

## ■ *O Guarani*: literatura e cinema – ficções em interlúdio

### MARGARIDA DA SILVEIRA CORSI

Professora Doutora da UEM – Universidade Estadual de Maringá; Centro de ciências Humanas, Letras e Artes; Paraná; Brasil.  
mscorsi@uem.br

*Resumo:* Neste trabalho, averiguamos, a partir de conceitos da Teoria da Literatura e da Teoria crítica, 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. Na descrição e interpretação dos textos, procuramos averiguar o modo como se efetua a adaptação do discurso verbal para o discurso verbo-visual, 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.

*Palavras-chave:* literatura; cinema; adaptação

*Abstract:* This paper, grounded in concepts of Literary Theory and Critical Theory, investigates the extent to which national identity forged by José de Alencar's Romanticism could be resumed (or enlarged) in the film *O Guarani* (1996), by Norma Bengell. In the text description and interpretation, we looked at how verbal discourse is adapted to verbal-visual discourse, and the relationship between the utterances of the film and the resumption of the elements which constitute the national identity as conceived by Alencar as an existence ideologically projected by the other.

*Key words:* literature; cinema; adaptation



## 1. Literatura: uma escolha do cinema

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”. Assim, 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, elementos também concernentes à ficção literária. É desse convencimento que depende o consumo de qualquer forma de arte. Nessa busca de fantasia e de ficção, tão própria do ser humano, apoiou-se Méliès para explorar recursos e números de magia e, assim, atrair o público-espectador de sua época. “Méliès elegeu a literatura como base para suas peripécias e deu ‘verdade cinematográfica’ às fantásticas aventuras de Júlio Verne” (FRANCO, 1984, p. 117).

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. O romance *The clansman*, de Thomas Dixon, por exemplo, serviu como argumento para a composição de *Nascimento de uma nação* (1915) – um dos filmes mais importantes da história do cinema. Além disso, a maior parte dos filmes americanos é baseada em obras literárias, o que nos permite 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.

Com relação ao interesse do cinema pela literatura, desde as primeiras imagens do cinematógrafo, a ficção literária foi usada como fonte criativa na composição das principais obras do cinema. Assim, historicamente, a dependência entre cinema e literatura faz parte de um processo natural de recriação ficcional. Garcia (1990, p. 13) afirma que, nesse processo, “é a obra de um grande autor, ou seja, a grande literatura que compõe a adaptação”.<sup>1</sup> O que leva a crer que o cineasta deseja adaptar a obra literária já consagrada porque já seduziu o público leitor – obra que poderá também seduzir o público espectador.

<sup>1</sup> «C'est donc l'oeuvre d'un grand auteur, c'est donc la grande littérature qui fait l'adaptation». Todas as traduções para o português são de nossa responsabilidade.

<sup>2</sup> «[...] expriment l'établissement d'une relation non plus d'influence, ni de rivalité, mais d'osmose originale entre les deux moyens d'expression».

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 de massa. 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. Outro 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 readaptado para o cinema por Claude Berri, em 1985. Clerc (1993, p. 75) 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 expressão”.<sup>2</sup>

As adaptações 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 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 *renascer* a partir da ficção cinematográfica.

A esse propósito, Averbuck (1984, p. 6) 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 fantasia, sonho e imaginação de seu leitor/espectador”. Tal reflexão comprova que autores e receptores estão frequentemente empenhados em sonhar ou em fazer sonhar a partir de uma boa história capaz de representar a realidade de modo catártico. 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.

Conforme afirmam Stephenson e Debrix (1969), o cinema é uma arte de grupo, mesmo que, na maioria das vezes, os filmes sejam criados a partir de uma inspiração individual proveniente da leitura de um conto, de um romance, de uma peça ou inspirados num argumento, numa ideia, numa experiência pessoal. 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 cópia. A esse respeito, Valéry (*apud* BENJAMIN, 1983, p. 3) diz que “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 [...]”. Benjamin (1983, p. 5) lembra que “a obra de arte [...] foi sempre suscetível de reprodução [...]”, reafirmando a “preponderância absoluta do valor de exibição da arte”. Nesse sentido, Morin (1977) acrescenta 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, 1977, p. 55), características como “simplificação, maniqueização, atualização, modernização concorrem para aclimatar as obras de ‘alta cultura’ na cultura de massa”. Assim como a hibridação democratiza o novo objeto, permitindo seu acesso a um número maior de espectadores. Diríamos, então, que a adaptação é um processo de construção de um novo enunciado, ou seja, de composição de uma nova arte.

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 (1983, p. 19) 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”. 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.

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 da ficção literária ser, em primeira instância, solitária, enquanto no cinema o roteirista e o diretor dependem do trabalho de inúmeros outros profissionais.

Ainda a respeito da relação entre literatura e cinema, lembremo-nos das palavras de Fournel (1999, p. 11), para quem “a principal diferença entre a literatura e o cinema é a solidão”<sup>3</sup>, pois a narrativa escrita, na maioria das vezes, se faz individualmente, ao sabor da pena e da imaginação de um escritor, e a narrativa audiovisual se faz a partir de um roteiro, que pode ser individual, mas que se realiza no trabalho conjunto com o diretor, o produtor e seus colaboradores. Considerando o filme e o romance, no momento de recepção, diríamos que, no contexto literário, “ler é uma aventura individual, silenciosa e elástica”<sup>4</sup> que leva a uma catarse individual, enquanto a “leitura” fílmica é compartilhar “sentado no escuro, lado a lado e viver a mesma narrativa, no mesmo ritmo”<sup>5</sup>,

<sup>3</sup> «La principale différence entre la littérature et le cinéma est la solitude».

<sup>4</sup> «Lire est une aventure individuelle, silencieuse et élastique [...]».

<sup>5</sup> «[...]assis dans le noir, côte à côte et vivre dans le même rythme et le même récit».

compartilhando da interpretação dos diretores, atores e até mesmo dos sentimentos expressos por risos ou soluços da poltrona ao lado.

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 o desabrochar da flor; acontece que a borboleta e a flor parecem tão próximas que chegam a se confundir” (DREVET, 1999, p. 65).<sup>6</sup> Essa proximidade entre a forma do romance e aquela do filme está relacionada ao fato de que as duas formas de ficção se aproximam por seus recursos narrativos. É justamente a história que faz um filme, um romance, um conto, uma novela. Assim, 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. É preciso, entretanto, considerar a diferença entre os conceitos de “percebido” e de “pensado” na reflexão narratológica, pois, enquanto o romance sugere com palavras, o cinema apresenta a imagem diante do espectador.

A esse respeito, as técnicas cinematográficas podem dotar o espectador de um prolongamento óptico, um *trompe-l'oeil* que o leva a perceber reflexos fiéis da realidade, ao mesmo tempo que realiza uma fusão orgânica entre matéria e espírito. Assim, assevera Clerc (1993, p. 8-9): “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”.<sup>8</sup> Desta forma, também a literatura e o cinema têm apresentado reflexos recíprocos, pois são mídias diferentes, com linguagens e estéticas divergentes, mas podem narrar a mesma história.

<sup>6</sup> «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».

<sup>7</sup> O termo francês *trompe-l'oeil* 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.

<sup>8</sup> «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 [...]»

Com relação à análise do filme proveniente do romance, Garcia (1990, p. 20) 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 ecranização.<sup>9</sup> 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 linguístico para um código visual.

Dessa forma, asseveramos 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. 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 (1990), no sentido de que há equivalência no valor das artes ficcionais no momento da análise fílmica, e consideramos válida sua proposta de análise. Reiteramos nossa predileção por ter, como fenômenos análogos à 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, grifos do autor), “a adaptação do romance ao filme é um trabalho que vai das palavras às imagens, colocando as palavras à prova das imagens.”<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Segundo Alain Garcia (1990, p. 254), écranisation é o mesmo que «réduire un texte long et complet sans le dénaturer [...]».

<sup>10</sup> *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 ».

Para definir nosso percurso de análise, lembramos que 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 o fato de que, atualmente, o receptor da obra possa ser, primeiramente, um espectador para em seguida tornar-se 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.

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 e de intertextualidade, para realizarmos a análise das posições ideológicas do romance que afirmam a identidade nacional, enfocada no discurso verbal do romance alencariano e retomada no discurso verbo-visual do filme de Bengell.

## **2. A transposição de *O Guarani* – uma retomada do elemento nacional**

Para uma averiguação analógica comparativa da essência do discurso cinematográfico como adaptação 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 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” (ALENCAR, 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).

Nesse sentido, Boechat (2003, p. 28) 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”. Assim, por meio de uma linguagem essencialmente descritiva, temos em vista a imagem do índio e a da natureza como sinônimos de nacional, compreendendo uma representação estética da natureza. De sua perspectiva romântica, Alencar apresenta uma imagem da realidade pautada na idealização exagerada, compondo um quadro explicitamente utópico da vida na colônia. Esse é um contexto em que no romance, vinculado ao projeto de nacionalizar a literatura, as personagens estão imbricadas num cenário representativo da nacionalidade literária. Dessa forma, “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 [...]” (MARTINS, 2005, p. 199).

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. De um ponto de vista 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, 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 pudesse romper com os elementos componentes do neoclassicismo, mas retratando a natureza brasileira, Alencar participa da criação de “uma nova convenção literária, tão formalizada e passível de codificação quanto à anterior” (MARTINS, 2005, 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*. Considerando essa tendência literária, 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.

No filme, o conceito de nação referente ao espaço é eivado de visões ideológicas divergentes: do colonizador, do indígena e do explorador. Acerca dessa proposta, Rouanet (1991, p. 53) afirma que a ideia de exploração do século XVII está atrelada a certa curiosidade do ser humano racional, que “quer ver para conhecer, e desconfia de tudo o que não possa ser analisado criticamente”. 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. Elementos próprios desse período, em que a literatura se pauta numa descrição romântica da pátria e de seus componentes estéticos.

Dentro desse contexto, o romance de Alencar está relacionado ao conceito de nação como sinônimo de espaço limitado, como divisão territorial e cultural, fazendo emergirem os mitos fundadores de uma comunidade e recuperando uma dada memória coletiva, que constrói uma identidade nacional etnocêntrica, resultante de uma consciência ingênua em que a literatura “incorpora uma *imagem inventada* do índio, excluindo sua voz” (BERND, 2003, p. 20, grifo da autora).

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 em que se apresentasse imagens representativas do país aos europeus e aos brasileiros. Conforme José Veríssimo (1981, p. 191), 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*” (VERÍSSIMO, 1981, p. 191, grifos do autor).

É vinculado ao 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 sequências predominantemente descritivas da natureza e do humano exótico.

Assim é que 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 XIX, conceito que é trabalhado no audiovisual a partir de retomadas de fatos e descrições do romance em cenas e sequências do filme.

Um recurso significativo, na concretização do filme de Bengell, é o deslocamento temporal, que funciona como elemento de equiparação dos fatos históricos narrados no romance e retomados no filme, pois serve para suprir a diferença existente entre as duas formas narrativas, no que concerne ao tempo da narrativa, assim como ao tempo da escrita/leitura da obra impressa e da exibição do audiovisual.

Assim, esses deslocamentos, vinculados a espaços e a acontecimentos, dão margem à expressão do passado histórico da nação, podendo ser exemplificados com mais clareza a partir de momentos específicos como a incisão feita com os caracteres: “Dois anos depois”, apresentados na sequência do primeiro salvamento de Ceci, sobre a imagem da Fortaleza dos Mariz. Os caracteres marcam a presença da elipse, 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 sequências referentes à marcação temporal. Essa alternância temporal, como usos de prolepses e analepses, bastante usual no romance de Alencar, apresenta os fatos 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 sequência 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 sequência 22 (42’ 50”), narra a história de Loredano a Aires Gomes. Outro retorno ocorre na sequência 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 esclarece 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 humano 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 caracterizado como forte, corajoso, destemido, fiel, e dócil como um pássaro. Compondo o perfil do bom selvagem brasileiro, que, segundo Rouanet (1991, p. 416), tem as 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”. 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, 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” (ALENCAR, 1995, 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

detalhando a cor 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 (ALENCAR, 1995, p. 93).

No episódio apresentado, no romance e no filme, o tempo e o espaço estão indissolúvelmente 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 heroicos, vestígios do passado, hábitos culturais e premonições. Ressaltamos 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 um elemento de extrema importância para a ficção cinematográfica. Enfatizamos que no audiovisual, apesar de equivalente na descrição dos elementos componentes do aspecto temporal, não existe a mesma aventura, nem o mesmo suspense descritos pelo narrador do romance. A cena do filme resume-se à tomada de Ceci nos braços de Peri, sem o lirismo das palavras impressas. Tal diferença, entretanto, não exclui a relação intertextual entre os fatos narrados e os ambientes “descritos”.

Outro momento relevante do filme, porque é um exemplo da marcação temporal, ocorre quando Bengell usa um *flashback* de cerca de um ano para a narração da história de Loredano. 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: “Corria o mês de março de 1603. Era portanto um ano antes do dia em que se abriu esta história (ALENCAR, 1995, p. 86). Na sequência, 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 (ALENCAR, 1995, 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, período em que planejou a traição a D. Antônio, objetivando a 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 a 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). 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 afirmações do narrador do romance, que se concretizam como relações dialógicas entre enunciados-texto, ou seja, como intertextualidade.

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 dos acontecimentos narrados, atribuindo mais emoção à descrição dos fatos.

### **3. Considerações finais**

Assim, na versão cinematográfica, a obra mantém a mesma temática e representa, de modo similar ao romance, os mesmos valores impostos pela sociedade seiscentista. 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 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 sequências, a imagem na tela tem valor equivalente à imagem verbal do romance. Assim é porque, 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 da descrição verbal.

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.

## Referências

ALENCAR, José de. Como e por que sou romancista. In: \_\_\_\_\_. *OBRA completa de José de Alencar*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959, p. 125-155, v. 1.

ALENCAR, José de. *O Guarani*. 19. ed. São Paulo: Ática, 1995.

AVERBUCK, Ligia (Org.). *Literatura em tempo de cultura de massa*. São Paulo: Nobel, 1984.

BALOGH, Anna Maria. *Conjunções, disjunções, transmutações: da literatura ao cinema e à TV*. São Paulo: Annablume; ECA-USP, 1996.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: \_\_\_\_\_. et al. *Textos escolhidos*. Tradução de José Lino Grünnewald. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 3-28.

BERND, Zilá. *Literatura e identidade nacional*. 2. ed. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

BLANC, Jean-Noël. Arrête ton cinéma. In: VRAY, Jean-Bernard. (Org.). *Littérature et cinéma : écrire l'image*. Saint-Étienne: publications de l'Université de Saint-Étienne, 1999. p. 215-220.

BOECHAT, Maria Cecília. *Paraísos artificiais: o romantismo de José de Alencar e sua recepção crítica*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

CLERC, Jean-Marie. *Littérature et cinéma*. Paris: Nathan, 1993.

DREVET, Patrick. Le papillon et la fleur. In: VRAY, Jean-Bernard (Org.). *Littérature et cinéma : écrire l'image*. Saint-Étienne: Université de Saint-Étienne, 1999. p. 51-66.

DURAS, Marguerite. *L'Amant*. Paris : Minuit, 1984.

FOURNEL, Paul. Regarder lire. In: VRAY, Jean-Bernard. *Littérature et cinéma: écrire l'image*. Saint-Étienne: Université de Saint-Étienne, 1999. p. 9-14.

FRANCO, Marília da Silva. Uma invenção dos diabos. In: AVERBUCK, Ligia (Org). *Literatura em tempo de cultura de massa*. São Paulo: Nobel, 1984. p. 113-126.

GARCIA, Alain. *L'adaptation du roman au film*. Paris: Diffusion, 1990.

JOBIM, José Luís. O Indianismo na cultura do Romantismo. In: BERND, Zilá; UTÉZA, F. (Org.). *Produção literária e identidades culturais: estudos de literatura comparada*. Porto Alegre: Sagra; D.C. Luzzato, 1997. p. 91-106.

MARTINS, Eduardo Vieira. *A fonte subterrânea: José de Alencar e a retórica oitocentista*. Londrina: EDUEL, 2005.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo – I: neurose*. 4. ed. Tradução de Maura Ribeiro Sardinha. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977.

O GUARANI. Direção: Norma Bengell. Produção: Norma Bengell. Intérpretes: Márcio Garcia; Tatiana Issa; Glória Pires; Herson Capri; Imara Reis; José de Abreu; Marco Ricca; Tamur Aimara; Tônico 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.

ROUANET, Maria Helena. *Eternamente em berço esplêndido: a fundação de uma literatura nacional*. São Paulo: Siciliano, 1991.

STEPHENSON, Ralph; DEBRIX, Jean R. *O cinema como arte*. Tradução de Tati de Moraes. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. 4. ed. Brasília, DF: UNB, 1981.

[Recebido em 27 de abril de 2013  
e aceito para publicação em 16 de dezembro 2013]