



INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE  
ARTE, CULTURA E HISTÓRIA  
(ILAACH)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
INTERDISCIPLINAR EM ESTUDOS  
LATINO-AMERICANOS (PPG IELA)

**TRÂNSITOS CULTURAIS E DIÁLOGOS DE RECRIAÇÃO ENTRE  
OBRAS CINEMATOGRAFICAS E LITERÁRIAS: “La increíble y  
triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada”  
(1972), de Gabriel García Márquez, e *Eréndira* (1983), de Ruy  
Guerra**

**LUIS EDUARDO SANTOS PEREIRA**

**FOZ DO IGUAÇU – PR  
2016**



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE  
ARTE, CULTURA E HISTÓRIA  
(ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
INTERDISCIPLINAR EM ESTUDOS  
LATINO-AMERICANOS (PPG IELA)**

**TRÂNSITOS CULTURAIS E DIÁLOGOS DE RECRIAÇÃO ENTRE  
OBRAS CINEMATOGRAFICAS E LITERÁRIAS: “La increíble y triste  
historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada” (1972), de  
Gabriel García Márquez, e *Eréndira* (1983), de Ruy Guerra**

**LUIS EDUARDO SANTOS PEREIRA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-americanos da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Latino- Americanos.

Orientador: Prof. Dr. Bruno López Petzoldt

**FOZ DO IGUAÇU – PR  
2016**

**LUIS EDUARDO SANTOS PEREIRA**

**TRÂNSITOS CULTURAIS E DIÁLOGOS DE RECRIAÇÃO ENTRE OBRAS CINEMATOGRAFICAS E LITERÁRIAS:** “La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada” (1972), de Gabriel García Márquez, e *Eréndira* (1983), de Ruy Guerra

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino- Americanos da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Latino- Americanos.

Orientador: Prof. Dr. Bruno López Petzoldt

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientador: Prof. Dr. BRUNO LÓPEZ PETZOLDT

---

Profa. Dra. DIANA ARAUJO PEREIRA

---

Prof. Dr. PABLO PIEDRAS

Foz do Iguaçu, 22 de fevereiro de 2017

**DEDICO**

*A todos os artistas e àqueles que, tal como Saulo, Angélica,  
Gabi, Fabinho e Marina transformam a simplicidade em  
eventos.*



***Epígrafe:***

*“El resultado es que imágenes y palabras se imbrican a su manera, y si las palabras no son un comentario, las fotos no son una ilustración; juego de espejos o cajas de resonancia, unas ahondan en otras y las devuelven con un aura diferente” (Julio Cortázar)*

*“Os traços do contador de histórias agarram-se a própria história do mesmo modo como as impressões digitais do ceramista prendem-se ao vaso” (Walter Benjamin)*

## AGRADECIMENTOS

Em especial agradeço à minha família, Saulo, Angélica, Gabi, Fabinho e Marina. Obrigado pela acolhida e pelos momentos leves de convívio essenciais para seguir caminhos. Estendo meu abraço de agradecimento ao tio Alessandro, um grande amigo e incentivador. Tio, com seu repertório cultural e com os livros sugeridos aprendo a escutar com olhos algumas estórias.

Obrigado à rainha maior. A você que dispensa qualquer coroa hierárquica, que argumenta para tirar o inédito das pessoas e ensina sem querer. A você, mulher despretensiosamente humilde e sábia. Estendo meu muito obrigado a sua família que vê hoje crescer uma flor de nome Maria, a Maria Flor.

Ao professor Bruno López Petzoldt cuja paciência, acréscimos e textos escritos tanto me inspiraram e apoiaram a seguir este estudo. Amplio meus agradecimentos ao seu país, Paraguai, tão importante na minha carreira incipiente. Seu lugar de origem, professor, me oportunizou duas experiências inesquecíveis: o bom convívio com os encarnacenos e a lisonja de aprender um pouco com um orientador exemplar.

Meu muito obrigado ao time do IELA. Aos professores Andrea Ciacchi, Débora Cota e Jonhny Octavio. Vocês foram leitores rigorosos e críticos de meus projetos de texto. Obrigado por apontar saídas e possibilidades de ressignificação. Incluo aqui, o grandioso Newton. Certamente uma das bases mais sólidas do programa de mestrado.

Agradeço igualmente ao amigo e professor Marco Villarta e, na figura da cineasta Marina Botelho, agradeço aos colegas do grupo de estudo LEDISC da Universidade Federal de Lavras. Professor, sua sabedoria e paixão intelectual sobriamente leve me tornaram um leitor interessado pelos labirintos estéticos argentinos que passam pela rua México. Marina, obrigado pelas leituras, críticas doces e sugestões bibliográficas.

Por fim, agradeço aos amigos do IELA. Aos colombianos-brasileiros Franklin e Edwin, ao mexicano-brasileiro Marco, à chilena-brasileira Celeste, ao nicaraguense-brasileiro Angel e aos brasileiros: Elias, André, Odi, Waldson e Hugo. Graças a vocês a cidade de Foz do Iguaçu foi um lugar de brindes, prosa boa e aprendizagem cultural. Sei que se tornarão gente longe um dia, mas serão, cada um de vocês, gente longe vivendo no território anti-nacionalista e cosmopolita inventado para vocês: a lembrança.

## RESUMO

O objeto central de estudo assumido neste trabalho são os diálogos midiáticos e semióticos da relação cinema-literatura. Essa relação principal será observada tendo como pano de fundo representações ligadas ao imaginário cultural latino-americano. A partir de múltiplos fatores e modelos de estudo que incluem o cinema, busca-se analisar o movimento do processo criativo entre as obras “La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada” (1972), de García Márquez, e o filme *Eréndira* (1983), de Ruy Guerra. Para além de cuidar de uma relação de análise na qual o filme é apenas baseado no conto, busca-se pensar como os contextos culturais dos artistas e os potenciais representativos das mídias em jogo ressignificam leituras que se materializam criando uma interpenetração dos discursos artísticos. Portanto, o presente trabalho empenha-se em apresentar leituras cruzadas que possibilitam compreender o tratamento de questões culturais representadas no conto pelo ponto de vista dos recursos cinematográficos e o mesmo ao revés.

**Palavras chave:** Gabriel García Márquez, Ruy Guerra, cinema e literatura, cinema latino-americano, intermedialidade.



## ABSTRACT

The main object of study assumed in this paper are the media and semiotic dialogues of the relationship literature-cinema having cultural contexts as background. From multiple factors and study models which include cinema, the aim is to analyze the movement of the creative process between the works "La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada" (1972) by García Márquez and the film *Eréndira* (1983) by Ruy Guerra. In addition to looking after a relationship of analysis in which the film is only based on the story, it is sought to think how the cultural contexts of the artists and the potential representatives of the media resignify readings that are materialized by creating an interpenetration of the artistic discourses. Therefore, this paper strives to present cross-readings that make it possible to understand treatments of cultural issues in the story from the point of view of cinematographic resources and the same in reverse.

**Keywords:** Gabriel García Márquez, Ruy Guerra, cinema and literature, latin american cinema, intermediality.

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO .....	11
1.1 Objetivo e justificativa .....	11
1.2 Contextos e apresentação do corpus .....	12
1.3 Rumos e aportes.....	14
2. REFLEXÕES SOBRE AS RELAÇÕES ENTRE CINEMA, LITERATURA E CULTURA .....	17
2.1 Instrumentos analíticos gerais para abordar o diálogo cinema-literatura.....	17
2.2 Recriação e dialogismo .....	20
2.3 Cinema e literatura como interlocutores .....	23
2.3.1 Tempo diegético.....	24
2.3.2 Espaço .....	26
2.3.4 Processo narrativo .....	28
2.3.5 Personagens .....	30
2.3.6 Plurissignificação.....	31
3. O CINEMA NA VIDA DE GARCÍA MÁRQUEZ E A ANÁLISE DE “LA INCREÍBLE Y TRISTE HISTORIA DE LA CÁNDIDA ERÉNDIRA Y DE SU ABUELA DESALMADA” (1972).....	34
3.1 O cinema na vida de García Márquez .....	34
3.2 Leitura e interpretação do texto literário .....	35
3.2.1 Narrador/narração .....	37
3.2.2 Tempo diegético.....	41
3.2.3 Espaço .....	42
3.2.4 Personagens .....	44
3.2.5 Plurissignificação.....	47
4. O CINEMA DE RUY GUERRA À LUZ DA ANÁLISE INTERPRETATIVA DE <i>ERÉNDIRA</i> (1983).....	48
4.1 O cinema de Ruy Guerra .....	48
4.1.1 Os deuses e os mortos (1970) .....	58
4.1.2 Os cafajestes (1962).....	65
4.2 Leitura e interpretação de <i>Eréndira</i> (1983).....	68
4.2.1 Processo narrativo .....	70
4.2.2 Tempo diegético.....	74
4.2.3 Espaço .....	76
4.2.4 Personagens .....	80
4.2.5 Plurissignificação.....	86
5 CONVERGÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS CULTURAIS E MUDIÁTICAS.....	90
5.1 Narração literária e narração fílmica.....	90
5.2 Espaços: o sertão de Ruy Guerra no deserto de García Márquez.....	95
5.3 Avó verbo – avó encarnada .....	99
5.4 Caudilho-coronel.....	102
5.5 Descrição verbal – descrição imagética .....	105
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	107

BIBLIOGRAFIA E FILMOGRAFIA..... 109

## 1. INTRODUÇÃO

### 1.1 Objetivo e justificativa

O objeto central de estudo assumido neste trabalho são os diálogos midiáticos e semióticos da relação cinema-literatura tendo como pano de fundo contextos culturais. Especificamente, serão analisados o conto “La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada” (1972), de Gabriel García Márquez, e o filme *Eréndira* (1983), dirigido por Ruy Guerra.

Para além do exercício de aplicação da teoria à análise do corpus, formato de estudo mais próximo à apresentação de exemplos que de reflexão conceitual, este projeto sugere um deslocamento de olhar interpretativo para a relação das narrativas.

Busca-se articular contribuições das ciências da literatura e do cinema para analisar o diálogo conto-filme pensando como estas experiências semióticas se implicam na recriação de sentido. Para isso, serão considerados lugares, formas de manejo das mídias e contextos de produção que situam os pontos de vista de García Márquez e Ruy Guerra. A partir deste movimento, serão observados eventuais aproximações, lacunas e apagamentos destes discursos ente si. Uma das hipóteses levantada é de que o elemento cultural, ao passar por tratamento mimético, de acordo com as possibilidades de expressão do conto e do filme, interfere no processo dialógico de interpretação de uma mídia pela outra. Juntamente com as escolhas estéticas e culturais de Ruy Guerra e García Márquez, será verificado como a formação de sentido se comporta, em função das intervenções da leitura cinematográfica (constituição do ponto de vista da equipe autoral) no conto e vice-versa, na recriação destas obras. Deste modo, o objeto de estudo apresentado caracteriza-se por um processo que se retroalimenta.

Uma das motivações desta discussão é a escassez de trabalhos sobre o cinema de Ruy Guerra e esta obra específica de García Márquez no Brasil. Podem ser encontradas análises breves e pouco atenciosas em artigos científicos, bem como menções ao trabalho do cineasta em livros que, na abrangência de falar sobre Cinema Novo, diluem uma atenção mais exclusiva ao trabalho do cineasta.

Outra justificativa a este projeto é a recorrência destes processos dialógicos poucas vezes percebidos pelo público interessado na discussão de objetos artísticos. A seguinte pergunta sugere este quadro: “por que, de acordo com as estatísticas de 1992, 85% de todos os

vencedores da categoria de melhor filme no Oscar são adaptações?” (HUTCHEON, 2013, p. 24).

A escolha específica do corpus sugerido se dá pela natureza peculiar de nascimento do conto e da relação estética que faz convergir escritor e diretor:

A gênese de “La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada” (1972) representa um emblemático e particular caso da relação literatura-cinema na estética do escritor colombiano. Primeiramente, a obra nasce como roteiro de filme, porém é esquecido. A história então é lembrada em formato de texto narrativo literário (ROCCO, 2014). O que era para resultar no filme renasce literatura e, posteriormente, fecha-se o ciclo. Surge *Eréndira* (1983), cujo diretor é Ruy Guerra e García Márquez roteirista.

Quanto ao contexto do primeiro encontro de Ruy Guerra e García Márquez, em uma singular passagem relatada pelo cineasta ele conta sobre a ocasião em que conheceu o escritor colombiano:

Alheio ao meu drama, o misterioso Gabo serviu-nos um scotch, me recomendou só beber uísque de malte, conselho que sigo até hoje, e enquanto esperávamos Mercedes, pegou num livro e escreveu umas rápidas mas bem desenhadas palavras:

- O conto se chama “El ahogado más hermoso del mundo”. Leia e vai ver que é igual ao teu filme *Sweet Hunters*.

Peguei no livro aberto e discretamente olhei a capa, para ver o nome do autor. Em letras poderosas, sobre o título da coletânea de contos, três palavras me derrubaram: Gabriel García Márquez (GUERRA, 1996, p. 104).

A história de elaboração da obra e o encontro revelam, no primeiro caso, um diálogo entre memória e esquecimento que conjuga cinema e literatura. No segundo caso, observa-se um diálogo prévio entre ambos os artistas. Antes mesmo de terem se conhecido pessoalmente já demonstravam uma afinidade a priori comprovando o laço imaginário que os une culturalmente como leitores, artistas, cinéfilos e sujeitos historicamente condicionados.

## 1.2 Contextos e apresentação do corpus

As obras tratam a saga de Eréndira. Narram a épica sem destino da anti-heroína e sua avó que a escraviza nos afazeres domésticos. Apegada ao tradicionalismo simbólico e aos bens materiais, viúva de contrabandista e autárquica, a matriarca, após um incêndio que reduz praticamente todos seus bens materiais a pó – fruto de um vendaval que derruba o candelabro da lúgubre e isolada casa em pleno deserto – culpa Eréndira pelo descuido e a condena a prostituir-se até pagar o montante da dívida. As duas passam então a andar errantes pelo

deserto em busca de clientes constituindo cidades, agrupamentos e carnavais de atrações. A neta, com o tempo, torna-se a cortesã mais cobiçada daquelas paragens. Em meio à aventura errante, a história é permeada por amores, político demagogo, figuras extraordinárias, religiosos etc. que contribuem para caracterização das personagens e da atmosfera das obras.

*Eréndira* (1983) encarna as personagens de García Márquez na figura da brasileira Cláudia Ohana no papel de Eréndira e da grega Irene Papas no papel da avó.

Tomado como processo, efetivado a partir de uma obra estímulo (o conto), a produção cinematográfica é um interessante caso de estudo das relações entre culturas e mídias. A obra consiste de uma co-produção de interesse intercultural, financiada por quatro países: Brasil-México-França-Alemanha (BARROS, 2009). Apresenta atores de nacionalidades distintas e históricos diferentes. Além do que, suas imagens gravadas no deserto mexicano representam uma região descrita e mimetizada na literatura. Em outras palavras, o filme apresenta re-significações do espaço desértico atribuído à região construída no texto literário. A câmera toma, então, este espaço ficcional da literatura como matéria-prima para a transformação artística do deserto mexicano. Assim, a elaboração do filme, ao se valer do deserto ficcional do conto e do deserto real do México, potencialmente, apresenta filtros miméticos por meio desta fusão de espaços.

A produção do longa-metragem está inserida em um momento sombrio da história do Brasil. Apesar de já haver um processo de amadurecimento da abertura política, a ditadura militar (1964-1985) ainda assombrava o imaginário dos artistas e atravancava suas produções, sobretudo daqueles diretamente envolvidos com a luta estética e política para mostrar um Brasil mais real, como no caso de Ruy Guerra. O cineasta foi um dos fundadores do movimento Cinema Novo no país, conforme sua opinião demonstra:

O Cinema Novo não lutou contra a ditadura. A ditadura é que veio para esmagar o Cinema Novo. O Cinema Novo lutou por um país diferente em relação a certas coisas, num momento de abertura criativa para a expressão cinematográfica. Essa idéia de que o Cinema Novo lutou contra a ditadura é toda falsa. Queríamos mostrar que o Brasil não era só o país do Carnaval, das mulatas, do samba e do futebol (GUERRA, 2009, p. 259).

Neste sentido, a representação das relações de poder no filme poderia sugerir traços desta experiência política e estética de questionamento cultural já materializada em outras produções do diretor. Por isso, a incursão por obras de Ruy Guerra se faz necessária.

Quanto aos interesses e percursos formativos destes dois artistas é interessante fazer um breve registro. A relação cinema-literatura é percebida quando se olha para a carreira

incipiente do escritor colombiano que em meados da década de 50 trabalhou em Roma como crítico cinematográfico. Na ocasião, como jornalista do colombiano “El Espectador”, conheceu Vittorio De Sica e escreveu a crítica ao seu filme *Miracolo a Milano* (Itália 1951), uma espécie de anúncio de suas próprias escolhas estéticas como escritor. Neste trabalho, García Márquez comenta sobre a fluidez que mistura real e extraordinário a tal ponto de não saber onde começa um e termina o outro.

Ruy Guerra, nascido em Moçambique, lutou na frente de libertação, FRELIMO, contra a exploração colonial portuguesa em seu país. Adotou o Brasil para viver em 1958. Sua experiência de leitor, de amante da literatura e de outras artes foi-lhe também útil para conhecimento, mesmo que virtual de início, de temáticas que envolvem os sertões do Brasil. Este espaço que tanto permeou seus filmes, assim como Macondo permeou a imaginação de García Márquez, criou seu imaginário artístico.

Ambos são provenientes de culturas e experiências propiciadoras de boa riqueza polifônica. Neste sentido, estudar suas produções discursivas implica, no mínimo, estudar trânsitos culturais.

### **1.3 Rumos e aportes**

Para o amparo e alcance de uma discussão teórica que parte de um estudo de caso, serão articulados alguns parâmetros cruciais para fazer frente à proposição de estudo desta negociação dialógica.

Trabalhos inter-midiáticos desenvolvidos por Sánchez Noriega (2001) quanto à narratologia, discurso e história serão válidos para situar o lugar de partida e as ferramentas de análise. Como será detalhado mais adiante, o processo dialógico conto-filme desmembra-se em uma única história e dois discursos, literário e cinematográfico. Esta separação baseada na escolha analítica do autor permite dar clareza e amparo a uma visão do processo dialógico como meio de recriação, através das possibilidades de entendimento que o conceito de discurso amplia.

Não menos importante, as reflexões de André Gaudreault e François Jost (1995) quanto a alguns aspectos chave da narratologia modal, ou seja, da expressão determinada pelo suporte midiático, contribuirão, sobretudo no âmbito da análise do corpus, para situar contrapontos relacionados às especificidades midiáticas que abrangem a relação cinema-literatura. A utilização das contribuições da narratologia não será ampliada em decorrência do

exclusivo interesse de articular este saber para fins de compreensão técnica do manejo da linguagem cinematográfica em contraponto à técnica literária.

No pensamento de Linda Hutcheon (2013), há alguns aspectos colocados por ela como incipientes para teorizar sobre diálogos transculturais: O quê? Quem? Por quê? Como? Onde? Quando?. Estes elementos são consideráveis para a discussão do lugar de produção discursiva e viabilidade dos pontos de vista de ambos os artistas em cena.

Mikhail Bakhtin (2006) ao recuperar a dimensão histórica, social e cultural da linguagem apresenta o signo como uma formação que implica as demandas pessoais, ideológicas e sociais do enunciador. Seu conceito de dialogismo será bastante operacional neste estudo, afinal ele implica um jogo de mão dupla em que não basta apenas observar a bilateralidade do diálogo, mas também seu aspecto de interpenetração discursiva.

O trabalho desenvolvido por López Petzoldt (2014) sobre a áudio-visualização de textos de Julio Cortázar faz uma contribuição aos estudos da recepção e interpretação. Seu estudo reflete sobre técnicas narrativas, históricas e, portanto discursivas, na recriação dos contos do escritor, apontando teorias e modelos analíticos para dar conta das múltiplas relações cinema-literatura. Deste modo, o estudo apresentado por López Petzoldt (2014) é um modelo inspirador da possibilidade dialógica assumida por este projeto.

Quanto à compreensão técnica do fazer cinematográfico (menos ligado à narratologia), Aumont (2012) desmistifica uma série de considerações sobre as especificidades do cinema, inclusive critica o esforço de isolar o cinema em definições puras. Movimento que considera distanciar a sétima arte da possibilidade de acréscimos advindos de outras áreas. Seu amparo teórico é de interesse por estabelecer e relativizar pontos caracterizadores do cinema, o que não significa uma busca de essências e sim um reconhecimento dos potenciais que fazem do cinema uma ferramenta autônoma e um filtro complexo de trabalho do sentido. Não está em jogo discutir hierarquias em comparações competitivas entre cinema e literatura, e sim apresentar seus potenciais dialógicos na constituição de interlocutores que fazem uso destas mídias.

Estruturalmente, será apresentado no capítulo dois reflexões sobre as relações entre cinema, literatura e cultura. Para tanto, tomar as perspectivas do discurso com seus potenciais semióticos e narratológicos, tendo por base a consideração destes enunciados como uma formação a partir de vivências recriadas em forma de texto narrativo e fílmico será fundamental. Busca-se discutir, neste momento, as potencialidades da literatura e do cinema com suas condições de representação e recriação do espaço cultural nos diálogos que implicam uma mídia em contraponto a outra. O foco deste trabalho justifica a interpretação



cultural como consequência, pano de fundo, da relação da análise intermediática. Neste sentido, não se trata de um estudo específico e denso da cultura, mas de explicitação destes sinais quando da análise comparativa da relação entre mídias.

O capítulo três discutirá a influência do cinema na estética de García Márquez, suas experiências de vida e seu trânsito pelo mundo da crítica cinematográfica. Está reservado igualmente a este capítulo a análise de “La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada” (1972).

Com relação ao capítulo quatro, esta seção apresentará um pouco do cinema de Ruy Guerra. Será discutida, em alguns momentos, a relação de sua estética com o momento histórico do Brasil no contexto da época de produção das obras. Por meio deste movimento pretende-se compreender a mão, o sentido e o olhar construídos pelo cineasta em alguns de seus filmes. Mostrar as implicâncias desta experiência de produção em meio ao contexto político do país nas nuances semânticas de *Eréndira* (1983) é parte fundamental deste módulo.

Convergências e divergências estéticas e culturais estão reservadas para o capítulo cinco. Nesta altura serão postos lado a lado alguns signos construídos por cada artista e serão analisadas refrações e semelhanças de representação considerando todo condicionamento de produção que passa por interferências semióticas (condicionadas pelo suporte midiático), estéticas e culturais.

## **2. REFLEXÃO SOBRE AS RELAÇÕES ENTRE CINEMA, LITERATURA E CULTURA**

### **2.1 Instrumentos analíticos gerais para abordar o diálogo cinema-literatura**

A reflexão que se segue apresentará algumas ferramentas para a explicitação das condições do campo no qual literatura, cinema e cultura serão trabalhados.

Contextos culturais e diálogos midiáticos permeiam a histórica das artes promovendo modificações na literatura e no cinema. Esta dinâmica pode ser observada de acordo com a seguinte afirmação: “en la cultura audiovisual la escritura ha experimentado cierta transformación” (SÁNCHEZ NORIEGA, 2001, p. 68). Assim, novas ferramentas interpretativas devem acompanhar estas modificações, cuja necessidade justifica-se mais precisamente a partir da constatação adiante sobre o caráter perene e bilateral desta relação, “literatura y cine están condenados a coexistir, fecundarse mutuamente, dialogar entre sí y entretenerse” (SÁNCHEZ NORIEGA, 2001, p. 65).

Além das contribuições de Sánchez Noriega (2001), outros trabalhos têm possibilitado novas formas de pensar a relação literatura-cinema. Estudos atentos à importância dos processos inter-midiáticos mostram a viabilidade de leituras mais abertas e menos unilaterais das obras. Um caso representativo deste entendimento é o trabalho elaborado por López Petzoldt (2014) sobre a áudio-visualização de textos de Julio Cortázar. Sua contribuição passa pela análise de cinco longas-metragens realizados por diferentes cineastas em épocas distintas. Para além de uma comparação intertextual das obras filmicas com as literárias precedentes, o trabalho cuida de entender como o cinema recria, segundo convenções próprias, os textos do escritor argentino:

Veremos que diferentes contextos y culturas cinematográficas han desarrollado – y desarrollarán en el futuro – una manera particular de audiovisualizar y reinterpretar en la pantalla las obras de Cortázar, puesto que aún guardan numerosos textos del escritor así como desafiantes procedimientos narrativos para futuras recreaciones en cine y medios audiovisuales (LÓPEZ PETZOLDT, 2014, p. 14).

Tal como é postulado, compreender recriações passa pelo entendimento de como o solo semiótico culturalmente modificado filtra aspectos da obra. Deste modo, as modificações culturais que as ferramentas expressivas sofrem quando observadas através da análise atenta ao diálogo faz emergir o funcionamento de um sistema produtor de sentidos mutuamente condicionado pela relação dos suportes expressivos. No caso, esta intervenção criativa soma

possivelmente ao próprio texto narrativo verbal, pois lê-lo e perceber suas aberturas à outra leitura explícita nele fissuras interpretativas, como será visto na próxima seção que dedicará especial cuidado ao conceito de dialogismo, de Mikhail Bakhtin (2013).

Para por em detalhes as condições e possibilidades de diálogo transcultural e midiático é preciso considerar o modelo de análise destacado por Sánchez Noriega (2000). A matéria do presente projeto compõe-se de uma única história e dois discursos. O foco de análise recai sobre o segundo item. Afinal, o entendimento deste sentido de discurso acolhe a materialização da história de Erêndira em dois sistemas estéticos distintos: cinema e literatura.

A noção de discurso pode ser caracterizada a partir da seguinte colocação: “una misma historia puede ser contada de diferentes modos o discursos y siempre nos es dada en uno concreto” (SÁNCHEZ NORIEGA, 2000, p. 83). A história trata-se do “que é” narrado, já o discurso identifica o procedimento: o “como é” narrado. Especificamente no caso do processo dialógico conto-filme estudado, ao transpor um relato de uma mídia para outra, cria-se outro relato. Então, o discurso resultante não pode ser localizado em pé de igualdade com o discurso gerador. Esta assimetria é constatada pela afirmação seguinte: “la historia se infiere en un relato, no existe independiente de él, y, cuando se intenta hacerlo – como al verbalizar el argumento de una película -, se elabora un relato paralelo” (SÁNCHEZ NORIEGA, 2000, p. 83). Ou seja, trata-se de outro discurso. Por isso, é preciso reconhecer limites e variantes que discernem estes relatos, caso se queira compreender o funcionamento de uma leitura transcultural e inter-midiática.

A percepção de nuances e especificidades dos filtros midiáticos no tratamento de uma história prepara o campo onde é possível constatar a constituição de um discurso em outro. Este processo que põe em diálogo duas mídias tem caráter mais livre em função das diferenças de contexto cultural dos operadores e da variação das condições representativas do suporte midiático, para dizer o mínimo. A seguinte reflexão afirma esta volubilidade existente em função dos elementos que constituem as condições de criação:

Esses modos de engajamento com as histórias nunca ocorrem no vácuo, é claro. Nós nos engajamos no tempo e no espaço, dentro de sociedade em específico e de uma cultura maior. Os contextos de criação e recepção são tanto materiais, públicos e econômicos quanto culturais, pessoais e estéticos (HUTCHEON, 2009, p. 54).

Deste modo, criar a partir de um processo explicitamente dialógico implica uma interpretação que desloca e produz deslocamentos de sentido. A dupla definição do fenômeno interdiscursivo dada adiante é de especial relevância para a caracterização do ato

interpretativo e criador do sujeito participante do diálogo. No caso, esta relação é: “como um produto (transcodificação extensiva e particular) e como um processo (reinterpretação criativa e intertextualidade palimpsesta)” (HUTCHEON, 2009, p. 47).

O trecho destacado, além de inspirar a procura por uma terminologia adequada para o fenômeno da adaptação, reconhece uma autoria na primeira definição. A seguinte abordagem dada pela autora cuida de um processo interpretativo que se expressa através de uma criação. Neste sentido, o diálogo é constituído de estímulo, resposta e réplica - no mínimo. Ou seja, toma-se a obra primeira e cria-se a partir dela. Assim, possivelmente, dá-se ensejo a outra forma trabalhando sentidos através do tempo histórico, do modo de fazer, de uma intenção estética própria com relação a aspectos passíveis de representação. A resposta é o produto final do processo, a réplica advém do retorno do analista à obra estímulo para, a partir do parâmetro criado pelo diálogo, constatar silêncios, ampliações, apagamentos e reduções em contraponto (réplica do diálogo) sempre com a dita obra estímulo. Porém, uma obra aberta, polissêmica, modifica-se no tempo. Portanto, modifica-se o resultado do retorno à obra primeira e, conseqüentemente, todo o processo relacional.

Dentro do sistema semiótico que caracteriza literatura e cinema há o sujeito operador do discurso. O lugar de onde o enunciatário cria e interpreta é permeado de crenças, ideologias e experiências sócio-históricas que podem inserir-se na formação do enunciado. Deste jogo entre mídias e lugar dos sujeitos produtores do discurso, um questionamento se faz necessário quanto ao ato de trabalhar artisticamente aspectos culturais. Tal questionamento seria sobre a condição representativa entre duas mídias ocasionar uma abertura a ser preenchida com a subjetividade cultural do interlocutor operador de um meio material específico.

Em suma, a interpretação criativa com suas variantes particulares é visualizada no plano da materialidade do discurso (procedimento). Nesta dimensão, aspectos culturais são trabalhados artisticamente por diferentes modos de engajamento (contar, mostrar). Na literatura, estes aspectos são elaborados pela palavra. No cinema, conforme Gaudreault e Jost (1995), estes aspectos são trabalhados por uma combinação de elementos: som, imagem em movimento, luz, diálogos diretos. Compreender o mecanismo de produção de sentido de cada mídia é fundamental para compreender o sentido do discurso veiculado, tal como é esclarecido adiante: “saber como o filme nos diz alguma coisa é mais uma maneira de compreender melhor o que ele quer nos dizer” (BAZIN, 1992, p. 72). Cada experiência semiótica apresenta um modo de dizer e perceber aspectos que, ao serem tratados artisticamente, participam, ao seu modo, do diálogo eventual.

## 2.2 Recriação e dialogismo

Na interpretação de Vargas Llosa (1972) sobre o volume *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* (1972), o escritor peruano reconhece um movimento de leitura significativamente caro aos propósitos desta pesquisa: a retroalimentação necessária para a vida de aperfeiçoamento e longevidade criativa das obras artísticas. A via de mão dupla para qual é dada importância apresenta um reconhecimento da capacidade de plurissignificação da arte, conforme é apontado na seguinte afirmação,

Una vez más vemos ese sistema retroactivo, prospectivo e introspectivo que tiene la realidad ficticia de estructurarse y de renovarse de ficción a ficción, sin cortar nunca totalmente con ninguno de sus estadios anteriores, creciendo hacia adelante, hacia atrás o hacia adentro pero conservando vínculos (a veces muy sutiles) con los elementos que aparentemente abandona en la nueva etapa (VARGAS LLOSA, 1972, p. 616).

Reconhecer a capacidade de múltiplos significados deve levar em conta o poder da cultura na elaboração destas representações heterogêneas. Afinal, a retroalimentação, o crescimento para adiante e para trás tal como coloca o escritor, faz, no caso da obra de García Márquez, as histórias anteriores serem recontadas a partir de criações futuras.

Mas este movimento dialógico bilateral não é perceptível apenas dentro de uma obra, mas se faz possível na relação inter-midiática, conforme aponta López Petzoldt (2016, p. 171) ao analisar a relação cinema-literatura: “el proceso dialógico que se instaura entre las obras no solo implica un sentido cronológico-lineal de la literatura al cine, sino que sobre todo se despliega em dirección opuesta: del cine a la literatura”.

De posse do entendimento de discurso discutido na seção anterior e dos aspectos que esta noção possibilita trabalhar (cultura, modo de narrar e de representar), bem como de posse da percepção do movimento bilateral do diálogo entre obras logo acima apresentado, será dada especial atenção ao conceito de dialogismo, pensado por Mikhail Bakhtin (2013). É sabido que estão em diálogo dois interlocutores com seus discursos: Ruy Guerra e García Márquez. Assim, deste ponto em diante, serão apresentadas as possibilidades do conceito bakhtiniano relacionado ao discurso para dar conta da natureza mutuamente recreativa do diálogo transcultural e midiático.

O conceito de dialogismo apresenta a percepção de um mecanismo importante ao desenvolvimento do presente trabalho: a retroalimentação. Mais consistentemente identificado em *Problemas da poética de Dostoiévski* (1929), sua formulação está ligada ao embate entre

as vozes dos personagens criados pelo escritor russo. Bakhtin ao analisar a obra de Dostoiévski reconhece nos discursos dos personagens um diálogo que antecipa palavras e pensamentos caracterizando uma interpenetração de vozes. Fenômeno muito perceptível, por exemplo, no interrogatório de Raskólnikov em *Crime e Castigo* (1866). Neste caso, trata-se particularmente de uma perseguição intelectual e um jogo de criação de subterfúgios para uma argumentação eficaz e salvadora, porém as palavras cursam uma via de mão dupla interpenetrando as consciências dos personagens e causando fissuras em seus estados mentais. Nesta medida, a percepção do dialogismo é a percepção deste movimento que funciona em sentidos opostos, que impregna a palavra de um interlocutor no outro, conforme o teórico soviético faz notar adiante:

Na consciência do herói penetrou a consciência que o outro tem dele, na autoenunciação do herói está lançada a palavra do outro sobre ele; a consciência de si mesmo, as cisões, evasivas, protestos do herói, por um lado, e o discurso do herói com intermitências acentuais, fraturas sintáticas, repetições, ressalvas e proximidade, por outro (BAKHTIN, 2013, p. 240).

Releituras da obra de Bakhtin identificaram a potência do conceito para além do âmbito restrito às obras de Dostoiévski. Beth Brait (2005), por exemplo, chama a atenção para o caráter desta concepção que define essencialmente a linguagem e, ao mesmo tempo, apresenta suas possibilidades de uso:

O dialogismo diz respeito ao permanente diálogo, nem sempre simétrico e harmonioso, existente entre os diferentes discursos que configuram uma comunidade, uma cultura, uma sociedade. É nesse sentido que podemos interpretar o dialogismo como o elemento que instaura a constitutiva natureza interdisciplinar da linguagem (BRAIT, 2005, p. 94).

Neste âmbito mais amplo de discussão do conceito, faz-se observar que a contribuição de Bakhtin (2013) passa por um entendimento do caráter aberto do discurso e do seu potencial de recriação. A passagem seguinte reconhece este aspecto inconcluso do discurso:

O ganho teórico do dialogismo bakhtiniano é assim, sem dúvida, notável. Ele tem consequências imediatas na maneira de conceber o discurso, como uma ‘construção híbrida’, (in) acabada por vozes em concorrência e sentidos em conflito (DAHLET, 2005, p. 56).

Esta natureza aberta e permeável a vozes possibilita visualizar o discurso como um lugar de embates e negociações de sentido. Voloshinov (2006) argumenta sobre a natureza dupla dos signos constituintes do enunciado e faz saltar aos olhos as fendas por onde escorrem

e justificam a instabilidade da significação,

Toda imagem artístico-simbólica ocasionada por um objeto físico particular já é um produto ideológico. Converte-se, assim, em signo o objeto físico, o qual, sem deixar de fazer parte da realidade material, passa a refletir e refratar, numa certa medida, uma outra realidade (VOLOSHINOV, 2006, p. 29).

Todo sistema que engloba um objeto culturalmente transforma-o em signo. Portanto, enquanto símbolo apresenta vozes que dialogam – uma face com dois rostos. A seguinte passagem aponta esta transformação do objeto em discurso, ou em outras palavras, em campo de trabalho de sentidos e valores,

Qualquer objeto já veicula para a sociedade na qual é reconhecível uma gama de valores dos quais é representante e que ele ‘conta’ qualquer objeto já é um discurso em si. É uma amostra social que, por sua condição, torna-se um iniciador de discurso, de ficção, pois tende a recriar em torno dele (mais exatamente, aquele que o vê tende a recriar) o universo social no qual pertence. Desse modo, qualquer figuração, qualquer representação chama a narração, mesmo embrionária, pelo peso do sistema social ao qual o representado pertence e por sua ostensão (AUMONT, 2012, p. 90).

Poderia-se questionar o fato de um processo dialógico que converge discursos para um mesmo objeto - a história de Erêndira, no caso - impossibilitar contradições necessárias ao funcionamento perceptível do dialogismo. Porém, conforme pode ser constado adiante, não é o que acontece:

Dois discursos iguais e diretamente orientados para o objeto não podem encontrar-se lado a lado nos limites de um contexto sem se cruzarem dialogicamente, não importa que um confirme o outro ou se complementem mutuamente ou, ao contrário, estejam em contradição ou em quaisquer outras relações dialógicas (por exemplo, na relação entre pergunta e resposta). Dois sentidos materializados não podem estar lado a lado como dois objetos: devem tocar-se internamente, ou seja, entrar em relação semântica (BAKHTIN, 2013, p. 216).

Amparado na lógica que permeia o mecanismo do conceito bakhtiniano, pensar o diálogo que penetra os espaços midiáticos em questão possibilita perceber aberturas de fissuras que recriam os sentidos construídos no filme para dentro do conto e do conto para dentro do filme. Em decorrência disso, caracterizar as condições de representação colocadas por cada mídia é fundamental ao caminho da percepção de diferenças a serem apropriadas e ressignificadas por cada experiência expressiva.

Deste modo, tem-se Ruy Guerra no contexto cultural e midiático que o justifica e o mesmo com relação à García Márquez. Seus discursos antecipam e recriam imagens a partir

das vozes que se interpenetram em planos semânticos que variam de acordo com as condições que os tornam interlocutores distintos, a saber: o contexto cultural e os seus engajamentos discursivos – o efeito nítido do dialogismo será apontado na apresentação dos resultados (cap. 5), quando será demonstrada a antecipação de informação do filme para o conto. Na seção que se segue, serão postos em cena as características que definem as ferramentas de criação do filme e do conto. Em suma, a caracterização das mídias em jogo é a caracterização dos sujeitos operadores participantes do diálogo.

### **2.3 Cinema e literatura como interlocutores**

Há tantas convergências como divergências entre literatura e cinema. No caso da abordagem a seguir esta relação será observada principalmente no âmbito narratológico. O diálogo já antigo entre texto literário e fílmico criou apropriações de formas de representação. De modo que elementos de estruturação da narrativa foram sendo reinventados, conforme pode ser constado na seguinte afirmação:

Convivendo meio à margem no interior desse universo cultural colorido e cambiante, cuja reprodução e veiculação dependem de um sofisticado aparato tecnológico, o texto literário vem sofrendo transformações sensíveis, expressas numa espécie de diálogo com ele, cujas marcas estão claras na sua própria tessitura. As profundas transformações efetivadas nos modos de produção e reprodução cultural, desde a invenção da fotografia e do cinema – que alteraram, antes de tudo, as maneiras pelas quais se olha e se percebe o mundo -, estão impressas no texto literário. Tratando – se do texto ficcional, é a observação das modificações nas noções de tempo, espaço, personagem e narrador, estruturantes básicos da forma narrativa, que ajuda a entender um pouco melhor a qualidade e a espessura dessas modificações (PELLEGRINI, 2003, p. 16).

A partir dos caminhos apontados pela autora serão discutidos aspectos comuns a literatura e ao cinema considerando suas especificidades. É importante conhecer o potencial destas mídias postas em interlocução para fazer o reconhecimento de contrapontos e possibilidades de recriação discursiva. Deste modo, estabelecer aspectos comuns de tratamento pela literatura e o cinema é uma forma de observar suas construções distintas e familiares. Na abordagem a seguir, serão fundamentalmente observados alguns elementos: tempo diegético, espaço, narração, personagens e potencial de produção semântico. Em geral, a forma de argumentação se dá por contraponto. Em outras palavras, qualquer afirmação sobre aspectos do cinema leva implicitamente a consideração, em sentido contrário ou convergente, de aspectos ligados a literatura. É preciso dar consistência a este movimento que toma o cinema como uma espécie de marco regulatório. A escolha em dar mais peso à sétima



arte neste trabalho justifica-se pela natureza da configuração que define o recorte proposto. Ruy Guerra, o lado mais cinematográfico, é o interpretante mais concreto e visível deste processo, enquanto que o retorno à literatura fica mais no plano da inferência. Afinal, García Márquez não reescreveu o conto após a leitura cinematográfica de *Eréndira* (1983).

Outro ponto de amparo a este pendor é o fato da literatura já apresentar longa tradição de estudo, além do que perguntas como de Pizarro (2014, p. 52) asseguram esta via mais cinematográfica: “como incorporarmos el deslizamiento de los espacios de la comunicación del universo de la escritura al de la imagen y las consiguientes transformaciones del objeto?”

### 2.3.1 Tempo diegético

Tal como é defendido por Pellegrini (2003) ao pensar a relação cinema-literatura esse tempo ganha dinâmica e demonstra sua influência sobre o espaço. Sai de uma representação linear e quase parada para valorizar e dar movimento criando, assim, uma fragmentação espacial. Esta potência de recorte estabelecida pelo tempo é percebida na seguinte afirmação, “produz ao criar um espaço global, sintético, percebido pelo espectador como único, mas feito da justaposição-sucessão de espaços fragmentários que podem ou não ter nenhuma relação material entre si” (MARTIN, 2013, p. 220). Antes, na literatura realista, por exemplo, havia um espaço mais fixo construído por longas descrições. Este novo caráter temporal apresenta um tempo que vai e volta, consegue inverter, faz e refaz, seja com *flashback* (analepse) ou anacronia. Este uso técnico pode ser observado, por exemplo, na literatura de Carlos Fuentes, tal como é colocado a seguir: “o uso de técnicas cinematográficas como o corte e o flashback são apenas dois exemplos pelo gosto de Fuentes em fazer experiências com o tempo” (OTTE, 1999, p. 129). O escritor mexicano fez de seu interesse pelo tempo a busca por recursos que melhor dão conta de representá-lo, assim incorporou técnicas balizadoras desta forma de trabalhar a história.

É como se o tempo ganhasse protagonismo, nestas novas formas, trabalhando em consonância com o espaço – ponto este que poderá ser observado nos momentos de transição de planos sequencias em *Eréndira* (1983). O espaço é representado pelo movimento de objetos em cena, ora lentamente, ora de forma intensa, própria para definir maior ou menor morosidade do tempo. O espaço é recortado pelo que flui nele, como o caso de um relógio fantástico que modifica sua imagem pela localização de seus ponteiros (objeto que flui no espaço fílmico) sem compromisso de regularidade mecânica. Esta relação dialética tempo-espaço caracterizadora do cinema é destacada adiante, “o cinema ‘tritura’ o espaço e o tempo,

a ponto de transformá-los um no outro mediante uma interação dialética” (MARTIN, 2013, p. 233).

Sobre a espacialização do tempo ou a temporalização do espaço, tem-se:

Empreendidas pela câmera há mais de cem anos permitem que hoje, nas narrativas contemporâneas, as realidades ficcionalmente representadas não sejam únicas, mas plurais, incluindo ‘mundos possíveis’ no tempo e no espaço – como fizeram Borges e Calvino, maravilhosamente -, construídos pela memória, pelo sonho e pelo desejo” (PELLEGRINI, 2003, p. 24).

O tempo torna-se um auxiliar para representação da vagueza de lugares onde podem emergir o maravilhoso (deserto, mar, sonho) e a coexistência de passado e presente. Neste sentido, o elemento temporal abre-se a maiores possibilidades de plurissignificação e intertextualidade. Conforme é destacado na sequência, “a espacialização do elemento temporal operada pelo cinema (que é como conseguimos ver o tempo fluir) vai produzir profundas alterações nas formas de perceber o espaço e de representá-lo” (PELLEGRINI, 2003, p. 23). No dito realismo mágico, estética na qual García Márquez está inserido, este aspecto representativo é bastante perceptível.

Deste modo, tempo e espaço relacionam-se dialeticamente. Podem representar uma simbiose entre espaço e o que nele se inclui (personagem, por exemplo), ou mesmo com o narrador. O recorte instalado por esta instância narrativa coloca o espaço em trânsito, dá corpo ao lugar e projeta a subjetividade autoral de forma notável. Esta transformação advinda da relação tempo, espaço, personagens potencializou-se fortemente com o cinema. A seguinte afirmação evidencia este caráter da sétima arte, “qualquer objeto, qualquer paisagem, por mais estáticos que sejam, encontram-se, pelo simples fato de serem filmados, inscritos na duração e oferecidos à transformação” (AUMONT, 2012, p. 91).

Outro ponto considerável nesta relação cinematográfica espaço-tempo é o caráter direto da mobilização do espaço para recortes e efeitos de fluidez. A literatura descreve, põe camadas verbais (indireto) na natureza, o cinema marca diretamente o tempo pelo ponto de vista de fenômenos naturais recortados pelo desejo do diretor. A imagem em movimento aproxima-se, na marcação do tempo pelo espaço, de uma racionalidade e expressão menos urbana, científica e ocidental. A anedota contada a seguir, envolvendo Carlos Fuentes, ilustra esta relação: “nosso autor pergunta a um campesino se o lugar ficava muito longe. A resposta: ‘ se o senhor tivesse saído quando o sol nasceu, já teria chegado lá’” (OTTE, 1999, p. 131). Neste sentido, o imagético, a iluminação do sol marcaria o tempo, funcionaria como um ponteiro no espaço, diretamente, sem o filtro da palavra descritiva.

### 2.3.2 Espaço

A profundidade de campo é um recurso próprio do cinema com relação à literatura. Trata-se de uma forma muito peculiar de registrar o espaço e sobrepor a ele ações. Conforme se pode constatar, “una filmación en profundidad, dos acciones que se desarrollan dentro de un solo y mismo cuadro” (GAUDREAU; JOST, 1995, p. 122). Além de ser útil à economia do tempo do discurso o poder de inclusão da profundidade de campo - câmera parada e menor uso da decupagem, afinal, de acordo com a seguinte observação, “os deslocamentos no quadro tendem a substituir a mudança de plano e o movimento de câmera” (MARTIN, 2013, p. 188) - representa o espaço mais amplamente. Apresenta, igualmente, o simultâneo e o imediato permitindo a mobilidade dos personagens com relação à câmera. É como se a movimentação do personagem fizesse um recorte narrativo e seu movimento no espaço criasse “uma espécie de decupagem virtual” (MARTIN, 2013, p. 190). Além do que, o jogo de assimetrias (tamanho do personagem ou objeto em diálogo com do personagem ou objeto diminuído ao fundo) é gerador de sentidos e pode ser uma abertura para observação de representações culturais. Como será demonstrado (cap. 5) na análise da característica pantagruélica da avó de Erêndira. Quanto a trânsito do personagem, então, ele ganha autonomia na relação de poder com o narrador – quanto a esse empoderamento, tem-se a seguinte constatação, “a composição em profundidade de campo é construída em torno do eixo de filmagem, num espaço longitudinal em que os personagens evoluem livremente” (MARTIN, 2013, p. 186). Tal efeito gera uma possibilidade de representar uma ação mais teatral pela filmagem, por exemplo – afinal, este efeito possibilita “jogar com a terceira dimensão do espaço (a profundidade de campo) para obter efeitos espetaculares ou dramáticos” (MARTIN, 2013, p. 39). Destacar este recurso técnico produtor de sentido para perceber seu potencial de diálogo com outros gêneros é importante para debruçar-se sobre a obra de García Márquez: o rompimento com o convencional em suas histórias vai desde a subversão de cores até a subversão no plano da representatividade literária de gêneros e mídias. A representação teatral possibilitada pelo uso do plano em profundidade será observada mais adiante na análise da cena de Erêndira que remete a representação de um musical. A abertura do espaço e a mobilidade do personagem ao fundo condicionam a utilização da música no enriquecimento do enunciado.

Este potencial multimidiático do cinema destacado acima torna possível a representação cênica (multimidiático não significa estanque, o filme é um enunciado único),

tal como esclarece a seguinte observação: “o cinema é geralmente considerado a mais inclusiva e sintética das formas de performance: uma linguagem compósita em virtude dos seus diferentes meios de expressão: fotografia sequencial, música, ruído e som fonético” (HUTCHEON, 2013, p. 63).

Outro ponto de destaque é o caráter mais espacial do cinema com relação à literatura: “el cine es un fenómeno que implica constantemente una multiplicidad de informaciones topográficas, incluso cuando el argumento transcurre en primeros planos” (GAUDREULT; JOST, 1995, p. 89). Deste modo a narrativa cinematográfica no plano do mostrar apaga menos frequentemente o espaço sem colocá-lo de lado para cuidar de outros aspectos caros ao instante representado. Este contraste com a literatura pode ser percebido quando uma situação equivalente é explicitada na narrativa verbal:

El aspecto monódico de la materia expresiva a la que recurre el narrador del relato escritural (la lengua) le obliga a ejercer constantemente cierta forma de discriminación: no puede describir a la vez, al mismo tiempo, la acción y el cuadro en la que ésta tiene lugar (GAUDREULT; JOST, 1995, p. 88).

Verificar estes recortes em função das informações que ora apagam ora apresentam a pressentificação do espaço no texto literário pode ser um exercício interessante de compreensão de sua dinâmica e de percepção do valor de emergência de suas partes. No cinema, por exemplo, pensar a materialização ou não do extra-campo, onde está situado parte do espaço, no campo pode apresentar motivações de significação. Afinal há um motivo de não haver uma “teletransportación espacial” (GAUDREULT; JOST, 1995, p. 92). Na literatura este cumprimento do destino do extra-campo é menos esperado em função do caráter menos espacial de construção narrativa, pois ao contrário do cinema, a arte verbal apresenta uma aderência menos plena do espaço. Esta característica de valor espacial na literatura é observada adiante e por contraponto ao considerar a questão no plano cinematográfico, “o cinema é a primeira arte em que a dominação do espaço pôde se realizar de forma mais plena” (MARTIN, 2013, p. 219). Neste sentido, o verbal transita em simultaneidade com o espaço, ponto importante para a percepção da transferência da narrativa falada ou cantada para cima da imagem em movimento – incidência a ser constatada na soma de informação musical sobre a imagem de Erêndira pela narrativa sobreposta, construção importante à percepção do dialogismo e da criação de sentido.

### 2.3.4 Processo narrativo

A narração da história exige uma readequação da experiência semiótica nesta relação cinema-literatura. Segundo Hutcheon (2009, p. 69), “na passagem do contar para o mostrar, a adaptação performativa deve dramatizar a descrição e a narração; além disso, os pensamentos representados devem ser transcodificados para fala, ações, sons e imagens visuais”. Em decorrência disto, pensar reduções e acréscimos que eventualmente envolvem as transições midiáticas pode ser um caminho de percepção de negociações de sentido. Por exemplo: uma passagem saída da voz do narrador literário (discurso indireto), devido a sua importância, pode passar circunstancialmente à voz do personagem (discurso direto) em uma situação fílmica. Esta possibilidade ampara-se na seguinte afirmação, “pasar de la voz *over* del narrador a la voz *in* de los personajes significa, a menudo, deslizarse, como en literatura, del discurso indirecto al discurso directo, del relato al diálogo” (GAUDREULT; JOST, 1995, p. 83) – no tratamento dos resultados, esta questão nomeada de delegação da voz, será observada quando da transformação de Erêndira em narradora, voz off, do conto para o filme.

A estratégia de evitar a perda de informação na travessia do relato ao diálogo abre precedente sobre a relação de poder narrador-personagem. Dar a voz poderia enfraquecer a função representativa do narrador. Neste sentido, a questão do modo narrativo torna-se importante para observar esta distribuição de informação: “o modo é relativo ao ponto de vista que guia a relação dos acontecimentos, que regula a quantidade de informação dada sobre a história pela narrativa” (AUMONT, 2012, p. 119). No cinema, de acordo com Gaudreault e Jost (1995), este ato de delegação narrativa é bastante comum, resta verificar se nesta atitude de dar a voz determinados sentidos são acrescidos ou perdidos.

Ao mesmo tempo, e em sentido contrário, tratar o personagem fílmico na terceira pessoa (discurso indireto) no texto verbal seria também um movimento de valor semântico. Desta forma, o jogo de delegar ou não a voz ao personagem pode destacar sua importância no sentido da história (sua plenitude de força semântica). Por isso, seu valor aos olhos do narrador e sua importância signíca devem ser considerados para pautar a escolha narrativa. Ao ser percebido como signo (portal de sentido social, ideológico e histórico), o personagem se torna a possibilidade de redenção e auto-traição do narrador (trata-se de uma relação de poder): tudo dependerá do grau maior ou menor de ênfase, de silenciamento ou/e de valorização deste ser representado na construção da trama. Ao refletir sobre o modo narrativo percebe-se o que está implicado nesta relação de poder, conforme é sinalizado adiante, “la focalización se define en primera instancia por una relación de saber entre el narrador y sus

personajes” (GAUDREULT; JOST, 1995, p. 139). Ou seja, está em jogo a detenção do saber, em outras palavras, está em jogo o poder. Observar estas máscaras, relação narrador-personagem, que são jogos de pontos de vista criados, alguns mais potentes que outros (o que dirá sobre a capacidade inventiva e visceral do escritor), são um bom campo para situar o lugar em que uma racionalidade outra encontra sua fertilidade: a contradição. Tal como é colocado, “a literatura latino-americana desde seu berço se alimenta da contradição” (GUTIÉRREZ, 2015, p. 27). Conejo Polar, parafraseado adiante, afirma sobre uma segunda fase de produção discursiva, a etapa da heterogeneidade na qual “emergem as culturas em conflito, bem como pela relação de subordinação, de resistência e de conciliação, o que caracteriza as literaturas latino-americanas” (GUTIÉRREZ, 2015, p. 18). Atentar para estas relações em conflito dentro da obra é um caminho provável de percepção profunda destas coexistências na contradição. A estória de *Eréndira*, de ante-mão, lança a possibilidade de trabalhar o contraditório, o desejo por algum lugar tendo a origem interferindo, lugar conhecido em conflito com lugar a conhecer (contradição), matéria-prima esta fértil de exploração de racionalidade do contraditório no qual a representação de viagens tira bom proveito. Deste modo, o pensamento latino-americano de Pizarro (2004, p. 82) não evita a analogia com a viagem: “en ese sentido hay en ello algo similar a la experiencia estética. El viaje nos há dividido en dos, y hay el que se queda, y del cual guardan la memoria sus amigos, sus familiares, sus vecinos”. A tensão da origem com destino, passado-presente-futuro, gera contradições - a divisão em dois, tal como coloca a pensadora - ricas de potencial de sentido.

Uma questão a ser considerada nas análises das narrativas de García Márquez e Ruy Guerra é esta relação do narrador com seus personagens. Tem relevância verificar se há maior valorização das figuras de poder e como isso é feito. Ou mesmo, como é preparado o espaço que abrange estes seres representados quanto à qualidade do ritual narrativo criado para amparar e englobar o sentido construído neles. Um exemplo desta valorização está no próprio título das obras: *Eréndira* (1983) em diálogo com o título do conto apaga a figura da avó. Perguntar-se sobre o que há na forma de trabalhar das obras que justifica esta escolha é um caminho de interesse.

Outro ponto que desrespeito à narração é o conceito cinematográfico de “ocularización” discutido por Gaudreault e Jost (1995). Consiste em caracterizar a relação entre o que a câmera mostra e o que personagem e espectador supostamente vêem. Recurso interessante para analisar pontos cegos, apagamentos e o poder do espectador na construção do personagem através de informações eventualmente atrasadas para o mesmo na diegese.

Este efeito cria um desejo pelo personagem. Por exemplo, quando o leitor sabe da inevitabilidade da desgraça da inocente Erêndira percebendo o que a personagem não percebe, ele já a deseja minimamente como uma personagem forte para lidar com a desgraça e, assim, deseja o trabalho narrativo do infortúnio de forma mais complexa para explorar ao máximo a desgraça até um fim redentor. É interessante notar que esta esperança talvez seja algo culturalmente definidor de um leitor latino-americano. García Márquez (2011, p. 26) afirma sobre o desejo de revolução que caracteriza a cultura latino-americana, “até a própria revolução é uma obra cultural, a expressão total de uma vocação e de uma capacidade criadoras que justifiquem e exigem de todos nós uma profunda confiança no porvir”. A revolução é uma forma de desejar o futuro, uma forma de ativar a esperança. Esperar de Erêndira a superação é também desejar seu sofrimento para justificar um porvir redentor. O leitor deseja a revolução da figura injustiçada.

### **2.3.5 Personagens**

O personagem tomado como signo, sobretudo no cinema, apresenta possivelmente aspectos externos que influenciam a produção de sentido. De acordo com Gaudreault e Jost (1995, p. 83), “en la transaudiovisualización, cada personaje tiene su propia voz, su propio timbre, en cierto modo su indicativo”. Assim, discutir o ator (personagem encarnado) como um sujeito que leva suas características externas para a criação do personagem é fundamental. Neste sentido, Martin (2013, p. 80) afirma, “mas o que faz o prestígio do grande ator, tanto no cinema como no teatro, é que ele consegue impor sua personalidade a seus personagens, continua sendo ele próprio nas personificações mais diversas”. Intrinsecamente, o cinema é um processo de produção coletivo. É um lugar de negociação dialógica – ator e diretor, por exemplo - em função do trabalho de equipe. A projeção de uma ideia do diretor pode se materializar mais refratada do que idealmente concebida, já que o controle total da atuação do personagem não é possível. Sobre esta condição coletiva do cinema, Aumont (2012, p. 53) esclarece: “um dos traços específicos mais evidentes do cinema é ser uma arte da combinação e da organização (um filme sempre mobiliza uma certa quantidade de imagens, de sons e de inscrições gráficas em organizações e proporções variáveis.” E estas instâncias de enriquecimento do enunciado nem sempre estão plenamente a cabo do diretor, porém deve-se considerar a importância central do diretor no orquestramento do todo. Tal como Hutcheon (2013, p. 122) observa adiante, “o diretor é considerado o responsável direto pela forma e

impacto do todo. Já que as preocupações características do diretor, seus gostos e sua marca estilística, tanto no teatro como no cinema, são a de maior destaque e visibilidade”.

É importante considerar que as figuras humanas, ou dignas de representação através das falas (personagens, narrador) podem mentir. A palavra com sua face ideológica descreve e representa o retórico. As imagens não mentem, de acordo com o destaque a seguir, “la imagen es asertiva” (GAUDREAU; JOST, 1995, p. 134), ou, tal como afirma Martin (2013, p. 21), “o valor probatório do documento fotográfico ou filmado é um princípio irrefutável”. Como representar para o espectador um personagem ou narrador mentirosos que se desmente caindo em contradição? Analisar sua arrogância e insegurança pelo uso das palavras por ele selecionadas seria uma saída. A capacidade da palavra de representar (e ser o falseamento) será discutida no momento em que será problematizada a figura de Onésimo Sánchez (político demagogo) desmascarado pela câmera crítica de Ruy Guerra – ou seja, desmascarado pela potência da imagem.

### **2.3.6 Plurissignificação**

A palavra se comparada aos elementos sobrepostos formadores do enunciado do filme (imagem em movimento, luz, foco, som etc.), possivelmente detém maior duração histórica. Mas basta pensar apenas no ícone para perceber este contraponto. A roupa de um personagem sai de moda antes de uma palavra, seu tempo histórico de duração é curtíssimo. Obviamente, a palavra quando selecionada, combinada e especificada de acordo com as relações estéticas que o autor quer promover multiplica-se semanticamente em uma caverna de ecos. Uma mesma unidade gráfica (significante) é alvo do uso semântico por diversos sujeitos durante longos períodos históricos. Trata-se do caráter conceitual e, às vezes genérico da palavra, conforme demonstra, por contraponto, Martin (2013, p. 27), “a imagem por si só mostra e não demonstra”. Deste modo, o autor revela o potencial de refração semântica da matéria-prima da literatura – “o cinema jamais nos mostra ‘a casa’ ou a ‘árvore’, mas tal casa particular, ‘ tal árvore’ determinada (MARTIN, 2013, p. 23). Tendo em vista este aspecto verbal que por si já é suficiente, mas se somado em consideração a palavra combinada com outras palavras, o verbal torna-se uma usina de plurissignificação. Uma menor unidade filmica (fotograma, por exemplo) é vítima da simultaneidade dos elementos que a compõem. Por ser tão diversa em função desta variedade que a particulariza não se repete. A unidade imagética é original pelas partes constitutivas de seu todo, e não é reproduzível comumente por sujeitos distintos, desta forma é mais aderente aos contextos históricos prolongando-se menos na duração temporal da



história humana. O signo da cidade das letras - portanto verbal - de Rama (2015, p. 28) tem um caráter de permanência, “enquanto o signo existe está assegurada sua própria permanência, ainda que a coisa que represente possa haver sido destruída”. Esse desprendimento da coisa e da palavra gera refrações de sentido do signo.

Claramente, muitos aspectos do texto são convergentes com características das imagens, mas a palavra perpassa tempos sofrendo usos variados. Conserva seu significante e, assim, vai carregando-o de sentidos históricos. A palavra pode, por exemplo, ser informal. O texto, então, comporta-se, deste modo, como um labirinto de sentidos e remissões. De acordo com a afirmação seguinte, a palavra é um solo fértil de intertextualidade, polissemia e dialogismo:

As palavras chegam ao escritor carregadas de valores semânticos nascidos e replasmados ao longo de uma complexa tradição lingüística e literária e, perante esta polissemia histórica das palavras, o escritor não adota a atitude, por exemplo, do jurista ou do cientista, que procuram reduzir ou eliminar, nos textos que comunicam os seus saberes, os elementos polissêmicos que poderiam perturbar a isotopia específica desses mesmos textos (AGUIAR E SILVA, p. 50, 1976).

Rama (2015, p. 27) chama a atenção para este aspecto plurissemântico da palavra, ao observar seu comportamento na oralidade, em nichos de liberdade de plurissignificação sem o monitoramento formal dos burocratas. A literatura seria um canal que viabiliza este trânsito da palavra excluída pelo *status quo*. O teórico então fala de “pluressemantismo da palavra”.

A interface entre palavra e unidade cinematográfica quanto aos seus graus de plurissignificação fica evidente no tratamento dado à questão por Aumont (2012, p. 177):

A multiplicidade das línguas, unicidade da linguagem cinematográfica – O fato da língua é múltiplo por definição: existe um grande número de línguas diferentes. Se os filmes podem variar consideravelmente de um país para o outro, em função das diferenças socioculturais de representação, não existe, todavia, linguagem cinematográfica própria a uma comunidade cultural.

Porém, o enunciado fílmico em função de sua capacidade de sobrepor relatos, pode criar camadas de narrativas e se apresentar mais pluriinformacional. Conforme Gaudreault e Jost, (1995, p. 30), “todo plano contiene virtualmente una pluralidad de enunciados narrativos que se superponen”. Como será apresentado na discussão dos resultados, a música sobre a imagem poderia ser um exemplo desta sobreposição e conversão em duplo relato. Ou mesmo uma estória relatada da boca de uma personagem que se sobrepõe à narração imagética. Porém, a mostraçõ não carrega ecos históricos tão inconscientes quanto à palavra instável que opina: “efectivamente, es ilusorio creer que las imágenes, por más que sean animadas,

hablan por sí mismas: muestran cosas, afirman, pero no es fácil que lleven grabadas la opinión del que la ha producido” (GAUDREULT; JOST, 1995, p. 76). A própria homogeneidade de material na literatura potencializa um campo de refração e interpenetração de sentidos em função do possível compartilhamento de palavras, tal como a passagem a seguir deixa claro: “un narrador verbal relata verbalmente lo que outro narrador verbal ha (sub) relatado verbalmente. Existe, pues, una homogeneidad del material” (GAUDREULT; JOST, 1995, p. 58). No cinema estas camadas de sentido preservam suas fontes (música, som) perante a imagem e se tornam, por isso, mais perceptíveis polifonicamente. Esta homogeneidade de material é de importância para caracterizar o personagem do conto Ulisses como um ladrão (sagacidade) da voz do narrador.

Feitas estas breves considerações, as análises apresentadas nos capítulos três e quatro contemplarão: a construção do espaço pelo tempo narrativo; a relação entre narrador, personagens verbal e encarnada; a construção da narrativa pelos vieses da iconicidade e do aspecto conceitual da palavra (ponto de vista, transição do discurso indireto para o direto) e a abrangência de plurissignificação (a instabilidade de fixidez do sentido) dos signos representados.

### **3. O CINEMA NA VIDA DE GARCÍA MÁRQUEZ E A ANÁLISE DE “LA INCREÍBLE Y TRISTE HISTORIA DE LA CÁNDIDA ERÉNDIRA Y DE SU ABUELA DESALMADA” (1972)**

#### **3.1 O cinema na vida de García Márquez**

O interesse de García Márquez pelo mundo do cinema abrange um diálogo que não meramente fica guardado em uma relação de cinéfilo e espectador com seu objeto de apreciação, mas marca-se também pelo desejo de se formar cineasta: “não queria outra coisa na vida que ser diretor de cinema que nunca fui” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2011, p. 48). Esta relação vai para mais além, suas experiências com a sétima arte foram apropriadas para uma forma de escrita. Neste sentido, fazer algumas menções ao papel do cinema em seu trabalho é importante para argumentar sobre o potencial cinematográfico de suas narrativas.

Ao relatar sobre suas experiências de estudo no Centro Experimental de Cinematografia de Roma, o escritor afirma seu interesse em desenvolver junto com Fernando Birri, “sumo pontífice do Novo Cine Latino-Americano” (GARCÍA MARQUEZ, 2014, p. 48), um cinema propriamente latino-americano. Na seguinte passagem, assume a influência que inspirou o plano:

Já naquele tempo falávamos, quase tanto como hoje, do cinema que era preciso fazer na América Latina, e de como deveria ser feito, e nossos pensamentos estavam inspirados no neorealismo italiano, que é – como deveria ser o nosso – o cinema com menos recursos e mais humano jamais feito (GARCÍA MÁRQUEZ, 2011, p. 48).

Portanto, trata-se de um cinema, na visão do autor, que carrega menos nos recursos técnicos. Assim, poderia apresentar um diálogo menos distanciado com a literatura. O aspecto humano da estética cinematográfica tratada propiciaria de forma mais notável um aspecto caro ao interesse artístico do escritor, o trabalho com a cultura: “pois a cultura é a força totalizadora da criação” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2011, p. 34).

O interesse por cinema se revela na vida do escritor em meio a seu processo de criação que conjuga uma elaboração aberta às possibilidades midiáticas e textuais (gêneros) sinalizando diálogos que se permeiam. Ao falar de sua metodologia de criação que passa pelo uso do esquecimento e do tempo como elaboradores das narrativas, García Márquez explica o nascimento conflituoso de alguns de seus trabalhos:

Então pensei que meu conflito com as anotações do caderno continuava

sendo um problema de gêneros literários, e que na realidade elas não deveriam ser contos e sim textos jornalísticos. Só que, depois de publicar cinco anotações tomadas do caderno, tornei a mudar de opinião: eram melhores para o cinema. Foi assim que surgiram cinco filmes e uma série de televisão (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 13).

Mas as experiências de García Márquez com cinema continuam e passam por trabalhos com crítica cinematográfica e práticas em *set* de filmagem. Durante o período que trabalhou como jornalista pelo jornal colombiano *El Espectador* escreveu a crítica ao filme de Vittorio de Sica, *Miracolo a Milano* (Itália 1951), em que é notável a antecipação de suas escolhas estéticas mais consistentes:

La historia de Milagro en Milán es todo un cuento de hadas, sólo que realizado en un ambiente insólito y mezclados de manera genial lo real y lo fantástico, hasta el extremo de extremo de que muchos casos no es posible dónde termina lo uno y donde comienza lo outro (GARCÍA MÁRQUEZ, 1954, *apud* ROCCO, 2010, p. 5).

García Márquez (2011) trabalhou também como terceiro assistente do diretor Alessandro Blasetti na filmagem de *Peccato che sia una canaglia* (Itália 1954).

A influência da experiência com cinema na escrita de García Márquez é tão relevante a ponto de caracterizar o próprio nascimento de *Cien años de soledad* (1967). O processo de elaboração do romance pauta-se por uma tentativa de desligamento desta aguda inspiração cinematográfica até então, assim como se pode notar na sequência:

Emphasised the connection between this period of activity as screenwriter in Mexico and his activity as cuentista and novelist, in particular with reference to the writing of *Cien años de soledad*. In fact, it was an ambivalent connection. If, on the one hand, his activity as screenwriter was undoubtedly useful in helping him produce and develop ideas and materials that found their way into his novel and short stories, on the other hand, in writing “*Cien años de soledad*” García Márquez set out to free himself from the limitations of writing for the cinema. In fact, he was up against restrictions posed both by the nature of film production and by the style composition and narrative techniques of storytelling in film, in the sense of a specific narrative genre with its own laws (ROCCO, 2014, p. 16).

Literatura e cinema sempre habitaram o horizonte de interesse e elaboração artística de García Márquez, fazendo crível a possibilidade de encontrar traços da sétima arte nas produções do escritor.

### 3.2 Leitura e interpretação do texto literário

A estória de Erêndira organiza-se em sete blocos. O primeiro vai do prenúncio da

desgraça, passa pela caracterização da avó e de Erêndira através da relação de convívio delas e encerra-se no incêndio. No bloco seguinte, surge a grande revelação do drama. A avó culpa a neta pelo acidente e a prostitui como forma de pagamento do prejuízo material causado. São apresentadas as primeiras experiências de Erêndira prostituindo-se, até que o povoado torna-se insuficiente. Avó e neta partem rumo à zona de contrabando em busca de clientes, daí em diante a saga é estabelecida. O terceiro bloco inicia-se com a entrada de um novo protagonista na estória. Ulisses que até então conhecia Erêndira unicamente por notícias a encontra e se apaixona. No quarto bloco, em meio às andanças pelo deserto, avó e neta se deparam com um grupo de missionários jesuítas que demonstram vontade pela tutela da garota. Instala-se um conflito de interesses entre avó e o grupo religioso. Erêndira é sequestrada e aprisionada no convento, e todo o bloco narrativo é permeado pelas tentativas obstinadas da avó em resgatar a neta até o desfecho que é a libertação da garota do lugar mediante um casamento arranjado pela avó. Erêndira abandona o marido, escolhe não permanecer no convento, e segue com a matriarca. No quinto bloco tem-se a fuga de Ulisses da casa dos pais. Com diamantes roubados do próprio patriarca ele propõe a Erêndira fugirem. Desenrola-se uma perseguição pelo deserto até a captura dos dois. No penúltimo bloco da estória, o narrador coloca-se em primeira pessoa para contar quando conheceu a cortesã. É apresentado o esplendor das conquistas de Erêndira, as cidades que se constituíram em torno dela, sua fama que desperta inveja e sua prisão ainda mais intensificada pelo desejo de liberdade agora sabido pela avó. Ao final deste bloco narrativo, Erêndira já experiente, menos passiva e segura de sua necessidade de libertação incita Ulisses a matar a matriarca. O desfecho desta saga vai das tentativas e do esforço de Ulisses em assassinar a velha, até que com muito custo atinge seu objetivo. Livre da avó, Erêndira abandona Ulisses e some no mundo sem deixar notícias refazendo o caminho contrário por onde trilhou, contra o vento de sua desgraça.

A partir desta organização dos blocos tem-se basicamente: caracterização dos personagens eixo, apresentação do problema, a vivência do drama, a busca de resolução e desfecho. A história segue uma linearidade de começo, meio e fim, porém, aspectos do passado são pincelados por meio de referências intertextuais nos nomes dos personagens, nos diálogos, nos objetos e nos sonhos. O futuro é percebido através de conjecturas de clarividência da avó que, em certa altura da narrativa, tenta prever o destino de Erêndira. As menções ao passado e ao futuro no desenrolar da estória são apenas menções, estão no plano mental (sonho, esperança, delírio). Ou seja, não fazem parte como elementos propulsores da ação.

### 3.2.1 Processo narrativo

A estória é majoritariamente narrada em terceira pessoa. O narrador onisciente, já na primeira frase do conto, revela seu poder de conhecedor total dos acontecimentos: “Eréndira estaba bañando a la abuela cuando empezó el viento de su desgracia” (*La increíble y triste...*, 2014, p. 95). Prenuncia a desgraça e cria um suspense no leitor em função da espera pelo acontecimento.

Sua linguagem é bastante sucinta e imagética. Descreve com brevidade pontuando mais frequentemente elementos de adorno do corpo e dos recintos:

La enorme mansión de argamasa lunar, extraviada en la soledad del desierto, se estremeció hasta los estribos con la primera embestida. Pero Eréndira y la abuela estaban hechas a los riesgos de aquella naturaleza desatinada, y apenas si notaron el calibre del viento en el baño adornado de pavorreales repetidos y mosaicos pueriles de termas romanas (*La increíble y triste...*, 2014, p. 95).

O narrador apresenta uma ordem e uma forma de apresentação das duas personagens que as qualifica quanto à relação de poder: “la abuela, desnuda y grande, parecía una hermosa ballena blanca en la alberca de mármol. La nieta había cumplido apenas los catorce años, y era lánguida y de huesos tiernos, y demasiado mansa para su edad” (*La increíble y triste...*, 2014, p. 95). A avó é apresentada primeiramente e logo caracterizada por sua condição e dimensão física. Seu vigor assalta de forma rápida, imagética e sólida o olhar do leitor. Quanto à caracterização de Eréndira, a frase é mais fluída e a informação de sua idade precede a caracterização direta do corpo. Tanto as palavras quanto o ritmo caracterizam sua fragilidade.

Em determinada altura da estória o narrador se coloca em primeira pessoa:

Las conocí por esa época, que fue la de más grande esplendor, aunque no había de escudriñar los pormenores de su vida sino muchos años después, cuando Rafael Escalona reveló en una canción el desenlace terrible del drama y me pareció que era bueno para contarlo. Yo andaba vendiendo enciclopedias y libros de medicina por la provincia de Riohacha (*La increíble y triste...*, 2014, p. 141).

O narrador não desenvolve nenhuma ação participativa dentro da estória, apenas revela-se um contador que testemunhou o esplendor de Eréndira com seus próprios olhos. Recurso provavelmente utilizado para dar verossimilhança (representar comprovação) ao relato e jogar com o real e o fantasioso. Porém, é possível notar na voz narrativa algumas características: o gosto do narrador pela canção de Rafael Escalona e seu ofício de vendedor

de enciclopédias – características insignificantes para a composição narrativa. Além do que, o narrador localiza na estória, logo após estas revelações, personagens de outros contos do escritor colombiano. Este jogo com a literatura de García Márquez marca-se mais criticamente com o trabalho de aspectos da metalinguagem estética do escritor dentro do conto. No diálogo de Ulisses e Erêndira durante a primeira noite de amor deles e a primeira da vida de Ulisses, tem-se:

Ya más tranquilo, hizo una sonrisa de complicidad. – Andamos con muchos pájaros para despistar – agregó -, pero lo que llevamos a la frontera es un contrabando de naranjas. – Las naranjas no son contrabando – dijo Erêndira. – Éstas sí – dijo Ulises -. Cada una cuesta cincuenta mil pesos. Erêndira se rio por primera vez en mucho tiempo. – Lo que más me gusta de ti – dijo – es la seriedad con que inventas disparates (*La increíble y triste...*, 2014, p. 116).

A seriedade com que são inventados absurdos é exatamente o que faz o narrador da estória. O custo da laranja é um exagero irreal, porém, como será revelado mais adiante, nas entrelinhas da fruta (na polpa) há um diamante cravado. O dito realismo mágico alimenta-se de um real exagerado na aparência, revestido de poesia, mas que revela uma fonte cultural e real (diamante). Ou seja, um propósito advindo de um referente na realidade mimetizada. Ao esconder o diamante dentro da fruta, o valor dado unicamente à aparência da laranja gera o absurdo, porém justificável. Abrir a laranja para encontrar o diamante é penetrar os bastidores de criação da estética de García Márquez. A laranja é bem mais simples e comum que um esplendoroso diamante. A literatura de García Márquez mimetiza a riqueza culturalmente construída em simplicidade - faz do diamante uma laranja. “La increíble y triste historia de la cándida Erêndira y de su abuela desalmada” (1972) é a estória sobre o reino pobre de Erêndira. O diamante das monarquias européias, brilhante e suntuoso, é aqui uma riqueza telúrica simbolizada pela laranja. Enfim, a fruta carnavaliza a pedra preciosa.

Este jogo entre o falseamento e legitimidade das coisas e pessoas permeia toda a estória, afinal trata-se de um relato ambientado em um universo de contrabandistas. O receio sobre o valor de verdade dos elementos está cravado na voz do narrador. Ao caracterizar certas falas da avó, esta instância deixa claro que a velha não contrabandeia nenhum sentimento obscuro: “no es nada, hija – le dijo la abuela con una ternura cierta” (*La increíble y triste*, 2014, p. 98); “miró a la nieta con una lástima sincera” (*La increíble y triste...*, 2014, p. 101). Ou quando afirma sobre Erêndira: “se despidió del cargador con un beso apresurado pero espontáneo y cierto” (*La increíble y triste...*, 2014, p. 105). Em outro momento, quando em diálogo com um contrabandista, a avó é caracterizada como conhecedora dos acontecimentos e perspicaz dentro do jogo de esconderijo da estória: “– No sueñe despierta,

señora. Los contrabandistas no existen. – Como no – dijo la abuela -, dígamelo a mi! – Búsquelos y verá – se burló el conductor de buen humor -. Todo el mundo habla de ellos, pero nadie los ve” (*La increíble y triste...*, 2014, p. 105). Não surpreende um narrador preocupado em esclarecer possíveis desconfianças do leitor garantindo, de acordo com a conveniência, ora a sinceridade dos sentimentos, ora a aparência das coisas. Afinal, a estória está toda permeada por tramóia. Assim como adjetiva os personagens, adjetiva o diamante: “clavado en el corazón de la fruta había un diamante legítimo” (*La increíble y triste...*, 2014, p. 132).

Apesar do relativo distanciamento do narrador em grande parte da estória, ele sutilmente caracteriza-se ao fazer certas escolhas comparativas. Com frequência suas analogias remetem a animais. A avó parece baleia branca; o colar de pérolas nas mãos de Erêndira parece “una culebra muerta” (*La increíble y triste...*, 2014, p. 104); quando raptada pelos jesuítas, Erêndira foi enrolada “como un pescado grande y frágil capturado en una red lunar” (*La increíble y triste...*, 2014, p. 119); o cortejo de admiradores da cortesã parecia “una serpiente de vértebras humanas” (*La increíble y triste...*, 2014, p.141).

É interessante notar que a sutil pessoalização do narrador em terceira pessoa revela seu escopo de sentidos, suas experiências de conhecedor e a imagem que ele faz do leitor ficcional (narratário). Nestas comparações nota-se o valor dado à natureza. O vento, a falta de chuva, o mar e o deserto estão presentes nesta estória tão distante da urbanidade. Há um contato direto entre corpo e espaço - aparenta mesmo haver uma simbiose. Está em jogo uma confusão e uma interpenetração de corpos e espaços – a lei naquelas paragens não existe, ela é criada pela lei do mais forte. Quer dizer, o corpo vira propriedade, assim como a terra. Ao descrever a experiência de Erêndira com seu primeiro cliente (o viúvo), o narrador constrói uma fusão de espaços (ar, mar e terra). A metáfora do naufrágio representa a desgraça da garota e esta interpenetração espacial:

A la primera tentativa del viudo Eréndira gritó algo inaudible y trató de escapar. El viudo le contestó sin voz, le torció el brazo por la muñeca y la arrastró hacia la hamaca. Ella le resistió con un arañazo en la cara y volvió a gritar en silencio, y él le respondió con una bofetada solemne que la levantó del suelo y la hizo flotar un instante en el aire con el largo cabello de medusa ondulando en el vacío, la abrazó por la cintura antes de que volviera a pisar la tierra, la derribó dentro de la hamaca con un golpe brutal, y la inmovilizó con las rodillas. Eréndira sucumbió entonces al terror, perdió el sentido, y se quedó como fascinada con las franjas de luna de un pescado que pasó navegando en el aire de la tormenta (*La increíble y triste...*, 2014, p. 103).

O grito em silêncio, a flutuação, os cabelos ondulando no vácuo expressam uma lentidão dos movimentos. Um diálogo silenciado pelo temporal parece afundar os



personagens na água, a flutuação reforça um movimento de vôo em um ambiente com outra consistência gravitacional. Por fim, ao visualizar o peixe que navega no ar, o narrador consome o naufrágio. Esta fusão de espaços fica bastante clara no diálogo entre Ulisses e Erêndira: “– No conozco el mar –dijo. – Es como el desierto, pero con agua –dijo Ulises” (*La increíble y triste...*, 2014, p. 115).

Outro aspecto que caracteriza o narrador é um olhar eufemístico para o caso contado. Ele não julga e nem condena a avó (salvo no título), apenas conta. Porém, suas escolhas lexicais respeitadas parecem amortecer o sofrimento de Erêndira: “pago el viaje y el transporte de los muebles haciendo amores de veinte pesos” (*La increíble y triste...*, 2014, p. 104). Ao relatar a experiência amorosamente insignificante de Erêndira com o homem do correio, o narrador caracteriza-o “novio casual” (*La increíble y triste...*, 2014, p. 108). Além deste olhar eufemístico, há um certo distanciamento perante o sofrimento expresso por meio de um olhar atento aos fatos e mais preocupado em relatar sem demonstrar preocupação ou sentimento, tal como em um texto jornalístico. Quanto a esta distancia mais isenta de julgamento, Godard em uma entrevista inventada em que simula Rossellini como interlocutor - entrevista esta aprovada pelo cineasta italiano (MANEVY, 2006, p. 236), faz notar, do ponto de vista criado, algo semelhante à isenção argumentada sobre o narrador representado na estória de García Márquez:

Antes de tudo, é necessário conhecer homens tal como são. E o cinema está para isso, para filmarmos em todas as latitudes, em todas as aventuras, em todos os ângulos, bons e maus. Não à toa a objetiva de uma câmera se chama, assim, objetiva. É preciso acercar-se dos homens com objetividade e respeito. Alguém não tem direito de filmar um personagem horrível com a intenção de condenar-lhe ao mesmo tempo (GODARD, 1969, p. 133 *apud* MANEVY, 2006, p. 238).

Alguns indícios demonstram uma identificação entre avó e narrador. Primeiro, a perspicácia. A matriarca tem boa leitura de bastidores, ajudada pela experiência de mulher de contrabandista. Os dois acreditam em mau presságio. Ao dizer sobre a insensibilidade de Erêndira, o narrador: “no sintió el mal presagio de que aquél fuera el viento de su desgracia” (*La increíble y triste...*, 2014, p. 97). Quanto à matriarca, sua crença é revelada quando impede arbitrariamente um soldado de entrar na tenda da neta a partir da seguinte justificativa: “- que contagias la mala sombra (*La increíble y triste...*, 2014, p. 112). Nesta passagem o leitor poderia se perguntar que rosto teria este homem. A identificação narrador-avó é possível, afinal as duas figuras representadas são as que mais poder exercem na estória. Um dado interessante sobre esta construção é a forma peculiar de García Márquez se

relacionar com figuras poderosas. Ele demonstra um interesse quase obsessivo por esta temática: “minha obsessão pelas diferentes formas de poder é mais que literária – quase antropológica – desde que meu avô me contou a tragédia de Ciénaga” (*La increíble y triste...*, 2011, p. 84).

Outro aspecto digno de consideração é quanto ao modo narrativo. Na entrada dos blocos três e quatro o narrador, apesar de estar de fora e mostrar os acontecimentos, focaliza sempre um movimento que vai do ponto de vista de quem chega. No terceiro bloco, uma “tienda de campaña” (*La increíble y triste...*, 2014, p. 111) chama a atenção do pai de Ulisses que adentra a cena dirigindo uma camioneta. O leitor e o narrador já sabem tratar-se da tenda de Erêndira, no entanto o narrador cria esta tomada do lugar de desconhecimento do personagem para dentro da estória. Já no quarto bloco o mesmo se passa. Os missionários são apresentados pelo narrador e adentram a estória pelo olhar deles que vai de encontro à avó e Erêndira, e assim, são inseridos na narrativa.

### 3.2.2 Tempo diegético

Há pouca referência temporal na estória criando um efeito de abstração. O relato é contado no passado respeitando uma linearidade de desenvolvimento das sequências acionais. O narrador, pela escolha do léxico, está inserido em um tempo situado no século XX, como se nota na seguinte caracterização dada a Ulisses: “atarbán de cine” (*La increíble y triste...*, 2014, p. 133). Nesta passagem a instância narrativa mostra um Ulisses querendo impressionar Erêndira. A revelação do conhecimento do narrador do imaginário cinematográfico situa-o neste século e a estória cruza-se com o tempo testemunhal do narrador, afinal ele relata ter encontrado Erêndira em sua fase de esplendor: “las conocí por esa época, que fue de la más grande esplendor” (*La increíble y triste...*, 2014, p. 141). Outra pista temporal, mais histórica, é a referência feita pelos jesuítas à Concordata, movimento do fim do século XIX que restaurou privilégios políticos da igreja católica na Colômbia, unindo Igreja e Estado, conforme situa Ramiro Junior (2013). Mas situar a representação histórica do relato é quase impossível, visto que o espaço do deserto comporta qualquer lei e atualiza-se em um tempo próprio sem obrigação de respeitar localizações temporais e espaciais – o poder historicamente antigo dos jesuítas é possível neste lugar suspenso no tempo, neste espaço em que as leis e as mudanças modernas chegam atrasadas ou não existem. O tempo do deserto não acompanha o tempo de muitas cidades.

Há uma lógica linear no tempo da narração das ações, porém no âmbito dos

personagens (mental e psicológico) a estória sofre algumas pinceladas de mistérios antigos e ecos de um passado recente e distante. No diálogo entre Erêndira e Ulisses, o rapaz faz uma revelação que aproxima o tempo da estória ao tempo de Cristo. Ao Erêndira concluir sobre a impossibilidade de andar sobre o mar, seu futuro amante a responde: “- mi papá conoció un hombre que sí podía” (*La increíble y triste...*, 2014, p. 116). Ou mesmo na memória relativamente recente da avó que evoca o passado através de delírios e sonhos nostálgicos caracterizando sua saudade por um tempo de grandeza no qual sua vida era menos desértica. Isso se expressa na marcação da passagem do tempo para a matriarca, pautada por fatos antigos e pessoais: “- aprovecha mañana para lavar la alfombra de la sala – le dijo a Erêndira -, que no há visto el sol desde los tiempos del ruido” (*La increíble y triste...*, 2014, p. 99). Fazendo referência a uma briga que envolveu um de seus Amádises (filho ou marido, não fica claro) falecidos.

É interessante notar que a quinta-feira é sempre mais nomeada na estória e no momento do primeiro sonho da avó. E o dia semanal tem misteriosamente um sentido ruim. Quando é mencionado o domingo, é apenas para caracterizar uma roupa vestida na quinta-feira.

Em suma, o tempo da ação apresenta começo, meio e fim, mas sofre interferência da subjetividade dos personagens que relembram um passado obscuro que adentra o tempo da ação. O narrador assume ter escrito a estória de um futuro mais distante do tempo no relato. Apesar de admitir que as fontes de conhecimento da estória anterior ao tempo representado partem de relatos de índios (em língua indígena) que conheceram a vida da avó em prostíbulos das Antilhas, todas estas possíveis variantes que criam uma suposta vagueza de uma estória contada, repassada de boca em boca, de língua para língua, são pouco expressas nos dados confiantes dados pelo narrador. Apesar de ter escutado a estória e recontado, o narrador situado no futuro parece saber mais do que os próprios índios, ou seja, parece situar-se no tempo destas testemunhas. Ou preenche a vagueza com uma invenção criadora de uma credibilidade falsa, e, assim, faz literatura.

### 3.2.3 Espaço

O solo de desenvolvimento da estória de Erêndira é o deserto, ele é necessário para trama – sua natureza avassaladora (construtora de exageros e exuberância) interfere nas ações – o vento da desgraça (determinante na estória, como um personagem), o calor delirante, a necessidade de chuva, o “clima malvado” (*La increíble y triste...*, 2014, p. 97) poeirento e

denso que intensifica o sufoco do sofrimento. Este espaço ficcional abrange toda região do Caribe e é apresentado de acordo com o deslocamento dos personagens nômades. Vai desde um povoado situado na solidão do deserto, passa por uma fronteira com a região de missões, faz referência a São Miguel do Deserto, bem como de proximidades com a região de Riohacha e chega, por fim, a cercanias próximas à Jamaica onde finalmente Erêndira conhece o mar. Fato é que estes lugares são referências distantes, os personagens estão sempre no deserto. Espaço operacional que apresenta uma riqueza simbólica importante para o funcionamento fantasioso da estória. Ele é caracterizado como lugar de impunidade, lugar de isolamento, lugar anterior ao mundo (pré-histórico ou mitológico), lugar sem posse e propriedade que não é de ninguém, lugar imenso que diminui o personagem em solidão. Outro ponto que caracteriza o espaço é sua fluidez, afinal os personagens estão em trânsito. Este ato de deslocamento criador da viagem é conveniente para a percepção de um olhar autóctone (de dentro), imerso e doméstico, da narrativa. Afinal, os deslocamentos criam uma literatura nova, na qual os latino-americanos são bons representantes em função de desapareços territoriais inscritos na metonímia de países que são uma parte de um todo continental (Caribe como um macro território feito de países). Neste sentido, tem-se:

“com a crise dos meta-relatos ou narrativas mestras na contemporaneidade, abalam-se os parâmetros fundadores do pensamento ocidental e com eles os critérios pelos quais se pautava a literatura. Essa passa a ser então a literatura em trânsito, sem balizas fixas, marcada pela errância que faz da viagem sua metáfora por excelência” (ÁVILA, 1999, p.114)

Estes deslocamentos denunciam e cobram pontos de vista do narrador. A forma de tratamento da viagem de Erêndira, de sua errância, apresenta lugares sem o visio de descrevê-los em detalhes, tal como um colonizador desconfiado e temeroso da perda de sentido ou referência nas suas cartas de viagem. O espaço é palco (condição de existência da trama - menos protagonista do que no realismo), extensão de personagens e flui tranquilamente, impondo suas condições, à disposição do desejo e objetivo de Erêndira e a avó. Quanto ao desprendimento de um lugar fixo, delimitado, no qual a ideia de América Latina deixa escritores e pensadores a vontade para transitarem - condição macro-lógica estimulante da viagem e da errância - tem-se a seguinte passagem explicativa disso na qual Pizarro (2004, p. 68) faz o uso da linguagem cinematográfica (outro sinal da importância deste trânsito midiático trabalhado aqui) para amparar sua reflexão sobre a necessidade de uma abertura de perspectiva: “la apertura de perspectivas que ofrece el espacio del desarraigo, desplazarse del ethos nacional, para situarse en un espacio transnacional latino-americano, único foco posible

en donde los primeros planos, los planos generales y el gran angular podrán ser situados en justa perspectiva”.

No conto o deserto é um lugar abstrato (promove a abstração do tempo), sem lei, capaz de fantasiar, onde qualquer acaso pode brotar sem muita justificativa. Não muito diferente do sonho e do mar, outros dois espaços mencionados na estória. Ilimitados e sem qualquer lei moral como a que rege uma sociedade moderna e urbana. O mar é como o deserto, porém sem água. O fundo do mar é um sítio arqueológico, tem história para contar. É possível ver nele, assim como no deserto, a metalinguagem de García Márquez. Suas páginas são roletas e a lei está suspensa para fixar cores e lógicas outras, por exemplo. Não por acaso, mar e deserto se confundem. Há peixes voadores e a sensação de naufrágio psicológico (em terra) por parte de Eréndira. O sonho revela o passado dos personagens (assim como o deserto um passado histórico – a presença jesuítica) e sua identificação com o espaço principal da estória é tão evidente que os personagens continuam vivendo no sonho dando ordens e trabalhando dentro da realidade de vigília representada. Tudo na estória está na fronteira, tudo se permeia criando diálogos em fusões e gerando a vagueza para construção do surpreendente.

Ao destacar o caráter operacional do espaço em “La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada” (1972), Vargas Llosa percebe um lugar fértil para a fantasia – “brota un convento de misioneros” (VARGAS LLOSA, 1972, p. 620). E prossegue: “resulta natural instalar este paisaje en la realidad ficticia: no sólo casa perfectamente en ella, incluso llena un vacío, viene a completarla como una pieza de rompecabezas” (VARGAS LLOSA, 1972, p. 620). O deserto é um labirinto sem paredes (mar, sonho), um espaço vago onde movimenta livremente o inusitado. Além do que, seu calor, tem força sobre a percepção. As miragens criam vaguezas (desmoronamento de sentidos convencionais) importantes à plurissignificação. O deserto é quase uma metalinguagem da escrita de García Márquez. Ele faz histórias e diálogos vindos de outras partes do mundo entrecruzar confusamente aspectos sincrônicos e diacrônicos.

### **3.2.4 Personagens**

Os personagens postos em cena são portais de significação trabalhados por meio de ênfases dadas pelo narrador, por suas relações de convivência entre si e com o espaço. Sentidos dados e trabalhados pelos personagens dependem de um jogo combinatório. Neste sentido, destacar as figuras principais que dão movimento a estória é destacar, igualmente, as condições representativas e narratológicas da trama.

- a) Erêndira: Apresenta ascendência na estória. De início é completamente passiva e dominada. Em um espaço curto de texto, diz seis vezes: “- sí, abuela” (*La increíble y triste...*, 2014, p. 99). Filha e neta de contrabandistas, Erêndira é inexperiente com as coisas do mundo. Bastarda, escrava (no sonho e na realidade, pois trabalha dormindo) e escravizada na solidão do deserto, a única referência de poder que tem é a avó que a criou. Seu corpo é frágil, sua índole apresenta uma paciência quase incompreensível, não demonstra sentimentos intensos ou traços explícitos de revolta até conhecer Ulisses. Nesta ocasião, Erêndira ensina pela primeira vez na estória, transmite experiência ao iniciar Ulisses no amor, revela traços de infantilidade compatíveis com seus quatorze anos (revela-se ela mesma), tem desejos de liberdade, torna-se rainha do submundo, revolta-se com a avó e incita Ulisses a matar a matriarca. Ao final, corre contra o vento e em sentido contrário ao caminho que percorreu pelo Caribe. Enfim, enfrenta o vento de sua desgraça.
- b) Avó: É a personificação do poder arbitrário. Suas dimensões físicas são sólidas, densas e grandiosas. Parece uma baleia branca, expressa fertilidade, erotismo e exotismo exuberante. Segundo o relato de índios, foi uma prostituta das Antilhas, cujo amante internou-a na solidão do deserto. Era belíssima. Seus hábitos são régios, demonstra mania de grandeza, nunca serve a alguém e é sempre servida. Ostenta um báculo e senta-se em trono. Apesar de toda sua crueldade, a avó desalmada apresenta sentimento de pena e compaixão. Age com interesse e demonstra simpatia para obter seus objetivos. Tem bastante jeito para os negócios, negocia com perspicácia e apresenta uma visão de empreendimento prática e funcional. Enquanto exploradora do corpo de Erêndira e empresária é a encarnação da racionalidade, mas apresenta arroubos sentimentais na nostalgia de seus sonhos e lembranças – apesar de não respeitar o corpo da neta, carrega os ossos de seu marido e filho em uma arca. Sua inteligência vem de uma vivência entre marinheiros (é um pouco masculinizada), apresenta uma sensibilidade para entender a índole dos homens. Toca piano e chora de saudade de um tempo com seus Amádises. Sua fala pode ser cativante, reparadora e sem modos.

É interessante notar como seu corpo e índole são associados ao espaço (branca com dimensões grandiosas, cruel - como o deserto). Esta questão do corpo deve ser

problematizada. Do corpo de Erêndira tira-se riqueza, como da terra a exploração colonial extraiu ouro, prata etc.. Ao se referir ao corpo da garota em meio a uma negociação de preço, um cliente reforça esta hipótese: “– hombre, lo tendrá de oro!” (*La increíble y triste...*, 2014, p. 107). No caso, para avó tinha. Outro momento que poderia reforçar esta associação é quando Ulisses associa a cor de Erêndira à cor da laranja, justamente a fruta recheada de diamante.

Ulisses: Filho de holandês com índia pura. Parece anjo disfarçado e é muito bonito. Seu avô tinha asas e é, provavelmente, o personagem do primeiro conto do volume *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* (1972). Afinal, em “Um señor muy viejo con unas alas enormes” (1968), a análise feita pelo padre do ser alado aponta os traços gringos da figura misteriosa: “o si no sería simplemente un noruego con alas” (*La increíble y triste...*, 2014, p. 14).

Ulisses é fundamental na estória. Apaixonado por Erêndira, ele se torna a arma e a segurança da cortesã. Planeja fugas e desperta nela coragem.

Seus traços homéricos fazem direta conexão com o herói que vagou tantos anos pelo mar. Em certa altura, quando Ulisses apresenta seu nome a Erêndira, eles discutem: “- Ulises. – Es nombre de gringo – dijo Eréndira. – No, de navegante” (*La increíble y triste...*, 2014, p. 116). Porém, suas características ligadas ao herói de Homero prevalecem na sua sagacidade, coragem e esperteza. Ulisses de Erêndira trama às escondidas, muitas vezes no momento que a avó gigante dorme, e atende ao chamado distante de Erêndira – atravessa o deserto como se navegasse em aventuras pelo mar (foi argumentado sobre os espaços se confundirem na estória). Quanto ao atendimento do chamado distante de Erêndira:

En esa ocasión, Ulises no tuvo que preguntarle a nadie por el rumbo de Eréndira. Atravesó el desierto escondido en camiones de paso, robando para comer y para dormir, y robando muchas veces por el puro placer del riesgo, hasta que encontro la carpa en outro pueblo del mar (*La increíble y triste...*, 2014, p. 148).

Como se houvesse caído no canto da seria, Ulisses mata a avó e termina abandonado por Erêndira. Além de perder seu amor, Ulisses tem então que lidar com sua consciência de assassino. Termina chorando perto do mar.

Outra façanha que talvez caracterize a sagacidade de Ulisses se dá no momento do roubo ou apropriação pelo personagem de uma analogia do narrador (roubo da voz). Para encorajar Erêndira, diz “te irás – dijo Ulises -, Esta noche, cuando se duerma la ballena blanca, yo estaré ahí fuera, cantando como la lechuza” (*La increíble y triste...*, 2014, p. 133).

Bem, baleia branca é a primeira analogia feita pelo narrador para caracterizar a avó. É interessante notar que a narrativa verbal (discurso indireto) com o diálogo entre personagens (discurso direto) pode gerar fusões de sentido e a possibilidade de apropriação da voz da personagem pelo narrador e vice-versa. Palavra com palavra se interpenetram criando multiplicação de sentido e caracterizando personagens, afinal o material em disputa entre personagem e narrador é o mesmo: a palavra. No conto analisado, a relação do narrador com o personagem revela-se por esta porosidade da palavra.

### **3.2.5 Plurissignificação**

Como já argumentado a respeito das escolhas lexicais do narrador, o uso das palavras nas analogias feitas cria sentidos que na busca pela caracterização dos personagens e espaços abrem possibilidades maiores de sentido. Corpo e espaço dialogam e criam uma aura de imprecisão formando sentidos que expressam determinações do meio representado. A narração do conto explora o difuso através das palavras com seu potencial de liberdade, tal como definiu García Márquez ao comentar sobre seu interesse pela literatura. Pode-se navegar no deserto, no ar. Os animais que caracterizam aspectos particulares dos personagens criam uma ambientação de fábula e acrescentam possibilidades interpretativas por conta da sobreposição semântica criada pelo narrador. Na estória de Erêndira as palavras orquestram um campo de representação de instinto menos realista.



## 4. O CINEMA DE RUY GUERRA À LUZ DA ANÁLISE INTERPRETATIVA DE *ERÉNDIRA* (1983)

### 4.1 O cinema de Ruy Guerra

Neste item serão brevemente apresentados alguns filmes de Ruy Guerra. Em vez de partir do olhar dos críticos para a produção do cineasta, entendeu-se por bem analisar algumas cenas que melhor ilustram pontos do fazer artístico do cineasta.

Na contra mão de García Márquez que quis ser cineasta, Ruy Guerra desejou ser escritor. Adiante, revela seu pendor literário: “na realidade, sempre quis mais escrever do que ser cineasta” (GUERRA, 2009, p. 268). Fora o fato de ser um excelente cronista, Ruy Guerra consagrou-se cineasta tal como García Márquez escritor. O cinema, como já destacado, foi um dispositivo e um método importante à busca estética do escritor colombiano. Assim, como no caso da estória de *Eréndira*, García Márquez em certos momentos, proposital e casualmente, valia-se de uma concepção cinematográfica para chegar a um molde literário. O mesmo se passou com Ruy Guerra, porém era a literatura, no caso, sua base de trabalho. Este elemento literário foi para Ruy Guerra um estímulo primeiro ou um método de construção necessário em algumas de suas produções cinematográficas. Ao falar sobre um de seus projetos, o cineasta assim diz,

Um é o que eu estou escrevendo, mas resolvi escrever sob a forma de romance. É uma história muito abstrata e muito particular para ser escrita em roteiro direto. A história tem muitas potencialidades cinematográficas e seu fosse escrever diretamente sob a forma de roteiro eu iria me perder e me voltaria para o esquema da linguagem cinematográfica. A história iria sofrer, por isso resolvi escrever, primeiro, um romance. Já escrevi umas 40 páginas. Depois, vou adaptá-lo para escrevê-lo sob a forma de roteiro (GUERRA, 2009, p. 268).

Ao olhar criticamente para suas próprias produções, Ruy Guerra observa aspectos que serão verificados posteriormente na apresentação dos filmes. Seu cinema explora o extra-campo, trabalha preferencialmente com atores amadores, é anti-ilusionista e apresenta marca autoral.

No primeiro caso, o diretor, afirma seu interesse pelo silêncio e o apagamento como formas de construção do fantasioso e do imaginário. Deste modo, reconhece o valor criativo daquilo que é externo à delimitação do quadro: “é o grande lugar do imaginário” (GUERRA, 2009, p. 278). Como será verificado, o recurso cinematográfico que explora o fora de campo é muito utilizado pelo cineasta na produção de sentido.

Sobre suas eventuais predileções de atuação e perfis de atores, Ruy Guerra sugere indiretamente uma preferência pelo amadorismo: “quero que o ator vá, no caso de alguns personagens, ao nível do ridículo da interpretação” (GUERRA, 2009, p. 272). E pensa, inclusive, sobre a influência do histórico de carreira do ator no momento da escolha do elenco, “não gosto muito de atores que estejam marcados por personagens de novelas do momento. Contratar atriz de novela em evidência é ruim. Todos estes atores globais não eram famosos quando trabalharam comigo” (GUERRA, 2009, p. 272). Critério este de escolha observado na preferência por Cláudia Ohana, atriz até então estreante nas telas.

Quanto à característica de seu estilo de filmar, o diretor defende um cinema que se coloca como cinema. No comentário seguinte é possível perceber a escolha por uma produção que se marca cinematograficamente: “o meu cinema é anti-ilusionista puro” (GUERRA, 2009, p. 274). Conclui-se facilmente a busca por uma marca autoral no seu trabalho. Afinal, como logo adiante o próprio diretor enfatiza, a identidade de Ruy Guerra está marcada em suas produções, “não separo minha pessoa do meu cinema” (GUERRA, 2009, p. 274). A presença assumida da câmera em *Erêndira* (1983) e suas marcas mostram um fazer artístico no qual o cinema dialoga, por meio da metalinguagem, consigo mesmo – afinal, o olhar de Erêndira, ao encarar a câmera, remarca a presença da objetiva e sugere identificação ou um certo álibi com o sujeito da câmera.

Os aspectos e sequências destacados a seguir buscarão, em grande medida, contemplar os seguintes fenômenos: o cinema anti-ilusionista, o uso do extra-campo, o interesse pela literatura bem como por outras linguagens e o tratamento dos personagens encarnados. Assim como serão igualmente destacados temas e imagens ligados a certas representações dentro das histórias de Erêndira: as representações do espaço desértico do sertão, dos coronéis retóricos e outras figuras poderosas.

- *Os Fuzis* (1964)

A escolha de *Os fuzis* (1964) justifica-se pelos seguintes motivos: o filme faz uma representação do espaço sertanejo do nordeste brasileiro com as relações de poder nele inseridas – ponto importante para observar o tratamento semelhante dado ao espaço também desértico em *Erêndira* (1983). Além do que, o longa-metragem foi considerado uma revolução cinemanovista. O filme está incluído entre as produções do período auge do movimento estético, conforme atesta Xavier (2001). Neste sentido, abrange uma fase histórica importante situada dentro do que Glauber Rocha nomeou de Estética da Fome. Em *Uma estética da fome* (1965), o cineasta baiano coloca a questão da ininteligibilidade da fome tanto pelos latinos como pelos europeus, “nem o latino comunica sua verdadeira miséria ao homem

civilizado nem o homem civilizado compreende verdadeiramente a miséria do latino” (ROCHA, 1965, p. 1). Mais adiante, o cineasta baiano esclarece a melhor forma de realizar esta compreensão,

Nós compreendemos esta fome que o europeu e o brasileiro na maioria não entende. Para o europeu é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro é uma vergonha nacional. Ele não come, mas tem vergonha de dizer isto; e, sobretudo, não sabe de onde vem esta fome. Sabemos nós – que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto – que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do technicolor não escondem mas agravam seus tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência (ROCHA, 1965, p. 2-3).

Assumir a condição de faminto é assumir o estopim para a tomada de consciência. O desejo pelas imagens belas de Hollywood e da Europa fazem sentido em um povo colonizado que não assume sua fome e, em função disto, recusa o trabalho das imagens cinemanovistas, ditas feias e tristes. Em *Os fuzis* (1964), há uma subversão deste gosto construído por uma hegemonia cultural que desconhece a realidade crua e dura do Brasil. Nesta medida, um cinema ficcional-documental mostra-se coerente com a escolha anti-ilusionista da câmera.

O filme trata de uma estória ambientada em Milagres, região localizada no desolado e fustigado sertão da Bahia. Com o coração e solo secos, os nativos daquele lugar, com fé desesperada, se apegam a um boi santo para sustentar a esperança de chuva e sobrevivência. O armazém do vilarejo, sem freguesia com poder de compra, estoca comida. Porém, a situação da fome com seu potencial de revolta cria uma tensão e um ambiente quase ameaçador (a crença no boi santo impede a população de se revoltar prontamente) sobre os negócios do armazém. Para garantir o estoque, o exército é acionado como forma de proteção do único lugar por aquelas paragens que apresenta a chave para a sobrevivência do povo.

De um lado tem-se o poder racional e bélico do exército defendendo uma propriedade privada, de outro o povo imbuído de crença religiosa, paralisado, diante do sofrimento. Em meio a estes planos um homem desertor do exército, nômade e chofer de caminhão encarna a revolta engasgada e enfrenta corajosamente sozinho os oficiais.

A cinematografia é bastante perceptível em *Os fuzis* (1964). Movimentos de câmera explicitam o uso da técnica de filmagem em um efeito muito coerente com o tema da desalienação discutido no filme, ponto também considerável em *Eréndira* (1983) afinal câmera e personagem se encaram. Através do uso frequente do primeiro plano, da linguagem documental, da profundidade de campo que dialoga com rostos ampliados na tela, da combinação interfacial de som e imagem, do uso do plano sequência, da exploração do campo

e do extra-campo, a câmera ganha uma voz ativa na criação de sentido. Será dado um exemplo de cada ponto destacado na sua relação com a construção semântica.

O primeiro plano é muito frequente no filme em função da importância dada ao estado psicológico dos personagens, determinado pelas condições de sobrevivência do sertão. No prólogo de *Os fuzis* (1964), a voz off da figura messiânica que posteriormente será identificada como aquela que responde pelo boi santo, afirma sobre o estado sentimental dos personagens daquela região: o coração e a terra estão secos. A aproximação dos rostos busca o registro do olhar e de expressões duras. Não há teatralidade da expressão, mas olhares vidrados (dos cegos), traços contidos, viris, tristes, reprimidos e sem esperança. A câmera busca o detalhe de expressões rústicas, impossível de ser captado à distância justificando assim o uso frequente do primeiro plano no filme. Nativos reais participaram de algumas cenas do filme, prova plena desta busca por registro físico.



*Os fuzis* (Brasil 1964), de Ruy Guerra

É bastante comum nesta produção de Ruy Guerra a representação do rosto e do perfil físico dos militares. A sequência da entrada dos oficiais na estória (quase um ritual de entrada dos personagens), e ao mesmo tempo no vilarejo, mostra e caracteriza suas personalidades através do diálogo que entoam. Suas cabeças são destacadas, há pouco plano médio que abrange mais de um interlocutor no mesmo enquadramento. Quando da caminhada de entrada destes homens por entre as ruelas do vilarejo suas cabeças caminham em primeiro plano expressando olhares de reconhecimento e de encontro com o lugar. Ao mesmo tempo, um ruído de marcha de soldado ou bateria de pelotão se sobrepõe à imagem destes rostos - mesmo ruído que sai do instrumento da nativa cega que toca uma espécie de alerta. As imagens dos rostos em movimento somadas ao som que representa uma bateria de anúncio criam um ar de solenidade ritualístico para a entrada dos opressores. Porém, são enfatizadas novamente suas cabeças. Esta recorrência de recorte chama atenção para o racional simbolizado e para o lugar de controle destacado figurativamente por planos que ampliam o

ícone cabeça.



*Os fuzis* (Brasil 1964), de Ruy Guerra

Por outro lado, algumas partes do corpo dos nativos são destacadas em detrimento das cabeças. Um enquadramento nos pés da mulher cega que relata sua história bem no início do filme em detrimento do restante do corpo dá valor a esta parte corporal. Os pés, a força física e braçal, são, praticamente, instrumentos de trabalho, ao contrário do cérebro estrategista dos militares. A partir desta constatação é possível observar uma remissão ao quadro *Abaporu* (1928), de Tarsila do Amaral.

Na pintura que contribuiu para inauguração do movimento antropofágico do modernismo brasileiro, pés e mãos se destacam em detrimento da cabeça da figura representada. De acordo com Galvão (2015, p. 117), em tupi-guarani, *Abaporu* significa “homem que come”. O movimento modernista foi uma possível inspiração à Estética da Fome capitaneada por Glauber Rocha, movimento cinemanovista do qual Ruy Guerra fez parte com *Os fuzis* (1964) no qual a fome, o desejo oral de deglutir, é a mola propulsora da tomada de consciência. Tal como aponta Paranaguá (2014, p. 30), “o Cinema Novo admitiu sua dívida com o movimento modernista”. Mais adiante, “o Cinema Novo se inscreve explícita e abertamente na continuidade da literatura brasileira contemporânea, marcada pela refundação cultural do modernismo” (PARANAGUÁ, 2014, p. 125). Deste modo, representações ligadas ao ato de devorar (absorção pela boca) serão observadas na caracterização da personagem da avó no filme.



*Os fuzis* (Brasil 1964), de Ruy Guerra



*Ababoru* (Tarsila do Amaral, 1928)

Sol e sertão compreendem o cenário do quadro, assim como no filme. Na cena mencionada há uma referência valorativa dos pés. Quanto à valorização das mãos, no longa-metragem é possível destacá-la na cena do diálogo entre o cego e o vaqueiro que lhe pede serviço, logo no início da estória. Ao fazer o pedido, o vaqueiro em primeiro plano conversa com este senhor situado fora de campo. No enquadramento se situa apenas o vaqueiro e as mãos de seu interlocutor, cujo corpo restante está totalmente recortado para fora da imagem. O diálogo entre o homem e aquelas mãos conjuntamente com a voz off, dão ao senhor cego um lugar fantasioso e divino de redentor. Uma voz só verbo, quase sem corpo. Porém, apenas as mãos do homem, seu único meio de salvação através do trabalho, poderiam ter utilidade caso houvesse como trabalhar naquela região - a seca inutiliza seu instrumento de trabalho. Na cena, como pôde ser observado na entrevista com Ruy Guerra, o diretor privilegia o extra-campo como lugar de recriação do fantasioso e de evocação do imaginário.

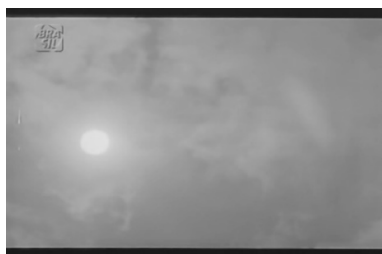


*Os fuzis* (Brasil 1964), de Ruy Guerra

Quanto à linguagem documental, destaca-se, em alguns momentos do filme, a voz de

certos personagens. São elas mais determinantes do que a imagem. Não há uma intenção clara do uso destes momentos de captação dos relatos para servir diretamente ao desenrolar da ação. Neste sentido, o filme apresenta, principalmente no início, relatos estimulados por entrevistas nas quais o entrevistador apresenta-se de fora do campo filmado. Este efeito remete à linguagem documental de registro, o que se confirma com o uso de pessoas nativas interpretando seus próprios papéis. Basta visualizar o olhar, a simplicidade genuína, os traços físicos e as falas destes sujeitos.

Nestas entrevistas ou reportagens não consta a voz do suposto entrevistador. De modo que nesta construção monológica a influência de *Grande sertão: veredas* (1956) é notável. Na primeira frase do romance de Guimarães Rosa, esta característica narrativa já se marca: “-Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja” (ROSA, 2015, p. 19). O uso da primeira pontuação gráfica já indica uma resposta, porém trata-se das primeiras frases do livro. Ou seja, a pergunta foi apagada. A possibilidade desta influência torna-se mais aguda quando se pensa a questão do sertanejo e do sertão representados no romance. Também, o livro do escritor mineiro encerra-se com o símbolo do infinito e o filme de Ruy Guerra começa com um símbolo de mesma significação representado pela forma circular do sol em destaque.



*Os fuzis* (Brasil 1964), de Ruy Guerra

O uso da profundidade de campo é bem explorado na cena em que um dos oficiais apresenta seu fuzil aos nativos da região. De posse da arma, ele gaba-se de seu poder e de seu saber. Ensina, debocha, desafia e aposta sobre quem sabe o nome das peças de montagem do aparato bélico. Há um silêncio em torno do palestrante, os olhares são flagrados fragmentadamente para expressar focalização e atenção máxima concentradas, quase hipnótica. A câmara percorrendo as costas dos nativos dispostos em roda em torno da apresentação parece procurar o melhor lugar para ver o todo. O movimento expressa curiosidade, uma busca, e deixa o espectador envolvido no mistério. Da janela dois homens são enquadrados prestando atenção, seus rostos ampliados no primeiro plano, imóveis, motivam o espectador a procurar a figura que avança da profundidade de campo, pelas costas

destes dois sujeitos. Diminuto, através de uma plongée, o homem aproxima-se pelos fundos da cena, quase inofensivo por trás dos rostos ampliados de quem aprende a manipulação da arma. Em seguida descobre-se tratar do chofer de caminhão que adentra o vestíbulo, ganha a confiança dos nativos e vence uma aposta com o militar até então todo poderoso daquele momento. O uso da profundidade de campo ritualiza a entrada do chofer, figura que ao final do filme irá se revoltar diretamente contra os militares, e possibilita compreender a cena como uma tomada de posição.



*Os fuzis* (Brasil 1964), de Ruy Guerra

Quanto à combinação de som e imagem ela já se dá logo no prólogo do filme. Uma voz off, rouca, messiânica e apocalíptica, fala sobre o castigo que deus mandou aos homens como meio de ser lembrado. Esta voz parece ser a voz da ressignificação, pois afirma ter evocado o senhor Cristo de sua angústia. O discurso é proferido em simultaneidade com a imagem circular do sol situada de tal forma que o olhar do espectador é dirigido ao céu como se em uma atitude de aclamação ou desespero. É importante fazer notar que o efeito de aclamação só é possível por esta combinação de som e imagem. Ao mesmo tempo, esta dinâmica que coloca o sol em diálogo com as palavras torna-o um carrasco e uma arma de deus apontada de cima para a terra. Aos poucos, neste mesmo enquadramento, a câmera vai estourando a filtragem da luz solar até a iluminação tomar toda a cena, como se em um fade out branco ou um ritual necessário para início das ações. Acontece que este efeito de transição é ao mesmo tempo um efeito semântico que explora a potência do sol e do calor que abrange toda a tela e se presentifica na iluminação das filmagens do espaço aberto dali em diante no filme. Na cena seguinte o homem messiânico puxa o boi santo por uma estrada afastando-se do espectador, entrando na estória. Ao seu redor, como em um cortejo reforçado pelo canto religioso, mulheres de branco dialogam pelas cores da roupa com a figura do boi divino. A iluminação da cena é fortemente esbranquiçada. Este exagero do branco cria uma aura mítica das figuras através de um efeito de baixa verosimilhança, e, ao mesmo tempo, a luz torna o calor denso e sólido. Esta espacialização do sofrimento pelo efeito da cor cria também o efeito



de mistificação da imagem. Ou seja, assim como ensina a voz do prólogo no filme: o sofrimento santifica.

O uso do plano sequência indica recorrentemente a vivacidade da câmera. Na cena em que os sinos da igreja convocam os fieis há um belo diálogo de vozes antagônicas que, em conjunto com o uso deste recurso, cria uma dispersão e um jogo de regramento de informação ao espectador. De um lado um oficial cobiça a mulher que está a caminho da igreja. Ela atende a voz do sino, porém o oficial desejoso da mulher envolve-a como se a puxasse contrariamente ao seu destino, caminho este reforçado e tensionado pelo tocar dos sinos sobre as imagens em movimento – trata-se de uma disputa de tensão entre imagem, diálogo e som. De modo que a religiosa fica entre atender a deus e o desejo de um homem (desejo que também é seu). A cena é toda entrecortada por fieis que invadem a lateral da câmera fazendo calar o oficial diante da moça, como se esta disputa interferisse até mesmo no espectador – pois repercute sobre sua expectativa. Ao representar a ida do homem até a mulher prestes a entrar na igreja, depois deste oficial mentir para tirar o colega rival do jogo da conquista, a câmera em vez de acompanhar o homem perseguidor acompanha uma mulher moribunda e desconhecida na ação que sobe a rampa da rua – corte de expectativa para prender-se sobre um personagem figurante que representa uma condição social. O efeito do plano sequência, da escolha da câmera em acompanhar aquela senhora moribunda, é abrir para a cena do diálogo propriamente dito entre o oficial e a mulher, mas também reforçar esta disputa entre o religioso e o profano. Esta interrupção da busca do oficial quebra a expectativa do espectador que acaba se situando na tensão da disputa entre profano e o sagrado, tal como a mulher. A câmera parece importar-se com o povo - sem melindrar-se tanto com cenas burguesas e individualistas de conquista amorosa - e está na rua relativamente despreendida de compromisso pontual com a ação, livre em registrar representações do acaso.



*Os fuzis* (Brasil 1964), de Ruy Guerra

No final do filme o povo de Milagres, chegado ao extremo da fome, consoma o que já fora anunciado na fala do incansável personagem messiânico: o boi deixa de ser santo e deixa

de ser boi. Em um movimento de desmonte do animal as pessoas arrancam suas vísceras e carnes em um ritual do corpo coletivo (grotesco) que entranha com mãos desesperadas o corpo do ex-santo agora materializado em utilidade (comida) para matar a fome do povo. A fome impulsiona e faz ver a necessidade prioritária, sublinhando o ideal que será anunciado por Glauber Rocha em *Uma estética da fome* (1965).



Os fuzis (Brasil 1964), de Ruy Guerra

É interessante sistematizar três pontos. Em algumas partes do longa-metragem de Ruy Guerra, o fuzil é desmontado perdendo seu simbolismo fálico e afirmando-se mais como bem utilitário; o boi é desmontado perdendo seu simbolismo divino e se tornando resolução de um problema imediato (fome) e o filme é um processo analítico de decupagem e sintético de montagem (ou desmontagem daquilo que é referência do real) que reduz o real, através do tratamento artístico, ao utilitário à tomada de consciência – tal como orienta a cartilha de *Uma estética da fome* (1965) que compreende a dimensão de tratar a fome, “justamente assumindo a condição de faminto” (CARVALHO, 2006, p. 296). É o cinema como arma revolucionária e ferramenta para tomada de consciência, tal como aponta a seguinte afirmação sobre o imaginário dos artistas no final dos anos 50 no Brasil, “artistas e intelectuais viam a arte como elemento de mobilização e conscientização política na trilha das transformações sociais. O cinema era pensado como ferramenta para uma revolução desejada, utópica e necessária” (STECZ, 2009, p. 201).

Antes de qualquer conclusão precipitada, não se deve confundir esta busca por intervenção na realidade e estas reduções dos símbolos às suas partes mais técnicas como busca por um certo realismo. Como foi argumentado, o cinema de Ruy Guerra é anti-naturalista. Mas seu tratamento artístico dado à referência do real faz essa tal realidade penetrar visceralmente os acontecimentos do dia-dia. Consequência obtida graças ao trabalho estético do olhar de autor. A prova maior desta busca mimética e anti-lírica é a própria presença da linguagem documental no filme. Muitos documentários tentam registrar acontecimentos, Ruy Guerra praticamente faz um documentário-ficção da forma de registrar.

Deste modo, reafirma um ideal pensado por Glauber Rocha que caracteriza um momento do Cinema Novo. Conforme o cineasta baiano, “o que fez do Cinema Novo um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade” (ROCHA, 1965, p. 2). Esta tendência de conjugar registro e ficção pode ser por uma considerável forma de pensar que ganhou fertilidade e potência na América Latina: o pensamento que elabora a partir da contradição. Tal como afirma Birri (2007, p. 18), “nuestro continente se caracteriza por las grandes operaciones sincréticas”. E, mais especificamente, continua:

“Me interesa subrayar, sin embargo que esta especie de *off limits*, de ausencia de límites entre lo ficcional y lo documental, no constituye una característica específica del Nuevo Cine Latinoamericano. Yo creo que es algo que está profundamente enraizado en nuestro ser cultural, en nuestras vivencias culturales en cuanto latinoamericanos. La no-discriminación, o mejor, la contaminación – como la llamaría Pasolini – o contaminación entre lo ficcional y lo documental que se da en el cine no es sino una de las tantas expresiones, en este caso estética, de nuestro sincretismo cultural” (BIRRI, 2007, p. 18).

#### 4.1.1 Os deuses e os mortos (1970)

A escolha de *Os deuses e os mortos* (1970) está pautada sobre uma observação de Robert Stam (2008) bastante conveniente aos propósitos desta explanação. Ao comentar o filme, o analista compara:

Combina retrato realista das históricas “guerras dos coronéis” nos sertões brasileiros com um estilo alegórico que incorpora lendas populares e exageros teatrais. Com seus rios exuberantes rebuscadamente pintados e seu artifício exuberante, este filme poderia ter sido uma adaptação de um romance Márquez – ainda que Guerra não tivesse lido Márquez na época – tendo o nordeste brasileiro como equivalente da lendária Macondo de Márquez (STAM, 2008, p. 441).

O longa-metragem faz uma representação da briga de gigantes entre coronéis que disputam o domínio da produção de cacau. Há igualmente no filme um diálogo entre o sobrenatural e a vida. Os mortos interferem nas consciências e são parte da estrutura de construção dos impérios cacauzeiros. Por causa da exigência de representação de um plano sobrenatural, o filme apresenta um aspecto bastante performático, tropicalista, com monólogos, figurino extraordinário e uma teatralidade para dar conta destes planos representados: o mágico e o realista. Neste sentido, serão apresentadas algumas cenas que caracterizam mais cinematograficamente passagens do filme e o estilo de Ruy Guerra em tratar determinados temas. Antes, uma breve apresentação da história.

A queda do preço do cacau em função da especulação bancária internacional e da exploração do ouro gera uma crise entre os fazendeiros do nordeste da Bahia. Uma disputa por poder se instala com mortes, tentativas de invasão e uso da força política local para atender interesses particulares. Uma população ensanguentada sustenta estes impérios, seu sangue misturado a terra e o desejo de um dia ter sua liberdade e riqueza não depende apenas da luta ou do desejo de vingança que os mortos instalam, e sim de desafiar um sistema que não se resolve apenas pela bala, mas que passa pela sala de decisões dos políticos assediados pelos coronéis. O filme de Ruy Guerra trata destas relações de poder e do duplo que constitui a identidade do dominado. Na esperança de se libertar o homem se descobre um coronel em potencial no seu desejo por poder, riqueza e suntuosidade. Esta discussão da identidade pela cobiça do poder sugere a crítica maior do filme: a de que há um problema estrutural instalado na raiz nutrindo culturalmente a sociedade brasileira.

O filme apresenta uma maior abertura das cenas com relação a *Os fuzis* (1964). Os espaços são registrados mais amplamente e os personagens apresentam maior mobilidade diante da câmera que, em muitos momentos e com boa duração, se mantém estática. É criada uma certa distância de filmagem instauradora de um mistério através da diminuição de figuras extraordinárias na vagueza. Estes momentos de distanciamento e fixidez da câmera podem também ser explicados pela escolha do diretor em abarcar um número maior de informação no mesmo campo. O filme apresenta mistura de cores e de formas tanto nos deslocamentos das massas pelas estradas quanto nas cenas que registram caudilhos e todo seu aparato símbolo de poder.

Na primeira cena, a câmera fixada registra uma imagem quase pictórica – não fosse o vento movendo as folhas da árvore: seres empoleirados sobre uma árvore de folhas rajadas e borradas nas pontas. A imagem meio acinzentada e a captação distante das figuras permitem apenas reconhecer estes seres pela silhueta. Porém, o realce do figurino para dar conta desta lonjura cria uma atmosfera macabra e sobrenatural que mistura desde chapéu cônico de bruxas instalado no imaginário até roupas com franjas simulando frangalhos de sofrimento. Estes seres representados a distância e acima do plano do chão em meio a um lugar desértico criam uma aura sobrenatural e inverossímil. Sobre a árvore eles parecem frutificados sugerindo que o cacau vale vidas, como o decorrer do filme irá confirmar. Ou em outras palavras, morte e vida se confundem. A imagem que expressa uma frutificação humana é a mesma imagem macabra que sugere a morte – são sustentações construtivas possíveis, afinal as raízes nutrem uma estrutura que é a árvore, da mesma forma que uma cultura (raiz) alimenta uma estrutura social.



*Os deuses e os mortos* (Brasil 1970), de Ruy Guerra

Quanto à primeira cena de maior movimentação um homem com roupas urbanas destoa dos nativos que ao fundo portam roupas em frangalhos ou mesmo vestimentas religiosas aparentemente medievais. Em primeiro plano o homem profere seu discurso retórico conclamando as pessoas para seguirem com ele para além daquelas terras onde o sol castiga os pecadores. Propõe aos sofredores irem para o sul, lugar de terra verde onde os frutos das árvores pedem mãos trabalhadoras. Ao final do discurso o homem então encara a câmera e diz sobre a garantia do que fala: o resto é acertado depois, quando a verdade estiver nos olhos de todos. É interessante este movimento de confiança com o espectador, de cumplicidade talvez. Verdade nos olhos de todos inclui os olhos do espectador. Novamente na estética de Ruy Guerra, a câmera não busca se esconder. Não há fingimento do ator diante da objetiva na tentativa de esconder seu efeito, favorecendo a construção de uma atmosfera fantasiosa que pressupõe o esquecimento da câmera por parte do espectador e do ator.



*Os deuses e os mortos* (Brasil 1970), de Ruy Guerra

O homem que conclama o povo parece se identificar com o diretor – seus olhares se cruzam. Este personagem apresenta um olhar crítico, um figurino que o conota como homem de passagem naquela região e um conhecimento dos bastidores que condicionam a diegesis (enxerga a câmera). Ao fundo de outro plano há um caminhão quebrado. Tudo sugere que o veículo pertence a este homem de fora, talvez viajante, com consciência do sofrimento das

peças daquele lugar, mas interessado na mão de obra. É relevante mencionar o caminhão como um elemento indicador que faz remissão ao filme *Os fuzis* (1964), no qual um chofer de caminhão desertor do exército, nômade, sem lugar, representa a tomada de consciência. Estes personagens com olhar de forasteiro que estão sempre de passagem poderiam ser uma identidade de Ruy Guerra trabalhada artisticamente. Afinal, o diretor se assume como “alguém em trânsito” (BUARQUE, 1996, p. 7), tal como é parafraseado por Chico Buarque. Alguém em trânsito pode significar viajante, alguém que registra lugares, mas que está em movimento. Viajante e cineasta podem apresentar sentidos familiares.

Ainda no início do filme, o povo caminhando com seus trajes exóticos segue para se por em cena na estória. Semelhante ao início de *Os fuzis* (1964), as pessoas se afastam da câmera na estrada, sempre movidas por uma música de entonação sacra, como se em um ritual de passagem para dentro da estória efetivamente. Após este prólogo as ações e os diálogos surgem. Estes deslocamentos de massas no espaço são fortemente presentes no cinema. Os figurantes sobrepostos no espaço recortam e são recortados uns pelos outros desenhando a forma de um todo. O espaço dá forma à multidão assim como a multidão dá forma ao espaço. Neste sentido, o povo protagoniza transformando-se em um corpo feito de várias cabeças. O enquadramento das massas, dos múltiplos movimentos é algo que parece somar corpos na formação de um protagonista disforme que avança em um sentido único formando uma organicidade corporal.



*Os deuses e os mortos* (Brasil 1970), de Ruy Guerra

Este detalhe sobre o coletivo em movimento é importante de frisar na análise de *Os deuses e os mortos* (1970). A palavra do coronel Água Limpa demonstra reconhecer muito bem seu inimigo, o povo. Diz o mandatário ser os Água Limpa um só, seus inimigos é que têm mil caras, mil facas e apunhala com mil sorrisos. O poderoso centraliza tudo em si, é um só, privatiza o mando. Enfim, ele personifica o poder. Já o povo é a multidão, o coletivo

corporal que carnaliza e mata sorrindo. A imagem do coletivo em marcha única é mitologizada nesta cena anterior, cuja estrada e o movimento expressa uma épica reduzida. Esta rerepresentação do coletivo vai contra mitos de individualização de um todo coletivo, tal como demonstra a cultura norte-americana que reduz muitos em um único indivíduo. Rambo é todo um exército. A própria individualização de Che Guevara é uma repercussão desta influência cultural norte-americana. Sobre o mito coletivo na América Latina e a individualização norte-americana, Rama (2015, p. 74) explica:

“Os mitos partem de camponeses reais, mas não são obviamente traduções do funcionamento da sociedade, e sim desejos possíveis de seus integrantes. São condensações de suas energias desejanter acerca do mundo, as quais na sociedade norte-americana se abastecem com amplidão nas forças individuais, enquanto nas latino-americanas descansam numa percepção aguda do poder, concentrado em altas esferas, e simultaneamente sobre uma sub-reptícia desconfiança acerca das capacidades individuais para se opor a ele. Dito de outra forma, a sociedade urbana latino-americana opera dentro de modelos mais coletivizados, seus mitos opositores do poder passam através da configuração de grupos” (RAMA, 2015, p. 74).

Quanto à sequência em que um capataz se dispersa do trabalho de vigília e segue, enfeitado, uma mulher pela lavoura de cacau, apresenta um trabalho de exploração dos recursos cinematográficos para expressar este processo de encantamento. Tal como se estivesse caindo no canto de uma sereia, o capataz esquece sua obrigação e segue a mulher que aparece e se esconde ao fundo da cena entre as árvores símbolo da disputa por poder. O homem avança em primeiro plano para a profundidade onde está a misteriosa mulher. De costas para a câmera que o acompanha, o homem parece recear e desejar. Uma música que é um canto agudo religioso (sem letra) permeia toda a cena de procura. A canção só tem início no momento em que o homem já está distante do seu serviço e a sós com a mulher na cena. Desta forma, a procura, o posicionamento da câmera sobre o homem enfeitado, a exploração de pontos cegos através do movimento da objetiva na mão acompanhando a figura seduzida, o distanciamento da mulher que fica misteriosa entregando sem se entregar, a música que parece abstrair o momento para um plano folclórico e o uso da ocularização criam um clima de sensualidade, de armadilha e de suspense. Ao final da cena a câmera deixa de acompanhar o homem e a mulher passa para fora do campo. Instala-se um clima de suspense sobre a possível armadilha. Este mistério gerado pelo apagamento da já misteriosa mulher fora da cena cria fantasias sobre o desfecho do acontecimento, mas a figura quase mitificada reaparece em primeiro plano e de costas para a câmera. O capataz, neste instante, de costas para a mulher atinge a profundidade do campo (o fundo do espaço representado). Ela pode vê-

lo, pois ele está de costas para ela, e o espectador pode vê-la vendo o homem. Esta ocularização cria pontos cegos envolvendo o espectador ora como cúmplice e ora como vítima desta suposta armadilha ou da possibilidade de ser surpreendido por uma possível trama misteriosamente elaborada pela mulher. Por fim, ela se entrega ao homem e ele a possui sob as árvores de cacau.



Os deuses e os mortos (Brasil 1970), de Ruy Guerra

Duas cenas apresentam um mesmo estilo de construção. A representação dos caudilhos é feita com câmera parada e a médio plano. Esta distância abrange um espaço para por em cena objetos, pessoas e itens que caracterizam o aparato de poder destas figuras. Na primeira destas cenas, um caudilho discursa para câmera gabando-se de sua capacidade de manejar números e demonstrando conhecimento de política internacional. Diz ser homem de números e ceder lugar aos algarismos em uma exaltação à racionalidade militar. Seu discurso prepondera sobre gestos e movimentos, mas a cena, pela fixidez da câmera, gera uma impressão de postura que precede a pintura de um quadro ou uma fotografia. Há cores no ambiente, plantas típicas da flora local, gaiolas com pássaros e o ruído de seus cantos. Uma mulher no chão em postura de ninfa cortejando um deus no trono é uma prostituta que trabalha no ambiente da casa. O ambiente contribui na composição de uma atmosfera de poder e suntuosidade tropical (uma espécie de ufanismo nacional). O homem do trono fala e seu discurso é entrecortado por suas mastigadas em uma melancia suculenta posta em seu colo. Deste modo, através da conjunção som-imagem forçadamente construída para registro de uma pose e a apresentação de um aparato (exibicionismo), a figura quase régia ganha um ar pantagruélico que contradiz toda racionalidade que seu discurso quer transmitir. A duração da cena demonstra que a câmera quer o leitor percorrendo os olhos pela imagem e escutando os ruídos selecionados. A câmera parece afirmar que não importa o discurso do homem, mas todo o aparato que materializa a artificialidade da imagem, que materializa e desconstrói o discurso pela artificialidade da construção de tudo que compõe o entorno do coronel. Enfim, o tempo do plano e a fixidez da câmera desconstruem criticamente o homem representado.





*Os deuses e os mortos* (Brasil 1970), de Ruy Guerra

Quanto à segunda representação de um caudilho, as mesmas características de estilo de filmagem podem ser observadas. Porém, a figura de poder está envolta de pessoas estáticas que parecem compor seu corpo. Sua centralidade e a semelhança da cena com fotografias de álbum de família parece sinalizar um certo paternalismo, uma privatização do poder pela família. Fenômeno constatado adiante por Holanda (1995, p.82) com relação às raízes que nutrem com a seiva da cultura a estrutura social do Brasil,

O quadro familiar torna-se, assim, tão poderoso e exigente, que sua sombra persegue os indivíduos mesmo fora do recinto doméstico. A entidade privada precede sempre, neles, a entidade pública. A nostalgia dessa organização compacta, única e intransferível, onde prevalecem necessariamente as preferências fundadas em laços afetivos, não podia deixar de marcar nossa sociedade, nossa pública, todas as nossas atividades.

Nas cenas do filme, o ambiente da casa compõe a construção da imagem de poder. Mais adiante, Holanda (1995) caracteriza historicamente a crença que explica o nascimento do caudilhismo, cujo discurso apresenta germes de autoritarismo com uma falsa valorização democrática do saber do povo – tal como nesta segunda cena do filme é representado o discurso do figurão. É possível reconhecer ideais liberais e conservadores componentes deste teatro discursivo quase esquizofrênico. Na sequência, explica o pensador brasileiro,

Foi essa crença, inspirada em parte pelos ideais de Revolução Francesa, que presidiu toda história das nações ibero-americanas desde que se fizeram independentes. Emancipando-se da tutela das metrópoles européias, cuidaram elas em adotar, como base de suas cartas políticas, os princípios que se achavam então na ordem do dia. As palavras mágicas Liberdade, Igualdade e Fraternidade sofreram a interpretação que pareceu ajustar-se melhor aos nossos velhos padrões patriarcais e coloniais, e as mudanças que inspiraram foram antes de aparato do que de substância (HOLANDA, 1995, p. 179).



*Os deuses e os mortos* (Brasil 1970), de Ruy Guerra

Ruy Guerra em *Os deuses e os mortos* (1970) apresenta mundos paralelos que se chocam. Suas imagens apresentam teatralidade - além dos figurinos e expressões mais exageradas, há a presença de um personagem que cumpre o papel do coro. Afinal, o jogo de poder, a representação mimética dos mortos e a crítica a uma sociedade culturalmente viciada passa pela teatralidade dos discursos e das representações.

#### **4.1.2 Os cafajestes (1962)**

No caso de *Os cafajestes* (1962) há alguns ineditismos que justificam sua eleição. O filme fez prevalecer uma marca emblemática (não exclusiva) do Cinema Novo brasileiro: o uso da câmera na mão. Conforme destaca Xavier (2001, p. 60), “a câmara na mão explodiu no cinema brasileiro em *Os Cafajestes*”.

A peculiaridade desta obra com relação aos outros filmes apresentados justifica-se por uma história que se faz no espaço urbano da cidade do Rio de Janeiro, no período de surgimento da Bossa Nova. A trama em si é simples frente à beleza do trabalho de fotografia e iluminação. O filme apresenta cenas noturnas em que o uso da artificialidade da iluminação recorta rostos em primeiro plano criando, no mesmo campo, associações das partes corporais entre os personagens. Apresenta diálogos com a arte fotográfica no uso de imagens congeladas. Enfim, a seleção do filme tem por objetivo explorar aspectos um pouco mais diversos com relação aos filmes analisados anteriormente.

A história trata basicamente de dois cafajestes, Jandir e Vavá. Eles vivem de chantagear e explorar mulheres pela cidade do Rio de Janeiro. Dependem do acaso e da oportunidade de se dar bem. Deste modo, a história é quase uma épica destes criminosos que estão no mundo esperando a hora de agir. A dinâmica do filme é feita de encontros, às vezes casuais, e da disposição destes homens por encontrar vítimas.

Um aspecto relevante dos protagonistas é a personalidade, ponto explorado mais artisticamente pelo filme. Jandir é o cabeça da dupla. De origem humilde, hedonista, apolítico, às vezes misterioso, arranja os planos e vive de elaborar ardis. Vavá é o típico capanga. Ao contrário de Jandir, é parvo, mais sádico e apresenta traços de inocência. Os dois apresentam em comum uma relação estranha com a morte. Ponto bastante explorado no filme.

Os dois cafajestes não esbanjam vivacidade. São dependentes de drogas estimulantes – segundo Jandir, necessárias para dar coragem – e entediados. O que os move é explorar pessoas frágeis e conquistar rapidamente seus desejos materiais. Não valorizam conquistas, são fortemente egoístas e parecem estar por estar no mundo. Não sentem amor, necessidade de afeto ou algo que pulse em forma de vida.

Na cena em que Jandir encontra Vavá que o espera no carro, os dois se sentam um ao lado do outro e no jornal que Vavá lê em voz alta o horóscopo de Jandir o espectador pode ler destacado: dois mortos. É recorrente nestes personagens uma relação fria com o perigo, a vida não vale. Seja simulando suicídio com uma arma descarregada, seja olhando o fundo de um canhão ou mesmo falando da coragem que teriam de participar de roleta russa. Não importa a eles o noticiário, histórias de vida, informações sobre política, mas sim fazer as etapas de seus planos darem certo.



*Os cafajestes* (Brasil 1962), de Ruy Guerra

Algumas cenas reforçam esta personalidade vazia e sem vida dos personagens. São muitas vezes postos como mortos. No momento em que Vavá caminha em ângulo inclinado pelas areias da praia antes de simular novamente um suicídio, o espaço é apresentado como vasto e repleto de dunas. A vastidão do lugar e o caminhar descendente e solitário do protagonista remete a um deserto. Vavá parece estar descendo a uma espécie de vale da morte.



*Os cafajestes* (Brasil 1962), de Ruy Guerra

A cena de Jandir quando este, situado do outro lado de um alambrado, revela, em diálogo, um pouco de sua origem pobre, consagra o uso da luz para significar esta ausência de vida. Ao perguntar ao interlocutor se ele já passou fome imediatamente seus olhos somem na escuridão da sombra. De modo que seu rosto alcança um aspecto cadavérico, como se seus olhos se afundassem no crânio.



*Os cafajestes* (Brasil 1962), de Ruy Guerra

Outro aspecto digno de nota no filme é o uso de um dos grandes recursos do Cinema Novo brasileiro, a câmera na mão. Logo na primeira cena em que a cidade é apresentada do ponto de vista das galerias, das bancas de jornal e do comércio, a câmera registra a espontaneidade do lugar. Pessoas encaram a objetiva que anda no ritmo de passos e capta movimentos irregularmente. Efeito interessante, pois parece inserir o espectador na correria e nos acasos da cidade. A espontaneidade da câmera e da cidade lembra uma reportagem de TV em tempo real.

Em algumas outras passagens do filme a imagem de pessoas sofridas cruza algumas sequências. Na cena do funeral atravessando a rua, crianças negras, visivelmente pobres, carregam um caixão branco. A voz off dos protagonistas, situados no carro parado para dar passagem ao grupo, conversando sobre suas vantagens e planos se sobrepõem a imagem dramática. Esta combinação de som e imagem em movimento revela o egoísmo e a indiferença destes homens pela vida. Serve para caracterizá-los e descaracterizar o Rio de Janeiro mítico e idílico do período de ouro, da cidade construída pela nova onda elitista e apolítica da Bossa Nova.

Nesta mesma linha, outra cena combina voz off e imagem de pescadores e trabalhadores apresentados ao espectador. Porém são apresentados por meio de travelling lateral. Estáticos e perfilados, a câmera percorre um por um com uma velocidade suficiente para o espectador fixar o reparo em suas individualidades. Estilo muito parecido com a forma de apresentação dos guerreiros do coronel Água Limpa antes do grande duelo, ao final de *Os deuses e os mortos* (1970). É usado o mesmo travelling lateral no filme de 1970 para captar a postura quase estática dos combatentes, dando a eles um aspecto estatuário, e, portanto, heróico.



*Os cafajestes* (Brasil 1962), de Ruy Guerra

#### 4.2 Leitura e interpretação de *Erêndira* (1983)

*Erêndira* (1983) apresenta oito blocos narrativos. O primeiro vai da apresentação das personagens avó e Erêndira até o incêndio. Em seguida, a narração percorre pela experiência de Erêndira com clientes e seus deslocamentos pelo espaço em busca de homens. O terceiro bloco passa pela entrada de Ulisses na estória e seu encontro com Erêndira. No bloco quarto tem-se o surgimento dos missionários jesuítas na estória, o sequestro de Erêndira e seu aprisionamento no convento, passa pelas incansáveis tentativas da avó de resgatar Erêndira até a libertação da garota que escolhe seguir com a matriarca. O quinto bloco apresenta a entrada do político Onésimo Sanchez, sua caracterização, sua solidão e seu teatro retórico, bem como a cena com Erêndira que busca o político para conseguir uma carta de moralidade. Este bloco é entrecortado pela sexta e sétima unidades narrativas e se completa com a morte de Onésimo apaixonado por Erêndira. No caso do sexto bloco narrativo tem-se a fuga de Ulisses da casa dos pais, o resgate de Erêndira e a fuga dos amantes que passa pela zona de contrabando e seguem pelo deserto. Termina com a perseguição deles pela avó e o pai de Ulisses até a captura. O sétimo bloco narrativo apresenta a fase de esplendor de Erêndira que segue conquistando e apaixonando clientes. No último bloco Ulisses tenta novamente seguir com Erêndira, a cortesã assume seu desejo de assassinar a avó e pede a Ulisses que realize

esta vontade. Ulisses tenta trabalhosamente até conseguir derrotar a avó. Erêndira então vê na palma de sua mão abrir trilhas de destino, abandona Ulisses, e corre pelo espaço sem fim deixando pegadas na areia que se cobrem de sangue até a anti-heroína sumir para nunca mais dar notícia.

O filme explora ao máximo uma matéria-prima do cinema: a imagem. Deste modo, o clima fabular, as remissões ao imaginário se tornam mais agudas. Afinal, os contos de fadas, as fábulas são primeiramente ensinadas pela imagem às crianças. Ilustrações coloridas e aspectos mágicos já participam da imaginação infantil desde cedo, antes mesmo da alfabetização.

Esta intenção fabular já está presente em menções ao destino de alguns personagens. Por exemplo, da mulher que se transformou em aranha por desobedecer aos pais. Há magia e punição nesta imagem. Neste sentido, a lição de moral e o aspecto pedagógico se explicitam. Porém, é possível perceber na análise do filme outros aspectos tratados pela imagem que remetem ao lugar da fábula e dos contos de fadas: o aspecto sombrio e satânico. Benjamin (2012) ao fazer uma análise de livros infantis, destaca a sensibilidade de um ilustrador chamado Joahnn Peter Lyser e chama a atenção para aspectos que caracterizam obras também para crianças, “o colorido de suas litografias contrasta com as tonalidades ardentes do *Biedermeier* e adapta-se bem à expressão aflita e emaciada de muitos personagens, da paisagem sombria, da atmosfera de contos de fadas, que não é isenta de um toque irônico e satânico” (BENJAMIN, 2012, p. 260). Deste modo, a análise que se segue irá explicitar este aspecto satânico que caracteriza estas estórias. Será observada uma refração de sentido que coloca, através da representação imagética do satânico, três figuras de poder na estória no mesmo nível: avó, jesuítas e Onésimo Sanchez são reduzidos à atmosfera do satânico. O filme apresenta também, o que pode ser confirmado na questão deste aspecto diabólico, uma representação imagética do duplo, em outras palavras, uma mistura de identidades que expressa-se inclusive em algumas imagens que remetem ao histórico de criação de Ruy Guerra: a representação do espaço e das figuras de poder.

Esta possibilidade da representação ligada ao imaginário infantil ganha robustez com a seguinte contextualização feita por Vargas Llosa sobre a intenção de García Márquez: “tenía el proyecto de un libro de relatos infantiles (los dos primeros llevan la mención ‘cuento para niños’), pero lo abandonó para escribir un guión cinematográfico, ‘la increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada’” (VARGAS LLOSA, 1971, p. 617). Naquela época o filme não foi concebido dentro de um projeto para estórias infantis, porém o ato de García Márquez resgatar o projeto do filme anos depois pode tê-lo feito deslocar a memória

para este contexto em torno do nascimento do primeiro roteiro. No jogo da memória e do esquecimento deslocamentos inconscientes podem ter fundido um projeto ligado ao infantil para dentro do projeto cinematográfico da década de 80. Pois, conforme a afirmação de Dahlet (2005, p. 64) a memória apresenta variações:

Com a noção de um discurso interior trabalhado por outros sujeitos, a memória deixaria, com efeito, de ser um encadeamento acabado e mais ou menos profundo de estados de sentido, para tornar-se um espaço memorial. Ou seja, um espaço sob a pressão de variações que fazem a história singular de um sujeito, sem lhes ser necessariamente acessíveis.

#### **4.2.1 Processo narrativo**

O filme apresenta três planos narrativos importantes que se sobrepõem: dois ligados à oralidade e um ligado à mostraçãõ. O primeiro deles é constituído por uma voz off de timbre feminino que se apresenta no início e no fim da estória. A voz sem corpo anuncia o vento da desgraça de Erêndira revelando a onisciência desta voz. Simultaneamente, o som dialoga com a imagem (mostraçãõ) destacada do túmulo dos Amadíses. Neste caso, o movimento seletivo da câmara vai da focalizaçãõ na sepultura de Amadí, o grande, até o enquadramento, no mesmo campo, por meio de uma ampliaçãõ do espaço, do túmulo de Amadí, o filho. A ordem de apresentaçãõ das covas respeita uma hierarquia patriarcal de poder. Porém, a voz é dada a uma mulher que ao final do filme pode-se confirmar ser esta a voz off de Erêndira que, então, fala em primeira pessoa. Este plano narrativo oral apresenta um significado importante em funçãõ do uso do recurso auditivo na captaçãõ do timbre. Ele é igualmente útil no plano semântico por esconder o corpo e revelar posteriormente sua identidade. Ao final do filme, Erêndira então, de um lugar distante, póstumo talvez, dá voz ao próprio corpo tão torturado no decorrer da estória.

Outro plano narrativo oral é constituído pela voz da avó. Através dos sonhos, a matriarca revela dados sobre sua própria história e sobre o passado de Erêndira. Porém, o ineditismo maior desta narradora corporificada e secundária, é a utilizaçãõ da música como recurso narrativo. Na cena em que a avó canta e toca ao piano *La chanson de Margaret* (PIERRE MAC-ORLAN, 1957) a letra da música, sob o embalo de um instrumental intenso, além de revelar características da personalidade da avó, revela a estória de Margaret. É possível identificar através da estória narrada musicalmente um destino que passa pela perda da inocência como meio de ganhar a vida. Na música, Margaret era moça inocente, viveu e ganhou a vida como prostituta. Na cena em questão, a música e o olhar da avó para a neta

destacada nas imagens sugerem uma antecipação do teor da desgraça. Este efeito de trabalhar simultaneamente narrativa musical e narrativa por imagens em movimento expressa a abrangência da avó sobre a neta. A música tocada penetra planos da sequência onde só é encontrada Erêndira. Desta forma, som e imagens trabalham dialeticamente para sugerir a onipresença da matriarca.

No decorrer do filme têm-se a confirmação do que a canção prenuncia: o passado da avó como prostituta é projetado sobre o destino de Erêndira. Este determinismo trágico, já anunciado no início do filme pela voz off, permeia toda estória. Na imagem adiante esta questão do duplo ou da projeção da avó sobre a neta é reforçada.



*Erêndira* (1983), Ruy Guerra

Diante do espelho a matriarca vê projetada sua imagem e a imagem de Erêndira, porém o espectador tem acesso apenas à senhora de frente para os reflexos. O trabalho de mostrar vale-se da ocularização e do jogo com o fora de campo para apresentar uma imagem refletida que não corresponde ao que está dentro do campo enquadrado. O espectador visualiza a avó desdobrada nela mesma e em Erêndira situada fora do campo, mas refletida. Além do que, o uso da sombra sobre os olhos de cada uma das personagens cria uma possível associação de identidade, já reforçada pela imagem dupla projetada no espelho.

No plano da narrativa imagética (mostração), a transição de algumas sequências no filme é trabalhada para expressar, ao mesmo tempo, estado psicológico, caracterização do destino e modificação de cena.

No exemplo que se segue, tem-se a imagem em que o vento determinado, até então à espreita, parece demonstrar uma intenção consciente, invade a casa no instante imediato em que Erêndira adormece. A chama do candelabro derrubado ilumina o quarto fazendo surgir na escuridão seus ursos de pelúcia e bonecas. A cena em questão não representa apenas a queima material da casa, mas a queima da inocência de Erêndira. Marca a passagem de um estado psicológico para outro, encerra a sequência e dá pistas sobre o destino da garota. Desta cena



em diante, Erêndira amargará na desgraça imposta pela avó.



*Erêndira* (1983), Ruy Guerra

Outro exemplo deste uso da transição de sequências de planos seria o momento em que Erêndira sentada na cozinha adormece enfeitiçada. Seu estado psicológico é construído através de um zoom sobre seu rosto em paralelo com ruídos de cristais se chocando. O uso da câmera, somado ao som agudo e pontilhado, cria uma atmosfera de encantamento que é reforçada pelo corte para uma imagem que toma o lustre da casa em primeiro plano. As dimensões laterais do lustre são apagadas, ou seja, as delimitações que poderiam recortá-lo e identificá-lo através do ambiente (apagamento, por exemplo, do teto e das laterais delimitadoras do todo do objeto). Esta imagem expressiva e surreal caracteriza o estado psicológico quase alucinado de Erêndira. Desta forma, o trabalho conjunto entre zoom, ruídos e imagem recortada do lustre, justifica um processo alucinatório que embala gradualmente o estado de feitiço de Erêndira que pode, agora então, trabalhar adormecida. Mas ao mesmo tempo, a imagem fechada do lustre é útil para a transição de cena.



*Erêndira* (1983), Ruy Guerra

É notável o uso ativo da câmera no filme. Conforme foi discutido, a objetiva trabalhada ativamente revela a marca do cinema anti-ilusionista de Ruy Guerra. Durante uma noite chuvosa na qual Erêndira tem sua primeira experiência com um cliente é mostrada a

cena de sua perdição. A garota resiste às investidas do velho, mas é dominada. No momento de sua entrega dolorosa a protagonista encara a câmera, como se olhasse nos olhos do espectador fazendo o tomar consciência de si.



*Erêndira* (1983), Ruy Guerra

Seu olhar revela um desencantamento, um abandono e um choque, como se a fantasia houvesse acabado. Sabe-se que Erêndira é a narradora oral da estória, portanto, justificadamente capaz de ter momentos de consciência, no plano da representação, dos bastidores narrativos. A câmera se faz presente com o olhar de Erêndira, transforma o espectador em cúmplice da cena e, assim, aumenta a carga dramática do momento representado.

Ruy Guerra faz frequente uso do travelling lateral para registrar personagens estáticos, como demonstrado em *Os Fuzis* (1964) e *Os deuses e os mortos* (1970). No caso da imagem seguinte extraída de uma cena do convento jesuítico, o recurso é usado para descrever e encerrar uma sequência de planos.



*Erêndira* (1983), Ruy Guerra

As reclusas são captadas em seus quartos do convento – brancas, estáticas e sem vida, como imagens de adoração. Parecem mortas e paralisadas como se estivessem em uma camisa de força. Esta apatia é nitidamente trabalhada pelo recurso cinematográfico: o travelling lateral mostra as jovens até afundar na parede do convento e cuidar da transição da sequência.

Porém, este efeito não é apenas para marcar uma passagem de momento no filme, mas para afundar as jovens na escuridão, nas trevas e, com isso, sepultá-las.

A presença de outras mídias é um recurso utilizado na estória para informar, ampliar sentidos e mesmo para caracterizar escolhas dos personagens. A fotografia dos Amadíses sobre o piano da avó que canta e chora voltada para o retrato de seu marido e filho caracteriza uma atmosfera nostálgica. É interessante notar que os Amadíses se presentificam na estória, tem corpo e rosto. Esta ênfase dada ao detalhe decorativo não é por acaso na narrativa, contribui para enriquecer de sentido um momento posterior da estória. No caso, a cena em que a matriarca exclui um cliente da fila da tenda de Erêndira. Arbitrariamente, a velha alega que o homem transmite má sorte. Acontece que a figura excluída lembra os traços dos Amadíses mostrados na fotografia. Ou seja, o filme compartilha o rosto do homem sugerindo o motivo da exclusão e abrindo uma possibilidade interpretativa. Possivelmente, Erêndira poderia se identificar ou se apaixonar por uma figura mais parecida com o pai. Com isso, a avó correria o risco de perder seu negócio. É provável que a composição do personagem tenha respeitado a premissa da fotografia.



*Erêndira* (1983), Ruy Guerra



*Erêndira* (1983), Ruy Guerra

#### 4.2.2 Tempo diegético

O tempo na estória é raramente indicado por índices. Ele é caracterizado através da

manipulação do espaço, da troca de figurinos e da iluminação. Neste sentido, o tempo é, então, trabalhado através da materialização espacial: chuva, noite, dia. Presentifica-se também em casos como na indicação dos cabelos de Erêndira que aparecem crescidos após terem sido cortados no convento.

Na imagem adiante o deslocamento de Ulisses pela estrada e a poeira levantada gradualmente por sua camioneta que corta em diagonal a tela expressa o tempo longo de um deslocamento. A necessidade de representar o tempo vale-se de um recorte no espaço que é feito através da poeira e do descolamento da camioneta. Na imagem é dia, quando Ulisses finalmente encontra Erêndira é fim de tarde, mas não importa quantas noites precisamente passaram.



*Erêndira* (1983), Ruy Guerra

O tempo é solto e não depende de uma marcação precisa, afinal os personagens estão no deserto vivendo do tempo de seus encontros e deslocamentos. Deste modo, a marcação temporal é igualmente indicada pela contagem da dívida restante de Erêndira sugerindo quantos homens passaram por ela. Conforme Erêndira se torna famosa, atrações e o acúmulo de pessoas próximas ao seu paradeiro sinalizam, igualmente, uma evolução temporal.

Na sequência em que Erêndira parte na carroceria de um caminhão para outros lugares em busca de clientes, o uso da câmera na mão descreve o momento de aproximação afetiva entre ela e um carregador que viaja ao seu lado. A câmera balança traduzindo o ritmo do caminhão e, portanto, um deslocamento no espaço. Ou seja, traduz uma travessia espaço-temporal.



*Eréndira* (1983), Ruy Guerra

### 4.2.3 Espaço

São usados recursos naturais do deserto para trabalhar as imagens. A poeira, com certa frequência, nubla a visão do espectador trabalhando as imagens ora para fazer transições de sequência de planos, ora para criar fusões colocando em diálogo personagens e espaço.



*Eréndira* (1983), Ruy Guerra

Na imagem acima, pode-se perceber o uso da naturalidade do deserto valendo-se da sua vastidão, do vento e da poeira para efeitos de imprecisão e de mistério.

A amplitude do espaço cria uma possibilidade de dar sentido às estruturas inseridas no deserto. Assim, a vastidão quebra a nitidez de algumas imagens estabelecendo uma atmosfera anti-asséptica e irracionalista (falta de nitidez). Com isso, a amplitude do espaço pode revelar imagens polifônicas do que incorre nele. Na captação adiante é apresentado o convento jesuítico onde Eréndira viveu. A dimensão do espaço com a abrangência de sua cor, somado aos efeitos difusos criados pela areia ao vento, imprimem um sentido satânico à representação da fortaleza jesuítica.



*Eréndira* (1983), Ruy Guerra

O convento é apresentado como um lugar sulfuroso e tão desértico quanto o espaço onde se insere. Mas este aspecto dito satânico é ainda mais intensificado na imagem que abre para uma sequência nas dependências do internato. Então, para sublinhar o sentido construído acima, tem-se um lugar que internamente parece queimar como o inferno imaginário criado pela tradição católica:



*Eréndira* (1983), Ruy Guerra

Ironicamente, deste fogaréu é retirado o pão que simboliza o corpo de cristo.

As condições do deserto representado no filme permitem explorar o difuso para a caracterização de personagens, cravando seus corpos na terra. Na imagem seguinte, pode ser percebida uma fusão do rosto da avó se perdendo em uma estrada do deserto.



*Eréndira* (1983), Ruy Guerra

Há grande riqueza nesta imagem. Além de caracterizar a avó associando-a com o

deserto (branco e cruel), apresenta uma passagem de tempo indicada pelo apagamento gradual de um espaço em outro. Este sentido de passagem temporal é intensificado com a indicação da estrada.

O aproveitamento da amplitude do deserto no filme, seu aspecto campal, propicia o manejo e a configuração de grupos de indivíduos. É possível desenhar o espaço com múltiplos sujeitos, e caracterizá-los semanticamente.



*Eréndira* (1983), Ruy Guerra

A imagem não deve nada a qualquer imagem de figuras messiânicas trabalhadas em alguns filmes do Cinema Novo brasileiro. O espaço amplo dilui os homens na distância e o relevo acidentado do deserto coage uma chegada de cima. Tomados em contra-plongée, os missionários jesuítas formam um cinturão de homens empunhando cruzes lembrando armas e com figurino de representações personificadas da morte. A chegada de cima com o céu em destaque parece anunciar alguma mensagem apocalíptica.



*Deus e o diabo na terra do sol* (Brasil 1964), de Glauber Rocha

Por outro lado, a chegada da comitiva de Eréndira se dá por ângulo inclinado. O grupo chega de baixo (sentido contrário ao céu) – reforçando, através do diálogo de angulação, o aspecto diabólico da avó. Uma guerra de gigantes parece se anunciar.



*Eréndira* (1983), Ruy Guerra

Os dois lados supostamente rivais são mostrados alternadamente na narração, criando, assim, uma atmosfera de duelo. Os jesuítas, como se nota na imagem mais acima, configuram-se no campo como se situados em um *front* de batalha. A amplitude do espaço parece militarizá-los.

A procura por esta militarização no filme é possível em decorrência do histórico militar de origem da Companhia de Jesus, fundada em 1540 por Ignácio Loyola. Assim, esclarece Ramos, “para enfrentar o protestantismo e o espírito moderno, Loyola cria uma formação fechada, cujas regras, pessoal e métodos estão impregnados até a medula do espírito militar” (RAMOS, 2014, p. 122).

Quanto à representação do espaço interno. Uma cena representa um diálogo de linguagens entre o cinema e o teatro musical. Com a câmera estática a uma distância solene, os personagens apresentam mobilidade. É a cena em que a avó toca uma canção ao piano. A distância e a fixidez da câmera possibilitam ao espectador passear os olhos sobre um cenário tropicalista-sombrio com flores e uma centralidade dramática. Um tapete suntuoso e centralizado postado diante de uma grande porta é semelhante a um cenário de teatro construído de forma sucinta para a transição dos personagens. O piano tocado pela avó, a imagem de Eréndira abaixada na lateral da cena, o movimento de eminência de explosão criado pelo vento que torna tudo instável, a música tocada ao piano e a saída da garota pela lateral da câmera remetem efetivamente a uma linguagem teatral. A transição dos espaços não fica apenas no jogo dialógico construído pelas fusões, mas funde gêneros artísticos – obviamente, não se trata de teatro, e, sim de uma representação da linguagem teatral.





*Eréndira* (1983), Ruy Guerra

#### 4.2.4 Personagens

A matriarca é caracterizada como uma figura diabólica remetendo ao imaginário infantil dos contos de fadas e à representação do satânico. Como foi discutido, este aspecto que ilustra uma concepção de inferno, do diabólico, está muito presente no filme, tal como apresentado na caracterização do convento jesuíta. O figurino de cores vermelhas e pretas, a presença de instrumentos pontiagudos e o uso do espelho como nas madrastas das estórias infantis corroboram este viés.



*Eréndira* (1983), Ruy Guerra



*Eréndira* (1983), Ruy Guerra



*Eréndira* (1983), Ruy Guerra

O personagem da avó é apresentado como um ser pantagruélico. Na cena em que a matriarca olha de soslaio Eréndira que está posta agachada limpando o chão tem-se, no mesmo campo, o rosto da avó com destaque para boca ampliada em primeiro plano. A boca sombria aumentada na direção da neta intensifica-se em conjunto com a imagem da garota fragilmente diminuída e abaixada. Graças ao uso do campo em profundidade alcança-se um efeito devorador do corpo da garota. Trata-se de uma espécie de dialética interna da imagem que ressalta a boca em contraponto com o corpo, reforçando sua fragilidade. É importante fazer notar o contexto da imagem seguinte: a avó alimentando-se na mesa, momentos antes de jogar Eréndira no baixo corporal, momentos antes de prostituí-la.



*Eréndira* (1983), Ruy Guerra



*Eréndira* (1983), Ruy Guerra

Este aspecto oral, ligado à boca, é recorrente na cultura brasileira. Estética da Fome e Antropofagia, sinais reconhecidos no cinema de Ruy Guerra como mencionado (também a

cena pantagruélica do caudilho devorando uma melancia em *Os deuses e os mortos* (1970)), são movimentos que implicitamente tratam desta característica oral. Unicamente a boca devora e desloca para o baixo corporal. Bakhtin (2013) ao estudar a estética do grotesco e a carnavalização faz uma análise da obra de Rabelais e destaca o gigante Pantagruel que encarna a voracidade e o uso da boca para dar significação. Assim, o teórico soviético explica o nome do gigante, “dão-lhe este nome que, na etimologia burlesca de Rabelais, significa ‘todo sedento’” (BAKHTIN, 2013, p. 289). Mas ao tratar especificamente da boca, característica de Pantagruel, Bakhtin afirma sobre as possibilidades de carnavalização e processamento de sentido: “a boca é a porta aberta que conduz ao baixo, aos infernos corporais. A imagem da absorção e da deglutição, imagem ambivalente muito antiga da morte e da destruição, está ligada à grande boca escancarada” (BAKHTIN, 2013, p. 284). A boca apresenta um simbolismo de destruição e de passagem para o riso, ao lugar do baixo. Não por acaso movimentos como Antropofagia e Estética da Fome buscavam, respectivamente, o riso (humor, sarcasmo) e a destruição (representação da violência).

A personagem da avó é encarnada por Irene Papas, atriz grega que fez sua carreira interpretando papéis clássicos ligados a óperas e tragédias. Seu estelato e sua característica classicista são marcados na estória. Não por acaso, ao pensar o primeiro roteiro da estória de Erêndira, García Márquez já demonstrava considerar Irene Papas como um encaixe perfeito aos seus planos, como se a estória fosse elaborada para sua atuação. Conforme a seguinte afirmação tem-se o contexto de escolha previa da atriz, “in a nota entitled ‘La cándida Erêndira y su abuela Irene Papas`the origin of the initial ideia for the story and made it clear that it was first written as a ‘drama en imágenes’” (ROCCO, 2007, p. 29).

O personagem encarnado apresenta traços, interpretação facial, gestos e sotaque. Neste sentido, Irene Papas é crucial para dar teatralidade ao filme, posto ser de interesse do diretor dialogar com o teatro, tal como apresentado. Quanto à voz encarnada no áudio, a nacionalidade grega de Irene Papas, cria sobre o personagem um sentido a mais. Por não ser falante de espanhol como língua materna, seu sotaque reforça uma característica marcante da personagem: a experiência de vida em muitos lugares. O mesmo se passa com Erêndira. Encarnada pela brasileira Cláudia Ohana, seu sotaque cria mais mistério sobre a história de sua origem, não especificada na estória.

Erêndira:

É bastante caracterizada pelos olhos, como na cena em que encara a câmera. Deste modo, apresenta um protagonismo para além da diegésis. Seus gestos são contidos, seu rosto expressa timidamente encantamento e vontade.

Também é representada como uma figura que permeia o imaginário através dos contos de fadas. Na imagem que se segue, Eréndira é apresentada como uma figura apagada que de posse de uma vassoura não parece ir além de sua condição de escrava.



*Eréndira* (1983), Ruy Guerra

Sua pequenez em meio a um cenário fechado cheio de sombras e objetos grandiosos lembra a condição de uma borralheira. A garota parece indiferente a tudo, concentrada apenas na sua condição de escrava frágil. Nesta cena, o canto passionai da avó perpassa a imagem confirmando a onipresença e crueldade da matriarca.

A personagem é encarnada por Cláudia Ohana, cuja primeira experiência com a tela demonstra ser conveniente para a interpretação de uma personagem contida, subjugada e, muitas vezes, controlada nos seus sonhos e desejos.

Ulisses:

Apresenta as características do personagem homérico, sagacidade e coragem. O uso das possibilidades técnicas do cinema cria um Ulisses mais grandioso e agigantado. Na imagem abaixo ele é posto como uma figura poderosa e forte:



*Eréndira* (1983), Ruy Guerra

As cores brancas da imagem associam os dois personagens à cama que irá acolhê-los na primeira cena de amor deles na estória. Ulisses é ampliado aparentando um gigante. A questão do uso das imagens para representar identidades duplas parece ser uma questão tratada no filme. Os jesuítas que lutam contra o diabo parecem encarnar traços diabólicos, a avó se projeta em Erêndira como demonstrado na imagem do espelho e, Ulisses, na imagem acima, parece adquirir traços de seu inimigo, o gigante. Nada mais antropofágico. Tal como os Guaranis canibais cujos inimigos devorados fortaleciam o espírito, nesta duplicidade imagética é possível perceber uma apropriação das características do algoz de Ulisses homérico. Conforme é apontado na seguinte afirmação sobre a utilidade do inimigo ao canibal: “praticavam antropofagia como culto mágico em que a divisão das partes do morto entre o grupo fortalecia e unia ao mesmo tempo” (OLIVEIRA, 2004, p. 23). Essa voracidade transformadora, de captação da força do “inimigo” (representação imagética da duplicidade em Ulisses), remete ao ato ligado à boca inscrito na cultura brasileira – Estética da Fome, movimento Antropofágico – que será visto em detalhes na análise da característica pantagruélica da avó de Erêndira. Por ora, basta observar na prática da linguagem de Eduardo Viveiro de Castro esta epistemologia, “a relação dos índios com o cardápio ideológico ocidental” ( , p. 25). Aquela contradição ou a capacidade de se impregnar, forma de resistência, sem se entregar totalmente anulando-se no outro cria sincretismos que são típicos de um grupo cultural no qual a alteridade é aguçada. A metáfora da murta, daquilo que é rebelde (como um cabelo que não se verga aos arbítrios do pente) e não chega ao lugar imposto, explica este sincretismo imagético e a boa disposição de elaborar e tirar bom proveito da contradição. Sobre esta disposição à alteridade, Castro (1992, p. 32) assim descreve: “os Europeus vieram partilhar um espaço que já estava povoado pelas figuras tupi da alteridade: deuses, afins, inimigos, cujos atributos se intercomunicavam”. Ou seja, os Tupis eram grandiosos na arte da alteridade, de pessoalizar culturalmente outros pontos de vista. Mais adiante é possível observar de forma conclusiva a ação deste efeito de alterar-se: “guerra aos inimigos ou hospitalidade entusiástica aos Europeus, vingança canibal ou voracidade ideológica eram, literalmente, o mesmo combate: absorver o outro e, neste processo, alterar-se” (CASTRO, 1992, p. 32). Foi visto que a adaptação passiva e unilateral não existe (um conto nunca será perfeitamente copiado para o cinema), mas, não existe, sobretudo, em uma racionalidade latino-americana culturalmente nutrida que representa e busca ser outra forma de pensar – forma de pensar cujas experiências estéticas e vivências de García Márquez e Ruy Guerra são tributárias.

Onésimo Sanchez:

É dado maior espaço a este personagem no filme. Onésimo apresenta fala, rosto, apaixonou-se por Eréndira, é solitário, vaidoso e, psicologicamente, representa os típicos caudilhos da América Latina. Apresentado como uma figura retórica, porta chapéu, flor nas mãos e roupas brancas. Sua artificialidade e figurino lembram os coronéis do sertão baiano de *Os deuses e os mortos* (1970).



*Eréndira* (1983), Ruy Guerra

No filme, o político demagogo usa o teatro para mostrar como seria o mundo caso ele fosse eleito. A câmera comporta-se criticamente revelando a artificialidade de tudo relacionado ao político. Assim como a câmera parada em *Os deuses e os mortos* (1970) dá tempo para o espectador reparar na artificialidade que constitui o entorno dos coronéis, em *Eréndira* (1983) a objetiva desacredita alguns personagens. No discurso de Onésimo, por exemplo, a câmera se afasta no momento em que o caudilho começa seu truque retórico. Um ruído de microfonia juntamente com o excesso de informação da imagem ampliada tira a credibilidade do político, desmistifica-o. Uma cena emblemática desta desconstrução e desse uso da câmera crítica é o momento em que o foco subjetivo representado o ponto de vista da avó revela o truque do teatro retórico de Onésimo.



*Eréndira* (1983), Ruy Guerra

A morte de Onésimo Sanchez é representada com a saída de seu veículo de cena que

some por uma estrada distanciando-se da câmara:



*Eréndira* (1983), Ruy Guerra

Estes rituais de entrada e saída de personagens da estória são muito comuns nos filmes de Ruy Guerra, tal como apresentado na interpretação de alguns de seus filmes. Novamente a estrada representa a vida na estória, o lugar de nascimento (entrada) e morte (saída).

#### 4.2.5 Plurissignificação

Algumas imagens no filme são recortadas através de sobreposições. Desta forma, criam significados inverossímeis que sugerem o mítico e o sobrenatural.

No caso do aspecto mítico, a cena em que a avó negocia com o carteiro o preço de Eréndira é bastante ilustrativa. O homem entre a necessidade de guardar dinheiro e se entregar instintivamente ao prazer ganha a forma de um centauro. Esta construção imagética dialoga com a figura da avó sustentando um bastão que liga o céu e a terra criando uma imagem cosmológica da personagem.



*Eréndira* (1983), Ruy Guerra

Este trabalho de recorte realizado pela sobreposição de objetos e figuras (homem e burro, por exemplo) deve ser destacado, sobretudo, para a percepção de uma esfera satânica construída em toda a estória. Como já argumentado sobre a questão do duplo nos jesuítas

(convento como inferno), pode-se perceber este elemento satânico na caracterização do evento político de Onésimo Sanchez. A construção das imagens parece reduzir religiosidade (jesuítas e o satânico) e política no mesmo plano da avó, ou seja, no plano do satânico.



*Eréndira* (1983), Ruy Guerra

Nesta imagem, tem-se o comício de Onésimo Sánchez. Sobre o palco duas torres de igreja descrevem chifres que parecem abranger todo o evento. A imagem lembra um carro alegórico de carnaval com pessoas festejando no em torno. Porém, este símbolo satânico é reforçado na imagem seguinte, na qual dois lances de fumaça parecem confirmar a intenção da construção artística:



*Eréndira* (1983), Ruy Guerra

Trata-se das chaminés do navio forçadamente artificial do teatro de Onésimo Sanchez. Antes da apresentação fílmica do evento todo, de abrir para a imagem ampla do teatro, os jatos de fumaça descrevem chifres para ampliar criticamente o sentido perverso da intenção do político.

A imagem metafórica da morte do fotógrafo mostra este trabalho com a sobreposição de sentidos. É usado simultaneamente a imagem em movimento e o som para caracterizar o tiro fatal disparado contra o personagem. Ao cair da bicicleta após um tiro pelas costas o fim

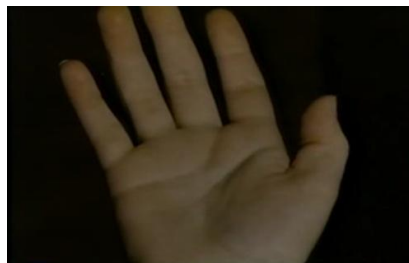


fatal do homem é representado pela imagem da roda em movimento e o som de estalo do movimento circular desta roda que param, gradualmente, até que o silêncio e a imobilidade da roda fazem significar o instante da chegada da morte. É interessante notar que o ícone roda poderia representar a vida e seu movimento circunstancial que faz história do sujeito girar.



*Erêndira* (1983), Ruy Guerra

A última imagem do filme revela as pegadas de Erêndira cobertas de sangue. Ela some no mundo por uma estrada aparentemente sem fim. Antes de decidir trilhar seu próprio caminho, nas mãos de Erêndira, até então sem linhas, brotam rumos, como pegadas, e então ela, solitária, foge pelo descampado.



*Erêndira* (1983), Ruy Guerra

As pegadas cobertas de sangue podem ser uma metáfora da associação do espaço ao corpo. Nas linhas brancas do deserto aparecem trilhas de destino como no espaço branco das mãos de Erêndira. Ela corre para sair da estória seguindo seu destino até em tão feito de tortura. Em uma fala do fotógrafo antes de partir do convívio com a avó ele diz que seguirá solitário seu caminho porque é um artista, sugerindo um sentido possível para Erêndira. Seu destino final na estória é como a morte, tal como representada a morte de Onésimo Sanchez que segue por uma estrada para sair de cena na estória.



*Eréndira* (1983), Ruy Guerra

## **5 CONVERGÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS CULTURAIS E MIDIÁTICAS**

O percurso desenvolvido até aqui passou pela apresentação de ferramentas, bem como pelo estudo da obra literária e da obra cinematográfica, para dar conta do diálogo de recriação. Neste sentido foram apresentados pensamentos quanto às possibilidades do discurso em permitir um diálogo que considera contextos culturais para o tratamento artístico dos temas construídos na estória de Erêndira. No plano do discurso foi possível perceber que o trabalho dialógico envolve uma interpretação criativa, ou seja, a materialização da estória no cinema é uma interpretação que, ao retornar à literatura desvenda sentidos novos e recria as obras. Em continuidade a este processo de percepção dialógica foi visto que o conceito de dialogismo propicia o entendimento deste mecanismo de retroalimentação através da percepção de lacunas e fissuras que ampliam o filme para dentro do conto e o conto para dentro do filme. Por fim, considerou-se às condições de produção de cada mídia, no plano do procedimento de contar, mostrar e criar sentidos, e, assim, foi definido os interlocutores em cena com seus aparatos de produção semântica. Posto isso, será observado adiante questões culturais ressignificadas por escolhas estéticas condicionadas pelo mecanismo potencial da literatura e do cinema na criação de variantes e convergências, observando a relação de alteridade que as constitui. Certamente não é possível esgotar o sentido das obras, o que melhor explica o constante trânsito destas produções em futuras releituras. Por isso, serão destacados aspectos que se amparam na delimitação restringida pelo objetivo proposto. Poderão ser observadas questões culturais baseadas e ampliadas a partir das possibilidades representativas de cada mídia, a saber: formas de representação da identidade de alguns personagens, interfaces entre espaços e entre figuras de poder.

Em respeito a uma leitura confortável algumas imagens serão reapresentadas.

### **5.1 Narração literária e narração filmica**

Os blocos narrativos das duas estórias apresentam conteúdos e ordens semelhantes. Porém, no filme, é dada uma maior valorização à unidade narrativa em que se inclui o personagem do político Onésimo Sanchez. Neste sentido, a escolha pela valorização desta figura apresenta uma escolha semântica. Então, pensar seu significado e potenciais culturalmente possíveis é uma forma de entender um apagamento no conto em função de um acréscimo no filme. Ao levar a contribuição filmica para dentro da estória literária pode-se perceber que este apêndice em nada atrapalha o desenvolvimento das ações e a formação do

todo de sentido das obras, mas ressalta um desejo de colocar para apreciação do leitor-espectador a figura do político retórico que promete vencer a natureza. Em “La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada” (1972) tem-se a figura do prefeito militar que atira contra as nuvens para fazer chover, no filme este detalhe não existe, mas é substituído e mais valorizado na figura de Onésimo Sanchez. Tal como figuras messiânicas em alguns filmes de Ruy Guerra, este personagem, com seu poder retórico, promete enfrentar a força da intempérie do clima do lugar. Será dado destaque à figura de Onésimo Sanchez mais adiante, ao comparar a construção das figuras poderosas nesta relação cinema-literatura, mas o que é importante reter aqui é o espaço que a literatura na estória de García Márquez cria para ampliação de momentos que o filme aproveita para mostrar, dentro da nova estória, um aspecto culturalmente caro à América Latina, o caudilhismo. A narração construída pelo escritor colombiano passeia por eventos, tal como em uma elaboração épica. Desta forma, abre possibilidades de ampliar alguns casos em novas interpretações em detrimento de outros acontecimentos, de acordo com o gosto cultural dos produtores interpretes – é sabido o interesse de García Márquez e Ruy Guerra pelas figuras de poder, tal como consta nas relações de poder representadas em suas obras.

Mais efetivamente no plano da narração, tem-se na estória literária uma mostragem dos acontecimentos, mas o narrador caracteriza-se pelas escolhas lexicais e através da demonstração de seus gostos: o uso de analogias com animais para caracterizar personagens e o dado sobre a canção de Rafael Escalona, por exemplo. O narrador do conto apresenta uma maior aderência na cultura colombiana e caribenha, está muitas vezes sob sua voz a menção a lugares, cidades e vilarejos. Seu vocabulário caracteriza-o como sujeito imerso naquelas paragens e cria, obviamente, uma atmosfera humana, afinal é um sujeito que diz. No filme, sua pessoalidade cultural é mais apagada em função da mostragem imagética, mas a câmera crítica própria nos filmes de Ruy Guerra qualifica e desmente: na cena em que Onésimo Sanchez discursa, a objetiva afasta-se criticamente demonstrando uma rejeição à fala do político, revelando uma credibilidade falsa que o povo, na estória, não tem consciência. A voz do narrador literário é delegada à própria Eréndira no filme. Ela anuncia o vento da desgraça e, ao final do filme, fecha falando em primeira pessoa. Este ato de delegar a voz apresenta um belo efeito de sentido, de apropriação do corpo pela própria personagem tão fustigada na estória. O filme adentra a representação literária e dá destaque a figura injustiçada, dá a ela poder de contar e nomear, de fora, o próprio corpo. O que é matéria prima da literatura, a palavra, é obrigatoriamente transferida ao filme para não perder a necessária expressão da desgraça anunciada. Não seria possível representar o vento fatal, a prévia determinista típica

da tragédia, sem a voz off, no caso. Erêndira, tão pintada com ares de inocência, criticamente explicita o vento como seu inimigo ao final do filme – no conto, este enfiamento do vento é dito pelo narrador, não sai da voz direta da protagonista. Delegar a voz a esta figura cruelmente torturada é dar a voz à minoria e se identificar com uma necessidade de tomada de consciência, questão tratada em *Os fuzis* (1964).

O uso da câmera demonstra uma Erêndira consciente, menos vítima da fantasia, como no caso em que encara a objetiva. Além do que, a imagem final do filme, em que as pegadas de Erêndira se cobrem de sangue, representa uma veiculação do corpo ao solo, de uma luta telúrica. A imagem apresenta uma atmosfera do imaginário latino americano feito de derramamento de sangue, luta por liberdade e escolha de destino. Um exemplo do uso do sangue como meio de significação de uma luta, da vinculação corpo-espço, de uma abertura à identidade de um povo está no título de uma respeitável obra latino-americana: *Las venas abiertas de América Latina*, de Eduardo Galeano. É interessante notar que “La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada” (1972) estimula esta interpretação ao colocar o conflito de Erêndira com o autoritarismo, o filme lê e relê esta possibilidade criando imagens que ratificam esta questão interpretativa e permite ao leitor voltar-se a estória verbal com um olhar mais atento a percepção desta alegoria construída pela imagem para ser percebida na palavra escrita que, ao mesmo tempo, inspira as próprias imagens. Erêndira era posta em um lugar para ser controlada. Seus movimentos na estória eram ditados e determinados externamente pelo autoritarismo da avó. Não estranha, ao final, seu ato de correr em busca de um destino próprio. Sempre posta em um lugar, Erêndira deseja o movimento, sente-se em sua plenitude de liberdade ao criar um espaço para si. Fanon (1979) demonstra atenção a este aspecto do colocar-se em seu lugar. De seu ponto de vista psicanalítico, o pensador afirma as somatizações advindas de uma cultura submetida à brutalidade do colonizador. Seu reparo fica e admite aspetos inconscientes sinalizados nos sonhos dos colonizados. O desejo de movimentação é próprio de um sujeito vítima do controle, da espacialização criadora das regras de sua conduta. Assim, diz: “a primeira coisa que o indígena aprende é a ficar no seu lugar, não ultrapassar limites” (FANON, 1979, p. 39). A corrida de Erêndira sinaliza a conquista de sua liberdade e um desejo de percorrer um espaço próprio. Seu deslocamento é um ato contra a imobilização de desejos.

Ainda neste plano da mostraçõ, filme e conto convergem quanto ao uso da focalizaçõ no início de dois blocos narrativos: da entrada de Ulisses e dos jesuítas na estória. É interessante notar este movimento repercutindo do conto igualmente no filme, um provável indício da forte influencia do roteiro na linguagem da estória literária. Nas cenas em questão

tanto Ulisses com seu pai como os jesuítas são focalizadas de fora para dentro, mas logo assumem seus pontos de vista até adentrarem a estória efetivamente. É um notável movimento de entrada na diegésis que se parece com uma sucção destas figuras para dentro da estória. As figuras parecem ser gradualmente devoradas pela estória até serem inseridos fazendo mover as ações e tendo a interação com Erêndira e avó como sinais desta absorção completa e consumada.

A leitura interpretativa e criativa do conto pelo filme dá-se pelo conhecimento do todo da estória literária que, por isso, permite a antecipação de elementos do discurso. O filme nasce do conhecimento completo da estória literária. Este tempo de leitura materializado na construção narrativa do filme pode gerar antecipações de informação para corroborar sentidos já desejosos e adiantados na estória escrita. Em *Erêndira* (1983), o teor da desgraça apresenta-se em forma de pistas mais explícitas. Sabe-se, no conto, que uma desgraça chegará, mas dificilmente percebe-se do que se tratará este sofrimento, salvo quando da revelação da forma de pagamento da dívida existente em função do incêndio. Três cenas ilustram estas pistas: o uso da música *La chanson de Margaret* (PIERRE MAC-ORLAN, 1957) que tocada ao piano pela avó, juntamente com o enquadramento da cena onde aparece apenas Erêndira. A narrativa da música cujo conteúdo ilustra uma perda de inocência, assim como o destaque à personagem sofrida, enfatiza uma possibilidade de interpretação prévia. Mas a cena de representação do duplo (projeção da avó sobre a neta) no espelho e a imagem do fogo no quarto de Erêndira que ilumina seus brinquedos ameaçando devorá-los, já anuncia uma perda desta inocência que pode passar pela crueldade confirmada depois com o plano de prostituir Erêndira.



*Erêndira* (1983), Ruy Guerra



*Eréndira* (1983), Ruy Guerra

Este uso de anúncio do teor da desgraça cai bem ao propósito trágico de elaboração da estória, anunciar o infortúnio cria um suspense que fatalmente cobra do leitor-espectador uma antecipação do acontecimento. Dar pistas cria algo lúdico dentro da obra e explora a curiosidade. Tal como foi discutido sobre o conceito de dialogismo, no ato de embate das vozes, filme-conto em diálogo criam antecipações de vozes em forma de imagem ou palavras que sustentam aberturas de fissuras em seus projetos de enunciado. No caso do filme, esta abertura criada pela palavra possibilitou a exploração de pistas através de imagens, da música, do uso da plurinformação e da simultaneidade potencial. A música tocada pela avó é transferida para a imagem de Eréndira em um jogo de parceria entre a matriarca e o narrador para a formação de um sentido de antecipação, *Eréndira* (1983) antecipa palavras.

No conto de García Márquez, os Amadíses não apresentam rosto. A menção a estes homens é caracterizada pela instância narrativa na filmagem de Ruy Guerra. O interesse em captar outras mídias para informar e caracterizar personagens é um recurso utilizado nos filmes do cineasta, tal como demonstrado na interpretação de *Os cafajestes* (1962), por exemplo. Os rostos revelados pela fotografia sobre o piano da avó dialogam com outra cena do filme: a da exclusão de um homem da fila para estar com Eréndira. Os três personagens se parecem e o que está fora do campo no conto, o rosto do homem que é vagamente caracterizado pelo narrador literário, é revelado no filme criando um efeito de humor sobre a sensibilidade interpretativa da avó – o filme dá um destino, materializa em imagem, o rosto fora de campo do conto. Ao descrever este homem sedento na espera por Eréndira, tem-se, “el turno le correspondía a un soldado de âmbito lúgubre” (*La increíble y triste...*, 2014, p. 112). A caracterização no conto é vaga, adjetival e percebida do ponto de vista do narrador, ao contrário do filme que descreve concretamente traços do rosto do soldado (mostra) e o percebe pelo olhar da avó.

O espectador pode ou não dar razão para a exclusão da avó, pode perceber seu grau de capricho arbitrário. Ao tomar filme-conto como processo, estes apagamentos em uma mídia

com relação à outra cria um efeito de surpresa que intensifica o humor das cenas. A narrativa verbal dá aberturas para exploração do corpo presentificado que ao ser somado na leitura do conto juntamente com a adjetivação dada pelo narrador intensifica o humor do acontecimento. No caso do filme, há uma carnavalização das figuras patriarcais com a associação das imagens (fotografia e suposto cliente de Erêndira) seguido da escolha e crítica da avó. Esta relação com o elemento paterno pode ser observada na seguinte afirmação de García Márquez sobre características culturais da América Latina: “talvez seu destino edípico seja continuar procurando para sempre sua identidade, o que será um sinal criativo que nos faria diferentes diante do mundo (GARCÍA MÁRQUEZ, 2011, p. 81). Este destino questiona a lei, ou em outras palavras, a voz do poder insurgida em uma sociedade patriarcal. E a questão da identidade está posta, o interesse em afirmar o duplo através da refração de sentido pode ser observada desde a caracterização dos jesuítas, de Onésimo Sanchez, da avó e de Ulisses, sobretudo, no filme, como será discutido mais adiante.

## **5.2 Espaços: o sertão de Ruy Guerra no deserto de García Márquez**

O deserto de García Márquez é valorizado a partir das vozes do narrador e dos personagens. Lugar de impunidade, anterior ao mundo, infernal e cruel. A descrição do espaço faz o leitor associá-lo à figura da avó, branca e vasta. Neste lugar o desespero toma conta. Cabritos, por exemplo, suicidam-se.

Quanto às dimensões físicas do deserto elas geram solidão e uma sensação de isolamento. A casa de Erêndira e da avó está reduzida a esta solidão árida, mais destacada no livro do que no filme, afinal na narrativa literária uma panorâmica verbal descreve a casa reduzida na imensidão do lugar, “la enorme mansión de argamasa lunar, extraviada en la soledad del desierto” (*La increíble y triste...*, 2014, p. 95). No filme a casa começa descrita de dentro com sua decoração exagerada e intensa. O uso das palavras parece tomar a casa de um plano superior trabalhando dialeticamente suas dimensões para caracterizar o poder da natureza. A estrutura é enorme, porém pequena quando tomada do ponto de vista do deserto.

No deserto de García Márquez não há delimitação precisa do espaço. A ordem de entrada e saída dos personagens não obedece a uma lógica espacial, eles podem chegar de um além sem muita explicação. É como no sonho, onde tudo é possível, onde o mágico e o inusitado brotam sem chocar uma lógica racional e urbana. Parece que o lugar dos sentidos convencionais está no mundo, e o deserto é caracterizado como anterior a este lugar mais reconhecido ou identificável para o leitor. O deserto de García Márquez solta os grilhões para



inventividade, cria suas próprias leis. Não tem dono e está em jogo a atitude do mais forte.

Sua vastidão é um elemento criador de imagens cinematográficas, muito caras aos rituais imagéticos de deslocamentos de massa de pessoas nos filmes de Ruy Guerra. A literatura recria imagens que se desenham no espaço, porém esta percepção não está tão cravada no seu modo costumeiro de fazer artístico, sempre mais próximo do humano individualizado. Em “La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada” (1972), a analogia com animais feita pelo narrador caracteriza, inclusive, o deslocamento de massas recortadas pelo espaço e recortando-o ao mesmo tempo. Ao descrever a fila de homens interessados por Eréndira, o narrador constroi uma imagem fálica da concentração de pessoas e dá a ela um formato que transcende a mera aglomeração:

La fila interminable y ondulante, compuesta por hombres de razas y condiciones diversas, parecía una serpiente de vértebras humanas que dormitaba a través de solares y plazas, por entre bazares abigarrados y mercados ruidosos, y salía de las calles de aquella ciudad fragorosa de traficantes (*La increíble y triste...*, 2014, p. 141).

Este controle da aglomeração em uma forma simbólica descreve um movimento do todo de pessoas, cria um monstro de muitas cabeças. A cidade se torna toca e as pessoas uma unidade de significação, a serpente com vértebras expostas. Esta descrição ampla do espaço, imagética e reduzida a um movimento sincrônico remete a um recurso já discutido em alguns filmes de Ruy Guerra quando da entrada do povo nas estórias. Deslocamento de pessoas em cortejo em um fluxo de mesma direção (sentido único de deslocamento) e busca de salvação criam uma imagem de obstinação que caracteriza um todo com aspecto individualizado de comportamento humano.

Nos filmes de Ruy Guerra, o sertão cria o vago. O sol com seu poder implacável ilumina o espaço deixando-o densamente branco e mitificado, como visto na interpretação de *Os fuzis* (1964). Cria-se, como no conto de García Márquez, esta aura de vagueza onde tudo pode emergir sem a necessidade de uma justificativa diegética cuidadosa. Em *Eréndira* (1983), o uso do vento e do deslocamento de veículos faz fechamentos de sequência criando a vagueza através da areia que sobe borrando a nitidez. Esta tempestade telúrica remete ao calor, ao infernal (cria sentidos), à impossibilidade de uma precisão e à transição de blocos narrativos.

O uso das palavras no livro cria exageros, faz acontecer o exuberante, cria relógios que demoram seis horas para estarem acertados e funcionarem sincronicamente. Faz sair das entranhas da matriarca sangue verde e peixes navegarem no céu. No filme, o mesmo se passa,

em alguns casos, em correspondência com esta aura mágica criada pelas palavras, mas o plano inventivo original de *Eréndira* (1983) com relação ao conto está no uso das imagens potencialmente trabalhadas pelo espaço. O deserto amplia tudo e já inscreve a exuberância, e seu solo não rejeita a construção do mágico pelo potencial das imagens em informar simultaneamente (plurinformacional), de se recortarem. Em um espaço vago, amplo, às vezes pouco nítido o mágico é justificável. Neste sentido, figuras lembram centauros e imagens criam ligações entre céu e terra em uma cosmologia mítica própria. A atmosfera construída por palavras provoca a imagem a subverter instintos realistas e encher a aura mítica construída pela obra estímulo.



*Eréndira* (1983), Ruy Guerra

Figuras representadas no deserto de García Márquez dialogam com personagens representados no sertão de Ruy Guerra. É sabida a forte presença de figuras ligadas à religiosidade nos filmes do cineasta, tal como se pode constatar em *Os fuzis* (1964). Seres messiânicos que em nome de deus prometem salvar regiões fustigadas pela seca e o sol implacável, que tomam as condições climáticas para nutrir seus argumentos redentores. Uma imagem bastante explorada em *Eréndira* (1983) possibilita a percepção deste sertão para dentro do deserto literário. Os jesuítas representados no espaço do filme ganham uma aura redentora e apocalíptica que se deve pela configuração destes personagens no espaço construído. Perfilados, vindos do alto e portando cruces como se fossem espadas, estas figuras remetem ao poder messiânico semanticamente construído em alguns filmes do Cinema Novo brasileiro. O espaço desértico, sua vastidão e a delimitação de silhuetas tendo o céu por testemunha anunciam a chegada de homens salvadores e simbolicamente divinizados. Esta exploração do espaço com seu poder de presentificação do simultâneo faz convergir elementos e símbolos (tais como personagens, céu, ângulo e terra) que caracterizam o lugar como um plano de elevação espiritual.



*Eréndira* (1983), Ruy Guerra



*Deus e o diabo na terra do sol* (Brasil 1964), de Glauber Rocha

A literatura corta a representação do espaço para a inserção de diálogos retomando posteriormente o ambiente, mas fazendo dele uma construção entrecortada. A voz a distância dos personagens presentificados espacialmente todo tempo dá uma amplitude de poder a estes seres em meio a uma imensidão que poderia deixar a escuta de suas falas rarefeita ou aviltar o volume da voz perante a força aberta do espaço, no entanto não é o que acontece. A imagem sugere distância entre os personagens na cena do embate de vozes do primeiro encontro entre o séquito da avó e os jesuítas militarizados no campo, já o volume do áudio do diálogo travado sugere proximidade e, assim, constroi o vigor das figuras falantes que desafiam a acústica teoricamente falha imposta pela vastidão.

No sertão de Ruy Guerra, o clima do lugar impõe sofrimentos e o risco de sobrevivência às pessoas. Em *Eréndira* (1983), o espaço criado pelo conto de García Márquez amplia a possibilidade de justificar a entrada de figuras que usam a retórica para explorar o medo imposto pelas condições precárias do clima. O senador Onésimo Sanchez vale-se da crueldade da condição climática do espaço para ganhar votos, prometendo vencer a natureza. O espaço propicia o brotamento de figuras supostamente redentoras que usam o sofrimento imposto pelo lugar para se darem bem e nutrir sua retórica, tal como são representados homens messiânicos no sertão nordestino brasileiro. Não por acaso, o filme abre espaço para a figura de Onésimo Sanchez que no conto de García Márquez é apenas mencionado.

Do deserto literário, com sua vastidão e condições de trabalhar personagens espaçadamente, tem-se a escolha do espaço do deserto mexicano que recortado a partir de

percepções culturais do sertão de Ruy Guerra resulta no deserto ficcional de *Erêndira* (1983).

### 5.3 Avó verbo – avó encarnada

Em “La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada”(1972), o personagem da avó é apresentado como um ser exuberante de dimensões físicas extraordinárias. É descrita como uma formosa baleia branca, seu corpo é tão grandioso que Erêndira demora horas para ajeitá-la. A matriarca apresenta traços de antiga grandeza e hábitos régios, mas é apresentada como uma figura cruel e branca como o deserto. Essa vinculação dos personagens a terra é recorrente na estória, Erêndira, por exemplo, é um solo (corpo) de onde são extraídas riquezas pela avó autoritária. E tal como discutido, o sangue de Erêndira, no filme, cobre suas pegadas na areia fazendo crível esta associação corpo-espaço.

O uso das palavras na literatura é conveniente a um propósito de criação mais inventiva e extraordinária da figura da avó. Através de analogias, o narrador caracteriza-a de forma mais exuberante criando uma aura especial desta personificação do poder arbitrário. García Márquez, como discutido, demonstra um grande interesse pelas figuras de poder a ponto de se caracterizar mais do que um mero interessado por esta temática, mas um sujeito que apresenta um interesse antropológico por este assunto, conforme demonstrado no capítulo três. A avó verbo é descrita com investimento e sedução. Esta personagem apresenta uma visão quase onisciente da estória. No momento em que Ulisses propõe a fuga para Erêndira a garota teme ser encontrada, pois os sonhos da velha são reveladores.

A homogeneidade de material na literatura possibilita perceber uma certa identificação do narrador com a matriarca. Tanto a avó quanto o narrador fazem uso de um mesmo material, a palavra. Neste sentido, o uso da mesma matéria pode fatalmente sugerir identificações. O narrador acredita em mau agouro, a avó também. Igualmente, avó e narrador, são as figuras de maior saber na estória. Além do que, fica a cabo da avó cuidar de narrativas que revelam o passado para dentro da estória principal. Seus sonhos e delírios pincelam acontecimentos anteriores ao tempo da narração das ações efetivas.

Quanto à avó encarnada, sua dimensão física se restringe ao corpo da atriz Irene Papas. Na primeira cena do filme, Erêndira banha a avó que está de roupa, ao contrário do conto. A nudez não é explorada e a dimensão grandiosa da avó é timidamente construída, salvo pelo recurso da música. Na cena em que toca uma canção ao piano, sua nostalgia e passionalidade adentram planos e enquadramentos onde situa-se apenas Erêndira. Recurso interessante para compensar esta materialização corporal que adere a avó em uma

representação encarnada na qual a palavra, com seu potencial inventivo criador do extraordinário, constroi com um instinto menos realista. Deste modo, a música com seu poder de penetração pelos campos de filmagem torna-se um recurso auxiliar de representação de uma onipresença e cria uma dimensão grandiosa da avó que se esparrama.

O uso da imagem descreve sempre cores e formas. Na literatura a avó muitas vezes é caracterizada por seus ditos e ações, em *Eréndira* (1983) ela é constantemente caracterizada pelo figurino e objetos que constroem seu entorno. Cores como vermelho e preto, o uso de um espelho antigo, sua presença em meio a objetos pontiagudos constroem um sentido ligado ao satânico desta figura de poder. O uso frequente de imagens e da iluminação desenterra visões ligadas ao imaginário infantil dos contos de fadas, apreendidos por meio de ilustrações antes que por palavras. Este aspecto satânico caracterizador destas estórias, tal como discutido na análise exclusiva do filme, é reforçado pelo uso do áudio. A voz da avó no momento de irritação é apresentada por meio de um timbre grosseiramente grave, como se refletisse a ira de uma besta. É interessante notar que em *Eréndira* (1983), as figuras de poder são reduzidas a um denominador comum: o satânico. O teatro e o palco do comício de Onésimo Sanchez apresentam chifres descritos, respectivamente, por lances de fumaça e pelas torres da igreja. O convento jesuíta parece imerso em um ambiente sulfuroso construído pela areia ao vento do deserto e caracterizado pela utilização do fogaréu na cena interna de entrada no convento – o fogo caracteriza o ritual de entrada para a cena deste ambiente.

Assim como apresentado na análise de alguns filmes de Ruy Guerra, o interesse do cineasta pelo extra-campo e pelo campo em profundidade é demonstrado pelo manejo destes recursos em *Eréndira* (1983) para potencializar sentidos criados pelo texto literário. No conto de García Márquez a personagem da avó se projeta em Eréndira. A cena em que a avó ajeita a neta projetando sua antiga imagem de dama na garota abre caminhos de criação através da imagem. Neste sentido, o filme explora o duplo dos personagens. O uso do extra-campo em uma das primeiras cenas do filme em que Eréndira enfeita a avó diante de um espelho apagando a garota da imagem apresenta apenas seu reflexo, de modo que a avó presentificada se vê duplamente constituída por ela mesma e pela neta na imagem refletida. Esta construção adentra o conto para dar mais força a este motivo do duplo, a palavra sugere possibilidades de construção semântica que é refeita pela originalidade do recurso cinematográfico reconstituindo sentidos para as palavras do conto.

Quanto à profundidade de campo, o recurso permite por em diálogo ampliações de ícones nas cenas. Em geral o primeiro plano pode criar uma assimetria das dimensões de objetos e personagens com relação ao fundo do espaço filmado. Na cena em que Eréndira se

curva para limpar o chão sujo pela sopa que derramou, a avó em primeiro plano, alimentando-se, olha de soslaio para a garota. O rosto ampliado da matriarca em contraponto a imagem diminuta da neta ganha ares de monstruosidade, como se a boca ampliada da avó pudesse devorá-la. Esta cena, bem como as cenas em que avó aparece devorando afoitamente seus alimentos, cria, pelo impulso do recurso cinematográfico, uma atmosfera pantagruélica da avó. Tal como discutido sobre a cultura oral que caracteriza estéticas brasileiras – Antropofagia, Estética da Fome – cujo elemento ligado à boca, ato de devorar, tem-se aqui um exemplo do condicionamento do fazer cinematográfico conveniente a uma construção semântica que ressignifica e potencializa um aspecto cultural feito pelo aproveitamento de assimetrias para trabalhar para dentro do enunciado uma característica ligada ao ato de devorar. Em outras palavras, o aspecto cultural ligado à oralidade encontra a oportunidade no canal cinematográfico, com seus mecanismos próprios de representação, para se evidenciar.



*Eréndira* (1983), Ruy Guerra

Esta questão se estende para outras ampliações, como no caso de Ulisses construído como um gigante na imagem em que dialoga com Eréndira tendo a cama entre eles na cena. Ou seja, enfatiza a questão da identidade ligada ao duplo, como já discutido, em que o personagem toma os traços de seu inimigo – como pode ser também já observado na relação jesuíta-diabo. Ulisses, através da exploração da assimetria é também um pouco o gigante.



*Eréndira* (1983), Ruy Guerra

#### 5.4 Caudilho-coronel

Em “La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada” (1972) tem-se a menção a um político capaz de emitir certificado de moralidade. Onésimo Sanchez não participa de diálogos na estória, sua fama é apenas mencionada pelo prefeito militar que atira em nuvens para fazer chover. Porém, este detalhe no conto é suficiente para explicar uma escolha certamente motivada por um interesse cultural: as extraordinárias promessas políticas que constituem a retórica de figuras poderosas no âmbito da América Latina. Segundo Rama (2015, p. 49), na cultura latino-americana “a letra foi sempre acatada, ainda que na realidade não fosse cumprida, tanto durante a Colônia, com cédulas reais, como durante a República, em relação aos textos constitucionais”. Não por acaso, até os dias de hoje no Brasil uma constituição caduca é cultuada religiosamente, impedimento o pensamento de ir além da lei sagrada ou jogando-o no não sentido.

Restrito à cultura brasileira, Sérgio Buarque de Holanda (1995) assinala um pendor das pessoas em acreditar na palavra escrita, ou em outros termos, no ritual que a documentação em forma de lei autoriza ou remedia. Pode-se constatar esta dependência cultural na seguinte afirmação:

Outro remédio, só aparentemente mais plausível, está em pretender-se compassar os acontecimentos segundo sistemas, leis ou regulamentos de virtude provada, em acreditar que a letra morta pode influir por si só e de modo enérgico sobre o destino de um povo. A rigidez, a impermeabilidade, a perfeita homogeneidade da legislação parecem-nos constituir o único requisito obrigatório da boa ordem social. Não conhecemos outro recurso. Escapa-nos esta verdade de que não são as leis escritas, fabricadas pelos juriconsultos, as mais legítimas garantias de felicidade para os povos e de estabilidade para a nação (HOLANDA, 1995, p. 178).

Esta afirmação está em consonância com a situação apresentada e alargada, às dimensões da ironia, no conto de García Márquez. Em *Eréndira* (1983) é dado um maior espaço a Onésimo Sanchez. Eréndira, em busca da carta de moralidade, vai ao encontro do político, representado como uma figura solitária (ao gosto das representações de poder feitas por García Márquez), passional, vaidosa e retórica. Seu discurso remete a algumas construções discursivas saídas da boca de personagens de alguns filmes de Ruy Guerra. Onésimo Sanchez promete vencer a natureza e construir um lugar idílico para o povo viver. Figuras messiânicas de Ruy Guerra valem-se do sofrimento imposto pela seca do sertão para catequizar e conquistar fiéis, prometendo, através de deus, influir no desejo da natureza – a confluência de figuras religiosas e militares se explicita no termo utilizado por Rama (2015, p.

15) para definir deformações de poder, ``messias civico-militares``. Em *Os deuses e os mortos* (1970) há a representação de dois coronéis do cacau em cenas com um estilo de filmagem próprio. As figuras são apresentadas como se em campanha eleitoral. Um faz apologia aos números e destaca o valor dos algarismos (racionalidade encontrada na figura da avó tanto no filme como no conto) outro destaca a sabedoria popular possível desde que ligada ao seu apoio. Nas duas cenas de *Os deuses e os mortos* (1970) a câmera parada filma a imagem destes seres a médio plano. Parados, eles discursam e em torno deles há um ambiente constituído por uma decoração tropical (cores e muitas formas). Nas duas situações, os coronéis parecem posar para alguma fotografia de família. Este quadro acentua-se mais na representação do segundo político, afinal em seu entorno figuras imóveis parecem estar apenas para constituir a centralidade deste sujeito despótico. É criada uma aura de poder familiar acentuando o aspecto paternalista presente no discurso envolvente, conquistador e falsamente condescendente com as aspirações do povo. Tem-se pela palavra uma exaltação à democracia e, pela imagem, a desconstrução deste teatro retórico. A imagem crítica, desconstrói e desmente o ardil. A centralidade, as figuras submissas no entorno destes coronéis, a fala exclusiva entregam o germe do caudilhismo - tal como discutido por Sérgio Buarque de Holanda, no capítulo quatro, ao tratar deste fenômeno latino-americano – constituído pela confusão das máscaras liberal e despótica.

Em *Eréndira* (1983) Onésimo Sanchez discursa, porta chapéu e roupas brancas tal como a representação de um coronel em *Os deuses e os mortos* (1970) – assim como mostrado nas imagens da análise feita no capítulo quatro. A câmera crítica de Ruy Guerra trabalha, igualmente, usando a imagem para desacreditar o caudilho. Sua fala é cheia de exageros, promessas impossíveis e exaltação de seu poder pela força do povo, mas é no plano da imagem que seu discurso é desconstruído. A câmera afasta-se desacreditando o retórico e revelando todo aparato artificial que constitui a intenção de Onésimo Sanchez em enganar. Esta desconstrução da retórica pela filmagem se expressa fortemente na cena em que, por meio de uma focalização subjetiva, o ponto de vista da avó revela os bastidores do teatro construído, revela os meandros do truque.





*Os deuses e os mortos* (Brasil 1970), de Ruy Guerra



*Eréndira* (1983), Ruy Guerra

Toda esta densidade de Onésimo Sanchez não está presente em “La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada” (1972), porém o conto funciona como um repertório de tópicos, tal como uma feira que anuncia suas atrações. No plano narrativo da literatura é possível elencar muitos elementos, criar sequenciamentos breves, fazer rápidas menções no plano da narrativa em um espaço reduzido de texto. A passagem adiante apresenta um exemplo esclarecedor:

Eréndira había visto a las novicias indígenas desbravando las vacas a pescozones para ordeñarlas en los establos, saltando días enteros sobre las tablas para exprimir los quesos, asistiendo a las cabras en un mal parto. Las había visto sudar como estibadores curtidos sacando el agua de aljibe, irrigando a pulso un huerto temerario que otras novicias habían labrado con azadones para plantar legumbres en el pedernal del desierto. Había visto el infierno terrestre de los hornos de pan y los cuartos de plancha. Había visto a una persiguiendo a un cerdo por el patio, la vio resbalar contra el cerdo cimarrón agarrado por las orejas y revolcarse en un barrizal sin soltarlo, hasta que dos novicias con delantales de cuero la ayudaron a someterlo, y una de ellas lo degolló con un cuchillo de matarife y todas quedaron empapadas de sangre y de lodo. Había visto en el pabellón apartado del hospital a las monjas tísicas con sus camisones de muertas [...] (*La increíble y triste...*, 2014, p. 124).

Em um curto espaço de texto cabem muitos sequenciamentos breves que, além de sugerir a vivência de Eréndira no recinto, sugere um movimento temporal. Este mosaico de fatos é explorado com uma intensidade distinta no filme, este valor dado em maior ou menor grau é uma escolha, portanto, constitui sentidos que podem ser explorados por razões de

conveniência cultural ou cinematográfica.

Cabe ao interprete criador decidir entrar ou não nestas tendas de atrações separadas por vírgulas e pontuação (seqüenciamentos). No caso de *Eréndira* (1983) foi escolhido dar abertura (adentrar a tenda) a menção feita a Onésimo Sanchez no conto. Esta escolha talvez não tenha nada de casual, conforme discutido a questão do caudilhismo é comum culturalmente a ponto de se misturar nas representações anteriormente criadas por Ruy Guerra. A literatura sugere e o filme adentra este campo potencial através do interesse motivado por uma escolha cultural.

### 5.5 Descrição verbal – descrição imagética

Duas passagens da história de Eréndira são descritas distintamente explorando o potencial de significação de cada mídia envolvida: a morte do fotógrafo e a apresentação das reclusas tísicas no convento jesuítico.

No discurso literário do conto o tiro disparado contra o fotógrafo é fatal, conforme atesta o narrador, “dio una voltereta en el aire y cayó muerto sobre la bicicleta con la cabeza destrozada por una bala de rifle que nunca supo de dónde le vino” (*La increíble y triste...*, 2014, p. 139).

A descrição deste fim do personagem é explorada por uma metáfora que se vale do som e da imagem em movimento no filme. A impossibilidade do narrador imagético em utilizar a palavra para expressar a morte fatal do homem, e a escolha estética por não simular a cabeça estourada, abre um campo de criação explorado pela imagem. Sua morte é construída pelas rodas da bicicleta em movimento e o som emitido que param gradualmente sinalizando a interrupção da vida. Esta imagem da roda sinaliza a fortuna, o movimento circunstancial da existência. Neste sentido, a descrição da morte fatal na voz do narrador reivindica uma resolução pela imagem que apropria-se do fato literário e cria uma significação metafórica sobrepondo mais sentido a este detalhe não metafórico no conto.



*Eréndira* (1983), Ruy Guerra

Em outro momento de “La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada” (1972), reclusas do convento são descritas pelo narrador com suas roupas de morte. Este dado sinalizador do destino fatal das religiosas é descrito pela imagem em movimento em *Eréndira* (1983) a partir de um recurso estilístico usado por Ruy Guerra em dois de seus filmes aqui analisados: *Os deuses e os mortos* (1970) e *Os cafajestes* (1962). Por meio de um *travelling* lateral as garotas estáticas são filmadas em um ambiente sombrio, seus rostos imóveis, sem vida, parecem anunciar a chegada da morte até que a descrição da câmera em movimento, após apresentá-las praticamente perfiladas, encerra com um afundamento na parede do convento para a transição da sequência de planos. O *travelling* lateral encerra-se na escuridão. Este fade out apresenta uma significação que explora a descrição literária que sugere o destino das garotas, a escuridão de encerramento da sequência sepulta as reclusas nas trevas e ressignifica a palavra morte descrita no conto.

*Eréndira* (1983), Ruy Guerra

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os diálogos constituídos neste trabalho são possíveis em decorrência do trabalho de percepção das variantes que as mídias podem elaborar, tais como representações culturais e relações entre os elementos que compõem cada enunciado, por exemplo: delegação da voz na relação personagem-narrador quando da conversão dos diálogos diretos em indiretos (do conto para o filme), a construção e a natureza do material (homogeneidade da literatura, unicamente palavra, frente à heterogeneidade do cinema). É possível perceber que estas travessias midiáticas criam brechas, condicionadas e causadas pela peculiaridade e possibilidade de tratamento de cada mídia, por onde transitam representações próprias do lugar de produção do artista, tal como, por exemplo, o potencial do plano em profundidade do cinema. Recurso que trabalha o jogo das desproporções e convenientemente expressa formas de representação muito próprias da cultura brasileira: o ato de deglutir e o uso da boca como filtro de passagem para a elaboração do significado.

As relações filme-conto demonstram como contextos culturais geram ampliações de sentido e escolhas por construções que sugeridas pela obra estímulo geram uma resposta interpretativa que recria a obra primeira e retorna à obra resultado do processo dialógico em forma de abertura de bloco narrativo (o filme apresenta um bloco narrativo a mais) e de sentidos criados de acordo com o interesse cultural envolvido. Mas não apenas o aspecto cultural tem influência neste processo, as condições representativas de cada mídia interpretam de acordo com o potencial dos filtros do suporte material operados por García Márquez e Ruy Guerra que refratam sentidos e elaboram leituras resignificando-as através de suas formas discursivas de tratamento da história ficcional.

O imaginário que aproxima os dois artistas expressa-se nos sentidos comuns que são trabalhados pelas variantes históricas e o interesse pela parceria. Estes aspectos não excluem a realidade de vivência e interesse dos sujeitos. Neste prisma, é possível observar construções aparentemente distintas, mas que observadas no diálogo apresentam interfaces que ao mesmo tempo pode caracterizar lugares de produção e aproximar leituras-criativas para a confirmação deste imaginário unificador. Mesmo diante deste solo e interesse cultural comuns em García Márquez e Ruy Guerra o discurso que produzem cria variações positivas, pois possibilita a recriação que faz as obras transitarem.

É fato que o processo de análise envolve o lugar do estudioso do diálogo entre “La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada” (1972) e *Eréndira* (1983) que se insere nesta negociação semântica com seu contexto histórico e sua crença na

linguagem, porém o diálogo entre as obras cria uma faixa de segurança interpretativa que delimita o possível contra uma interpretação arbitrária. Neste sentido, deixar claro as condições e contextos em jogo cria uma segurança interpretativa.

A história de Erêndira é aberta e cheia de possibilidades de construção semântica. O fim de sua saga é falso. É dito que a protagonista some na história ao correr para longe da captação narrativa. No conto ela distancia-se enfrentando o vento de sua desgraça e deixa sua marca na terra, no filme suas pegadas são encobertas por sangue. É dito não haver mais notícias da cortesã tanto no filme como no conto, porém *Eréndira* (1983) dá notícias de “La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada” (1972), da mesma forma como o conto dá notícias sobre o suposto sumiço no mundo representado no filme. Erêndira some na história e reaparece nos dois discursos em diálogo.

## BIBLIOGRAFIA E FILMOGRAFIA

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. **Teoria da literatura**, São Paulo: Martins Fontes, 1976. 1ª ed. Brasileira.

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Tradução de: Marina Appenzeller – 9ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.

ÁVILA, Myriam. **América em movimento** – Ensaio sobre literatura latino-americana do século XX – Maria Esther Maciel et alii – Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem**. In: Revista de Antropologia. Vol 35. São Paulo: 1992. (P. 27-75).

BAKHTIN, M. **A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de: Yara Frateschi Vieira. São Paulo, Hucitec, 2013.

\_\_\_\_\_. (Voloshinov). **Marxismo e filosofia da linguagem**. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi. 13. ed. São Paulo: Hucitec, 2009.

\_\_\_\_\_. **Problemas da poética de Dostoiéski**. Tradução de: Paulo Bezerra. 5ª ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BARROS, Eduardo Portanova. **O cinema de Ruy Guerra: um imaginário autoral na pós-modernidade**. Tese de Doutorado. Porto Alegre, RS: PUCRS, 2009.

BAZIN, André. **Cinema – ensaios**. Tradução: Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

\_\_\_\_\_. **O que é o cinema?**. Tradução: Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosacnaify, 2014.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet – 8ª ed. revista – São Paulo: Brasiliense, 2012.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: proposta para uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BIRRI, Fernando. *Sonar con los ojos abiertos, las treinta lecciones de Standford*, Buenos Aires, Editorial Aguilar 2007.

BRITO, João Batista de. Texto literário e filme: como ler o confronto? In: **Literatura no cinema**. São Paulo: Unimarco, 2006.

BUARQUE, Chico. Ruy Guerra. In: GUERRA, Ruy. **20 navios**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1996.

CAFAJESTES, OS – Rio, 1962, d.: Ruy Guerra, p.: Magnus Filmes Ltda., Produções Cinematográficas Hebert Richers S.A..

CARVALHO, Maria do Socorro. Cinema Novo brasileiro. In: Mascarello, Fernando. História do cinema mundial/ Fernando Mascarello (org.). – Campinas, SP: Papirus, 2006.

DAHLET, Patrick. Dialogização enunciativa e paisagens do sujeito. In: BRAIT, Beth. **Bakhtin, dialogismo e construção de sentido**. – 2ª ed. rev. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2005.

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL – Rio, 1964, d.: Glauber Rocha, p.: G. Rocha, Jarbas Barbosa, Luis Augusto Mendes.

DEUSES E OS MORTOS, OS – Rio, 1970, d.: Ruy Guerra, p.: César Thedim e Paulo José, Daga Filmes e Produções Cinematográficas.

ERÉNDIRA. 1983, d.: Ruy Guerra, p.: Alain Quefféléan. Les Films de Triangles (França).  
FANON, Frantz. **Condenados da terra**. 2 ed. Prefácio de Jean-Paul Sartre. Trad. de José L. de Melo. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1979.

FUZIS, OS – Rio, 1964, d.: Ruy Guerra, p.: Jarbas Barbosa, Copacabana Filmes.

GALVÃO, R. V. Antropofagia e inversão hierárquica no *Abaporu*, de Tarsila do Amaral. In: II seminário de pesquisas em artes, cultura e linguagens. Universidade Federal de Juiz de Fora. 2015, p. 114-119. Disponível em: [http://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/48709935/Anais-SPACL-2015.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAJ56TQJRTWSMTNPEA&Expires=1484222110&Signature=V5Xi%2FSWiiWQS9rbOB7iu3y%2FB4y4%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DLeminski\\_e\\_Pires\\_haicais\\_fotograficos\\_de.pdf#page=114](http://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/48709935/Anais-SPACL-2015.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAJ56TQJRTWSMTNPEA&Expires=1484222110&Signature=V5Xi%2FSWiiWQS9rbOB7iu3y%2FB4y4%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DLeminski_e_Pires_haicais_fotograficos_de.pdf#page=114). Acesso em 10 de dez, 2016.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada**. Barcelona: Debolsillo, 2014.

\_\_\_\_\_. In: Rocco, Alessandro. (2010). El cine de Gabriel García Márquez. Università degli Studi di Bari: Hispanet Journal. Disponível em: [http://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/30875838/EICinedeGGM.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAJ56TQJRTWSMTNPEA&Expires=1484147009&Signature=E7%2Bh82wHxfK6UvOxt2A2e6YZdoc%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DEl\\_cine\\_de\\_Gabriel\\_Garcia\\_Marquez.pdf](http://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/30875838/EICinedeGGM.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAJ56TQJRTWSMTNPEA&Expires=1484147009&Signature=E7%2Bh82wHxfK6UvOxt2A2e6YZdoc%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DEl_cine_de_Gabriel_Garcia_Marquez.pdf). Acesso em 01 dez, 2016.

\_\_\_\_\_. **Doze contos peregrinos**. Tradução de Eric Nepomuceno. 25ª ed. – Rio de Janeiro: Record, 2014.

\_\_\_\_\_. **Eu não vim fazer um discurso**. Tradução de: Eric Nepomuceno. 1ª ed. – Rio de Janeiro: Record, 2011.

\_\_\_\_\_. **Vivir para contarla**. Barcelona: Debolsillo, 2012.

GODARD, J. L. Jean-Luc Godard por Jean-Luc Godard, 1995 In: MANEVY, A. Nouvelle

Vague In: MASCARELLO, F. (Org.) História do cinema mundial. Campinas: Papirus, 2006.

GUERRA, Ruy. **20 navios**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1996.

GUERRA, Ruy. **O cinema de Ruy Guerra**: um imaginário autoral na pós-modernidade: entrevista. [2009]. Porto Alegre: PUCRS. Entrevista concedida a Eduardo Portanova Barros.

GUTIÉRREZ, Elisabeth Suarique. **América latina**: palavra, literatura e cultura (ALPLC), de Ana Pizarro, e a renovação do discurso historiográfico latino-americano. Disponível em: <http://repositorio.furg.br/handle/1/6132>. Acesso em: fev. 2017.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. – 26ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de: André Cechinel. 2ª ed. – Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

LÓPEZ PETZOLDT, Bruno. “**Más allá del homenaje**: potenciales del cine y los productos audiovisuales en el estudio de la obra de Julio Cortázar”. In. SPILLER, Roland (ed.). **Julio Cortázar y Adolfo Bioy Casares**: Relecturas entrecruzadas. Berlin: Erich Schmidt, 2016, pp. 166-182.

\_\_\_\_\_. **Los relatos de Julio Cortázar en el cine de ficción (1962-2009)**.

Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/ VERVUERT, 2014.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução de: Paulo Neves – São Paulo: Brasiliense, 2013.

OLIVEIRA, Marilda Oliveira de. **História e arte guarani**: interculturalidade e identidade – Santa Maria: editoraufsm, 2004.

OTTE, Georg. História, cultura e identidade. In: MACIEL, Maria Esther. **América em movimento**: ensaios sobre literatura latino americana do século XX – Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

PARANAGUA, Paulo Antonio. **A invenção do cinema brasileiro**. – 1 Ed. – Rio de Janeiro Casa da Palavra 2014.

PELLEGRINI, Tânia. **Narrativa verbal e narrativa visual**: possíveis aproximações. In: **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Senac, 2003.

PIZARRO, A. **El sur y los tropicos**. Ensayos de cultura latino americana. Murcia: Compobell, 2014.

RAMIRO JUNIOR, L. C. **Igreja católica no século XIX**: Brasil e Colômbia. 2013.

Disponível em: [http://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/34435145/ARTIGO\\_-\\_RAMIRO\\_JUNIOR\\_-\\_IESP\\_-\\_ALACIP\\_-\\_](http://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/34435145/ARTIGO_-_RAMIRO_JUNIOR_-_IESP_-_ALACIP_-_)

[Bogota\\_2013.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAJ56TQJRTWSMTNPEA&Expires=1482002177&Signature=djKk7gkAW6dMY9IEfABWsl7z15w%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DIGREJA\\_CATOLICA\\_E\\_POLITICA\\_NO\\_SECULO\\_XIX.pdf](http://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/34435145/ARTIGO_-_RAMIRO_JUNIOR_-_IESP_-_ALACIP_-_Bogota_2013.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAJ56TQJRTWSMTNPEA&Expires=1482002177&Signature=djKk7gkAW6dMY9IEfABWsl7z15w%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DIGREJA_CATOLICA_E_POLITICA_NO_SECULO_XIX.pdf). Acesso em 17 dez, 2016.



- RAMA, Angel. **A cidade das letras**. Trad. Emir Sader. – 1ª ed. – São Paulo Boitempo, 2015.
- RAMOS, Jorge Abelardo. **História da nação latino-americana**. 3ª ed. Florianópolis: Insular, 2014.
- ROCCO, A. **Gabriel García Márquez and the cinema: life and works**. Woodbridge: Tamesis, 2014.
- ROCHA, Glauber. **Eztetyka da fome**. In: *Hambre*, 2013. Disponível em: disponível em: <https://hambrecine.files.wordpress.com/2013/09/eztetyka-da-fome.pdf>. Acesso em 03 de dez, 2016.
- ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. – 21. Ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. **De la literatura al cine**. Teoría y análisis de la adaptación. Paidós: Barcelona, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Las adaptaciones literarias al cine: un debate permanente**. In: *Revista Comunicar*, 2001. Disponível em: [file:///C:/Users/Saulo/Desktop/Musicas/17-2001-09%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Saulo/Desktop/Musicas/17-2001-09%20(1).pdf). Acesso em 15 dez. 2016.
- STAM, Robert. **Literatura através do cinema: Realismo, magia e a arte da adaptação**. Tradução Marie-Anne Kremer e Glácia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- STECZ, Solange Straube. **Movimentos cinematográficos na América Latina**. Curitiba: Revista Científica FAP. 2009. P. 196-207. Disponível em: [http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/RevistaCientifica4vol2/14\\_artigo\\_Solange\\_Stecz.pdf](http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/RevistaCientifica4vol2/14_artigo_Solange_Stecz.pdf). Acesso em: fev. 2017.
- VARGAS LLOSA, Mário. **Garcia Marquez: historia de un deicidio**. Barcelona, Barral Editores, 1971.
- XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.