliano Ramos; *Guerra conjugal* (1974), de Joaquim Pedro de Andrade, baseado em contos de Dalton Trevisan; *Lúcia McCartney, uma garota de programa* (1970), de David Neves, a partir de contos de Rubem Fonseca. De Roberto Santos temos *As Três mortes de Solano* (1975), baseado no conto “A Caçada”, de Lygia Fagundes Telles. Citamos também *Doramundo* (1976), de João Batista de Andrade, inspirado no romance de mesmo nome de Geraldo Ferraz (1956); *A casa assassinada* (1970), de Paulo César Saraceni, proveniente do trabalho feito a partir do romance *Crônica da casa assassinada* (1959), de Lúcio Cardoso.

Do período ainda constam *Sagarana*, o duelo (1973), de Paulo Tiago; *Os condenados* (1973), inspirado em romance homônimo de Oswald de Andrade, de 1922, por Zelito Viana; *A estrela sobe* (1974), do romance de Marques Rebelo, por Bruno Barreto; *Fogo morto* (1976), por Marcos Farias. De Alencar destacamos *Lucíola*, o anjo pecador (1975), produzido por Alfredo Palácios e A. P. Galante, com roteiro e direção de Alfredo Sternheim, fotografia e câmera de Antônio Meliande, cenografia e figurinos de Laonte Klava. E ainda: Fauze Mansur dirigiu uma nova versão de *O Guarani* (1979), de David Cardoso. Carlos Coimbra realizou *Iracema*, a virgem dos lábios de mel (1977), com Helena Ramos no papel principal. Essas três últimas produções são da Servicini, de Galante.

Poderíamos citar também que Eduardo Scorel faz *Lição de amor* (1975), inspirado no romance *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade. Roberto Palamari e Antônio Calmon foram responsáveis por *O predileto* (1975), baseado em obra Totônio Pacheco, de João Alfonsus. Há também *A lenda de Ubirajara* (1975), mais um filme feito a partir de uma obra de Alencar, por André Luís de Oliveira. Na comédia temos *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), de Bruno Barreto.

Segundo Ramos, a partir de 1974 as produções cinematográficas baseadas na literatura e na história compreendem grande parte das produções do período: “O pós-74 é pródigo em adaptações literárias, em retomadas de momentos da história e cultura brasileiras” (1987, p. 422). Nesse contexto, até os filmes eróticos aderem à literatura. Ortiz Ramos comenta que

[...] uma paixão violenta por José de Alencar parece assolar o setor na aproximação com o oficialismo cultural. E o clima erótico penetra em produções como *Um Homem célebre* (dir. de Miguel Farias Jr, a partir de Machado de Assis, 1976), ou *O Cortiço* (dir. de Francisco Ramalho Jr, 1979), com astros de telenovela como Bethy Faria e Mário Gomes. São

todos filmes que trazem na sua estrutura os germes do oportunismo e da voracidade comercial, cristalizando o que podemos chamar de “cultura de ocasião”, num namoro simultâneo com mercado e Estado (RAMOS, 1987, p. 423).

O incentivo do governo e a opção por textos literários e históricos estiveram também relacionados às propostas de incentivo ao cinema e ao surgimento da Embrafilme (1974-1990), que, nesse contexto, representou o governo no apoio às produções nacionais, sobretudo aquelas vinculadas à ideologia da classe média, da elite e do Estado brasileiro.

A longa coleta de filmes adaptados da literatura já é uma evidência da extensa produção do período, principalmente no que se refere às muitas obras patrocinadas pela Embrafilme, o que não exclui produções de elevado nível artístico. Acrescentamos ainda que, nesse momento, foi explorada a maior parte dos gêneros iniciados anteriormente, além de novos gêneros, como a ficção científica.

A década de 1980, entretanto, foi um momento de afirmação do drama como gênero de maior relevância nas produções de valor crítico, apesar do grande influxo do pornô. Entre os dramas produzidos no período, tivemos alguns provenientes das adaptações de textos literários: *Memórias do cárcere* (1983), do romance de Graciliano Ramos; *Sargento Getúlio* (1983), do romance de João Ubaldo Ribeiro, por Hermano Penna; *Gabriela* (1983), de Jorge Amado, por Bruno Barreto; *O beijo da mulher aranha* (1985), de Manuel Puig, por Hector Babenco; *Luzia Homem* (1987), do romance de Domingos Olímpio, por Fábio Barreto; *Jubiabá* (1986), baseado no romance de Jorge Amado, os dois últimos de Nélson Pereira dos Santos.

De Hector Babenco, *Pixote, a lei do mais fraco* (1980) foi baseado no romance *Infância dos mortos*, de José Louzeiro. Desse período ainda temos *Brás Cubas* (1985), de Júlio Bressane, inspirado na obra de Machado de Assis; *Quarup* (1989), de Rui Guerra, a partir do romance homônimo de Antônio Callado (1967); *Noites do sertão* (1984), de Carlos Alberto Prates Correia, inspirado na novela “Buritis”, de *Corpo de baile* (1956), de Guimarães Rosa; *Quincas Borba* (1986), de Roberto Santos, baseado no romance homônimo de Machado de Assis; *Inocência* (1982), de Walter Lima Júnior, a partir de obra homônima de Visconde de Taunay; *A hora da estrela* (1985), de Susana Amaral, inspirada em texto homônimo de Clarice Lispector, entre outros. Poderíamos afirmar que as adaptações literárias do período foram mais frequentes entre os dramas, que, aliás, foi o gênero mais reconhecido pela crítica, tentando amplo diálogo com o público.

Na década de 90, a literatura continuou sendo uma aliada do cinema nacional. A história e as paisagens nacionais, bem trabalhadas por grandes literatos, constituíram um atrativo para a conquista do público. Das produções do período é o drama que mais uma vez se destaca como principal gênero. São adaptações do momento *A terceira margem do rio* (1994), de Néelson Pereira dos Santos, da obra de Guimarães Rosa; *A causa secreta* (1994), de Sérgio Bianchi, baseado em conto homônimo de Machado de Assis, do livro *Várias histórias*; *As meninas* (1995), de Emiliano Ribeiro, inspirado em romance de mesmo nome de Lygia Fagundes Telles, de 1973; *Quatrilho* (1995), do romance de José Clemente Pozentato, por Fábio Barreto.

Realçamos que 88 anos depois da primeira adaptação de *O Guarani* (1996) para o cinema, Norma Bengell retomou o tema e levou a história de Peri e Ceci mais uma vez para as telas do cinema brasileiro. É ainda desse período *Tieta* (1996), de Carlos Diegues, proveniente do conhecido romance de Jorge Amado; *O que é isso companheiro?* (1996), de Bruno Barreto, inspirado em romance do mesmo nome de Fernando Gabeira; *Um céu de estrelas* (1996), de Tata Amaral, baseado em obra homônimo de Fernando Bonassi; *Sombras de julho* (1996), de Marco Altberg, inspirado na obra de Carlos Herculano Lopes; *Policarpo Quaresma, herói do Brasil* (1997), de Paulo Tiago, a partir de *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1916), de Lima Barreto; *Guerra de Canudos* (1997), de Sérgio Resende, baseado no romance *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha; *A ostra e o vento* (1997), de Walter Lima Júnior, inspirado no romance homônimo de Moacir C. Lopes, de 1964; *Bela dona* (1997), de Fábio Barreto, baseado no romance *Riacho doce* (1939), de José Lins do Rego. Temos ainda *O enfermeiro* (1998), de Machado de Assis, por Mario Farias e *Estorvo* (2000), de Chico Buarque, por Ruy Guerra. No gênero comédia citamos *O homem nu* (1996), de Hugo Carvana.

A partir dessa década, foram aproveitados textos de vários estilos de épocas, para fazer um retrato histórico do país, anteriormente registrado nas páginas dos romances. Esse aproveitamento é coerente com o momento, em que as questões relacionadas à cultura das nações são prioritárias para os grandes críticos e produtores das artes. Tudo isso ainda contribui para a divulgação dos costumes nacionais, assim como para a valorização da cultura e da história brasileira. Num período mais recente, a literatura continua sendo aproveitada, mas agora nos parece que a preferência pelas obras do século XX se faz notória.

Temos a seguir quadro ilustrativo de algumas adaptações literárias para o cinema no fim do século XX:

Título do romance	Autor do romance	Ano da produção	Diretor ou produtor	Título do filme
<i>A terceira margem do rio</i>	Guimarães Rosa	1994	Nelson Pereira dos Santos	<i>A terceira margem do rio</i>
<i>A causa secreta</i>	Machado de Assis	1994	Sérgio Bianchi	<i>A Causa secreta</i>
<i>As meninas</i>	Lygia Fagundes Telles	1995	Emiliano Ribeiro	<i>As meninas</i>
<i>Quatrilho</i>	Clemente Pozentato	1995	Fábio Barreto	<i>Quatrilho</i>
<i>O Guarani</i>	José de Alencar	1996	Norma Bengell	<i>O Guarani</i>
<i>Tieta</i>	Jorge Amado	1996	Carlos Diegues	<i>Tieta</i>
<i>O que é isso companheiro?</i>	Fernando Gabeira	1996	Bruno Barreto	<i>O que é isso companheiro?</i>
<i>Um céu de estrelas</i>	Fernando Bonassi	1996	Tata Amaral	<i>Um céu de estrelas</i>
<i>O homem nu/ A nudez da verdade</i>	Fernando Sabino	1996	Hugo Carvana	<i>O homem nu</i>
<i>Sobras de julho</i>	Carlos Herculano Lopes	1996	Marco Altberg	<i>Sobras de julho</i>
<i>Triste fim de Policarpo Quaresma</i>	Lima Barreto	1997	Paulo Tiago	<i>Policarpo Quaresma, herói do Brasil</i>
<i>Os sertões</i>	Euclides da Cunha	1997	Sérgio Resende	<i>Guerra dos Canudos</i>
<i>A ostra e o vento</i>	Moacir C. Lopes	1997	Valter Lima Junior	<i>A ostra e o vento</i>
<i>Riacho doce</i>	José Lins do Rego	1997	Fábio Barreto	<i>Bela dona</i>
<i>O enfermeiro</i>	Machado de Assis	1998	Mario Farias	<i>O enfermeiro</i>
<i>Estorvo</i>	Chico Buarque	2000	Ruy Guerra	<i>Estorvo</i>

Quadro 2: A literatura brasileira no cinema

Fonte: autora

O quadro acima ilustra bem o fato de que, nos últimos anos, tanto quanto nos primeiros anos da história do cinema, a literatura foi fonte de inspiração relevante para os produtores do audiovisual. Em sete anos de produções cinematográficas, constatamos 16 transposições da literatura para o cinema. Poderíamos citar ainda muitas outras baseadas na literatura se nos detivéssemos apenas nesse aspecto. Aliás, a atração dos cineastas pela ficção literária parece ter aumentado significativamente nas últimas décadas do século XX, proporcionalmente às produções do período.

A partir das observações e dos dados apresentados acima, reiteramos que grande parte das adaptações da literatura para o cinema se dá a partir de obras literárias consagradas pela mídia e junto ao público, comprovando que o cinema aproveitou a literatura consagrada para se afirmar diante do público e da crítica, e que a literatura popularizou-se com sua exposição nas telas do cinema. Trata-se de adaptações que se dão também por coincidências entre as estruturas da trama literária e as da cinematográfica, ou em virtude do aproveitamento de argumentos pertinentes a ambos. Exemplos dessa afirmação são as transposições dos romances de Alencar, que deram origem a 21 filmes durante a história da cinematografia

nacional. É o que podemos constatar no quadro a seguir, onde apresentamos um resumo dessas transposições:

Título do romance	Ano da produção	Diretor ou produtor	Título do filme
<i>O Guarani</i>	1908	Labanca, Leal e Cia	<i>Os Guaranis</i>
<i>O Guarani</i>	1909	Auler	<i>O Guarani</i>
<i>O Guarani</i>	1912	Paulo Benedetti	<i>O Guarani</i>
<i>O Guarani</i>	1916	Vittorio Capellaro e Antonio Campos	<i>O Guarani</i>
<i>A viuvinha</i>	1916	Stamoto	<i>A viuvinha</i>
<i>Lucíola</i>	1916	Franco Magliane/ Antônio Leal	<i>Lucíola</i>
<i>Iracema</i>	1919	Vittorio Capellaro	<i>Iracema</i>
<i>Iracema</i>	1919	Luis de Barros	<i>Iracema</i>
<i>Ubirajara</i>	1919	Paulino Botelho	<i>Ubirajara</i>
<i>O Guarani</i>	1920	Alberto Botelho	<i>O Guarani</i>
<i>O Guarani</i>	1926	Vittorio Capellaro	<i>O Guarani</i>
<i>Senhora</i>	1932	Otávio Gabus Mendes	<i>Onde a terra acaba</i>
<i>Iracema</i>	1933	Jorge S. Konchin	<i>Iracema</i>
<i>Iracema</i>	1949	Vittorio Cardinalli e Gino Talamo	<i>Iracema</i>
<i>Lucíola</i>	1951	Luís de Barros	<i>Lucíola, o anjo do lodo</i>
<i>O gaúcho</i>	1957	Valter George Durst	<i>Paixão de gaúcho</i>
<i>Ubirajara</i>	1975	André Luís de Oliveira	<i>A lenda de Ubirajara</i>
<i>Lucíola</i>	1975	Alfredo Sterheim	<i>Lucíola, o anjo pecador</i>
<i>Iracema</i>	1977	Carlos Coimbra	<i>Iracema, a virgem dos lábios de mel</i>
<i>O Guarani</i>	1979	Fauze Mansur	<i>O Guarani</i>
<i>O Guarani</i>	1996	Norma Bengell	<i>O Guarani</i>

Quadro 3: Alencar e o cinema

Fonte: autora

Podemos constatar, a partir dos dados esboçados no quadro acima, que os romances de José de Alencar estiveram presentes na produção audiovisual de todo o século XX, à exceção das décadas de 60 e 80, comprovando definitivamente a preferência dos cineastas pelo estilo ficcional de Alencar. Com um total de 21 adaptações, Alencar merece destaque entre os grandes da literatura brasileira que já foram “requisitados” pelo cinema. Além disso, as 8 adaptações de *O Guarani*, um dos romances mais importantes de Alencar, credenciam-nos a enfocar a relevância do escritor romântico para a sétima arte brasileira. E nos permitem ainda buscar as razões que possam explicar a atração de tantos cineastas para a transposição do romance alencariano para o cinema.

1.4 Por que tantas versões de *O Guarani*?

Em *Como e por que sou romancista*, Alencar confessa que iniciou sua carreira de romancista com a publicação de dois singelos romances românticos: *Cinco minutos e A viuvinha*. Seu grande sucesso, porém, foi *O Guarani*, lançado em 1857, que revelou seu talento admirável, mostrando que “não era um principiante a hesitar na solução desse ou daquele problema narrativo”, mostrando-se, logo de início, “um romancista senhor de seu ofício, dono de uma técnica que não fora antes revelada e, mesmo depois, só seria ultrapassada por Machado de Assis” (COUTINHO, 1986, p. 254). O mesmo romance que o consagrou como exímio contador de histórias também foi o mais adaptado pelos cineastas brasileiros do início do século XX. As várias adaptações de *O Guarani* para o cinema demonstram a grande relevância de Alencar para a história da sétima arte brasileira.

Para desvendarmos as razões de tantas transposições de *O Guarani* para o cinema, em primeiro lugar devemos rever a importância do elemento nacional para as produções em questão, já que o maior projeto de Alencar foi promover a construção de uma identidade nacional por meio da ficção literária. *O Guarani* apresenta uma narração heróica das peripécias de Peri nos tempos do Brasil-colônia, em que o índio da tribo Goitacás supera inúmeros obstáculos para salvar a amada Cecília dos inimigos: a tribo dos aimorés e os agregados revoltosos, comandados por Loredano, aventureiro e ex-carmelita. Na ficção de Alencar, o amor de Ceci e Peri sugere a união do índio com o europeu e a origem do primeiro representante da nação. Na trama, a história da colonização do país está evidenciada na obra e na paisagem que apresenta.

Outro dado importante diz respeito à estrutura do romance, que, sendo baseada na fórmula do folhetim oitocentista, apresenta uma visão maniqueísta da luta entre o herói e seus inimigos, aspecto que também coincide com a fórmula hollywoodiana da ficção. Além disso ocorre o happy end, bastante usual no romance folhetim e nos filmes de bilheteria. Assim, o narrador sugere que, após derrotar os inimigos e salvar Cecília, Peri é recompensado com o amor⁸¹. O romance conclui-se com o fechamento da fórmula adotada posteriormente por Hollywood, contendo o equilíbrio inicial, a ruptura, o sofrimento, o encontro providencial, o suspense e o final feliz.

⁸¹ Acerca da união dos protagonistas tratamos no capítulo da análise.

Outros aspectos folhetinescos do romance tidos como ideais para a transposição para o cinema são a técnica do corte, o uso da analepse e da prolepse, da aventura, do suspense e do heroísmo dos protagonistas, configurando características bem aproveitadas pelos cineastas. Relevante também é a linguagem popular utilizada pelo autor romântico, facilitando a versão para o outro meio de comunicação de massa. A clareza das palavras do narrador de Alencar traz à tona uma pintura do cenário nacional do tempo da colonização.

As primeiras palavras expostas na obra esboçam a maestria lingüística do autor, capaz de descrever a paisagem nacional sob o prisma do ideal romântico de nação. Vejamos a seguir o trecho em que o rio Paquequer é descrito pelo autor, compondo uma cena aproveitada com bons resultados pela produtora do filme em 1996:

De um dos cabeços da Serra dos Órgãos desliza um fio de água que se dirige para o norte, e engrossado com os mananciais que recebe no seu curso de dez léguas, torna-se caudal./ É o Paquequer: saltando de cascata em cascata, enroscando-se como uma serpente, vai depois de espreguiçar na várzea e embeber no Paraíba, que rola majestosamente em seu vasto leito (ALENCAR, 1995, p. 15).

O trecho citado compõe um dado do retrato da natureza local, enfatizando, com figuras de estilo como a metonímia, a prosopopéia e a hipérbole, as riquezas naturais que circundam a fortaleza dos Mariz. São muitas cascatas por onde saltam “majestosamente” as águas límpidas de correntezas caudais provenientes de um dos cabeços da Serra.

As palavras citadas acima, expondo traços humanizantes da natureza e um ritmo capaz de pontuar cada movimento das águas cristalinas do Paquequer, servem ainda como argumento para a conquista dos leitores do romance publicado no rodapé do Diário do Rio de Janeiro. “Foi *O Guarani*, que escrevi dia por dia para o folhetim do Diário, entre os meses de fevereiro e abril de 1857, se bem me recordo” (ALENCAR, 1959, p. 147).

O modo de descrever as paisagens brasileiras num período em que os europeus desbravaram as terras longínquas aguça a curiosidade dos leitores, que, no auge das produções folhetinescas, formaram filas na Corte brasileira para descobrir o que se passaria na tira seguinte do romance publicado diariamente. Foi o que desejou Alencar quando escreveu *O Guarani*. O resultado não poderia ser melhor, pois a cada página seu romance causava furor nos leitores da época.

O suspense acerca do destino das personagens foi outro elemento marcante da obra, atribuindo ao primeiro grande sucesso de Alencar uma característica interessante para as obras transpostas no cinema. Um pouco desse suspense buscamos na cena da caçada que

começa com a descrição de Peri. O narrador apresenta-o: “Em pé, no meio do espaço que formava a grande abóbada de árvores, encostado a um velho tronco decepado pelo raio”. É em meio a esse painel vivo da natureza que os leitores podem visualizar o perfil do “índio na flor da idade”. Expondo a beleza e a altivez, características marcantes do herói, temos um retrato do indígena local no período da colonização. “Sobre a alvura diáfana do algodão, a sua pele, cor de cobre, brilhava com reflexos dourados [...]”. A coragem é apresentada de modo a explorar o perfil heróico de Peri. De “talhe delgado e esbelto [...]”, Peri enfrenta o animal selvagem que “ali por entre a folhagem [...]” deixava entrever suas “ondulações felinas de um dorso negro, brilhante, marchetado de pardo”. As palavras de Alencar, nesse momento, dão certo ar de suspense lírico à narrativa, mostrando que “durante um curto instante, a fera e o selvagem mediram-se mutuamente, com os olhos nos olhos um do outro [...]” (1995, p. 28). Nesse trecho enfatizam-se o suspense, a emoção, o pitoresco e a coragem do protagonista, constituindo outra vez elementos muito propícios para o cinema.

Também interessante para a ficção cinematográfica é o uso da analepse, que pode ser aproveitada como flashback⁸² no filme. No capítulo “Iara”, por exemplo, Peri tem a palavra para narrar a história de sua tribo. E começa dizendo: “Era o tempo das árvores de ouro. A terra cobriu o corpo de Ararê, e as suas armas, menos o seu arco de guerra” (p. 95). Nesse instante, o leitor/espectador deleita-se com a história do herói e com a bravura da tribo Goitacás exposta na poesia de Alencar. De modo similar, em muitas outras passagens há o retorno a episódios importantes para a composição do perfil das personagens e para o desvendamento de mistérios concernentes a elas e aos fatos narrados.

O costume indígena é um elemento utilizado por Alencar para a composição da nacionalidade explorada na obra e que também pode servir de argumentos na tela cinematográfica, especialmente quando aproveitado como elemento exótico. O capítulo “A revelação” mostra Peri entregando-se à morte para salvar Cecília dos inimigos. O plano do herói era envenenar seu corpo e servir de alimento aos aimorés, o que só seria possível, segundo Alencar, porque “o costume dos selvagens, de não matar na guerra o inimigo e de cultivá-lo para servir ao festim da vingança, era para Peri uma garantia e uma condição favorável à execução do seu projeto” (p. 245). Trata-se de um episódio que nos remete à antropofagia dos índios brasileiros, a qual, desde a narração dos primeiros viajantes, chama a atenção dos estrangeiros sobre o país, por seu aspecto exótico.

⁸² Cena que revela algo do passado, para lembrar, situar ou revelar enigmas.

Além do heroísmo de Peri, que a cada página está envolvido em uma nova aventura, correndo “mil perigos, arriscando-se a despedaçar-se nas pontas dos rochedos e a ser crivado pelas flechas dos selvagens [...]” (p. 197), outro elemento bem aproveitado pelo cinema são as batalhas entre os aimorés e os habitantes do Paquequer, e aquelas entre os aventureiros companheiros de Loredano e os homens de Aires Gomes. Para esses homens bravios, “Morrer com as armas na mão, batendo-se contra o inimigo, era para eles uma coisa natural, uma idéia a que sua vida de aventuras e de perigos os tinha afeito” (p. 251). A coragem e a destreza desses homens são exemplificadas na descrição da luta comandada por D. Álvaro, no capítulo VII, “Peleja”, do romance de Alencar:

Álvaro e os seus nove companheiros divididos em duas colunas de cinco homens, com as costas apoiadas às costas uns dos outros, estavam cercados por mais de cem Aimorés que se precipitavam sobre eles com um furor selvagem.

Mas as ondas dessa torrente de bárbaros que soltavam bramidos espantosos iam quebrar-se contra essa pequena coluna, que não parecia de homens, mas de aço; as espadas jogavam com tanta velocidade que a tornavam impenetrável; no raio de uma braça o inimigo que se adiantava caía morto (p. 257).

A cena descrita pelo narrador mostra, por meio da hipérbole típica da linguagem do autor, o heroísmo de D. Álvaro e de seus comandados. Outro elemento bastante aproveitável para as produções cinematográficas, e que encontramos no romance alencariano, é o vilão. Loredano, homem sarcástico, astuto, forte e de espírito mordaz, é caracterizado da seguinte forma:

Um rosto moreno, coberto por uma longa barba negra, entre a qual o sorriso desdenhoso fazia brilhar a alvura de seus dentes; olhos vivos, a fronte larga, descoberta pelo chapéu desabado que caía sobre o ombro; alta estatura, e uma constituição forte, ágil e musculosa, eram os principais traços deste aventureiro (p. 24).

O vilão é um homem inteligente, forte e formado pela religião – ex-carmelita –, mas desprovido de crença, capaz de qualquer ação vil para conseguir o tesouro desejado, mostrando-se disposto a roubar, enganar e matar para alcançar seus objetivos. É o que se percebe nas palavras a seguir: “Fez um gesto a Rui Soeiro e a Bento Simões para que o seguissem; e apertando ao seio o fatal pergaminho, causa de tantos crimes, lançou-se pelo campo” (p. 109).

A presença provocadora de Loredano, grande orador instruído pelos monges carmelitas, possuindo na alma “a força de resolução e a vontade indomável capaz de querer o impossível e de lutar contra o céu e a terra para obtê-lo [...]” (p. 86), valoriza a astúcia do protagonista – Peri que precisa usar de seus conhecimentos acerca da floresta natural para salvar sua amada e defender a casa do amigo colonizador. Não é por acaso que Peri descobre o plano do vilão e previne o amigo D. Álvaro dos perigos que correm os habitantes da casa.

Entre Peri e Loredano também se dá a disputa por Ceci. Apaixonado pela mocinha, o vilão põe tudo a perder ao desejá-la para si:

A imagem dessa bela menina, casta e inocente, produziu naquela organização ardente e por muito tempo comprimida o mesmo efeito da faísca sobre a pólvora. [...] Sentiu que essa mulher era tão necessária a sua existência quanto o tesouro que sonhara (p. 101).

Ceci é a heroína desejada por Loredano, Álvaro e Peri. Assim, “os longos cabelos loiros”, “os grandes olhos azuis”, “os lábios vermelhos e úmidos”, o “hálito doce e ligeiro” e “a tez alva e pura” compõem o perfil ideal da heroína romântica que exerce atração sobre os três homens, compondo mais um argumento ideal para a trama cinematográfica.

Um amor diferente do que sentem Álvaro e Loredano é compartilhado pelos protagonistas. Ceci e Peri são impulsionados pelo sentimento mútuo, conforme determinam as perspectivas românticas. É por intermédio de um amor casto que os heróis conseguem se salvar da morte, enfrentando as forças da natureza e do homem para concretizá-lo.

O final trágico e, ao mesmo tempo, heróico e promissor dos habitantes do Paquequer atribui à narrativa um sentido de continuidade. Assim, “quando o sol, erguendo-se no horizonte, iluminou os campos, um montão de ruínas cobria as margens do Paquequer [...]” (p. 273), indicando que a vida continuaria em outro lugar. As cenas que se seguem mostram exclusivamente os heróis marchando em direção a um novo recanto, o que constitui mais um elemento para comprovar a relação entre os elementos folhetinescos e os cinematográficos.

A descrição dos rios e das árvores passa a ser o cenário ideal para os acontecimentos que se seguem. É no alto da palmeira que os heróis se aproximam, numa demonstração de ternura e bons sentimentos. Assim, “ela embebeu os olhos nos olhos de seu amigo, e lânguida reclinou a loura fronte. [...] Fez-se no semblante da virgem um ninho de castos rubores e lípidos sorrisos: os lábios abriram como as asas purpúreas de um beijo soltando o vôo” (p. 296). Os gestos da heroína são glamurizados pelas metáforas do autor, que compara os lábios

e o semblante da virgem a asas e ninhos, compondo assim um cenário perfeito para a explosão sentimental entre o indígena e a filha do colonizador, e sugerindo que dessa união nasceria uma nova raça. O índio, o português e a terra formariam, então, o Brasil dos mestiços.

O romance de Alencar, no seu ímpeto de alcançar os leitores dos jornais em 1857, apresenta muitos elementos desenvolvidos depois pelo cinema, tendo a presença do vilão, oposto ao herói, como algo fundamental para a ruptura e para dar à ficção a dramaticidade necessária à tematização do mito do sonho norte-americano perpetuado no cinema hollywoodiano, por meio de uma fórmula com aparência de universal. Tudo isso nós encontramos na história de Peri e Ceci, confirmando que o filme, assim como o romance, é uma descrição romantizada da história da nação, outro argumento muito utilizado pelo cinema norte-americano de hoje e de todos os tempos. É tendo em vista esses elementos que muitos cineastas levaram a trama alencariana à grande tela, e é também por essa razão que tomaremos o resultado da transposição de Norma Bengell (1996) do romance *O Guarani* para o cinema como nosso objeto de pesquisa, neste trabalho.

CAPÍTULO II

LITERATURA E CINEMA: ALGUMAS RELAÇÕES DIALÓGICAS POSSÍVEIS

A obra, como a réplica do diálogo, está disposta para a resposta do outro (dos outros), para a sua ativa compreensão responsiva, que pode assumir diferentes formas. [...] Ela determina as posições responsivas dos outros nas complexas condições de comunicação discursiva de um dado campo da cultura. A obra é um elo na cadeia da comunicação discursiva; como a réplica do diálogo, está vinculada a outras obras – enunciados: com aquelas às quais ela responde, e com aquelas que lhe respondem (BAKHTIN).

Neste capítulo, apresentamos um breve esboço das teorias que irão fundamentar a análise do corpus, para a qual, a partir do ponto de vista de Andrew (2002) e Stam (2003), esboçamos as teorias cinematográficas mais importantes para a compreensão do filme enquanto enunciado passível dessa análise. Em seguida, discutimos alguns pressupostos bakhtinianos relativos ao conceito de dialogismo, buscando relacioná-lo, juntamente com a intertextualidade e a polifonia, ao contexto cinematográfico.

2.1 Algumas teorias do cinema

Durante o processo de escolha da metodologia e da teoria a serem utilizadas nesta análise, procuramos rever o percurso traçado pelos autores durante a construção da forma, da crítica e da teoria cinematográficas. Dudley Andrew e Robert Stam nos levaram a conhecer os primeiros teóricos do cinema e nos conduziram às primeiras idéias sobre a arte cinematográfica.

No trajeto percorrido, discutimos as possibilidades de relação entre o cinema e as outras artes; entre o cinema e as outras formas de enunciado. Além disso, pudemos compreender que a composição de um texto fílmico pode ser entendida como uma forma de

ver o mundo. Nesse aspecto, é preciso lembrar que a arte cinematográfica não é apenas diferente da vida humana, mas está seguramente relacionada às coisas que a compõem, assim como às artes e à ciência.

Com relação à forma, segundo Andrew (2002) o texto cinematográfico se divide em quatro partes: matéria-prima; métodos e técnicas; formas e modelos; e objetivo e valor. Ele ainda acrescenta que “o cinema é fotografia, mas fotografia elevada a uma unidade rítmica e que, em troca, tem o poder de gerar e ampliar nossos sonhos” (p. 22). A respeito dessa questão do movimento da fotografia, Munsterberg (1916, apud ANDREW, 2002) diz que o filme é o resultado da união entre o desenvolvimento da fotografia (de estática para o movimento) e as digressões da mente do espectador. O cinema também seria produzido pelo processo mental da pessoa que assiste ao filme e que é induzido a chegar a conclusões sobre o que se vê. A esse respeito, Andrew (2002, p. 32) diz que “para Munsterberg, o objeto de arte isolada deve atingir o receptor desinteressado com toda a sua singularidade, primeiro pressionando a mente e depois relaxando-a”.

De modo diverso, mas sem se opor a Munsterberg, Arnheim acredita que “a arte cinematográfica baseia-se na manipulação do tecnicamente visível” (ANDREW, 2002, p. 37). A partir da tecnologia visual é que nós, espectadores, encontraríamos “uma janela para o mundo”.

Eisenstein, por sua vez, retomou a ligação dos planos de Pudovkin para chegar a um resultado que colocasse o espectador como co-produtor do filme, enfatizando os aspectos materiais e os mentais da produção cinematográfica. Andrew diz, fundamentando-se em Eisenstein (2002, p. 57), que “a montagem permanece o princípio vital básico que energiza cada filme que vale a pena e proporciona uma entrada no mundo pré-lógico do pensamento imagístico onde a arte tem suas conseqüências mais profundas”. É pela justaposição de imagens que se estimula a capacidade metafórico-criativa da mente do espectador e, a partir de então, a “imagem desejada” nasce, dando vida a um determinado número de representações.

Segundo Andrew, diferentemente dos anteriores, Bela Belázs defende a teoria formalista, em que o cinema é visto a partir da técnica, em detrimento de outros aspectos da arte cinematográfica. O bom resultado da obra dependeria da adequação entre o tema e o veículo cinematográfico:

A concepção de técnica cinematográfica de Bélázs baseou-se totalmente na crença de que os filmes não são fotografias da realidade, mas a humanização

da natureza, a partir do momento em que as próprias paisagens que escolhemos como pano de fundo para nossos dramas são produtos de nossos padrões culturais (ANDREW, 2002, p. 82).

A concepção de filmagem de Bélázs, como produto proveniente de padrões culturais, é um processo que requer talento e energia, além do absoluto controle da técnica cinematográfica, possibilitando a representação do homem em suas nuances sociais e culturais. Nesse processo, a montagem recebe o estatuto de articuladora da obra, pois é a partir dela que o filme ganha a forma ficcional. A seqüência das ações, o corte no momento culminante e o enquadramento de um rosto ou de um objeto podem aproximar a ficção da realidade, representando a própria vida na tela.

Realista, Siegfried Kracauer enfatiza a soma do domínio das capacidades técnicas do cinema para se compor uma obra de arte cinematográfica. Nesse viés, Andrew (2002, p. 95) declara que, para Kracauer, “o mundo existe como fotografado ou como fotografável, e esse mundo é a matéria-prima disponível ao cineasta”.

Próximo de Kracauer no que concerne ao aspecto realista das produções cinematográficas, Bazin acrescenta que a realidade é “multinivelada”, sendo necessário ao cineasta optar por determinados aspectos da realidade apresentada na tela. Este classifica algumas técnicas de montagem e de enquadramento como capazes de enfatizar certa realidade espacial, cultural e ideológica. Fala em realismo psicológico, realismo técnico, realismo narrativo, e realismo perceptivo, todos relativos a dado tipo de enquadramento e montagem.

Importantíssima também é a opinião de Bazin sobre a estrutura clássica do cinema. Andrew afirma que, para Bazin, “o cinema clássico, para reunir sua posição, tem uma aparência oficial que despersonaliza todo filme e trata todos os temas do mesmo modo” (ANDREW, 2002, p. 142). A partir do conceito de Bazin (apud ANDREW, 2002, p. 93), podemos dizer que a “imagem das coisas é também a imagem de duração, modificada ou, por assim dizer, mumificada [...]”, combinando a representação fotográfica à reprodução do tempo, ou seja, associando a imagem à realidade. A esse respeito, concordamos com a afirmação de que “tanto pelo conteúdo plástico da imagem quanto pelos recursos da montagem, o cinema dispõe de todo um arsenal de procedimentos para impor aos espectadores sua interpretação do acontecimento representado” (BAZIN, 1991, p. 68).

Também acerca das teorias que estudaram a forma e o conteúdo do cinema citamos as palavras de Robert Stam (2003), para quem “a teoria do cinema é o que Bakhtin chamaria de um ‘enunciado historicamente localizado’” (p. 33). Acrescenta Stam que, na sua junção de narrativa e espetáculo, o cinema apresenta a “história do colonialismo do ponto de vista do

colonizador [...]” (p. 34), concordando, de certa forma, com o ponto de vista de Adorno acerca da indústria cultural e colocando o cinema como uma espécie de disseminador da ideologia burguesa.

Segundo a Teoria Crítica, nas palavras de Stam (2003, p. 88) “a indústria cultural, inserida como está no mundo da commodificação e do valor de troca, estupidifica, narcotiza, zumbifica e objetifica o que é, sintomaticamente, denominado seu público ‘alvo’”.

Segundo Stam, Metz, teórico da década de 60, vê o cinema como

[...] uma instituição cinematográfica tomada em seu sentido lato, como fato sociocultural, multidimensional, que inclui os acontecimentos pré-fílmicos (a infra-estrutura econômica, o studio System, a tecnologia), pós-fílmicos (a distribuição, a exibição e o impacto social ou político do cinema) e a-fílmicos (a decoração da sala de cinema, o ritual social da ida ao cinema) (STAM, 2003, p. 130).

Na sua convicção pautada na semiótica, Metz analisa o filme a partir da comparação entre o plano e a palavra, ou entre sequência e oração. Para ele (METZ, 1972, p. 58), “um espetáculo de cinema, como um espetáculo da vida, carrega em si seu sentido, o significativo é dificilmente distinto de significado”. Metz afirma ainda que “a imagem é como uma palavra, a sequência é como uma frase, uma sequência constrói-se com imagens assim como uma frase com palavras etc” (1972, p. 67). Na visão de Stam (2003), a análise metziana do filme apresenta-se um tanto simplificada e insuficiente: “encerrada a análise lingüística, quase tudo fica por dizer, daí a necessidade de uma análise translingüística bakhtiniana do filme como um enunciado historicamente localizado” (p. 137).

Na década de 1980, foi Deleuze quem apresentou uma teoria centrada no movimento da memória palimpséstica, que “interessa-se pelas comensurabilidades entre a história da filosofia e a história do cinema” (STAM, 2003, p. 284). De acordo com Andrew e Stam, as teorias cinematográficas expostas até então não dariam conta da análise do filme, sendo necessário procurar um viés mais abrangente do texto, que não ficasse apenas nos aspectos estruturais da obra ou em questões superficiais da temática trabalhada.

Por essa razão, os pressupostos sócio-histórico-ideológicos de Bakhtin são ideais para a análise da construção da forma, da estética e do discurso cinematográficos. Isso seria possível, a nosso ver, a partir da associação desses pressupostos com teorias relevantes para a estética do filme.

Com base nas teorias expostas por Andrew e Stam podemos dizer ainda que as análises cinematográficas podem atualmente estabelecer um diálogo entre as várias teorias apresentadas pela história; ou podem também optar por teorias lingüísticas ou literárias que dêem conta da análise do texto fílmico.

Podemos dizer também que, na sua qualidade de texto fílmico, o cinema pode ser lido como arte em movimento, uma sinfonia musical que pode, automaticamente, revelar a essência profana das coisas e do mundo. A imagem sobre a tela representa o mundo visível, democratizando a arte e materializando o desejo de ficção por meio de enunciados.

Em virtude das qualidades discursivas do texto fílmico e também daquelas do texto literário ficcional impresso, é imprescindível a utilização de um arcabouço teórico capaz de nos conduzir a um resultado condizente com nossas pesquisas bibliográficas. Considerando ainda que todo o nosso trabalho está pautado em questões históricas e sócio-discursivas relacionadas ao conceito de nacionalidade idealizado pelos românticos, e que envolve as produções cinematográficas nacionais num contexto dominado pela grande potência da indústria cultural sediada em Hollywood, propomos, então, uma análise do enunciado fílmico em oposição ao romance, abrangendo aspectos verbais e verbo-visuais.

Acreditamos que a associação entre o pensamento pautado nos teóricos da Escola de Frankfurt (Teoria Crítica), na teoria do romance, assim como na teoria do cinema, e algumas teorias lingüísticas que procuram dar conta do discurso poderia nos permitir uma análise menos estruturalista e menos impressionista do corpus, ou seja, a análise do discurso verbal impresso (do romance) em relação de contigüidade com o discurso apresentado no enunciado fílmico pode ser associada a uma leitura crítica embasada no pensamento frankfurtiano.

Buscando completar nosso arcabouço teórico apresentamos, a seguir, alguns aspectos dos pressupostos bakhtinianos associados ao pensamento frankfurtiano, que também nos servirão de apoio para a análise do corpus.

2.2 A adaptação do romance ao filme: uma (re)construção do gênero

Com relação à adaptação do romance para o cinema Stam aponta a teoria dos gêneros de Bakhtin, a qual diz respeito à sua importantíssima distinção em gêneros primários e secundários, apresentada em *Estética da criação verbal*. Segundo Stam (2003, p. 228), “uma abordagem translingüística dos gêneros discursivos no cinema poderia correlacionar os gêneros primários com sua mediação secundária cinematográfica”. Nesse aspecto, o

enunciado reflete as condições específicas e as finalidades das esferas da atividade humana presentes no conteúdo temático, no estilo verbal e na construção composicional. Assim, “qualquer enunciado considerado isoladamente é, claro, individual, mas cada esfera de utilização da língua elabora seus tipos relativamente instáveis de enunciados” (BAKHTIN, 1992, p. 279). Ou seja, tanto o romance quanto o filme, enquanto gêneros do discurso literário e cinematográfico, respectivamente constituem enunciados concretos que se compõem a partir de um conteúdo temático, de um estilo verbal e de uma construção composicional. O que, a nosso ver, distingue o gênero romanesco do cinematográfico está na construção composicional, pois este se forma a partir de elementos áudio-(verbo-)visuais, enquanto o primeiro compõe-se essencialmente do elemento verbal. Nesse sentido, poderíamos opor os enunciados – considerados gêneros primários antes de pertencerem ao gênero ficcional impresso – (o diálogo, por exemplo) às reformulações dadas na tela e acompanhadas de recursos como planificação, campo, contra-campo, panorâmicas, sobrevôos da câmera, *travellings*, *plongées*, *contre-plongées*, planos gerais, planos americanos, *closes*, *raccord* dinâmico, alternâncias de seqüências, jogos de cena, espaço-de-campo, espaço fora-de-campo, espaço concreto, espaço imaginário, metáforas visuais, marcadores ideológicos, recursos verbais (caracteres e réplicas das personagens), retornos temporais (flashbacks), avanços temporais (flash-forward). Ou seja, a adaptação literária configura a passagem do escrito para a tela, tudo isso funcionando como elementos componentes do filme enquanto enunciado áudio-(verbo-)visual, enquanto paráfrase, paródia ou estilização do romance⁸³.

Os gêneros primários são, no romance, reelaborados pelos gêneros secundários, ganhando uma nova especificidade. Quando o livro é adaptado para o cinema, parte-se de uma suposta predominância dos gêneros secundários na representação verbal do cotidiano e chega-se à representação teatral da vida na fala das personagens, o que não significa que a situação em si tenha acontecido – ou seja, que haja predominância dos gêneros primários –, pois ela é novamente readequada a um novo gênero secundário, o filme. Nesse processo, o que era predominante no romance – descrições e conceituações do narrador –, gênero secundários em essência e aparência, torna-se linguagem visual, e os gêneros primários recuperados pelo romance e transfigurados em gêneros secundários na ficção verbal compõem, de maneira geral, o elemento verbal do filme. Nesse aspecto, Bakhtin afirma que

⁸³ A. R. de Sant’Anna (2003) trabalha esses conceitos em *Paródia, Paráfrase & Cia*.

os gêneros primários, ao se tornarem componentes dos gêneros secundários, transformam-se dentro destes e adquirem uma característica particular: perdem sua relação imediata com a realidade existente e com a realidade dos enunciados alheios – por exemplo, inseridas no romance, a réplica do diálogo cotidiano ou a carta, conservando sua forma e seu significado cotidiano apenas no plano do conteúdo do romance, só se integram à realidade existente através do romance concebido como fenômeno da vida literário-artística e não da vida cotidiana. O romance em seu todo é um enunciado, da mesma forma que a réplica do diálogo [...]; o que diferencia o romance é ser um enunciado secundário (complexo) (BAKHTIN, 1992, p. 281).

Poderíamos pensar ainda que na ficção cinematográfica, assim como no romance, há a *mise-en-scène* da espontaneidade dos gêneros primários, já que os atores apresentam as falas e os gestos sugeridos pelo roteirista e coordenados pelo diretor. Por outro lado, poderíamos dizer também que quando o ator vai executar a cena com a sugestão do roteiro – que é outro gênero de texto – ele carrega a idéia primária, mas pode adaptá-la de acordo com sua vivência pessoal, com base naquilo que está pressuposto no social e com base nos supostos laboratórios⁸⁴ de que tenha participado. Tais elementos são fontes de inspiração para a realização de uma cena com aparência de verdade que leve o espectador a senti-la como se fizesse parte da própria vida, como se fosse um gênero primário, culminando na interação como condição essencial do discurso. Nesse sentido, diríamos ainda que o ator é mediador de uma ideologia dominante, transmitida a ele pelo diretor e pelo roteirista, estes sendo participantes de um grupo social representante de uma classe que intenta impor seus conceitos e suas idéias pela minimalização do artificialismo do discurso cinematográfico, a qual se torna possível com o uso da incorporação de uma visão de mundo aparentemente universal e da representação das réplicas do filme – pertencentes ao gênero secundário – como gênero primário.

Assim, os gêneros primários quando incorporados ao romance ou ao filme tornam-se gêneros secundários, ou melhor, passam a fazer parte destes. No processo de transferência dá-se a criação de um novo gênero secundário, perdendo-se as características do primeiro e confirmando a idéia de que, após a adaptação, temos sempre um novo enunciado.

Segundo a afirmação de Macdonald (1971, p. 74), “antes que se possa extrair dela um filme ‘hollywoodesco’ como se deve, a obra de arte deve ser destruída”, ou seja, toda adaptação é, na verdade, reconstrução. Além disso, conforme Peña-Ardid (1992, p. 23,

⁸⁴ Chamamos “laboratório dos atores” o processo de adaptação por que passam muitos deles antes de executar um papel novo: conhecendo pessoas e hábitos novos se inspiram para criar uma personagem e uma linguagem específica.

tradução nossa), “a passagem do texto literário ao filme supõe certamente uma transfiguração tanto nos conteúdos semânticos quanto das categorias temporais, das instâncias enunciativas e dos processos estilísticos que produzem a significação e o sentido da obra de origem”⁸⁵. Em tal processo, o destinatário passa de leitor a espectador, podendo perceber as réplicas das personagens como enunciados independentes do filtro do narrador-câmera.

No contexto da adaptação para o cinema consideramos que o filme, no que concerne às réplicas⁸⁶ das personagens, apresenta um discurso predominantemente dramático, o que nos leva a refletir sobre a artificialidade e a espontaneidade do discurso. Por essa razão questionamos: o que é a fala do ator no momento da encenação?

O cinema, de modo semelhante ao teatro, apesar da aparência de espontaneidade e da predominância de réplicas, é considerado um texto artificial e, portanto, secundário, já que é escrito e/ou representado. Entretanto, durante a produção do filme, pode ocorrer a minimalização do artificialismo por meio da incorporação do discurso pelo ator (principalmente porque ele leva sua visão de mundo para a personagem), apesar de seguir um roteiro e um diretor.

No processo de adaptação, os agentes (roteiristas e diretor) também levam elementos da vida, do conhecimento de mundo; e elementos externos e internos (do primeiro texto) para o texto final. Há também discussões acerca do processo de adaptação a ser efetuado e acerca de suas prioridades, que contribuem para a impressão de espontaneidade da obra.

A minimalização do artificialismo da obra importa durante a recepção do filme, já que o receptor deve se reconhecer no texto para se sentir atraído por ele, dando vazão à atitude responsiva⁸⁷ que culmina na interação. Assim, apesar da impressão de espontaneidade e verossimilhança, a obra pertence ao gênero secundário, ou seja, há a predominância da artificialidade, apesar da aparência de verdade.

⁸⁵ “El paso del texto literario al film supone indudablemente una transfiguración no sólo de los contenidos semánticos sino de las categorías temporales, las instancias enunciativas y los procesos estilísticos que producen la significación y el sentido de la obra de origen”.

⁸⁶ Usamos o termo “réplica” como sinônimo de falas das personagens do filme porque, assim como Sales Gomes (1998), achamos que as personagens do cinema assemelham-se às do teatro no seu aspecto dramático, especialmente durante as réplicas.

⁸⁷ Segundo os pressupostos bakhtinianos, a interação verbal se completa na atitude responsiva. No caso do filme, poderíamos pensar numa compreensão responsiva de ação retardada, culminando numa resposta posterior: “cedo ou tarde o que foi ouvido [ou visto] e compreendido de modo ativo encontrará um eco no discurso ou no comportamento subsequente do ouvinte” (BAKHTIN, 1992, p. 29, grifo nosso).

2.3 Dialogismo, intertextualidade e polifonia: relações possíveis em cinema e literatura

Neste momento é importante dizer que, para nós, o dialogismo serve de apoio para uma análise centrada no diálogo entre enunciados-texto, entre enunciator e enunciatário(s): a vertente intertextual que diz respeito às relações entre o enunciado-texto e os demais enunciados-texto que o precederam e entre o enunciado-texto e os prováveis enunciados-texto que lhe reportarão futuramente; a relação entre enunciator e enunciatários no interior do texto, concernente à visão do outro na fala das personagens, dos narradores da ficção; e ainda as relações sócio-histórico-ideológicas que circundam o destinatário do enunciado-texto. Isso porque a análise se faz comparativa entre obras de períodos e gêneros distintos, mas carregando conceitos e ideologias semelhantes. Para tanto, na seqüência, consideraremos mais amiúde os conceitos de Bakhtin acerca do dialogismo, da intertextualidade e da polifonia.

A partir da enunciação, Bakhtin explicita seu conceito de dialogismo como “o produto da interação de dois indivíduos organizados [...]” (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 1992, p. 112). Além disso, a enunciação está relacionada à ideologia do grupo social, à época da produção do enunciado e às relações sócio-histórico-ideológicas do sujeito instituído como interlocutor do enunciado, sendo, nesse sentido, o dialogismo compreendido como diálogo entre os interlocutores, diálogo entre enunciados e diálogo entre discursos. Assim, as referências dialógicas encontram-se quase na totalidade das cenas apresentadas pelo cinema. Os diretores buscam, por assim dizer, cotidianamente, fontes artísticas diversas para compor os quadros apresentados na grande tela.

O termo “dialogismo”, na década de 60, foi traduzido como “intertextualidade” por Julia Kristeva. Naquele momento, ela analisa os escritos de Bakhtin como dinamização do estruturalismo, a partir dos quais a palavra é um “cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural atual ou anterior [...]” (1969, p. 70). A partir dos três elementos em diálogo – o sujeito, o destinatário e os textos exteriores –, Kristeva conclui que “a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) onde se lê pelo menos uma outra palavra (texto)”.

A partir da afirmação de Kristeva (1969, p. 64) de que “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”, a autora (1969, p. 67) ainda define que “o dialogismo bakhtiniano designa a escritura simultaneamente como subjetividade e como comunicatividade, ou melhor, como intertextualidade”. Pensando na “ambivalência da escritura”, a autora vê “o texto como absorção de, e réplica a um outro

texto”, e afirma ainda que “Bakhtin postula a necessidade de uma ciência, que denomina translingüística”, a qual, “partindo do dialogismo da linguagem, lograria compreender as relações intertextuais [...]” (p. 67), entendendo o dialogismo da linguagem como as relações internas do texto, e as relações intertextuais como relações entre enunciados. Nesse aspecto, concordamos que “a linguagem poética no espaço interior do texto, tanto quanto no espaço dos textos, é um duplo” (p. 68). Mas acreditamos que a afirmação de que “a estrutura dialógica surge [...] apenas à luz do texto construindo-se com relação a outro texto enquanto ambivalência” (p. 87, grifo nosso) é, pois, redutora do termo. Nesse sentido, optamos por dizer que a intertextualidade e a polifonia estão inseridas no conjunto das relações dialógicas.

Apesar de considerar que a equiparação entre dialogismo e intertextualidade constitui “uma certa perda dos contornos humanos e filosóficos do termo original”, Stam (2003, p. 225) não expande a discussão, afirmando que “o dialogismo remete à necessária relação entre qualquer enunciado e todos os demais enunciados”.

Partindo do pressuposto de que a intertextualidade vai além da crítica das fontes, Stam (2003, p.226) argumenta, entretanto, que “dialogismo intertextual se refere às possibilidades infinitas e abertas produzidas pelo conjunto das práticas discursivas de uma cultura [...]”, e acrescenta que “o cinema, nesse sentido, herda (e transforma) séculos de tradição artística”. Mas esclarece que, para Bakhtin, uma abordagem discursiva vê “o filme como um encadeamento de diferentes discursos”. Ou seja, “um enunciado concreto é um elo na cadeia da comunicação verbal de uma dada esfera. [...] está repleto dos ecos e lembranças dos outros enunciados” (BAKHTIN, 1992, p. 316). Nessa linha de visão, Stam defende que o texto artístico pode dialogar com obras de estatuto igual, superior ou inferior. De modo semelhante, são possíveis relações dialógicas com outros meios e outras artes de diversos meios e estatutos: “De maneira mais direta: qualquer texto que tenha dormido com outro texto, dormiu também, necessariamente, com todos os outros textos com os quais ele tenha dormido” (STAM, 2003, p. 226).

Ainda com relação ao dialogismo de Bakhtin e à intertextualidade de Kristeva, Stam retoma a transtextualidade de Gerard Genette (1982), definida por este como transcendência textual do texto, ou, melhor, como “tudo o que coloca a relação, evidente ou secreta, com outros textos”⁸⁸ (GENETTE, 1982, p. 7, tradução nossa). Dentre as cinco categorias da transtextualidade de Genette – a intertextualidade, a paratextualidade, a metatextualidade, a arquitextualidade e a hipertextualidade –, intertextualidade é definida como citação, plágio ou

⁸⁸ «[...] tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d’autres textes ».

alusão, ou seja, “relação de co-presença entre dois ou mais textos [...]”⁸⁹ ou a “presença efetiva de um texto em outro”⁹⁰ (1982, p. 8, tradução nossa), a qual, segundo Stam, no cinema pode “tomar a forma de inserção de trechos clássicos em filmes [...] ou [...] de uma evocação verbal ou visual de outro filme [...] (STAM, 2003, p. 233). A hipertextualidade, para Genette, diz respeito a “toda relação que une um texto B (que chamarei hipertexto) a um texto anterior A (que chamarei hipotexto)”⁹¹ [...]” (GENETTE, 1982, p. 11, tradução nossa), o que presume a relação entre o enunciado-texto, ou ‘hipertexto’, e “um texto anterior ou ‘hipotexto’, que o primeiro transforma, modifica, elabora ou estende” (STAM, 2003, p. 233). Considerando essa perspectiva, as adaptações literárias para o cinema, dentre as quais *O Guarani*, de Bengell, poderiam ser classificadas como leituras hipertextuais, principalmente porque a hipertextualidade trata especialmente da imitação, da paródia e da adaptação. Entretanto, tais constatações não esclarecem a questão do dialogismo, pois Genette define a intertextualidade como formas de citação, plágio ou alusão; a paratextualidade como formas de prefácios, dedicatórias, ilustrações e congêneres; a metatextualidade como a relação crítica existente entre textos; e a arquitextualidade como as relações sugeridas pelos títulos. Tudo isso poderia ser entendido como as relações entre textos, não abrangendo as relações dialógicas interiores ao discurso, concebidas como interações verbais do enunciadador com seus interlocutores diretos, virtuais e reais, nem as relações dialógicas com o contexto sócio-ideológico. Ou seja, tanto Genette quanto Stam restringem seus estudos à investigação das relações intertextuais, sem considerar o contextual e o textual.

O mesmo tema, para Jenny (1979, p. 14), leva ao termo “intertexto”, que designa um novo texto, um enunciado que foi incorporado a um texto de onde este último foi extraído, sendo o último visto como texto centralizador ou de origem, a partir do qual se dá início a um trabalho de transformação ou assimilação de vários textos. Assim, Jenny resume que: “a intertextualidade designa [...] o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido”. Eis, aqui também, um termo ainda excludente das relações dialógicas propostas por Bakhtin.

Além disso, para Bakhtin o conceito de dialogismo, no que concerne à relação de um enunciado com os demais, o que, de modo restrito, poderíamos chamar de dialogismo intertextual, não se limita à investigação de “fontes e influências”, nem tampouco exclui qualquer forma de comunicação. Ele abrange o discurso cotidiano e a tradição literária e

⁸⁹ « [...] relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes [...] »

⁹⁰ « [...] présence effective d’un texte dans un autre [...] ».

⁹¹ « [...] toute relation unissant un texte B (que j’appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j’appellerai, bien sûr, hypotexte) ».

artística, aplicando-se ao texto verbal e ao não-verbal, ao erudito e ao popular, ao clássico e ao massificado. Para o teórico russo, o diálogo entre textos não está ligado à noção de fontes e influências; já para Jenny, a intertextualidade não tem sentido longe da crítica das fontes.

Destacamos ainda que o texto-enunciado de Bakhtin é um objeto discursivo, social e histórico, que concilia abordagens externas da linguagem. Assim, o enunciado é atravessado pelo princípio dialógico, sendo o dialogismo discursivo desdobrado em interação verbal e intertextualidade. Para Barros, “a intertextualidade na obra de Bakhtin é, antes de tudo, a intertextualidade ‘interna’ das vozes que falam e polemizam no texto, nele reproduzindo o diálogo com outros textos” (BARROS, 1999, p. 4). Para Fávero (1999, p. 50, grifo do autor), “considerando-se as relações entre diferentes estruturas literárias definidas por três dimensões que se mantêm em constante diálogo: o Sujeito da Escritura, o Destinatário e os Textos Anteriores”, a intertextualidade é gerada por dois eixos que se cruzam: a) o horizontal, em que o sujeito da escritura e o destinatário instauram o diálogo; e b) o vertical, em que texto e contexto instauram a ambivalência. A compreensão da intertextualidade como resultado do cruzamento desses dois eixos leva à ampliação do conceito de intertextualidade, o que, a nosso ver, não define a questão, pois para nós a intertextualidade faz parte do princípio dialógico, como relações dialógicas entre enunciados-textos.

Com relação ao dialogismo do filme, devemos resgatar ainda as relações das idéias vigentes com as idéias já expostas, permeadas pela existência de um duplo dialogismo de Bakhtin. Nesse sentido há o dialogismo interlocutivo, que leva em conta as relações que os enunciados mantêm “com os enunciados de compreensão-resposta de destinatários reais ou virtuais que o antecipam”, que compreendem a interação verbal e as relações sócio-histórico-ideológicas dos interlocutores, considerando as relações do enunciado com os enunciados “produzidos anteriormente sobre o mesmo objeto [...]” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004, p. 162). Segundo o Dicionário de Análise do Discurso, existe dialogismo no sentido interdiscursivo, o que, segundo Stam, poderia ser descrito como dialogismo intertextual, mas, conforme aponta Fiorin, “a intertextualidade é a maneira real de construção do texto” (2006, p. 164), ou, de maneira mais genérica, “qualquer referência ao Outro, tomado como posição discursiva: paródias, alusões, estilizações, citações, ressonâncias, repetições, reproduções de modelos, de situações narrativas, de personagens, variantes lingüísticas, lugares comuns, etc” (p. 165). Mais especificamente, Fiorin (p. 181) distingue interdiscursividade de intertextualidade, concebendo a primeira como “uma relação dialógica, na medida em que é uma relação de sentido [...]”, e a outra como “a relação discursiva [...] materializada em textos

[...]”, ou seja, para ele “a intertextualidade pressupõe sempre uma interdiscursividade [...]”, definindo-as, respectivamente, como “relações dialógicas entre textos e dentro do texto”.

Na análise das relações dialógicas existentes entre *O Guarani*/filme e *O Guarani*/romance averiguamos, no encontro dos dois textos, se as relações dialógicas retomam ou reconstroem certa nacionalidade literária, nas suas materialidades textuais e na sua constitutividade dialógica, ou seja, nas suas características intertextuais e interdiscursivas, entendendo-se estas como “qualquer relação dialógica entre enunciados [...] e as outras como [...] um tipo particular de interdiscursividade, aquela em que se encontram num texto duas materialidades textuais distintas [...]” (FIORIN, 2006, p. 191).

Para além das relações dos textos com seus intertextos, dos enunciados com seus interdiscursos, e as de compreensão-resposta, vale a pena lembrar as palavras de Bakhtin: “qualquer plano de criação, qualquer idéia, sentimento ou emoção deve refratar-se através do meio constituído pela palavra do outro, do estilo do outro, da maneira do outro com os quais é possível fundir-se diretamente sem ressalva, sem distância, sem refração” (BAKHTIN, 1997, p. 203).

De modo semelhante, Nitrini (2000, p. 162) aponta que “o texto literário se insere no conjunto dos textos: é uma escritura-réplica de um outro (outros textos). Pelo seu modo de escrever, lendo o corpus literário anterior ou sincrônico, o autor vive na história e a sociedade se escreve no texto”. Assim, “a linguagem poética é um diálogo de dois discursos”.

Numa perspectiva bakhtiniana, a teoria do dialogismo colocaria a adaptação cinematográfica dos textos literários como um processo comum e “natural” da arte. Pois, além do texto fonte para a produção do filme – o romance –, existiriam ainda as relações dialógicas comuns à obra literária e as comuns a qualquer produção fílmica. No filme inserimos o conhecimento de mundo do autor e do diretor, que podem estar presentes na obra sem que exista a direta percepção do espectador.

No processo de adaptação do livro para o filme o diretor, com base no enunciado-texto literário, teria criado um novo enunciado-texto, o texto cinematográfico, que não tem a obrigação de ser fiel à sua “fonte de inspiração”. A liberdade estilística e criativa do diretor pode levar a um resultado artístico relevante para a arte cinematográfica, e o sucesso do filme independe da fidelidade ao livro. Com Genette, seria correto dizer que, a partir do processo de adaptação o diretor cria um hipotexto, dando origem ao hipertexto. Entretanto, “o texto-originário está virtualmente presente, portador de seu sentido sem que se tenha a necessidade de enunciá-lo [...]” (NITRINI, 2000, p. 165), ou seja, objetivando ou não encontrar as fontes do texto adaptado da literatura para o cinema, teremos a presença de elementos constituintes

do romance no filme resultante do processo de adaptação. Mas, considerando as relações intertextuais do enunciado-texto com os enunciados que o precederam e aos quais se vincula, essa presença pode significar parentesco de ideologias ou de temas, o que não exclui jamais o surgimento de um novo enunciado-texto, independente e formador de opiniões tanto quanto o primeiro, pois, a partir da absorção e da transformação do material de origem, esse novo texto-enunciado ganha novo estilo, nova forma, nova expressão, novos conceitos, nova linguagem e, assim, nova individualidade. Conforme Bakhtin,

o estilo está indissoluvelmente ligado ao enunciado e a formas típicas de enunciados, isto é, aos gêneros do discurso. O enunciado [...] é individual e por isso pode refletir a individualidade de quem fala (ou escreve). Em outras palavras, possui um estilo individual (BAKHTIN, 1992, p. 282-3).

Os conceitos de Bakhtin em relação ao dialogismo estão também associados à comunicação por meio da diferença. Isso quer dizer que a comunicação obrigatoriamente implica aprender a linguagem do outro. Para nos comunicarmos, precisamos reconhecer e aceitar as diferenças entre nossa linguagem e a linguagem pertencente ao grupo com o qual nos comunicamos. No caso da adaptação de um romance para o cinema seria possível afirmar que o diretor e o roteirista do filme conhecem as diferenças entre a linguagem cinematográfica e a linguagem literária, reconhecendo as potencialidades desta no momento da escolha da obra a ser adaptada. Citemos aqui Gardies (1999, p. 104, tradução nossa), para quem “filme e romance têm em comum o recurso da narrativa [...]”⁹². Nessa perspectiva, afirmamos a existência de um “diálogo intertextual” entre os dois enunciados-texto – filme e romance. Além disso, em qualquer situação discursiva encontramos o textual, o intertextual, e o contextual. Ou seja, todo texto tem em si as marcas do que já foi dito antes e também é perpassado pelo contexto sócio-histórico e ideológico de sua produção e de sua recepção.

O aspecto dialógico do filme está, em princípio, relacionado à existência de várias consciências formadoras da ideologia do filme: os autores, os diretores, o olho da câmera (ponto de vista do cameraman), os encarregados das pesquisas estéticas, históricas, geográficas, entre outros. Assim, o produto-filme expressa dialogicidade justamente porque cada fato, réplica, imagem ou som conduz a um fim específico: a ideologia proposta por produtores e diretores e que, certamente, está de acordo com as normas impostas pelo mercado da sétima arte, visando agradar a um público espectador. Nesse sentido o filme é

⁹² «[...] film et roman ont en commun le recours au récit [...]».

dialógico, independentemente de ser composto em forma de monologia⁹³ ou de polifonia. Podemos dizer então que o “dialogismo” já ocorre na suposta discussão que antecede à concretização do filme e na relação dialógica exposta nas réplicas das personagens. Então, em que sentido o nosso corpus é dialógico?

Para compreendermos melhor a questão, devemos relembrar a natureza relacional do discurso, isto é, a relação “obrigatória” entre um enunciado e outros enunciados e entre um texto e seus outros, aspecto que nos permite falar em paródia, pausas, atitudes implícitas e congêneres. Até aqui, podemos afirmar que o filme dialoga com o romance, com o contexto e com os espectadores.

Em relação a *O Guarani* (filme e romance), pensamos ainda nos temas constituídos ideologicamente: o amor, o romantismo, o elemento nacional. Há também a questão das diferentes castas sociais: Dom Antônio e sua família; os trabalhadores e os índios. Nesse caso o português, rico, cristão e colonizador exerce poder sobre os demais para subjugar-los a seus valores e cultos. No filme, essa atitude constitui uma voz marcada ideologicamente e oposta às demais possíveis vozes ideológicas. Peri, com seus cultos e ritos, poderia compor uma segunda voz, aparentemente, ou talvez dissimuladamente, subjugada ao patriarca mas independente do ponto de vista ideológico. A suposta terceira voz mostra-se através de Isabel, que revela, em diversas passagens, a angústia do mestiço. Outra voz que, no audiovisual, parece se opor ao ponto de vista do colonizador é a de Loredano, que no princípio simula subserviência para, mais tarde, lançar mão de seus ideais e conquistar a prata. Assim, poderíamos relacionar a dialogia interna ao sentido polifônico do termo, pois as vozes ideológicas, hipoteticamente, chocam-se e se opõem aos pontos de vista de seus opositores. É o que também buscaremos averiguar na análise do filme de Bengell.

Considerando essa hipótese, poderíamos supor que, no romance, a presença do narrador em terceira pessoa coloca as vozes dos representantes das classes e culturas expostas no texto filtradas por uma voz superior às demais, tornando o romance essencialmente “monológico”. Ao mesmo tempo percebemos, à luz do dialogismo bakhtiniano, que o texto verbal é atravessado por diversos discursos provenientes dos ideais do autor e, no momento da recepção, também dos ideais do destinatário. Conforme as palavras do teórico russo, “o romance serve-se duplamente de todas as formas dialógicas de transmissão da palavra do outro, elaboradas na vida cotidiana, e nas relações ideológicas não literárias as mais variadas” (BAKHTIN, 1998, p. 154).

⁹³ Usamos o termo “monológico” para opor-se a “polifônico”, porque, a nosso ver, todos os textos são dialógicos no sentido de dialogar com os outros do discurso, evitando confusões acerca da terminologia empregada.

Outro elemento que nos leva a conceber o romance como dialógico diz respeito ao prólogo, a partir do qual podemos aventar a possibilidade do cruzamento de vozes ou de “uma duplicidade discursivo-estrutural” (BEZERRA, 2006, p. 39), pela existência de dois autores/narradores virtuais/secundários e um autor/narrador real/primário, posto que aí o autor real (Alencar) refere-se à existência de um manuscrito encontrado e reescrito pelo narrador virtual e por sua Carlota, indicando a existência do escritor do manuscrito, provavelmente há muito tempo (talvez no período da colonização) e de um segundo, mas duplo narrador, quando diz: “um velho manuscrito [...] que eu e Carlota temos decifrado nos longos serões das nossas noites de inverno” (ALENCAR, 1995, p. 13), o qual, ao reescrever o manuscrito criaria um novo narrador virtual – aquele que contará o romance. Ainda no prólogo encontramos o “outro pressuposto” de Alencar: “minha prima”, a quem supostamente escreve o narrador, e que representa uma classe de leitores de seu romance: as mulheres. Tudo isso pressupõe a existência de diversas culturas, contextos e pontos de vistas se sobrepondo na narração. Há ainda o dialogismo no sentido intertextual do termo, que se refere às materialidades textuais relativas a filme e romance. Nessa perspectiva, o filme poderia ser constituído como polifônico e dialógico, e o romance como dialógico. Mas, tendo em vista a constituição das cenas a partir do olhar do narrador-câmera, essa possibilidade se desfaz, definindo o filme como monológico.

Pensemos, então, na evidência cultural da noção de dialogia, já que, além dos elementos ideológicos apresentados em *O Guarani* encontramos o enfoque de fortes traços culturais, como a descrição do espaço social, dos hábitos, dos costumes e da religiosidade desse tempo, configurando o trabalho engenhoso do autor no que concerne à narração da provável origem do brasileiro como fruto da união entre o europeu e o nativo. Tais marcas são expandidas no filme produzido em 1996.

Tendo em vista que a comunicação compõe-se de um processo dialógico em que o “eu” necessita da colaboração de outros “eus” para se definir como “autor de si mesmo”, a construção de toda identidade se dá pelo conhecimento e reconhecimento das qualidades do outro. No contexto literário, isso implica a relação entre o enunciado-texto e seus “outros”: o autor e o leitor, considerados como sujeitos constituídos a partir de suas relações sócio-histórico-ideológicas, as personagens, o narrador, o contexto e o intertexto. Em *O Guarani* podemos citar a relação do indígena com o colonizador, hipoteticamente envolvendo traços de conhecimentos, hábitos e culturas. Como afirma Bakhtin (1998, p. 88), “em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem

e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa”. Ou seja, filme e romance são, portanto, dialógicos.

No contexto cinematográfico, tratamos da relação entre enunciado-texto fílmico, diretor, espectador, narrador-câmera, personagens e enunciados-texto que o antecipam e aos quais ele se reporta, o que nos leva à idéia de que toda criação se faz a partir da criatividade associada ao contexto social, à ideologia do momento e a suas prováveis relações intertextuais. A partir dessa linha de pensamento, é pertinente dizer que a produção de um filme baseado num romance de um período histórico-cultural diferente levaria o produtor/diretor a apresentar uma nova obra, centrada na perspectiva sócio-ideológica que lhe é contemporânea. Nesse sentido o filme de Bengell tem, em sua gênese, a relação intertextual com o contexto em que foi produzido, assim como com o romance de Alencar e todos os seus intertextos.

No cinema e no romance, é possível também acalentar a idéia de que cada comunidade se forma dentro de determinada especificidade lingüística. É pela linguagem que podemos averiguar o estatuto social, moral e cultural de dada personagem. Isso é possível porque as práticas do discurso dialogicamente inter-relacionadas de uma sociedade, chamadas de heteroglossia⁹⁴, possibilitam a caracterização do ente social, assim como lhe facilitam a comunicação com seus pares. Nesse sentido, poderíamos tratar da composição da obra a partir da relação do autor/diretor com seus outros – roteirista, produtores, patrocinadores, destes para com o diretor e também da relação de todos entre si. Esta hipótese inclui a relação de todos os participantes da produção do discurso verbo-visual com o receptor, no intuito de tornar a obra cinematográfica mais atraente ao público espectador.

2.4 Romance e filme: dicotomias e analogias

A noção de dicotomia, que se refere à questão dialógica, pode ser tratada a partir dos seguintes elementos dicotômicos concernentes à arte cinematográfica em comparação com a arte literária: a) massificação/elitização; b) popular/erudito; c) visual/verbal; d)

⁹⁴ Intervenção de múltiplas perspectivas individuais e sociais na palavra. Conforme Bakhtin/Volochinov (1992, p. 113), “toda palavra comporta duas faces. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede de alguém, como pelo fato de que se dirige para alguém”. Ou ainda pode significar que “nossa fala contém em abundância palavras de outrem [...]” (BAKHTIN, 1998, p. 139).

reprodutividade/exclusividade; e) arte individual/arte coletiva; f) leitura individual/“leitura” coletiva.

A partir do exposto até aqui, podemos dizer que o romance estaria inserido numa linha de produção artística mais próxima da elitização, do erudito, do verbal, da exclusividade e do individual. E o filme seria um produto massificado, popular, visual, reproduzível, coletivo. Entretanto, resguardadas as devidas proporções, essa dicotomia não exclui a relação do romance com as características atribuídas ao filme. O inverso também é verdadeiro. Realçamos que as características da arte expostas acima foram transformadas pela modernidade artística. A partir do momento em que se pôde copiar um texto através da prensa, o romance deixou de ser individual. Foi com o advento do Romantismo que surgiu o romance-folhetim, tornando a prosa ficcional popular e massificada.

Essa relação dicotômica também não exclui o fato de que ambos os textos pertencem ao gênero épico – prosa de ficção e ficção cinematográfica – e têm como ponto de referência o receptor da obra de arte – o leitor do folhetim e o espectador do cinema.

Acrescentemos ainda que o fenômeno artístico dá-se a partir de um processo dialético em que elementos intrínsecos e extrínsecos se alternam, sem a predominância de nenhum. Isso implica o aspecto social da comunicação, já que todo enunciado é um ato social, de interação, de embate, de compreensão de mundo, seja ele verbal ou visual, romanesco ou filmico, literário ou cinematográfico.

O texto literário impresso, nesse sentido, constitui uma ação verbal destinada à leitura ativa e a respostas individuais dos leitores. Diferentemente, o enunciado verbo-visual (filmico) seria destinado à “leitura” coletiva, na sala de exibição. Conforme Fournel (1999, p. 11, tradução nossa): “a principal diferença entre a literatura e o cinema é a solidão”⁹⁵. Mas as respostas podem também ser individuais, já que cada receptor faz a própria leitura do enunciado filmico. Além disso, há que se considerar as relações dialógicas do filme com outros filmes e com outros enunciados artísticos, a exemplo do texto literário, etc.

De modo amplo, afirmamos que enunciados internos ou externos – do texto verbal impresso ou do texto verbo-visual filmico – são formados pela interação de diversas consciências que dialogam, direta ou indiretamente, com os enunciados. Isso quer dizer que as idéias são elaboradas a partir do diálogo entre as consciências envolvidas na produção artística, entre o produtor e seus colaboradores, e o que, supostamente, os espectadores

⁹⁵ « La principale différence entre la littérature et le cinéma est la solitude ».

esperam dele. Atitude semelhante ocorre com o romancista em virtude de suas relações externas (opinião pública, visão de mundo), além de seus intertextos e interdiscursos.

No caso de Alencar, essa relação da produção com as outras consciências se esclarece quando temos conhecimento de que a produção do romance *O Guarani*, por exemplo, se deu a partir das leituras de folhetins europeus e da consciência coletiva de que era necessário construir a nacionalidade literária pela expressão de uma identidade nacional.

No que concerne às noções de multiplicidade e univocidade, retomamos o que afirmam Adorno e Benjamin, respectivamente, sendo que este afirma que “a obra de arte, por princípio, foi sempre suscetível de reprodução [...]” (1983, p. 5) e aquele diz que “a técnica da indústria cultural levou apenas à padronização e à produção em série” (1991, p. 114). Acerca disso, podemos dizer que a literatura e o cinema têm como parceiro o desenvolvimento das técnicas de reprodução, como a prensa, a copiadora, as máquinas de filmar, de gravar, de reproduzir etc., mas que sua produção é considerada como um ato coletivo pautado numa idéia individual. Essa idéia individual, entretanto, é atravessada pelo dialogismo bakhtiniano, nas suas relações interdiscursivas e intertextuais, com outras produções, ações ou imagens já usadas anteriormente e nas relações interlocutivas “que mantêm com os enunciados de compreensão-resposta [...]” (CHARAUDEAU; MAIGUENEAU, 2004, p. 162). É a consciência do outro influenciando a produção de um outro individual. Ou seja, em qualquer criação, seja literária, cinematográfica ou científica, há sempre a multiplicidade e a univocidade de idéias.

Por fim, constatamos que uma obra não deve ser considerada individual, uma vez que mantém um diálogo com outras obras, ou seja, sua existência está relacionada a múltiplas existências, a produções coletivas, a várias outras obras.

2.5 O espaço da ficção cinematográfica e suas implicações dialógicas

Para tratar do espaço, consideramos que, “do ponto de vista formal, um filme é uma sucessão de fatias de tempo e de fatias de espaço” (BURCH, 1973, p. 12), o que nos remete, à semelhança da arte literária, ao fato de que, no cinema, espaço e tempo estão, em certa medida, ligados. Ou seja, quando tratamos do primeiro, estamos também, de certa forma, tratando do segundo e vice-versa.

A partir do exposto é possível, segundo Stam, aproveitar a noção bakhtiniana de cronotopo, em que o autor “sugere que o tempo e o espaço no romance estão intrinsecamente

relacionados, uma vez que o cronotopo ‘materializa o tempo no espaço’”. (2003, p. 228). Ainda acrescentamos, com Xavier (1984a, p. 24), que “o espaço-tempo construído pelas imagens e sons estará obedecendo a leis que regulam modalidades narrativas que podem ser encontradas no cinema ou na literatura”.

De acordo com Bakhtin, tempo e espaço estão intrinsecamente relacionados:

O tempo se revela acima de tudo na natureza: no movimento do sol e das estrelas, no canto do galo, nos indícios sensíveis e visuais das estações do ano [...]. Por outro lado, teremos os sinais visíveis, mais complexos, do tempo histórico propriamente dito, as marcas visíveis da atividade criadora do homem, as marcas impressas por sua mão e por seu espírito: cidades, ruas, casas, obras de arte e de técnica, estrutura social, etc (BAKHTIN, 1992, p. 243).

Em decorrência da distinção entre espaço literário e espaço audiovisual, a partir da teoria do cronotopo de Bakhtin Stam estabelece a diferença narrativa entre literatura e cinema:

[...] a literatura se desenvolve no interior de um espaço léxico, virtual, ao passo que o cronotopo cinematográfico é absolutamente literal, desenvolvendo-se concretamente sobre uma tela com dimensões específicas e desdobrando-se em um tempo literal (geralmente, 24 fotogramas por segundo), bastante distinto do espaço-tempo fictício que os filmes individuais possam construir (STAM, 2003, p. 229).

Obviamente, o tempo dos fotogramas⁹⁶ não condiz com o tempo ficcional do filme, já que os recursos utilizados pelo diretor podem nos transmitir uma idéia de tempo e espaço concernente aos acontecimentos e à ficcionalidade do texto.

A ilusão de verdade incutida na película⁹⁷ nos permite crer num mundo apresentado aos nossos olhos e às nossas mentes como verossímil. Os qualificativos de tempo⁹⁸ e de espaço⁹⁹ podem vir à tona, no filme, por meio da imagem visual da lua, do sol, da escuridão,

⁹⁶ “Fotograma é a imagem unitária de filme, tal como registrada sobre a película; há, em regra geral e desde a padronização do cinema falado, 24 fotogramas por segundo de filme. Cada fotograma é uma fotografia, tirada a uma velocidade relativamente lenta correspondendo ao tempo de exposição da película a cada parada de seu avanço na câmera (mais ou menos 1/50 de segundo); por isso os movimentos rápidos se traduzem por imagens desfocadas” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 136-7).

⁹⁷ Filme cinematográfico.

⁹⁸ “O tempo do filme não é o da realidade”, é uma percepção. Assim, “ver o filme é como ver o tempo passar”. (p. 287). Há também o “tempo filmico – tempo físico da projeção – como principal fator de diferenciação entre cinema, romance e teatro” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 288) e o tempo fictício, que é o tempo da narração, compreendendo fragmentos de duração real.

⁹⁹ O espaço filmico pode ser considerado conforme vários aspectos: a) “plano: o espaço de campo é comparável a um espaço pictórico”; b) “cena: espaço de cena é um espaço homogêneo, e a questão é a de sua coerência ao

ou ainda da impressão de caracteres que marcam uma passagem temporal. Assim, também as imagens da floresta, e da arquitetura, marcam o espaço e o período histórico em que se passa a trama. Desse modo, podemos ter em duas horas (em média) a história de uma vida ou de uma civilização. História essa que, no caso de Alencar, é impregnada do desejo de construção de identidade nacional pautada no sentimento nativista, na exaltação da paisagem e do habitante indígena.

Tempo e espaço podem, dessa forma, ser apreendidos como elementos intrinsecamente relacionados e significativos para a qualidade ficcional do filme, assim como do romance, em que as imagens do mundo, do tempo e do espaço vêm à tona a partir de construções verbais do narrador e das personagens. Afirmamos, então, com Bakhtin, que filme e romance representam “o movimento visível do tempo histórico, indissociável da ordenação natural de uma localidade (Lokalität) e do conjunto dos objetos criados pelo homem, consubstancialmente vinculados a essa ordenação natural” (1992, p. 251, grifo do autor).

A noção de tempo cinematográfico difere do da literatura porque não se refere apenas ao tempo da história, mas também ao tempo do filme, assim como ao tempo dispensado a cada personagem. A expansão da noção de tempo contraria, entretanto, a restrição espacial a que está sujeita a ficção cinematográfica, pois na ficção literária a personagem não está sujeita a limitações de locomoção. Tal distinção nos parece menos importante quando tomamos consciência de que dispomos de recursos verbo-visuais para compor o mundo povoado pelas personagens da ficção cinematográfica e de recursos verbais na ficção literária.

Acrescentamos que a transposição do nativismo, do pitoresco, do exotismo e da cor local do romance para o audiovisual deve considerar que, no filme, “tudo está no enquadramento¹⁰⁰, que o único espaço no cinema é o da tela, que ele é infinitamente manipulável através de toda uma série de espaços reais possíveis e que essa desorientação do espectador é um dos instrumentos fundamentais do cineasta” (BURCH, 1973, p. 18). Essa suposta desorientação do espectador nos remete ao fato de que o espectador está sujeito à suposta manipulação do cineasta, o que nos leva a inferir que, da planificação à exibição do

longo dos diferentes planos que compõem a cena”; c) referente à sequência e a outras formas mais complexas de montagem, “o espaço é aí mais abstrato [...], sendo o espaço, entre outros, definido pelos acontecimentos que nele tomam lugar” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 104).

¹⁰⁰ “As palavras ‘enquadrar’ e ‘enquadramento’ aparecem com o cinema, para designar o conjunto do processo, mental e material, pelo qual se chega a uma imagem que contém um certo campo visto de um certo ângulo [...]. Fala-se de enquadramento em *plongée*, quando o objeto é filmado de cima; em *contra-plongée* quando ele é filmado de baixo; de enquadramento oblíquo, frontal, fechado etc. [...] O enquadramento no cinema clássico é quase sempre uma operação de centralização” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 98-99).

filme, os envolvidos no projeto têm em mente a representação de um ideal, de um espaço, de uma ficção vinculada a referentes sócio-histórico-ideológicos.

Apesar da suposta restrição espaço-temporal concernente ao cinema, este conta com um recurso aproveitado também pela ficção literária: o imaginário do receptor. Esse elemento torna-se algo representativo quando temos em mente que um espaço apresentado na tela pode ser expandido por sugestões da imagem para o espaço fora-da-tela.

Com o objetivo de evidenciar as diferentes concepções de espaço possíveis no cinema, distinguimos os segmentos espaciais concernentes à narrativa cinematográfica. Compreendemos, por meio das palavras de Burch (1973, p. 27), que o espaço do cinema é composto “por dois espaços: o que está compreendido no campo e o que está fora de campo”. Por espaço de campo compreende-se “tudo o que o olho apreende do ‘écran’”, ou seja, tudo o que temos diante de nossos olhos quando nos colocamos como espectadores do filme, diante da grande tela, ou tudo aquilo que a tela pode abranger.

Para tentar explicitar o que é, então, espaço fora-de-campo, podemos questionar: trata-se, então, de tudo o que está fora do alcance dos olhos de um suposto espectador? A ambigüidade de uma possível resposta está de acordo com a ambigüidade da conceituação do termo. Ambigüidades à parte, essa extensão do espaço fora-de-campo nos permite um maior campo de ação. Partindo do pressuposto de que os românticos forjaram uma identidade nacional pautada na visão dos viajantes (vide ROUANET, 1991) e de que o filme se baseia num romance oitocentista, numa revisão de olhares sobre a apreensão da natureza, pode ainda concebê-la como representante de dados geográficos da identidade de um povo. Ou seja, como relações intertextuais do filme com o romance.

2.6 A personagem fílmica: réplicas dramáticas em relações dialógicas

Deste momento em diante, visualizamos o processo de caracterização e de enunciação da personagem do cinema que, enquanto enunciadora, além da imagem da câmera, em alguns aspectos pode compor-se a partir das próprias palavras. Obviamente devemos eliminar, nesse caso, a função do ator, que, aparentemente, é sujeito em relação ao papel que executa, tornando a personagem objeto de seu crivo pessoal quando compõe suas características a partir de um estereótipo que acredita ser o ideal. À exceção dessa função dogmatizadora do ator, a personagem da obra cinematográfica, quando exposta na tela, exerce aparente independência em relação ao ator e ao diretor, já que, para o espectador, tem a capacidade de

agir e falar de acordo com as próprias perspectivas. Essa aparente independência da personagem cinematográfica provoca a minimalização da artificialidade da obra, fazendo com que o espectador se reconheça na tela e, por isso, sinta-se atraído pela ficção apresentada. Tal processo implica a dialogia do discurso das personagens. Elas têm a referência do “outro” como padrão para a formação de seus conceitos e de seus enunciados.

É importante considerar que, no cinema, cada personagem detém seu ponto de vista acerca do que é dito ou está em pauta na obra, o que é demonstrado em suas interpelações, sem a interferência direta de um narrador convencional, que possui o poder de classificá-la como superior ou inferior, heroína ou vilã, boa ou má. Mas essa independência se dá especialmente para o espectador, que tem a impressão de estar diante de um organismo vivo e não diante de uma criação do ator, subordinado ao diretor e ao roteirista, a qual é apresentada pelo foco de uma ou várias câmeras.

As personagens têm em suas réplicas o poder de narrar os fatos, de descrever as outras personagens, de disseminar conceitos e ideologias, características próprias da dramaturgia mas que podem estar presentes no gênero épico. Acrescentemos que as personagens se constroem mutuamente, cada uma tendo em si a gênese da outra. Diríamos ainda que, na obra ficcional – romance ou filme – em que predomine o discurso dramático, estando as personagens em diálogo com as outras personagens, as réplicas dão vida ao mundo narrado e aos entes que povoam o espaço descrito.

Numa perspectiva de narração dramática, mesmo quando há o narrador *off* as personagens, encarnadas em atores, apresentam os fatos e a ideologia do filme para o espectador, mantendo a mesma mobilidade de tempo e espaço própria da prosa ficcional. No caso do título analisado – *O Guarani* –, a ideologia apresentada é supostamente a mesma já veiculada pelo romance alencariano do qual o filme se origina. Nesse caso, no texto fílmico a narração dos fatos e a ficcionalidade da obra final estariam relacionadas à dramaticidade da ficção cinematográfica, sem se desvincular da estrutura da épica nem da dramática.

Devemos acrescentar que o texto ficcional impresso está, em muitos casos, guarnecido pelo discurso dramático, tendo as réplicas das personagens como auxiliares na composição da trama, havendo um suposto vínculo entre as estruturas textuais dos gêneros em questão. Segundo Sales Gomes (1998, p. 105), “é sobretudo ao teatro e ao romance que o cinema se vincula”. É nesse sentido que as personagens do cinema são, em certa medida, teatrais e romanescas, participando de uma estrutura ficcional definida como “teatro romanceado” ou “romance teatralizado”: “O cinema seria, pois, uma simbiose entre teatro e romance”.

(SALES GOMES, 1998, p. 106). Sendo o cinema narrativo e dramático, estaria sujeito à polifonia? Seria dialógico em sua estrutura?

A respeito do aspecto dramático da obra de arte podemos, mais uma vez, citar Bakhtin:

A literatura da idade moderna conhece apenas o diálogo dramático e parcialmente o diálogo filosófico, reduzido a uma simples forma de exposição, a um procedimento pedagógico. No entanto o diálogo dramático no drama e o diálogo dramatizado nas formas narrativas estiveram sempre guardados pela moldura sólida e inquebrantável do monólogo (BAKHTIN, 1997, p. 16).

As palavras do autor nos conduzem à idéia de que a dramaticidade da obra cinematográfica está relacionada ao seu caráter monológico; entretanto, devemos salientar que o próprio Bakhtin afirma que o discurso “é por natureza dialógico” (1997, p. 183). Destaquemos também que uma relação polifônica só é possível se ouvirmos no enunciado a voz de um outro, e que esses enunciados sejam entendidos como posições semânticas. Nessa perspectiva, a dramaticidade não exclui as relações dialógicas do texto fílmico, nem tampouco seu vínculo com a fórmula padrão do romance “monológico”, podendo ou não ser polifônico.

Poderíamos acrescentar ainda que “nos textos polifônicos, os diálogos entre os discursos deixam se ver ou entrever, já nos textos monofônicos, eles se ocultam sob a aparência de uma única voz, um único discurso” (ROMUALDO, 2002, p. 31). Ou seja, são ocultados pela voz de um narrador e filtrados pela perspectiva (consciência e ideologia) do autor.

A polifonia aponta para o ângulo dialógico no qual as múltiplas vozes se justapõem e se contrapõem, gerando algo além delas próprias. É possível, então, falar em numerosas vozes que podem ou não estar orquestradas num fim único. Nesse sentido, o herói não está subjugado à palavra do autor, mas, aparentemente, conduz a vida por meio das próprias palavras, o que nos leva a pensar que existe certa independência das entidades componentes da obra, nenhuma estando subjugada a outra, como se houvesse possibilidade de viver por si mesmas e não de acordo com a perspectiva de um outro ente supostamente superior. Hipoteticamente, é o que se passa quando o “narrador se retrai ao máximo para deixar o campo livre às personagens e suas ações [...]” (SALES GOMES, 1998, p. 107), mas essa estrutura narrativa pode também ser analisada como a fórmula monológica da ficção subordinada ao crivo de uma personagem.

De certo modo, o formato do cinema – com as personagens dialogando em pé de igualdade – nos dá a aparência de polifônico, pois, sob a perspectiva do espectador, não existe uma entidade superior que conduza as vozes das personagens. Em sentido restrito, podemos aceitar esta hipótese; porém, quando adotamos o ponto de vista da produção, vemos as réplicas sendo guiadas pela perspectiva ideológica do diretor, excluindo a possibilidade de diversas consciências dialogarem em pé de igualdade. Nessa perspectiva também restrita, o narrador assume o ponto de vista das personagens, em que as réplicas estariam, na maior parte das vezes, submetidas ao filtro regulador do narrador-câmera, e este, por consequência, subordinado ao crivo do diretor.

As duas perspectivas restringem as possibilidades de existência da polifonia no filme, pois desconsideram a existência de confluência de vozes ideologicamente marcadas no audiovisual. Por essa razão preferimos adotar um ponto de vista menos restrito, que nos permita avaliar filme e romance como refratários da mesma potencialidade polifônica ou monológica, considerando, assim, que a ficção pode ser polifônica quando apresentar múltiplas vozes que se opõem ou se justapõem, confirmando a existência de diversas ideologias independentes. Questionamos então se o filme de Bengell pode ou não ser polifônico. Para chegar a uma resposta à questão, devemos averiguar se o filme apresenta ideologias opostas, dialogando em pé de igualdade. Uma hipótese seria a análise das ideologias do indígena e do colonizador, levando em conta suas potencialidades discursivas.

A noção de superioridade do narrador/autor exemplifica-se no romance de Alencar, cujas personagens – heróis e vilões – estão submetidas à palavra do narrador, como se fossem criaturas suas, na posição de objeto e não de sujeito. Na adaptação para o cinema, o protótipo monológico não conduz obrigatoriamente a um filme monológico, nem exclui o jogo de vozes presente no filme. Sob esse aspecto, o filme de Bengell poderia apresentar uma forma monológica ou polifônica, mas certamente possui uma maior potencialidade narrativa, nas réplicas das personagens.

Devemos aqui, mais uma vez, retomar as palavras de Bakhtin acerca da polifonia, na tentativa de definir as diferentes formas de enunciação do texto verbal e do verbo-visual: “A voz do herói sobre si mesmo e o mundo é tão plena como a palavra comum do autor; não está subordinada à imagem comum objetificada do herói como de suas características, mas tampouco serve de intérprete da voz do autor” (1997, p. 5). Romance ou filme têm a mesma potencialidade de ser monológico ou polifônico, mas a composição mais corrente da ficção – cinema ou literatura – é a monológica. Entretanto, precisamos acrescentar que independentemente de serem monológicos ou polifônicos, tanto no romance quanto no filme

os diálogos das personagens compõem perfis humanos, geografias espaciais, constituições temporais, e encerram fatos e ações com eficiência similar à do narrador ou da imagem exposta na tela.

É preciso considerar que, na polifonia, a multiplicidade de vozes “mantém com outras vozes do discurso uma relação de absoluta igualdade como participantes do grande diálogo” (BAKHTIN, 1997, p. 4, nota do tradutor), ou seja, “a afirmação do ‘eu’ do outro não como objeto, mas como outro sujeito [...]” (BAKHTIN, 1997, p. 9), ou seja, as personagens sendo sujeito de suas ações e reflexões e mostrando idéias em conflito. Acreditamos que isso poderia significar que a interação verbal deve ocorrer – no sentido lingüístico do termo – em pé de igualdade entre as personagens, sem inferioridade ou submissão, em que uma personagem não é objeto da outra, mas sim sujeito das próprias palavras e ações. No caso do filme polifônico, qual seria a função do diretor do filme? Como caracterizaríamos o roteirista? Eles estariam numa instância diferente daquela da personagem e continuariam executando suas funções. A diferença estaria no resultado da obra, com personagens independentes, plenivalentes, capazes de narrar a mesma história sob filtros diferentes ou de se opor, em ponto de vista divergente sobre o mesmo conceito mas conservando o mesmo potencial narrativo.

Precisamos reforçar, via Bakhtin, que no texto polifônico “os discursos narrativo, representativo e comunicativo devem elaborar uma atitude nova face ao seu objeto” (1997, p. 5). Revemos, então, os aspectos dramáticos do texto fílmico e averiguamos se essa preponderância do discurso das personagens não seria exclusivamente um aspecto dramático da obra, em vez de ser analisado como polifônico. A resposta a nossa última questão vem das palavras a seguir: “No diálogo dramático ou no diálogo dramatizado, inserido no contexto do autor, essas relações ligam as enunciações objetivas apresentadas e por isso são elas mesmas objetivadas” (BAKHTIN, 1997, p. 189). Então, segundo o autor, essas relações não são polifônicas porque estão submetidas ao contexto do autor.

Refletimos ainda que “a essência da polifonia consiste justamente no fato de que as vozes, aqui, permanecem independentes [...]”, e que, no texto polifônico, “ocorre a combinação de várias vontades individuais [...]”, concretizando “a vontade artística de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento” (BAKHTIN, 1997, p. 21). Além disso, há que se considerar que o herói do texto polifônico “é um autor em potencial [...]” (BAKHTIN, 1997, p. 24, nota do tradutor) e que a idéia é o objeto da representação, é o “princípio de visão e interpretação do mundo [...]” (1997, p. 24), segundo o ponto de vista do

herói. Nesse sentido, há uma suposta divisão em mundo do herói e mundo do autor, sendo este baseado nas idéias do autor, e o primeiro nas idéias do herói.

A obra polifônica é aquela que apresenta “uma multiplicidade de mundos [...]” e admite “vários sistemas de referência [...]”. Acrescenta o autor que “a polifonia pressupõe uma multiplicidade de vozes plenivalentes nos limites de uma obra [...]”, em que “as vozes são pontos de vista acerca do mundo [...]” e os protagonistas “são ideológicos no sentido completo do termo [...]” (BAKHTIN, 1997, p. 35, grifo do autor); trata-se, pois, da interação e da interdependência entre diferentes consciências. Podemos então acreditar que, sob o ponto de vista da recepção haveria polifonia na obra fílmica de Bengell, já que algumas personagens interagem de modo independente, apresentando consciências não subordinadas à ideologia do colonizador, vigente na obra de Alencar e retomada no filme de Bengell. Nessa perspectiva, Peri e Isabel questionam o ponto de vista do colonizador – retomado, no filme, na voz de D. Antônio de Mariz.

Não descartamos, entretanto, a submissão das personagens a outras entidades, como o ator, o diretor e o roteirista, o que se daria num outro nível da ficção – o momento da produção e não o da exibição. Poderíamos também, nesse contexto, considerar o espectador mais consciente dos processos de produção e exibição do filme, o que não exclui a dialogia, própria do discurso humano, mas deixa clara a distinção entre monologia e polifonia, pois durante a produção todo filme está, hipoteticamente, submetido ao crivo de entidades superiores. Definimos, então, o filme polifônico como aquele que, assim como o romance de Dostoiévski, admite uma multiplicidade de vozes independentes e plenivalentes dialogando em pé de igualdade com todas as instâncias do discurso.

De modo diverso, na ficção monológica todo um mundo de ações e de reflexões passa pelo crivo do narrador, sendo a personagem composta de acordo com as perspectivas ideológicas e morais idealizadas por ele. Isso não significa, entretanto, que as palavras da personagem – protagonista, vilã ou secundária – não tenham relevância na composição da trama e dos perfis engendrados. No filme monológico, assim como no romance, as réplicas das personagens também podem definir a geografia física e moral das personagens, assim como a geografia do espaço narrado.

Ressalvadas as proporções, narrador e personagens podem construir um mundo de imagens e sensações, no romance ou no cinema, proporcionando ação e emoção ao leitor ou espectador. No romance, essa personagem se constitui essencialmente de palavras, estando a sua conceituação moral e física submetida a palavras que podem ser interpretadas de acordo com a visão de mundo do leitor. No cinema, ela se constitui de palavras e imagens, sendo as

palavras freqüentemente explicitadoras do caráter moral, e as imagens, da composição física. De acordo com Sales Gomes (1998, p. 111), “essa definição física completa imposta pelo cinema reduz a quase nada a liberdade do espectador nesse terreno”. Por outro lado, a (in)determinação psicológica das personagens, que pode estar carregada de mistério, é tão surpreendente quanto a descrição física de uma personagem do romance. Se neste o leitor pode criar em sua imaginação o estado físico das personagens, no cinema ele pode ser surpreendido pela descoberta de um estado psicológico que não imaginaria possível. Assim, cinema e romance se equiparam na possibilidade descritiva e criativa das personagens. Tanto um quanto outro, mesmo que em instâncias distintas, pode levar o receptor a um vasto mundo de sensações e emoções. Nesse sentido, o foco narrativo – personagem, narrador ou o olho da câmara – mantém relação dialógica com os receptores.

Além disso, toda reflexão ou todo pensamento da personagem é dialógico. A consciência “entra em interação com outras consciências” (BAKHTIN, 1997, p. 32), que refletem acerca do mundo. Ainda nesse sentido o cinema é dialógico. Na concepção da existência de “outros”, ou seja, no princípio da elucidação bilateral do tema principal, esses outros ou “sósias” “exercem função importante não só quanto às idéias e à psicologia, mas também quanto à composição” (GROSSMAN, 1967, apud BAKHTIN, 1997, p. 44).

Na sua esfera de ação, o dialogismo nos permite compreender a relação entre as culturas popular e erudita, colonizadora e colonizada, estrangeira e nacional, contribuindo para a completa revelação de suas particularidades e de seus valores, em que ambas se enriquecem mutuamente, numa relação de alteridade que é explicitada nas réplicas das personagens, na imagem exposta na tela ou nas palavras de um narrador.

Ainda tratando de dialogismo, percebemos que o filme “dialoga” com a platéia, tanto quanto com patrocinadores, produtores e diretores. Do mesmo modo que há diálogo interno – das personagens com as personagens – também há o das personagens com os interlocutores externos (espectadores, diretores, produtores, patrocinadores, etc)¹⁰¹. Nesse sentido, a produção do filme “encarnada” no diretor e no produtor considera as expectativas e os conceitos pessoais do espectador, e a exibição expõe ideais que podem levá-lo a novas perspectivas sobre o tema exposto na tela.

Essa relação dialógica pode também acontecer no texto impresso. As personagens do romance, por exemplo, podem dialogar entre si e com seus leitores, o mesmo podendo ocorrer

¹⁰¹ O termo “diálogo” é usado aqui em duas acepções: como sinônimo de dialogismo e como sinônimo de interação direta. Mas, o diálogo existe em “um movimento dialético que sempre implica identidade e diferença” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004, p. 164).

com o narrador do romance, que pode dialogar tanto com o leitor quanto com as personagens das quais fala.

No caso do filme, o narrador pode estabelecer uma relação dialógica semelhante à do romance, já que pode falar ao espectador (da mesma forma que a todos os interlocutores externos) e às personagens da ficção cinematográfica. Além disso, ambos (narradores do romance e do cinema) estabelecem relações dialógicas com outras obras (de gêneros diversos) que possam estar, direta ou indiretamente, relacionadas ao texto em foco.

Assim, com base em Bakhtin, podemos afirmar que o dialogismo existe em todas as obras de arte, no que concerne à sua inter-relação com outras obras e com as consciências imersas nas obras; na relação da obra-filme com suas predecessoras e ainda naquela que se estabelece entre a consciência do emissor com outras consciências. Nesse caso, concluímos que o filme seria dialógico nesses dois sentidos, o que não exclui a suposta polifonia sob a perspectiva dos espectadores ou quando houver a plenivalência das consciências enunciadas. É nesse sentido que pretendemos uma análise formal das personagens do filme de Bengell em oposição às personagens do romance de Alencar, buscando averiguar a possível (re)construção da nacionalidade literária efetuada a partir de recursos cinematográficos.

Considerando a relação dialógica estabelecida pelo audiovisual e pelo romance, assim como a potencialidade intertextual do filme, propomos uma análise formal e discursiva de *O Guarani*, tanto o de Norma Bengell quanto o do romance homônimo de Alencar, objetivando investigar se a (re)escritura do discurso alencariano no cinema retoma ou (re)constrói a identidade nacional forjada pelo Romantismo. Para tanto, lançamos mão de conceitos da Teoria da Literatura relacionados à forma do romance, especialmente à personagem e ao espaço da narrativa, relacionados aos pressupostos ideológicos da Teoria Crítica de Adorno e Benjamin e da Teoria Enunciativa de Bakhtin. Partindo do áudio-(verbo-)visual para o verbal, investigamos as relações dialógicas existentes a partir de recursos verbais como paráfrases, deslocamentos temporais (flashback/analepse e flash-forward/prolepse); elipses, citações, transposições, e de recursos visuais relacionados a filmagem e montagem.

Em relação à associação da teoria bakhtiniana da enunciação com teorias das áreas de cinema e literatura e de sua validade para a análise do filme, retomamos Robert Stam (1992, p. 102), que afirma: “Existindo em diálogo com outras metodologias (a Escola de Frankfurt, o feminismo, a teoria da recepção, a semiótica metziana), o pensamento bakhtiniano aponta o rumo para a superação das dicotomias estéreis e dos paradigmas exauridos”. É nessa perspectiva que, no capítulo seguinte, realizamos a análise do corpus.

CAPÍTULO III

ROMANCE E CINEMA: ALIADOS NA (RE)TOMADA/(RE)CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL

Desde o primeiro dia que aqui entrou, salvando minha filha, a sua vida tem sido um só ato de abnegação e heroísmo. Crede-me, Álvaro, é um cavalheiro português no corpo de um selvagem! (ALENCAR).

Desde que Peri chegou aqui, salvando minha filha, sua vida é uma demonstração que tem alma de cavalheiro português no corpo de selvagem (JOFFILY).

(D. Antônio) – Desde que Peri chegou aqui, salvando a minha filha, a sua vida tem sido uma demonstração de que tem alma de cavalheiro português no corpo selvagem (BENGELL).

Nosso passo inicial no estudo do livro e do filme *O Guarani* consta de uma análise comparativa do discurso ficcional, tendo em vista, em primeiro lugar, que a estrutura narrativa – impressa ou visual – compõe um código translingüístico autônomo, podendo manifestar-se em diferentes linguagens, mas sem prejuízo da essência da obra.

Para uma averiguação analógica comparativa da essência do discurso cinematográfico como (re)escritura do romance, consideramos a posição ideológica do Romantismo – período em que a literatura popularizou-se com a publicação em folhetins e buscou, na construção de um projeto de identidade nacional e nos costumes indígenas, o conteúdo primordial para a constituição de uma nacionalidade literária – como reafirmação do valor da história da nação, da sua arte e de seu povo, no período de pós-independência. Com essa perspectiva realçamos que, para Alencar “n’*O Guarani* o selvagem é um ideal, que o escritor intenta poetizar, despindo-o da crosta grosseira de que o envolveram os cronistas, e arrancando-o ao ridículo que sobre ele projetam os restos embrutecidos da quase extinta raça” (1959, p. 149). Assim é que o “índio brasileiro será usado não somente como uma pretensa demonstração de bondade natural do homem (antes de ser corrompido pela civilização), mas também um exemplo de *bárbaro pagão*” (JOBIM, 1997, p. 92, grifo do autor).

Maria Cecília Boechat acrescenta que Alencar tinha uma “proposta de recriação literária da linguagem indígena [...]”, que, “não se restringindo ao campo apenas temático, articula-se claramente com a consciência de que a questão da língua brasileira, a língua da pátria, é melhor formulada na questão da linguagem” (2003, p. 28). Assim, por meio de uma linguagem essencialmente descritiva, temos em vista a imagem do índio e a da natureza como sinônimos de nacional, compreendendo “a descrição da natureza como formação de um quadro orientado por preocupações estéticas” (MARTINS, 2005, p. 170). Trata-se de um quadro explicitamente utópico da vida na colônia: “Romanticamente, Alencar acredita que a “realidade” só pode ser alcançada por meio da idealização, do exagero, ou, por uma palavra, pela “distorção” que o ficcional impõe à realidade” (BOECHAT, 2003, p. 32). Esse é um contexto em que “o gênero se caracteriza por personagens profundamente imbricados no cenário por onde se movam, no qual, fiel ao projeto romântico de nacionalizar a literatura através da pintura de diferentes aspectos do país a cor local se distingue com clareza”, onde “o verdadeiro herói deve praticar feitos grandiosos [...]” (MARTINS, 2005, p. 198), visando “a compor um grande painel histórico-geográfico do país apto a inspirar o sentimento nacional no leitor [...]” (p. 199).

Considerando essa perspectiva romântica, conforme afirmamos em capítulo anterior, para alcançar os objetivos pretendidos neste trabalho científico tomaremos como suporte para a análise os pressupostos bakhtinianos do discurso e o pensamento crítico frankfurtiano, sem menosprezar a teoria literária e a estrutura da arte cinematográfica.

É levando em conta que a adaptação do romance para o cinema significa o nascimento de um texto novo, e independente, que achamos pertinente recorrer aos pressupostos ideológicos bakhtinianos acerca de dialogismo, da intertextualidade e da polifonia para realizarmos uma análise das posições ideológicas do romance que afirmam a identidade nacional, enfocada no discurso verbal do romance alencariano.

Considerando que o dialogismo compreende uma relação entre as culturas revelamos que, para Sant’Anna (1973, p. 65), no romance a integração Natureza/Cultura pode levar a diversas tríades. Uma delas, tendo Ceci como foco das atenções, apresenta três linhas de visão, representadas por Álvaro, Loredano e Peri, homens com caráter, posição e origem diversos, “separados pelos costumes e pela distância [...]” (ALENCAR, 1991, p. 47)¹⁰². Tal perspectiva é retomada no filme de Bengell, na sequência 23 (45’ 30”), quando Loredano apresenta seu ponto de vista acerca de Peri, Álvaro e D. Antônio, ao confessar diante do leito

¹⁰² Doravante identificaremos as citações do romance de Alencar apenas com a página da edição que usamos.

de Cecília: “Seu pai te quer como menina toda a vida; Álvaro não sabe o que quer; o índio, seu escravo, te vê como santa no altar. Não sou seu pai, não sou seu admirador, e também não vou orar a teus pés. Eu te quero minha mulher”. A perspectiva em questão traz à tona a posição ideológica do explorador ‘imoral’, que não respeita a ordem instituída. Em oposição a ele estão Peri, D. Antônio e D. Álvaro, representantes de duas outras posições ideológicas, dando vazão à existência de três pontos de vista, representados pelas seguintes ideologias: do colonizador, compartilhada pela família Mariz, Aires e D. Álvaro; do indígena, compartilhada por Peri, Isabel e os aimorés; e do explorador, compartilhada por Loredano e seus comparsas. Nesse sentido devemos esclarecer que, apesar de o romance não ser polifônico e de o filme de Bengell inspirado no romance de Alencar, investir pouco na perspectiva polifônica, percebemos um concurso de vozes distintas que se mostram – índio, colonizador, explorador –, dando margem à ampliação do conceito de nacionalidade no filme. Em oposição às posições ideológicas do filme, enfocamos a retomada e a (re)construção de alguns aspectos dessa identidade nacional proposta pelos românticos, no discurso cinematográfico, em suas características verbo-visuais.

No filme de Bengell, o elemento nacional postulado pela ideologia romântica é retomado a partir de elementos essencialmente românticos, como a caracterização da natureza e do índio. Uma sutil ampliação do conceito de nacionalidade romântica é perceptível na intertextualidade do filme com o romance, dando origem a um concerto de vozes ideológicas, que sugere a reconstrução de uma dada identidade nacional. Assim, de um ponto de vista “moderno”, posicionado no século XX, Bengell se vale dos recursos românticos do ideal de nação, vigentes no século XIX, para (re)compor um perfil ideal da nação brasileira. Trata-se de um perfil formado a partir de uma visão etnocêntrica, em que a beleza da natureza, expressa em pungentes superlativos, corresponde ao conceito de belo e universal, atribuindo à nação um “ar de paraíso”. Assim, mesmo comungando do desejo de criar uma literatura “que rompesse com os lugares-comuns do neoclassicismo e retratasse a natureza genuinamente brasileira” (MARTINS, 2005, p. 233), Alencar participa da criação de “uma nova convenção literária, tão formalizada e passível de codificação quanto à anterior” (p. 234). É nesse sentido que, no romance, o narrador descreve um conjunto de elementos que compõem um quadro da suposta brasilidade romântica pautado na descrição da natureza como espaço ideal para narrar a história da pátria, uma espécie de reformulação ou retomada do *locus amoenus*¹⁰³.

¹⁰³ “Ainda que os românticos pudessem apresentar seus painéis da natureza como mais reais e menos convencionais do que os propostos pelo neoclassicismo, é evidente que o caráter formal das descrições se mantém” (MARTINS, 2005, p. 238).

Considerando que, para Bernd (2003, p. 17), essa tendência literária condena alguns escritores “a uma espécie de guetização”, diríamos que a literatura de Alencar, com a idealização da natureza e do índio, estaria relegada ao eterno exótico, de maneira a constituir um elemento que é explorado, veementemente, pelas imagens da floresta e do índio, no filme de Bengell.

Numa perspectiva centrada no ideal de nação como comunidade imaginária, o filme apresenta ainda a noção de nacionalidade e de nação enquanto divisão territorial e cultural, existindo como “artefatos culturais”, suscitando “afetos profundos” (ANDERSON, 1989, p. 12), mas contemplando “a universalidade formal da nacionalidade como conceito sociocultural [...]” (p. 13), que leva o indivíduo a acreditar na idéia de nação como “uma comunidade política imaginada – e imaginada como implicitamente limitada e soberana” (p. 14). Nesse conceito de comunidade imaginada, a nação descrita também no romance constitui-se no ambiente da floresta tropical, dentro da qual despontam edificações provenientes da colonização, num espaço propício para o surgimento de um povo mestiço, resultante da união do índio com o português. É o que percebemos nas palavras seguintes do narrador do romance: “No ano da graça de 1604, o lugar que acabamos de descrever estava deserto e inculto; a cidade do Rio de Janeiro tinha-se fundado havia menos de meio século, e a civilização não tinha tempo de penetrar no interior” (1995, p. 16). É o conceito de nacionalismo fundado num critério temático, com a descrição da paisagem, do indígena e do colonizador. Nesse contexto, “são sempre as paisagens incultas que Alencar privilegia em seus romances, particularmente nos dedicados à efabulação da vida na selva e no interior do país, dominados pela presença de um herói que conhece a floresta e dela retira suas forças” (MARTINS, 2005, p. 238).

Segundo a visão ideológica do colonizador, esse espaço é uma extensão da geografia lusa, em que os elementos que o compõem pertencem prioritariamente ao homem branco e português, não comungando da idéia de nação como uma “associação de cidadãos livremente unidos por tradições e desejos [...]” (ROUANET, 1991, p. 42). Um exemplo dessa hipótese é o capítulo intitulado “Lealdade”, em que o narrador de Alencar conta com detalhes os feitos de D. Antônio de Mariz em defesa da pátria lusa. Acerca da posição ideológica predominante no romance, Valéria de Marco afirma que D. Antônio é o seu legítimo representante:

A ele, e apenas a ele, está reservada a tarefa de conduzir o destino daqueles homens e sua determinação e altivez expressam-se nas ações por ele empreendidas na narrativa, tais como o testamento, o modo de enfrentar os

selvagens e os aventureiros, a permissão para que Peri salve Ceci e seu gesto final de destruir o solar (MARCO, 1993, p. 56-57).

No filme, o conceito de nação referente ao espaço é eivado de visões ideológicas divergentes: do colonizador, do indígena e do explorador, mostrando sutil ampliação do conceito de nacionalidade proposto por Alencar. Acerca dessa proposta, Rouanet afirma que a idéia de exploração do século XVII está atrelada a certa curiosidade do homem racional, que “quer ver para conhecer, e desconfia de tudo o que não possa ser analisado criticamente” (1991, p. 53). É nesse sentido que o romance brasileiro busca estabelecer laços com a história nacional, fazendo uma descrição “ingênua” de uma imagem ideal da realidade nacional. Por essa razão, vinculado ao estilo romântico de narrar, o romance de Alencar é acusado de excessivo descritivismo, retórico, inverossímil e sentimentalista. Como afirma Boechat, isso era próprio do período:

A ingenuidade do patriotismo romântico em sua representação das especificidades nacionais não seria, então, apenas político-ideológico, mas propriamente estético-literária: o romantismo brasileiro, [...] para além de não ter conseguido elaborar uma postura crítica, reflexiva, tanto em relação às influências literárias externas, quanto à realidade brasileira, não teria, por outro lado, fortalecido a conquista, alcançada por nosso arcadismo – a não ser em casos excepcionais de poetas e romancistas que revelam consciência artística – de excelência estética necessária para a construção da identidade literária brasileira, o que significa, fundamentalmente, que falharam na elaboração de uma forma literária propriamente nacional (BOECHAT, 2003, p. 91).

Dentro desse contexto, o romance de Alencar está relacionado ao conceito de nação como sinônimo de espaço limitado, como divisão territorial e cultural, fazendo emergir “os mitos fundadores de uma comunidade [...]” e recuperando uma dada memória coletiva, que constrói “uma identidade do tipo etnocêntrica [...]” (BERND, 2003 p. 19), resultante de uma consciência ingênua. A esse respeito, Bernd ainda afirma que

no Brasil, o romantismo realizou uma revolução estética que, querendo dar à literatura brasileira o caráter de literatura nacional, agiu como força sacralizante [...], trabalhando somente no sentido da recuperação e da solidificação de seus mitos. Neste sentido, o literário incorpora uma imagem inventada do índio, excluindo sua voz (BERND, 2003, p. 20, grifo do autor).

As palavras de Zila Bernd são esclarecedoras quanto à posição ideológica hegemônica apresentada no romance de Alencar, em que o Brasil é caracterizado a partir da visão ideal de um mundo perfeito, onde o ar é bom e temperado, não faz frio nem calor em excesso, onde a terra é “sempre fecunda; [...] e a verdura permanente, [...] uma eterna primavera unida ao outono e ao verão” (ABBEVILLE, 1614, p. 157, *apud* ROUANET, 1991, p. 56). As palavras de Abbeville retomam a clara predominância da ideologia colonialista no romance de Alencar e nos levam a retomar a tese de que no filme de Bengell, ocorre uma sutil ampliação do conceito de nacionalidade por meio da expressão de alguns ideais indígenas nas vozes de Peri, de Isabel e dos aimorés, assim como da representação midiática de mitos e cultos indígenas.

No caso das duas obras analisadas neste trabalho (romance e filme), acrescentamos que nossa leitura está ainda centrada no intuito dos autores (Alencar e Bengell) de (re)construção dessa determinada identidade nacional, concebida durante o Romantismo. Com relação a Alencar, há que se considerar, para isso, seu projeto de construção da nacionalidade literária, centrado na descrição das paisagens nacionais e do habitante da terra, decorrente de um desejo incólume dos literatos românticos de construir um retrato da nação: “era preciso dar a conhecer este país, não apenas aos europeus [...], mas também aos habitantes brasileiros” (ROUANET, 1991 p. 109). Conforme José Veríssimo (1981, p. 191, grifo do autor), o desejo de fazer sua literatura independente da portuguesa “o arrastou, aliás, além do justo, com [...] a sua desavisada prática, da língua que devíamos escrever e do nosso direito de alterar a que nos herdaram os nossos fundadores”. Mas “*sem embargo de incorreções manifestas, algumas, aliás voluntárias, foi José de Alencar o primeiro de nossos romancistas a mostrar real talento literário e a escrever com elegância*”.

Nessa mesma perspectiva, Boechat afirma:

O projeto literário do nosso romantismo estaria [...] predestinado a ser malcuidado, carente de atenção e apuros artesanais, por princípio, sendo tributário de uma poética da emoção e da inspiração, e por realização, na forma de um romantismo em excesso, resultado de uma absorção pouco crítica das influências externas. É, porém, de correta inspiração e propósito, o que legitima seu projeto nacionalista, permitindo-se que se estabeleça o vínculo direto entre ele e o processo de independência política do país (BOECHAT, 2003, p. 48).

É vinculado a esse projeto romântico de conquista da independência literária brasileira, pela descrição da realidade nacional e do abandono do modelo português, que

Alencar compõe as imagens verbais de *O Guarani*, e Bengell as retoma em seqüências predominantemente descritivas da natureza e do homem exótico.

Em virtude disso, optamos pela análise de elementos da narrativa (personagens e espaço) que, a nosso ver, carregam o projeto da gênese da identidade nacional romântica em descrições pungentes do narrador de Alencar, perceptíveis também em detalhes alcançados pelo ponto de vista do narrador-câmera. É da oposição entre a adjetivação alencariana e os recursos engendrados pela filmagem e montagem do filme que pretendemos comprovar que a adaptação do romance de Alencar para o cinema retoma e (re)constrói dados da identidade nacional romântica.

No que concerne à produção de Norma Bengell, acreditamos que devemos citar como elemento relevante para a escolha do tema – com o desenvolvimento de uma estética centrada na (re)construção da identidade nacional proposta pelos românticos – o momento histórico vivido durante a produção do filme, especialmente a proximidade do aniversário de 500 anos do Brasil e as expectativas da passagem do século e do milênio, que levaram a mídia a retomar episódios do descobrimento e da história do país, podendo estabelecer desvios ou deslocamentos de sentido na transposição da identidade romântica, do romance para o filme. Outro dado importante é o aniversário de 100 anos do cinema mundial, ao qual o filme foi dedicado. Relevante também é dizer que cinema é já uma fonte inesgotável de publicidade para a nação. Todos esses fatos ainda poderiam justificar o patrocínio do filme por órgãos públicos.

Para facilitar a leitura, propomos um quadro comparativo da produção das obras analisadas:

Obra	Romance <i>O Guarani</i>	Filme <i>O Guarani</i>
Autor	José de Alencar	Norma Bengell
Ano	1856	1996
Contexto histórico	Pós-independência do Brasil	Véspera do aniversário de 500 anos do descobrimento do Brasil
Contexto midiático	Popularização do romance-folhetim no Brasil	Véspera do aniversário de 100 anos do cinema mundial e retomada do cinema nacional
Discurso	Verbal	Áudio(verbo)visual
Objetivo	Formação de uma identidade nacional literária	(Re)construção de uma dada identidade nacional

Aparato teórico: dialogismo de Bakhtin (polifonia e intertextualidade); Teoria Crítica (manipulação da idéias); Teoria Literária (personagens e espaço); crítica literária (conceito de nacionalidade literária); Teoria Cinematográfica (recursos de filmagem e montagem)

Quadro 4: A perspectiva romântica em *O Guarani*
 Fonte: autora

A partir do exposto, podemos dizer que Norma Bengell e José de Alencar têm na gênese de seus textos o desejo incólume da (re)construção de uma certa identidade nacional, o que pode ser analisado sob dois aspectos: 1) o da intertextualidade concernente à retomada de elementos característicos da brasilidade oitocentista, como a transposição de imagens da floresta tropical e do indígena; 2) o do deslocamento de sentido que leva à ampliação do conceito de nacionalidade por meio da inserção das vozes ideológicas dos indígenas no filme. Convém esclarecer que consideramos a intertextualidade como um processo inserido no conjunto das relações dialógicas, o que nos propomos a explicitar na sequência.

3.1 Alencar e o ideário romântico

Tendo em vista que o romance de Alencar foi escrito no período romântico, carregando em sua gênese vários traços da produção do período, e que todo enunciado está relacionado à ideologia do grupo social, à época de sua produção e às relações sócio-histórico-ideológicas do sujeito instituído como interlocutor do enunciado, fazemos uma breve explanação da composição do ideário romântico, como uma fórmula ideal para se criar uma literatura também ideal para a concretização do projeto literário de construção de uma identidade nacional, considerando seus ideais e suas formas, para, em seguida, apresentarmos um esboço do trabalho literário de Alencar, que, dividido entre a produção de romances e a de peças teatrais, alcançou um estilo peculiar e uma linguagem popular que pudesse compor uma imagem ideal da nação – um painel vivo do cenário literário brasileiro e de momentos diferentes da história do país.

Para tratar do ideário romântico precisamos rever alguns conceitos do período que podem ter influenciado a produção literária de Alencar. Com esse intuito perguntamos: *O que é Romantismo?* A questão tem aparentemente uma resposta simples, como se pudesse ser isenta de ideologias sociais ou filosóficas. Entretanto, refere-se prioritariamente a certa busca

do passado mais remoto, ou primitivo, centrado, por exemplo, na busca do passado ideal de construção da história e da cultura de uma nação. Esse ponto de vista poderia aludir a um Romantismo “nostálgico”, ao qual Löwy (1990, p. 12) relaciona quatro tipos ideais de designações para o termo, dentre os quais está um tipo que se enquadra na produção dos romances românticos que intentam a construção da nacionalidade literária: *o romantismo retrógrado*, que visa retroceder ao passado longínquo como reação ao *status quo* vigente¹⁰⁴. No caso de Alencar, e particularmente do romance *O Guarani*, poderíamos dizer que ele retoma o passado ideal da nação para construir uma identidade nacional baseada numa visão em ricochete da paisagem e do habitante do Brasil do período da colonização, artifício preservado no filme de Bengell, que também se passa no período da colonização, constituindo um traço intertextual do romance com o filme.

Como afirma Saliba, “muitos (autores) chegaram a ver no passado um refúgio poético, um abrigo imaginário para as intempéries do presente” (1991, p. 54). Juntamente com esse abrigo encontrado no passado há um sentimento de (re)descoberta¹⁰⁵ do valor da nação. “Nação ideal, nação-povo”, como afirma Saliba. Nesse sentido, a nação liberta. No caso brasileiro, ela precisa ser libertada do domínio da mãe-pátria, dos ranços ideológicos, culturais e literários herdados de Portugal, objetivo de muitos autores contemporâneos a Alencar.

Acrescenta Saliba que “as utopias românticas [...] possuíam esse caráter intangível que derivou, sem dúvida, do novo compromisso da razão com a mobilidade perpétua, com esta aceleração da história, com o esforço de ordenar um mundo permeado por mudanças rápidas” (1991, p. 52). Num movimento de sismógrafos, as utopias românticas trazem a idéia de que com o tempo o homem terá a vida ideal, o mundo perfeito, “o bom lugar”. É esse “bom lugar” que encontramos na idealização da natureza descrita no romance *O Guarani* de Alencar e que Norma Bengell retoma em seu filme, produzido 140 anos depois da publicação do romance. Esse é outro dado intertextual da transposição do romance para o filme.

O Romantismo dá ênfase histórica aos fatos e às coisas, mas também se refere ao hibridismo dos fatos “reais” com os ficcionais, dos quais dão conta grandes nomes da literatura, como Dumas, Balzac e Walter Scott, por exemplo, que compõem um novo romance

¹⁰⁴ Michel Löwy refere-se aqui a: 1) *o romantismo retrógrado*, que visa retroceder ao passado longínquo da Idade Média como reação ao *status quo* vigente; 2) *o romantismo conservador*, que deseja restabelecer as estruturas não-revolucionárias; 3) *o romantismo desencantado*, que está resignado por não acreditar que haja possibilidade de mudar a situação contemporânea da sociedade burguesa-capitalista; 4) e *o romantismo revolucionário* ou utópico, que recusa o presente capitalista, acreditando num futuro livre dos erros das sociedades burguesas e imbuído apenas das qualidades do passado pré-capitalista.

¹⁰⁵ O que chamamos “descoberta” ou “invenção” diz respeito ao fato de que a idéia de nação como concebemos hoje surge, associada ao movimento de unificação dos Estados/Reinos nos atuais Estados-Nações, a partir do final do século XVIII, constituindo-se na ideologia necessária à consolidação e manutenção desse processo.

ficcional-histórico ou histórico-ficcional, baseado nas observações da sociedade e dos acontecimentos, como “uma forma de historicização romântica da cultura em seu conjunto” (LÖWY, 1995, p. 67). Assim também muitos autores nacionais compuseram seus romances-folhetins, atribuindo à ficção literária dados da história da nação. É o que temos na ficção de Alencar – leitor de muitos romances europeus –, especialmente em romances como *O Guarani*, *Iracema* e *Ubirajara*. Assim é que a ficção de Alencar dialoga com os ideais propostos nos romances europeus, compondo uma visão em ricochete da história da nação brasileira.

Numa perspectiva centrada na busca de transformação de conceitos e ideologias advindos das transformações políticas, as mudanças literárias, filosóficas e sociais estariam ligadas aos acontecimentos históricos. A partir de tais fatos é que surgiria o desejo de construção de um ideal de nacionalidade centrado no habitante da terra, na descrição da natureza local, na idealização do passado histórico da nação. Na idealização de um mundo perfeito – vivenciado por um homem naturalmente bom –, a linguagem expressa o sentimento, a natureza, a subjetividade, o gosto pelo isolamento, o desejo de transformação; um novo gosto artístico centrado na espontaneidade, na liberdade de expressão e na *revolução* dos padrões literários.

Esse movimento decorrente dos ideais românticos teria levado os grandes autores a construir novos gêneros literários, como o romance-folhetim por exemplo, que é chamado por Löwy (1995, p. 12) de “objeto de cultura de massa de curta duração [...]”, e que ganhou traços específicos capazes de prender seus leitores em tramas novelescas. Assim também aconteceu com o romance em volumes, que adquiriu certos traços do romance em folhetim, tanto quanto do teatro e da poesia. Acrescentamos que, mais tarde, isso também se deu no cinema, que desde o princípio teve a literatura como sua fonte de inspiração.

Numa perspectiva mais estética, o Romantismo alude às inovações shakespereanas, às mudanças propostas por Hugo, Dumas, Musset, Vigny e seus companheiros, e às transformações da arte e da literatura que visam ao aprimoramento formal e temático dos gêneros literários. Assim, o Romantismo revolucionou a forma estética da arte literária e abriu caminho para o surgimento de novos conceitos e novas linguagens.

A partir do hibridismo das formas, o romance adquire uma possibilidade narrativa mais dramática, em que se inserem os coups de théâtre e os *chutes des rideaux* comuns ao palco. Diante desse clima de mudança, transformação, criação, re-criação, nacionalismo utópico, etc é que nossos autores criaram o romance brasileiro, repleto de traços folhetinescos e teatrais, capaz de emocionar pela atmosfera de suspense e sentimentalismo relacionada ao

período e ao próprio gênero. Tudo isso seria aproveitado mais tarde, em um novo conceito de ficção, a audiovisual.

A partir dessas reflexões poderíamos dizer que, para criar o romance nacional, Alencar associou elementos do capitalismo-burguês, uma forma européia e uma temática romântica à cor local. Nas palavras de Schwarz (2000, p. 79), Alencar “coloca no centro do romance a coisificação burguesa das relações sociais”. Sob esse ponto de vista diríamos ainda que, mesmo sem conseguir a síntese machadiana, Alencar deu o primeiro passo para a construção de uma ficção literária centrada na construção da identidade nacional.

O autor de *O Guarani* provou ser um romântico por excelência. Inseriu em sua ficção o elemento nacional, a utopia romântica, a nostalgia do passado ideal e os valores da burguesia, tudo isso associado a uma forma essencialmente mercantilista, burguesa e romântica. Com uma mistura de temas e tendências, compôs seu romance romântico, um romance no qual pode narrar fatos em meio à poesia e à filosofia humana. Um romance de fartas aventuras. Um romance com traços folhetinescos, teatrais e poéticos. Um romance tão europeu quanto os habitantes da esplanada do Paquequer e tão brasileiro quanto as florestas e os indígenas descritos pelo narrador.

Alencar criou, enfim, um perfil para o homem brasileiro, juntando o indígena e o português, e tendo a floresta como cenário da história da colonização. Perfil que, a nosso ver, faz parte de um contexto mais amplo, em que a natureza americana é construída a partir da visão do viajante europeu e de recursos locais. Essa natureza, aqui, é vista como “o conjunto dos fenômenos – espírito e matéria, história e mundo natural – que formam o cosmos no interior do qual se inscrevem os fatos humanos”¹⁰⁶ (RICHARD, 1988, p. 127, tradução nossa).

Tudo isso foi possível porque Alencar conhecia bem a estrutura do romance em folhetim, e desde menino acalentava um projeto que intuía o desenvolvimento do veio artístico. Segundo *Como e por que sou romancista*, quando criança lia romances nos serões da família, e já estudante da faculdade de Direito lia todas as obras que lhe chegavam às mãos. Quando passou a escrever folhetins, conhecia as obras de Homero, Chateaubriand, Virgílio, Milton, Camões, Lamartine, Tasso, Dante, além de Balzac, Dumas, Hugo, Vigny e muitos outros, que fizeram parte de um vasto repertório de conhecimento. Tais fatos comprovam relações dialógicas de seus romances, pois Alencar usou seu conhecimento da estrutura folhetinesca como subsídio para atrair leitores, utilizando o corte das cenas e o suspense dos

¹⁰⁶ “Dans la pensée romantique, la nature n’est plus l’objet de l’homme, son extérieur. La nature, c’est l’ensemble des phénomènes – esprit et matière, histoire et monde naturel – qui forment les cosmos à l’intérieur duquel s’inscrivent les faits humains”.

romances europeus. Segundo Roberto Schwarz (2000, p. 35), era comum que os autores brasileiros “seguissem os modelos bons e ruins, que a Europa já havia estabelecido em nossos hábitos de leitura”. Diríamos ainda que era comum também que a estrutura folhetinesca dos romances fosse um bom incentivo para a utilização da literatura oitocentista na produção de filmes. Por essa razão tantos filmes tiveram a trama alencariana como argumento.

Em texto intitulado *Alencar e França: perfis*, Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto (1999) trata da relação de sua obra com a dos europeus. A esse respeito a autora acrescenta:

No contato com os centros culturais, características dessa ordem assinalam contornos brasileiros que se encaixam na forma importada do romance europeu. A dívida para com Macedo e eventuais predecessores brasileiros de pouco ou grande vulto não se exclui. É, entretanto, sob a inspiração francesa que se constrói a narrativa alencariana (PINTO, 1999, p. 256).

As características do romance estrangeiro são marcadas pela descrição de alguns elementos concernentes à estrutura do romance e, em alguns casos, à própria história narrada. A estrutura do folhetim foi a que mais marcou a ficção alencariana, primeiro porque ele conhecia e lia os romances-folhetim da maioria dos autores da Europa e depois porque escreveu grande parte dos romances para serem publicados em série, nos jornais do Rio de Janeiro, apresentando cortes nos momentos mais culminantes da trama. A prodigalidade das peripécias também provém do típico romance publicado nos jornais.

O uso de traços do folhetim e a opção por um herói brasileiro com qualidades européias significa que, apesar de Alencar intuir a construção de uma literatura que representasse os traços da identidade nacional, tinha os “olhos” voltados para o “círculo encantado da Europa [...]”, compondo suas metáforas verbais a partir de ideologias impostas pelos colonizadores provenientes do Velho Mundo. O conjunto das idéias européias, conforme afirma Schwarz (2000, p. 38), faz parte das produções ficcionais brasileiras, marcando “a descontinuidade e o arbitrário culturais em que o Brasil [...] sempre esteve”. Assim, como exímio explorador de uma base européia em benefício da ficção brasileira, Alencar deu vazão a um conjunto de obras capaz de inspirar uma “desenvoltura inventiva e brasileirizante da prosa” de ficção (2000, p. 39), que, por intermédio da fixação e da variação das idéias provenientes das leituras dos romances europeus, compõe-se de “como um cruzamento de superfícies textuais”, de “um diálogo de diversas escrituras”, da “absorção e transformação de um outro texto”, como intertextualidade, acrescentando a isso um enredo

movido pelas “ideologias do destino romântico [...]” (SCHWARZ, 2000, p. 41) e envolto na cor local. Schwarz afirma que

[...] também nas Letras a dívida externa é inevitável, sempre complicada, e não é parte apenas da obra em que aparece. Faz figura no corpo geral da cultura, com mérito variável, e os empréstimos podem facilmente ser uma audácia moral ou política, e mesmo de gesto, ao mesmo tempo que um desacerto literário (SCHWARZ, 2000, p. 47).

Dessa forma, compondo-se de um enredo europeu e povoado de personagens secundárias carregadas da cor local, o romance de Alencar apresenta um herói envolvido por um ideal de vida romântico, edificante e, por que não dizer?, cavalheiresco. Contudo, Alencar buscou adequar os temas das obras que escreveu à expressão de certos traços da cultura brasileira. Preocupou-se sempre em “criar um estilo brasileiro, um modo de escrever que refletisse o espírito do nosso povo, as particularidades sintáticas e vocabulares do falar brasileiro” (COUTINHO, 1986, p. 266). Na busca dessa “brasilidade”, construiu um estilo próprio embasado na leitura de romances estrangeiros e nacionais, na técnica da narrativa oral e, em alguns casos específicos, na técnica da narrativa dramática, comprovando que um enunciado é um elo na cadeia da comunicação e que está repleto de ecos e lembranças de outros enunciados. Segundo Marco,

a partir das perspectivas românticas, Alencar, com poderosa imaginação, perscrutou a diversidade da nação emergente; com amor à pesquisa, debruçou-se sobre a tradição literária nacional e estrangeira; com persistente trabalho, dedicou-se à produção de grande número de romances. Eram esboços com que ele procurava compor um perfil do Brasil de seu tempo (MARCO, 1986, p. 72).

Assim, Alencar desenvolveu um novo modo de narrar, inovando a técnica da narração, complicando o desenvolvimento da intriga e a sucessão cronológica e utilizando, antecipadamente, a analepse. Também mesclou as características da nova estética teatral àquelas que predominavam na prosa romântica. A mistura das características do teatro realista com elementos da prosa romântica em voga no Brasil – proveniente do fato de produzir concomitantemente textos ficcionais e dramáticos – também se percebe em suas produções ficcionais. Assim, tendo em vista que filme e romance, além de privilegiarem uma trama centrada na sucessão cronológica, com eventuais usos de *flashback/analepse* e *flash-forward/prolepse*, no que concerne às réplicas das personagens, apresenta um discurso

predominantemente dramático, poderíamos inferir que este é mais um argumento em favor das adaptações dos romances de Alencar para o cinema.

Essa experiência mostra-se positiva em sua obra por atribuir mais vigor aos elementos componentes do romance, como o desenvolvimento da intriga, a descrição e a conceituação moral das personagens e da sociedade do período, constituindo elementos instigantes para as adaptações de seus romances para o cinema.

Em *O Guarani*, por exemplo – no seu diálogo com os textos anteriores, com o sujeito de escritura e com seus destinatários – a força dramática de algumas cenas e o diálogo incisivo dão voz às personagens, que podem se impor e mostrar o ponto de vista acerca do fato narrado, podendo ainda apresentar ideologias divergentes. Além disso, o uso de uma linguagem mais próxima da coloquialidade, facilitando a compreensão rápida dos sentimentos expressos e dos acontecimentos que vêm à cena, é um elemento característico da dramaturgia, que valoriza a estrutura do romance e o torna uma obra potencial para a dramatização, seja no palco, seja na grande tela.

Nesse contexto, *O Guarani* alcançou enorme sucesso por sua linguagem popular e pela forma ficcional que instigava a curiosidade e a sensibilidade dos leitores. A dramaticidade da trama e das cenas, o heroísmo do protagonista e a exploração da origem do homem brasileiro deram a Alencar a “fórmula do sucesso” e do reconhecimento do público, elementos bem aproveitados no cinema nas diversas adaptações do maior sucesso de Alencar.

Com isso, poderíamos afirmar que as razões mais relevantes de Alencar ser um dos autores brasileiros mais adaptados para o cinema estejam relacionadas aos fatos: 1) de o autor ter alcançado grande sucesso com suas produções de folhetim; 2) de ter inserido em sua obra ficcional elementos do romance folhetim europeu e da arte dramática; 3) de usar uma linguagem propícia ao cinema, com a inserção da dramaticidade das cenas e de recursos como a *analepse/flashback* e *prolepse/flash-forward*; 4) de ser considerado um autor canônico da literatura brasileira.

3.2 *O Guarani*: do verbal para o verbo-visual, fórmulas midiáticas de narrar

Com relação aos enunciados em foco, ambos – romance e filme – participam de produções artísticas inseridas na mídia. Cada um a seu modo e em seu tempo produz arte massificada: um laço indissolúvel da mídia. Alencar é folhetinista do *Diário do Rio de*

Janeiro, Bengell produz filmes conforme a ideologia e a fórmula do audiovisual. É a arte reproduzível e reproduzível, massificada e popular. É nesse sentido que o romance de Alencar e o filme de Bengell têm na sua gênese a expectativa de um diálogo com o público-receptor.

Poderíamos mesmo supor que os dois autores, conscientemente ou não, compuseram suas obras de arte a partir do pressuposto de que teriam um público específico. Alencar visualizava os estudantes, as mocinhas e a mais conservadora sociedade da corte brasileira, todos enfileirados entre os leitores do *Diário do Rio de Janeiro*. O filme *O Guarani*, por sua vez, foi realizado um ano depois de o cinema completar o primeiro centenário e quatro anos antes do quinto centenário da “descoberta” do país. Não nos esqueçamos de que o filme é dedicado “aos 100 anos do cinema, uma homenagem de todos que trabalharam neste filme”. Relacionamos tais fatos à produção da autora justamente porque entrevemos, nas cenas e nos diálogos do texto, elementos que comprovam a retomada/(re)construção da identidade nacional proposta por Alencar. É o que percebemos na fotografia do filme, incluindo a focalização abrangente das matas, do indígena e dos colonizadores. Além disso, devemos recuperar o conceito de nação de Anderson, formado como sinônimo de comunidade imaginada, em que a nação se define como limitada porque “possui fronteiras finitas, ainda que elásticas, para além das quais encontram-se as outras nações” (1989, p. 15). Dentro dessas fronteiras encontramos a geografia, o homem e seus costumes.

De acordo com a classificação de Morin (1977), que divide a arte em massificada e elitizada, podemos pensar que o antagonismo dos termos, no caso específico de Alencar e Bengell, em virtude dos contextos e dos gêneros a que pertencem, pode estar, de certo modo, aproximando os textos da massificação mas sem excluir a suposta elitização. Dizemos isso porque o autor romântico, apesar de escrever em gênero canônico e formal, está inserido num contexto histórico que atribui ao romance o *status* de folhetim. No caso específico de Alencar, isso se faz de modo bastante particular, com seu romance sendo disputado nas ruas pelos leitores do *Diário do Rio de Janeiro*. Conforme afirma Candido,

basta com efeito atentar para sua glória junto aos leitores – certamente a mais sólida da nossa literatura – para nos certificarmos de que há, pelo menos, dois Alencares em que se desdobrou nesses noventa anos de admiração: o Alencar dos rapazes, heróico, altissonante; o Alencar das mocinhas, gracioso, às vezes pelintra, outras, quase trágico (CANDIDO, 1997, p. 201).

Assim, apesar de ser considerada uma obra elitizada no sentido restrito do termo, pois foi escrita para uma camada específica da sociedade – os leitores de jornal e, mais tarde, os

leitores dos romances impressos –, tornou-se massificada quando publicada em tiras jornalísticas, passando, então, a ser alvo de uma população inteira de leitores que queriam saber o que se passava com os heróis. Aqui, mencionamos ainda que, muitas vezes, os romances foram lidos em público por alguém que detinha conhecimento das Letras, dando aos “não-letrados” a possibilidade de ascender ao estatuto de “leitores” dos romances publicados na mídia. Foi o que comentou Raimundo de Menezes: “a curiosidade popular excitada vai esperar à esquina o vendedor de jornais, que passa gritando, pois cada lar carioca anseia por conhecer o desenrolar das aventuras de Peri e Ceci” (1977, p. 117). A esse respeito, testemunha o Visconde de Taunay que:

[...] ainda vivamente me recordo do entusiasmo que despertou, verdadeira novidade emocional [...]. Quando a São Paulo chegava o correio [...] reuniam-se muitos estudantes numa república em que houvesse qualquer feliz assinante do Diário do Rio para ouvirem [...] a leitura feita em voz alta por alguns deles [...]. E o jornal era depois disputado com impaciência e, pelas ruas, se viam agrupamentos em torno dos fumegantes lampiões (apud BOECHAT, 2003, p. 19).

De maneira diversa, mas sem antagonismos, o filme de Bengell também se insere na possível designação de massificado e elitizado. No caso específico do audiovisual, devemos reafirmar que o cinema é, de modo geral, uma arte massificada que abrange o grande público. O filme é, portanto, massificado, dialogando assim com uma massa de espectadores. Não podemos negligenciar, entretanto, o fato de o filme *O Guarani* ter sido lançado num período em que a arte audiovisual é considerada uma arte de poucos, em virtude de questões práticas e técnicas que já foram tratadas anteriormente neste trabalho, sendo o filme, então, considerado elitizado.

Em virtude do exposto, podemos considerar o filme e o romance como supostamente pertencentes às produções provenientes da massificação e da elitização. O mesmo argumento também pode nos levar a crer que as duas versões de *O Guarani* em foco são, ao mesmo tempo, populares e eruditas, individuais e coletivas, estando expostas à reprodutividade e à coletividade. Poderíamos inferir também que toda obra de arte tem em si a essência da coletividade e da individualidade, pois, se no momento da produção de um romance, por exemplo, o autor se direciona para um estilo próprio e individual, tendo em vista suas relações sócio-histórico-ideológicas, ele não está isento das contribuições concernentes a leituras de mundo que venha a ter. São os “outros” de si contribuindo para a construção de um suposto

“eu” individual. É nesse ponto que acreditamos serem alguns desvios/deslocamentos do filme de Bengell resultado de seu posicionamento ideológico.

No caso do audiovisual, diríamos que a recepção do filme pode se dar no âmbito da coletividade e da individualidade. Poderíamos afirmar que um espectador recebe o texto verbo-visual de acordo com seus conhecimentos, fazendo, portanto, uma leitura individual. Isso não significa a exclusão de leituras coletivas, pois diante da tela os comentários são muitas vezes coletivos. Além disso, toda leitura se faz, de certo modo, dialógica, e, portanto, coletiva. Podemos afirmar, então, que a produção é um ato coletivo pautado numa idéia individual e dialógica em dois sentidos: o de dialogar com os enunciatários do enunciado-texto e com os “outros” do autor/produtor.

Lembremos, entretanto, que o romance e o filme intitulados *O Guarani* conservam a condição dicotômica de textos verbal e visual. Se, por um lado, o filme apresenta a forma de enunciado verbo-visual, conservando as características de verbal e visual a um só tempo, o romance mantém-se apenas verbal na sua forma oriunda de enunciado literário impresso. É nesse sentido que buscamos aqui partir do verbal para o verbo-visual, definindo o *corpus* como uma adaptação de uma forma de enunciado verbal para sua construção audiovisual ou verbo-visual. Porém, neste momento não nos esquecemos do aspecto social da comunicação, tendo em vista que todo enunciado é um ato social, de interação, de embate, de compreensão de mundo, seja ele verbal ou visual, romance ou filme, literatura ou cinema.

Adaptação = verbal → áudio(verbo)visual

Segundo Xavier, alguns traços identificam cinema e literatura. São eles: “a seleção e disposição dos fatos, o conjunto de procedimentos usados para unir uma situação a outra, as elipses, a manipulação das fontes de informação” (1984a, p. 24). Mas, deixemos claro também que, de acordo com ele, “o fato de um ser realizado através da mobilização do lingüístico e de outro ser concretizado em um tipo específico de imagem introduz todas as diferenças que separam a literatura do cinema” (1984a, p. 24). Trata-se de diferenças que estão vinculadas ao aspecto verbal e não-verbal do texto, ou seja, o mais relevante, no caso da comparação entre literatura e cinema, diz respeito à forma de cada arte expressar seus conceitos e ideologias. A primeira está essencialmente ligada ao verbo, sendo pela palavra escrita que adentramos no mundo da ficção. No segundo caso, o verbo-visual compõe um

conjunto de imagens e ações que levam o espectador a uma visão de conjunto das imagens expostas na grande tela.

Enquanto forma artística, “o cinema, mais que todas as artes, teve o privilégio de congrega as mais variadas formas de expressão, privilégio que durante séculos pertenceu à ópera” ¹⁰⁷ (FAJARDO, 2000, p. 147, tradução nossa). Nesse sentido, diríamos que o cinema pode, através de sua forma visual, agregar a própria literatura, expressando a ficção e a poesia de modo natural e poético. Na sua representação da realidade vigente, o filme retoma elementos da ficção literária, assim como a dramaticidade do teatro e o lirismo da poesia.

A linguagem literária, participante da massificação da arte, objetiva mais especificamente o deleite do receptor do que o seu cerceamento moral e social, enquanto a linguagem cinematográfica, tendo maior alcance de público, está mais propensa à divulgação de ideais neo-burgueses, de acordo com os interesses da indústria audiovisual.

Nesse sentido, a adaptação do enunciado literário para o audiovisual, transformando a linguagem literária – verbal – em uma linguagem cinematográfica – visual, fílmica, sonora –, atinge um público ainda mais massificado que o leitor do livro. O maior alcance do filme possibilita a massificação de ideais sociais capazes de uniformizar o homem, através de um conjunto de normas morais e sociais que facilitem a convivência no meio social e deleguem maiores poderes à elite financiadora do cinema.

Em função de sua potencialidade de reprodução o filme pode ser levado a milhões de espectadores, tornando-se mais popular e democratizando as artes. Por outro lado, na sua hegemonia, pode apresentar uma forma menos democrática no que concerne aos conceitos e valores expostos. Isso quer dizer que o filme, enquanto produto da grande empresa hollywoodiana, expressa, por meio de uma forma padrão, valores burgueses que levam o espectador a trilhar sempre o mesmo caminho e a buscar sempre o mesmo tipo de produção centrada na forma padrão e no estilo visual mais conveniente para as massas: “Ou seja, a preferência muitas vezes não é ‘minha’, mas de todos os que nos rodeiam e influenciaram a formação do que somos”¹⁰⁸ (FAJARDO, 2000, p. 149, tradução nossa). Assim é que os recursos ideológicos funcionam, de modo decisivo, para a formação da consciência do espectador.

Nessa perspectiva, acrescentamos que a Teoria Crítica, especialmente as idéias expostas por Adorno, pressupõe o fato de que todo discurso dispõe de recursos ideológicos capazes de conduzir o receptor a agir segundo os ideais expostos no enunciado-texto.

¹⁰⁷ “El cine, más que todas las artes, ha tenido el privilegio de congrega las más variadas formas de expresión, privilegio que durante siglos perteneció a la ópera”.

¹⁰⁸ “O sea, el gusto muchas veces no es ‘mío’, sino de todos los que nos rodean e influyeron en nuestra estructuración de lo que somos”.

Levando em conta que, para Bakhtin, todo discurso pressupõe um diálogo com o seu outro, poderíamos dizer que, tanto para Adorno quanto para Bakhtin, o texto produzido pelo mass média intenta levar seu receptor a uma atitude responsiva ativa centrada nesses ideais expostos no texto. É o que objetivam Norma Bengell e José de Alencar.

A maior diferença entre as duas formas de linguagem, entretanto, está na maior liberdade do leitor de tirar as próprias conclusões sobre o que está lendo, enquanto o espectador do filme, em grande parte do tempo, recebe muitas informações semi-prontas e idéias esboçadas de modo persuasivo e quase definitivo.

Com relação à sua forma, ainda poderíamos asseverar que o espectador se sente atraído pela forma visual e musical do cinema, já que o cineasta insere som e luz onde eles não existem quando constrói as “imagens” que lê na literatura. Dessa forma, todo leitor de um romance pode ser considerado, ficticiamente, um cineasta do que lê, já que imagina as cenas e escuta a música silenciosa de seus ouvidos. Essa relação fictícia entre leitor e espectador, ou entre leitor e cineasta, pode ser uma das fontes mais regulares da relação entre literatura e cinema.

3.3 Um pouco sobre *O Guarani*, da N.B. Produções

Em relação ao filme *O Guarani*, destacamos algumas características específicas da produção de Bengell. A história de Alencar, relançada em 1996, é estrelada por Marcio Garcia no papel de Peri¹⁰⁹; Tatiana Issa, como Ceci; Glória Pires como a mestiça Isabel; Herson Capri faz D. Antonio; Marco Ricca, D. Álvaro; Tamur Aimara representa D. Diogo; e Imara Reis faz D. Lauriana. Destacam-se ainda as representações de Tonico Pereira, José de Abreu e Cláudio Mamberti, nos papéis de Aires Gomes, Loredano e Mestre Nunes, respectivamente. A escolha dos atores, em sua maioria pertencentes ao elenco da Rede Globo de televisão, sugere que o envolvimento da TV com a produção cinematográfica faz do filme uma suposta extensão de suas produções mais típicas.

Dirigido e produzido por Bengell, com roteiro de José Joffily, direção de fotografia de Antônio Luiz Mendes, direção de arte e cenografia de Alexandre Meyer, o filme apresenta

¹⁰⁹ É importante notar que o porte físico do ator traz à tona, no filme, características do herói de Alencar; forte, alto e belo, compondo um perfil mais europeu que indígena e comprovando a retomada de alguns aspectos do romance no filme.

algumas paisagens do interior do Brasil associadas a pontos turísticos, como o convento da Penha, de Vila Velha, no Espírito Santo; o Forte do Imbui, na baía de Guanabara, no Rio de Janeiro; e o Parque Nacional do Ubajara, no Ceará, como cenários da residência de D. Antônio de Mariz. Destaca-se, ainda, a boa caracterização dos índios, o que atribui mais verossimilhança à trama e confirma a intertextualidade entre o filme e o romance, trazendo à tona um dos elementos marcantes da idealização da nacionalidade proposta pelos autores românticos. A descrição dos indígenas apresenta sutil deslocamento de sentido, opondo-se à adjetivação do narrador de Alencar. A câmera mostra os índios inimigos de Peri e de D. Antônio como entidades culturais da nação brasileira e não mais como “selvagens”, “sem fé, sem lei e sem rei”.

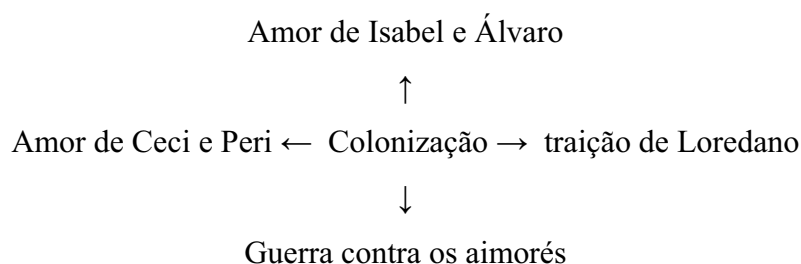
Outro elemento interessante para a verossimilhança é o figurino de Kika Lopes, que torna bem acabadas as representações das imagens dos desbravadores do Brasil. É relevante destacar ainda o bom trabalho dos atores coadjuvantes, que, em perfeito estado catártico, parecem os verdadeiros desbravadores, que, sem nenhuma educação, supostamente serviram aos colonizadores da região, em 1600, o que contribui decisivamente para o desempenho positivo da trama e para a descrição de um cenário ideal do Brasil colonizado. Nesse sentido, a produtora recria uma certa identidade nacional pautada em imagens das florestas e do desbravador da terra recém-descoberta conforme os ideais de Alencar. “Para ele, a natureza não era apenas fonte do instinto da pátria, como sugeria Chateaubriand, mas o próprio elemento inspirador das qualidades que diferenciam seus habitantes e, nesse sentido, definem a particularidade nacional” (MARTINS, 2005, p. 246).

Merece destaque a escolha da composição do elenco, com as presenças de Marco Ricca no papel de Dom Álvaro e de Glória Pires como a mestiça Isabel. Sabemos que ambas as personagens são secundárias na trama de Alencar; entretanto, ganham relevância no filme de Bengell, o que se torna fato comum quando a força dramática das cenas contribui para o destaque de “estrelas globais”, como os atores em questão. Tal constatação também pode nos levar a uma ligeira ampliação do tema da nacionalidade, posto que Álvaro e Isabel, apesar de terem um final trágico, formam um par amoroso ideal para a representação da junção do indígena com o português.

A adaptação do romance para o audiovisual leva em conta os elementos componentes de uma dada nacionalidade brasileira como composta de descrições da floresta, dos habitantes, dos hábitos e da história narrada pelo autor romântico como a história da nação, mantendo claramente a diferença de linguagem relativa aos dois tipos de texto – filme e romance.

Em *O Guarani* de Bengell, entretanto, não encontramos todos os elementos da fórmula hollywoodiana capazes de dar ao filme maior suspense e emoção. O herói é um mártir do amor que nunca é abandonado por seus auxiliares, tendo o constante apoio de D. Álvaro, Ceci e D. Antônio. Se em alguns episódios do audiovisual é rejeitado por D. Lauriana ou pelos agregados, rejeição que também se dá no romance, os seus auxiliares estão sempre prontos para saírem em sua defesa, mostrando que sua conduta jamais poderá ser questionada. Mesmo na cena em que D. Antônio decide que Peri deve partir, o herói não é desprezado pelos coadjuvantes. Em nenhum momento da trama o espectador sente que ele corre o risco de perder sua amada ou de ser desprezado pelos seus entes queridos. Nesse sentido, a produção não segue o princípio hollywoodiano de partir do sofrimento para a conquista da glória. Peri foi sempre glorioso e invejado, o mais forte dos fortes, o herói dos indígenas e dos colonizadores. Sem dúvida, uma imagem ideal do indígena brasileiro trazida das páginas do romance para as telas do cinema, preservando o “olhar embelezador” do narrador de Alencar, com a super-estimação da força do herói e com a ampliação do auxílio de Ceci, D. Antônio e D. Álvaro.

Devemos citar ainda que a utilização de *multiplots* também distancia a narrativa de Bengell do estilo hollywoodiano de fazer ficção. Apesar de apresentar Ceci e Peri como o centro das ações, o filme propicia uma divisão quádrupla de acontecimentos associados ao movimento central da narrativa. O amor de Ceci e Peri; o amor de Álvaro e Isabel; a traição de Loredano; e a guerra contra os aimorés são fatos em destaque na sequência narrativa do filme. A partir desse movimento, pensamos na possibilidade de relacionar os vários *plots* ligados a um elemento primordial que, a nosso ver, conduz o foco da ação: o espaço. Consideramos espaço da ficção audiovisual aquilo que consiste na fortaleza dos Mariz e na natureza que a circunda. Essa relação se faz possível porque é em virtude da exploração da terra que os colonizadores povoam o local. A partir da intromissão do homem branco na natureza se torna possível a realização de todos os acontecimentos, conforme podemos visualizar a seguir:



Tendo em vista esta sugestão de análise, pensamos que a fórmula do romance, apesar de ter Peri como herói, circunda os ideais de D. Antônio de Mariz como representante do colonizador da terra, enquanto no filme são enfocados os ideais indígenas e os do colonizador, o que poderia sugerir uma ampliação do conceito de nacionalidade idealizado pelos românticos e trabalhado diferentemente no romance e no filme. Tal fato também distancia o filme de Bengell da produção hollywoodiana padrão, posto que o narrador-câmera deixa ver os pontos de vista de heróis e de vilões, divididos entre os amigos e os inimigos de Peri.

Um outro elemento que também nos leva a crer que o filme foge em alguns aspectos do esquema hollywoodiano é a inexistência do suspense, que, a nosso ver, torna o filme uma produção pouco atraente para o público espectador. A presença constante de Peri, espreitando todos os passos de Cecília, é patente no audiovisual, e elimina a surpresa e a tensão alcançadas no folhetim de Alencar. Sem pretensões a subjugar o potencial do filme ou dos produtores, acreditamos que, nesse aspecto, a produção não atentou para a necessidade de seguir o formato hollywoodiano, que contém os seguintes elementos: introdução; dados do equilíbrio inicial; ruptura; purgatório; encontro providencial/retorno; suspense; final feliz.

Apesar de nossas observações acerca do estilo do filme, vale dizer que a história do país narrada por Alencar foi bem aproveitada no filme de Bengell. O roteiro de Jofilly trouxe à tona toda a força dramática das personagens de Alencar, atribuindo heroísmo a alguns colonizadores e aos primeiros habitantes do Brasil. Tudo isso confirma que o tema e a fórmula do autor oitocentista continuam apropriados para os filmes romanescos e de aventura, tanto quanto na época da primeira adaptação de *O Guarani*, em 1916.

3.4 Análise: imagens verbais e imagens verbo-visuais

Durante a análise do espaço e das personagens, apreendidos como componentes da construção da identidade nacional proposta na ficção verbal de Alencar e retomados no audiovisual, utilizamos a simulação de um esboço da decupagem¹¹⁰ da estrutura formal do

¹¹⁰ Decupagem, segundo Aumont e Marie (2003, p. 71), designa “a estrutura do filme como seguimento de planos e de seqüências, tal como o espectador atento pode perceber”. Conforme Xavier (1984a, p. 19), é “o processo de decomposição do filme (e portanto das seqüências e cenas) em planos”. Xavier (1984a, p. 28) conclui que “decupagem identifica-se com a fase de confecção do roteiro do filme e montagem, em sentido estrito, é identificada com as operações materiais de organização, corte e colagem dos fragmentos filmados [...]”. Tendo também uma dimensão sonora, ela “corresponde à construção efetiva de um espaço-tempo próprio ao cinema” (XAVIER, 1984a, p. 28).

nosso objeto de estudo: o filme *O Guarani*, associado, quando necessário, ao roteiro de José Joffily, apresentando as relações intertextuais possíveis entre filme e romance. Nessa simulação da decupagem, visando a uma melhor compreensão da leitura comparativa de filme e romance, optamos por descrever as cenas confrontando-as às palavras do narrador do romance, em lugar de compormos quadros comparativos. Esclarecemos, porém, que decupagem, segundo Burch (1973, p. 11) “é a operação que consiste em planificar (découper) uma acção (narrativa) em planos¹¹¹ (e em seqüências¹¹²), com maior ou menor precisão, antes da filmagem”.

Propomos a simulação das seqüências a partir da imagem que apreendemos enquanto espectadores e analistas do filme. Tendo em vista uma análise baseada tanto na imagem (não-verbal) quanto no aspecto verbal da ficção, apresentamos uma leitura pessoal da imagem exposta na tela, esboçando marcação e montagem¹¹³ a um só tempo.

Assim, as descrições das seqüências utilizadas mostram, de modo sucinto, como os fatos estão dispostos aos olhos do espectador. Percebemos, a partir de uma leitura centrada em filmagem e montagem, que a produção do filme de Bengell apresenta as personagens inseridas no espaço de tal forma que contribui para a retomada do ideal romântico de nacionalidade. Elementos como a expressão da cor local e a idealização de um mundo perfeito dão margem a uma análise centrada na continuidade da proposta de Alencar. Tal proposta foi idealizada num momento em que

escrever passa então a significar contribuir para a construção da tão desejada história nacional [...]. Aqueles que faziam a história do Brasil, aqueles que viajavam pelo país afora e relatavam as suas impressões acompanhadas de descrições da natureza, os que produziam obras de estatística, faziam observações e classificações de ciências naturais, ou os que escreviam literatura de ficção, todos tinham agora idêntica função: a de estabelecer as bases da identidade nacional (ROUANET, 1991, p. 114-5).

É considerando essa imagem formada pelo ideal romântico de nação, segundo a qual Alencar considera que “a ‘gestação [...] do povo americano’ é concebida não apenas como

¹¹¹ “O plano corresponde a cada tomada de cena, ou seja, à extensão do filme compreendida entre dois cortes, o que significa dizer que o plano é um segmento contínuo da imagem” (XAVIER, 1984a, p. 19).

¹¹² A seqüência é “um momento facilmente isolável da história contada por um filme: um seqüenciamento de acontecimentos, em vários planos, cujo conjunto é fortemente unitário, [...] segmentos de planos em que relações temporais de sucessividade diegética são marcadas” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 268).

¹¹³ Montagem, segundo Bazin (1991, p. 68), é “a criação de um sentido que as imagens não contêm objetivamente e que procede unicamente de suas relações”. Na perspectiva de Metz (1972, p. 46-47), a montagem “é em verdade o essencial da criação fílmica [...]. Só se passa da fotografia ao cinema, do decalque à arte, pela montagem”. E acrescenta: “é o resultado de uma manipulação” (p. 51).

cruzamento entre raças [...] mas como fruto do contato do português com a ‘terra americana’” (MARTINS, 2005, p.247) que nos propomos, a seguir, a apresentar uma análise formal do discurso alencariano em comparação com o discurso de Bengell, tendo em vista dois elementos da narrativa literária que, retomados pelo audiovisual, dão margem à (re)construção da identidade nacional: a personagem e o espaço.

3.4.1 Pintura do espaço ficcional: um retrato da terra *brasilis*

Tendo em vista que a literatura romântica, assim como as outras formas de arte, participou ativamente da composição de um “retrato” ¹¹⁴ da geografia e da história da nação brasileira como uma imagem edênica – uma imagem ficcional da natureza – a partir da qual, conforme as palavras de Sant’Anna, “a natureza é a casa do homem, a casa é uma extensão da natureza e o homem opera união das duas” (1973, p. 56), pretendemos, aqui, uma descrição da paisagem e do ambiente expostos na obra de Bengell como elementos capazes de retomar a função atribuída ao cenário do romance de Alencar, no qual encontramos idéias edificantes da vivência e do espaço, ideais para a composição de uma brasilidade, referente a um passado ideal, e que induz à sugestão de uma pátria ideal.

Conforme Candido (1997, p. 289), “no caso brasileiro, impunha-se, portanto, segundo os cânones do momento, considerar a raça e o meio” como elementos vinculados “à visão de um paraíso climático [...]” e também à “imagem do Eldorado, forjada através dos tempos pelas descrições das riquezas do Novo Mundo” (ROUANET, 1991, p. 55, grifo do autor). Assim, o Romantismo – sendo “mais fruto de inspiração do que de consciência artesanal” – compõe-se a partir de um “nacionalismo ingênuo, cópia de modelos estrangeiros” (BOECHAT, 2003, p. 53), aos quais a literatura brasileira “deve a libertação dos clássicos portugueses e uma revolucionária aproximação da língua falada à escrita” (p. 55), na representação da terra *brasilis*.

Nesse contexto, Alencar está entre os “amigos” e “benfeitores da pátria”, despertando no espírito do brasileiro-leitor o “nobre sentimento do amor à pátria” (p. 123), especialmente por retratar de modo bastante positivo algumas “qualidades indiscutíveis” da nação, tais quais “a grandeza, a beleza e as riquezas naturais do país [...]” (ROUANET, 1991, p. 127).

¹¹⁴ O termo “retrato” está empregado aqui como sinônimo da composição de um perfil histórico e geográfico da nação a partir de imagens verbais e audiovisuais.

Esclareçamos também que, para Metz (1972, p. 32), no cinema “o espaço está sempre presente; inclusive na narração, já que a narração fílmica se realiza pela imagem”. E cada imagem corresponde a um enunciado completo, que, de acordo com a visão oitocentista – retomada no filme de Bengell – compõe-se como um “*espelho* que faz com que, do Brasil para a Europa e de volta, em ricochete, se vá criando um caráter de *brasilidade*” (ROUANET, 1991, p. 180, grifo do autor). Assim, a literatura romântica é atraída pelo exotismo da natureza tropical, explorando o pitoresco à moda européia: “um persistente exotismo, que eivou a nossa visão de nós mesmos até hoje, levando-nos a nos encarar como faziam os estrangeiros [...]” (CANDIDO, 1997, p. 289).

Com Lotman, dizemos ainda que “os modelos históricos nacionais/lingüísticos do espaço tornam-se a base organizadora da construção de uma “imagem do mundo” – de um completo modelo ideológico, característico de um dado tipo de cultura” (1978, p. 361), embasada numa “existência premeditada, imaginada e projetada ideologicamente pelo outro” (VELLOSO, 1988, p. 240). Nesse sentido, em oposição às descrições de Magalhães, Alencar, em suas *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*, lança mão do verbo para exaltar a natureza, sob o pseudônimo de Ig:

Não há em todas as concepções humanas, por mais sublimes que sejam, uma idéia que valha a florzinha agreste que nasce aí em qualquer canto da terra; não há um primor d’arte que se possa comparar às cenas que a natureza desenha a cada passo com uma réstia de sol e um pouco de sombra (apud CANDIDO, 1997, p. 324).

Mais tarde Alencar reconhece que um dos temas da literatura brasileira é “a formação histórica da Colônia, marcada pelo contato entre português e índio [...]” (CANDIDO, 1997, p. 326), confirmando seu intuito de dar origem ao brasileiro por meio da união do indígena com o colonizador português. Nessa perspectiva, a obra de Alencar-Bengell – romance e filme – transforma as oposições natureza-civilização, nacional-estrangeiro, colonizado-colonizador em um só elemento, em que a natureza e o indígena – representantes do nacional colonizado – recebem o estrangeiro colonizador, unindo, em certa medida, os valores da civilização portuguesa aos da natureza local.

O autor/produtor toma a realidade como dado inicial para a concretização de virtualidades imaginadas, mantendo-se ligado à orientação do estilo de época ou do momento histórico no qual está inserido (CANDIDO, 1998, p. 68). Isto é, a composição de um ambiente, de um perfil e de uma trama relaciona-se a vários elementos éticos, estéticos,

históricos e sociais aos quais o autor está ligado. Segundo Rouanet (1991, p. 120), “não é nada surpreendente que a Europa tenha, aos olhos dos brasileiros oitocentistas, esta tarefa de lhes fornecer e de confirmar todos os valores que estabelecem o padrão de conduta a ser seguido”. Assim, é com os olhos voltados para o Velho Mundo que os escritores do século XIX compõem o retrato da nação brasileira. Acerca disso, Martins refere que “os modelos das descrições da natureza em Alencar” são encontrados

[...] nas páginas de Chateaubriand, Fenimore Cooper, Bernardin de Saint-Pierre, Gonçalves Dias e tantos outros, incluindo os cronistas coloniais, autores de sua predileção que lhe forneceram o prisma através do qual seu olhar captou a natureza brasileira e a transformou num cenário de cores e contornos românticos (MARTINS, 2005, p. 255).

É nesse sentido que retomamos Bakhtin, pois vemos aqui a interferência de vários “outros” na produção do discurso alencariano. No caso do romance, as interferências são: 1) das leituras de Alencar dos romances europeus e de arquivos da história da nação; 2) do momento histórico oitocentista, propondo independência literária e política; 3) do estilo de época centrado no individualismo, no mito do bom selvagem, no desejo de construir uma identidade nacional, com o enunciado de Alencar mostrando um mundo de realidades imaginadas pelo estrangeiro-colonizador mas intentando constituir um aspecto da independência nacional.

No caso da ficção cinematográfica, eis as interferências: 1) da ideologia nacionalista de Alencar sobre os produtores do filme; 2) da euforia provocada pelo aniversário de 500 anos do Brasil; 3) do posicionamento ideológico de cada participante da produção do filme; 4) da ideologia dos espectadores da película, de forma a levar o enunciado-texto de Bengell a apresentar a posição ideológica do indígena ao lado da do colonizador, como forma de reconstrução de um dado da identidade nacional proposta pelos literatos do século XIX.

A partir do exposto, buscamos rever os aspectos do romance e do filme que podem dar margem à retomada ou à reconstrução da “nacionalidade” por intermédio da representação ficcional da história e dos hábitos do país, em que a descrição da floresta e de algumas edificações típicas do período colonial, como aquelas em que são registradas as cenas internas da fortaleza dos Mariz, une literatura e história na apreensão da nação (VELLOSO, 1988, p. 241).

Assim, o cenário nacional, e especialmente a mata – *habitat* natural do índio –, torna-se ideal para a transposição do romance, porque resolve o problema da falta de recursos para a

construção de cenários, servindo de pano de fundo para se desenrolar a trama. Para tanto, vislumbramos que a geografia áudio(verbo)visual e a verbal, à semelhança de um quadro pintado por Picasso, por Tarsila ou por Monet, compõe-se de planos organizados em torno de um conjunto idealizado e projetado na tela. Dizemos isso porque, durante a análise, propomos que a cada instante o quadro deve ser composto totalmente, gradativamente, do particular para o geral e vice-versa, buscando estampar as imagens locais – representantes de uma dada nacionalidade – espelhadas pela literatura de Alencar e retomadas no filme de Bengell.

É considerando ainda esse sentido que averiguamos, no espaço apresentado no filme *O Guarani*, a retomada dos elementos constituintes da identidade nacional presentes no romance homônimo de José de Alencar, lembrando que toda ação se passa em tempo e em ambiente determinados.

3.4.2 Alguns recursos reveladores da (re)construção intertextual do espaço

A intertextualidade entre o filme e o romance acontece primeiramente na relação temática, que traz à tona, no filme, um conceito de nacionalidade pertinente ao século XIX¹¹⁵, conceito que é trabalhado no audiovisual a partir de retomadas, transposições e/ou ampliações de fatos e descrições do romance em cenas e seqüências do filme. Ou seja, as imagens verbais do romance são retomadas em imagens verbo-visuais do filme, dando origem a deslocamentos de sentido que podem ser considerados como ampliação do conceito de nacionalidade vigente no romance e retomado no filme. É o que propomos a averiguar na seqüência.

3.4.2.1 Deslocamentos temporais

Um recurso significativo na concretização do filme de Bengell é o deslocamento temporal, que, vinculado a espaços e a acontecimentos, dá margem à expressão do passado histórico da nação, podendo ser exemplificado com mais clareza a partir de momentos específicos como a incisão feita com os caracteres: “Dois anos depois”, apresentados na

¹¹⁵Segundo Chauí (2000b, p. 14) “é muito recente a invenção histórica da nação, entendida como Estado-nação definida pela independência ou soberania política e pela unidade territorial e legal. Sua data de nascimento pode ser colocada por volta de 1830”.

seqüência do primeiro salvamento de Ceci, sobre a imagem da Fortaleza¹¹⁶ dos Mariz. Os caracteres marcam a presença da elipse¹¹⁷, que possibilita à direção determinar o espaço e o tempo da ação, desde a chegada de Peri à residência dos Mariz até o ataque final dos aimorés.

No romance o narrador apresenta verbalmente analepses e prolepses, que dão à narrativa constantes deslocamentos temporais, os quais, marcados por datas, referem-se aos acontecimentos narrativos e trazem à tona períodos da história da colonização. No início do romance as personagens, situadas em 1604, são deslocadas para 1603, quando se descreve o salvamento de Ceci e também as peripécias de Loredano (Frei Ângelo di Luca) até a chegada do ex-carmelita à fortaleza dos Mariz. Conforme as palavras do narrador, a apresentação do local é situada: “No ano da graça de 1604, o lugar que acabamos de descrever estava deserto e inculto” (p. 16). A apresentação de Loredano situa-se, no romance, da seguinte forma: “Corria o mês de março de 1603” (p. 86). Já no filme surge na voz de Mestre Nunes dizendo: “Eu vou começar do início”. A narração do salvamento inicia-se com “Dois dias depois da cena do pouso [...]” (p. 92), referente à descrição da cena do encontro de Frei Ângelo di Luca com o moribundo do mapa do tesouro.

Nesse sentido, a relação entre *flashback/flash-forward* e prolepse/analepse, existente no filme e no romance, concretizam um traço da intertextualidade da transposição. O recurso do audiovisual é associado ao do aspecto verbal com a apresentação das seqüências referentes à marcação temporal. Essa alternância temporal, como usos de prolepses e analepses, é bastante usual no romance de Alencar, onde os fatos são narrados a partir de quatro momentos-chave, designados pelo autor como quatro partes da narrativa, dentro das quais os acontecimentos se sucedem ou se alternam, dando vazão a muitos retornos temporais.

No filme, na seqüência 1 (2’ 20”), por exemplo, temos o salvamento de Ceci; em seguida, a inserção dos caracteres “Dois anos depois”, com a imagem panorâmica do casario de D. Antônio. Momento que também se refere à narração de fatos passados dá-se quando Mestre Nunes, na seqüência 22 (42’ 50”), narra a história de Loredano a Aires Gomes. Outro retorno ocorre na seqüência 7 (11’ 09”), quando D. Antônio de Mariz diz: “– Desde que Peri chegou aqui, salvando a minha filha, a sua vida tem sido uma demonstração de que tem alma de cavalheiro português no corpo selvagem [...]”, confirmando que o índio conquistou a amizade dos Mariz depois de salvar Cecília de um grande perigo. Essa afirmação também

¹¹⁶ A imagem da fortaleza é sugerida com uma tomada do morro do Convento da Penha, feita na terceira ponte de Vitória.

¹¹⁷ “Fala-se de elipse cada vez que uma narrativa omite certos acontecimentos pertencentes à história contada, ‘saltando’ assim de um acontecimento a outro, exigindo do espectador que ele preencha mentalmente o intervalo entre os dois e restitua os elos que faltam” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 96-7).

deixa clara a diferença de valores e ideologias existente entre o índio e o português, numa retomada de elementos ideológicos do romance no filme. Diríamos ainda que D. Antônio deseja que Peri tenha os princípios europeus, do homem branco; por isso o elogia, dizendo que tem “alma de cavalheiro português no corpo selvagem”. As palavras de D. Antônio retomam algumas características do herói de Alencar: é forte, corajoso, destemido, fiel, e dócil como um pássaro. É um verdadeiro “bom selvagem” ¹¹⁸. Eis, pois, mais um dado intertextual da adaptação.

Em capítulo intitulado “Lealdade”, presente na segunda parte do romance, o aspecto verbal dá conta de explicitar a chegada e o heroísmo de Peri durante o salvamento, quando o herói, num gesto de extrema coragem e força insuperável, salva Cecília de ser esmagada por uma enorme rocha que rolava em direção ao lugar em que ela se encontrava. O acontecimento, contado com detalhes pelo narrador do romance, passa-se em poucos minutos, marcando para sempre a vida do herói. Assim encontramos Peri: “De pé, fortemente apoiado sobre a base estreita que formava a rocha, um selvagem coberto com um ligeiro saio de algodão metia o ombro a uma lasca de pedra que se desencravarara do seu alvéolo e ia rolar pela encosta” (p. 93). No capítulo em questão, assim como na primeira sequência do filme concernente ao mesmo episódio, os fatores tempo e espaço podem ser considerados equivalentes, apesar da longa descrição do narrador, detalhando cada acontecimento e cada local, e dos quatro planos de sequência do filme. Vejamos algumas palavras do narrador que podem comprovar a adjetivação da narração de Alencar, explicitando o episódio do salvamento e descrevendo detalhadamente a paisagem:

O lugar em que se achava era uma pequena baixa cavada entre dois outeiros pedregosos que se elevavam naquelas paragens. A relva que tapeçava essas fráguas, as árvores que haviam nascido nas fendas das pedras, e reclinando sobre o vale, teciam um lindo dossel de verdura, tornava aquele retiro pitoresco (p. 93).

No episódio apresentado, no romance e no filme, o tempo e o espaço estão indissoluvelmente ligados entre si e aos acontecimentos, e, por consequência, à caracterização do herói, comprovando que, no universo ficcional, os marcadores de espaço e tempo podem evocar dados históricos, atos heróicos, vestígios do passado, hábitos culturais e premonições.

¹¹⁸ Para o mito rousseauiano do *bon sauvage*, o homem tem na natureza a origem de uma essência boa, mas esta pode ser transformada pela sociedade. Segundo Rouanet (1999, p. 416), a figura do bom selvagem brasileiro é composta das seguintes características: “boa índole, manso e pacífico, vivendo em estado de inocência, e isento de cobiça e ganância, graças à simplicidade de seus meios de subsistência e à modéstia de suas necessidades materiais”.

Precisamos ressaltar entretanto que, apesar de retomar um fato descrito no romance, numa intertextualidade explícita, a cena do filme não conserva a descrição dos perigos pelos quais o herói passa no romance, perdendo assim em elemento de extrema importância para a ficção cinematográfica. Enfatizamos que no audiovisual não existe a mesma aventura, nem o mesmo suspense descritos pelo narrador do romance. A cena resume-se à tomada de Ceci nos braços de Peri. Tal diferença, entretanto, não exclui a relação intertextual entre os fatos narrados e os ambientes “descritos”.



Imagem 1: Plano médio de Peri com Ceci nos braços (4'20")
Fonte: O GUARANI (1996)

Outro momento relevante do filme, porque representativo de sua intertextualidade com o romance, e porque é um exemplo da marcação temporal, ocorre quando Bengell usa um *flashback*¹¹⁹ de cerca de um ano para a narração da história de Loredano. E esse recurso é explorado no filme quando Mestre Nunes relata o que sabe sobre o italiano e, no romance de Alencar, pelas descrições do narrador, com o auxílio de interpelações das personagens.

No romance o narrador, depois de situar o leitor no tempo e no espaço, apresenta as personagens e os acontecimentos. Começa dizendo:

¹¹⁹ “fazer suceder a uma sequência outra sequência que relata acontecimentos anteriores [...] *flashback* conota a repentinidade dessa volta no tempo [...]”, e *flash-forward* é “um salto repentino para a frente” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 131).

Corria o mês de março de 1603. Era portanto um ano antes do dia em que se abriu esta história. Havia à beira do caminho que então servia às expedições entre o Rio de Janeiro e o Espírito Santo, um vasto pouso onde habitavam alguns colonos e índios catequizados. Estava quase ao anoitecer. Uma tempestade seca, terrível e medonha [...] (p. 86).

Na seqüência, as considerações sobre os homens que ali se encontravam trazem à tona referências sobre suas fisionomias, suas ocupações e seus caracteres. Assim, temos:

No vasto copiar do pouso havia três pessoas [...]. Um desses homens, gordo e baixo [...]. O segundo [...] era homem trigueiro, de perto de quarenta anos; a sua fisionomia apresentava uns longes do tipo da raça judaica [...]. De frente dele [...] estava um frade carmelita [...]; animava-lhe o rosto belo e de traços acentuados um raio de inteligência e uma expressão de energia que revelava o seu caráter (p. 86).

Nesse tom segue o narrador, revelando fatos e características que compõem o painel geográfico da nação, com sua arquitetura, sua natureza e seus habitantes. No filme, por sua vez, a história é iniciada com o suspense sugerido pelas palavras: “Eu vou começar do começo [...]”, associadas a um tom de voz e a uma expressão facial que nos sugerem a revelação de um grande segredo. Apesar de situar os fatos numa praia deserta, advindos de um suposto naufrágio, – compondo um desvio da trama do romance – o texto de Bengell segue o modelo do enunciado de Alencar quando traz à tona o recuo no tempo, o que conduz a uma delimitação temporal, deixando claro que Loredano passou um ano no Paquequer, tempo que teve para conjecturar uma traição a D. Antônio, objetivando a posse da prata indicada no mapa do tesouro.

Essa definição do tempo da narração engendrada por Mestre Nunes é legitimada pelo recurso verbo-sonoro encontrado nas réplicas de Aires Gomes e Mestre Nunes:

(Aires Gomes) – Chegou, pediu hospitalidade e foi ficando.

(Mestre Nunes) – Há quanto tempo isso?

(Aires Gomes) – Há cerca de um ano (BENGELL, 1996).¹²⁰

Tudo isso é associado aos recursos visuais, dando margem à revelação do tempo, do espaço e da composição do perfil da personagem em foco como retomadas explícitas das

¹²⁰ Doravante, as citações das réplicas das personagens do filme não apresentarão referências. Indicaremos, no corpo do texto, apenas os planos ou as seqüências em que aparecem no audiovisual.

afirmações do narrador do romance, que se concretizam como relações dialógicas entre enunciados-texto, ou seja, como intertextualidade.

3.4.2.2 O espaço-de-campo e espaço fora-de-campo

Com Burch (1973, p. 27), podemos afirmar que o espaço cinematográfico está dividido em espaço-de-campo e espaço fora-de-campo, sendo este dividido em seis segmentos, dos quais os quatro primeiros poderiam ser definidos como “projeções imaginárias no espaço ambiente das quatro faces de uma ‘pirâmide’ [...]”, enquanto o quinto estaria disposto “no espaço fora-de-campo, ‘atrás da máquina’ [...]” e o sexto “compreende tudo o que se encontra atrás do cenário”. À exceção da aparente clareza da existência deste último, os demais estão tão mal compreendidos que valeria a pena explorarmos um pouco mais a questão para empreendermos uma análise mais coerente do espaço cinematográfico de *O Guarani*, a fim de retomarmos dados intertextuais da transposição do espaço verbal em espaço verbo-visual.

Acerca dos quatro primeiros, diríamos que compõem tudo o que o olho não vê, mas a mente pode supor. Exemplificando: se vemos a cena¹²¹ de Peri caçando a onça na floresta, podemos supor que, em seu entorno, ou seja, o que está nos “quatro bordos do quadro [...]” da tela é a continuação da floresta, com as árvores centenárias, a vegetação rasteira, os animais ferozes, os indígenas, os pássaros, os rios, as cascatas, e tudo o mais que pudermos imaginar no entorno do enquadramento de Peri com a onça. Concebemos esse espaço da floresta como imaginário até o momento em que o encontramos em cena e o visualizamos como espaço concreto. Em cena, esse espaço concreto apresenta Peri encarando o felino no meio da floresta, mas não o mostra prendendo o animal. Havendo uma predominância do aspecto visual, as únicas palavras proferidas por Peri são: “É minha, só minha!” É o que podemos confirmar na transcrição da sequência 4 do filme.

Constituída de sete planos, a sequência 4 (7' 04") começa com um plano médio¹²² de Peri, focalizado de lado, entre as árvores e as plantas, empunhando um tacaieiro na altura da cintura e mantendo movimentos leves e suaves. No plano seguinte, ainda em plano médio,

¹²¹ A cena é: “Uma parte unitária da ação [...]”, mostrando “uma ação unitária e totalmente contínua, sem elipse, nem salto de um plano ao plano seguinte”. Esta se diferencia da sequência em função das elipses permitidas a esta última (AUMONT; MARIE, 2003, p. 45). Segundo Stephenson e Debrix (1969, p. 233), “a cena é determinada pela unidade de tempo e espaço, enquanto a sequência é uma unidade de ação”.

¹²² No Plano Médio ou de Conjunto, “a câmera mostra o conjunto de elementos envolvidos na ação” (XAVIER, 1984a, p. 19).

encontramos a onça pintada focalizada também de lado, passeando lentamente entre plantas e árvores. No terceiro plano, voltamos a Peri, agora focalizado em plano próximo¹²³. Em imagem diagonal, vira-se para a câmera e, em visão frontal, diz: “– É minha! Só minha!” Essa afirmação, de modo direto traz à tona a coragem do herói, representante do indígena habitante do local e, de modo indireto, retoma a imagem do Mundo Novo habitado por indígenas e animais selvagens e ao qual, durante a colonização, os europeus queriam impor seus costumes e suas crenças.

Um plano de conjunto¹²⁴ de Loredano e Álvaro empunhando as armas em direção à câmera faz o espectador entender que miram a onça. Por isso, Loredano responde a Peri: “– Per Bacco! É um direito original. Está bem assim, Dom Cacique”. Após essas palavras, os dois homens se afastam do local. As réplicas de Loredano justificam a ação do herói, mostrando que se trata de um dado cultural: “É um direito original”. Isso permite a Peri caçar seu animal sem a intromissão dos viajantes. Tal entendimento é possível a partir do conhecimento histórico da cultura e dos hábitos humanos ocidentais: indígenas ou europeus, todos entendem que o caçador tem o direito prioritário à presa desejada quando a vê primeiro.

Na seqüência em questão, um novo plano de conjunto mostra o felino vindo em direção à câmera, combinado a um primeiro plano¹²⁵ do rosto de Peri, na posição frontal anterior, fazendo gestos e sons com a boca: “chi chi chi!”¹²⁶, como se imitasse o animal. Nesse momento, Peri iguala-se ao felino em força, destreza e linguagem.

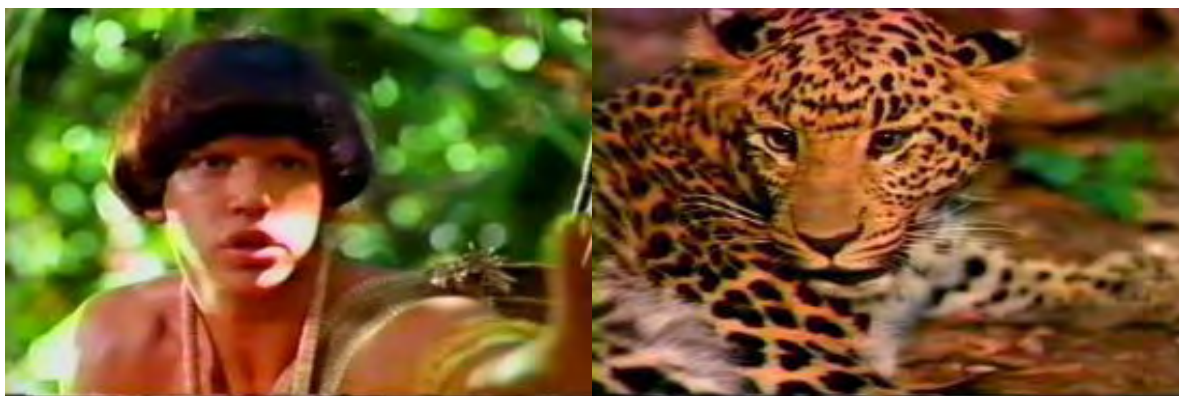


Imagem 2: Plano próximo da onça (7'53'') e de Peri encarando-a (7'46'')
Fonte: O GUARANI (1996)

¹²³ Consideramos o enquadramento que está entre o primeiro plano e o plano americano.

¹²⁴ Segundo Xavier (1984a), é o mesmo que plano médio.

¹²⁵ “Primeiro Plano (Close-Up): A câmera, próxima da figura humana, apresenta apenas um rosto ou outro detalhe qualquer que ocupa a quase totalidade da tela” (XAVIER, 1984a, p. 19). Segundo Aumont e Marie (2003, p. 241), “corresponde a uma posição da câmera bem próxima do objeto filmado [...] é um dos principais elementos de fotogenia [...]” que revela os seres.

¹²⁶ Optamos pela transcrição fonológica das falas e sons proferidos em cena.

É a exaltação do exótico vindo à tona no audiovisual. O sétimo plano mostra a cabeça do animal deitado e em primeiro plano. Com a cabeça para o lado, o felino demonstra delicadeza nos gestos, mostrando-se perspicaz e ardiloso. O último plano da sequência apresenta um primeiro plano de Peri na mesma posição e atos do plano seis. A mudança repentina de sequência sugere que o herói tenha continuado a caçada longe do olho da câmera e da visão do espectador. Este, entretanto, pode imaginar a sequência da cena tendo em mente as imagens não-verbais e as palavras que aludem à expressão de coragem e determinação do herói. Esses elementos podem ainda ser associados ao direito original ao qual se refere Loredano e que dá margem à construção do perfil do indígena inserido no meio ideal, em que o homem faz parte do espaço e da natureza que o cercam.

Para esclarecer a questão apresentamos, a seguir, um quadro especulativo de “A Caçada”, no filme:

O espaço audiovisual depende de suportes verbo-visuais e ideológicos		Quadro geral da natureza focada como parte integrante de uma dada identidade nacional
Espaço fora-de-campo	Espaço em campo	
Espaço imaginário	Espaço concreto	
1,2,3,4: quatro bordos da pirâmide	Olho da câmera	
Extensão imaginária da floresta	Peri e a onça na floresta	
Sugestão da mente do espectador	Visão do espectador	
Depende da posição ideológica do espectador	Depende da posição ideológica do espectador	
Predominância do aspecto visual		

Quadro 5: O espaço audiovisual
Fonte: autora

Numa comparação das imagens verbais com as verbo-visuais, podemos inferir que, apesar de suas relações intertextuais com o filme, no romance a exclusividade do aspecto verbal oferece uma imagem mais ampla do espaço concreto, assim como dos acontecimentos narrados. No capítulo “Caçada”, inserido na primeira parte do romance, a prolixidade do narrador apresenta ao leitor o fato, as personagens e o espaço em que se passa a ação de forma minuciosa, destacando a coragem do índio e a altivez do animal a ser capturado, de maneira a descrever, em conformidade com a visão do europeu, “simultaneamente um paraíso natural [...] um mundo primitivo que deve ser civilizado” (ROUANET, 1991, p. 61). Filme e romance compõem, portanto, a cena que prioriza os mesmos aspectos de Peri e da onça, confirmando a intertextualidade existente entre os dois enunciados. Eis uma nova retomada da identidade nacional proposta pelos românticos.

Conforme afirma o narrador do romance, “era uma onça enorme, de garras apoiadas sobre um grosso ramo de árvore, e pés suspensos no galho superior, encolhia o corpo, preparando o salto gigantesco [...]” (1995, p. 28), a qual, depois de medir forças com o herói, “foi cair sobre o índio, apoiado nas largas patas detrás, com o corpo direito, as garras estendidas para degolar a vítima, e os dentes prontos a degolar-lhe a jugular” (p. 30).

No romance, a força do animal é oposta a seu combatente, “um inimigo digno dela, pela força e agilidade [...]”, que, por não subjugar a força do animal, vence-o no corpo a corpo: “Quando o animal, quase asfixiado pela estrangulação, já não fazia senão uma fraca resistência, o selvagem, segurando sempre a forquilha, meteu a mão debaixo da túnica e tirou uma corda de ticum [...]” (p. 31) com a qual o imobilizou.

Nesse exemplo, na comparação entre a ficção cinematográfica e a ficção literária, poderíamos sugerir que, mais uma vez, o aspecto verbal “supera” o aspecto visual, pois o narrador apresenta um ponto de vista mais explícito que o alcançado pelo olho da câmera¹²⁷, compondo um painel vasto do *habitat* de Peri, onde a presença do colonizador impõe mudanças que transformam o contexto. Mas, se considerarmos o espaço fora-de-campo, poderíamos dizer que a caçada de Peri é representada no filme com grande maestria, trazendo à tona mais um exemplo de intertextualidade entre filme e romance. Assim, a natureza serve de teatro para a construção da história do homem, “sendo pelas mãos dele que ela se torna um espaço histórico da vida” (BAKHTIN, 1992, p. 254). É o que podemos perceber, a seguir, no quadro especulativo do capítulo “Caçada”, do romance:

O espaço verbal depende de suportes verbais e ideológicos		Quadro geral da natureza como representante da identidade nacional proposta por Alencar
Espaço descrito	Espaço imaginado	
Espaço concreto	Espaço imaginário	
Ponto de vista do narrador	Imagens da mente do leitor	
Predominância do aspecto verbal	Aspecto semântico-ideológico	
Personagem, ambiente, ação	Personagem, ambiente, ação	
Posições ideológicas do leitor e do autor	Posições ideológicas do leitor e do autor	

Quadro 6: Espaço verbal
Fonte: autora

¹²⁷ O olho humano e a câmera são comparados a partir do ponto de vista do espectador. A câmera pode ser considerada “um olho pelo fato de, de maneira ‘objetiva’, registrar o mundo pró-fílmico sem transformá-lo”; pode ser ainda “identificada com o olhar, como um olho cheio de intenções [...]” ou “câmera-olhar torna-se um instrumento privilegiado do [...] olhar sobre o mundo [...]”; o olho genérico, entretanto, “é encarnado pela câmera, mas também pelo projetor, visto como o olho atrás da cabeça [...]” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 40-1). “As abordagens cognitivas mais recentes (Bordweell, 1985) têm tendência a fazer a economia dessa metáfora do ‘olhar da câmera’, para descrever de modo mais analítico os elementos do enquadramento, diretamente relacionados com a atividade de olhar do espectador” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 215).

Considerando a suposta superioridade literária na apresentação do episódio em questão, destacamos ainda que, além dos objetos mostrados em cena – tais como vestuários, instrumentos de guerra dos índios e a intensa descrição da floresta –, a composição do cenário, como expressão do *habitat* natural do indígena, representa um local ideal para a narração de fatos que atribuem maior heroísmo aos participantes da trama e enobrecem o passado histórico da nação. Tais elementos são assegurados ainda, na versão cinematográfica, pela sugestão da mente do espectador acerca do espaço fora-de-campo.

No quinto segmento de espaço fora-de-campo do cinema, o qual podemos classificar como o não-visto pelo espectador, exemplificamos com o momento da caçada de Peri, quando ele supostamente aprisiona o felino. Enquanto, no romance, temos a descrição minuciosa dos fatos, pela associação da voz do narrador e das personagens, no filme o acontecimento não é mostrado pela câmera, mas é sugerido pela mente do espectador, que, a partir de certas inferências diante dos aspectos verbais e visuais do filme, pode chegar a significados previstos pela montagem. Assim, as cinco páginas descritivas da caçada de Peri são “reduzidas” a algumas cenas do audiovisual. Com relação aos aspectos verbais que contribuem para o desenvolvimento da ação, apresentamos as palavras proferidas por Peri e Loredano no filme, já transcritas anteriormente, e que também estão presentes no romance com o auxílio da voz do narrador, conforme podemos ler a seguir :

- É meu.... meu só! Estas palavras foram ditas em português, com uma pronúncia doce e sonora, mas em tom de energia e resolução. O italiano riu.
- Por Deus! Eis um direito original! Não quereis que se ofenda a vossa amiga?... Está bem, dom cacique, continuou, lançando o arcabuz a tiracolo; ela vo-lo agradecerá (p. 29).

A comparação entre as palavras proferidas no romance e no audiovisual esclarece a importância das imagens e da imaginação do espectador diante de cenas que exploram o espaço fora-de-campo.

Um outro momento em que temos a explicitação do fato é a sequência 7 (11’ 09”) do filme, quando D. Álvaro relata a D. Antônio o encontro que teve com Peri na mata, durante a caçada. Encontramos essa mesma referência no romance de Alencar, com sutil diferença nas palavras proferidas. Vejamos a seguir os dois diálogos. O do romance:

- Esquecia-me contar-vos, Sr. D. Antônio, disse ele aproveitando-se de uma pausa, um dos incidentes da nossa viagem.
- Qual? Vejamos, respondeu o fidalgo.

- A coisa de quatro léguas daqui encontramos Peri.
- Inda bem! Disse Cecília; há dois dias que não sabemos notícias dele.
- Nada mais simples, replicou o fidalgo; ele corre todo este sertão.
- Sim! tornou Álvaro, mas o modo por que o encontramos é que não vos parecerá tão simples.
- O que fazia então?
- Brincava com uma onça como vós com vosso veadinho, D. Cecília.
- Meu Deus! Exclamou a moça soltando um grito.
- Que tens, menina? Perguntou D. Lauriana.
- É que ele deve estar morto a esta hora, minha mãe.
- Não se perde grande coisa, respondeu a Senhora.
- Mas eu serei a causa de sua morte!
- Como assim, minha filha? Disse D. Antônio.
- Vede vós, meu pai, respondeu Cecília enxugando as lágrimas que lhe saltavam dos olhos; conversava quinta-feira com Isabel, que tem grande medo de onças, e brincando, disse-lhe que desejava ver uma viva!...
- E Peri a foi buscar para satisfazer o teu desejo, replicou o fidalgo rindo. Não há que admirar. Outras tem ele feito.
- Porém, meu pai, isto é coisa que se faça! A onça deve tê-lo morto.
- Não vos assustais, D. Cecília; ele saberá defender-se.
- E vós, Sr. Álvaro, por que não o ajudastes a defender-se? disse a moça sentida.
- E o moço contou parte da cena passada na floresta.
- Não há duvida, disse D. Antônio de Mariz, na sua cega dedicação por Cecília quis fazer-lhe a vontade com risco de vida. É para mim uma das coisas mais admiráveis que tenho visto nesta terra, o caráter desse índio. Desde o primeiro dia que aqui entrou, salvando minha filha, a sua vida tem sido um só ato de abnegação e heroísmo. Crede-me, Álvaro, é um cavalheiro português no corpo de um selvagem!” (p. 44-5).

O do filme:

- (D.Álvaro) – D. Antonio, já no final da viagem, nós encontramos com Peri.
- (Cecília) – Há dois dias não sabemos dele.
- (D.Antonio) – Nada mais natural. Peri está sempre correndo por essas matas.
- (D.Álvaro) – Mas o modo que encontramos é que não era tão natural. Ele brincava com uma onça, como Cecília brincaria com um bichinho de estimação.
- (Cecília) – Ele deve tá morto. E a culpa é minha!
- (D. Antonio) – Como assim, minha filha?
- (D. Lauriana) – Não se perderia grande coisa.
- (Cecília) – Ah, conversava com Isabel, que disse que morre de medo de onça. E, brincando, disse que gostaria de ter uma viva.
- (D. Antônio) – E Peri foi buscá-la para satisfazer o seu desejo. Ohohoh! Ora, é muito mimo!
- (Cecília) – E ninguém fez nada pra ajudar Peri, D. Álvaro?
- (D. Álvaro) – Se você visse a raiva que ele ficou quando nós tentamos matar o animal...

(D. Antônio) – Desde que Peri chegou aqui, salvando a minha filha, a sua vida tem sido uma demonstração de que tem alma de cavalheiro português no corpo selvagem.

Considerando as afirmações das personagens diríamos que, mesmo sem visualizar Peri prendendo o felino, a cena nos leva a supor que o fizera, o que poderá ser comprovado com a seqüência 10 (17' 56"), quando D. Lauriana aparece no pátio da fortaleza gritando a Aires Gomes: “ – Aires Gomes, Aires Gomes. Uma onça, Aires Gomes! Uma onça! Imaginas, Aires Gomes, uma onça!” Respondendo à senhora, Aires Gomes pergunta “– Na casa?”. Ao que a dama replica com espanto e ira, mostrando a imagem que faz do indígena: “– Ah! Então, acreditas que aquele bugre teria a ousadia de trazer uma onça pra dentro da minha casa!? Lá embaixo, na encosta”. Com admiração e enfado, o escudeiro replica: “– Mas eu não vi nada, senhora!”. A mulher, então, responde: “– Como não deve ter visto nada, pois deve estar cego e surdo! Pois ela está lá, pronta para atacar a todos!” Então, Aires Gomes resume: “ – Eh! Onça perto de casa. Meu Deus! É bem coisa daquele D. Cacique mesmo”. D. Lauriana, então, decide: “– Pois, eu quero aquela fera morta! Agora!”.

No trecho em questão, as palavras proferidas em tom dramático dão margem a mais uma imagem relacionada à caçada de Peri, denunciando o que sucede a cena da caçada. Nesse sentido, o espaço fora-de-campo compõe um auxiliar na retomada do exótico romântico no filme.

A sugestão de que algo aconteceu sem que se relate o fato ou o apresente visualmente é também propícia à ficção literária. Conforme afirma Hamon (2005, p. 3), “o tema introdutor da descrição desencadeia o aparecimento de subtemas [...]”, como se estendesse o campo de visão-imaginação do leitor-receptor. Poderíamos afirmar, com isso, que o narrador, assim como o olho da câmera, conta com a capacidade de percepção e imaginação do receptor da ficção, tendo em vista que este possui um dado conhecimento de mundo e acerca do que é narrado.

Tanto a sugestão do não-visto pelo espectador quanto a sugestão de extensão do cenário a quatro bordas do quadro poderiam sugerir diferentes significados, já que o cinema, à semelhança da pintura, depende em parte do ponto de vista do espectador para chegar a uma dada composição ideológica. Nesse sentido, “o cinema não foge à condição de campo de evidência onde se debatem as mais diferentes posições ideológicas [...]” (XAVIER, 1984a, p. 9); daí poder chegar a significados diversos, tendo em vista os suportes visuais, verbais e

ideológicos utilizados pelos cineastas e aqueles que dizem respeito à ideologia dos espectadores.

Devemos ainda esclarecer que as definições de espaço em campo e espaço fora-de-campo nos importam de modo mais genérico, uma vez que a análise é feita a partir do espaço enquadrado no écran (em campo) e daquilo que o espaço fora-de-campo, enquanto suposta continuação da imagem da tela, pode contribuir para uma leitura mais competente das questões concernentes à identidade nacional expostas em cena. Sabemos, contudo, que “todos os filmes utilizam as entradas e saídas de campo; sem dúvida, todos os filmes nos propõem uma oposição entre o espaço do campo e o espaço ‘off’ por meio dos olhares, dos campos-contracampos, das personagens cortadas” (BURCH, 1973, p. 34).

Isto posto, achamos por bem acrescentar que a utilização do espaço fora-de-campo também evidencia “uma maneira de sugerir as coisas das quais se julgava ser demasiado fácil mostrá-las simplesmente” (BURCH, 1973, p. 35). É, portanto, uma fórmula de enriquecimento da película por meio da sugestão de significados ou da representação plástica da cena, podendo, por exemplo, sugerir a idéia de que algo foi ou não executado. É o que percebemos na décima seqüência, quando D. Lauriana ordena a morte da onça que supostamente se encontra na entrada da fortaleza. O animal não é mostrado no local referido



Imagem 3: Plano geral de Ceci saindo da fortaleza e entrando na floresta (19'27'')

Fonte: O GUARANI (1996)

pelas personagens, nem tampouco se mostra sua execução, mas a seqüência 11 (18' 38'') traz Cecília saindo pelo portão da fortaleza onde o felino, de acordo com a sugestão da ficção cinematográfica, tinha estado e tinha sido morto. Podemos dizer, então, que a ocorrência do espaço fora-de-

campo pode ser “premonitória e imaginária ou retrospectiva-e-concreta [...]” (BURCH, 1973, p. 33).

No romance, as sugestões do recurso são apresentadas pelo aspecto verbal. O narrador “mostra” Aires Gomes a caçar o animal pelo pátio até encontrá-lo já desfalecido. É por meio das palavras do narrador que nos damos conta do destino do felino. Assim o encontramos: “a onça embalava-se a um galho suspensa pelo pescoço e enforcada pelo laço que apertando-se com o seu próprio peso, a estrangulava” (p. 66). O destino do animal, sendo apresentado

morto, estrangulado pela corda que o prendia, é atribuído a Peri: a ele caberia a consequência da morte da onça, posto que ele a caçara e a prendera com a referida corda.

Tanto no filme quanto no romance, as ações e as personagens fazem parte de um quadro amplo, representativo da natureza – *habitat* do índio –, em contato com o colonizador, apresentando dados da colonização do Brasil em que o indígena e o colonizador agem no conjunto interior dessa natureza, confirmando nossa hipótese de intertextualidade relacionada à composição da natureza exótica como sinônimo de nacionalidade. É o que percebemos em cada seqüência exposta na tela, em cada movimento do ator, em cada réplica da personagem. É também o que se entende de cada palavra proferida pelo narrador ou pelas personagens da ficção verbal.

3.4.2.3 O *raccord* e o espaço em cena

Conforme Burch (1973, p. 17), o *raccord* é “usado correntemente para designar a mudança de plano [...]”, mas, no sentido específico do termo, “refere-se a qualquer elemento de continuidade entre dois ou vários planos [...]”, podendo existir no nível do espaço, do tempo ou do espaço-tempo, o que leva à sugestão de que o espaço serve de *raccord*, no filme, nos dois sentidos abordados por Burch. Isto é, pode designar mudança de plano (quando há mudança de seqüência) e informar a continuidade de planos quando mantiver a seqüência no mesmo espaço.

A averiguação de detalhes compõe o conjunto da plástica engendrada pelo filme, dando vazão a uma interpretação globalizante das relações intertextuais concernentes aos dois enunciados-texto, mas não excludente dos elementos ficcionais e cinematográficos pintados em meio à natureza ou a partir dela. Assim, propomos a averiguação da organização “das mudanças de planos, de ‘*raccords*’, em função da plástica dos ‘totais enquadrados’ sucessivos [...]” (BURCH, 1973, p. 49), à semelhança de uma pintura, em que a totalidade pode ser sugerida pela individualização exaustiva da representação do quadro geral, compondo um painel descritivo do espaço literário retomado pelo filme, associado a aspectos verbais e não-verbais capazes de gerar significados. Marco afirma que, no romance, “a superioridade da natureza é ainda reiterada na medida em que a imagem que a expressa reflete-se no modo de estruturar sua relação com o enredo, anunciado solenemente pelo narrador” (1993, p. 29). É

nesse sentido que a constituição do espaço, no romance, engendra o ideal de nacionalidade romântica retomado no filme de Bengell.

A partir de Richard, dizemos ainda que “a totalidade, nesse tipo de representação, é indissociável da variedade, que a manifesta”¹²⁸ (1988, p. 126, tradução nossa). Assim, no filme de Bengell, tal qual no Diorama¹²⁹ Montesquieu, o homem, absorvido pela imagem da tela, pode representar um componente da natureza, da qual o próprio espectador, de acordo com seu ponto de vista, pode participar. A participação do espectador só é possível a partir da impressão de realidade proveniente do movimento do grau equilibrado de ficção e verdade e de um cenário mimético.

O formato do filme de Bengell, conservando e respeitando as regras básicas de montagem¹³⁰, como o uso do *raccord*¹³¹ por exemplo, confere certa constância à exposição das imagens no écran, por meio de relações harmônicas entre os planos sucessivos. Assim, os espectadores podem vislumbrar um mundo de significações, tendo em vista o que está exposto na tela, mas sem surpresas, interrupções ou choques visuais, especialmente quando estão diante da apresentação de elementos componentes do espaço geográfico do Brasil, idealizado como o mundo perfeito para a expressão do sentimento de nacionalidade, e para a idealização de um passado histórico da nação.

Exemplo de elemento incentivador da composição do painel geográfico ocorre já na primeira seqüência (2’ 20”) do filme, quando Peri salva Cecília pela primeira vez, de maneira a retomar dois capítulos distintos do romance de Alencar: “Cenário” e “Iara”. Nessa espécie de “*raccord* dinâmico”, na passagem de um plano para outro, deixamos Peri correndo e

¹²⁸ “La totalité, dans ce mode de représentation, est indissociable de la variété, qui la manifeste”.

¹²⁹ Numa sala escura, o espectador percebe uma pintura, colocada em posição estratégica e iluminada de forma a produzir efeitos de luz, cor e movimento. Esse processo foi inventado em 1822, por Daguerre e Bouton, causando furor entre os espectadores parisienses.

¹³⁰ “Trata-se de colar, uns após os outros, em ordem determinada, fragmentos do filme, os planos, cujo comprimento foi igualmente determinado de antemão”. A montagem tem uma função narrativa que produz efeitos sintáticos, figurais, rítmicos, plásticos, dependendo dos objetivos do cineasta. “a mudança de plano corresponde a uma mudança de ponto de vista, tem por objetivo guiar o espectador”, levando-o a caminhos límpidos ou obscuros, à mercê do diretor (AUMONT; MARIE, 2003, p. 196). Encontramos um exemplo da função da montagem no filme *Pancho Villa* (2003), de Tony Mark, dirigido por Bruce Beresford. A produção apresenta a história das gravações e da montagem do filme feito sobre o herói mexicano no início do século XX e mostra o diretor-personagem Frank Thayer explicando o processo de montagem ao pequeno assistente mexicano.

¹³¹ “tipo de montagem na qual as mudanças de planos são, tanto quanto possível, apagadas como tais, de maneira que o espectador possa concentrar toda sua atenção na continuidade da narrativa visual”. Existem “alguns grandes tipos de *raccord* [...]” que “têm em comum a preocupação com a preservação de uma certa continuidade (mas nem sempre a mesma): espacial (caso do *raccord* no eixo); plástico (*raccord* sobre um movimento); diegético (*raccord* sobre um gesto)”. Significativo é o *raccord* sobre um olhar (campo/contracampo), podendo sugerir a continuidade do mundo físico, a interação dos planos, a diferença dos objetos visíveis. “Nesse *raccord*, o espectador [...], colocado em relação direta com a subjetividade de uma personagem, [...] é um dos meios de inclusão do espectador na narrativa fílmica” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 252).

encontrâmo-lo a correr sobre outro plano. São cenas que, na sua relação com a descrição do cenário e com a narração do fato pelo narrador da ficção verbal, retomam traços intertextuais da adaptação do romance de Alencar.

As imagens mostram certa mobilidade e destreza do indígena, que se apresenta muito à vontade entre as árvores e plantas que circundam o Paquequer, encerrando com Ceci em seus braços. A sequência em questão, composta de quatro planos, mostra um plano aéreo da floresta, que evolui para uma panorâmica¹³² de um grande paredão rochoso, marchetado pelo verde das árvores e plantas do local. A câmera sobrevoa o lugar, mostrando a extensão da floresta tropical. Ela desce até a altura das árvores, quando se ouve um uivo selvagem. Temos, então, um *contre-plongée* de Peri sobre um degrau do paredão, gritando: “– Iara”. Trata-se de um grito que é também pronunciado na ficção verbal, mas nesta temos o acréscimo da seguinte explicação: “É um vocábulo guarani: significa a senhora” (p. 93). Os movimentos do herói em cena testemunham a suposta harmonia existente entre o indígena e seu lugar de origem.

Em mais uma panorâmica da floresta, temos Peri correndo velozmente. Ele pára sobre um galho de árvore e observa o local, visualizado em plano geral¹³³. Desce da árvore e segue na direção observada até deixar o foco da câmera. Em mais uma panorâmica da floresta, vemos Peri andando com cuidado em direção à câmera, que se afasta, e aumentando seu espaço de ação até vermos Ceci desmaiada. Nesse momento, o índio a observa longamente, e finalmente toma-a em seus braços, fitando-a com olhos melancólicos, ao som da música de Carlos Gomes¹³⁴, música que atribui movimento à cena e leva o leitor a perceber o sentimentalismo do herói.

O fato de o herói tomar Ceci em seus braços pode significar a concretização do acolhimento do indígena e da natureza ao estrangeiro – caracterizado na literatura de Alencar como o novo habitante da terra. Essa natureza é descrita pelos viajantes europeus como rica em tesouros minerais, portadora de um solo fértil e de muitos mistérios. A junção do áudio à imagem do olhar melancólico do herói compõe um significante expressivo do sentimento de Peri, propício ao romantismo proposto pelo audiovisual, formando a descrição ideal de um mundo onde os protagonistas poderão transformar a ordem instituída, dando vazão a um novo tempo, em que seria possível unir o índio ao colonizador.

¹³² Panorâmica, segundo Xavier (1984a, p. 23), é “uma rotação da câmera em torno de um eixo fixo”.

¹³³ “Em cenas localizadas em exteriores ou interiores amplos, a câmera toma uma posição de modo a mostrar todo o espaço da ação” (XAVIER, 1984a, p. 19).

¹³⁴ A sonoplastia do filme compõe-se de uma adaptação de Wagner Tizzo da Ópera *Guarani*, de Carlos Gomes, adaptada do romance de Alencar e apresentada na Itália em 1870.

A sucessão de planos, tendo em foco o elemento visual, propicia o reconhecimento do espaço em que a trama se passa. Nesse sentido, diríamos que o recurso de montagem (*raccord* dinâmico) possibilita uma leitura mais eficaz do elemento geográfico do filme, assim como uma representação abrangente do cenário, que, depois de povoado pelo homem, re-valoriza e re-dimensiona as forças criadoras da natureza. É o que sugere a entrada dos nossos heróis em cena, na primeira seqüência do filme, onde Ceci e Peri seriam os representantes do português e do indígena – do colonizador e do habitante da terra, ambos vivendo em meio à natureza.

No romance, a entrada dos heróis em cena dá-se também de modo gradativo e revitaliza as forças da natureza, mas é feita a partir de vários capítulos, cada qual enfatizando um aspecto dos protagonistas. A seqüência em questão, por exemplo, apenas sugere que Peri tenha salvado a heroína quando chegou ao Paquequer. Já no livro, a exposição dos fatos mostra a cena em todo o seu heroísmo. Peri está “de pé, fortemente apoiado sobre a base estreita que formava a rocha [...]”, sustentando no “ombro uma lasca de pedra que se desencravarara do seu alvéolo e ia rolar pela encosta” (p. 93). O esforço supremo do índio impede que a pedra se precipite sobre Cecília, que se encontrava “sentada na aba da colina” (p. 94), na direção exata em que rolaria a imensa pedra. As palavras do narrador dão à cena a dimensão heróica do indígena, personagem romântica e representante máximo da identidade nacional alencariana.

O ato heróico de Peri, na ficção impressa, provoca a curiosidade do leitor tanto quanto a admiração de D. Antonio, que “conhecia o caráter de nossos selvagens, tão injustamente caluniados pelos historiadores; sabia que fora da guerra e da vingança eram generosos, capazes de uma ação grande, e de um estímulo nobre [...]” (p. 94), tal qual o bom selvagem de Rousseau. As palavras do narrador mostram a visão do patriarca dos Mariz – representante do colonizador – sobre os indígenas. Segundo suas palavras, eram selvagens e vingativos, mas, fora da guerra, poderiam ser generosos e nobres. É uma imagem exótica e parcial, relativa ao ponto de vista do europeu acerca dos trópicos. Segundo Rouanet “o bom selvagem é um mero fantasma”, pois

no Brasil, a adesão ao mito do bom selvagem significa uma atitude de aviltamento da cultura alheia e de exaltação da própria cultura. [...] é o nacionalismo. Ser nacionalista é devorar o exotismo do europeu. É o que fazemos quando nos apropriamos da ideologia do bom selvagem. Comemos um europeu fantasiado de índio – o bom selvagem – e nos transformamos nele. [...] Uma identidade que se constitui na base de uma ficção é tão irreal quanto à própria ficção (ROUANET, 1999, p. 436-7).

Nesse mesmo capítulo do romance encontramos minuciosa descrição da paisagem onde se concretiza o ato heróico de Peri. É o que percebemos nas palavras do narrador: “Não podia haver sítio mais agradável para se passar uma sesta de estio, do que esse caramanchão cheio de sombra e de frescura, onde o canto das aves concertava com o trépido murmúrio das águas” (p. 93). De modo semelhante, faz-se a descrição da paisagem no capítulo “Cenário”, onde se podem encontrar detalhes da geografia, da flora e da fauna do lugar. Trata-se de um aspecto da composição do ambiente da trama que, apesar de conter detalhes esboçados em diferentes linguagens, retoma uma visão em ricochete da paisagem nacional.

Um exemplo em que um jogo de cena contribui para a caracterização do ambiente representativo de um momento histórico dá-se na sexta seqüência (9ª 27ª), onde temos a exposição da chegada de D. Álvaro da viagem feita ao Rio de Janeiro. Em primeiro plano visualizamos os agregados que descem o corredor da entrada carregados de mantimentos, sob o comando de Aires Gomes. Na direção contrária vão os representantes da família Mariz.

O efeito de movimento é causado pela estaticidade da câmera, que se encontra posicionada à direita dos que sobem e à esquerda dos que descem o corredor. Nessa vertente apresentamos a seqüência 6, na qual temos, primeiramente, um plano geral da entrada da fortaleza, onde visualizamos os detalhes da construção rústica do período colonial como mais um componente do espaço exposto, quadro a quadro, na grande tela. A edificação rústica e histórica, encravada nas paredes rochosas do lugar e envolta pela floresta tropical insere o colonizador na natureza inexplorada, *habitat* dos indígenas, dando vazão a conflitos decorrentes da oposição de culturas. Em cena, Aires Gomes e os subordinados estão espalhados pelo pátio, sendo focalizados pela câmera posicionada abaixo do vídeo. A mesma riqueza de detalhes não encontramos no capítulo da chegada, intitulado “A volta”, onde o narrador descreve a chegada de modo sucinto, mostrando o encontro do “resto dos aventureiros”, que “foram recebidos por um tiroteio de perguntas, de risadas e ditos chistosos [...]” (p. 41), com destaque para o encontro de D. Antônio com D. Álvaro e o deste com Cecília, comprovando que a imagem visual, neste caso, amplia o sentido da imagem verbal. Assim,

enquanto ela atravessava o espaço que a separava de D. Lauriana, Álvaro tendo obtido a permissão do fidalgo adiantou-se e com o chapéu na mão foi inclinar-se corando diante da moça.

– Eis-vos de volta, Sr. Álvaro! Disse Cecília com um certo repente, para disfarçar o enleio que também sentia; depressa tornastes!

– Menos do que desejava, respondeu o moço balbuciando; quando o pensamento fica, o corpo tem pressa de voltar-se (p. 42)

No romance, assim como no audiovisual, temos a seguinte situação: “Ao longe, Loredano, um pouco retirado dos grupos dos seus companheiros, cravava nos moços um olhar ardente, duro, incisivo [...]”, e Isabel “fitava sobre Álvaro seus grandes olhos negros, cheios de amargura e de tristeza [...]” (p. 42). São cenas que, transpostas para o audiovisual, tiveram o auxílio das imagens não-verbais, do som, da ambientação, do cenário e dos recursos de montagem na construção da verossimilhança e na retomada dos aspectos referente à nacionalidade romântica.

O movimento da seqüência do filme é aprimorado com a entrada de personagens que saem de trás da câmera, indo na direção da entrada da fortaleza. Outras personagens tomam a direção contrária, desaparecendo atrás da máquina, enfatizando o movimento incessante do trabalho dos colonizadores. Na mesma cena vemos, então, um *close* do rosto de Ceci, que sorri, para depois percebermos Álvaro, focalizado em plano próximo, em diagonal, abraçando D. Antônio e olhando para alguém ao lado (que, na seqüência, percebemos ser Cecília). A mesma imagem permite que o pai de Ceci saia de cena, deixando o moço ir ao encontro da menina. Trata-se de um pequeno quadro do movimento social exposto na tela, representativo de hábitos históricos mas atemporais, como o de cortejar a amada. A câmera o acompanha até Cecília. Parando em diagonal, deixa ver o rosto de Álvaro e a silhueta dela, enquanto o moço lhe oferece uma caixa dourada com um colar de esmeraldas. Temos, então, um novo *close* do rosto de Cecília, sorrindo para Álvaro, enquanto diz: “– É lindo!”. Em plano médio, vemos então os dois, de frente um para o outro, focados de perfil, quando ela continua: “– Mas não posso.” A câmera mostra-os a falar, cada um a seu turno. *Close* de Álvaro, que indaga: “– Mas por quê?”. *Close* de Ceci ao responder: “– Não é certo.” São interpelações que denotam sentimentos e valores morais, levando o espectador a supor que a heroína rejeita o pretendente. A cena do presente é retomada no capítulo “A prece”, no romance de Alencar, onde temos a seguinte narração:

Enquanto os outros subiam os degraus da porta e entravam na habitação, Álvaro achou ocasião de trocar algumas palavras com Cecília.
 – Não me perguntais pelo que me ordenastes, D. Cecília? Disse ele a meia voz.
 – Ah! Sim! trouxestes todas as coisas que vos pedi.
 – Todas e mais... disse o moço balbuciando.
 – E mais o quê? Perguntou Cecília.
 – E mais uma coisa que não pedistes.
 – Esta não quero! Respondeu a moça com um ligeiro enfado.
 – Nem por vos pertencer já? Replicou ele timidamente.
 – Não entendo. É uma coisa que já me pertence, dizeis?
 – Sim; porque é uma lembrança vossa.

– Nesse caso guardai-a, Sr. Álvaro, disse ela sorrindo, e guardai-a bem (p. 46)

A cena em questão traz à tona acontecimentos semelhantes aos apresentados no cinema, com a diferença de que o narrador de Alencar vai acrescentar, nos capítulos seguintes, algumas sugestões acerca dos sentimentos de D. Álvaro e Cecília. É o que percebemos no capítulo “A prece”, onde o narrador deixa ver os pensamentos de Álvaro, dizendo: “Durante a colação, Álvaro esteve descontente pela recusa que a moça fizera do modesto presente que ele havia acariciado com tanto amor e tanta esperança” (p. 46). De modo semelhante, temos algumas considerações sobre os sentimentos da heroína acerca de D. Álvaro: “deitou-se, e como já não tinha inquietação, adormeceu sorrindo à imagem de Álvaro e pensando na mágoa que lhe fizera, recusando o seu mimo” (p. 47).

No audiovisual, um novo plano geral dos dois, em segundo plano, mostra um *close* da nuca de Isabel, que



os observa ao longe, enquanto Álvaro replica: “– Mas é

apenas um presente”. A câmera então desfoca o casal, priorizando o rosto de Isabel, que, agora de frente para a câmera, parece olhar ao longe, com desolação.

É uma imagem que indica a existência de um triângulo amoroso e representa o sentimento da mestiça, que sofre pelo amor de Álvaro. A presença dela observando o casal dá-se no romance a partir das palavras do narrador, mostrando que “Isabel, a pobre menina, fitava sobre Álvaro os seus grandes olhos negros, cheios de amargura e de tristeza; sua alma parecia coar-se naquele raio luminoso e ir curvar-se aos pés do moço” (p. 42).

Imagem 4: *Close* de Isabel, observando D. Álvaro e Ceci ao fundo (10’41’’)
 Fonte: O GUARANI (1996)



Imagem 5: Plano geral das personagens no pátio. Loredano observa ao fundo (10'48")
Fonte: O GUARANI (1996)

Quando Isabel sai do foco¹³⁵ a câmera retorna para o casal, posicionando-os no canto esquerdo da tela. A imagem mostra, então, Cecília devolvendo-lhe a caixa dourada. A moça vem em direção ao olho da câmera e sai pelo lado esquerdo do vídeo, deixando apenas Álvaro, que é interpelado por D. Antônio, o qual por sua vez se aproxima da esposa. Os três caminham na mesma direção de Ceci e saem de cena. Um detalhe importante é a presença de Loredano e dos comparsas ao fundo, observando os fatos, induzindo o espectador a suspeitar de seu interesse e a supor as atitudes que tomarão nas cenas posteriores.

A presença de Loredano também é apresentada no romance, mas enfatizando seus sentimentos e não seus projetos de conquista material, por meio da farta adjetivação do narrador de Alencar: “Ao longe, Loredano, um pouco retirado dos grupos dos seus companheiros, cravava nos moços um olhar ardente, duro, incisivo; enquanto as narinas dilatadas aspiravam o ar com a delícia da fera que fareja a vítima” (p. 42).

No romance, os acontecimentos relativos à chegada dos viajantes, apresentados nos capítulos “A volta” e “A prece”, com a entrega e a recusa do presente sendo observados por Loredano e Isabel, são indicações da transposição plena de retomada de elementos que

¹³⁵ O foco da câmera é relacionado, no cinema, para Aumont e Marie (2003, p. 214), à ocularização, que “põe em jogo o que a câmera vê, relacionando-o ao que pode ver (ou não) uma personagem (é uma maneira de descrever de modo mais arbitrário, a “subjetivação” dos enquadramentos, o fato de eles responderem a um ponto de vista ocupado por uma personagem etc)”. Ainda segundo Aumont e Marie, “Jost (1987) propõe, então, uma combinação das relações entre tipos de focalização (externa, interna, “lectorial”), tipos de ocularização (primária e secundária) e tipos de auricularização [...]”, esta relacionada à escuta e à audição das personagens.

comprovam a intertextualidade literária no filme de Bengell, com sutil ampliação no que concerne à caracterização espacial do filme, já que, nesse momento, o narrador do romance detém-se mais nas personagens, e o do filme pode apresentar as personagens, suas ações, seus sentimentos e suas localizações por intermédio de recursos de filmagem como o *close*, o *travelling* e a panorâmica.

Acrescentamos que a seqüência em questão traz uma tomada geral do interior da entrada da fortaleza, protegida por muros largos e altos, com acesso estreito ao centro, dando uma ligeira idéia dos riscos a que estavam sujeitos os habitantes do Paquequer. Além disso, a cruz mostrada acima da porta de entrada, em posição de destaque, alude à religiosidade das personagens da trama, que, sendo cristãs, estiveram empenhadas em converter o gentio enquanto colonizavam a terra. Trata-se de um elemento bastante relevante na ficção de Alencar, e que é retomado no filme de Bengell. Percebemos ainda a existência preponderante de objetos grandes e pesados, como baús e andaimes de madeira de lei, típicos do período colonial, que, além de representarem a rusticidade de uma prática seiscentista, também trazem à baila um símbolo da riqueza da terra desbravada. Tais elementos são inseridos no romance pelas constantes descrições do narrador, especialmente no capítulo “Cenário”, onde ele se debruça sobre detalhes da arquitetura e da decoração do local, levando o leitor a um cenário idealizado como típico do período da colonização, composto de “cadeiras de couro de alto espaldar, uma mesa de jacarandá de pés torneados, uma lâmpada de prata suspensa no teto [...]” (p. 17), que, associados à arquitetura, davam um “ar severo e triste” ao local.

Todos os elementos expostos acima contribuem para compor o quadro da ambientação seiscentista apresentada na tela, e que já temos imaginado a partir das descrições do capítulo “Cenário”, do romance de Alencar. Poderíamos mesmo afirmar que a seqüência em questão consegue dar ao espectador uma visão ampla do cenário apresentado pelo narrador do romance, que, já no primeiro capítulo, encerra descrições, comparações e metáforas sobre o espaço da natureza, vivificando-o a partir da força do verbo empregado. Trata-se da apresentação de uma visão condizente com a imagem que os viajantes europeus tinham do Brasil colonial. Os viajantes o descreviam como uma terra fértil, de natureza prodigiosa, misteriosa, cheia de tesouros e possuindo um clima ameno. E esse retrato ideal do Brasil-colônia existiu por muitos séculos, conforme as palavras de Rouanet:

[...] e este Brasil visto pelos europeus do século XIX vai revelar uma linha de continuidade flagrante e exemplar. O paraíso de riquezas, de bom clima e de belas paisagens atravessou – à primeira vista intacto – o espaço que vai

dos italianos renascentistas ao olhar “científico” do Oitocentos (ROUANET, 1991, p. 68).

A descrição do espaço do romance começa com a personificação do rio Paquequer, com ações vivas e intensas, que o fazem se lançar rápido sobre o leito, recuando e precipitando-se como um tigre: “depois, fatigado do esforço supremo, se estende sobre a terra, e adormece numa linda bacia que a natureza formou, e onde o recebe como em um leito de noiva, sob as cortinas de trepadeiras e flores agrestes” (p. 15).

O mesmo rio serve de referência para os ideais de liberdade almejados pelos românticos, quando o narrador afirma que “deve ser visto [...] onde é livre ainda, como o filho indômito desta pátria da liberdade” (p. 15). Aqui, o espaço alencariano é revestido de múltiplos sentidos, atribuindo ao cenário uma importância significativa para a representação de um aspecto da identidade nacional forjada na obra e para a exploração dos ideais de liberdade desejados para a literatura e para a pátria em meados do século XIX.

No romance, essa constituição do espaço dá-se principalmente no primeiro capítulo, quando o autor, imobilizando a ação, lança mão de vários artifícios lingüísticos para compor um painel romântico da beleza da terra e da natureza, e esse quadro inicial continua sendo composto a cada vez que as personagens se locomovem e constituem ações em recantos novos.

Apesar de debruçar-se nas descrições das habitações e da natureza que as circunda, Alencar também usa a narração da trama, nas palavras do narrador e das personagens, para completar o quadro da ação. Assim, se comparado a uma pintura, o romance constitui um quadro geral da natureza, já que insere, a cada novo capítulo, uma nova personagem e/ou uma nova ambientação. É nesse sentido que acreditamos que as personagens e as edificações fazem parte de um conjunto expressivo da idealização de um passado histórico, quando as riquezas do Brasil eram acentuadas (e idealizadas) para servir como atrativos para os colonizadores e exploradores.

No interior desse espaço “grande e pomposo no cenário que a natureza, sublime artista, tinha decorado para os dramas majestosos dos elementos, em que o homem é apenas um simples comparsa [...]” (p. 16), as palavras do narrador e as das personagens vão inserindo novos elementos constituintes da beleza e da riqueza do lugar. Esse último recurso é também usado no filme de Bengell, que, com entradas e saídas das personagens, das panorâmicas do espaço, dos *closes* das personagens e dos objetos componentes do ambiente, assim como da

apresentação de fatos, compõe, pouco a pouco, um ambiente propício para o desenvolvimento da trama. Da mesma forma

a América dos viajantes não existe pelo que ela é, mas sim pelo que ela não é. Em outras palavras ela não é a Europa. [...]. Foi assim com a visão do paraíso, definido como ‘o lugar onde não faz frio nem calor’; e assim também se forjou as imagens dos povos selvagens, vivendo felizes ‘sem fé, sem rei e sem lei’ (ROUANET, 1992, p. 70, grifo do autor).

Seguindo o propósito de construir uma imagem ideal da nação, o narrador apresenta-nos, no interior de uma natureza farta, repleta de árvores copadas e flores agrestes, “uma casa larga e espaçosa [...] protegida de todos os lados por uma muralha de rocha cortada a pique [...]” (p. 16). Logo adiante, ao lado da edificação principal, temos “dois grandes armazéns ou senzalas, que serviam de morada a aventureiros e encostados” (p. 17). Conforme as palavras de Marco (1993, p. 40), “a escolha do lugar para edificar o cenário é uma ponte que Alencar constrói entre os tempos de outrora e o presente dos habitantes da corte”. Nesse paraíso distante da civilização, encontramos ainda “uma cabana de sapé, cujos esteios eram duas palmeiras que haviam nascido entre as fendas das pedras” (p. 17). Eis uma imagem bem aproveitada por Bengell na ficção cinematográfica, quando apresenta o morro do Convento da Penha como concretização da imagem verbal.

No filme, as edificações vêm à tona enquanto ocorrem as ações das personagens. São os recursos visuais e de montagem já apresentados aqui que nos remetem à retomada dos elementos característicos do tempo da colonização do Brasil. A primeira imagem da edificação principal é apresentada na sequência dois, composta de sete planos e iniciada com uma panorâmica do lugar. Em plano geral, a imagem é iniciada com a visão do céu em tons de cinza e vermelho, que numa panorâmica abrange



Imagem 6: Fotografia do convento da Penha, 1998
Fonte: autora

a residência, apresentando-a no alto da rocha, circundada pelo verde da floresta, que representam o quadro geral da história, tendo o colonizador cercado pela vegetação típica do local.

As tomadas seguintes, alternando planos gerais e *closes*, mostram Cecília e Isabel no interior dos aposentos da primeira, conversando e movimentando-se. A câmera, freqüentemente fixa um ponto do ambiente, acompanha os movimentos das personagens e mostra as características da construção e dos objetos ali presentes.

No áudio-(verbo-)visual, a composição do espaço se faz principalmente com imagens não-verbais, com vãos rasantes, imobilização da câmera, entradas e saídas de personagens, mudanças de planos, constituindo pouco a pouco o ambiente da trama.

O filme de Bengell usa com freqüência a descontinuidade espacial na relação entre as seqüências, mas assegura a continuidade espacial na relação entre o espaço de um plano A e o espaço de um plano B. Tal configuração nos remete a duas questões distintas: em primeiro lugar diríamos que a continuidade das seqüências se dá por meios distintos, e em segundo, que cada seqüência, na maioria dos casos, é baseada num espaço específico, sugerindo que as personagens pertencem a cada ambiente.

3.4.2.4 As seqüências e os espaços

No filme, a freqüente utilização de um só espaço em cada seqüência pode funcionar como elemento de continuidade entre os planos ou como alternância de seqüência, podendo engendrar significantes específicos, que contribuem para a composição do espaço, formalizado como componente de uma dada construção da identidade nacional, na ficção cinematográfica. Trata-se de um espaço que serve de abrigo imaginário para os acontecimentos narrados. É o que ocorre na primeira seqüência do filme, por exemplo, quando encontramos Peri em meio à natureza, definindo o ambiente da trama. Trata-se de um exemplo de metáfora visual capaz de expressar sentimento, natureza e subjetividade concernentes à visão romântica do paraíso. É também o que se passa durante todo o filme, pois a cada seqüência temos a apresentação de novo ambiente, composto pelo verde das árvores, por edificações rochosas ou por objetos determinantes do tipo de ambiente ou de personagem, um prolongamento das imagens apresentadas verbalmente no romance de

Alencar. É o que percebemos na cena descrita pelo narrador do romance quando Cecília, no capítulo “A prece”, lamenta a ausência de Peri:

Tudo nesta recâmara lhe falava dele: suas aves, seus dois amiguinhos que dormiam, um no seu ninho e outro sobre o tapete, as penas que serviam de ornato ao aposento, as peles dos animais que seus pés roçavam, o perfume suave do benjoim que ela respirava; tudo tinha vindo do índio, que, como um poeta ou um artista, parece criar em torno dela um pequeno templo dos primores da natureza brasileira (p. 46).

A descrição dos aposentos de Cecília compõe uma imagem verbal da sua vivência e de seus hábitos, contando com os recursos naturais associados a objetos provenientes da Europa para a retomada do exótico como sinônimo de brasilidade. Conforme Marco (1993, p. 31), “o branco colonizador deve ter a virtude de harmonizar em seu espaço vital elementos de seu mundo de origem e do mundo novo descoberto”, para conseguir o “entrosamento entre os dois mundos”. A partir das palavras do narrador, poderíamos dizer ainda que Peri compõe o espaço recriando a atmosfera da natureza local dentro dos aposentos de Ceci, para lhe apresentar as riquezas locais que a circundam. Assim, “tudo tinha vindo do índio”, que, “como um poeta”, cria “em torno dela um pequeno templo dos primores da natureza brasileira”. Por meio dessa composição do espaço mais íntimo da amada é que Peri lhe apresenta os elementos da natureza local como integrantes da própria existência, levando-a a integrar-se à cultura local, e a acreditar que é filha dessas terras. “A cidade lhe aparecia apenas como uma recordação da primeira infância, como um sonho do berço [...]”, pois “toda a sua vida, todos os seus belos dias, todos os seus prazeres da infância viviam ali, [...] seus hábitos e seus gostos prendiam-se mais às pompas singelas da natureza [...]” (p. 288). Uma comprovação de que o romance insere a personagem num cenário pitoresco e exótico, que compreende a união de elementos da natureza local e do mundo civilizado.

No filme, a visualização da arquitetura da residência dos Mariz e do seu entorno é possível, por exemplo, na sequência 11 (18’ 38”), quando Cecília entrega a arma a Peri. A descrição da sequência, priorizando a mudança de planos, é um artifício para a explicitação da tese de que recursos cinematográficos relacionados à filmagem e à montagem contribuem para a composição de um painel ideal do Brasil-colônia. No primeiro plano, oscilando entre o plano de conjunto, plano americano¹³⁶ e plano próximo, usando o *travelling*¹³⁷, a câmera sai de

¹³⁶ “Corresponde ao ponto de vista em que as figuras humanas são mostradas até a cintura aproximadamente, em função da maior proximidade da câmera em relação a elas” (XAVIER, 1984a, p. 19).

¹³⁷ “movimento de translação da câmera ao longo de uma direção determinada” (XAVIER, 1984a, p. 21).

um canto do quarto escuro para receber Cecília, que entra juntamente com a luz. Ela vem em direção à janela, abre-a, olha com preocupação para fora, e depois de ouvir um assóvio afasta-se, sorrindo. Vai então até o leito, levanta o travesseiro e deixa ver uma caixa, de dentro da qual retira uma pequena arma, que, depois de envolvida num xale, é levada para fora.

A cena descrita aqui mostra com detalhes a composição do ambiente interno da fortaleza, especialmente dos aposentos de Cecília, onde a rusticidade dos objetos é misturada à delicadeza dos trajes da heroína, permitindo-nos uma ampla visão dos móveis, das paredes, da janela e das portas dos aposentos, fazendo uma descrição minuciosa da arquitetura e do seu gosto requintado.

Na cena dois, plano dois, temos ainda um plano geral de Cecília saindo pelos portões da fortaleza em direção à câmera, mostrando-a do ponto de vista da floresta, posicionada no seu interior. Aqui percebemos, em primeiro lugar, que a fortaleza é envolvida pelo verde da mata, possuindo muros altos, portões pesados e exibindo uma bandeira branca com uma cruz vermelha no centro. Em virtude da posição da câmera, poderíamos inferir que a floresta recebe e acolhe a heroína quando esta se afasta do mundo do colonizador e se aproxima do mundo do indígena. Uma imagem ideal da junção de raças e de culturas.

Assim, a idéia de um lugar ideal para a realização da felicidade é instaurada no filme como extensão das descrições do romance e, por conseguinte, dos viajantes europeus. Conforme afirma Rouanet (1991, p. 71-2), “em suma, essa verdadeira felicidade só poderia realizar-se em outro lugar que não a Europa. E, a partir de então, a utopia americana estava definitivamente vinculada a uma noção que, ainda hoje, raramente se desliga desse continente: o exotismo”. O exótico, definindo-se como “aquilo que ‘tem o encanto ou a fascinação do não familiar [...]’”, leva a um resultado imediato. Nesse sentido, “para a Europa, ver a América equivalia a domesticá-la, através da adequação de uma realidade estranha aos parâmetros do conhecido” (ROUANET, 1991, p. 72).

O plano três, cena três, exhibe um plano próximo de Peri, na mata, olhando ao longe e movendo-se lentamente, como se procurasse ou esperasse algo ou alguém. Temos aqui a visualização do índio em meio à natureza. Em plano geral o espectador vê ainda, na floresta, Cecília, que, baixando um pouco o dorso como se enxergasse alguém, exhibe um sorriso matreiro. Ela caminha em direção à câmera, que se move com ela, atingindo um plano médio. Sorrindo intensamente, corre e sai do foco da câmera. A cada mudança de foco ou de plano o espectador tem a chance de vislumbrar o espaço em que as personagens estão inseridas. Poderíamos dizer que se trata de uma reformulação do *locus amoenus*, dada a beleza exposta e a sonoridade, que permite ao espectador saber da existência de pássaros gorgeantes. É o que

também testemunham as atitudes das personagens, que se movem em ritmo coerente com o balanço das árvores e com o tilintar dos pássaros.

A seguir, percebemos ainda um primeiro plano de Peri, em diagonal, encostado a uma árvore, como se olhasse para alguém que se aproxima. Ele se move e esconde-se atrás do tronco da árvore. Parece olhar para Cecília, que, em plano de conjunto, sorri e corre delicadamente. Ela pára, olha de lado e sai para a direita. A câmera em movimento mostra as árvores atrás das quais encontramos Peri, que volta a esconder-se novamente. É a natureza, mais uma vez, servindo de pano de fundo para a ação da ficção cinematográfica, como uma extensão do cenário da ficção verbal, de forma a provar que “a contemplação da natureza tropical não perdeu, em momento algum, a sua majestade [...]” (ROUANET, 1991, p. 233), como um dado do exotismo ainda vigente em certas produções da mídia ficcional.

Na seqüência, temos uma visão próxima de Peri na mesma atitude anterior. Nesse foco, a imagem do herói, em halo desfocado, permite descobrir a imagem de Ceci ao fundo, aproximando-se. Ele se esconde atrás de uma árvore, demonstrando desconfiança. Agora, próximos da câmera ela o descobre, e em primeiro plano os heróis tocam as mãos. Num gesto repentino Ceci retira a sua mão, demonstrando timidez e surpresa. Ambos apresentam as faces sérias e contrariadas, ao que se segue o diálogo dos protagonistas e a entrega da arma e do presente perdido.



Imagem 7: Plano próximo de Ceci e Peri juntos na floresta (20'34'')
Fonte: O GUARANI (1996)

Atos e palavras associados a gestos e expressões faciais sugestivos dos sentimentos dos heróis são presenciados na terceira cena da seqüência 11. Vejamos a seguir o diálogo dos protagonistas durante o encontro na mata e a troca de presentes:

- (Peri) – Ceci tá zangada?
 (Ceci) – Estou muito zangada com você.
 – Por quê?
 – Você arriscou a vida caçando uma onça.
 – Ceci desejou ter uma onça viva!?
 – E se eu pedisse uma nuvem? Disse sorrindo.
 – Peri ia buscar.
 – A nuvem?
 – Nuvem não é da terra. Homem não pode tocar. Peri morre e pede ao senhor do céu pra dar a Ceci.
 [Nesse momento, Cecília descobre a arma e, com semblante terno e docilidade na voz, diz]:
 – Não desejavas ter uma, pois aí a tens. Nunca a deixará, não é verdade? Pois é uma lembrança de Cecília.
 – O sol deixará primeiro a Peri, do que Peri a ela.
 [Peri, nesse momento, mostra o colar retirado do fosso e entrega a Cecília, dizendo]: – Peri foi buscar o presente perdido que caiu da janela de Ceci.
 – É lindo! Mas não valia tanto sacrifício.
 – Peri sente não ter presente tão bonito pra dar a Ceci.
 – O colar, eu nunca usarei. Retirando a flor do decote continua: – Põe esta flor no meu cabelo e ficarei feliz.
 [Peri obedece à amada. Nesse momento, ouvimos a voz de Isabel, chamando]: – Cecília! Quando Cecília ainda acrescenta a Peri:
 – Obrigada, Peri! Vou dar essa jóia para quem vai ficar mais feliz com ela.

No romance, as cenas em questão se passam nos capítulos “Ao alvorecer” e “O Bracelete”, em que o encontro ocorre na entrada da cabana de Peri, e a restituição do bracelete se dá sob as ordens de Cecília, caracterizando certa disjunção na transposição das cenas.

As palavras ditas na cena do filme também contribuem para a composição do quadro em que se encontram os heróis. Como continuidade do cenário exposto no romance, inferimos que a arma, o colar de esmeraldas e a flor são característicos do momento histórico, dos hábitos do local, dando ainda certo tom de romantismo ao ambiente e tomando a natureza e seus elementos como representantes de um lugar ameno, onde a felicidade pode se realizar. Segundo o conceito de Elias Saliba (1991), esse poderia constituir o mundo perfeito, “o bom lugar” onde os heróis podem concretizar o amor como sinônimo do nascimento da nação. Segundo Rouanet (1991, p. 73-4, grifo do autor), “tal realidade domesticada vai construir um quadro ameno, expresso pelo pitoresco e pela cor local, que servem tão bem à ‘exaltação das imaginações’, especialmente numa época em que esses valores vão merecer destaque dentro do ideário romântico”, visão que é retomada pela produção do filme, com a natureza servindo

de cenário e de apelo ao elemento exótico: uma dada reconstrução da natureza como um novo *locus amoenus*. Além disso, o colar de esmeraldas – elemento pertencente à cultura civilizada – é recusado por Ceci, que o destina à prima Isabel, num gesto de reconhecimento de sua aproximação à cultura do branco. De modo diverso da prima, Ceci deseja aproximar-se dos elementos da natureza. Por isso pede a Peri: “põe esta flor no meu cabelo e ficarei feliz”. Ainda a partir desse ponto de vista, diríamos que quando Ceci entrega a arma a Peri aproxima-o do mundo do branco. Nesse sentido, os heróis se aproximam da cultura do outro, reconhecendo valores, cultos e hábitos.

Assim, a sequência descrita mostra o ambiente em detalhes, deixando ver as paredes altas e fortes da edificação, os móveis pesados, os detalhes dos objetos, como a arma e os véus da cama de Cecília, após os quais temos as árvores e as flores, ao som dos pássaros. Tudo isso é animado pela presença das personagens, ambientadas e vestidas com trajes representativos da época e do lugar. Além disso, fazem um retrato da arquitetura e do gosto requintado da heroína.

As cenas descritas pelo narrador nos capítulos “Ao alvorecer” e “O bracelete”, e equivalentes no filme, mostram ligeira diferença de espaço, o que, a nosso ver, deve-se à economia a que recorrem com frequência as produções nacionais, mas que, neste caso, não implica perda para a caracterização do ambiente da trama como espaço pitoresco e exótico, retomado das descrições do narrador de Alencar.

Outro aspecto interessante da produção de Bengell que nos permite ampliar a análise do espaço, tendo em vista a retomada da identidade nacional, é o formato das alternâncias de seqüências. Aí, a retomada da descrição da “realidade americana”, condizente com a visão do estrangeiro sobre o Brasil e presente no romance de Alencar, é perceptível em todas as alternâncias de seqüência do filme, especialmente entre a 10 e a 11, quando se tem a passagem do espaço externo para interno e vice-versa. Assim, a transposição do romance para o filme traz à tona uma perspectiva romântica do *exotismo* local, que, segundo Rouanet, compõe-se a partir de “uma concepção de exotismo que, apesar de não excluir a idéia de ‘estranheza’, foi ‘domada’ pela impressão de coisa curiosa. E este *exótico*, que se vê como num museu ou num zoológico, não assusta; pelo contrário, atrai e encanta” (1991, p. 75, grifo do autor).

Além da freqüente mudança de cenário quando da alternância de seqüências, visível nas cenas expostas acima, percebemos que, em *O Guarani*, quando se tem um plano geral utilizam-se também as entradas e saídas de campo, com o uso de *travellings*, sem deixar o campo de ação vazio. É possível, assim, termos uma visão global da ação e do cenário. As

personagens, estando geralmente em movimento, vêm muitas vezes ao encontro da câmera até serem enquadradas em um foco central. Na finalização da seqüência, a personagem caminha para fora do ângulo central, deixando o espaço povoado por personagens não centrais à cena mas que podem dar continuidade à ação com atitudes físicas ou com expressões significativas.

Episódio elucidativo da questão é apresentado na seqüência 9 (17' 07"), quando Cecília e Álvaro descem as escadas da fortaleza em direção à câmera, posicionada diante deles. No plano um, temos um plano de conjunto de Ceci e Álvaro surgindo detrás das pilastras, ao descer as escadas da edificação. A câmera, posicionada à frente das personagens, gira para a direita para focalizá-las ao centro. O casal pára diante do foco central da câmera fixa e continua a dialogar entre expressões de desgosto de Cecília e de arrependimento de Álvaro: (Álvaro) “– E gostaria de lhe pedir perdão em insistir em lhe dar o colar.” (Cecília) “– Fez mal! Não abrirei aquela janela enquanto ali houver um objeto que não veio de meu pai”. E, apesar da expressão de decepção do rapaz, Cecília continua: “– Ora! Não fique assim, D. Álvaro! Faz com que eu me sinta culpada quando eu não sou”. Ele, então, move-se para a direita com expressão de tristeza. A câmera o segue, mantendo ambos sob seu foco. Movendo-se também, Cecília conclui: “– Passe bem!”. E vai embora, deixando-o de cabeça baixa. Quando a moça já vai longe, ele segue por caminho diverso. A câmera gira então para a direita, encontrando Isabel, que os observa atrás de uma coluna, expressando desgosto e tristeza. A imagem da meia-irmã de Cecília sugere ao espectador a continuidade da trama amorosa.



Imagem 8: Plano americano de Ceci e Álvaro (17'12") e plano próximo de Isabel (17'47")
Fonte: O GUARANI (1996)

A observação constante do casal dá vazão à idéia do sentimento de inferioridade da mestiça, tanto quanto possibilita ao espectador conhecer a tristeza de seu olhar, que, acompanhado de um longo suspirar profundo, revela o amor proibido. O resultado da

transposição do capítulo “A revelação” do romance conserva os acontecimentos, as interpelações e a expressão dos sentimentos das personagens, com as palavras do narrador sendo equivalentes a algumas imagens da câmera: “Álvaro vencendo enfim o seu acanhamento contou rapidamente o que tinha feito na véspera à noite”. Outras vezes supera a imagem visual: “Cecília levantou os olhos, e viu no rosto de Álvaro tanta amargura e desespero, que sentiu-se comovida” (p. 72).

Na seqüência em questão é a aproximação de Álvaro e Ceci da câmera que dá origem ao diálogo, e é o distanciamento dos dois que faz surgir Isabel, observando-os ao longe. No romance, a cena dessa observação de Isabel é trazida à tona quando “Cecília viu perto a Isabel que devorava esta cena com um olhar ardente” (p. 73). Assim, por meio da evolução de planos gerais para *closes* e de *travellings*, a tomada possibilita a apresentação da seqüência narrativa e, ao mesmo tempo, uma farta visualização da edificação da esplanada, mostrando as paredes altas e espessas e as escadarias feitas em pedra bruta, elementos característicos do período representado.

Na seqüência 10 (17’ 56”), posterior à citada, temos Aires Gomes e D. Lauriana do outro lado do pátio da fortaleza. Na seqüência 8 (12’ 21”), podemos ver os agregados na senzala. Assim vão se apresentando os ambientes componentes do quadro geral expostos na tela, à semelhança de como se apresentam espaços e personagens no romance de Alencar.

Essa animação do espaço *off*¹³⁸, à maneira de Antonioni (em *Crônica de um Amor*), com o prolongamento das saídas de campo, atribui animação ao espaço já desprovido da ação central. Dessa forma, poderíamos dizer que “desde que a personagem entra efetivamente no campo¹³⁹, essa entrada propõe retrospectivamente a nosso espírito a existência do segmento de espaço de que ele surgiu [...]” (BURCH, 1973, p. 30), dando uma noção maior do que é o ambiente “povoado” pelas personagens, e que, supostamente, compõe o cenário da ação.

De maneira geral, podemos dizer que os longos planos, as entradas e saídas típicas das personagens no filme, conservando quase sempre o aspecto humano e o movimento, associados à fatura de panorâmicas com alguns “sobrevôos” da câmera, especialmente nas primeiras e nas últimas seqüências do filme, de forma a reiterar a composição de um espaço geográfico local característico, propicia o desenrolar de fatos e a circulação de personagens descritos como típicos da nação.

¹³⁸ Segundo Aumont e Marie (2003, p. 214), a preposição *off*, abreviação de *off screen*, significa literalmente “fora da tela”, ou fora de campo, sendo “aplicada unicamente, no emprego corrente ao som [...]”, mas, segundo Burch (1973), é possível tratar do espaço usando o termo *off*.

¹³⁹ “O campo é a porção de espaço tridimensional que é percebida a cada instante na imagem filmica” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 42).

Os recursos em questão contribuem fartamente para a composição da descrição das florestas, assim como podem traduzir uma visão da arquitetura do Brasil colonial, trabalhando ainda para a manutenção da idéia de que “a realidade *exótica* do Novo Mundo é então um ‘quadro’ que, como obra de ‘pintores ou poetas’, destina-se a tocar a ‘emoção’ e a fazer ‘sonhar’ essa tão falada ‘imaginação’” (ROUANET, 1991, p. 76, grifo do autor). Vejamos, por exemplo, a seqüência 12 (22’ 20”), em que Isabel e Cecília caminham em direção ao rio. Nesse momento, além da expressa visualização do perfil das personagens, temos planos gerais que caracterizam o ambiente. A câmera posicionada num ponto fixo abrange, em plano geral, as personagens envolvidas pela natureza tropical, compondo o mesmo espaço privilegiado pelos românticos como “o invariável pano de fundo sobre o qual se poderão desenvolver os argumentos da caracterização nacional” (ROUANET, 1991, p. 243).

Nessa mesma seqüência, podemos vislumbrar ainda a beleza da cachoeira em que Álvaro é percebido pelas raparigas, cena que transpõe uma imagem do romance acontecida na esplanada: “Quando as duas moças atravessaram a esplanada, Álvaro passeava junto da escada” (p. 58). Ainda na seqüência 12, após o primeiro diálogo entre Ceci e Isabel, um novo plano apresentando uma panorâmica das árvores faz a câmera descer até encontrar as moças que vêm em direção ao olho da câmera. Elas acenam para alguém. Em uma nova panorâmica do lugar, Álvaro é focalizado diante de uma cachoeira, acenando para as moças. Numa outra panorâmica do ambiente, ainda com Isabel e Cecília focalizadas de frente, em plano geral, dispostas ao lado direito da tela, elas conversam.

Seqüências dessa natureza reafirmam ainda a composição de um painel da geografia tropical em que se passa a trama, de maneira a transpor a visão ideológica do romantismo alencariano, pautado na descrição da terra como símbolo da cor local, para o cinema, numa retomada da natureza como “uma das vigas mestras da construção do discurso romântico” (ROUANET, 1991, p. 245). São cenas que apresentam imagens do verdor das árvores, da pureza das águas e do colorido das flores, formando um glamoroso conjunto de ambientes que envolve as personagens da trama num “abraço” acolhedor e propagador da revelação de suas almas. Tenhamos em mente que, no filme, as personagens são envolvidas pela natureza, e no romance elas fazem parte dessa natureza, completando o ambiente em que se encontram, como num constante embelezamento da geografia local, transfigurada em cenário da trama. Nesse sentido tanto Bengell quanto Alencar preservam a idéia de que a América do Sul “continua a atizar a curiosidade, a agir sobre as ‘imaginações’, graças à sua atmosfera de mistério e à sua ‘paisagem exótica e tropical’” (ROUANET, 1991, p. 78).

No caso da representação do verde das florestas tropicais, inferimos que as panorâmicas, os sobrevôos e o movimento da câmera em busca da personagem, em *travelling* constante (referente a Peri, na floresta, por exemplo), podem suscitar a idéia de enorme extensão do espaço verde, assim como da riqueza estética e natural que circunda os colonizadores do Brasil, já plenamente descritas pelo narrador de Alencar. Eis um romance que, não por acaso, enquadra-se perfeitamente na seguinte definição de Rouanet:

O que se tem, aqui, é a natureza propriamente dita, uma natureza-ao-pé-da-letra, feita de árvores e de bosques, de várzeas e de flores, de céus (sempre de anil) e invariavelmente rodeada de adjetivos e de pontos de exclamação [...] uma natureza-quadro-a-ser-pintado [...] compreende-se que essa “natureza-quadro” encarna com perfeição aquele exótico domesticado que, pela neutralização de qualquer estranheza, fez do Novo Mundo um verdadeiro painel pitoresco, permanentemente em exibição diante dos olhares curiosos do resto do mundo ocidental (ROUANET, 1991, p. 247, grifo do autor).

A formação plástica do espaço apresentado no filme, como retomada de ideais românticos, depende majoritariamente do aspecto visual, pois cada movimento, cada sobrevôo, cada *close* contribui para a composição de um cenário essencialmente nacional, contando com o imaginário do espectador acerca do espaço *off* e de um provável conhecimento prévio acerca da história da colonização do Brasil e das riquezas naturais em que estavam imersos os colonizadores. Assim inferimos que, a partir das imagens expostas na cena, o espectador, tendo em vista seus conhecimentos prévios, chegando a uma visão particular do mundo narrado, retoma a visão romântica da identidade da nação, a partir da qual o autor romântico intenta criar “um quadro poético capaz de gerar sobre o leitor um efeito de grandiosidade semelhante ao produzido pela contemplação das nossas selvas” (MARTINS, 2005, p. 255).

3.4.2.5 O espaço compando perfis

No primeiro momento Alencar define as personagens e suas funções pela moradia, tal qual o faz Bengell n’*O Guarani* do cinema, comprovando que é o locus que referenda o *status quo* da personagem que o habita. Por isso, na casa “larga e espaçosa” vivem os representantes do rei de Portugal; na “senzala” estão os “aventureiros e encostados”, e na cabana de sapé

encontramos Peri. Todos evidentemente subordinados ao colonizador europeu e vistos como elementos componentes de um cenário perfeito para o desenrolar de fatos característicos da história ideal da colonização. Conforme Marco (1993, p. 44), “terminada a descrição da casa, [...] apresenta-se seu criador – D. Antônio de Mariz [...]”, resgatando a imagem do fidalgo português que, na ânsia de manter-se fiel à monarquia portuguesa, “transforma o Paquequer em espaço legítimo de extensão do reino [...]” (1993, p. 51).

A divisão da moradia atribui conforto e segurança aos primeiros, e os elementos da natureza compõem a *habitat* do índio, que, apesar de agregado da família, não se mistura aos habitantes da “senzala”, que estão alocados em armazéns espaçosos mas sem o conforto da casa grande nem a privacidade da habitação do herói.

Cada *habitat* representa um quadro da grande tela “pintada” pelo narrador de Alencar, idealizando um cenário propício para o desenrolar de uma trama que tem o colonizador como um dos elementos centrais. Ou seja, são os ideais do colonizador que conduzem as ações do herói indígena. Trata-se de uma subordinação que não exclui a existência de “dois blocos protagonistas da História do país – o do colonizador e o do nativo” (MARCO, 1993, p. 54).

No romance de Alencar, à semelhança dos textos de Ferdinand Denis, temos “a colonização como uma forma de intercâmbio benéfico [...]”, e a Europa como “difusora da civilização” (ROUANET, 1991, p. 211). Não foi à toa que Ferdinand Denis, no seu “programa nacional literário”, desejou “fornecer aos brasileiros os princípios a partir dos quais estes deveriam desenvolver a sua própria literatura e, juntamente com isto, revelar-lhe o Brasil que *deveria ser visto*” (p. 221, grifo do autor). Nesse contexto, Peri é o representante da natureza que serve de elo entre esta e o homem branco, “verdadeiro mediador entre a cultura e a natureza” (SANT’ANNA, 1973, p. 69).

Assim, as personagens estão fixadas, cada qual, em seu *locus* de origem e de direito. A família Mariz habita a “casa grande” da fortaleza. Os comandados de D. Antônio permanecem em alojamentos conjuntos chamados pelo narrador do romance de senzala ou armazém. Esses homens são caracterizados como rudes e não ultrapassam as fronteiras do pátio da fortaleza, a não ser com a permissão do velho fidalgo. Apenas Aires Gomes e D. Álvaro podem circular com liberdade pelos ambientes. O primeiro é o porta-voz do enviado do Rei e o segundo tem o direito natural atribuído à fidalguia. Peri oscila entre a fortaleza e a floresta, entre o amor e a liberdade, entre o desejo de estar com Ceci e o direito de pertencer à natureza. As mulheres estão no interior da residência: quando ultrapassam a saída da fortaleza estão sujeitas ao perigo.

É o que se percebe na décima terceira seqüência (25' 19") do filme e no capítulo "No banho" do romance, quando Cecília e Isabel são ameaçadas pelos aimorés, durante o banho no rio. Essa divisão espacial, apesar de inspirada num fato do romance, pode ainda reiterar a tese da existência de diferentes vozes ideológicas no filme, pois dentro de cada ambiente as personagens (fidalgos, indígenas ou homens comuns) são representantes de culturas distintas, agindo de acordo com sua formação sócio-histórico-ideológica, de maneira a constituir um aspecto que, no audiovisual, ganha uma amplitude maior, decorrente do despontar das vozes de Peri, de Isabel e dos aimorés.

Na seqüência em questão, o perigo é denunciado logo no primeiro plano, quando Peri, focalizado em plano geral, esgueira-se entre as plantas e árvores da floresta à procura de alguém, demonstrando desconfiança na fisionomia. Ao som da música de Carlos Gomes, que aprimora a atmosfera de suspense da cena, percebemos Isabel e Ceci banhando-se no rio. O plano geral das moças apresenta o ambiente em que se encontram: um rio de águas límpidas, cercado de pedras e flores silvestres. As ações do herói e as tomadas da câmara retomam com maestria a imagem descrita pelo narrador do romance. Um plano próximo do rosto de Peri é seguido de uma nova tomada do banho das moças, ainda em plano geral, a partir do qual a câmara vai se aproximando dos rostos de Cecília e Isabel, enquanto a música vai adquirindo um tom mais grave.

As tomadas seguintes mostram ainda o rosto preocupado de Peri, que é seqüenciado pela imagem subjetiva dos aimorés, visualizados em meio às árvores, em plano de conjunto.



Imagem 9: Close de Peri (25'52") e plano médio dos aimorés (26'27")
Fonte: O GUARANI (1996)

A câmara mostra o perfil de um índio adulto e um menino de cerca de 10 anos, caminhando em direção ao local em que encontramos Ceci e Isabel. Eles armam o arco e a flecha. Um plano médio dos inimigos mostra Peri entrando na frente do arco empunhado. Em

novo foco temos um plano próximo de Peri, ferido, atirando com uma pequena pistola nos aimorés. O tiro espanta as aves silvestres, que saem em revoada, quando vemos Peri perseguindo o garoto aimoré, em plano médio. A tomada seguinte mostra Isabel e Cecília fugindo do rio. Um novo plano geral apresenta os índios reunidos em outra parte do rio, quando são avisados do ocorrido e iniciam um grito de guerra. No romance, os inimigos são representados por “dois selvagens, mal cobertos por uma tanga de penas amarelas [...]”, abatidos de uma só vez por Peri, e acompanhados pelo “vulto de uma índia que sumiu-se ligeiramente no mato [...]” (p. 63). Aqui, as sutis diferenças existentes entre a narração do romance e a apresentação das cenas do filme não alteram a suposta retomada da visão do índio e da natureza como exótico e pitoresco, confirmando a intertextualidade existente na adaptação do romance para o cinema. Ambos representam uma construção imaginária da figura do índio, a qual, segundo Novaes,

em vez de entrar no mundo dos gestos, signos e símbolos que permitiriam compreender o sentido e o poder da cultura e das instituições, dos mitos, dos símbolos e das palavras dos primitivos, o Ocidente apressou-se em desenhá-los como o bom e mau selvagem, o violento, o canibal, sem história, sem memória e sem formas de organização política (NOVAES, 1999, p. 10).

Um *close* do rosto de Peri, escondido atrás de uma árvore, sugere que a cena anterior é vista por ele, com o espaço sendo mostrado com detalhes, e havendo uma grande incidência de panorâmicas que, associadas aos *closes* mencionados, mostram a beleza do local, repleto de flores e árvores silvestres. A inquietação do herói, por causa da presença das moças no mesmo local em que se encontram os índios aimorés – inimigos da família Mariz – reafirma a redefinição do espaço de acordo com a origem daqueles que o povoam.

De modo semelhante, o romance de Alencar também conserva as personagens restritas a seus espaços “de origem”. A apresentação dos espaços se faz pelas palavras do narrador, auxiliado pelas personagens e por acontecimentos específicos, como o de “No banho”, por exemplo.

A descrição espacial também comunga com a idéia de que o romance de Alencar e o filme de Bengell – respectivamente produzidos nos séculos XIX e XX – consideram a imagem de um espaço exótico e pitoresco, concernente à escola de Thevet e Lery e da tarefa de construir a nacionalidade, para a composição de um retrato do Brasil oitocentista. É dentro desse espaço “exótico” e “pitoresco” que Bengell dispõe suas personagens como detentoras de vozes ideológicas divergentes, configurando um contexto em que encontramos, em

primeiro lugar, três pontos de vista opostos que convivem aparentemente em harmonia: 1) o de D. Antônio, que sublinha a importância do Brasil como império colonial; 2) o de Peri, que, apesar de apresentar-se como amigo da família Mariz, tem consciência da importância da manutenção de sua cultura; e 3) o ponto de vista de Loredano e seus comparsas, apoiado na idéia do Brasil como um lugar “onde se pode ir viver e fazer fortuna [...]” (ROUANET, 1991, p. 97). A partir disso, poderíamos inferir, então, que três posições ideológicas despontam no filme de Bengell: a do colonizador, a do habitante indígena e a do explorador. Essa questão será estudada a posteriori, neste trabalho.

3.5 A quebra da harmonia

A harmonia exposta no capítulo inicial do romance, assim como nas primeiras seqüências do filme, é assegurada pelo respeito ao locus ideal de cada ente. Trata-se de uma harmonia expressa em descrições condizentes com a escola romântica brasileira, mais próxima do Romantismo francês,

[...] cuja retórica se constrói sobre a eliminação da reflexão e sobre o primado concebido à elevação, compreendida como a faculdade de dizer, por meio de “belas palavras”, aquilo que todos conhecem e admitem como verdade, embora não saibam expressá-lo da mesma maneira (ROUANET, 1991, p. 256, grifo do autor).

Privilegiando um estilo pleno de adjetivos, Alencar compõe perfis de ambientes e de personagens atribuindo a cada etnia seu lugar de origem. Assim, estando as personagens divididas entre os habitantes da fortaleza e os habitantes da floresta – sendo esta a morada dos indígenas e a primeira, a do desbravador –, a harmonia inicial será quebrada quando uma das personagens infringindo a ordem natural estabelecida, rompe as fronteiras delimitadas cordialmente, dando origem ao conflito a partir do qual se tem a revelação de alguns espaços-chave da ação.

Um episódio mais relevante para o rompimento da ordem inicial dá-se numa caçada na floresta, quando D. Diogo acidentalmente mata uma índia aimoré, provocando a ira da tribo, que se volta contra os moradores da esplanada. Tal fato é retomado no filme quando D.

Antônio repreende o filho e o proíbe de usar arma, fato que é descrito com detalhes no romance pelo narrador, no capítulo “A volta”.

A partir do incidente provocado pelo filho de D. Antônio temos a transformação da ambientação, passando de harmônica e amena para tensa e conflituosa. É pelas palavras do patriarca dos Mariz, no romance e no filme, que podemos confirmar a importância do respeito ao espaço alheio. Vejamos as principais palavras que D. Antônio diz ao filho no romance: “– Apesar das minhas recomendações expressas, ofendestes um desses selvagens e excitastes contra nós a sua vingança” (p. 39). No filme, D. Antônio afirma:

Você assassinou uma mulher indefesa e, assim fazendo, colocou em risco a nossa família. Apesar das minhas expressas recomendações, você ainda não sabe usar uma arma. Portanto, eu o proíbo que use qualquer arma, ainda que seja para proteger a própria vida.

Sabemos, pelas palavras de D. Antônio, que a liberdade dos habitantes do lugar passou a ser limitada pelo medo e pela insegurança provocados pela imprudência de um dos habitantes da esplanada, o qual, em virtude do ato vil cometido, é castigado pelo patriarca. Com a comparação das assertivas do patriarca presentes no filme e no romance percebemos que, na ficção verbal, D. Antônio classifica os aimorés como selvagens e afeitos à vingança, trazendo à tona um conceito pejorativo dos indígenas, o que não ocorre na transposição do episódio para o filme. Além disso, no audiovisual ele chama a índia assassinada de “mulher indefesa”, retomando um conceito atemporal acerca da fragilidade física da mulher. Isso confirma que, no romance de Alencar, “a imagem do índio resume, pois, referências simbólicas do pensamento ocidental e inscreve nele um destino trágico: Os selvagens foram o Outro do Ocidente” (NOVAES, 1999, p. 11).

No romance, o pai proíbe o filho de tirar a espada da bainha, ainda que seja para defender a vida. A obediência imediata não exclui o mais cruel dos castigos, a partida:

Partireis brevemente, apenas chegar a expedição do Rio de Janeiro; e ireis pedir a Diogo Botelho que vos dê serviço nas descobertas. Sois português e deveis guardar fidelidade ao vosso rei legítimo; mas combatereis como fidalgo e cristão em prol da religião, conquistando ao gentio esta terra que um dia voltará ao domínio de Portugal livre (p. 39).

As palavras de D. Antônio comprovam, mais uma vez, os objetivos dos desbravadores: conquistar, catequizar, colonizar. É acerca disso que Novaes (1999, p. 8)

afirma que “a partir de 1500, o pensamento ocidental vive de um duplo: ora dominado pela imaginação, ora tentando penetrar no mundo do Outro”. Além disso, as palavras de D Antônio mostram que, no filme, o castigo é amenizado com o recolhimento momentâneo, mas agravado com a perda da arma, o que representa injúria para um defensor da pátria lusa. Nos dois casos, as palavras são representativas da geografia, dos fatos históricos, dos hábitos e costumes do período apresentado, assim como as imagens formadoras das paisagens são expostas na tela ou desenhadas pelo narrador.

No audiovisual e no romance, o rompimento da harmonia funciona como elemento-chave para o desenrolar dos acontecimentos. A partir de então o espaço é reorganizado e redistribuído. Os habitantes do edifício estão limitados aos portões e sujeitos à vingança dos aimorés. Em virtude disso, a harmonia é substituída por uma forte tensão psicológica, transfigurando o espaço e re-delimitando o locus de cada ente. Essa redefinição espacial provoca ações desestruturadoras da desejada harmonia entre os entes e traz à baila uma forma essencialmente ficcional: a ruptura do equilíbrio inicial.

Instalada a tensão, as personagens tomam atitudes novas, que alteram o rumo da trama. Especialmente na ficção cinematográfica, esse incidente é mostrado como o desencadeador de fatos novos, dentre os quais os seguintes: Cecília entrega a arma a Peri, Isabel revela seu segredo a Ceci, os aimorés atacam as moças no rio, Ceci e Peri se descobrem apaixonados e Loredano decide apossar-se da prata existente no paredão onde se encontra edificada a fortaleza dos Mariz. O último fato pode ser percebido na sequência 16 (31’ 4”), quando, diante dos comparsas, o italiano afirma: “Eu não contava com a possibilidade do ataque dos Aimorés. Aquele palerma do filho de D. Antônio precipitou tudo”.

No romance, o mais significativo, nesse caso, é a tentativa de vingança efetuada pelos aimorés. É o que se passa no capítulo “No banho”, quando “dois selvagens, mal cobertos por uma tanga de penas amarelas, que com arco esticado e a flecha a partir, esperavam que Cecília passasse diante da fresta que formavam as pedras para despedirem o tiro” (p. 63). Nesse episódio, temos a descrição detalhada do local em que se encontram as moças, apresentadas como envolvidas por águas límpidas, flores silvestres, jaçanãs, marrecas e um belíssimo céu azul, comprovando que “narrar e descrever são duas operações similares [...]” (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 141) e que a narração de Alencar é também a composição de um espaço essencialmente ideal, pautado em imagens da floresta tropical. Bengell retoma, na esteira de Alencar, a tarefa de narrar “episódios ‘poéticos’ e ‘grandiosos’ da História do país, suas produções naturais, sua fauna e sua flora [...]” (ROUANET, 1991, p. 260), elementos aproveitados pelos românticos no intuito de, pela descrição da “natureza

americana, aliada a episódios do passado histórico [...]” (1991, p. 264), instaurar e divulgar “*a realidade nacional*”, ou, como diria Sílvio Romero, dar “*cores próprias à nossa literatura*” (1893, p. 814, apud ROUANET, 1991, p. 280, grifos do autor).

A cena do ataque é retomada no filme, com a predominância do aspecto visual, mostrando as duas moças a nadar no rio enquanto os índios as espreitam na tentativa de assassiná-las. A seqüência começa com uma panorâmica que mostra Peri esgueirando-se entre as árvores, como se premeditasse um ataque contra sua amada. Vemos, em seguida, Cecília e Isabel a se banharem no rio. O suspense do momento é alcançado pela alternância de cenas, mostrando imagens de Peri, das moças e dos aimorés¹⁴⁰. Nesse momento, temos a predominância de panorâmicas focalizando os inimigos de Cecília, mas percebemos a inquietação do herói pelo uso de primeiros planos. O ataque é abortado numa tomada rápida em plano americano, no qual o herói atinge o opositor. Todo o resto da seqüência dá-se em panorâmicas que mostram a fuga das moças para a fortaleza, assim como a perseguição de Peri ao sobrevivente e a reunião dos aimorés em grito de guerra. A última tomada apresenta, entretanto, um primeiro plano de Peri observando os inimigos e demonstrando preocupação.

Outro momento do romance retomado no filme, que, sendo conseqüência do rompimento da harmonia, serve de ponto de vista para a qualificação do espaço, ocorre no capítulo XV, intitulado “Os três”, onde o narrador apresenta o esconderijo dos traidores de D. Antônio:

A um sinal de Loredano, os seus companheiros subiram à árvore, e desceram pelo cipó ao centro dessa área cercada de espinhos, que tinha quando muito três braças de comprimento sobre duas de largura. /De um lado, na quebrada que fazia o terreno, via-se uma espécie de gruta ou abóbada, restos desses grandes formigueiros que se encontram pelos nossos campos, já meio aluídos pela chuva. Neste lugar, à sombra de um pequeno arbusto que nascera entre os cardos, sentaram-se os três aventureiros” (p. 82).

No trecho em questão, além da descrição da paisagem e das plantas típicas da floresta tropical, tidas como cenário ideal para a ação, o espaço é também representativo das intenções dos três aventureiros, apresentando-os como traidores de D. Antônio e, por conseguinte, da coroa portuguesa. É o que podemos perceber nas palavras de Loredano, a seguir:

¹⁴⁰ Em nossa opinião, entretanto, a cena daria maior suspense à ação se mostrasse apenas as imagens alternadas das moças e dos inimigos, deixando para mostrar o herói apenas no instante do salvamento.

– Mais alguns dias, amigos, continuou Loredano, e seremos ricos, nobres, poderosos como um rei. Tu, Bento Simões, serás marquês de Paquequer; tu, Rui Soeiro, duque das Minas; eu... Que serei eu, disse Loredano com um sorriso que iluminou a sua fisionomia inteligente. Eu serei... (p. 85).

No filme, o episódio em questão é mostrado na cena dois da sequência 16, quando Loredano e os comparsas deixam a fortaleza para se reunirem na gruta onde o italiano esconde o mapa do tesouro, e se finda, como no romance, com Peri chamando-os de: “– Traidores”.

Nesta cena do filme, a câmera inicia a ação tomando a direção dos comparsas, enquadrando-os em plano médio, por meio do qual o espectador percebe que combinam algo através de gestos e olhares. Os três afastam-se da câmera, que, estando fixa, deixa ver Peri, que espreita e segue os comparsas.

No plano seguinte temos um *close* do rosto do índio, que parece ver, numa imagem subjetiva¹⁴¹, a cena dos traidores entrando na caverna rochosa que se passa no plano posterior, o qual, em plano geral, mostra os vilões no interior da rocha, quando Loredano se aproxima da câmera e retira do chão uma botija de barro, dentro da qual se encontra o mapa. A retirada do pergaminho em couro ocorre simultaneamente às primeiras palavras proferidas por Loredano, quando se tem notícia da decisão do italiano de conquistar a fortaleza. “– Eu não contava com o ataque dos Aimorés. Aquele palerma do filho de D. Antônio precipitou tudo”. A tomada seguinte é um *plongée* dos vilões na caverna, mostrando o lugar sob a suposta perspectiva de um espião:



Peri, o que confirma o uso da câmera subjetiva como

recurso para desvendar o mistério dos traidores.

Imagem 10: *Contre-plongée* de Loredano e seus comparsas na caverna (33'03")
Fonte: O GUARANI (1996)

¹⁴¹ “Essa visão pode ser a do cineasta [...], pode ser também a de uma personagem da diegese [...]”, comparando a mobilidade da câmera com um olho no exercício do olhar (AUMONT; MARIE, 2003, p. 279).

Em seguida temos um primeiríssimo plano¹⁴² das mãos de Loredano estendendo o mapa sobre a rocha. A câmera então se abre, mostrando os três homens em torno do objeto. Aqui, ouvimos Loredano dizer: “Uma serra toda de prata”. Ele gargalha e continua: “Na casa está nossa fortuna e nossa ruína [...]”, enquanto Peri é visto em *plongée*, como se ouvisse o que diziam os inimigos de D. Antônio.

A pergunta de um dos comparsas mostra, em plano próximo, Rui Soeiro e Loredano como se estivessem num embate verbal: “Pra quê esperarmos mais?”. A câmera se abre alcançando também Bento Simões, que afirma: “Que seja logo!”. A ansiedade dos primeiros é compelida pela resposta do italiano: “Calma! Eu tenho outros interesses. E vocês, pra ter a prata, terão que me jurar obediência [...]”, o que replica, em ângulo diagonal, olhando ao longe e de costas para os comparsas, explicitando, na seqüência, os perigos que corre a família Mariz. Em prontidão, os dois forasteiros cruzam as espadas e, ao mesmo tempo, afirmam: “Pela cruz!”, jurando fidelidade ao comparsa. Os planos dados na continuação alternam-se entre o *plongée* de Peri e o plano americano dos traidores.

Percebemos a partir do exposto que, na seqüência apresentada, o aspecto verbal é bastante significativo para a narração dos acontecimentos e para a composição do perfil das personagens em cena. De modo semelhante, as tomadas em *plongée*, o plano americano e as panorâmicas combinam-se no retrato do espaço, mostrando a floresta, com a entrada da caverna, as formações rochosas e a vegetação verde do local. É ainda nesse trecho que temos a apresentação das intenções do vilão. Loredano é o aventureiro capaz de qualquer sacrifício para encontrar o tesouro perdido e tornar-se rico e poderoso. Nessa passagem, percebemos ainda a inserção do mito do Eldorado na ficção audiovisual, quando o italiano mostra o mapa do tesouro aos comparsas. No romance, a questão é explicitada com a descrição de suas intenções e com suas palavras: “– Bom, acabemos de uma vez; o que Robério Dias julgava oferecer em Madrid a Felipe II, amigos, está aqui” (p. 83). E continua mais adiante “– Aqui tendes, disse ele lentamente, o tesouro de Robério Dias; pertence-nos” (p. 84). O mesmo mito que levou milhares de europeus a partirem do Velho Mundo para as Américas, na ficção de Bengell/Alencar leva homens fiéis a se unirem aos traidores, numa comprovação de que

[...] a consciência imaginante pode tomar suas distâncias e projetar suas fábulas sem levar em conta a coincidência possível com os dados da experiência reflexiva e com os dados da realidade: agindo assim, a imaginação é ‘ficção, jogo, ou sonho, erro mais ou menos voluntário,

¹⁴² Variante do primeiro plano, “que se refere a um maior detalhamento – um olho ou uma boca ocupando a tela” (XAVIER, 1984a, p. 19).

fascinação pura'. Quando se trata da história de um povo e, portanto, de não-ficção, ela cria idéias falsas ou apresenta a verdade de maneira distorcida (NOVAES, 1999, p. 9).

É o que se percebe no diálogo de Loredano, Rui Soeiro e Bento Simões, na seqüência em questão:

(Loredano) – Precisamos confirmar nossos aliados. Com quantos homens você conta, Rui?

(Rui) – Sete. Mas, com essa prata toda, nós teremos muitos.

(Bento) – Martins Vaz é um deles. Prontos ao menor sinal.

Tendo em vista que o cenário do filme compõe-se gradativamente, de acordo com o decorrer dos acontecimentos, com o mover-se das personagens e com cada palavra dita ou ouvida – construções possibilitadas por recursos de filmagem e montagem em que, a cada seqüência, o espectador recebe informações sobre o espaço das ações – essa sucessão de imagens verbais e não-verbais é composta de elementos verbo-visuais em que a fotografia está associada às palavras ditas pelas personagens, compondo um perfil específico do espaço e das personagens que o povoam.

Acrescentemos que, num projeto amplo, o quadro geográfico ideal da nação vai sendo composto pouco a pouco, à proporção que marca os contrastes e as similaridades entre os ambientes e seus ocupantes. Tomamos, assim, as palavras de Bourneuf e Ouellet para afirmar que, no romance, o olhar do narrador estabelece “relações entre as diversas partes do objeto [local] a descrever, assinala as similitudes, fixa as proporções, marca os contrastes” (1976, p. 144). Nesse mesmo compasso, Alencar vai descrevendo o espaço povoado pelas personagens: as imagens móveis aparecem a cada ação, a cada movimento, a cada palavra proferida. Nesse conjunto, percebemos cada ato ou acontecimento juntamente com o descortinar de cada ambiente. As palavras do narrador e das personagens compõem, assim, quadros móveis e representativos da vida naqueles sítios distantes da civilização, provando que, como afirma Rouanet (1991, p. 280, grifo do autor), “ninguém passou incólume por essa busca de uma caracterização da *brasilidade*, construída basicamente a partir do duplo eixo da língua portuguesa, por um lado, e, por outro, de uma originalidade propriamente brasileira”.

Diríamos ainda que a descrição está ligada à narração como um círculo móvel, que vai sendo aprimorado a cada palavra. Assim, se no filme não temos um narrador que diz o que vê e o que pensa sobre fatos, ações, personagens e cenários, é porque essas imagens verbais dadas no romance são transpostas para a cena como imagens visuais, apreendidas pela

máquina de filmar. Tanto num caso como em outro, temos a associação dos elementos da trama concorrendo para a completa ambientação e para a composição de um quadro geral da geografia ideal da nação, quadro idealizado por Alencar para a construção de uma nacionalidade literária. É o que comprovam suas palavras a seguir: “que empenho tenho eu brasileiro, que escrevo principalmente para minha pátria e que em cerca de quarenta volumes da minha lavra ainda não produziu uma página inspirada por outra musa que não seja o amor e admiração deste nosso Brasil” (ALENCAR, 1978, p. 41-2). Nesse sentido, o quadro ideal da nação leva a um reconstruir constante da história, dos habitantes e da natureza americana, como representantes de uma dada identidade da nação idealizada, numa “época em que a visão dominante era praticamente unívoca em termos de literatura, de história e da função destas duas atividades” (ROUANET, 1991, p. 271).

O retrato de paisagens do interior do país, com a natureza ainda inexplorada pelo homem branco, evoca, assim, o ideal da história da nação, identificando os pares: natureza-história; natureza-personagem; natureza-nação. Esse conjunto de fatores completa o quadro descritivo da identidade da nação almejado, no texto verbal por Alencar e no texto verbo-visual por Bengell. Trata-se de um conjunto de imagens marcado pela

[...] neutralização de toda e qualquer diferença, de tudo o que pudesse caracterizar a alteridade que acaba se revelando, então, como um elemento particularmente ameaçador. E foi assim aquela domesticação, aplicada de início à inquietante estranheza da natureza exótica desta terra tropical, estendeu-se, sem maiores obstáculos, a toda sua produção [de Alencar] intelectual (ROUANET, 1991, p. 287, grifo do autor).

Nessa relação entre cinema e literatura, sugerimos que ambos – filme e romance – emprestam a técnica da pintura para compor painéis que evocam a nacionalidade romântica, apresentando uma “justaposição de pequenas pinceladas ‘impressionistas’, largos frescos de história, colagens cubistas” (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 156).

3.6 As personagens: composição verbal/verbo-visual

Para traçarmos um perfil das personagens de *O Guarani*, visando a sua adequação ao espaço da ficção e à averiguação de suas posições ideológicas, propomos uma revisão das estruturas que dão forma às personagens literárias e cinematográficas de forma a sugerir que,

pela da retomada de traços físicos e morais e da ampliação das posições ideológicas, temos a (re)construção da identidade nacional de Alencar. Para tanto, deixemos claro primeiramente que ambas fazem parte da forma ficcional – ficção audiovisual e ficção verbal – e que se relacionam em aspectos diversos mas se diferenciam quanto à sua concretização. Em ambos os casos, elas são formadas de acordo com o temperamento de seus criadores (romancista e cineasta), e a partir da combinação de elementos que lhes asseguram a aparência de verdade, mantendo certo mistério pertinente à ficção e em resposta ao desejo do receptor, que revela o espírito da personagem de acordo com o próprio sentimento de mundo.

Devemos acrescentar entretanto que, enquanto no romance predomina o aspecto verbal na constituição dos perfis engendrados pelo autor, tendo nas palavras do narrador e nas réplicas das personagens os principais elementos de qualificação física, moral e psicológica dos entes, o filme dispõe das réplicas das personagens, da mediação física do corpo, da fisionomia ou da voz das personagens encarnadas em atores expostos em cena para apresentar um perfil convencionalizado e de acordo com o mundo exposto na tela, assegurando o efeito de real da ficção. Ou seja, elas podem ser apresentadas por meio da “narração objetiva de acontecimentos, da adoção pelo narrador do ponto de vista de uma ou mais personagens, ou mesmo da narração na primeira pessoa do singular [...]” (SALES GOMES, 1998, p. 107), ou podem ainda vir à tona através do instrumental mecânico.

Acrescentamos, com Rosenfeld (1998, p. 14), que “o cinema e o teatro apresentam muitos aspectos concretos, mas não podem, como a obra literária, apresentar diretamente aspectos psíquicos, sem recurso à mediação física do corpo, da fisionomia ou da voz”. Entretanto, ao gesto empreendido pelo ator no filme relacionamos o seu posicionamento crítico e os juízos de valor referentes à leitura pessoal do receptor-espectador. Mais uma vez, entendemos que todos os elementos da composição do discurso – visual, verbal ou verbo-visual – estão sujeitos a interferências indiretas de “outros” do discurso.

Na ficção audiovisual de Bengell, assim como na ficção impressa de Alencar, as personagens, com perfis dinâmicos, compõem imagens verbais ou verbo-visuais pertencentes ao conjunto do ambiente da ficção. Por isso, de acordo com Bakhtin (1998, p. 271), afirmamos que “as personagens não penetram na paisagem do exterior, não são inventadas para ser inseridas nela, mas revelam-se nela [...] como forças criadoras que dão forma a essa paisagem, a humanizarão, imprimirão as pegadas do movimento da história.” Dentro desse contexto, o heroísmo de Peri, a lealdade dos Mariz, a coragem dos desbravadores do interior do Brasil e a vilania de Loredano são aspectos apresentados a partir de instrumentos verbais e/ou verbo-visuais que dão margem à composição da trama e dos perfis das personagens

como representantes de um povo e de um modo de vida em concordância com o intuito de construir o retrato literário da brasilidade proposto pelos românticos.

A construção dos perfis das personagens em *O Guarani* dá-se, a nosso ver, principalmente como um elemento que integra um conjunto de imagens propostas pelos autores desejosos de expressar a vida e a natureza exóticas como representantes do Brasil colonial. Elas compõem um aspecto do quadro geográfico encerrado na obra em questão e referendam a significação desse quadro a partir de manifestações físicas e verbais. Acerca desse quadro idealizado por Alencar e retomado por Bengell, informamos com Heckenberger, que

a idéia de que os povos ameríndios viviam em um estado social pré-civil ou ‘primitivo’ – sem fê, sem lei, sem rei – tem uma história muito longa. Começou na era dos descobrimentos, quando Colombo, Vespúcio, Cabral e outros exploradores da primeira leva retornaram para a Europa com os primeiros relatos a respeito do Novo Mundo (HECKENBERGER, 1999, p. 127).

Assim, os perfis são compostos dentro do espaço que povoam, tanto quanto contribuem para sua completa representação. Nesse sentido, o perfil de cada personagem está relacionado também a atitudes tomadas em decorrência de desejos provocados por elementos ou entes pertencentes à natureza. É assim, por exemplo, que Loredano se lança à caça de um tesouro encravado no interior do paredão de pedras onde se encontra a residência dos Mariz. É assim, também, que Cecília se apaixona por Peri.

Com relação ao filme concordamos com Stam quando diz que “pode-se pensar, por exemplo, nas relações entre personagem e ambiente, sejam estas de harmonia, desarmonia, ou determinismo cômico” (2003, p. 228). Diríamos então que, a cada passo dado pelo autor/produtor, enfim, em meio ao seu “trabalho criador, em que a memória, a observação e a imaginação se combinam em graus variáveis, sob a égide das concepções intelectuais e morais [...]” (CANDIDO, 1998, p. 74), veremos a imagem de um “outro” interferindo no discurso, compondo um conjunto de imagens reiteradas pelas relações dialógicas e intertextuais estabelecidas entre os discursos de Alencar e de Bengell. Nesse sentido, poderíamos ainda dizer, a partir de Lestringant, que, durante a história da colonização/ocupação do Brasil, assim como dos outros territórios ameríndios,

viu-se o Ocidente reticente em acolher o Outro, ou mesmo em admitir muito simplesmente sua existência. De fato, essa recusa reveste-se de duas formas

diferentes e complementares. Ora o Outro é reduzido ao Mesmo [...], ora, ao contrário, o ocidental, sempre pronto a rejeitar, a excomungar e a excluir, discerne o Outro no Mesmo, no vizinho, no parente ou no irmão (LESRINGANT, 1999, p. 46).

É também o que afirma Cremonese (2000, p. 85), para quem “o encontro de duas culturas (européia x nativa das américas) foi o confronto trágico de duas forças em que uma pereceu necessariamente, o encontro nada amigável de duas civilizações”. Na opinião de Lestringant e Cremonese, o encontro das culturas européia e indígena deu-se de forma a impor os valores da primeira, desconsiderando a identidade do outro. É nesse sentido que filme e romance fogem ao real e vinculam-se ao ideal de nacionalidade relacionado aos valores da terra e do habitante indígena como representantes máximos dessa nacionalidade. Assim é que, 1) no romance de Alencar, a união do europeu com o indígena e a natureza pode dar origem à nação; 2) Peri e os aimorés fazem despontar novas vozes no filme de Bengell.

3.6.1 O perfil das personagens (re)construindo a identidade nacional romântica

Considerando, a partir de Subirats (1986, p. 48), que a arte pode ser “mediadora entre a natureza e o homem [...]”, e estando o indivíduo em diálogo constante com a natureza que o circunda, o acolhe e o abraça harmonicamente, mostramos ainda que o modelo espacial do mundo narrado equivale, na ficção em foco, a um dado organizador em torno do qual se compõem também outras características dessa, dentro de um esboço “do paisagismo romântico, que o interpretam como uma representação espiritual, ideal ou simbólica da natureza” (SUBIRATS, 1986, p. 62). Estão incluídos aí os perfis das personagens que contribuem para a ampliação e a definição dos elementos espaciais representantes da nacionalidade. Elas representam também as posições ideológicas no que concerne à composição do ideal de nação, como um mundo novo a ser explorado ou como uma realidade composta pela história, por hábitos e crenças dos indígenas. Para tanto citamos Paule Richard¹⁴³, para quem o homem não aparece mais como sujeito da obra, mas como parte da natureza apresentada como totalidade da cena.

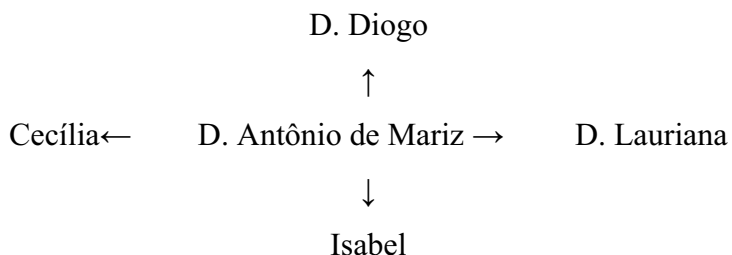
¹⁴³ “L’homme lui-même ne constitue pas leur sujet et n’apparaît que comme un élément infime de la scène. Un art de la nature donc, et de la nature présentée comme une totalité” (RICHARD, 1988, p. 126).

No romance, a caracterização dos perfis das personagens se faz primeiramente por meio das palavras do narrador, que, após apresentar o espaço habitado, dá vida aos entes que o povoam. Assim D. Antônio de Mariz, primeira personagem em cena, é anunciado: “A habitação que descrevemos, pertencia a D. Antônio de Mariz, fidalgo português de cota d’armas e um dos fundadores da cidade do Rio de Janeiro” (ALENCAR, 1995, p. 18), enunciado que ainda denota o passado histórico do colonizador e da nação. Nas quatro páginas seguintes, o narrador leva o leitor a conhecer a história, os hábitos, a origem, a moradia e o caráter de D. Antônio de Mariz. A dedicação quase exclusiva do narrador do romance à descrição das qualidades do patriarca português e a escolha de colocá-lo em cena antes das outras personagens nos levam a inferir que Alencar atribui uma grande importância ao colonizador em sua ficção. A esse respeito, diz Marco:

[...] a apresentação de Dom Antônio de Mariz permite reconhecer a óptica adotada pelo narrador para reconstruir o passado histórico. Ela se caracteriza pela absoluta adesão à perspectiva desta personagem, ou seja, à perspectiva do português nobre (MARCO, 1993, p. 46).

Após quatro páginas dedicadas à composição do perfil do patriarca o narrador deixa ver os outros integrantes da família Mariz, mostrando um pouco das características principais de cada um, todos ligados à personalidade do primeiro. Assim, o narrador os apresenta subordinados ao perfil do patriarca: “Sua mulher, D. Lauriana, dama paulista [...] Seu filho, D. Diogo de Mariz, [...] Sua Filha, D. Cecília, que tinha dezoito anos e que era a deusa desse pequeno mundo [...] D. Isabel, sua sobrinha¹⁴⁴ [...]” (p. 22). Esses perfis serão ampliados na seqüência da narrativa do romance pelas palavras do narrador, das personagens e dos atos que cometem, mas estando sempre subordinadas à posição ideológica do patriarca. A seguir, apresentamos um diagrama representativo da composição do perfil das personagens e da relação dessas com o patriarca português, no romance de Alencar:

¹⁴⁴ No filme, encontramos referências claras de que D. Antônio é, na verdade, pai de Isabel, quando o patriarca afirma, na seqüência 32 (75’ 12’): “minha filha Isabel, minha filha Cecília”. No romance, Isabel é apresentada como sua sobrinha, mas “os companheiros de D. Antônio, embora nada dissessem, suspeitavam ser o fruto dos amores do velho fidalgo por uma índia que havia cativado em uma de suas explorações” (p. 22). E o próprio D. Antônio confessa a paternidade ao afirmar: “Tenho uma filha natural: a estima que voto a minha mulher e o receio de fazer essa pobre menina corar de seu nascimento, obrigaram-me a dar-lhe em vida o título de sobrinha” (p. 132).



O autor encerra o capítulo com uma afirmação bastante sugestiva para a sucessão da composição dos perfis: “Deixarei porém que os outros perfis se desenhem por si mesmos” (p. 22). Tal afirmação não exclui a posição ideológica predominante na ficção verbal: a do colonizador. É assim que “o narrador de Alencar [...] configura-se “como um ‘senhor de terras’ todo poderoso”, que “organiza tramas e redes”, sem se deixar, entretanto, questionar” (BOECHAT, 2003, p. 113).

No filme baseado na obra de Alencar, a primeira personagem em cena é Peri. As cenas mostram uma imagem edificante do herói na floresta, ressaltando a coragem e a destreza, por meio de recursos visuais centrados na filmagem e na atuação do ator e sugerindo uma ligeira ampliação do conceito de nacionalidade pela priorização da imagem do índio em detrimento da imagem do colonizador, o que, quase inevitavelmente, leva ao questionamento da posição ideológica predominante no romance de Alencar e no período colonial.

O salvamento é o primeiro argumento em favor do grande valor do herói, o que dá margem ao despontar do sentimento amoroso entre o índio e a moça branca. A visão de Peri com Cecília em seus braços antecipa a cena final do filme, quando ele segue para o interior da floresta tendo-a, novamente, em seus braços. A retomada do salvamento de Cecília, no filme, funciona como uma extensão do símbolo da união do europeu com o índio, como representantes do surgimento de uma nova raça, o que já é sugerido no romance de Alencar. Eis uma outra construção de imagens baseada na intertextualidade com o romance.

Além disso, a floresta primitiva, *habitat* dos índios, aqui se compõe como a morada dos indígenas e dos desbravadores, onde se pode promover a união entre as raças. É o que temos no diagrama abaixo:



No audiovisual, essa construção dos perfis se faz em meio ao ambiente natural, a partir dos atos, das réplicas, dos gestos (atuação do ator) e dos recursos de filmagem e montagem,

como os ângulos frontais e diagonais, as entradas e saídas, a câmera subjetiva¹⁴⁵, o enquadramento, o uso de halo desfocado, ou o campo-contracampo¹⁴⁶, etc.

3.6.2 A dramaticidade das cenas compondo perfis

Segundo Rosenfeld (1998, p. 30), o cinema “deve ser concebido como de caráter épico-dramático [...]”, no qual a câmera “focaliza, comenta, recorta, aproxima, expõe, descreve [...]” (p. 31), indicando que é possível ela dar a conhecer, por exemplo, o caráter de Loredano, que, numa retomada bastante fiel do capítulo “A bandeira” do romance, na sequência 3 (5’ 40”) do filme, questiona D. Álvaro sobre suas intenções, premeditando ironias que deixam entrever um caráter dissimulado: “Per dío, quanta pressa na chegada, Sr. Álvaro de Sá”. A réplica em questão, associada à imagem de D. Álvaro e à de Loredano, exposta na tela em plano médio, leva o espectador a ter uma visão ampla das intenções e das dissimulações de cada um. Nesse momento, Loredano permanece de costas para Álvaro, com olhos baixos e distantes, dando a impressão de que evita encarar o interlocutor e que premedita o que diz na réplica seguinte: “Pressa em levar mimos para a família. D. Álvaro comprou ricos brocados e um colar especial”. São palavras proferidas em tom de voz baixo, com ênfase irônica, enquanto as personagens se encaram mutuamente, o que nos leva a perceber que o italiano conhece os tesouros adquiridos pelo comandante da tropa e que não se resigna à sua posição de subordinado, tomando parte nos afazeres do fidalgo.

Esta é uma leitura possível levando-se em conta a imagem do ator em cena, compreendendo gestos e um tom de voz denotadores de certo estado de espírito. Acerca disso Marco afirma que, no romance, “o diálogo longo e intenso” traz à tona “a habilidade do dramaturgo Alencar”, que,

¹⁴⁵ “A câmera é dita subjetiva quando assume o ponto de vista de uma das personagens, observando os acontecimentos de sua posição” (XAVIER, 1984a, p. 26).

¹⁴⁶ “Ora a câmera assume o ponto de vista de um, ora de outro dos interlocutores, fornecendo uma imagem da cena através da alternância de pontos de vista diametralmente opostos (daí a origem da denominação campo/contra-campo). Com esse procedimento, o espectador é lançado para dentro do espaço do diálogo. Ele, ao mesmo tempo, intercepta e identifica-se com duas direções de olhares, num efeito que se multiplica pela sua percepção privilegiada das duas séries de reações expressas na fisionomia e nos gestos das personagens [...]” (XAVIER, 1984a, p. 26), “onde vemos sucessivamente e vice-versa um protagonista do ponto de vista do outro” (SALES GOMES, 1998, p. 107).

[...] através da alternância das falas constrói Álvaro e Loredano explorando a relação antagônica existente entre eles, já insinuando as causas desta tensão e demarcando uma fonte de conflito responsável pelo desequilíbrio do mundo de Dom Antônio de Mariz. Com suas intervenções as personagens definem seus perfis morais, revelam seus sentimentos e ocupam o primeiro plano do texto [...] (MARCO, 1993, p. 60).

A resposta de Álvaro leva Loredano a fugir novamente dos olhos do opositor, que nesse instante tenta encará-lo: “Parece que a sua habilidade de observador levou-o muito longe”. As palavras de Álvaro, associadas a seu olhar destemido e questionador, além de enfatizar traços do caráter de Loredano também definem o *status quo* de ambos. Esses elementos ainda são visíveis nas palavras do subordinado, em resposta ao comandante: “Eu sou um humilde comandado”. A dissimulação do italiano nos leva a perceber que não comunga dos mesmos ideais de D. Álvaro. Ele é seguido do fidalgo, que lhe replica: “Não se esqueça disso, senhor Loredano”, de forma a demonstrar a sua incorruptível posição de colonizador fiel a D. Antônio, e comprovando mais um aspecto da intertextualidade entre o filme e o romance.

No trecho em questão, as réplicas, a posição da câmera – que é fixa diante dos interlocutores –, os cortes e os gestos estão associados ao tom de voz das personagens e ao som sincronizado à imagem, constituindo forte argumento para a significação apreendida pelo espectador. Assim conhecemos, por exemplo, que os dois serão opositores no decorrer da ação, disputando bens materiais, poder e amor, e apresentando posições ideológicas divergentes, mesmo que subordinadas ao crivo do narrador-câmera.

Além das réplicas das personagens, das imagens e dos recursos empregados, devemos citar que, no cinema, a constituição da personagem depende da atuação do ator, que sugere interferências de seu posicionamento sócio-histórico-ideológico e da direção das cenas, contando ainda com a posição ideológica de todos os envolvidos na produção, assim como da leitura do romance feita pelo roteirista e pelos produtores do filme, e daquela dos espectadores.

A partir do exposto, acrescentamos que os perfis de Álvaro e Loredano são apresentados com base em suas ideologias, observáveis nas réplicas proferidas e nos gestos empreendidos. Por haver um forte tom dramático percebemos, por exemplo, que Álvaro apresenta um ponto de vista centrado na superioridade da fidalguia e que Loredano tem consciência de sua posição social, a qual intenta transformar pela conquista da prata. Em virtude do exposto afirmaríamos ainda que a junção de algumas características da personagem teatral e da personagem novelística pode compor o perfil da personagem cinematográfica,

especialmente no que tange ao aspecto dramático das cenas em questão e que são encontradas também nos romances de Alencar e, de modo particular, em *O Guarani*.

Na ficção impressa, os perfis de Álvaro e Loredano são desenhados a partir de um longo diálogo dramático, composto de réplicas¹⁴⁷ enfáticas, irônicas e dissimuladas, associadas às observações do narrador. A associação das réplicas ao prisma do narrador, apesar de dar voz às personagens, deixa claro que as atitudes e assertivas delas servem apenas para confirmar a posição ideológica predominante no romance: a do colonizador.

Após caracterizar a expedição, explicitar o hábito de fazê-las no tempo da colonização, de exploração do interior das colônias, e de apresentar as paragens por que passam os viajantes, o narrador do romance, no capítulo intitulado “A bandeira”, faz o leitor perceber a imagem de D. Álvaro: “Uma das ocasiões em que os cavaleiros se aproximaram da tropa que seguia a alguns passos, um moço de vinte e oito anos, bem parecido, e que marchava à frente do troço, governando o seu cavalo com muito garbo e gentileza, quebrou o silêncio geral” (p. 23). Na seqüência, é Loredano que surge como “um dos bandeiristas, [...] chegou as esporas à cavalgadura, e avançando algumas braças, colocou-se ao lado do moço” (p. 23). Nesse primeiro momento conhecemos, pelas palavras do narrador, que o fidalgo tem modos delicados e gentis e que o “bandeirista”, pertencendo ao grupo dos comandados, mostra-se afoito e indelicado com as esporas. Dentro de uma forma maniqueísta, esse é o primeiro passo para a definição de quem faz parte do núcleo do “bem” ou do “mal”. Na composição do perfil de Loredano, o narrador ainda acrescenta:

Decididamente o sarcástico italiano, com seu espírito mordaz, achava meio de ligar a todas as perguntas do moço uma alusão que o incomodava; e isto no tom o mais natural do mundo.

[...] o italiano lançava sobre ele um olhar a furto, cheio de malícia e ironia; depois continuava a assobiar entredentes uma cançoneta de condottiere, de quem ele apresentava o verdadeiro tipo.

Um rosto moreno, coberto por uma longa barba negra, entre a qual o sorriso desdenhoso fazia brilhar a alvura de seus dentes; olhos vivos, a fronte larga, descoberta pelo chapéu desabado que caía sobre o ombro; alta estatura, e uma constituição forte, ágil e musculosa, eram os principais traços deste aventureiro (p. 24).

É especialmente por meio da adjetivação que o narrador apresenta “o sarcástico italiano”, homem de “espírito mordaz”, “olhos vivos”, “cheio de malícia e ironia”, que provoca seu oponente com dissimulação, sarcasmo e ironia. Tais detalhes estão relacionados

¹⁴⁷ Aqui o uso do termo “réplica”, como sinônimo das falas das personagens do romance, sugere a relação de Alencar com o teatro e a suposta influência da forma dramática na composição de seus romances.

ao posicionamento sócio-histórico-ideológico do autor e submetidos ao ponto de vista do leitor, contribuindo para a construção da história vinculada ao passado ideal da nação.

No capítulo citado, a composição dos perfis dá-se ainda pelas falas das personagens, que, mantendo um forte tom dramático, poderiam ser chamadas de réplicas, à semelhança do teatro, e que são complementadas pelo narrador do romance ao acrescentar, por exemplo: “perguntou Álvaro com um movimento de enfado [...]” (p. 23), ou “Os olhos do italiano lançaram uma faísca; mas o seu rosto conservou-se calmo e sereno” (p. 25), aspecto que no filme em questão é exposto por meio do elemento visual, considerando as atitudes do ator na composição do perfil e permitindo que o espectador tenha seus juízos de valor sobre as cenas e as personagens.

É interessante mostrar que o tom dramático das réplicas ocorre de modo similar ao do mesmo trecho do filme, dando maior acento ao perfil das personagens em cena: “Ao que parece, tendes pressa de chegar, Sr. Álvaro de Sá?”, o qual é caracterizado pelo narrador como possuindo “um ligeiro acento italiano, e um meio sorriso cuja expressão de ironia era disfarçada por uma benevolência suspeita” (p. 23). A essa imagem Álvaro responde dizendo: “Decerto, Sr. Loredano; nada é mais natural a quem viaja, do que o desejo de chegar”. Toda a sequência do capítulo se faz com a predominância das afirmações das personagens, demonstrando que o romance de Alencar, tal qual o filme, empreende o recurso dramático para a qualificação das personagens e para a narração de alguns fatos. Assim, nas falas-réplicas de Álvaro distinguimos tanto traços de sua posição ideológica quanto do que pensa de seu interlocutor. O mesmo se passa com Loredano, que no romance tem suas ações descritas pelo narrador, e no filme, pelo foco da câmera.

Nas seqüências 7 e 10, por exemplo, em oposição ao capítulo “Caçada”, as palavras proferidas em tom dramático dão margem à composição do perfil do herói indígena de Alencar no audiovisual como um componente do espaço em que se passa a trama. Nesse mesmo excerto, podemos perceber que Peri é visto pelo escudeiro e pela dama portuguesa como um “selvagem, um bugre” capaz de qualquer ato impensável. O preconceito é visível nas palavras proferidas e na ira perceptível na voz de dona Lauriana, o que também se percebe no romance, mas com ligeira abnegação de D. Antônio e Ceci para com o índio. Acerca da visão preconceituosa do colonizador em relação ao indígena, Descola (1999, p. 108) afirma que “é a incapacidade dos europeus de compreender a vida social dos ameríndios que vai dar à natureza tropical um estatuto de alteridade exótica que se perpetua até hoje”. É essa suposta incapacidade de aceitar a cultura do outro que leva os colonizadores a verem Peri como um ser inferior, exótico, e incapaz de se portar como um não-índio.

No capítulo “A onça”, depois de situar o leitor acerca do tempo, do espaço e das personagens, o narrador passa a alternar interpelações suas às das personagens em foco. É nesse contexto que vemos D. Lauriana referir-se a Peri: “ – Aquele bugre endemonhado não se lembrou de trazer ontem uma onça viva para casa!”, ao que o escudeiro responde: “Quem, o perro do cacique?” (p. 65). É assim, na verdade, que grande parte dos colonizadores portugueses vêem os indígenas do lugar. Nesse sentido, o texto de Bengell comprova o intertexto com o romance, deixando claro um posicionamento crítico das personagens em cena sobre o índio, como representantes de um grupo social que assim procedeu historicamente. Aí se percebe também a oposição entre colonizador e colonizado, em que o primeiro não conjuga os valores do outro, e por essa razão quer “domesticá-lo”. Assim é que Menget confirma que

as primeiras reflexões européias sobre a origem dos ameríndios, que datam do século XVI, viam nestes um ramo separado da humanidade comum que teria esquecido os preceitos divinos recebidos originalmente, às vezes explicando também que tal esquecimento devia-se a uma perda cultural (MENGET, 1999, p. 154).

O diálogo do filme, associado às imagens expostas na tela, leva-nos a aprimorar o quadro das ações do herói, comprovando uma caracterização do índio como propenso às coisas locais, como a vivência na mata e a familiaridade com os animais; apresenta-nos também a visão do estrangeiro sobre o indígena, mostrando que D. Álvaro estranha a atitude do herói de não aceitar ajuda e que D. Antônio o vê como “um cavalheiro português no corpo selvagem” – ou seja, como um verdadeiro Bom Selvagem¹⁴⁸. Tais elementos estão também presentes nos dois diálogos – no romance e no filme.

Na seqüência 12 (22’ 20”), Ceci aparece focalizada em plano de conjunto, caminhando num trecho da mata. Aqui também a associação dos recursos visuais à dramaticidade das réplicas das personagens traz à tona os sentimentos, os conceitos e os desejos das personagens. Na cena, Ceci vai em direção à câmera, passa ao lado desta, permitindo um *close* do perfil de seu rosto. Continua andando e é seguida pelo foco da máquina até encontrar Isabel, que vem em sua direção. Esta, de frente para a câmera e para Ceci, diz: “– Eu devia

¹⁴⁸ A partir do século XVIII, o europeu passou a conceber a idéia do Bom Selvagem como “*uma espécie de pedagogia destinada a preparar a idade adulta do mundo em geral.*”, em que o “o homem ‘primitivo’ passa a ser visto como a ‘infância do homem civilizado’” (ROUANET, 1991, p. 61-62, grifo do autor). Mas, “os descobridores do século XVI haviam adotado o espírito das Cruzadas – a difusão da fé cristã e a conversão dos gentios [...]” (p. 62). Tais idéias salvaguardam o direito de explorarem as colônias recém-descobertas, impondo seus preceitos cristãos e suas leis.

imaginar que estavas aí com ele”, dando vazão ao imaginário do espectador, que percebe, sem esforço, que há algo entre a menina portuguesa e o guerreiro goitacás. Temos, então, um plano próximo de Cecília, em que a câmera se posiciona sobre os ombros de Isabel, para quem Cecília pergunta, com certa vaidade, mostrando leve sorriso: “– Vamos ver a onça que Peri trouxe para mim?”. Tendo Isabel na posição anterior à de Cecília, com expressão de severidade, ouvimos da mestiça: “– Era só o que faltava. Eu não duvido nada que ele tenha mesmo trazido, mas agora vamos para o banho, sim?”. Temos mais uma vez o rosto de Cecília visualizado sobre os ombros de Isabel. A moça ri com felicidade. E a câmera está fixa, num plano médio de Ceci e Isabel, que dão as costas e se afastam da posição da câmera. As proposições das moças levam o espectador a suspeitar dos sentimentos da heroína, tanto quanto do posicionamento crítico de Isabel, que parece desaprovar a proximidade da “prima” com o índio, constituindo suspeitas que serão desvendadas nas cenas seguintes. As cenas em questão são apresentadas, no romance, em capítulos diversos, com apresentação de cenários diferentes, mas especialmente em “O bracelete”, quando Cecília descobre o amor de Isabel por Álvaro. Os sentimentos expostos pelas palavras ditas no filme, como retomadas de diálogos presentes no romance, também contribuem para a qualificação do *locus amoenus*, que mistura a discussão dos sentimentos ao de conceitos e preconceitos. Vejamos o que dizem na seqüência:

(Cecília) – Você mal fala com Álvaro, Isabel. Mal responde seus acenos.

(Isabel) – Acho que o aborreço. [Diz, com enfado].

– Mas por quê? Isso não tem sentido.

– Que graça tem prum cavalheiro a amizade com uma bastarda meio índia feito eu?

– Não gosto quando você fala assim, Isabel. Não é justo com você. Essa sua tristeza é horrível.

– Não é tristeza, Cecília. Tenho vergonha de ti. [Demonstrando tristeza e acanhamento no olhar].

– Vergonha!? [Pergunta Cecília, com admiração e espanto].

– Acho que eu não mereço mais tua amizade.

– Mas eu te amo, Isabel.

A suavidade dos tons de voz, a compreensão de Cecília para com a mestiça e a ambientação são componentes da tela pintada pelos fotogramas. As palavras ainda trazem à tona a visão das personagens sobre questões concernentes à relação do europeu com o indígena local. Ser uma bastarda meio índia é, para Isabel, um castigo, pois isso a impede de ter qualquer relação com alguém que seja branco ou índio. Ela própria se diz uma bastarda; portanto, sem família definida, sem respeito, sem amor, representando a dualidade racial do

romance, por isso se julga indigna do amor de um branco e tem medo de onça, mas guarda o pó da morte herdado da mãe.

A mestiçagem, no caso de Isabel, define-se como um problema de identidade, pois a moça sofre por não ter a pele branca de Cecília e por perceber que os moradores da fortaleza vêem os índios como inferiores e, portanto, desprezíveis. A consciência da inferioridade apreendida das relações do meio em que ela vive pode significar uma sutil ampliação do conceito de nacionalidade, com o aparecimento da voz ideológica do mestiço no filme. No romance a cena em questão, apesar de contar com as descrições do narrador, não expande a discussão acerca do sentimento de inferioridade da índia, priorizando o aspecto amoroso em detrimento de questões de etnia. No filme, Cecília mantém a mesma postura do romance, demonstrando que suspeita de um segredo, mas as imagens verbo-visuais do filme, associadas



Imagem 11: Plano geral do quarto de Cecília, com Isabel arrumando as roupas (5'20")
Fonte: O GUARANI (1996)

a detalhes do contexto da produção, podem dar vazão à discussão acerca da identidade da mestiça.

Isabel mora na fortaleza com os Mariz, vive como dama de companhia de Cecília, e, mesmo sendo filha de D. Antônio, é tratada

como criada. A participação nas conversações leva a moça a saber o que os outros entes da família dizem dos índios, ocasionalmente respeitados, mas constantemente chamados de “selvagens” pelos habitantes da esplanada. É o que se percebe nas ações e réplicas da personagem, que ocasionalmente questiona a atitude dos habitantes da esplanada a respeito do indígena, fato que nos permite inferir a existência de um conflito cultural, levando a personagem a antagonismos frequentes. É o que se percebe, por exemplo, na sequência 2 (4' 20”), quando Isabel e Cecília conversam, enquanto a primeira prende os cabelos de Cecília e arruma as roupas de cama do quarto:

- Ficou triste?
- Não é tristeza, Isabel!
- Se for, chama o teu selvagem!
- [...]
- Deve andar aí pelo mato.
- Por que você o trata tão mal?
- Ora, Cecília! Pensas que não percebo também como me tratam?

Outros momentos da trama também abordam essa temática. No plano nove da sequência 12, com um *close* do rosto de Isabel, vêmo-la ainda confessar: “– Estou apaixonada por Álvaro”. Em seguida, com um plano próximo do rosto de Cecília sobre os ombros de Isabel, ela responde à confissão da prima: “– Então é esse o grande segredo?”. O diálogo continua em planos equivalentes e subseqüentes, com a floresta sendo vista ao fundo:

- (Isabel) – O único. E é teu.
- (Cecília) – Então, não precisa mais ficar triste.
- Por favor, não zombe de mim. [Diz Isabel com voz trêmula].

Com a câmera ainda focalizando Isabel, Cecília responde: “– Mas eu não estou zombando. Só não quero que sofra”. As cenas continuam focalizando, doravante, o rosto de quem fala sobre os ombros de quem ouve. Assim, continua Cecília:

- [...] muito menos por minha causa.
- Eu entendo, sim. [Diz Isabel com tristeza no olhar. E, com os olhos baixos, conclui]: – Eu vou esquecer Álvaro.
- Não, você não entende. Não é isso que eu quero, ao contrário. [...] quero que você seja feliz.
- Que eu seja feliz? [Pergunta a mestiça com espanto].
- É. Que ame Álvaro.
- Mas, é a ti que ele ama!
- E quem disse?
- Não preciso que me digam.

A câmera mostra, então, Isabel e Ceci num plano de conjunto, no centro do écran, quando Cecília continua dizendo: “– Não quero mais falar sobre isso. Não me importa o que ele sente”. Tirando o colar de esmeraldas do xale e colocando-o sobre o colo, mostra o presente, coloca-o no pescoço de Isabel, dizendo: “– Olha o que eu encomendei pra você”. Temos, então, um plano próximo de Isabel com a mão sobre a jóia, quando ouvimos Cecília afirmar: “– Ficou lindo”. Depois disso, o espectador presencia um abraço fraterno das moças, com a câmera deixando ver o sorriso triste de Isabel ao lado dos cabelos loiros de Ceci. Findo

o abraço, a câmera continua na mesma posição, sendo que podemos ver o rosto de Isabel mostrando esperança no semblante. Nesse momento, um recurso cinematográfico – a exploração do sentimentalismo – contribui para a retomada da hipótese da vivência harmônica entre o colonizador e o colonizado. Cecília sai do foco, dizendo: “– Agora vamos. Estou morrendo de calor”. E deixa a mestiça a mirá-la com olhar fraterno e dócil.

Pudemos perceber na seqüência esboçada, assim como nas anteriores, que, de modo geral, é na natureza que se revelam os sentimentos das personagens. Além disso, podemos dizer que as palavras de Cecília a Isabel revelam sua índole boa e o caráter romântico de seus sentimentos. Ela deseja a felicidade da mestiça e não vê obstáculos, mesmo quando esta lhe afirma ser uma bastarda, meio índia. Até mesmo a mentira, nesse momento, parece ser algo benéfico, já que tem o objetivo da felicidade de Isabel. As disjunções decorrentes da comparação entre esse episódio do romance e o do filme também sugerem certa ampliação do conceito de nacionalidade. Cecília, no romance, ainda tem o compromisso com D. Álvaro enquanto, no filme, ela não considera a existência desse compromisso, já que demonstra sentir amor por Peri desde as cenas iniciais do audiovisual.

De modo geral, enquanto integrantes do quadro composto pela tela, as moças representam ainda dois pontos que referendam os efeitos da colonização. Irmãs por parte de pai, elas demonstram afeto apesar das diferenças culturais existentes entre o branco português e o indígena habitante da terra. De um lado temos Cecília que, apesar de branca, compartilha dos sentimentos e de alguns hábitos locais. De outro Isabel, que, mesmo sendo mestiça, durante grande parte da trama demonstra desprezar as origens e os hábitos indígenas para, no momento da morte de Álvaro, cultivar os ritos indígenas da morte. Suas palavras também parecem denunciar uma visão ideológica questionadora dos preconceitos do branco e do português sobre o indígena local.

A participação das réplicas das personagens na construção da trama nos leva a inferir que: 1) a composição dos perfis se faz de modo dialógico, no sentido de abranger a visão das personagens sobre si mesmas e sobre as outras, cada uma tendo em si a gênese da outra, além do olhar do “outro”, previsto no cinema como o espectador, e na literatura como o leitor, 2) podemos ainda inferir as relações dialógicas entre texto-enunciados concernentes à intertextualidade entre romance e filme, presentes na retomada e na ampliação dos perfis das personagens em foco, 3) o filme e o romance em questão participam dos gêneros épico e dramático, sem excluir a poética, num coadunar de gêneros híbridos que a compõem, e 4) o desenrolar das cenas que compõem os perfis também contribui para a caracterização da

geografia espacial da trama, retomando a natureza exótica descrita no romance pela inserção das personagens em paisagens típicas.

3.6.3 Alguns recursos visuais/mais uma vez o *raccord*

No filme, a composição dos perfis depende também de recursos de planificação e de montagem. A escolha da montagem de *O Guarani*, preponderantemente utilizando a pontuação¹⁴⁹ (*raccord*) contínua e o campo-contracampo (em que as personagens que falam e as que ouvem são alternadas nos planos, numa técnica muito próxima da do teatro), apresenta a ação sob dois “pontos de vista” diferentes, como se, num embate de idéias, sem prejuízo do discurso *off*, fosse “mostrando a acção em continuidade absoluta sob dois ângulos diferentes [...]” (BURCH, 1973, p. 13), sempre condicionada ao contexto visual onde se inserem as personagens que falam e à tonalidade de voz que empreendem, levando o espectador a uma imagem completa da personagem e do mundo em que vive.

As cenas que descrevem as comemorações e reuniões dos homens subordinados a D. Antônio deixam entrever figuras grosseiras, que desrespeitam o índio e a terra, numa ampliação do romance no que concerne à visão do europeu explorador sobre o habitante indígena. Nas cenas passadas nos dormitórios dos trabalhadores, o espectador pode perceber que são homens grosseiros que se “divertem” com as índias do entorno do *Paquequer* e vêm a luta contra os indígenas como uma outra forma de se divertir. Tais detalhes não são enfocados no romance com tanta clareza e veemência, mas ali também tratam os índios como uma forma de queimar “algumas libras de pólvora” (p. 49).

A cena dois da seqüência 8 (12’ 20”), por exemplo, mostra os agregados, na senzala, perguntando sobre Loredano, enquanto comem, bebem e se divertem uns com os outros. É o que percebemos a seguir, na descrição da cena em questão, quando, de um primeiríssimo plano de uma vela, a câmera se abre para um plano de conjunto (médio) do local, mostrando os agregados comendo, bebendo e falando a um só tempo. Numa mesa, vemos dois homens medirem a força dos braços. O vencedor, o homem mais encorpado, é mostrado num *close* que evolui para um primeiríssimo plano de um osso descarnado sobre a mesa.

¹⁴⁹ Referimo-nos aqui a um dos “cinco tipos de relações possíveis entre o tempo de um plano ‘A’ e o de um outro plano ‘B’”, ao qual se refere Burch (1973, p. 12).



Imagem 12: Plano de conjunto da senzala durante a quebra de braço (14'23")
Fonte: O GUARANI (1996)

Partindo da mesma imagem, a câmera mostra o vencedor da disputa levantar-se, pegar o osso, colocá-lo na boca e jogá-lo sobre a mesa, permitindo que a câmera mostre novamente o objeto sobre a mesa, e deixando ver também o ventre enorme do agregado. O mesmo plano é expandido, mostrando-o em pé, em plano americano, segurando um pequeno barril de vinho e cantarolando em coro com os companheiros: “Duas coisas me contentam e são minha paixão: perna grossa, cabeluda cai de pé no travessão”. Enquanto canta caminha, acompanhado pela câmera. Empurrando os que se encontram à sua frente, passa diante de um saco de pedras preciosas, toca os minerais e continua abrindo caminho pela força até encontrar Rui Soeiro, Bento Simões e outros agregados conversando, quando então questiona: “– E Loredano, não vem matar a saudade dos amigos e da boa mesa que temos para dividir?”, sendo seguido por Rui, que se adianta: “– Na certa, não se fartou com as moças do Rio de Janeiro e agora está por aí atrás de uma indiazinha de olhos e jeitos fáceis”. Com isso, todos riem fartamente, enquanto Zé Pequeno, avistando Loredano, pergunta: “– Então, Loredano?” Enquanto ouvimos as palavras de Rui Soeiro, a câmera, num plano geral, mostra o italiano entrando pela porta da senzala, indo na direção dos comparsas. Ele caminha, passa em frente à câmera, que o mostra de perfil e gira, seguindo-o até o encontro dos amigos. Com o ator posicionado no canto esquerdo e de costas para o vídeo, o companheiro acrescenta: “– Que amores estragaram o seu jantar? Carinhos morenos ou da cor do fruto maduro?” As palavras

do comparsa são denunciadoras das intenções de Loredano para com a filha de D. Antônio, visto que somente Cecília poderia ser comparada à cor do fruto maduro.

Um novo plano americano mostra, então, Loredano tomando o barril das mãos de João Feio e o levando à boca, em imagem frontal. A câmera afasta-se um pouco, abrindo a imagem, quando vemos ao fundo, nas costas de Loredano, a silhueta de Aires Gomes, que se aproxima dos homens. João Feio vai ao seu encontro e diz: “– A comemoração, hoje, é obrigatória. Senta aí, homem, e sirva-se como um bom filho de Deus”. Enquanto isso a câmera passa a um frontal dos dois, lado a lado, para João Feio acrescentar: “– Levantem-se, seus animais, dêem lugar ao senhor escudeiro”. A câmera, então, passa pelas costas de um dos agregados, alcançando um plano médio dos parceiros de comilança, que se sentam à mesa e dividem o pão, para Aires Gomes replicar: “– Pois se levantaram em boa hora. Aproveitem e vão lá render a guarda e mandem os dois que estão lá virem para a mesa”. As palavras do escudeiro provocam a curiosidade de Zé Pequeno, que interpela: “– Ei, senhor escudeiro, não é muita guarda para um dia de festa, não?” Rui Soeiro ainda acrescenta: “– Você acha que os Aimorés atacarão?” A resposta acontece enquanto outros homens se aproximam da mesa e Aires se serve de pão e vinho: “– Eu não acho nada. O chefe manda e eu obedeco, só isso.” A objetividade das palavras de Aires é seguida da ironia de Loredano: “– Quer dizer, então, que vamos queimar umas libras de pólvoras com esses selvagens? Tudo por conta daquele filhote de D. Antônio”. Aqui temos, mais uma vez, a posição ideológica do carmelita vindo à tona para confrontar-se com as ordens de D. Antônio. Nesse momento, enquanto alguns homens riem e outros discutem, Aires responde com sobriedade: “– O menino já foi castigado o suficiente”. E João Feio, batendo o barrilzinho sobre a mesa, conclui: “– Que venha a guerra. Eu acho ótimo, assim paro de atirar em porcos do mato. Quem, se não os índios, vai nos dar essa alegria?” A cena é concluída com um grande falatório, risos e o tom galhofeiro de Aires Gomes: “– Isso vai ser um bom alvo, hein?!” Transpondo episódio do capítulo “Três linhas” do romance, a cena em questão mostra, com clareza, a posição ideológica dos subordinados de D. Antônio em relação ao índio. Percebemos nas palavras dos habitantes da “senzala” que os índios e as índias representam a possibilidade de diversão dos desbravadores. Os primeiros servindo como caça em tempo de guerra, e as mulheres, como amantes em tempos de paz, compondo uma visão que é uma retomada da ficção verbal. A cena mostra ainda que os portugueses desbravadores não acreditam na força de guerra dos índios – chamados de selvagens –, contando com a vitória antes do encontro com os opositores.

Destaquemos ainda que, enquanto “a personagem de romance afinal é feita exclusivamente de palavras escritas [...]”, no caso do filme, mesmo quando “a palavra falada

no cinema tem papel preponderante na constituição de uma personagem, a cristalização definitiva desta fica condicionada a um contexto visual” (SALES GOMES, 1998, p. 111). Isso posto acrescentamos que, no filme *O Guarani*, a opção por tomadas longas reduz o número de planos, atribuindo certa independência à ação da personagem em foco, como se naquele instante registrado ela fosse o centro das atenções dos espectadores, o que acontece quando nós a tomamos como condutora da ação por certo espaço de tempo. Dessa forma, Bengell também aproxima a imagem visual do filme da imagem verbal do romance, deixando entrever os sentimentos e os desejos mais íntimos da personagem em foco.

O fato de, muitas vezes, os planos serem fartamente longos, dando a impressão de que a câmera vai acompanhar a personagem até seu destino final, leva-nos a crer que no cinema, assim como na literatura, “o cenário confirma, precisa ou revela a personagem como feixe de traços significativos simultâneos, ou então introduz um anúncio para desenrolar a ação” (HAMON, 2005, p. 6). Esse aspecto também contribui para uma visão mais ampla e eficaz do cenário composto da floresta e de construções tão históricas quanto os do romance de Alencar. O recurso valoriza o cenário como componente da geografia, da história e da arquitetura histórica do Brasil-colônia. É o que podemos averiguar, por exemplo, nas seqüências descritas anteriormente, em oposição aos capítulos do romance, nos quais são apresentados os perfis das personagens de acordo com o espaço em que estão inseridas.

A associação dos recursos verbais aos visuais é uma maneira de se buscar a equivalência entre, de um lado, a narração/descrição verbal do narrador e das personagens do romance, e de outro, a narração/descrição verbo-visual das imagens e das réplicas das personagens da produção fílmica. No capítulo intitulado “Os Três”, por exemplo, temos as palavras das personagens associadas às imagens propostas pelo narrador para a composição do perfil destas e para inseri-las num ambiente propício. É o que percebemos quando Loredano confessa ter entregado nas mãos de D. Antônio um testamento que denuncia tudo o que pretende fazer no Paquequer. Aqui, as réplicas comprovam que o inimigo dos Mariz utiliza o bom caráter do patriarca para armar-se contra os companheiros de tocaia. Eis o que diz a esse respeito: “Tenho na mão de D. Antônio de Mariz o meu testamento, que ele deve abrir quando me saiba ou me julgue morto. Nesse testamento conto as relações que existem entre nós, e o fim para que trabalhamos” (p. 80). Ardiloso, o italiano ainda acrescenta: “D. Antônio é um verdadeiro fidalgo incapaz de abrir um testamento. Criei esperança, confiai em mim, que breve alcançaremos a meta” (p. 81). Nas palavras do próprio vilão, o leitor conhece seus artifícios, sua índole e tem notícias do caráter do patriarca dos Mariz, tudo estando

subordinado ao ideal romântico de nação em que, num movimento em ricochete, compõe traços da identidade nacional.

As palavras do narrador servem ainda para complementar o perfil do vilão: “Loredano pronunciou estas palavras com a maior calma, contemplando os dois aventureiros pálidos e humilhados diante dele” (p. 81). Percebemos, nas palavras proferidas pelo próprio vilão e pelo narrador, que Alencar vai traçando os perfis de cada ente de acordo com suas ações, com sua posição e com seu lugar de origem, mas mostrando uma ótica bastante colonialista, segundo a qual as palavras do narrador levam o leitor a encarar os opositores de D. Antônio como vilões. É em torno do patriarca que se encontram, no romance, as pessoas de boa índole, e contra ele estão os usurpadores e traidores. Assim, no seu diálogo com o leitor, apesar de este ter em si os “outros” de si mesmo, o romance perpetua uma ideologia marcadamente colonizadora.

A cena do romance apresentada acima é levada ao filme na cena três da sequência 8, com exclusividade de imagens não-verbais e sem o relato do episódio da carta, o que não compromete a qualificação do perfil do vilão, e ainda leva o espectador a perceber, através dos gestos empreendidos pelos atores e da saída furtiva dos aventureiros, vistos por meio do uso do plano geral, que os três homens estão planejando algo. A cena mostra, ao longe e à esquerda da tela, Loredano, Rui Soeiro e Bento Simões conversando. Peri aparece à direita e à frente do vídeo, escondido dos vilões, observando-os atentamente, o que nos leva a inferir a vilania dos primeiros.

As suspeitas de Peri, compartilhadas pelo espectador, podem ser confirmadas com a leitura do aspecto verbal em outras seqüências, em que os três reafirmam suas intenções. Isso porque “no cinema e na literatura são as imagens e as palavras que ‘fundam’ as objectualidades puramente intencionais” (ROSENFELD, 1998, p. 31). Sabemos, entretanto, que as imagens engendradas pelo narrador e pelas afirmações das personagens, no capítulo citado, são mais parciais que aquelas alcançadas pela ficção cinematográfica, em seqüência referente. Isso se passa porque, no audiovisual, são empreendidos recursos capazes de narrar, com certa economia de linguagem e de palavras, as mesmas passagens apresentadas verbalmente na prosa ficcional.

Um aspecto interessante da filmagem que, por vezes, contribui para formar um perfil dos entes que participam da ação é o uso de entradas e saídas das personagens do campo de ação da filmagem. A câmera posiciona-se em frente ou ao lado da personagem, recurso que, algumas vezes, “tem por fim criar um plano fixo, plasticamente falando, em torno de uma ou várias personagens” (BURCH, 1973, p. 40). Isso ocorre, por exemplo, quando na seqüência 12, temos Isabel e Cecília passeando na floresta que circunda a fortaleza.

Na cena descrita anteriormente¹⁵⁰ elas vêm de lados opostos, encontram-se e tomam a direção do rio. A posição da câmera mostra grande movimentação das personagens, que caminham em meio à paisagem da floresta. O ponto de vista do espectador abarca, então, as personagens e o ambiente, podendo caracterizá-las a partir do espaço, das ações, das imagens e das assertivas de cada uma. Tais recursos ainda podem ser associados aos gestos pessoais, ao tom de voz e à imagem visual de cada personagem em foco.

Tendo em vista o conjunto das ações, das interpelações e do aspecto visual, podemos inferir, então, que tanto Isabel quanto Cecília estão inteiramente à vontade no cenário da ação, mas esta carrega a culpa de amar Álvaro, que já está comprometido com a primeira e que, segundo suas palavras, não teria olhos para “uma bastarda meio índia”. Essas apreensões são possíveis em virtude do conhecimento de mundo do leitor. Cecília, entretanto, a liberta da culpa, afirmando que não tem interesse no rapaz, e mostrando muita alegria no olhar e muita certeza do que deseja para si. A verdade é que percebemos, nos gestos e nas palavras de Ceci, que ela deseja a própria felicidade. Em sequência anterior do filme, podemos perceber que a heroína nutre um forte sentimento por Peri. A sequência da narrativa, entretanto, mostra que Isabel não está livre da culpa e do sentimento de inferioridade, o que se infere da posição ideológica da mestiça manifestada na sequência descrita anteriormente.

Em relação ao freqüente uso do primeiro plano para focalizar os rostos das personagens, devemos ainda concluir que não são raras as vezes em que há a inversão dos *closes*, mostrando-se a personagem que ouve em lugar daquela que fala. Este recurso pode ser visto como um meio de completar o perfil das personagens em cena, pois traz para a tela “a imagem do sentimento” expresso num franzir de testa ou num baixar de olhos, gestos que poderiam estar relacionados a sentimentos como submissão, indiferença ou discordância, dependendo do que foi dito pelo interlocutor da cena. É o que se passa na cena um da sequência 14 (27’ 20”), na qual Isabel e Cecília, retornando do banho no rio, encontram D. Antônio e D. Lauriana no “túnel” da entrada da fortaleza. Nesse momento temos em foco o rosto de Cecília, enquanto D. Antônio e D. Lauriana falam de Peri.

Na cena em questão, é Isabel quem narra o episódio ocorrido no rio sob os protestos de Cecília, quando esta expressa grande indignação diante dos julgamentos que os demais fazem do índio. Durante toda a cena, temos em foco as atitudes ou expressões da menina, demonstrando com palavras e com a sisudez da face seu descontentamento diante da resolução do pai de despedir Peri.

¹⁵⁰ Esta sequência foi descrita na página 177.

Outro recurso que contribui para a composição de perfis ocorre quando a câmera sai de um *close up* para centralizar uma personagem. É o que percebemos, por exemplo, quando D. Antônio decide que Peri deve partir, na cena três da sequência 14. A cena começa com um *close up* da mão do patriarca da família Mariz preparando um pergaminho. A câmera vai se abrindo, em *zoom-in*, até abranger todos os que se encontram ali, tendo D. Antônio como centro do olhar do espectador, até o momento da chegada de Peri, quando este passa a dividir a cena com o patriarca. O aspecto verbal expõe ainda características de Peri, aludindo às posições ideológicas em cena. É o que percebemos no diálogo entre D. Lauriana e D. Antônio:

(D. Lauriana) – É para a segurança de todos, Antônio. Ele é um selvagem. Quase um animal. Um...

(D. Antônio) – Lauriana, por favor. Temos um Deus que amamos e obedecemos. Aceito que você não queira que Peri, que não teme a Deus, viva entre nós, mas aí a chamá-lo de animal...

As palavras citadas mostram, mais uma vez, a visão que o europeu tem do índio: “um selvagem, quase um animal”, diz dona Lauriana, e “que não teme a Deus”, conforme as assertivas do patriarca. “Sem fé, sem rei, sem lei”, diriam os viajantes. Ao final das últimas palavras, a imagem da câmera alcança todos os presentes: D. Álvaro, D. Diogo, Isabel e D. Lauriana estão em pé, ao lado direito de D. Antônio; Cecília, ao lado esquerdo; e Aires Gomes e Peri chegam ao fundo.



Imagem 13: Plano próximo de Peri ladeado por D. Antônio e Aires Gomes (29'34")

Fonte: O GUARANI (1996)

Nesse momento, então, o índio afirma, fazendo com que os outros se virem para ele: “ – Meu Deus mandava que Peri ficasse com sua mãe”. Vemos, então, um plano próximo do rosto de Peri, ladeado por Aires, que tem a cabeça baixa em sinal de acanhamento, quando o índio continua: “na sua tribo, junto com os ossos de seu pai Ararê. Abandonei tudo para seguir D. Antônio”. A consciência do sacrifício efetuado

alude à posição ideológica do herói. A expressão facial de Aires Gomes pode ser relacionada ao reconhecimento da importância dos atos de Peri para os habitantes do Paquequer. Aires é testemunha de que o índio sempre esteve ao lado dos Mariz como um amigo fiel. Um plano de conjunto mostra D. Antônio se aproximar de Peri e dizer: “ – Peri acredita que D. Antônio de Mariz é seu amigo?”. Mais uma vez a tez sisuda de Peri é mostrada em *close*, enquanto ele responde ao patriarca : “ – Tanto quanto homem branco pode ser amigo de homem de outra cor”. Aqui, percebemos que Peri conhece as dificuldades de relacionamento entre colonizadores e indígenas, sugerindo uma questão que no filme é ampliada, com um tom de voz firme, deixando claro que possui uma posição ideológica divergente da do colonizador. Um novo *close* do rosto de D. Antônio traz à tona o pedido: “ – Pois, muito bem, Peri. Seu amigo pede que volte para sua tribo”. As palavras do patriarca confirmam a suposta “superioridade” do colonizador em relação ao índio. Elas deixam entrever como o primeiro se relaciona com o último, colocando-se como detentor do poder e da verdade. Peri, com ar altivo e voz firme, responde: “– Peri não fala mais. Quer apenas que a ordem seja também de Ceci”. Ao que a menina responde com um aceno de cabeça, mostrada em *close*. Nesse momento, as palavras do índio confirmam a proximidade da relação dos protagonistas e esclarecem que a aparente submissão ao português é, na verdade, uma forma de o herói demonstrar seu amor por Ceci e de manter-se ao seu lado.

Enquanto ainda vemos o rosto triste de Ceci em *close*, D. Antônio retoma a palavra, e o foco da câmera, agora em plano americano, abrange o patriarca, Peri e Aires Gomes: “– Você volta para sua tribo. E, apesar da sua coragem, pode a sorte da guerra não lhe ser favorável. Se cair nas mãos de algum dos nossos este papel lhe salvará a vida e garantirá sua liberdade. Aceite, em nome de Cecília e do meu”. A entrega do pergaminho assegurando a liberdade de Peri e as palavras ditas explicitam questões históricas como a escravização do indígena em benefício do desenvolvimento e da exploração da colônia. Elas demonstram também que Cecília, apesar de amar Peri e de respeitar os hábitos indígenas, está submissa à posição ideológica do patriarca, representante do estrangeiro colonizador.

A sequência continua com um novo *close* do rosto de Peri, que, em silêncio, olha tristemente em direção ao olho da câmera. Mais um plano de conjunto mostra Cecília aproximar-se de Peri, que a olha fixamente. A aproximação da heroína aparece com um *close* de seu rosto e por suas palavras: “– Quando souber o que diz essa cruz, volta, Peri”. Então, entrega-lhe a cruz, enquanto vemos um *close* do rosto de Peri, de olhos baixos e silenciosos. A cena nos mostra ainda a ânsia do desbravador em catequizar o índio. Nesse momento, Peri responde: “– Não, Ceci. Para onde Peri vai, ninguém nunca voltou. Levo a morte no peito

porque vou hoje e a alegria se partisse ao fim da lua”. A cena transposta do romance para o filme traz à tona um tom de voz e uma imagem de campo-contracampo que sugere um ponto de vista centrado na preservação dos ritos indígenas antecipados na fala do herói. A imagem ativa, com tronco reto e o olhar firme em direção ao patriarca não condiz com a posição de Peri do romance, que, após algumas palavras, mostra-se da seguinte maneira: “O índio, de olhos baixos, comovido e confuso, parecia um criminoso em face do juiz” (p. 136).

Na seqüência, é um *close* do patriarca que lhe permite a proposição: “ – Três dias? Que diferença existe?”. A resposta de Peri vem acompanhada de um plano americano dos interlocutores ao lado de Ceci e Aires Gomes: “ – Vi os Aimorés quando iam atacar Cecília e Isabel no rio. Matei um, fui ferido e segui o outro”. Aqui temos, então, o rosto de Cecília em *close*, mostrando que Peri é digno de confiança e admiração.

Um novo *close* do rosto de Peri lhe permite concluir: “ – Os Aimorés estão prontos para atacar e Peri estaria aqui para defender D. Antônio”. Ao que se segue mais um *close* do rosto de Cecília, que interpela: “ – Peri fica. Não é mesmo, meu pai? Não pode mandá-lo embora, depois do que ele fez por mim”. Antes de concluir a seqüência, temos um plano americano das quatro últimas personagens citadas, em que Ceci se coloca ao lado de Peri. Um *close* do rosto de Peri, olhando ao lado, quando D. Antônio diz a D. Lauriana: “ – Minha mulher, este homem acaba de salvar nossa filha pela segunda vez, pondo em risco a própria vida”. Em plano americano, D. Antônio ainda continua: “ – Este homem deve partir?”, ao que a dama responde: “ – Não. Peri deve ficar. Eu também tenho uma dívida a pagar”. A imagem e as palavras ditas pela mulher de D. Antônio esclarecem que, para o colonizador, o índio deve estar a serviço do homem branco, mas confirmam também a inserção do ideal romântico de mundo, pautado no amor e na harmonia. Essa cena também constitui a transposição do capítulo “Despedida” do romance para o audiovisual, comprovando a intertextualidade entre a ficção de Alencar e o filme de Bengell.

Na seqüência em questão, o uso de recursos de filmagem e montagem, como a apresentação do *close* do rosto da personagem que fala alternado ao daquela que ouve, mostrando a expressão e o tom de voz de cada interlocutor em cena, associado ao plano americano, permite uma visão ampla do perfil das personagens, assim como de seus valores, seus ideais, suas culturas e seus sentimentos. Todas as interlocuções são direcionadas principalmente para a caracterização do perfil de Peri, que é mostrado como um guerreiro ativo, corajoso, destemido, fiel e dócil, provando que o homem nasce bom e só é corrompido pelo meio, tal qual o “bom selvagem” de Rousseau.

Além disso, a figura central da cena, D. Antônio, é mostrada como a detentora do poder legal, pois é nas mãos do patriarca dos Mariz que encontramos o pergaminho, objeto símbolo de autoridade e de liberdade. O patriarca português, um retrato do cavaleiro medieval, apresenta conduta nobre e honrada, mostrando-se incapaz de cometer a perfídia, atitude que também espera do indígena, que, na opinião do colonizador, age como um “verdadeiro cavaleiro da corte portuguesa”. Tal imagem também é condizente com o pensar do patriarca no romance de Alencar: “– Peri, disse ele, o que fizeste é digno de ti; o que fazes agora é de um fidalgo. Teu nobre coração pode bater sem envergonhar-se sobre o coração de um cavaleiro português” (p. 136). A cena em questão também mostra que Peri, mesmo se apresentando submisso ao comando do patriarca, manipula suas ordens, a partir da narração do episódio ocorrido no rio.

Apesar de a narração do filme centrar-se nos mesmos fatos do romance, temos aí uma ligeira ampliação do conceito de nacionalidade, posto que o indígena do audiovisual mostra-se mais ativo em relação às ordens e ao posicionamento ideológico do colonizador. Percebemos isso através dos focos da câmera, mostrando Peri como divisor do centro da imagem; ocorre também em decorrência da posição dada a cada personagem em cena, com o índio e o patriarca dividindo o centro da ação.

No filme, outro aspecto “incentivador” da composição de perfis é o *raccord* estático. A cena três da sequência 14 do filme apresenta uma permutação constante de um plano para outro entre as personagens que se encontram na sala de D. Antônio de Mariz, no instante em que se despedem de Peri. Os primeiros planos se alternam em *closes* dos rostos de D. Antônio, Peri e Ceci, e em gerais do local, quando abrange globalmente todas as outras personagens presentes, o que permite a caracterização do espaço e de todos ali dispostos. A focalização dos rostos nos permite perceber ainda que a única personagem capaz de apresentar-se em pé de igualdade diante do colonizador é Peri, pois, mesmo quando é mandado embora, demonstra estar ciente da importância de seus conhecimentos culturais para defender a fortaleza dos Mariz e, por consequência, Ceci, insistindo para que o patriarca reconheça que precisa dele na luta contra os aimorés.

Nesse momento, temos uma reunião de todas as personagens que fazem parte da elite da ação, assim como os representantes da fidelidade ao nobre. São amigos, subalternos e familiares que defendem a honra e a vida da família Mariz. A apresentação dos *closes* de três rostos sugere quem detém o poder da interlocução, assim como quem tem ascendência sobre o outro. D. Antônio é o patriarca que toma as decisões mais importantes na fortaleza, mas Peri é o grande representante das matas, que se atreve a infringir qualquer ordem se essa não for

também a de sua amada, Cecília. Eis, portanto, as constatações que aludem à possibilidade de dois posicionamentos ideológicos opostos: o do colonizador e o do indígena.

É também aqui que se percebe que a postura do ator, colocando-se com docilidade e firmeza, confere aparência benevolente ao herói. Apresentando-o com olhar e voz dóceis, Marcio Garcia contribui para a composição do perfil de Peri como um herói romântico, leal a seus sentimentos e auxiliar dos desbravadores, mas conservando a consciência da importância da manutenção dos hábitos da nação goitacás.

Além disso, seus atos estão relacionados ao desejo de proteger e defender a amada. Percebemos, na seqüência descrita, que toda a força e coragem do herói estão relacionadas ao amor dedicado a Cecília. Essas atitudes de Peri conferem um tom de romantismo ao herói, tornando-o um homem submetido às forças do amor. O olhar calmo, associado a afirmações como: “Peri parte se a ordem for também de Ceci”, contribuem para a composição de uma imagem pura e dócil do herói, de forma a comprovar que “a natureza pura e benfazeja acolhe o homem puro e bem-aventurado” (BAKHTIN, 1992, p. 273). Trata-se de um homem que não abdica das forças da natureza para realizar projetos e para defender seus ideais. Segundo Marco, no romance

este saber lhe garante o domínio da natureza e, com isso, as habilidades para superar a dimensão humana de Dom Antônio de Mariz, pois apenas Peri conhece os hábitos dos demais habitantes da selva, seus frutos e plantas ou a força e o movimento de suas águas (MARCO, 1993, p. 69).

Um forte expoente do caráter amável e dócil de Peri é a imagem exposta na tela, ou seja, uma conseqüência previsível do aspecto visual do cinema. Tenhamos em conta que a “definição física completa imposta pelo cinema reduz a quase nada a liberdade do espectador nesse terreno [...]” (SALES GOMES, 1998, p. 111), apresentando-lhe um herói altivo, franco, corajoso, que é levado a agir de acordo com seus sentimentos.

A coragem de enfrentar os animais selvagens, de espreitar pelas matas ininterruptamente, de opor-se a qualquer vilão é possível, aparentemente, em decorrência dos desejos de Cecília ou para protegê-la. Assim, o índio defende a família Mariz, salva Cecília e Isabel do ataque dos aimorés, caça uma onça e espreita os inimigos dos Mariz, tendo como aliadas a natureza e a coragem. Entretanto, apesar de se mostrar companheiro e amigo dos desbravadores e de aparentar submissão ao português, na ficção audiovisual Peri demonstra ter consciência de que não deve ser cristão, pois assim se tornaria o último dos homens, posto que somente em meio à natureza pode conservar a força e a altivez próprias da liberdade do

indígena. É a valorização da natureza vindo à tona na ficção audiovisual, confirmando a existência do posicionamento ideológico do indígena.

Um exemplo da expansão da ideologia e da narração no filme produzido por Bengell é a religiosidade, que, no texto verbal, é exposta pela voz parcial do narrador, e no filme, a partir das vozes e dos atos dos próprios interlocutores. Assim diríamos que D. Antônio acredita num “Deus que amamos e obedecemos”; Loredano “acredita e depois desacredita”; Peri, Isabel e os aimorés seguem os ritos indígenas de guerra e/ou de morte.

Mostrando três formas de conceber a religiosidade, o filme compreende os seguintes pontos de vista: o de D. Antônio, que concebe o cristianismo católico como única forma de salvação; o de Loredano, que não acredita na intervenção divina mas apenas no poder da instância material; e o dos indígenas, que têm nos cultos e ritos o direcionamento das ações de guerra e de paz. No audiovisual, considerando-se a recepção do filme, essas três concepções do mesmo tema, apesar de submetidas ao crivo do narrador-câmera, não apresentam a mesma parcialidade da narração do romance, o que é comprovável especialmente no epílogo, quando temos as passagens expostas na seqüência em questão, e no qual Peri reza com Cecília: “e ajoelhando, juntou as mãos como ela” (p. 281).

Apesar da coincidência das falas-réplicas das personagens de Alencar e Bengell, a transposição das palavras do narrador para o audiovisual nos leva a inferências acerca da ampliação do conceito de nacionalidade, pois trazem à tona uma imagem do índio hipoteticamente capaz de refletir sobre sua condição, seus valores culturais e seus costumes. Tais inferências são possíveis por meio da comparação das assertivas do narrador do romance com as imagens mostradas pela câmera. É o que podemos comprovar com a descrição dos sentimentos do herói feita pelo narrador de Alencar:

[...] desejava apartar-se do teatro da catástrofe, e aproximar-se dos seus campos nativos.
 Não era o sentimento de pátria, sempre tão poderoso no coração do homem; não era o desejo de ver sua cabana reclinada à beira do rio e abraçar sua mãe e seus irmãos, que dominava sua alma nesse momento e lhe dava esse ardor.
 Era sim a idéia de que ia salvar sua senhora e cumprir o juramento que tinha feito ao velho fidalgo (p. 273).

As palavras em questão demonstram que Peri sobrepunha o dever de salvar Cecília e de cumprir a promessa feita ao patriarca ao desejo do reencontro com seu povo. Isso não se comprova no filme, onde Peri mostra consciência da promessa de salvar a amada mas não

prioriza o desejo do patriarca. Aparentemente, a promessa se faz como subterfúgio para poder ficar ao lado de Ceci e não como consequência da obediência.

No romance, também é pelo amor dedicado a Cecília que o herói conserva sua soberania diante dos entes da natureza, praticando atitudes que elevam o amor romântico. Reconheçamos que o homem de Rousseau não está ocupado “em criar e em construir [...]”; em sua obra “temos o homem entregue ao idílio, à voluptuosidade, ao passatempo, ao amor” (BAKHTIN, 1992, p. 273). A partir dessa perspectiva apresentada por Bakhtin, no romance Peri seria o homem “entregue ao idílio, à voluptuosidade, ao amor” e D. Antônio e D. Álvaro encarnam o perfil do homem construtor. Dizemos isso com base em cenas como a que se passa no capítulo intitulado “Ceci”, onde o narrador apresenta o herói a olhar a moça “com admiração ardente [...]” (p. 103), enfatizando um sentimento puro mas impregnado de desejo. No filme, na seqüência 14 Peri mostra-se ciente de seu sentimento quando atribui a Cecília o direito de mandá-lo partir, mas, nas seqüências 19 (37’ 05”) e 34 (84’ 05”), transposições de cenas descritas pelo narrador, ao afirmar que não pode ser cristão, trazem à tona valores e cultos indígenas. Tal posicionamento ideológico não pode ser encontrado no romance de Alencar, o que marca, assim, uma ampliação da transposição da obra para o cinema. Essa ampliação se faz possível ainda a partir da comparação das palavras do narrador com as imagens mostradas em cena.

Ainda com relação à seqüência 14, podemos dizer que as imagens mostram a relevância do acontecimento, pois Isabel, Aires Gomes, D. Álvaro e D. Lauriana completam a ambientação com enorme imobilidade física e sisuda expressão facial, o que comprova que a soberania do patriarca só é questionada pela filha e pelo indígena. Isso se percebe também com o deslocamento da câmera, que parte de um *close* das mãos de D. Antônio para abrir-se gradativamente até abranger todos os presentes. Esse deslocamento conclui-se com a chegada de Peri, que, mesmo não tendo poder hierárquico sobre os demais, representa o foco de todas as ações e de todos os sentimentos ocorridos nesse instante, dado que é dele que se fala durante toda a seqüência. A predominância da imagem de Peri no audiovisual, centralizado pela câmera e focalizado frontalmente, em plano médio, denota a importância do indígena para a cena, e, por conseguinte, enfatiza a importância da expressão de seus hábitos e costumes.

Na décima nona seqüência, temos um exemplo de campo-contracampo contribuindo para a revelação dos sentimentos dos heróis e para a definição de suas posições ideológicas, quando Peri e Ceci se alternam em cena, apresentando seus pensamentos e desejos. Os *closes* dos rostos dos protagonistas, associados ao aspecto verbal, trazem à tona a revelação do amor

e dos valores culturais e religiosos das personagens, mostrando-se como sujeitos constituídos através de vozes ideologicamente marcadas.

A seqüência inicia-se com um *close* do rosto de Ceci deitada em seu leito, expressando tristeza e melancolia no olhar, enquanto seus pensamentos são expostos ao espectador: “– Duas vezes me salvou a vida, duas vezes o mandei partir. E, no entanto, todos os dias arriskas morrer para me ver feliz”. Aqui, temos a construção do perfil cavalheiresco de Peri, que arrisca a vida para salvar a mulher amada. Em seguida, um *close* do rosto de Peri, na escuridão da floresta, também nos permite ouvir seus pensamentos: “– Que mais quer que faça Peri com sua vida?”. Com a alternância dos rostos, os pensamentos se cruzam: “– Cecília quer que Peri seja cristão. Quer batizar você para que sirva ao seu Deus”. Trata-se de uma afirmação expressiva da ideologia de Ceci, que deseja transformar o índio num cristão para que sirva ao Deus dos católicos e seja um cavaleiro português, configurando um posicionamento ideológico dominante no romance de Alencar. Em um plano próximo, Peri é focalizado de cócoras e em *contre-plongée* segurando o arco e a flecha, quando interpela: “– A planta precisa de sol para crescer, Peri precisa de liberdade para viver. Peri cristão será o último dos teus”. A seqüência acaba aí, com o som dos bichos da floresta, sob a imagem do índio a olhar em torno de si, como se refletisse sobre seus valores.

A imagem e o som associados às palavras do herói nos mostram sua consciência ideologicamente formada por intermédio do conhecimento e do reconhecimento dos cultos indígenas. Poderíamos inferir, tendo em vista essa demonstração de consciência acerca da preservação dos hábitos e cultos indígenas, que Peri, na seqüência que antecede à invasão dos aimorés, age dissimuladamente ao seguir as ordens do patriarca português de se tornar cristão para salvar Cecília. Tal dissimulação poderá ser comprovada na última seqüência do filme, quando Peri confessa à amada que não pode viver entre os brancos, nem abandonar a vivência entre os seus, de forma a exprimir uma posição ideológica oposta à do colonizador português.

A seqüência 19 testemunha também o delinear do perfil dos envolvidos na cena. É quando se comprova o amor que Peri dedica à amada e a docilidade e o bom caráter desta, pela associação do verbal e do não-verbal expostos em cena, numa composição maniqueísta do perfil dos heróis da trama. Na seqüência também podemos conhecer a cultura e os hábitos das personagens: Cecília é branca, cristã e portuguesa, e por isso quer que Peri se converta ao catolicismo; Peri, por sua vez, é índio e vive em meio às forças da natureza; por essa razão, apesar de amar Cecília, precisa da liberdade. Aqui, o conflito provocado pelas diferentes culturas, crenças e hábitos é enfocado na cena do audiovisual, o que é abordado de modo

divergente no romance de Alencar, onde os fatos não deixam claras as posições ideológicas das personagens.



Imagem 14: Closes de Peri e Ceci apresentam pensamentos alternados em cena (37'04")
Fonte: O GUARANI (1996)

Os rostos em *close*, alternados entre palavras sussurradas em tom de confissão, em que cada um fala sobre o outro, oferece ao espectador a possibilidade de se colocar no lugar das personagens, vendo os fatos e introjetando os sentimentos de cada um. Com isso temos, com o registro das imagens em *close* associado às réplicas das personagens e aos ruídos, um conjunto capaz de compor o perfil ideal dos protagonistas, sem excluir suas diferenças étnicas e culturais.

Vale lembrar que a produção de *O Guarani* utiliza recursos clássicos para a composição do perfil das personagens. Contamos, por exemplo, com uma grande incidência do uso de campo-contracampo para a composição do perfil físico, psicológico e ideológico das personagens centrais, recurso freqüentemente usado também para destacar momentos de tensão psicológica ou de embate físico, contribuindo, entre outros, para a definição de vilania, lealdade ou superioridade. Citamos como exemplo o diálogo de Loredano com D. Álvaro antes da partida com D. Diogo, na seqüência 20 (37' 50"), quando o ódio e a disputa estão expostos na face das personagens, mostrando, em expressões e olhares cabais, quem é o malfeitor e quem é o defensor do bem, na trama.

A cena dois da seqüência em questão, que mostra, em plano geral, os homens dispostos em grupo e Loredano no centro do vídeo ao lado de um dos comparsas, começa com a entrada truculenta de Aires Gomes na senzala, afirmando: “– Ninguém sai”. A insistência de um dos agregados fazendo menção de deixar o local provoca Aires, que diz: “– Eu disse, ninguém. Todos comigo. Venham cá. D. Antônio de Mariz mandou dizer, sob meu intermédio, que ninguém se afaste de casa sem expressa ordem sua. Quem desobedecer será

posto a ferro”. As palavras são proferidas no momento em que Aires se encontra no fundo do vídeo, ao lado dos outros agregados, e Loredano, em posição central e de destaque na tela, está mascando um pedaço de cana de costas para Aires, enquanto este o observa com reserva e sisudez no olhar. Os protestos dos homens levam Aires a gritar: “– Eu disse a ferros!”, ao que o italiano, em pé, responde com tom de protesto e dissimulação, mostrando que não concorda com as ordens transmitidas pelo escudeiro: “– O que nem eu e nem meus companheiros entendemos é a razão disso”.



Imagem 15: Loredano de cócoras no centro do vídeo (38'55")

Fonte: O GUARANI (1996)

A cena descrita leva o espectador a perceber que Loredano, dentre os agregados, é o único capaz de questionar uma ordem de D. Antônio. Ele apresenta uma postura distinta dos demais, com firmeza na voz e ombros erguidos, opondo-se às ordens superiores e demonstrando que não teme a presença de Aires nem tampouco as ameaças do patriarca. Dessa forma, temos um ponto de vista definido acerca das posições ideológicas enfocadas. Loredano opõe-se às ordens de Aires porque não comunga dos mesmos valores do primeiro, sentindo-se no direito de questionar o comandante, que, por sua vez, mostra-se obediente ao patriarca e ao que ele representa.

O plano seguinte mostra D. Álvaro e D. Diogo, em plano americano, entrando na senzala. Quando pára diante dos homens, o filho de D. Antônio explica: “– Como todos sabem, aguardamos um ataque dos aimorés a qualquer momento. Eu parto imediatamente em

busca de reforços, no Rio de Janeiro, e preciso de três homens dedicados pra me acompanhar. Quem se apresenta?”. Nesse instante, vários homens se oferecem para a missão, mas ele escolhe dois, e D. Álvaro acrescenta em tom enfático: “– E o terceiro será Loredano!”. Mostrando decisão e firmeza na voz, o jovem é questionado por Loredano. O italiano é, então, mostrado em plano próximo, numa imagem típica do cinema da década de 60. Com semblante insatisfeito, ainda mascando cana, ele responde: “– Desagrada-me recusar, mas sinto-me doente, sem forças para uma viagem dessas”. O olhar fixo de Álvaro, associado à voz firme e áspera, demonstra determinação e indisposição para ceder: “– Não haverá enfermidade que prive um homem de cumprir o seu dever, sobretudo quando se trata de um homem valente e leal como o senhor, senhor Loredano”. Tais palavras são proferidas enquanto Álvaro, em plano próximo, caminha em direção ao italiano, diante do qual ele pára, permitindo que a câmera mostre os dois interlocutores, de perfil, em plano próximo. Então, o moço acrescenta em voz baixa, mas determinada: “– O senhor deve partir, caso contrário o senhor morrerá enforcado, em menos de uma hora”. É nesse momento que se percebe o poder de D. Álvaro em relação aos agregados. Em silêncio, os dois homens se fitam com força e ódio, depois do que Álvaro conclui: “– Estou lhe dando uma chance para que vá embora”.



Imagem 16: Em plano próximo, temos o embate visual de Álvaro e Loredano (40'17")
Fonte: O GUARANI (1996)

A sequência em questão nos mostra a força da imagem associada ao tom de voz e ao gesto das personagens. As réplicas explicitam as razões de cada personagem, mostrando mais

uma vez quem está em posição hierárquica superior, quem defende os ideais do colonizador ou está contra eles. Essa cena é transposta do capítulo “Partida”, que se completa com alguns fatos descritos nos capítulos “Vilania” e “Nobreza” do romance, aludindo a um episódio que retrata o embate físico entre D. Álvaro e Loredano e se finda com a expulsão do italiano, com a seguinte ameaça: “Vais jurar que amanhã deixarás a casa de D. Antônio de Mariz e nunca mais porás o pé neste sertão; por tal preço tens a vida salva” (p. 114). Acrescentamos que, na transposição das cenas e das réplicas, o narrador do romance é traduzido com bastante eficácia pelo narrador-câmera, provando que as imagens verbais foram bem aproveitadas no campo imagético, na medida em que preservam a dramaticidade das cenas do romance no filme.

Assim, o olhar furtivo e esgueirado de Loredano, oposto ao olhar incisivo e franco de D. Álvaro, a expressão física, os olhares expressivos das intenções das personagens são associados a ações e exclamações que complementam o significado da sequência. Cada uma das personagens pode ser vista individualmente ou ao lado do opositor, priorizando uma parte do corpo ou mostrando sua integralidade, o que se faz de acordo com a intencionalidade da direção, de modo a enfatizar determinada expressão ou ação. Essa intencionalidade está provavelmente relacionada às supostas expectativas dos espectadores do filme e aos ideais dos envolvidos na produção: diretores, roteirista, atores, câmeras que podem ou não estar cientes dos pressupostos ideológicos do Romantismo e do projeto de construção de uma identidade nacional presente na prosa literária Alencar.

De modo geral, cinema e romance têm nas réplicas das personagens, associadas a outros recursos, fortes indícios da composição dos perfis das personagens e dos retratos da paisagem. Concordando com Bourneuf e Ouellet, acrescentamos que o romance pode “utilizar a panorâmica, o *travelling*, a profundidade de campo, os jogos de luz, a distância em relação ao objeto e a mudança de plano para situar a personagem, para a integrar no seu meio [...]” (1976, p. 157); assim também o cinema pode retomar a voz de uma personagem para completar o quadro apresentado pelo aspecto visual do filme. É o que percebemos na sequência 22 (42’ 50”), quando Mestre Nunes dá voz às imagens da cena da história de Loredano.

A sequência em questão começa com Mestre Nunes e Aires Gomes sentados, enquadrados em plano médio frontal, o primeiro fumando e o segundo bebendo, enquanto conversavam sobre Loredano. A expressão fechada do rosto de Mestre Nunes é acompanhada de uma pergunta: “– Quem é esse homem que anda com o filho de D. Antônio e que tem o diabo de um nome que não é português”? Enquanto este fala a câmera acompanha seus

movimentos, abrindo o campo de visão até focalizar as duas personagens no centro do vídeo, quando Aires Gomes responde: “– Loredano. Você deve estar falando de Loredano”. Mestre pergunta, então, de modo incisivo e enfático: “– De onde é esse homem? De onde ele veio? O que ele fazia?” Sem perceber a preocupação do interlocutor, Aires completa: “– Chegou, pediu hospitalidade e foi ficando”. Então Mestre Nunes pergunta novamente: “– Há quanto tempo isso?” A resposta vem entre um gole e outro de vinho: “– Chegou há cerca de um ano e foi ficando”. A partir desse momento Mestre Nunes, movendo o tronco do corpo, retira o cachimbo da boca e conclui: “– Então, é ele mesmo!”.

O suspense da cena é alcançado com o tom de voz empreendido pelo ator, assim como pela sua expressão facial, com o foco da câmera deixando ver os olhos esbugalhados do interlocutor. No romance, a conversação de Aires e Nunes, descrita no capítulo “Na treva”, também revela a origem do italiano, mas não descobre seus verdadeiros projetos, o que se passa no capítulo “O carmelita”, através da voz do narrador. A junção dos acontecimentos expostos nos dois capítulos do romance, associados aos recursos audiovisuais, dá à transposição maior suspense aos fatos e contribui para a complementação do perfil físico e ideológico das personagens em cena e de Loredano, que é descrito pelo narrador do romance como tendo “um sorriso diabólico”, que “tinha enrugado seus lábios”. Assim, “este sorriso era uma idéia infame que luzira no seu espírito como a flama desses fogos perdidos que brilham no seio das trevas em noites de grande calma” (p. 176).

O plano seguinte exhibe um *close* do rosto de Aires, mostrando interesse e preocupação. A voz também expressa preocupação, ao dizer: “– Ele quem, homem?” A resposta vem acompanhada de um *close* do rosto de Nunes, que arregala os olhos ao dizer: “– Ele, Satã!” De volta ao interlocutor, este replica: “– Por favor, sem blasfemar. Fale claro!”, em uma expressão que revela os princípios cristãos do “escudeiro” de D. Antônio. É então que Nunes, mostrado em *close* e levando o cachimbo à boca, com os olhos fixos num ponto, inicia sua narração: “– Eu vou começar do início”.



Imagem 17: Sequência em que Mestre Nunes narra a história de Loredano (43'30")
Fonte: O GUARANI (1996)

Ouvimos as primeiras palavras de Mestre Nunes enquanto vemos a imagem panorâmica de uma praia deserta: “– Naufragamos numa praia. Eu estava desmaiado. E....”. Nesse momento, a interrupção da narração *off* dá lugar ao cenário. A câmera vai se aproximando do local e das personagens quando a voz do narrador desaparece e a cena mostra Mestre Nunes desmaiado e Loredano vestido de frade, ao lado de um moribundo que segura uma cruz, insistindo com o religioso: “– Me dá extrema-unção, padre [...] Castigo do céu, padre, por ter pego o mapa. O mapa, padre. Preciso da absolvição”. Loredano, com as mãos postas, pergunta, enquanto reza em latim: “– E onde está o mapa? Fale para ser perdoado. Ave Maria... Salve sua alma. Onde?” A resposta do moribundo é: “– Na cruz, padre”, e leva o religioso, após terminar a extrema-unção, a quebrar a cruz e a gritar, com fúria, em direção ao céu: “– *Consumatum est*. Senhor, mate-me, pois se me deixares com vida, hei de ser rico e poderoso, contra a vontade de todos”.

A afirmação de Loredano traz à tona sua formação religiosa, além de demonstrar que reconhece os valores sociais de boa conduta, provando que a vivência do vilão, relacionada a sua formação sócio-histórico-ideológica, compõe seu modo de ver e de agir no mundo. Ou seja, até mesmo quando ele premedita seus atos, dissimula e engana, reconhece as influências dos “outros” de sua formação social. Dizemos isso porque o italiano pede a Deus que o impeça de cometer as vilanias que se seguirão, revelando os conceitos que adquiriu durante os estudos e a vivência nos centros religiosos.

A cena mostra ainda Mestre Nunes acordando e observando o religioso, enquanto este corre para longe, segurando o mapa. O deslocamento da cena para o passado, com a inserção da narração da conversação entre Loredano e o moribundo, leva o espectador a descobrir a origem dos planos do vilão.

A origem do vilão é explicitada primeiramente pela pergunta de Mestre Nunes: “– Quem é esse homem que anda com o filho de D. Antônio e que tem o diabo de um nome que não é português?”, indicando que se trata de um estrangeiro, pois, sendo o Brasil uma colônia de Portugal, o esperado é que os desbravadores fossem, na maioria, também portugueses. Além disso, as palavras demonstram certo preconceito dos colonizadores em relação aos estrangeiros, provavelmente decorrente de suas vivências. O segundo elemento que completa o perfil de Loredano surge da narração da história de Mestre Nunes, que o apresenta em trajes de frade, dando a extrema-unção ao moribundo mas aproveitando para apossar-se do mapa do tesouro. A conclusão da cena dá-se com as palavras do próprio Loredano, confessando que será capaz de todas as vilanias para ser rico e poderoso: “– *Consumatum est*. Senhor, mate-me, pois se me deixares com vida, hei de ser rico e poderoso, contra a vontade de todos.”

De modo geral, no filme encontramos a recuperação das imagens propostas no romance, com a ampliação e/ou redução de algumas cenas. Podemos dizer então que a composição dos perfis dá-se gradativamente, em cada *close* de rosto, cada movimento, cada exclamação, cada ação, cada imagem gravada na mente do espectador, na lente do cinegrafista, assim como a partir dos conhecimentos que o diretor e seus auxiliares têm acerca do romance adaptado, dos fatos históricos e dos hábitos do período colonial. E tudo isso é registrado por pontos de vista formados pela associação do verbal com o visual, da palavra sonora com a imagem visual, associação que se constrói dentro de um conjunto de imagens recuperadas da ficção verbal, formando um retrato das práticas seiscentistas na colônia em que as personagens da ficção, essencialmente verbais, permanecem vivas, no filme, por meio de imagens e palavras.

3.6.4 O perfil indígena: uma ampliação do conceito de nacionalidade

As imagens verbais e verbo-visuais dos indígenas comprovam a intertextualidade da transposição do romance para o filme, especialmente quanto à recuperação temática da identidade nacional. Assim, apesar de a caracterização do herói se fazer de modo bastante similar ao da ficção verbal – ele é dócil, bom, corajoso, guerreiro, apaixonado e amigo do colonizador – essa transposição ocorre com sutil desvio de sentido, pois os indígenas do filme não conservam a essência maniqueísta do romance. Chamamos de desvio de sentido o fato de os aimorés não serem descritos na ficção visual com o mesmo tom pejorativo do romance de Alencar, como feras, “sem fé, sem lei, nem rei”, numa visão coerente com o ideal romântico centrado no exótico e no ponto de vista do estrangeiro europeu. Assim, as palavras de Lestringant definem a imagem do indígena em dois pólos: (1999, p. 37), o selvagem “condensa em si mesmo um catálogo de ‘singularidades’ irredutíveis e contraditórias: cruel e debochado, virtuoso e hospitaleiro, homem honrado e ‘grande ladrão’ etc.”, resumindo a oposição entre Peri e os aimorés do romance.

A comparação entre a composição dos perfis das personagens indígenas nas duas obras nos leva a inferir essa ampliação do conceito de nacionalidade no filme, visto que o narrador de Alencar atribui aos indígenas inimigos dos Mariz e de Peri características essencialmente negativas, e o narrador-câmera os apresenta com ambientação, vestimentas e atos similares aos do herói. No filme, é especialmente a imagem da câmera que leva o

espectador a conhecer atos, fatos e características físicas dos indígenas. Além disso, outro elemento que também contribui para a definição dos perfis são as réplicas das personagens acerca dos indígenas.

Essa composição dos perfis se faz, no romance, a partir de uma adjetivação negativa da descrição de fatos, atitudes e ritos dos aimorés, em oposição a uma adjetivação essencialmente positiva de Peri e dos goitacás. Segundo Martins (2005, p. 105), essa fórmula descritiva, opondo os indígenas, chama-se amplificação e serve para “dotar uma personagem de estatura heróica” e para a construção de uma “perspectiva idealizante” no romance. “São muitos os exemplos de amplificação que se pode retirar dos romances alencarianos. Em *O Guarani*, Peri é construído em oposição aos índios aimorés [...]”.

No romance, os ritos indígenas descritos fazem parte da história do herói da trama e de sua tribo goitacás, dando ênfase ao heroísmo de Peri e de seus ancestrais. É o que podemos perceber a partir das descrições do narrador e das narrações de Peri acerca de sua tribo, no romance, em comparação com suas transposições para o filme. Um exemplo do heroísmo de Peri é a descrição da caçada: “Era uma luta de morte a que ia se travar; o índio o sabia, e esperou tranqüilamente [...]” (p. 30). Conforme as palavras de Marco (1993, p. 69), é construída “a imagem do índio como homem sábio, inteligente e virtuoso para afirmá-lo como companheiro indispensável ao branco que quer fixar-se à terra e colonizá-la”. É também o que se passa na descrição no capítulo “No banho”, quando o índio, num ato de extrema coragem, salva Ceci dos aimorés:

Deixou-se cair como uma pedra do alto da árvore; as duas flechas que partiam, uma cravou-se-lhe no ombro, a outra roçando-lhe pelos cabelos mudou de direção.

Ergueu-se então, e sem mesmo dar-se ao trabalho de arrancar a seta, de um só movimento tomou à cinta as pistolas que tinha recebido de sua senhora, e despedaçou a cabeça dos selvagens (p. 63).

A descrição acima confirma o tom parcial do narrador de Alencar, que atribui a Peri todos os traços do bom indígena. Assim também o faz em relação à sua tribo quando descreve o episódio da escolha do mais forte.

‘Era tempo das árvores de ouro. [...].

‘Enquanto o sol alumiu a terra, caminhamos; quando a lua subiu ao céu, chegamos. Combatemos como Goitacás. Toda a noite foi uma guerra. Houve sangue, houve fogo.

‘Quando Peri abaixou o arco de Ararê, não havia na taba dos brancos uma cabana em pé, um homem vivo; tudo era cinza (p. 97).

Assim se constrói a imagem dos goitacás do romance: homens fortes e valentes, dentre os quais Peri é “o mais valente da tribo e o mais temido do inimigo”.

A comparação entre as descrições adjetivadoras do narrador e as imagens da câmera nos levam a concluir que, na ficção verbal, as características positivas dos índios goitacás se opõem a uma visão negativa dos guerreiros aimorés. Na ficção visual, as imagens da câmera também apresentam o heroísmo de Peri, seus ritos e sua tradição mas sem menosprezar os ritos dos indígenas inimigos, o que configura um sutil desvio na caracterização dos índios do romance no filme.

Quando o romance apresenta os ritos ou os hábitos dos índios inimigos, o narrador os caracteriza como essencialmente perversos e inferiores a Peri, conforme podemos perceber a seguir: “No fim da lua das águas uma tribo de Aimorés descera das eminências da Serra dos Órgãos para fazer a colheita dos frutos e preparar os vinhos, bebidas e diversos alimentos de que costumava fazer provisão” (p. 74). Na seqüência, Peri os observa enquanto produzem armas de guerra para efetuarem a vingança contra os assassinos da filha: os habitantes da esplanada de D. Antônio:

O mais velho, de estatura gigantesca, engastava as presas longas e aguçadas da capivara nas pontas de canas silvestres, e afiava numa pedra essa arma terrível. O mais moço enchia de pequenas sementes pretas e vermelhas um fruto oco, ornado de penas e preso a um cabo de dois palmos de comprimento (p. 75).

A imagem exposta pelo narrador leva o leitor a compor o perfil dos aimorés tendo em mente sua “estatura gigantesca” e a “arma terrível” que usa para aniquilar o inimigo. De modo semelhante, a ação em guerra também é descrita pelo narrador: “Homens quase nus, de estatura gigantesca e aspecto feroz; cobertos de peles de animais e penas amarelas e escarlates, armados de grossas clavas e arcos enormes, avançavam soltando gritos medonhos” (p. 195). Assim, temos algumas imagens verbais dos inimigos de Peri cultuando hábitos e seus ritos de guerra, as quais levam o leitor a caracterizá-los de modo extremamente maniqueísta, como vilões sem nenhuma qualidade. Acerca da vilania dos aimorés no romance, Marco (1993, p. 69) afirma que “o selvagem que ameaça o projeto do fidalgo português: aquele que espreita, rastreia e ataca; aquele que tem como código de justiça a devoração do inimigo e não o diálogo. A estes a narrativa não reserva participação na tarefa

de constituir o país”. No filme, a imagem de vilania dos aimorés surge na voz das personagens, como na sequência 5 (7’ 58”), quando D. Antônio e Aires Gomes conversam:

- Os Aimorés não ousarão atacar a esplanada, D. Antônio. Eles o temem.
- A vingança é uma paixão que domina os Aimorés. Por ela sacrificam a vida, são capazes de se devorarem uns aos outros na crença que se fortalecem.

As palavras denotam a superioridade do patriarca dos Mariz e duas características pejorativas dos inimigos do colonizador: a vingança e a antropofagia. Entretanto, esse perfil negativo dos aimorés é amenizado pelas imagens da câmera, que apresentam seus ritos e costumes de modo imparcial. É o que podemos perceber na descrição de algumas seqüências do filme de Bengell.

Na sequência 24 (51’ 25”), uma clara transposição do capítulo intitulado “Combate”, temos o esboço dos costumes locais por meio de algumas imagens de indígenas cultuando seus ritos e preparando-se para uma luta baseada nos costumes da nação dos aimorés. Composta de 11 planos, a sequência começa com um plano próximo dos pés dos índios, que dançam em círculo enquanto cantam a toada de guerra. Ornados com penas e pintados com as cores da guerra, os guerreiros aimorés preparam-se para a batalha. No romance, a cena em questão começa a ser descrita da seguinte forma: “Os Aimorés, grupados em torno de alguns troncos já meio reduzidos a cinza, faziam preparativos para dar um ataque decisivo” (p. 218).

No segundo plano da sequência, a câmera apresenta um *close* dos rostos que passam diante dela enquanto marcham num círculo ininterrupto. A imagem aproxima-se de um índio que prepara seu instrumento de guerra, enquanto outros, ao fundo, em segundo e terceiro planos, continuam a dança da guerra. Um primeiríssimo plano mostra também os detalhes da



Imagem 18: Guerreiros aimorés preparando-se para a guerra (51’57”)
Fonte: O GUARANI

preparação de arcos, flechas e tacapes.

Tudo isso é descrito pelo narrador de modo sucinto, mas sem abdicar de expressar um ponto de vista parcial e ideologicamente marcado pela visão do colonizador: “Nesse momento, os Aimorés preparavam setas inflamáveis para incendiar a casa de D. Antônio de Mariz; não podendo vencer o inimigo pelas armas, contavam destruí-lo pelo fogo” (p. 218). Nas palavras do narrador, a negação – “não podendo vencer o inimigo” – coloca os aimorés como inferiores ao colonizador e os leva a agir de modo cruel, atirando “setas inflamáveis”.

A riqueza dos detalhes dos objetos, da maquiagem e dos cabelos mostrados em cena, no filme, aparece em mais um primeiro plano dos indígenas. A câmera, posicionada diante dos atores, gira para os lados, aproxima o *zoom*, vai para cima ou para baixo, mostrando cada detalhe da cena. Um plano americano mostra uma índia pintando um guerreiro e tendo ao fundo diversos movimentos na mesma simetria. Primeiríssimos planos mostram em detalhe as mãos, compondo e decorando o tacape e o arco. Outros planos próximos e primeiríssimos planos completam os detalhes da seqüência, mostrando ainda os detalhes dos corpos seminus em meio às árvores. O último *close* da seqüência abre-se até abranger um plano americano, mostrando um aimoré empunhando o arco e a flecha para o alto e compondo uma imagem que denota certo heroísmo do inimigo de Peri, principalmente pelo olhar altivo e pelo talhe delgado e bem feito do indígena em cena.

A seqüência, composta pelas imagens dos indígenas em movimento, com o áudio do canto constante dos índios dizendo “ru ru ru ”, leva o espectador a uma visão abrangente do ritual aimoré de guerra, marcando a cultura indígena em seus traços mais peculiares, o que leva à constatação de uma sutil ampliação do conceito de nacionalidade no filme, porque enfoca os ritos de modo aparentemente imparcial, e isento de comentários similares aos do narrador do romance. Conforme podemos averiguar a seguir, na descrição do narrador dos guerreiros aimorés

os cabelos arruivados caíam-lhe sobre a fronte e ocultavam inteiramente a parte mais nobre do rosto, criado por Deus para a sede da inteligência, e para o tronco donde o pensamento deve reinar sobre a matéria. Os lábios decompostos, arregaçados por uma contração dos músculos, tinham perdido a expressão suave e doce que imprimem o sorriso e a palavra; de lábios de homem se haviam transformado em mandíbulas de fera afeitas ao grito e ao bramido. [...] (p. 218).

Conforme podemos averiguar nas palavras do narrador, o romance apresenta a imagem dos índios aimorés como feras de “cabelos arruivados” sobre a testa e lábios

transfigurados em mandíbulas “afeitas ao grito e ao bramido”, enquanto o filme os apresenta como indígenas típicos da geografia brasileira¹⁵¹, como uma reprodução das imagens que o brasileiro em geral tem dos próprios indígenas.

Na continuação do filme, na cena um da sequência 28 (61’ 40”) Peri realiza o rito de morte da tribo goitacás, mostrando como deve proceder um guerreiro antes da batalha. Composta de dois planos, a cena começa com um *plongée* da floresta. A câmera, posicionada num ponto alto do local, mostra as árvores e as montanhas enquanto o espectador escuta a voz de Peri em seu rito de guerra. “– Arma de Peri, companheira, amiga, adeus. Teu senhor te abandona. Contigo, ele venceria; contigo, ninguém poderia vencê-lo. Peri quer ser vencido”.

No plano dois, a câmera move a imagem em *contre-plongée* das árvores e coloca-se diante de Peri, em pé, sobre as pedras do entorno do rio. Ele continua seu ritual: “– Peri, filho de Ararê, primeiro de sua tribo, forte entre os fortes, guerreiro nunca vencido. A arma de Peri não pode ver seu senhor pedir a vida ao inimigo. O arco de Ararê já quebrado não salvará seu filho”. O herói diz essas palavras enquanto quebra o arco e se pinta com as cores de guerra. A coragem e a superioridade do herói são denunciadas pelas próprias palavras e pela imagem em *contre-plongée*, mostrando-o altivo e superior. A cena alude aos hábitos, ritos e costumes da tribo de Peri, mas também nos remete às imagens dos aimorés se preparando para a guerra.



Imagem 19: *Contre-plongée* de Peri realizando rito de guerra (62’09”)
Fonte: O GUARANI (1996).

¹⁵¹ O que chamamos de indígena típico da geografia brasileira diz respeito ao conceito, formado socialmente, que tem o índio como uma entidade histórica que se prepara para a guerra, cantando e pintando o corpo.

A associação entre as assertivas de Peri e a imagem exposta na tela aparentemente denuncia suas intenções de sacrificar-se, e representa um dado da cultura indígena, reconstruindo com maestria as imagens apresentadas no romance de Alencar, no capítulo “Esperança”, onde o narrador mostra Peri em cenas semelhantes às apresentadas no filme. A única diferença encontrada, o fato de a cena do romance se passar na cabana de Peri, e a do filme, na floresta, justifica-se por uma questão enfatizada anteriormente neste trabalho: a da falta de cenários, e pode sugerir um aproveitamento da imagem da floresta como elemento primitivo e exótico.

Na cena dois da sequência 28, composta de oito planos, referente ainda às descrições do capítulo “Combate” do romance, podemos verificar mais um traço da descrição dos costumes indígenas: o dos aimorés e o de Peri. A partir de um plano americano dos aimorés dançando e cantando “cacaum um zi, cacaum um zi”, temos o ataque de Peri. A imagem, a partir de então, alterna-se entre os planos médios, americanos, e *closes* do rosto de Peri, mostrando, com isso, os movimentos dos golpes dos aimorés e aqueles de Peri, com a câmera acompanhando cada gesto.



Imagem 20: Plano de conjunto de Peri em luta com os aimorés (62'36'')
Fonte: O GUARANI (1996)

A coragem do índio goitacás é exaltada em sua agilidade e sua destreza, derrubando um a um os inimigos, até baixar a arma e entregar-se à morte, à semelhança do que descreve o narrador do romance, mas sem o seu exagero tão freqüente: “Altivo, nobre, radiante da coragem invencível e do sublime heroísmo de que já dera tantos exemplos, o índio se

apresentava só em face de duzentos inimigos fortes e sequiosos de vingança” (p. 220). O próprio Alencar, em defesa de *O Guarani*, na Polêmica Alencar/Nabuco, enaltece a coragem do herói, afirmando:

O selvagem, sabendo que seu corpo devia servir ao banquete dos Aimorés, envenena-se para aniquilar assim a tribo dos inimigos e salvar Cecília. Ele possuía um veneno sutilíssimo em cuja virtude confia, e emprega-o para realização do seu tremendo sacrifício (ALENCAR, 1978, p. 98).

Na seqüência do filme, temos um *close* do rosto de Peri olhando fixamente para o cacique da tribo inimiga, que também é mostrado em *close*, com as penas dos cocares, dos ornamentos pessoais e das armas, compondo fortes elementos da ambientação dos guerreiros, mas sem apresentar o mesmo embate feroz do romance, onde “o velho cacique dos Aimorés se avançava para ele sopesando a sua imensa clava crivada de escamas de peixe e dentes de fera; alavanca terrível que o seu braço possante fazia jogar com a ligeireza da flecha” (p. 221).



Imagem 21: Plano americano do cacique tentando golpear Peri (64'03")
Fonte: O GUARANI (1996)

Trata-se de uma cena recuperada, no filme, no momento da execução de Peri, quando D. Álvaro o salva dos inimigos. Tal disjunção imprime um novo deslocamento de sentido, principalmente porque não mostra Peri no ato de “extrema coragem” apresentado no romance,

quando consegue se livrar dos golpes do “velho cacique”: “O que passou-se então foi tão rápido, que não é possível descrevê-lo; quando o braço do velho volvendo a clava ia atirá-la, o montante de Peri lampejou no ar e decepou o punho do selvagem; mão e clava foram rojar pelo chão” (p. 221). A descrição da cena apresenta o heroísmo do filho Goitacá e a humilhação do cacique dos aimorés, que, ferido pelo inimigo, “soltou um bramido, que repercutiu ao longe pelos ecos da floresta, e levantando ao céu seu punho decepado atirou as gotas de sangue que vertiam, sobre os Aimorés, como conjurando-os à vingança” (p. 221).

A exaltação dos costumes indígenas também é percebida na cena três da seqüência 28, quando Peri está sendo preparado para a execução. As mulheres o pintam enquanto o herói conversa com o cacique dos aimorés. Composta de sete planos, a cena começa com a apresentação de um indígena focalizado de costas, mostrado em diagonal, num plano próximo, tocando um instrumento de madeira – uma espécie de tambor, semelhante a um tronco oco, fazendo um som constante e compassado com as baquetas. O segundo plano, um plano geral, mostra grande movimentação e Peri sendo preparado pelas mulheres da tribo. Um primeiro plano mostra o caldeirão de barro, de onde se retiram cuias de cauim, passadas de mão em mão pelos guerreiros aimorés. Agora a câmera se expande do *close* para um plano geral e reduz o foco para um plano médio, num movimento constante e lento, mostrando cada gesto dos inimigos de Peri, até fechar-se num plano americano do herói ladeado pelas índias que o pintam com as cores da cerimônia. Nesse instante, um primeiríssimo plano mostra a mão de Peri buscando, na altura dos calcanhares, as sementes do veneno, que ingere lentamente.

Um novo plano americano seguido de um *close* expõe o estado e a condição do herói. A câmera mostra a aproximação do cacique pelo lado direito de Peri. Nesse momento, temos um diálogo na língua tupi, com os dois inimigos sendo filmados alternadamente em *closes*, seguidos de uma evolução da câmera, mostrando primeiramente a mata e o horizonte, e depois retornando ao local no momento em que o herói poderia ser golpeado pelo cacique. Segue o diálogo dos inimigos, apresentado no áudio em guarani, e em português nos caracteres:

(Peri) – Sou teu inimigo.

(Cacique) – Tua nação é temida na guerra. Guerreiro goitacá, tu és forte e valente. Teu corpo pertence aos Aimorés, ele será banquete da vingança. Tu vais morrer.

A exaltação da coragem do herói, feita em língua tupi pelo inimigo, mostra não apenas a grandeza da nação goitacás mas também a coragem e a soberania de Peri, que poderá ser devorado pelos inimigos porque é forte e valente, e, portanto, digno do rito da antropofagia¹⁵², compondo uma cena semelhante à encontrada na ficção verbal, mas sem a descrição pejorativa dos aimorés que ocorre no romance. O uso da língua tupi e do ritual, assim como o detalhamento das cenas, mostra um exemplo da cultura indígena, propondo com detalhes a descrição da vida local. A cena em questão mostra a altivez e a nobreza de caráter dos inimigos: Peri e o cacique dos aimorés se mostram cientes dos valores das duas tribos, o que não acontece no romance, onde o narrador enfatiza apenas os valores do herói em detrimento do inimigo, visto por este com desprezo. É o que se percebe nas palavras a seguir: “tal era a altivez de seu porte e o desprezo com que encarava o inimigo” (p. 223). A sequência do filme termina com Peri sendo preso pelos inimigos; já no romance, o narrador apresenta mais um dado do heroísmo de Peri em detrimento da imagem dos aimorés:

Peri, vencedor do cacique, volveu um olhar em torno dele, e vendo o estrago que tinha feito, os cadáveres dos Aimorés amontoados uns sobre os outros, fincou a ponta do montante no chão e quebrou a lâmina. Tomou depois os dois fragmentos e atirou-os ao rio (p. 222).

Nas “entrelinhas” do filme de Bengell, temos uma nova conceituação do que foi a colonização brasileira, havendo no romance, por sua vez, uma suposta vilanização dos índios que habitam o entorno do Paquequer e a heroicização de Peri – o índio domesticado e submisso aos ideais do “estrangeiro” desbravador, um verdadeiro cavalheiro medieval. É ainda o que demonstram as palavras transcritas a seguir:

[...] a índia de pé, defronte dele, olhava-o com um sentimento de prazer misturado de surpresa e curiosidade.
Comparava suas formas esbeltas e delicadas com o corpo selvagem de seus companheiros; a expressão inteligente de sua fisionomia com o aspecto embrutecido dos Aimorés; para ela, Peri era um homem superior e excitava-lhe profunda admiração (p. 224).

As observações do narrador acerca do pensamento da índia Aimoré confirmam a visão maniqueísta com que Alencar descreve os índios inimigos de Peri, colocando-os como

¹⁵² A passagem em questão nos remete ao rito da antropofagia, comum entre algumas tribos da região no período da colonização do Brasil pela corte portuguesa. A passagem também nos remete à história de Hans Staden, alemão aprisionado pelos índios canibais do interior do Brasil, que relatou sua vivência entre os nativos até a fuga para a Europa.

inferiores ao herói, o que pode indicar a suposta aculturação do nativo pelo estrangeiro. Ou seja, de que a relação do índio com o colonizador europeu o leva a se tornar “mais evoluído” que os outros habitantes do local. As palavras ainda sugerem uma visão em ricochete da imagem nacional. A esse respeito, Boechat comenta que,

[...] embora o romance romântico brasileiro mostre-se evidentemente ficcional, não seria, porém, autoficcional: ele não se sabe, ou não se quer, crítico; e de outro modo não poderia ser, pois parte-se do pressuposto que seu narrador é, essencialmente, literariamente ingênuo ou, quando não, politicamente conservador, compromissado com a ideologia dominante e com o olhar europeu (BOECHAT, 2003, p. 116, grifo do autor).

No filme, o “estrangeiro”, no papel de colonizador, explora e consome as riquezas naturais, desrespeitando muitas vezes a natureza. Conforme as palavras de Belato (2000, p. 44), “os europeus que partiram para a conquista do mundo eram movidos por intenções contraditórias e sentimentos de espanto e maravilhamento”. Desejavam, “ao mesmo tempo, descobrir ouro, prata e pedras preciosas em profusão, expressão suprema da riqueza de todo o período mercantilista que se estava iniciando, e cristianizar os gentios”. De modo diverso, o indígena do filme é mostrado preservando e cultuando seus costumes e crenças, com a exibição detalhada dos ritos e cultos dos aimorés e de Peri. No romance, a imagem do colonizador é construída a partir de adjetivos que o qualificam para dar ao indígena a oportunidade de se tornar “mais evoluído”. Conforme pudemos ver, é a aculturação do herói, aderindo aos hábitos e aos valores europeus, o que o torna “superior” ao inimigo. Dessa forma, os recursos audiovisuais conferem veracidade à representação dos ritos e cultos descritos no romance e (re)constroem o conceito de nacional acerca da recuperação da imagem do indígena.

A mesma cena do romance, transposta para o audiovisual, pode nos trazer configurações novas acerca do sentido por meio da oposição dos pontos de vista dos narradores, pois o narrador de Alencar imprime a todas as passagens do romance um sentido estritamente didático e parcial acerca da ideologia colonialista. As palavras de Marco confirmam tal tese: “Assim, a paciente construção dos costumes aimorés presta-se antes a engrandecer Peri que, mais uma vez, prova sua lealdade e sobretudo sua inteligência, pois, partindo de seus conhecimentos, arquiteta um plano eficaz para aniquilar os inimigos” (1993, p. 73).

De modo diverso, as imagens expostas pelo narrador-câmera não denotam julgamentos pejorativos sobre fatos ou atos das personagens indígenas. As imagens audiovisuais, apesar de

sua potencialidade semântica, trazem à tela uma visão quase imparcial das ideologias explicitadas pelas personagens, mostrando Peri e os aimorés como indígenas cultuando ritos, o que, a nosso ver, pode estar relacionado às ideologias dos diretores de cena, dos figurinistas e dos maquiadores do filme, permitindo a expressão dos ideais em harmonia. Dizemos isso porque as caracterizações físicas dos aimorés (vestimentas, maquiagem e expressões faciais) trazem à tela uma imagem convencional do indígena brasileiro, sem a “demonização” imposta pelo narrador de Alencar.

3.6.5 Peri: retomada e reconstrução da nacionalidade

A composição do perfil do herói da trama também constitui um traço da intertextualidade entre filme e romance. A escolha do ator é já uma comprovação dessa relação intertextual, pois o biótipo de Marcio Garcia é coerente com as descrições que o narrador faz de Peri. O herói do romance era “um índio na flor da idade”, de “talhe delgado e esbelto como o junco selvagem”. Assim, conforme as palavras do narrador,

sobre a alvura diáfana do algodão, a sua pele, cor de cobre, brilhava com reflexos dourados; os cabelos pretos cortados rentes, a tez lisa, os olhos grandes com os cantos exteriores erguidos para a frente; a pupila negra, móbil, cintilante; a boca forte, mas bem modelada e guarnecida de dentes alvos, davam ao rosto pouco oval a beleza inculta da graça, da força e da inteligência (p. 28).

Essa recuperação das características do herói de Alencar no filme de Bengell é um traço da preservação da visão romântica do indígena no audiovisual, trazendo para a tela sua representação como um reflexo da visão do viajante europeu, o que denota mais continuidade que ampliação do conceito de nacionalidade na ficção visual, já que, nesse sentido, não (re)constrói, mas retoma um dado da identidade nacional construída no século XIX e relacionado ao herói indígena. Entretanto, algumas passagens do filme transpostas do romance sugerem novas configurações ao sentido dessa nacionalidade, dando ao indígena, especialmente a Peri, uma voz inexistente na ficção verbal. É nesse sentido que desejamos comprovar a existência da voz ideológica do índio no filme.

O Peri do audiovisual, assim como o do romance, não abdica de seus conceitos para seguir a religião de Cecília. Como percebemos na cena dois da sequência 34 (84’ 05”), é a

menina branca que adere ao mundo do indígena, abdicando da vida familiar e urbana para seguir com o herói, que, apesar de ter se tornado cristão no momento de salvar Ceci, afirma que morrerá como Ararê.

É interessante realçar que a cena em questão é composta de uma panorâmica em que a imagem, focalizando as copas das árvores, desce na direção do casal, que se encontra no chão ao lado de uma árvore centenária. Ceci, estando sentada sobre as folhas das palmeiras, recebe de Peri, de cócoras, frutos silvestres. Enquanto se alimenta do fruto oferecido pelo herói, a moça demonstra tristeza no olhar. Com sentimento melancólico, Peri inicia o diálogo:

- Antes que a lua que vai morrer desapareça, Peri te deixará com a irmã de teu pai.
- Deixar? Você vai me abandonar?
- Não posso viver na taba dos brancos. Uma flor que é arrancada da terra murcha. Peri, na taba dos brancos, será como essa flor.
- Mas por quê? Agora, você é tão cristão quanto eu.
- Peri se fez cristão para salvar Ceci, mas morrerá como Ararê.
- Vai viver comigo. Não debes nunca me deixar.

As interpelações dos heróis são transpostas do romance para o filme, com sutis alterações que imprimem novos conceitos à cena. No romance, o próprio herói se define como um selvagem ao dizer que “morrerá selvagem como Ararê” e que na taba dos brancos “o selvagem seria o escravo dos escravos” (p. 285), mostrando que tem um ponto de vista semelhante ao do colonizador. No audiovisual, a ausência dessa auto-definição do herói nos leva a inferir que ele tem consciência de seus valores culturais e que, portanto, apresenta uma postura ideológica diferente da do colonizador e diferente da do Peri do romance.

No filme, Cecília decide ficar com Peri logo após a conversa transposta anteriormente, enquanto no romance temos uma longa narração dos atos, fatos e sentimentos dos heróis antes que se possa chegar a um epílogo acerca da permanência da heroína na floresta. Assim, a resolução de Ceci se dá mediante considerações do narrador acerca de seus pensamentos, como as que seguem:

Peri tinha abandonado tudo por ela; seu passado, seu presente, seu futuro, sua ambição, sua vida, sua religião mesmo; tudo era ela, e unicamente ela; não havia pois que hesitar.
Depois, Cecília tinha ainda um pensamento que lhe sorria: queria abrir ao seu amigo o céu que ela entrevia na sua fé cristã; queria dar-lhe um lugar perto dela na mansão dos justos, aos pés do tronco celeste do Criador (p. 289).

As palavras do narrador comprovam ainda que as intenções da menina eram de catequizar Peri, demonstrando que, no romance, Ceci julga que somente com a conversão, compartilhando seus ideais cristãos, Peri deixará de ser um “selvagem”. Além disso, as palavras do narrador sobre Peri também trazem à tona uma visão parcial do indígena, um “selvagem” de “inteligência inculta”. É o que podemos averiguar nas palavras a seguir: “É impossível descrever o que se passou no espírito do selvagem ouvindo as palavras de Cecília: sua inteligência inculta, mas brilhante, capaz de elevar-se aos mais altos pensamentos, não podia compreender aquela idéia; duvidou do que escutava” (p. 289).

No filme, é num plano geral da paisagem que encontramos os heróis, de mãos dadas, passeando pela floresta. Temos, em destaque na cena, uma vasta cachoeira de águas límpidas.



Imagem 22: Plano geral de Ceci e Peri diante da cachoeira (85'18")
Fonte: O GUARANI

Na segunda imagem, a câmera fixa mostra o topo da cachoeira evoluindo para baixo até focalizar Peri e Ceci diante da paisagem. De frente um para o outro, ainda de mãos dadas, os heróis continuam o diálogo da cena anterior, quando Cecília diz: “– Que laços me prendem a outro mundo? Não sou eu filha destas terras e destas águas? Todos os meus dias não passei aqui? Não te deixarei, viveremos juntos”. Com essas palavras, Ceci adere à vivência local, comungando da idealização do mundo perfeito, do “bom lugar”: uma retomada explícita da visão romântica do paraíso, compartilhada pelos europeus: “O jardim do Éden onde moravam Adão e Eva antes do pecado, lugar de clima ameno sem extremos de frio e calor, sempre

verde e florido, onde não faltavam frutas desconhecidas e deliciosas povoava o imaginário dos colonizadores” (COLLING, 2000, p. 48).

Na seqüência, as palavras de Ceci são associadas à imagem do casal embrenhando-se na mata, num plano geral, quando param e ele coloca o joelho direito no chão, como se fosse um cavaleiro medieval, e tomando as mãos de Ceci recomeça o diálogo: “– Suas mãos foram feitas para as flores, não para os espinhos. Seus pés para brincar, não para andar”. Ao que a heroína replica: “– Quando eu estiver cansada, você me levará em seus braços”. São assertivas que, relacionadas ao tom de voz dos heróis e à imagem da cena, explicitam a delicadeza da heroína romântica: “A personagem mimosa é criada pelo uso abusivo de diminutivos e de adjetivos que se multiplicam a partir de dois feixes: um consiste em identificar a graça ao pequeno; outro, em traduzir a suavidade por ingenuidade e simplicidade” (MARCO, 1993, p. 77).

A comparação com as palavras proferidas no romance nos faz perceber que a ausência da interrogação e da conjunção adversativa “mas” na fala de Peri sugere certo deslocamento de sentido, pois, ao indagar: “– Mas, senhora, tu não vês que tuas mãos foram feitas para as flores e não para os espinhos; teus pés para brincar e não para andar; teu corpo para a sombra e não para o sol e a chuva?” (p. 289), Peri explicita as dificuldades da vida do indígena, sobretudo se comparadas às vantagens das práticas do colonizador. Isso posto, diríamos que Alencar, além de compor um perfil ideal da heroína romântica, faz alusão à superioridade do colonizador, em virtude dos benefícios tecnológicos que supostamente trouxe para a colônia. “Não só se atribui ao índio, nos romances de Alencar, valores e atitudes européias, mas também, com freqüência, se explicita uma certa ‘consciência de inferioridade’ do indígena em relação ao colonizador” (JOBIM, 1997, p. 102). Nessa perspectiva, as semelhanças das imagens verbais com as verbo-visuais não excluem uma suposta ampliação do sentido da cena, especialmente no que diz respeito à oposição entre o indígena e o colonizador, mostrando este como superior ao primeiro.

Tal superioridade também pode ser comprovada com a apresentação do patriarca dos Mariz no romance, descrito pelo narrador como: “homem de valor, experimentado na guerra, altivo, afeito a combater aos índios [...]”, um “português de antiga têmpera, fidalgo leal” (p. 18-19). A passagem opõe a fidalguia, a lealdade, o valor, a altivez e a coragem de D. Antônio à necessidade de se combater os índios, que, conforme outra passagem do romance, são descritos como selvagens: “Era dos cavaleiros que mais se haviam distinguido nas guerras da conquista, contra a invasão dos franceses e os ataques dos selvagens” (p. 18). Outra passagem que traz à baila uma imagem de inferioridade dos indígenas é a seguinte: “Na posição em que

se achava, isto era necessário por causa das tribos selvagens, que [...] costumavam contudo fazer correrias e atacar os brancos à traição” (p. 20). O termo “selvagem” é, como podemos averiguar nas passagens transpostas, constantemente usado para designar os indígenas, o que pode significar, segundo o dicionário *Aurélio*, primitivo, bárbaro, grosseiro, rude, ou aquele que ainda não foi domado, domesticado ou amansado. Nesse sentido, Alencar e Bengell trazem à tona a visão do indígena como sujeito à suposta evolução proporcionada pelo contato com o colonizador, mas, no filme, essa sujeição recebe um novo sentido, com a concretização da união dos heróis.

3.7 Epílogo: intertextualidade e ampliação

A possível união dos heróis no final da trama – questão que foi e ainda vem sendo tão discutida pelos críticos em decorrência do final aberto dado ao romance – é um elemento em que constatamos um desvio de sentido na adaptação do romance para o audiovisual. Exemplo dessa ampliação são as palavras de Cecília, que podem levar a sentidos opostos no romance e no filme. Ela diz, no romance: “Tua irmã te acompanhará” (p. 289), dando margem à suposição de uma vivência fraternal, enquanto no filme, temos: “– Não te deixarei, viveremos juntos”. Essas palavras, associadas à imagem na tela, sugerem uma maior probabilidade de união amorosa dos heróis. Acerca do epílogo, Affonso Romano de Sant’Anna afirma que, no romance,

[...] aqueles que eram apresentados inicialmente como senhora e escravo são descritos no código edênico final como irmã e irmão, sugerindo que, finalmente, houve a integração total dos elementos, de acordo com a ideologia do autor, que agora vai afirmar a supremacia da Natureza sobre a Cultura [...] (SANT’ANNA, 1973, p. 58-59).

A esse respeito, Sant’Anna (1973, p.75) afirma ainda que “no código edênico final” “vai se delineando a integração de Ceci na Natureza [...]”, reafirmando sua proposta de que o romance parte da predominância do Cultural sobre o Natural para inverter-se no epílogo, quando os heróis, sujeitos às forças da natureza, “são levados nas águas mantendo-se vivos no ninho das folhas da palmeira”. Acerca dessa visão Martins (2005, p. 242) afirma que “da

perspectiva romântica, a natureza intocada conserva-se tal como era na origem, constituindo-se como um refúgio para o corpo e a alma”.

Na ficção audiovisual, essa imagem é construída pela apresentação de cenas dos heróis imersos na natureza e, de mãos dadas, demonstrando o desejo de permanecerem juntos. A conclusão da cena do filme mostra Peri a tomar Ceci nos braços e a desaparecer na floresta. Enfatizando características do herói romântico, capaz de tudo para e pelo amor, o filme é encerrado com cena semelhante à da primeira seqüência, quando o herói toma Ceci nos braços pela primeira vez, na cena do primeiro salvamento.



Imagem 23: Plano geral de Peri e Ceci entrando na floresta (86'38'')

Fonte: O GUARANI (1996)

O som composto da música de Carlos Gomes, orquestrada e adaptada por Wagner Tiso, traz à tona uma sonata da ópera Guarani, contribuindo para a assimilação da paisagem convertida em *locus amoenus*, na qual os heróis românticos podem realizar o *happy end* ideal na ficção cinematográfica, (re)construindo a imagem da formação da nação, vinculada à concepção romântica, em que, “uma das principais características da concepção romântica da natureza é sua vinculação à idéia de pátria, palavra cujo sentido etimológico remete ao local de origem, à terra paterna” (MARTINS, 2005, p. 245).

A seqüência em questão refere-se ao capítulo “Epílogo” do romance de Alencar, onde o narrador narra os acontecimentos posteriores à batalha contra os aimorés e ao terceiro salvamento de Ceci, aproveitando para descrever minuciosamente a paisagem da floresta que margeia o rio Paquequer. Acrescentamos que, no filme, o narrador-câmera deixa claro que os heróis embrenharam-se na floresta e viveram juntos, conforme as palavras da heroína. E no roteiro, a união é confirmada na descrição da cena: “a palmeira flutua descendo na correnteza do rio. Peri e Ceci se beijam ardorosamente” (JOFFILY, 1988, p. 106).

Apesar das muitas discussões e das afirmações que denotam o contrário, no romance também encontramos algumas assertivas de Alencar que podem levar à hipótese do surgimento heróico da nação tupi que povoou a América. No epílogo, o autor dá voz a Peri para descrever o dilúvio sob o ponto de vista da cultura indígena. Associando Noé a Tamandaré, conta que este conseguiu salvar-se da morte e repovoar a terra escolhendo como refúgio “o olho da palmeira”. Assim como Noé, Tamandaré teria sido designado e instruído por Deus. Mirando-se no escolhido de Deus para a salvação da raça, Peri refugiou-se também na “bela palmeira, cujo alto tronco era coroado pela grande cúpula verde, formada com os leques de suas folhas lindas e graciosas” (p. 291).



Imagem 24: Plano americano dos heróis sobre as folhas da palmeira (84'15")
Fonte: O GUARANI (1996)

Assim o narrador, fazendo alusão ao dilúvio, narra os acontecimentos comparando a história de Peri à história de Tamandaré, e deixa os heróis permanecerem no talhe da palmeira “arrastada pela torrente impetuosa”, o que poderia ser interpretado como a união dos protagonistas da trama. Entretanto, nesse momento Ceci diz ao herói, aludindo à possibilidade de cristianização do índio, enquanto a palmeira “sumiu-se no horizonte”:

– Sim?...murmurou ela: viveremos!... lá no céu, no seio de Deus, junto daqueles que amamos!...

– Sobre aquele azul que tu vês, continuou ela, Deus mora no seu trono, rodeado dos que o adoram. Nós iremos lá, Peri! Tu viverás com tua irmã, sempre...! (p. 296).

As palavras da heroína afirmando “viveremos juntos [...] lá no céu” ao lado “daqueles que amamos” pode levar à idéia de morte e ao posterior encontro com os entes queridos no céu, dando margem à idéia de conversão e de morte. Essa conversão fica ainda mais evidente se a relacionarmos às intenções dos descobridores do Brasil expostas na Carta de Caminha ao rei de Portugal: “E portanto Vossa Alteza, pois tanto deseja acrescentar a santa fé católica, deve cuidar da salvação deles. E prazera a Deus que com pouco trabalho seja assim!” (BELATO; BEDIN, 2000, p. 231). No entanto, se as palavras de Ceci forem associadas às descrições do narrador, ao afirmar que “o hálito ardente de Peri bafejou-lhe a face” e “os lábios abriram como as asas púrpuras de um beijo soltando o vôo”, o leitor pode acreditar na suposta união. Essa hipótese é sugerida ao leitor quando Cecília decide ficar com Peri na floresta, mas pode ser questionada quando se tem como referência as seguintes palavras de Cecília:

– Sim, jantaremos juntos, como jantavas outrora no meio das matas com tua irmã.
– Peri nunca teve irmã.
– Mas tens agora, respondeu ela sorrindo (p. 286).

Considerando as assertivas das personagens e do romance, o epílogo fica sujeito a diversas elucubrações do leitor, que pode supor a morte, a concretização amorosa, ou mesmo a conversão do indígena, entre outras. Assim, fica a seu critério definir o destino de Peri e Ceci. Acerca disso Boechat (2003, p. 135) propõe que diante de “uma literatura que se definiria pela preocupação em preservar as ilusões buscadas pelo leitor”, quando “o autor não encaminha adequada ou claramente essas narrativas para o desfecho feliz, sugere-se, o leitor o pode fazer, optando pela versão que lhe permita escapar da decepção total”.

A suposta união é, entretanto, legitimada no filme, com o embrenhar dos heróis na floresta. As imagens verbais nos indicam a possibilidade da união dos protagonistas, o que é trabalhado de modo bastante sugestivo no audiovisual, com Ceci sendo levada nos braços de Peri para o interior da floresta, o que faz supor certo deslocamento de sentido na comparação entre o epílogo do audiovisual e o do romance, já que no filme percebemos uma maior possibilidade de realização amorosa, com a imagem da cena final.

Marco (1993, p. 229) afirma que a história de Ceci e Peri, no romance, “parece paixão entre príncipe e princesa. [...] parece corte entre rei da selva e princesa de adiantada civilização”, retomando a idéia da conversão de Peri. Mas, afirma que “o narrador também reúne todas as forças e muda o destino de Peri, dando a ele a missão mais elevada: a de reviver o mito do dilúvio, conjugando os tempos imemoriais dos nativos e dos descobridores, e fundar o rosto do mestiço do país” (p. 87), retomando a hipótese da união dos heróis no romance, o que reafirma nas palavras a seguir:

O narrador procura elidir a distância entre Peri e Ceci, elevando-a à condição de ‘rainha do deserto’, para que possa unir-se ao ‘rei do deserto’; atribuindo a ela o ato de designar o índio com o conceito de ‘irmão’ e, por fim, encarregando-se ele mesmo de desvendar o amor que a menina queria esconder com o código fraternal (MARCO, 1993, p. 87).

A interpretação de Marco aproxima ainda mais o romance e o filme, confirmando a intertextualidade da ficção de Alencar no enunciado de Bengell, especialmente no que concerne ao fato de que, “da perspectiva romântica, a natureza intocada conserva-se tal como era na origem, constituindo-se como um refúgio para o corpo e a alma” (MARTINS, 2005, p. 242).

3.8 Onde está, então, essa (re)construção da identidade nacional de Alencar?

Tendo a grande tela como sinônimo da tela de um pintor, diríamos que esse quadro começa a ser composto com a imagem de uma espécie de *Story Board*¹⁵³ inicial, quando há a apresentação de um mapa antigo das fronteiras americanas sendo mostrado em suas partes animadas com figuras humanas, animais e a natureza intocada, de forma a representar o início da história da colonização das terras guaranis.

Nesse contexto, a identidade nacional relativa ao período romântico está presente na descrição da cor local no romance e é retomada nas imagens panorâmicas do audiovisual. Está também nos fatos e nas personagens históricas inseridos na ficção de Alencar e nas cenas dirigidas por Bengell. Do romance para a ficção audiovisual foram aproveitados elementos

¹⁵³ *Story board* é uma série de esboços em seqüências das primeiras tomadas ou cenas. A nosso ver, a apresentação do mapa, com a predominância de paisagens e personagens, como quadros semânticos, funciona como um *story board*, já que antecipa elementos e acontecimentos do filme.

ilustrativos da vida bucólica de Peri e Ceci. Nas imagens verbais construídas por Alencar encontramos argumentos suficientes para a reconstrução da história e dos costumes da vida seiscentista na tela do cinema. São imagens que Alencar premeditara em sua obra: “Escrevo de palmeiras, do seio das florestas virgens, e do cimo da serra do mar, que forma o primeiro degrau do grande araxá brasileiro” (1978, p. 77).

Outro elemento que comprova a retomada da identidade nacional romântica é o título *O Guarani*, presente na ficção verbal e na ficção áudio(verbo)visual. Bengell usa o mesmo título de Alencar, indicando que coloca em pauta o mesmo argumento já trabalhado no romance. Neste, encontramos nota do autor explicitando que “o título dado a esse romance significa o indígena brasileiro” (p. 15), numa confirmação do desejo de fazer da figura do indígena, com seus hábitos e costumes, um traço da construção da identidade nacional idealizada pelos românticos. Comprovando ainda o intuito do autor romântico de usar a origem do povo da terra para narrar a história do nascimento do primeiro brasileiro, com direito à terra, à cultura e à nacionalidade, destacamos na sequência a nota do autor:

Na ocasião da descoberta, o Brasil era povoado por nações pertencentes a uma grande raça, que conquistara o país havia muito tempo, e expulsara os dominadores. Os cronistas ordinariamente designavam esta raça pelo nome Tupi; mas esta denominação não era usada senão por algumas nações. Entendemos que a melhor designação que se lhe podia dar era a da língua geral que falavam e naturalmente lembrava o nome primitivo da grande nação (p.15).

“Tupi” é, de acordo com Alencar, sinônimo de coragem e justiça. Referindo-se ainda à origem do povoamento da terra americana, “tupi” significa a língua falada por uma grande raça, que conquistou e defendeu o território americano. Essa terra, mais tarde, seria ocupada e povoada pelos portugueses. Assim, Alencar parece comparar a coragem do povo tupi à dos portugueses, já que ambos conquistaram, defenderam e povoaram a terra *brasilis*. As palavras citadas na nota do autor podem ainda ser associadas à suposta união dos protagonistas no desfecho do romance.

A sugestão do amor de Ceci e Peri representa a junção do sangue português com o indígena, da cultura local com a cultura estrangeira, da fé cristã com o culto pagão, suscitando a imagem do nascimento de uma raça brasileira em essência e com direito à legitimação da nação colonizada e cristianizada pelos europeus, o que é trabalhado apenas como sugestão dada pelo autor de *O Guarani*. Fica a critério do leitor, portanto, a suposição de que os protagonistas tenham se unido em “matrimônio”, podendo dar origem ao primeiro brasileiro.

Nesse contexto, a generosidade da natureza proporciona ao casal as facilidades de um mundo encantado. Assim, “os cipós e as parasitas, engrazando-se pelos ramos das árvores vizinhas, desciam até o chão, formando grinaldas e cortinas de folhagem, que se prendiam às astes da palmeira”. É nessa mesma palmeira descrita como um véu de noiva que Ceci e Peri encontram, nas palavras do narrador, “um berço mimoso, onde os dois amigos, estreitando-se, pediam ao céu para ambos uma só morte, pois uma só era a sua vida” (p. 293). Tais palavras também aludem à união dos heróis, pois relembram a união conjugal, segundo a qual se tornam “uma só carne, um só corpo”.

Toda a generosidade da natureza é retomada pelo filme, trazendo à tela um retrato tão antigo da origem da nação quanto a história da colonização/repovoamento do Brasil. A cena dos protagonistas sentados sobre a relva, alimentando-se dos frutos da terra, é o esboço mais concreto da prodigalidade da natureza americana no filme. As cenas dois e três da sequência 34 representam bem tal prodigalidade, mostrando o homem sendo acolhido pela floresta e vivendo de seus frutos, comprovando que “a ‘gestação [...] do povo americano’ é concebida não apenas como cruzamento entre raças, como sugerem os desfechos de *O Guarani* e *Iracema*, mas como fruto do contato do português com a ‘terra americana’” (MARTINS, 2005, p. 247).

Juntamente com a floresta pródiga e generosa, percebemos uma imagem de amor e cordialidade entre os “cônjuges”. Unidos pelo destino, Ceci e Peri reencontram a tranquilidade e a felicidade no recanto da natureza que os abriga. É a natureza como *habitat* do índio que compõe o cenário perfeito para a realização do amor entre este e o estrangeiro, que, supostamente, ao assimilar os valores locais e associá-los aos seus, (re)constrói uma identidade local.

No diálogo com o romance de Alencar, o filme de Bengell vislumbra um mundo banhado pela “generosidade” das árvores frutíferas, das águas fartas e pela grande coragem dos protagonistas da trama, de maneira a compor elementos de um ambiente romântico que capacita os heróis a superarem os obstáculos e a realizarem o propósito de viverem um grande amor. É por meio desse amor valente e sem fim que temos a metáfora do nascimento da nação. Portanto, segundo a ficção – verbal e verbo-visual –, a natureza, o amor e a coragem é que constroem a identidade do povo brasileiro.

A partir do conceito de dialogismo, podemos afirmar, então, que o romance de Alencar tem em sua gênese um conceito de nacional construído em ricochete. Nesse sentido, a história da nação mostra que, durante a colonização, a exploração da terra funciona como

construtora da nação, e a relação cordial do indígena com o colonizador dá origem à hipótese do surgimento do povo proveniente da junção do índio com o português.

A ampliação do conceito de nacionalidade de Alencar no filme de Bengell está embasada na intertextualidade entre o filme e o romance, nas interferências sócio-histórico-ideológicas da vivência dos produtores do filme e nas posições ideológicas das personagens indígenas da ficção cinematográfica.

Nessa visão, acreditamos que a transposição do espaço e das personagens do romance para o cinema implica deslocamentos de sentido, já que traz à tona uma nova forma de representação da vivência, dos hábitos e da cultura do indígena, atribuindo-lhe uma voz inexistente no romance de Alencar. É nesse sentido que os indígenas apresentam posicionamentos ideológicos diferentes do proposto pelo narrador de Alencar. Assim, o filme de Bengell, apesar de filtrado pelo olhar do narrador-câmera, não exclui a voz do indígena, tal como ocorre no romance de Alencar, compondo uma (re)construção da identidade proposta pelo autor romântico.

CONCLUSÃO

A partir das leituras feitas, pudemos constatar que a literatura participou da origem do cinema, sendo o romance uma fórmula midiática capaz de engendrar cenas e conceitos passíveis de serem perpetuados pelo cineasta. De modo semelhante, os textos literários têm em sua gênese fontes diversas para a elaboração de romances, contos, crônicas, peças ou poemas, pois a literatura e o cinema fazem parte de um conjunto de fórmulas artísticas midiáticas compostas a partir de um conjunto de ações e descrições que levam a uma nova forma de enunciado ficcional. Tendo em vista as relações dialógicas constatadas entre o romance e o filme em foco e o histórico do audiovisual podemos inferir que, no cinema, a busca constante por argumentos leva os produtores, os diretores e especialmente os roteiristas a tomarem a prosa ficcional e congêneres como fontes artísticas para a produção cinematográfica.

Assim, podemos afirmar que a ficção de Alencar é ideal para a adaptação para o cinema em primeiro lugar porque propõe uma trama plena de aventuras e de sentimentos, na qual o triângulo amoroso resulta no *happy end* dos protagonistas, e em segundo porque se trata da produção literária de um autor consagrado pela mídia. Nesse aspecto, *O Guarani* é um enunciado ficcional enredado por uma diversidade de olhares esboçados em relação ao aspecto cultural. De um lado encontramos a cultura indígena baseada nos elementos da natureza, na liberdade e na honra; de outro, temos a cultura do branco português, centrada no cristianismo, na honra, na moral, na divisão em castas e na suposta superioridade do homem branco europeu em relação aos indígenas. E tudo isso se dá num contexto histórico idealizado para a construção da nacionalidade literária, com o recurso a dados da colonização do Brasil que servem de argumentos para a composição do roteiro cinematográfico.

O Guarani representa o seicentismo e a história da colonização da nação. A representação histórico-geográfica do Brasil, tendo como objetivo primordial a representação dos elementos de uma dada nacionalidade — estes embasados na estética literária romântica —, é desenvolvida por Alencar a partir de uma linguagem acessível, típica dos romances folhetins oitocentistas, que propicia grande sucesso junto ao público. O resultado legitima um trabalho minucioso do autor cearense, empenhado no projeto de construção de uma identidade

nacional literária baseada numa visão em ricochete da imagem da terra e do habitante do Brasil do período da colonização. Por isso Alencar apresenta cuidadosamente uma representação de certos valores históricos, morais, sociais e culturais, assim como a descrição de espaços geográficos que “enobrecem” a nação, e a inserção detalhada dos pontos de vista das personagens e do narrador.

Na versão cinematográfica, a obra mantém a mesma temática e representa, de modo similar ao romance, os mesmos valores impostos pela sociedade seiscentista, havendo pequena expansão do tema e da ideologia apresentados no texto de Alencar, por meio da representação disjuntiva dos indígenas e do despertar das vozes ideológicas de Peri e dos amóres.

A retomada de ideais românticos, principalmente da natureza, como símbolo da nacionalidade, faz-se com objetivos aparentemente semelhantes aos do autor oitocentista, ou seja, buscando compor um painel sócio-histórico-geográfico da nação. Mas essa reconstrução da identidade nacional se faz por meio de uma nova linguagem — mais contida e mais visual. Temos então, a partir do composto verbo-visual, uma nova contemplação estético-ideológica da natureza e do homem seiscentista.

A comparação do filme com o romance, sendo o primeiro uma adaptação do segundo, leva-nos a constatar ainda que, em algumas seqüências, a imagem na tela tem valor equivalente à imagem verbal do romance. Dizemos isso porque “o *closup*, o *travelling* e a panorâmica são recursos tipicamente narrativos [...]”, que aproximam os dois tipos de ficção e que são bastante aproveitados por Bengell para a caracterização do espaço e das personagens (ROSENFELD, 1998, p. 35). Assim é que, no momento da adaptação, o filme pôde apropriar-se de imagens compostas pelo narrador do romance, reconstruindo a trama e retomando fatos, ações e imagens *dejà-vues*. Tudo isso se dá a partir da leitura particular e pessoal feita pelos cineastas e pelas imagens que o texto verbal lhes suscita.

A análise da adaptação do romance de Alencar para o cinema, estando centrada nos pressupostos dialógicos, deixa claro que o texto dialoga com seus múltiplos “outros” relacionados à ideologia do autor, ao momento da produção, ao enunciado-texto que o precede e à existência de vozes ideologicamente marcadas que retomam ou se opõem ao conceito de nacionalidade proposto pelo autor romântico. E tal dialogia é perceptível nas imagens verbais e não-verbais da ficção e nas réplicas das personagens.

Nesse aspecto, o filme de Bengell apresenta relações intertextuais com o romance de Alencar, com uma história baseada na descrição de fatos históricos e de personagens que, à semelhança de Alencar, constroem um ideal de nação. É um caso de adaptação em que se

poderia pressupor certa “submissão” ou “filiação” ao modelo. Nessa perspectiva, acrescentamos ainda que Bengell “se apropria” da ideologia, dos fatos e da ficção alencarianos, compondo uma estilização do romance *O Guarani* no cinema.

A autoria do filme se divide entre as imagens inspiradas nas palavras do narrador de Alencar e em pequenas inovações relacionadas ao contexto sócio-histórico-ideológico dos envolvidos na produção do filme. O retrato da conquista dos desbravadores e da união do índio com o português sugere o surgimento do primeiro brasileiro, fruto dessa união e símbolo de uma nova raça, provando a confluência de idéias quanto à composição de uma identidade nacional pautada na descrição da terra e do indígena. Entretanto, no filme esse retrato se compõe de imagens e de enunciados verbo-visuais que levam a uma suposta ampliação do tema.

Nessa proposta de representação da ficção, a cineasta, dando continuidade aos aspectos mais relevantes da história de Alencar, prioriza a exploração de cenas de embate físico e moral e de representação da natureza *brasilis*¹⁵⁴, mas também dá ao filme a possibilidade da existência de vozes ideologicamente marcadas dialogando no enunciado-texto. Nesse aspecto, a comparação entre as imagens apresentadas pelo narrador-câmera e as imagens apresentadas pelo narrador do romance nos leva a afirmar que, no audiovisual, algumas vezes, Peri, Isabel e os aimorés são enfocados diversamente do que ocorre no romance, permitindo a existência dessas vozes ideologicamente marcadas.

Elementos fundamentais no trato da filiação da obra de Bengell são a coincidência de títulos e a confissão de apropriação. Está claro na apresentação do filme que os autores (diretor e roteirista) consideraram com muita veemência o enunciado-texto de Alencar para a composição do novo texto. A repetição do título do livro de Alencar é um indício dessa filiação.

Além disso, os caracteres iniciais apresentam a seguinte afirmação: “*O Guarani* / uma adaptação da obra de José de Alencar”, palavras que reafirmam os supostos objetivos dos autores de uma produção vinculada ao romance. Diríamos também que o maior vínculo existente entre o romance de Alencar e o filme de Bengell está relacionado aos elementos que propõem a construção de uma identidade nacional baseada em personagens e fatos históricos, assim como na descrição da paisagem do Brasil seiscentista.

¹⁵⁴ A partir de A. R. de Sant’Anna (2003), poderíamos dizer que se trata de uma estilização do texto de Alencar, já que o filme converge com o romance, dando continuidade à ideologia apresentada no primeiro, com a inserção de vozes ideológicas inexistentes no romance e sutil acréscimo concernente ao contexto sócio-histórico-ideológico.

No romance oitocentista, já encontramos muitas descrições da floresta, dos habitantes e da geografia local, com ênfase para as árvores, os rios, os animais e para a força heróica dos habitantes do *Paquequer*, assim como daqueles de seu entorno. Na perspectiva do narrador alencariano, o espaço é povoado por homens corajosos, que enfrentam muitas adversidades para desbravar uma terra rica em tesouros. Nesse ambiente, os desbravadores enfrentam índios tão corajosos quanto seus opositores. O heroísmo e a paisagem tropical formam um conjunto ideal de imagens da história da colonização, sugerindo que a relação entre as culturas pode dar origem a um novo modo de vida. É o que se percebe em cenas semelhantes às da última seqüência do filme, quando os heróis decidem viver na floresta.

A mesma coragem das personagens e a mesma descrição da beleza silvestre encontramos no filme *O Guarani*, produzido em 1996. Além das cenas que enfatizam os encontros e desencontros dos heróis em meio à natureza e em constante harmonia com o ambiente, Norma Bengell traz para a cena índios, portugueses e um conjunto de imagens tão ideais quanto as encontradas na descrição de Alencar. A proximidade entre as imagens verbo-visuais do filme e as verbais do romance são uma prova de que o filme em questão se configura como um intertexto do romance.

O filme de Bengell retoma a maior parte dos elementos do romance de Alencar, com a ideologia romântica sendo marcada pelo sentimentalismo, pelo maniqueísmo, e pela idealização do elemento nacional. A disjunção na representação da nacionalidade está no enfoque dado a cada um desses elementos, em que a exploração dos referenciais da construção da nacionalidade leva à predominância do elemento nacional, hipoteticamente disfarçado pelo romantismo dos heróis da trama. Bengell (re)constrói essa identidade nacional a partir do reconhecimento das qualidades da obra de Alencar mas deixando entrever seu posicionamento ideológico, associado ao contexto social, à ideologia do momento, aos intertextos da ficção cinematográfica com o romance, e ao marcar como possíveis as diferentes posições ideológicas do filme.

No filme, o uso da mobilidade das personagens diante da câmera fixa, associado ao movimento de algumas cenas, propicia a retomada/(re)construção da ideologia romântica, com a exibição de um cenário essencialmente nacional, enquanto o plano de campo-contracampo se mostra mais propenso à composição do perfil das personagens. De acordo com Burch (1973, p. 40), “o movimento da máquina suscita transformações do espaço fora de campo em espaço de campo e inversamente [...]”, atribuindo ao espaço visível na tela uma extensão maior e mais coerente com a extensão do espaço real.

Uma prova da ampliação do conceito de nacionalidade no filme de Bengell está na disjunção do enfoque dado à vilania dos indígenas aimorés. No romance, o apelo maniqueísta se mostra aparentemente mais predominante do que no audiovisual. Nesse aspecto Norma Bengell, ao adaptar o romance de Alencar para o cinema, amplia seus ideais de nacionalização e de (re)construção da identidade nacional, deixando entrever uma visão de mundo baseada nos ideais de 140 anos depois da composição do romance, momento em que o Brasil estava próximo de completar 500 anos de sua descoberta, quando vieram à tona muitas reflexões sobre a construção da identidade e da nacionalidade de um povo. É nesse sentido que Bengell herda e transforma a tradição artística literária de Alencar, enfatizando os costumes indígenas dos aimorés e da nação goitacás com riqueza de detalhes.

Podemos dizer, entretanto, que o filme de Bengell recupera, em muitos sentidos, o ideal romântico da nacionalização da pátria, retomando as oposições natureza-civilização, nacional-estrangeiro, colonizado-colonizador como processo para a união dos valores culturais no espaço natural. É na natureza que se dá o encontro entre o indígena e o colonizador, compondo a origem da nação-ideal como resultado da soma de dados culturais adversos: o europeu e o indígena. A representação dos sentimentos do herói por Ceci e desta por ele são a força motivadora da narrativa audiovisual, tanto quanto no romance. A relação entre o herói – representante do indígena – com a moça européia – representante do colonizador – compõe o perfil da origem do povo brasileiro.

Nesse contexto, a natureza é sinônimo de nacionalidade, de espaço ideal para o desenrolar de ações e para desnudar perfis. É na natureza-ideal que Alencar e Bengell alocam o homem romântico, que, acolhido harmonicamente, participa da construção desse espaço-ideal com ações ideais. A imagem do bom-lugar se constrói, inserindo aí o homem, a natureza, a história, a arquitetura, a cultura estrangeira e a cultura local. Num quadro de ações, descrições e sentimentos, a totalidade é sugerida pelo particular, enfocando o homem absorvido na natureza e fazendo parte dela, no que Benguell entretém traços intertextuais com o romance de Alencar.

Assim, o filme de Bengell, compondo uma estilização do romance, concretiza uma (re)construção de uma dada identidade nacional que deu início a um processo de maturação que só se concretizou muito mais tarde na literatura brasileira. Com isso, apesar da construção bastante européia do perfil de Peri, reafirmamos que o filme de Bengell alcança, em muitos aspectos, a reconstrução da identidade nacional proposta no romance de Alencar, conseqüentemente, de um “perfil” quase ideal da história da nação.

Assim, mesmo considerando a visão em ricochete em que Alencar compõe o perfil do indígena e da nação e tendo ciência das muitas críticas recebidas ao longo da história, nas quais ele é acusado de uma suposta “deficiência formal decorrente [...] da poética do sentimento e do *eu*”, em que sua obra ficaria “destituída de consciência artística”, priorizando um sentimentalismo lírico correspondente a um nacionalismo literário ingênuo “efetivado no estilo – sentimental e palavroso – de que dispõe”, a partir do qual “a particularização romântica estaria fixada no pitoresco e no contingente” (BOECHAT, 2003, p. 60-1), – pitoresco retomado no filme por meio de imagens e interjeições que ampliam o conceito de nacionalidade porque permitem a existência da voz ideológica do indígena –, o autor de *O Guarani* alcançou seu objetivo de construção do “grande monumento nacional” quando deu o primeiro passo rumo ao conceito de nacional literário. Vale lembrar, a esse propósito, a assertiva de Alencar acerca do projeto de tornar a literatura brasileira independente da “mãe-pátria”:

Mais cedo do que os outros países, o império americano possuirá uma literatura opulenta que ofusque este período embrionário; mas estou convencido de que minha pátria no seu apogeu não esquecerá o modesto nome dos primeiros, embora toscos, obreiros, que trabalharam no grande monumento nacional (ALENCAR, 1978, p. 101).

É verdade que não podemos chamar nossa literatura de “opulenta” e nem o Brasil de “império americano”, mas certamente podemos afirmar que a pátria não esqueceu Alencar, nem *O Guarani* passou a ser “um libreto”, como profetizou Nabuco. Prova disso são as inúmeras adaptações de Alencar para o Cinema, especialmente as de *O Guarani*, que, além de ter sido o maior sucesso do autor em vida, é, dentre seus romances, o que mais vezes chegou à grande tela. E pensando naqueles que insistem em criticá-lo, retomamos as palavras de Martins (2005, p. 261):

Felizmente, a “conspiração do silêncio” que, justa ou injustamente, reconhecia no seu tempo, veio responder, como previra Machado de Assis, a “conspiração da posteridade”, comprovada pelas constantes reedições de sua obra e pelo interesse sempre renovado com que os estudiosos se voltam para ela. Tudo passa sobre a terra (MARTINS, 2005, p.261).

Assim é que, fazendo referência a um momento histórico determinado – anterior ao de sua produção, *O Guarani* de Bengell também traz à tona fatos, costumes, hábitos e crenças vigentes no período da colonização do Brasil. Esse mesmo texto deixa entrever os traços da

leitura dos romances europeus de autores como Scott, Chateaubriand, Hugo, Dumas. Todos esses elementos encontram-se reunidos na obra composta de uma soma bastante vasta da dialogia da obra de Alencar. São relações dialógicas da sua obra: a) os objetivos de construir um “retrato” da nação; b) suas fontes mais corriqueiras, como a literatura européia e a leitura de textos históricos e geográficos sobre a nação; c) os costumes e a ideologia de um momento histórico pós-independência; d) e os muitos “outros” de Alencar (aos quais não podemos ter acesso direto ou seguro mas que, certamente, impregnam a obra de determinadas características ou conceitos), todos esses elementos sendo recuperados direta ou indiretamente pela adaptação de Bengell.

“O influxo externo é indispensável ao progresso, ao mesmo tempo que nos subordina e impede de progredir” (SCHWARZ, 1978, p.117). Assim é que a literatura de Alencar e o cinema brasileiro estão sujeitos às ideologias alienígenas e ao influxo externo, o primeiro mantendo uma visão em ricochete da nacionalidade literária e o segundo retomando a visão em ricochete de Alencar e seguindo o formato e os conceitos do cinema hollywoodiano.

Se nesse sentido o romance de Alencar constrói uma imagem em ricochete da identidade nacional, pois foi com as leituras de autores, na maioria europeus, que já haviam sido fascinados pelas descrições dos viajantes, também europeus, que Alencar compôs o romance *O Guarani*, o filme de Bengell (re)constrói essa imagem por intermédio da retomada e da ampliação dos conceitos engendrados no romance, comprovando que “nem tudo passa nessa terra”.

BIBLIOGRAFIA

ADAN, A. O romantismo. In: ADAN, A. **Literatura francesa**. Rio de Janeiro: Larousse do Brasil. v.2, cap. 2, 1968.

ADORNO, T. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Tradução de Guido Antonio de Almeida, 3. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1991, p. 113-156.

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. O conceito de esclarecimento. In: ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**. Tradução de Guido Antônio de Almeida, 2. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1991.

AGUIAR, F. **A comédia nacional no teatro de José de Alencar**. São Paulo: Ática, 1984.

AGUIAR e SILVA, V. M. **Teoria da literatura**. 7. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1986. v.1.

ALBÈRA, F. (Org.). **Les formalistes russes et le cinéma**: poétique du film. Paris: Nathan, 1996.

ALENCAR, J. de. OBRA completa. Rio de Janeiro: J. Aguilar, 1960. v.1-4.

_____. O Guarani. **19. ed. São Paulo: Ática, 1995.**

_____. As Asas de um anjo: advertência e prólogo da 1. ed. In: OBRA completa de José de Alencar. Rio de Janeiro: J. Aguilar, 1960. v. 4, p. 920-931.

_____. Como e por que sou romancista. In: ALENCAR, J. de. OBRA completa de José de Alencar. Rio de Janeiro: J. Aguilar, 1959. v.1, p. 125-155.

_____. O teatro brasileiro. A propósito do Jesuíta. In: COUTINHO, A. (Org.). **A polêmica Alencar/Nabuco**. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro; Brasília, DF: Universidade de Brasília, 1978. p. 21-42.

_____. Às quintas I. In: COUTINHO, A. (Org.). **A polêmica Alencar/Nabuco**. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro; Brasília, DF: Universidade de Brasília, 1978. p. 55-64.

_____. Às quintas II. In: COUTINHO, A. (Org.). **A polêmica Alencar/Nabuco**. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro; Brasília, DF: Universidade de Brasília, 1978. p. 77-81.

_____. Às quintas III. In: COUTINHO, A. (Org.). **A polêmica Alencar/Nabuco**. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro; Brasília, DF: Universidade de Brasília, 1978. p. 93-101.

ALENCAR, M. de. José de Alencar, o escritor e o político. In: OBRA completa de José de Alencar. Rio de Janeiro: J. Aguilar, 1960. v. 4, p. 13-23.

ALENCASTRO, L. F. de. **História da vida privada no Brasil**: Império. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ANDERSON, B. **Nação e consciência nacional**. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Ática, 1989.

ANDREW, J. D. **As principais teorias do cinema**: uma introdução. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2002.

ANTELO, R. **Identidade e representação**. Florianópolis: UFSC, 1994.

ANTUNES, L. Z. Teoria da narrativa: o romance como epopéia burguesa. ANTUNES, L. Z. **Estudos de literatura e lingüística**. São Paulo: Arte e Ciência; Assis: Ed. da UNESP, 1998. p. 181-220.

ARARIPE JUNIOR, T. de A. José de Alencar: perfil literário. In: ARARIPE JÚNIOR, T. de A. **Teoria, crítica e história literária**. Rio de Janeiro: LTC; São Paulo: EDUSP, 1978.

ARAUJO, I. **Cinema**: o mundo em movimento. São Paulo: Scipione, 1995.

ARAUJO, V. de P. **A bela época do cinema brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ARRIGUCCI JUNIOR, D. Jornal, realismo, alegoria: o romance brasileiro recente. In: **Achados e perdidos**: ensaios de crítica. São Paulo: Polis, 1979. p. 79-115.

ASSOUN, P. L. **A escola de Frankfurt**. Tradução de Helena Cardoso. São Paulo: Ática, 1991.

AUMONT, J.; MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro, Campinas, S.P.: Papyrus, 2003.

AVERBUCK, L. (Org.). **Literatura em tempo de cultura de massa**. São Paulo: Nobel, 1984.

_____. Da página impressa ao vídeo: a literatura, o escritor e a televisão. In: AVERBUCK, Lígia (Org.). **Literatura em tempo de cultura de massa**. São Paulo: Nobel, 1984. p. 175-206.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução de Ermantina Galvão. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. **Problemas da poética de Dostoievski**. Tradução, notas e prefácio de Paulo Bezerra, 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

_____. **Questões de literatura e de estética**: A teoria do romance. 4. ed. São Paulo: Ed. da UNESP, 1998.

BAKHTIN, M.; VOLOCHINOV, V. N. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Problemas fundamentais do método sociológico. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 5. ed. São Paulo: Hucitec, 1992.

BALOGH, A. M. **Conjunções, disjunções, transmutações**: da literatura ao cinema e à TV. São Paulo: Annablume; ECA-USP, 1996.

BARBOSA, J. A. A modernidade do romance. In: BARBOSA, J. A. **O Livro do seminário**: ensaios Bial Nestlé de literatura. São Paulo: Brasileira; L. R. Editores, 1982. p. 21-42.

_____. A paixão crítica. **Boletim bibliográfico**: Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo, v.44, n.1/4, p. 43-50, jan./dez. 1983.

BARBOSA, N. Homenagem ao cinema brasileiro em Cannes tem presença de Gilberto Gil. **Revista de cinema**, São Paulo, 3 fev. 2003, Seção notícias. Disponível em: <<http://www.cineweb.com.br/claquete/default.asp?idclaquete=61>>. Acesso em: 25 set. 2004.

BARROS, D.P.de. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, D. P. de; FIORIN, J. L. (Org.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**: em torno de Bakhtin. São Paulo: EDUSP, 1999. p. 1-10.

BARTHES, R. **Aula**. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.

_____. O efeito do real. In: **Literatura e realidade**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984.

BAUER, E. **Érika Bauer**: depoimento. [fev.2005]. Entrevistadora: M. S. Corsi, 2005. 1 cassete sonoro (60 min).

BAZIN, A. **O cinema**: ensaios. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. Le langage de notre temps. In : CHEVALLIER, J.; EGGLY, M. **Regards neufs sur le cinéma**. Paris: Seuil, 1965. p. 5-17.

BELATO, D.; BEDIN, G. A. (Org.). **Brasil 500 anos**: a construção de uma nova nação. Ijuí: Ed. da UNIJUÍ, 2000.

BELATO, D. Conquistar terras e riquezas. In: BELATO, D.; BEDIN, G. A. (Org.). **Brasil 500 anos**: a construção de uma nova nação. Ijuí: Ed. da UNIJUI, 2000. p. 44-47.

BELFORT, L.F.J.I. Dos 500 anos do Brasil. In: BELATO, D.; BEDIN, G. A (Org.). **Brasil 500 anos**: a construção de uma nova nação. Ijuí: Ed. da UNIJUÍ, 2000. p. 68-69.

BENGELL, N. **Roteiro de O Guarani**. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <couple20@uol.com.br> em 10 jan. 2006.

BENJAMIN, W. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: BENJAMIN, W. et al. **Textos escolhidos**. Tradução de José Lino Grünnewald. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 3-28.

_____. **A tarefa do tradutor**. Tradução de Johannes Kretschmer. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. da UERJ [entre 1992 e 2000].

BERNARDET, J.-C. **O que é cinema**. São Paulo: Nova Cultural; Brasiliense, 1985.

BERN, Z. **Literatura e identidade nacional**. 2. ed. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

BERTON, D. Images en perspective. In: VRAY, J-B. (Org.). **Littérature et cinéma: écrire l'image**. Saint-Étienne: publications de l'Université de Saint-Étienne, 1999. p. 195-208.

BEZERRA, P. Dialogismo e polifonia em Esaú e Jacó. In: FARACO, C. A.; TEZZA, C.; CASTRO, G. de. **Vinte ensaios sobre Mikhail Bakhtin**. Petrópolis: Vozes, 2006.

BILHARINHO, G. **Cem anos de cinema brasileiro**. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura, 1997.

_____. **O cinema Brasileiro nos anos 80**. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura, 2002.

_____. **O cinema Brasileiro nos anos 90**. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura, 2000.

BITTENCURT, G. N. da S. Relações interliterárias: Brasil/América Latina/Europa. In: BITTENCURT, G. N. da S. (Org.). **Literatura comparada: teoria e prática**. Porto Alegre: Sagra; D. C. Luzzatto, 1996. p. 58-73.

BLANC, J-N. Arrête ton cinéma. In: VRAY, J-B. (Org.). **Littérature et cinéma : écrire l'image**. Saint-Étienne: publications de l'Université de Saint-Étienne, 1999. p. 215-220.

BLOONM, H. **A angústia da influência: uma teoria da poesia**. Tradução de Arthur Nestrovski. São Paulo: Imago, 1991.

BOECHAT, M. C. **Paraísos artificiais: o romantismo de José de Alencar e sua recepção crítica**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.

BOFF, L. **Depois dos 500 anos: que Brasil queremos?** Petrópolis: Vozes, 2000.

BONET, M. E. A metáfora do claro-escuro no cinema brasileiro: Central do Brasil e Tieta do Agreste. **Revista Colofão**, Mariana, set. 2000/mar. 2002. Disponível em: <<http://www.Mariana.com.Br/cellb/Texto%20Mayra.html>>. Acesso em: 8 mar. 2002.

BOSI, A. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. Cultura brasileira e culturas brasileiras. In: BOSI, A. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 308-345.

BOURNEUF, R. OUELLET, R. O espaço. In: BOURNEUF, R; OUELLET, R. **O universo do romance**. Tradução de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1976. cap. 3, p. 130-168.

BROCA, B. José de Alencar- folhetinista. In: OBRA completa de José de Alencar, Rio de Janeiro: J. Aguilar, 1960. v. 4.

BUARQUE DE HOLANDA, A. et al. **O romance brasileiro** 1752-1930. Rio de Janeiro: Empresa gráfica O Cruzeiro, 1952.

BUARQUE DE HOLANDA, S. **História geral da civilização brasileira**: O Brasil Monárquico III. 2. ed. São Paulo: Difusão européia do livro, 1969. v. 3, t. 2.

BURCH, N. **Praxis do cinema**. Tradução de Nuno Júdice. Lisboa: Editorial Estampa, 1973.

CAMPOS, H. de. Arte pobre, tempo de pobreza, poesia menos. In: SCHAWARZ, R. (Org.). **Os pobres na literatura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1982. p. 181-189.

_____. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In: CAMPOS, H. de. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 231-255.

CANDIDO, A. **A formação da literatura brasileira**. 8. ed. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Itatiaia, 1997. v.2.

_____. Os três Alencares. In: CANDIDO, A. **A formação da literatura brasileira**. 8. ed. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Itatiaia, 1997. v. 2, p. 200-211.

_____. A personagem do romance. In: CANDIDO, A. et al. **A personagem de ficção**. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 51-80.

_____. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987.

_____. Literatura e cultura. In: CÂNDIDO, A. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Ed. Nacional, 1985. p. 109-138.

CATANI, A. M. A aventura industrial e o cinema paulista (1930-1955). In: RAMOS, F. (Org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Círculo do livro, 1987. p. 189-298.

CAVALCANTI, I. **O cinema nacional**. Maringá, 2004. Palestra apresentada no Festival de cinema de Maringá: prêmio Stepan Necerssian, n. 1, de 26 a 31 jul. 2004.

CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. **Dicionário de análise do discurso**. Tradução de Fabiana Komesu (Org.). São Paulo: Contexto, 2000.

CHATIER, P. **Introduction aux grandes théories du roman**. Paris: Dunod, 1998.

CHAUÌ, M. **Convite à filosofia**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2000a.

_____. **Brasil**: mito fundador e sociedade autoritária. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2000b.

CLERC, J. M. **Littérature et cinéma**. Paris: Nathan, 1993.

COELHO, E. P. **A mecânica dos fluídos**: literatura, cinema, teoria. Vila da Maia: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984.

COLLING, A.M. Não há pecado ao Sul do Equador. In: BELATO, D. e BENDIN, G. A. (Org.). **Brasil 500 anos**: a construção de uma nova nação. Ijuí: Ed. da UNIJUI, 2000. p. 48-50.

CORSEUIL, A. R. Literatura e cinema. In: BONNICE, T.; ZOLIN, L. O. (Org.). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: EDUEM, 2003. p. 295-304.

COSTA LIMA, L. da. Sobre a questão da mimesis. **Novos Estudos-CEBRAP**, São Paulo, n. 33, p. 171-172, jul. de 1992.

_____. Os destinos da subjetividade: história e natureza no romantismo. In: COSTA LIMA, L. **O Controle do imaginário**. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 72-113.

COUTINHO, A. (Org.). **A polêmica Alencar/Nabuco**. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro; Brasília, DF: Ed. da UNB, 1978.

_____. **A Literatura no Brasil**. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF, 1986. v. 3.

COUTINHO, E. F. Sem centro nem periferia: é possível um novo olhar no discurso teórico-crítico latinoamericano? In: Congresso ABRALIC, 2, 1995, Belo Horizonte. **Anais ...** Belo Horizonte: ABRALIC, 1995. p. 621-633.

CREMOSESE, D. O encobrimento do outro. In: BELATO, D.; BENDIN, G. A. (Org.). **Brasil 500 anos**: a construção de uma nova nação. Ijuí: Ed. da UNIJUI, 2000. p. 85-87.

CROS, D. O sujeito colonial: a irrepresentabilidade do outro. In: BERND, Z.; UTÉZA, F. (Org.). **Produção literária e identidades culturais**: estudos de literatura comparada. Porto Alegre: Sagra; D.C. Luzzato, 1997. p. 11-27.

DELAS, D. Introdução a uma poética das escrituras mestiças. Tradução de Zila Bern. In: BERND, Z.; UTÉZA, F. (Org.). **Produção literária e identidades culturais**: estudos de literatura comparada. Porto Alegre: Sagra; D.C. Luzzato, 1997. p. 165-175.

DENIS, F. **Brasil**. Tradução de João Etienne Filho e Malta Lima. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada; São Paulo: EDUSP, 1980.

DESCOLA, P. A selva culta. In: NOVAES, A. (Org.). **A outra margem do ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 107-124.

FERREIRA, A.B. de H. Novo dicionário eletrônico Aurélio versão 5.0. 3, ed., Curitiba: ed, Positivo, 2004. 1 CD-ROM.

DREVET, P. Le papillon et la fleur. In: VRAY, J-B. (Org.). **Littérature et cinéma** : écrire l'image. Saint-Étienne: Université de Saint-Étienne, 1999. p. 51-66.

DUCROT, O. **O dizer e o dito**. Tradução de Eduardo Guimarães. Campinas, S. P.: Pontes, 1987.

DUJARRIC, H. Prefaces. In: GARCIA, A. **L'adaptation du roman au film**. Paris: Diffusion, 1990.

DUMAS FILS, A. **La dame aux Camélias**: roman, théâtre, livret. Paris: Flammarion, 1981.

ECO, U. Cultura de massa e 'níveis' de Cultura. In: ECO, U. **Apocalípticos e integrados**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001. p. 33-67.

_____. Do modo de formar como engajamento para com a realidade. In: ECO, U. **Obra aberta**. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, (entre 1970 e 1990). p. 227-277.

FAJARDO, G. A. G. Cine y literatura: una relación productiva en la clase de español/LE. In: TROUCHE, A. L.; REIS, L. de F. (Org.). **Hispanismo 2000**. Brasília, DF: Ministério de Educación, Cultura y Desporto; Associação brasileira de Hispanistas, 2000. p. 147-154. v. 1.

FARACO, C. A.; TEZZA, C.; CASTRO, G. de. **Vinte ensaios sobre Mikhail Bakhtin**. Petrópolis: Vozes, 2006.

FARIA, J. R. **O teatro realista no Brasil: 1855-1865**. São Paulo: Perspectiva; EDUSP, 1993.

_____. **José de Alencar e o teatro**. São Paulo: Perspectiva; EDUSP, 1987.

FAVERO, L. L. Paródia e dialogismo. In: BARROS, D.P. de; FIORIN, J. L. (Org.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**: em torno de Bakhtin. São Paulo: EDUSP, 1999. p. 49-62.

FILHO, A. Aspectos sociais do romance brasileiro. **Revista brasileira de cultura**, Rio de Janeiro: MEC, Letras. n. 5, ano II. p. 147-160, Jan./mar. 1970.

FIORIN, J. L. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin**: outros conceitos-chave. São Paul: Contexto, 2006. p. 165-193.

FOURNEL, P. Regarder lire. In: VRAY, J-B. **Littérature et cinéma**: écrire l'image. Saint-Étienne: Université de Saint-Étienne, 1999. p. 9-14.

FRANÇA, J. M. C. **Literatura e sociedade no Rio de Janeiro oitocentista**. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1998.

FRANCO, M. da S. Uma invenção dos diabos. In: AVERBUCK, L. (Org.). **Literatura em tempo de cultura de massa**. São Paulo: Nobel, 1984. p. 113-126.

FREYRE, G. **Sobrados e mucambos**. 5. ed., Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília, DF: INL; MEC, 1977. v.1.

FREIRE, G.; SOARES, G.; CARNEIRO, J.F. Heróis e vilões no romance brasileiro. **Revista brasileira de cultura**, Rio de Janeiro: MEC, Letras, n. 4, ano II. p. 155-174, abr./jun. 1970.

GARCIA, A. **L'adaptation du roman au film**. Paris: Diffusion, 1990.

GARDIES, A. La littérature comme base de donnés. In : VRAY, J-B. (Org.). **Littérature et cinéma: écrire l'image**. Saint-Étienne: Université de Saint-Étienne, 1999. p. 103-112.

GAUBERT, S. [Ces accents, ces images, ces odeurs]. In: VRAY, J-B. (Org.). **Littérature et cinéma : écrire l'image**. Saint-Étienne: Université de Saint-Étienne, 1999. p. 91-94.

GAUDREAULT, A. **Du littérature au filmique: système du récit**. Paris: Méridiens Klincksiek, 1989.

GENETTE, G. **Palimpsestes: la littérature au second degré**. Paris: Seuil, 1982.

GOMES, R. C. Olhar para dentro/olhar para fora. In: ANTELO, R. (Org.) **Identidade e Representação**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1994. p. 157-165.

GREGOLIN, M. R. V. Recitações de mitos: a História na lente da mídia. In: GREGOLIN, M. R. V (Org.) **Filigranas do discurso: as vozes da história**. Araraquara: FCL/Laboratório Editorial/UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2000. p. 19-34.

_____. Sentido, sujeito e memória: com o que sonha a nossa vã autoria? In: GREGOLIN, M. R. V; BARONAS, R. (Org.) **Análise do discurso: as materialidades do sentido**. São Carlos: Claraluz, 2001. p. 60-78.

GUIGUET, J-C. [La notion d'adaptation littéraire]. In: VRAY, J-B. (Org.). **Littérature et cinéma: écrire l'image**. Saint-Étienne: Université de Saint-Étienne, 1999. p. 101-102.

HALLEWELL, L. Os romances e o folhetim. In: HALLEWELL, L. **O livro no Brasil: sua história**. Tradução de Maria da Penha Villalobos e Lólio L. Oliveira. São Paulo: EDUSP, 1985. p. 139-142.

HAMON, P. O que é uma descrição. Tradução de Fernando Cabral Martins; Adaptação de Nílvia Pantaleoni. **Paratexto**, São Paulo, mar. 2004, seção descritivo. Disponível em: <http://www.paratexto.com.br/files/0003/hamon_descrição_04.doc>. Acesso em: 11 out. 2005.

HAUSER, A. **História social da arte e da literatura**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HECKENBERGER, M. O enigma das grandes cidades: corpo privado e Estado na Amazônia. In: NOVAES, A. (Org.). **A outra margem do ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 125-152.

HOHLFELDT, A. Cinema e literatura: liberdade ambígua. In: AVERBUCK, L. (Org.). **Literatura em tempo de cultura de massa**. São Paulo: Nobel, 1984. p. 127-150.

HOLANDA, S. B. Fronteiras da Europa. In: HOLANDA, S. B. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 30-40.

HORKHEIMER, M. Teoria tradicional e teoria crítica. In: BENJAMIN, W. et al. **Textos escolhidos**. Traduções de José Lino Grünnewald et al. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 117-152.

HUGO, V. **Do grotesco ao sublime**: tradução do ‘Prefácio de Cromwell’. Tradução e notas de Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva [entre 1980 e 2000].

HUYSEN, A. **Memórias do modernismo**. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1997.

IBIAPINA, D. **Dácia Ibiapina: depoimento**. [fev.2005]. Entrevistadora: M. S. Corsi, 2005. 1 cassete sonoro (60 min).

JENNY, L. A estratégia da forma. **Poétique**, Coimbra, n. 27: Almedina, 1979. p. 5-49.

JOBIM, J. L. O Indianismo na cultura do Romantismo. In: BERND, Z.; UTÉZA, F. (Org.). **Produção literária e identidades culturais**: estudos de literatura comparada. Porto Alegre: Sagra; D.C. Luzzato, 1997. p. 91-106.

JOFFILY, J. [Roteiro do filme] **O Guarani**: um filme de Norma Bengell. [Rio de Janeiro: s. n.], 1988. Depositado no arquivo da Fundação Banco do Brasil/SETAD. 2º. Tratamento: dezembro de 1988. Adaptado da obra de José de Alencar. 106 f.

JOHNSON, R. **Literatura e cinema**: Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema. Tradução de Aparecida de Godoy Johnson. São Paulo: T. A. de Queiroz, 1982. v.3.

JOST, F. **L’oeil – câmara**: entre filme et roman. 2. ed. Lyon: Presses Universitaires, 1989.

KELLNER, D. **A cultura da mídia – estudos culturais**: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. Bauru: EDUSP, 2001.

KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise**. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LABAKI, A. (Org.). **O cinema brasileiro**: de O pagador de promessas a Central do Brasil. 2.ed. São Paulo: Publifolha, 1998.

_____.(Org.). **Folha conta 100 anos de cinema**: ensaios, resenhas, entrevistas. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

LE GOFF, J. Documento/ Monumento. In: **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1984. v.1, p. 95-106.

LEMAITRE, H. **Dictionnaire Bordas de littérature française**. Paris : Bordas, 1985.

LESTRINGANT, F. À espera do outro: nota sobre a antropologia da Renascença. Um desafio ao espírito do sistema. In: NOVAES, A. (Org.). **A outra margem do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 33-51.

LODGE, D. A Linguagem da ficção modernista: metáfora e metonímia. In: LODGE, D. **Modernismo: guia geral (1850-1930)**. São Paulo: Cia. das Letras, (s. d.). p. 394-407.
 LOTMAN, I. **A estrutura do texto artístico**. Tradução Maria do Carmo Vieira Raposo. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

LÖWY, M. Marxismo e romantismo revolucionário. In: LÖWY, M. **Romantismo e messianismo: ensaios sobre Lukács e Benjamin**. Tradução de Myrian V. Batista e Magdalena P. Batista. São Paulo: Perspectiva; EDUSP, 1990. p. 11 - 34.

_____. O que é romantismo? Uma tentativa de redefinição. In: LÖWY, M. et al. **Revolta e melancolia: romantismo na contramão da modernidade**. Tradução de Guilherme J. de F. Teixeira. Rio de Janeiro: Vozes, 1995. p. 9 - 89.

MACDONALD, D. Massicultura e medicultura. In: ECO, U. et al. **A indústria da cultura**. Lisboa: Meridiano, 1971. p. 67-149.

MACHADO, R. O cinema paulistano e os ciclos regionais Sul-Sudeste (1912-1933). In: RAMOS, F. (Org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Círculo do livro, 1987. p. 97-128.

MACHADO DE ASSIS, J. M. Instinto de nacionalidade. In: OBRAS completas. Rio de Janeiro: Jackson, 1957. v. 29, p. 129-149.

MANNONI, L. **Le grand art de la lumière et de l'ombre** – archéologie du cinéma. Paris: Editions Nathan, 1994.

MARCO, V. de. **O império da cortêsã**. Lucíola: um perfil de Alencar. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

_____. **A perda das ilusões: o romance histórico de José de Alencar**. Campinas, S. P.: Ed. da UNICAMP, 1993.

MARCUSE, H. Sobre o caráter afirmativo da cultura. In: MARCUSE, H. **Cultura e sociedade**. Tradução de Wolfgang Leo Maar; Isabel Maria Loureiro; Robespierre de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999. v. 1. p. 89-137.

_____. Filosofia e teoria crítica. In: MARCUSE, H. **Cultura e sociedade**. v.1. Tradução de Wolfgang Leo Maar; Isabel Maria Loureiro; Robespierre de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999. p. 137-160.

MARTINS, E. V. **A fonte subterrânea: José de Alencar e a retórica oitocentista**. Londrina: EDUEL, 2005.

MENEZES, R. de. **José de Alencar: literato e político**. 2 ed., Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos, 1977.

MENGET, P. Entre memória e história. In: NOVAES, A. (Org.). **A outra margem do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 153-165.

METZ, C. **A significação do cinema**. Tradução e posfácio de Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MEYER, M. **Folhetim**: Uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MEYER, M.; DIAS, V. S. Página virada, descartada, de meu folhetim. In: AVERBUCK, L. (Org.). **Literatura em tempo de cultura de massa**. São Paulo: Nobel, 1984. p. 33-57.

MIGUEL-PEREIRA, L. O naturalismo. In: MIGUEL-PEREIRA, L. **História da literatura brasileira**. 3. ed, Rio de Janeiro: INL; Brasília, DF: MEC. 1973. p. 121-176.

MITRY, J. **Dictionnaire du cinéma**. Paris: Librairie Larousse, 1963.

MONTAÑA, A. **Amor y erotismo**: una história de la cultura. Bogotá: Universidad Externado de Colômbia, 2005.

MONTENEGRO, O. **Romance brasileiro**. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1953.

MORAES, G. et al. Perspectivas estéticas do cinema brasileiro (Painel do dia 30/09/85). In: MORAES, M. (Coord.). **Perspectivas estéticas do cinema Brasileiro**: seminário, Brasília, DF: Ed. da UNB, Embrafilme, 1986. p. 144-183.

MORAES, M. (Coord.). **Perspectivas estéticas do cinema brasileiro**: seminário. Brasília, DF: Ed. da UNB, Embrafilme, 1986.

MORDILLAT, G. Le mordillatographe. In: VRAY, J-B. (Org.). **Littérature et cinéma**: écrire l'image. Saint-Étienne: Université de Saint-Étienne, 1999. p. 157-168.

MORIN, E. **Cultura de massas no século XX**: o espírito do tempo – I: neurose. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977.

MOURA, R. A bela época do cinema (primórdios-1912). In: RAMOS, F. (Org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Círculo do livro, 1987. p. 9-62.

NAGIB, L. **O cinema da retomada**: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Ed. 34, 2002.

NITRINI, S. **Literatura comparada**: história, teoria e crítica. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2000.

NOURRISSON, D. La caméra explore le temps: Notre Dame de Paris. In: VRAY, J-B. **Littérature et cinéma** : écrire l'image. Saint-Étienne: Université de Saint-Étienne, 1999. p. 145-156.

NOVAES, A. (Org.). **A outra margem do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

NUNES, B. Reflexões sobre o moderno romance brasileiro. In: NUNES, B. **O livro do seminário**: ensaios Bienal Nestlé de literatura brasileira. São Paulo: L.R. Editores, 1982. p. 45-69.

NUNES, A. M. América encoberta (ou a retórica da conquista). In: ANTELO, R. (Org.). **Identidade e representação**. Florianópolis: UFSC, 1994. p. 265-272.

O GUARANI. Direção: Norma Bengell. Produção: Norma Bengell. Intérpretes: Marcio Garcia; Tatiana Issa; Glória Pires; Herson Capri; Imara Reis; José de Abreu; Marco Ricca; Tamur Aimara; Tonico Pereira; Cláudio Mamberti e outros. Roteiro: José Joffily. Música: Wagner Tiso. Rio de Janeiro: N. B. produções; Riofilme, 1996. 1 videocassete (90 min), VHS, son., color.

PEÑA-ARDID, C. **Literatura y cine**. una aproximación comparativa. Madrid: Cátedra, 1992.

PERRONE-MOISÉS, L. A Intertextualidade crítica. **Poétique**, Coimbra, n. 27: Almedina, 1979, p. 209-230.

_____. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. In: PERRONE-MOISÉS, L. **Flores da escrivantina**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 91-99.

_____. A crítica de fontes. In: PERRONE-MOISÉS, L. **Falência da crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1973. p. 77-85.

_____. **Altas literaturas**: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PINTO, M. C. Q. de M. **Alencar e a França**: Perfis. São Paulo: Annablume, 1999.

_____. Alencar, aprendiz de escritor. **Revista de letras**, São Paulo: Ed. da UNESP, v. 37/38, p. 49-85, 1997-1998.

PONTES, I.; XAVIER, I.; MORAES, M. Cinema brasileiro, os anos 70 (Painel do dia 27/09/85). In: MORAES, M. (Coord.). **Perspectivas estéticas do cinema Brasileiro**: seminário, Brasília, DF: Ed. da UNB, Embrafilme, 1986. p. 9-58.

PRADO, D. de A. A personagem do teatro. In: CANDIDO, A. et al. **A personagem de ficção**. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 81-102.

PROENÇA, M. C. José de Alencar na literatura brasileira. In: OBRA completa de José de Alencar, Rio de Janeiro: J. Aguilar, 1959. v. 1, p. 14-115.

RAMONET, I. **Propagandas silenciosas**: massas, televisão, cinema. Tradução de Lúcia M. Endlich Orth e revisão técnica de Cíntia E. Orth. Petrópolis: Vozes, 2002.

RAMOS, F. (Org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Círculo do livro, 1987.

_____. Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970). In: RAMOS, F. (Org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Círculo do livro, 1987. p. 299-398.

RAMOS, J. M. O. **Cinema, estado e lutas culturais**: anos 50, 60, 70. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

_____. O cinema brasileiro contemporâneo (1955-1970). In: RAMOS, F. (Org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Círculo do livro, 1987. p. 399-454.

RIBEIRO, D. **O povo brasileiro**. A formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

RIBEIRO, J. **A imprensa e ficção no século XIX**. São Paulo: Ed. da UNESP, 1996.

RIBEIRO, S. N. Da nacionalidade da literatura brasileira. **Revista Minerva Brasiliense**, v.1, n.1, p. 7-23, **Rio de Janeiro**, 1 de novembro, **1843**.

RICHARD, P. Ut naturae pictura poesis: le paysage dans la description littéraire au début du XIXe siècle. **Revue des sciences humaines**, LXXX, 209, p. 125-42, jan./mar., 1988.

RITTNER, M. **Compreensão de cinema**. São Paulo: São Paulo Editora S.A., 1965.

ROMUALDO, E. C. A polifonia. In: ROMUALDO, E. C. **A construção polifônica das falas na justiça**: as vozes de um processo crime. 2002. 331 f. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, Assis, 2002. p. 23-37.

ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. In: **Texto/contexto**, São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 73-96.

_____. Literatura e personagem. In: CANDIDO, A. et al. **A personagem de ficção**. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 9-50.

ROUANET, M. H. O. **Eternamente em berço esplêndido**: a fundação de uma literatura nacional. São Paulo: Siciliano, 1991.

ROUANET, S. P. O mito do bom selvagem. In: NOVAES, A. (Org.). **A outra margem do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 415-438.

ROUSSEAU, J-J. **Do contrato Social**; ensaio sobre a origem das línguas; discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens; discurso sobre as ciências e as artes. Tradução de Lourdes Santos Machado. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

SADOUL, G. Novas técnicas, progresso do cinema de animação. In: SADOUL, G. **História do cinema mundial**. Tradução de Sônia Salles Gomes. São Paulo: Martins Editora, 1963. v.2, cap. 32, p. 394-405.

SADOUL, G. Cinema, arte universal. In: SADOUL, G. **História do cinema mundial**. Tradução de Sônia Salles Gomes. São Paulo: Martins Editora, 1963. v. 2. Cap. 33, p. 407-513.

SALES GOMES, P. E. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, A. et al. **A personagem de ficção**. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 103-119.

SALIBA, E. T. **As utopias românticas**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

SANT'ANNA, A. R. de. Elementos para uma teoria do romance (no Brasil). In: SANT'ANNA, A. R. de. **Análise estrutural de romances brasileiros**. Petrópolis: Vozes, 1973. p. 32-50.

_____. O Guarani. In: SANT'ANNA, A. R. de. **Análise estrutural de romances brasileiros**. Petrópolis: Vozes, 1973. p. 54-83.

_____. Paródia, paráfrase & cia. 7. ed. São Paulo: Ática, 2003.

SANTANA, I. E. de A. **O cinema operário na república de Weimer**. São Paulo: Ed. da UNESP, 1993.

SANTIAGO, S. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: SANTIAGO, S. **Uma literatura nos trópicos**. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 11-17.

_____. **Vale quanto pesa**: ensaios sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

_____. Sobre plataformas e testamentos. In: ANTELO, R. (Org.). **Identidade e representação**. Florianópolis: UFSC, 1994. p. 19-33.

SARGENTINI, V.; NAVARRO-BARBOSA, P. L. **Foucault e os domínios da linguagem**: discurso, poder, subjetividade. São Carlos: Claraluz, 2004.

SCHWARZ, R. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SCHWARZ, R. **Ao vencedor as batatas**. 5. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

SCHWARZ, R. **Que horas são?**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SEGUIN, J-C. Un cas de transmutation: The Shanghai gesture/el embrujo de Shanghai. In: VRAY, J-B. (Org.). **Littérature et cinéma**: écrire l'image. Saint-Étienne: Université de Saint-Étienne, 1999. p.181-194.

SIMÕES, I. **Roteiro da intolerância**: A censura cinematográfica no Brasil. São Paulo: SENAC São Paulo, 1999.

SODRÉ, N. W. Literatura nacional. In: SODRÉ, N. W. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, (s. d.). p. 381-402.

SOUSA, C. R. de. O Brasil enquanto imagotipo. In: Seminário de estudos literários, 2, 1995, São Paulo. **Anais ...** São Paulo: Arte e Cultura, 1995. p. 81-95.

SOUSA, C.H.M.R. O homem. In: SOUSA, C.H.M.R. **Retratos do Brasil**. Hetero-imagens literárias alemãs. São Paulo: Arte e cultura; Universidade Aberta, 1996. v. 16, p. 151-207.

_____. O mito do eldorado. In: SOUSA, C.H.M.R. **Retratos do Brasil**. Hetero-imagens literárias alemãs. São Paulo: Arte e cultura; Universidade Aberta, 1996. v. 16, p. 37-49.

STAM, R. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução de Fernando Mascarelho. Campinas, S.P.: Papirus, 2003.

_____. Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa. **Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 1992.**

STEPHENSON, R.; DEBRIX, J. R. **O cinema como arte**. Tradução de Tati de Moraes. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

SUBIRATS, E. **Paisagens da solidão**. Tradução de Denise G. Battmann. São Paulo: Duas Cidades, 1986.

SÜSSEKIND, F. **Cinematógrafo de letras: leitura, técnica e modernização no Brasil**. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

TENDLER, S.; SCHUNEMANN, W.; SIMÕES, I. Perspectivas estéticas do cinema brasileiro (Painel do dia 29/09/85). In: MORAES, M. (Coord). **Perspectivas estéticas do cinema brasileiro: seminário**. Brasília, DF: Ed. da UNB, Embrasilme, 1986. p. 106-142.

TODOROV, T. **A conquista da América**. A questão do outro. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

VELLOSO, M. P. A literatura como espelho da nação. **Revista estudos históricos**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, 1988, Seção edições anteriores. Disponível em: <http://www.cpdoc.fgv/revista/arq/37.pdf>. Acesso: 10 set. 2005. p. 239-263.

VERÍSSIMO, E. **Breve história da literatura brasileira**. São Paulo: Globo. (s. d.).

VERÍSSIMO, J. **História da literatura brasileira**. 4. ed. Brasília, DF: Ed. da UNB, 1981.

VIEIRA, J. L. A chanchada e o cinema carioca (1930-1955). In: RAMOS, F. (Org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Círculo do livro, 1987. p. 129-188.

VRAY, J-B. (Org.). **Littérature et cinéma: écrire l'image**. Saint-Étienne: Université de Saint-Étienne, 1999.

XAVIER, I.; PONTES, I. Cinema brasileiro, os anos 70. In: MORAES, M. (Coord.). **Perspectivas estéticas do cinema brasileiro: seminário**. Brasília, DF: Ed. da UNB; Embrasilme, 1986. p. 9-58.

XAVIER, I. **Sétima arte: um culto moderno**. São Paulo: Perspectiva; Secretaria da cultura, ciência e tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

_____. (Org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrasilme, 1983.

_____. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984a.

_____. D. W. Griffith: **o nascimento de um cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1984b.

_____. Introdução. In: BAZIN, A. **O cinema**: Ensaios. Tradução de Heloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 7-14.

WERNEK SODRÉ, N. **História da literatura brasileira**: seus fundamentos econômicos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

ZILBERMAN, R. **A literatura e o apelo das massas**. In: AVERBUCK, L. (Org.). *Literatura em tempo de cultura de massa*. São Paulo: Nobel, 1984. p. 9-32.