

RELAÇÃO INTERMIDIÁTICA E IDEOLÓGICA NAS OBRAS *COBRA VERDE E O VICE-REI DE UIDÁ*¹

INTERMIDIAL AND IDEOLOGICAL RELATIONSHIP IN *COBRA VERDE AND THE VICEROY OF OUIDAH*

Mariana Castro de Alencar²

RESUMO: Buscar amplo entendimento sobre a relação entre literatura e cinema é enfrentar obstáculos de ordem teórica, com ênfase na questão ideológica. Tal investigação demonstra a relação válida entre a narrativa literária e a narrativa fílmica. É no intento de (des)construir algumas questões que este trabalho pretende fazer uma leitura intermidial do romance *O vice-rei de Uidá*, do autor inglês Bruce Chatwin, e da adaptação fílmica *Cobra verde*, do diretor alemão Werner Herzog. A partir dessas obras, pretende-se discutir, dentre outras questões, como se constituiu a hierarquia entre a literatura e o cinema e contextualizar o diálogo entre romancista e diretor, os cortes e/ou acréscimos feitos no texto de partida, bem como compreender os discursos ideológicos que subjazem essas escolhas.

Palavras-chave: Intermidialidade. Ideologia. Bruce Chatwin. Werner Herzog.

ABSTRACT: Trying to understand more about the relationship between literature and cinema is to face theoretical obstacles, with emphasis on ideological issue. This research shows the valid relationship between literary narrative and filmic narrative. In the attempt to deconstruct some issues, this paper aims to make a intermidial reading from the novel *The viceroy of Ouidah*, by the English author Bruce Chatwin, and the filmic adaptation *Cobra verde*, by the German director Werner Herzog. From these narratives, we intend to discuss, among other issues, the hierarchy between literature and cinema and contextualize the dialogue between the novelist and director, cuts and/or additions made in the source text and understand the ideological discourses that underlie these choices.

Keywords: Intermediality. Ideology. Bruce Chatwin. Werner Herzog.

¹ Artigo recebido em 19 de abril de 2016 e aceito em 22 de maio de 2016. Texto orientado pela Profa. Dra. Maria Cristina Cardoso Ribas (UERJ).

² Mestranda do Curso de Teoria da Literatura e Literatura Comparada da UERJ.
E-mail: marianacastrodealencar@hotmail.com



INTRODUÇÃO

Desde muito tempo literatura e cinema se relacionam, formulando um diálogo de mútuas contribuições para ambas as artes. A literatura transposta para uma adaptação cinematográfica é um dos frutos desta relação. Jane Austen, Gabriel García Márquez e Machado de Assis são exemplos de autores que tiveram seus romances adaptados para o cinema. No entanto, essa troca entre as artes nem sempre é experienciada de forma harmônica. Questionamentos como a fidelidade da adaptação em relação ao texto de partida são frequentes e estabelecem uma hierarquia na qual a literatura, sobretudo para quem é da área de Letras, é considerada uma arte maior que a adaptação cinematográfica.

Ao se tratar da relação entre duas mídias, são observadas questões muito importantes e que advêm muitas vezes de visões preconceituosas, de tal forma enraizadas no pensamento, que levam a um debate bastante efusivo. Especificamente em se tratando da relação entre textos fonte e suas adaptações fílmicas, tem-se quase sempre como ponto de partida a questão da fidelidade e da valoração. O texto fonte é geralmente visto como superior à sua respectiva adaptação, e as duas mídias quase nunca são entendidas como textos suplementares. Desta forma, se o texto fílmico, já considerado inferior, não é fiel à obra de partida, ele é considerado cada vez menor dentro desta hierarquia.

No processo de adaptação de uma obra literária, o roteirista e o diretor precisam fazer inúmeros cortes e acréscimos para que uma mídia possa ser transposta para a outra de modo que o texto fílmico, ressignificado, seja acolhido pela recepção e satisfaça as estratégias e motivações para o qual este está sendo desenvolvido. Essas estratégias são escolhas que subjazem determinados ideários que se pretendem transmitir aos espectadores.

É no intento de desconstruir e construir algumas dessas questões que este trabalho faz uma análise comparada entre o romance *O vice-rei de Uidá*, do autor inglês Bruce Chatwin, e a sua respectiva adaptação *Cobra verde*, do diretor alemão Werner Herzog, na qual será analisada, dentre outras questões, a fidelidade do elemento fílmico em relação ao texto de partida, sem o intento de fazer algum juízo de valor, mas almejando entender as escolhas feitas pelos roteiristas, os cortes ou acréscimos em relação à obra original. Desta forma, estas transformações são compreendidas como estratégias para composição da obra fílmica, e para ressignificação desta, percebendo que essas escolhas possuem uma motivação e um efeito ideológico.



O ROMANCE

O vice-rei de Uidá é um dos romances do autor inglês Bruce Chatwin, autor este que, apesar de não ser muito conhecido ou lido no Brasil, é considerado um dos grandes nomes da literatura de viagem. *O vice-rei de Uidá* é um romance histórico que narra a vida de Francisco Manoel da Silva, traficante de escravos brasileiro, muito respeitado no reino do Daomé, África, onde ergueu um império sobre as costas dos negros escravos, vítimas das mazelas das guerras tribais provenientes dos assédios europeus sobre o continente africano.

Bruce Chatwin declarou, no prefácio do livro, não ter tido informações suficientes para escrever uma biografia de Francisco Félix de Souza, personagem histórico brasileiro, o que o levou a ter de se valer da ficção, de uma verdade possível, para conectar as lacunas entre os dados que levantou ao longo de suas pesquisas. Com isso, inseriu na suposta biografia uma porção de si, um pedaço de suas próprias convicções ideológicas, de sua própria cultura, ficcionalizando o nome do personagem principal, chamando-o de Francisco Manoel da Silva.

O romance se inicia *in ultima res*, com a narração da comemoração dos 117 anos da morte de Francisco Manoel da Silva. Neste festejo, todos os descendentes se reúnem em Uidá para relembrar a vida do patriarca. Depois de uma infância miserável no sertão brasileiro, e de posteriormente se tornar o perigoso bandido Cobra Verde, Francisco Manoel da Silva foi para o Daomé, onde, após ajudar o príncipe a se tornar o rei Ghezo, recebeu deste o título de vice-rei (Chachá) e também o monopólio do tráfico de escravos da região de Uidá. A diegese se desenvolve também por meio da narração das memórias dos muitos filhos que teve e de um narrador observador, com caráter de pesquisador, que descreve detalhadamente as cenas e as histórias.

O FILME

A adaptação cinematográfica, *Cobra verde*, foi produzida e lançada em 1987, no mesmo ano da publicação do livro. Dirigida pelo diretor alemão Werner Herzog, a história inicia-se *in media res* e faz uma releitura muito significativa e rica do texto de partida.

Werner Herzog é um diretor conhecido pelo caráter **marcante** dos seus filmes. Herzog é considerado integrante do Novo Cinema Alemão e tem grande influência do Cinema Novo Brasileiro, de Glauber Rocha. *Cobra verde* é um desses filmes em que a relação com a estética glauberiana é bastante notável, principalmente se comparado a filmes como *Deus e o diabo na terra do sol*.



O filme *Cobra verde* mostra Francisco Manoel ainda no sertão baiano no período em que se tornou o bandido cujo apelido dá nome ao filme e sua ida para o Daomé. Retrata ainda a forma como o seu estabelecimento no porto de Uidá foi permeado pelos conflitos com a população africana e guerras entre as tribos, já que os próprios africanos de tribos mais fortes capturavam e faziam de escravos os membros das consideradas mais fracas e os vendiam para Francisco Manoel. Além disso, os conflitos internos gerados pelo sentimento de não pertencimento ao local e àquela cultura fizeram da mente do protagonista uma mente insana e caótica.

Robert Stam, em *Teoria e prática da adaptação: Da fidelidade à intertextualidade*, observa como as adaptações de obras literárias são vistas como um processo de perda e por isso a obra de partida seria tida como superior. No entanto, para desfazer esse pensamento, ele apresenta a relação intermediária a partir de uma relação intertextual.

Stam inicia o seu artigo expondo que a crítica convencional costuma definir as adaptações cinematográficas como uma deformação, uma violação, uma vulgarização da literatura. E por isso, quando se trata de adaptações, frequentemente, se lamentam as perdas que ocorreram devido à transposição de uma mídia para a outra, o que Stam chamou de "discurso elegíaco de perda" (STAM, 2006, p. 20), sem vislumbrar tudo o que se ganhou na ressignificação do texto de partida.

Stam afirma que essa hierarquia em que a obra literária é vista como superior e a adaptação inferior se deve, dentre outras coisas a um pensamento inconsciente impregnado de preconceito, de que existe uma hierarquia entre as duas artes: literatura e cinema. As raízes desses preconceitos são apresentadas por Stam por meio dos seguintes pontos: 1. antiguidade; 2. pensamento dicotômico; 3. iconofobia; 4. logofilia; 5. anti-corporalidade; 6. parasitismo.

O pensamento que aqui se considera preconceituoso, de que uma arte ou mídia se sobrepõe à outra, o que equivaleria a dizer, aqui, que a literatura é maior que a sua adaptação estabelece que: (1) a antiguidade é um critério visto como fundamental para valoração de uma obra ou de determinada arte. Assim as artes mais antigas são consideradas superiores. Desta forma, a literatura, por ser muito mais antiga do que o cinema, estaria no topo da hierarquia em função dos itens a seguir; (2) o pensamento dicotômico, que faz a relação entre o cinema e a literatura ser vista como prejudicial para uma das partes, logo, se a adaptação traz ganhos para o cinema ela ocasiona perdas para a literatura; (3) a iconofobia, que tem origem muito antiga, como a proibição islâmica, judaica e protestante dos ícones e consiste no preconceito com as artes visuais e que também têm origem no pensamento platônico quando se deprecia o mundo das aparências; (4) a logofilia, que também caracteriza um dos pontos responsáveis pelas raízes do preconceito da relação entre cinema e literatura, e se caracteriza



como "a valorização oposta, típica das culturas enraizadas na 'religião do livro', a qual Bakhtin chama de 'palavra sagrada' dos textos escritos" (STAM, 2006, p. 21, ênfase no original); (5) além disso, a anticorporalidade, que desgosta da transposição, da personificação e incorporação de personagens de carne e osso, objetos e cenário palpáveis; e, finalmente, (6) a carga de parasitismo com que as adaptações são vistas: parasitas em relação as obras literárias porque são, ainda hoje, consideradas cópias inferiores. Esses pontos, segundo Stam, são responsáveis pelo preconceito entre essas duas artes.

Felizmente, como bem observa o autor, a evolução teórica que caracterizou o período do estruturalismo e do pós-estruturalismo, sobretudo, trouxe inúmeras contribuições que amenizaram parte destes preconceitos. Por exemplo, os estudos da semiótica estruturalista das décadas de 1960 e 1970 pensavam que toda "prática de significação" (STAM, 2006, p. 21) estruturava-se em "sistemas compartilhados de sinais" (p. 21) que produziam textos tão dignos quanto as obras literárias.

Robert Stam apresenta ainda outros aspectos muito importantes para se construir uma nova perspectiva sobre o estudo da adaptação, como, por exemplo, a desconstrução derridiana, que acabou com os pensamentos binários e rígidos, para pensar a noção de "mútua invaginação" (STAM, 2006, p. 22). Também observa-se que o pensamento de Derrida fez cair por terra a hierarquia entre o original e a cópia, observando que o próprio status do original só se constitui por existir a comparação com a cópia; do contrário, não haveria a noção de originalidade.

Em termos gerais, surgem cada vez mais tendências que acabam com a posição elevada do texto literário e que levam a um novo olhar sobre a adaptação. Os estudos culturais, por exemplo, não se interessam em analisar hierarquias entre as mídias, mas buscam investigar relações horizontais entre elas. Pelo olhar dos estudos culturais, a adaptação seria apenas um texto no mesmo nível de outros. A teoria da recepção é outra tendência teórica que pensa a adaptação como forma, pensando o filme e o texto literário como "expressões comunicativas" (STAM, 2006, p. 24) que se moldam com a evolução da história, pensando as adaptações como textos capazes de complementarem os vazios do texto literário. Já o dialogismo de Bakhtin entende as adaptações como uma nova leitura ou interpretação.

Aprofundando a relação dialógica entre os textos, Stam cita o pensamento de Gerard Genette, que propõe no lugar do termo "intertextualidade" o termo "transtextualidade" (GENETTE, citado em STAM, 2006, p.29), por considerá-lo um termo mais inclusivo. A "transtextualidade" se refere a todo elemento que estabeleça relações de um texto com outros, independentemente de essa relação ser secreta ou não. Genette pensa em cinco tipos de relações transtextuais muito relevantes para o estudo das adaptações. O primeiro tipo é a intertextualidade: caracterizada pela presença de mais de um texto. Pode ser expressa de forma oral



ou escrita, por meio de alusões, citações, e geralmente não são elementos explícitos, ativando conhecimentos adquiridos anteriormente. O segundo tipo é a paratextualidade: que define a relação do texto com o seu paratexto, que são os prefácios, títulos, posfácios, dedicatórias, todo elemento acessório do texto. No cinema, o paratexto estaria caracterizado pelos trailers, entrevistas com o diretor e resenhas sobre o filme, por exemplo. O terceiro tipo de transtextualidade é a metatextualidade: a relação crítica entre os textos, podendo ser mencionada veladamente ou quando é referida de forma explícita, por exemplo, quando as adaptações se referem ao filme de forma hostil, criticando o texto de partida, ou quando o texto fílmico mantém uma relação não declarada com o texto fonte. O quarto tipo é a arquitextualidade, que abrange classificações que sugerem ou recusam determinados títulos ou subtítulos de um texto, como, por exemplo, as adaptações que são renomeadas, as adaptações não identificadas ou com nomes enganosos. Ainda pode ser considerado um exemplo de arquitextualidade quando um filme é feito sem reconhecer a origem dessa adaptação. O quinto tipo de transtextualidade, e que é o mais relevante para o estudo das adaptações, é a hipertextualidade, que define a relação entre o hipotexto (texto fonte) e o hipertexto (texto modificado). Dessa forma, as adaptações são hipertextos que foram feitos pela seleção, expansão e transformação dos romances, obras de partida, que são os hipotextos.

Dentre as cinco categorias de Genette, duas têm mais relevância para o estudo da relação intermediária do romance *O vice-rei de Uidá* e da adaptação cinematográfica *Cobra verde*: a arquitextualidade e a hipertextualidade, por meio das quais se pode perceber ainda mais as trocas entre as duas mídias. A arquitextualidade se apresenta nesse contexto, já que o texto de partida é renomeado. Nesse caso, a escolha por parte do roteirista e do diretor ao intitular a adaptação de *Cobra verde* está baseada nas estratégias de resignificação para a composição do texto fílmico. O personagem principal do romance, Francisco Manoel da Silva, um brasileiro traficante de escravos, recebe o título de "Vice-Rei de Uidá" do rei daomeano, ganhando um papel de prestígio; já "Cobra verde" era o apelido que o personagem recebeu quando era conhecido como um bandido muito perigoso. A adaptação tem como título o apelido pejorativo do personagem pelo fato de se ter como estratégia enfatizar a face mais vil deste, apresentando-o com a imagem da pior parte de seu caráter, direcionando, assim, a visão do espectador. A outra categoria que auxilia nesta análise intermediária é a hipertextualidade, por meio da qual o hipotexto, o romance *O vice-rei de Uidá*, é transformado por um processo de seleção e transformação semiótica, levando ao hipertexto, nesse caso, o filme *Cobra verde*, do diretor Werner Herzog. Nesse processo de transformação muitos cortes foram feitos para que a adaptação tivesse como efeito a imagem cruel do protagonista sobre o espectador – este foi um forte efeito da montagem, que levava o público a **entrar** em muitas sequências e **contracenar** com os atores na posição de possível vítima do bandido Cobra Verde.



O filme começa com a imagem do sertão e um poema – cantado como um desafio – que parece retratar brevemente a infância do protagonista no sertão, diferentemente do livro que começa *in ultima res*, com a comemoração de 117 anos da morte de Francisco Manoel da Silva. Toda a descrição de sua vida difícil no sertão nordestino que abrange todo o terceiro capítulo do livro é rapidamente lembrada no poema. Desse ponto em diante, o filme narra as ações do protagonista pelo sertão e, posteriormente, sua ida para o Daomé.

Observando as mídias analogamente, foram feitos cortes relevantes que delinearão a imagem do personagem que o roteirista e o diretor construíram. No romance, Francisco Manoel da Silva é um personagem visto de várias maneiras e tratado por diferentes perspectivas. No começo do romance, o protagonista é visto como um herói, um patriarca que construiu todo o império da família, após a sua morte, é visto como santo por sua filha Eugenia, que construiu um altar para o pai e o cultuava através de sacrifícios e de liturgia católica, em um sincretismo religioso. Quando narrada a sua infância no sertão, da Silva passa a ser olhado como vítima de sua condição de existência, como se o seu sofrimento fosse a justificativa para se tornar um indivíduo sádico: Cobra Verde, bandido perigoso e temido, no que mais tarde ele viria a se tornar.

Com a sua ida para o Daomé, na África, ele é tido como louco, pois todos sabiam da má fama do lugar e também do rei autoritário e perverso que matava a todos que ele considerasse uma ameaça para o seu reinado. Francisco Manoel restaura o forte de Uidá, localizado no Daomé, atual Benin, e estabelece o tráfico de escravos do porto de Uidá para o Brasil. Neste momento, ele tem a imagem de um homem visionário, corajoso e útil economicamente para o Brasil.

No filme, foi retratado apenas o período em que Francisco Manoel saiu do Brasil, já sendo conhecido como o perigoso bandido Cobra Verde, quando então passa a ser funcionário dos Coutinhos e viaja para Daomé, para restabelecer o tráfico de escravos. Desse ponto em diante, o filme vai retratar o personagem a partir de sua situação de solidão. Já que ele não se sente parte do lugar, mas que, por considerar impossível seu retorno ao Brasil, acaba por se adaptar à cultura local.

Ao travar uma disputa com o rei, Francisco Manoel se alia às amazonas e então passa a ser, além de traficante de escravos, o líder de um exército contra o monarca. Ele se encontra numa situação paradoxal, porque ele está sempre rodeado de muitas pessoas, mas cada vez mais só, e mesmo adaptado ao lugar, ele nunca se sente parte – é sempre um forasteiro. Ele só tem como aliado o seu fiel amigo Taparica, que está sempre ao seu lado, mas que, mesmo assim, não diminui sua condição solitária. Além disso, o tempo frenético em que a narrativa é retratada demonstra a condição interior do personagem, que se estabelece num misto de loucura e solidão, pois ele considera estar em um lugar infernal, distante de seus anseios mais profundos, longe de sua terra natal e sem



qualquer elemento de pertencimento. É justamente esse momento que o filme retrata.

A partir disso, a indagação que se faz é a motivação dessa escolha, ou seja, por que, dentre tantas faces do mesmo personagem presentes no romance, teria sido escolhida justamente a mais cruel delas. E mais: quais os efeitos dessas escolhas? A hipótese em que se pensa inicialmente, nesta pesquisa, é a de que seria inverossímil representar um traficante de escravos como pai, santo, herói ou como vítima, sendo mais sensato representá-lo como um homem vil e louco. Mas seria a verossimilhança um critério efetivo no projeto cinematográfico de Werner Herzog? Essa hipótese baseia-se no fato de que, com frequência, em seus filmes, o diretor alemão Werner Herzog olha para as fraquezas humanas, retratando relações de dominação, tais quais a escravidão e a ambição do homem.

Herzog trabalha as baixas sensações humanas, escolhendo personagens que de uma forma ou de outra acabam sendo uma síntese do que há de pior na humanidade. *Aguirre, a cólera dos deuses* é outro filme que traz o exemplo desse olhar contestador e reflexivo do diretor Herzog, tratando também de questões de dominação e da fraqueza humana. Vale ainda ressaltar a paixão do diretor pelo Brasil e suas paisagens, pelos atores e pelo cinema brasileiro. Isso pode ser visto, por exemplo, em *Fitzcarraldo*, que se passa na Amazônia e tem como um dos atores Grande Otelo, artista muito admirado por Herzog. Em *Cobra verde*, filme aqui retratado, isso também ocorre, já que se passa em grande parte no nordeste brasileiro e tem como um dos atores José Lewgoy. Além disso, é importante lembrar-se da grande influência do cineasta brasileiro Glauber Rocha na obra de Werner Herzog.

Em termos semióticos, podem-se extrair muitas significações da relação dialógica entre o romance *O vice-rei de Uidá* e sua adaptação cinematográfica *Cobra verde*. O caráter marcadamente descritivo da narrativa de Chatwin dá ao leitor elementos que facilitam a construção da imagem que ele quer retratar em cada cena. O autor oferece signos capazes de transmitir sensações que se encaixam nas três categorias de pensamento e da natureza, postuladas por Pierce e citadas por Lúcia Santaella em *O que é semiótica*, que são: "qualidade", "relação" e "representação" (SANTAELLA, 1983, p. 35).

Urubus pairavam num céu leitoso. O cricrilar metálico dos grilos tornava o calor ainda mais insuportável. Folhas de bananeira pendiam em tiras murchas. Não soprava a menor aragem.

O padre Olímpio da Silva viera do Séminaire de Sait-Gall servir na cidade. Cabelos brancos, batina rubra, estava parado nos degraus da catedral e inspecionava sua parentela através das lentes dos óculos de aro. Girava sua luminosa cabeça de bronze com autoridade de um artilheiro postado no torreão de uma fortaleza. (CHATWIN, p. 13-14)



O trecho anterior serve de exemplo para a relação sugerida. Toda primeira captação das imagens e sons retratados é apreensão imediata, sendo este o primeiro estágio no processo de representação e interpretação. Os urubus, o céu, o som dos grilos, os cabelos brancos serão, nesta primeira etapa, assimilados de forma superficial. Posteriormente, na segunda categoria, serão apreendidos como signos e, na terceira categoria, serão interpretados, trazendo inúmeras sensações e significações para o leitor/intérprete da narrativa transformá-las em imagem na sua mente. O texto descritivo de Chatwin oportuniza diversos elementos para a interpretação, e sua narrativa faz com que suas cenas sejam como uma pintura extremamente detalhada.

No filme *Cobra verde*, é de extrema relevância olhar para as transformações, seleções e cortes em relação ao texto literário, com o apoio da análise semiótica. Partindo da cor da película, pode-se perceber o tom amarelado que permeia toda a narrativa fílmica, o que no mínimo causa uma sensação de desconforto no espectador, haja vista que o uso de películas é reconhecidamente, no meio cinematográfico, uma técnica para direcionar as sensações e possíveis interpretações do espectador. A trilha sonora da banda Popol Vuh mexe com as emoções do espectador, remetendo à tristeza, na cena em que Cobra Verde, ainda no sertão, observa o túmulo de sua mãe; e à desorientação e ao caos, quando, por exemplo, durante a restauração do porto de Daomé, as diversas cenas são acompanhadas por gritos das amazonas e pelo som forte dos tambores. As várias tomadas rápidas demonstram loucura, como se estivessem retratando a mente enlouquecida do personagem protagonista.

O filme começa com a imagem do sertão brasileiro e com um poema em alemão, no qual a mãe do personagem principal fala de sua própria morte, enumerando as dificuldades da terra onde viviam. O poema sintetiza o período da infância do protagonista, sendo que, para o mesmo período, o livro dedica um capítulo inteiro. Junto com o poema, vão sendo mostradas imagens que são compilações, ou seja, ilustrações daquilo que está sendo mostrado pelo poema. Por exemplo, a imagem do solo extremamente árido do sertão, os inúmeros cadáveres de animais vítimas da seca e a miséria presente no lugar.

No romance, o narrador é um pesquisador, e este narra as cenas como um mero observador. O filme não possui narração. No início, um personagem serve como uma espécie de narrador que apresenta a história como ela será contada. Esse personagem é um sertanejo, cego, tocador de rabeça, que com um repente apresenta a história de Francisco Manoel da Silva.

Nesse diálogo entre as mídias, a adaptação funciona como um suplemento em relação à obra literária, já que, ao focalizar na imagem mais cruel do personagem, traz também um novo olhar para o texto literário. Esse texto literário a priori seria uma biografia, mas Bruce Chatwin encontrou diversas dificuldades para concatenar os fatos, pois o material documental e testemunhal não foi o suficiente e surgiram muitas lacunas. Dessa forma, Chatwin preferiu



ficcionalizar e escrever um romance, renomeando o protagonista e também ressignificando, recriando a sua própria personalidade. Nesse sentido, Werner Herzog, ao resgatar um personagem já ficcionalizado, fazendo cortes e ressaltando trechos, acaba por reconstruir tanto o personagem quanto a história contada por Bruce Chatwin. Fato é que, no romance, Francisco Manoel é visto por diversas perspectivas, como: vítima, santo, pai, opressor. Já, no filme, sua faceta de Cobra Verde é a mais explorada, e, assim sendo, tida como a única componente da personalidade do protagonista.

Enquanto que no livro a subjetividade do leitor é ativada por meio da combinação de signos, de forma intencional, no filme a objetividade presente na câmera direciona, por meio da percepção, o seu olhar, gerando uma nova experiência de mundo. A literatura traz uma realidade subjetiva, e o cinema, uma realidade objetiva. Nesse sentido, como o cinema tem a capacidade de direcionar o olhar do espectador, pode ser considerado como uma arte de grande potencial ideológico e político, com grande alcance e efeito imediato, sendo acessível a muitas pessoas e num curto espaço de tempo, o que é mais difícil de ocorrer no texto literário, que, mesmo com um relevante potencial ideológico e político, não possui o efeito e alcance do cinema.

Werner Herzog, com o seu característico gosto pelo grotesco, cria um radicalismo sensorial; um filme totalmente sinestésico do início ao fim. As inúmeras cenas sem diálogo, encadeadas com os sons dos tambores tribais, gritos, e o seu gosto em mostrar culturas e hábitos incomuns, causam não somente estranheza, mas também estranhamento e desconforto. As cenas, a cor da película, a trilha sonora e a narrativa lenta representam a realidade caótica do local onde o filme se passa, no Daomé, especificamente no porto de Uidá. São também representação do estado de loucura do personagem principal, Francisco Manoel da Silva.

Partindo para o estudo de narratologia ou mecânica da narrativa, é interessante mencionar também a questão da sequência linear e as três categorias estabelecidas por Genette: "ordem", "duração" e "frequência" (GENETTE, citado em STAM, 2006, p. 36), citadas por Stam, para analisar as semelhanças e diferenças entre as mídias em questão. Comparando as mídias, observa-se, em relação à ordem, que o romance se inicia *in ultima res* e a adaptação *in media res*. Dessa forma, ambas as narrativas não respeitam uma sequência linear. Em relação à duração, o tempo cronológico retratado no texto fílmico é bem menor do que o tempo cronológico retratado no romance, pois foram selecionadas apenas algumas partes do romance. Assim, há uma mudança entre o tempo da história e o tempo do discurso, já que a adaptação, neste caso, é mais rápida que o romance. *Cobra verde* possui uma linguagem fílmica lenta, na qual ocorrem elipses de eventos importantes, como o período da infância do personagem. E em relação à frequência, a respectiva adaptação se encaixaria em uma das três variações de frequência estabelecidas por Genette, a narração singulativa, quando um único evento é narrado durante o filme.



André Gaudreault inicia o seu texto *A narrativa cinematográfica* observando que a narrativa é quase sempre definida como a “relação oral ou escrita de um acontecimento real ou imaginário” (GAUDREULT, 2009, p. 31), e nunca é vista como uma sequência de sons e imagens. Segundo Gaudreault, um filme que tenha por objetivo retratar a vida de um homem, não vai conseguir retratá-la perfeitamente, por isso é necessário que se organize para ter um ponto de partida e um desfecho.

Além disso, o autor define a narrativa como uma sequência composta por duas temporalidades: a temporalidade do que está sendo narrado e a temporalidade da narração em si, que seria a ação narrativa. André Gaudreault expõe o pensamento de Metz, de que existe uma sequência cronológica dos acontecimentos e uma sequência relacionada aos significantes, que é o tempo que o leitor demora na leitura de uma obra literária, ou o tempo de visão do espectador, ao assistir a uma narrativa cinematográfica.

Gaudreault analisa a narrativa por meio do pensamento de Metz, compreendendo-a como um conjunto de enunciados que são remetidos a um sujeito da enunciação, ou seja, vendo a narrativa como um discurso. Metz entende que a narrativa não retrata a realidade; na verdade, esta desrealiza o que narra (METZ, citado em GAUDREULT, 2009, p. 31). Como a diegese não acontece no mesmo tempo em que a história é lida, o espectador percebe que a narrativa está fora da realidade. Ao se retratar um fato histórico em uma narrativa, esse perde seu caráter de realidade, já que faz menção a um tempo passado, fora do presente em que a obra é escrita ou lida.

Ao pensar o plano como algo equivalente ao enunciado, Gaudreault expõe a dificuldade em tentar extrair um único enunciado da imagem. Apesar de que por meio da imagem são extraídos diversos enunciados, não significa que a mesma possua apenas um único significado; o plano tem uma grande diversidade de enunciados que se sobrepõem. A maior dificuldade de descrever linguisticamente o visual deve-se ao fato de que este mostra, mas não consegue dizer.

Sobre o estudo da adaptação é muito interessante considerar os pensamentos de Linda Hutcheon, em seu texto *Começando a teorizar a adaptação*, no qual começa tratando do papel difícil do roteirista, de simplificar o texto de partida. Hutcheon ainda observa que, no filme, por intermédio das imagens, são expressas diversas informações, diferentemente da obra literária, que só o faz por intermédio da palavra; que só pode conseguir essa significação por meio de uma aproximação.

Hutcheon vai afirmar que atualmente as adaptações estão em todos os lugares, e cita a ideia de Walter Benjamin de que ao contar histórias o indivíduo vai sempre repetir outras, mostrando a importância das adaptações na cultura ocidental. No entanto, Hutcheon admite que ainda hoje existe preconceito com as adaptações mais populares ou contemporâneas, por exemplo, vistas como



interferência, suavização, perversão ou profanação do texto literário. Para ilustrar esse tipo de pensamento Hutcheon faz alusão ao pensamento de Newman, para quem a transposição da literatura para uma narrativa cinematográfica constituiria um tipo de cognição inferior, e de Virgínia Woolf, que considera o texto fílmico um parasita e a obra literária uma vítima, apesar de ter admitido que o cinema tinha uma capacidade de expressão incomparável. Já, na visão de Christian Metz, o cinema diz coisas que poderiam ser expressas por intermédio de palavras, mas diz de modo diferente.

Linda Hutcheon observa que lidar com as adaptações como adaptações é pensá-las como palimpsestos e ao dizer que determinada obra é uma adaptação já é declarar que esta se relaciona com um texto anterior, por isso, os estudos sobre adaptação são geralmente desenvolvidos a partir da comparação entre obras. No entanto, a autora chama a atenção para o fato de que, mesmo havendo essa ligação a um texto anterior, a adaptação não perde sua autonomia, pelo contrário, esta possui uma existência única, permeada de diversas referências e saberes.

Passando para o discurso sobre a fidelidade, Linda Hutcheon observa que há várias escolhas presentes no ato de adaptar como: a vontade de desfazer a lembrança do texto original, de questioná-lo, ou homenageá-lo, ao copiar o texto, ou até mesmo ter um objetivo duplo, ao fazer uma "homenagem contestadora" (GREENBERG, citado em HUTCHEON, 2013, p. 49). A adaptação pode ser definida por três tipos de perspectivas diferentes, mas que se relacionam. A primeira seria ver a adaptação como uma "entidade ou produto formal" (p. 29) que faz uma transposição de uma ou mais obras. Nesse processo podem estar envolvidas mudanças entre diferentes mídias romance-filme, mudança entre gêneros épico-romance e a mudança de foco ou de contexto, quando a história é recontada por meio de uma perspectiva distinta, levando a outras interpretações. A segunda perspectiva é observar a adaptação como um processo de criação em que estão envolvidas novas interpretações, que levam a recuperações e apropriações do texto de partida. E a terceira perspectiva seria olhar para a adaptação pelo seu processo de recepção, já que o público percebe as relações entre textos a partir de suas inferências e de sua memória.

Grande parte dos estudos da adaptação pensa que a história é o núcleo do que é transposto nas relações intermediáticas ou entre gêneros e por meio de diversas formas de interação. "A adaptação buscaria, em linhas gerais, 'equivalências' em diferentes sistemas de signos para os vários elementos da história: temas, eventos, mundo, personagens, motivações, pontos de vista, conseqüências, contextos, símbolos, imagens e assim por diante" (HUTCHEON, 2013, p.32, ênfase no original).

Durante o processo de adaptação, as unidades separadas da história, quase sempre sofrem mudanças. Modificações, não só no ordenamento do enredo, mas também o tempo pode ser expandido ou contraído e o ritmo pode



sofrer transformação. Essas alterações podem levar a relevantes diferenças significativas. Cada uma dessas formas de adaptação pode implicar um modo de engajamento diferente por parte do adaptador e do público.

Linda Hutcheon comenta que, ao tentar definir a adaptação, esta é, muitas vezes, comparada à tradução, já que algumas teorias mais recentes pensam a tradução como uma relação intercultural e intertemporal de textos e outras línguas, aproximando-se da definição da adaptação. Por intermédio dessa analogia, pode-se dizer que as adaptações seriam traduções que transpõem elementos intersemióticos de dois sistemas de signos. E, como não existem traduções literais, também não existiriam adaptações literais. Sobre essa comparação, Hutcheon faz alusão ao pensamento de Benjamin de que a tradução é, na verdade, uma forma de engajamento com o texto original, que nos permite observá-lo de formas diversas.

Nessa analogia entre tradução e adaptação, a paráfrase é também utilizada, já que tem como definições “um modo de contar ‘junto’” (HUTCHEON, 2013, p.41, ênfase no original); “uma versão ou ampliação livre de uma passagem” (p. 41), que se encontra no *Oxford English Dictionary*. Tais definições assemelham-se muito à própria conceituação de tradução e de adaptação. A paráfrase é muito útil quando a transposição gera uma mudança ontológica, como, por exemplo, quando a adaptação é baseada em um fato histórico ou numa biografia, sendo transposta para uma forma ficcional.

Existem várias razões para que o adaptador escolha uma história para transformá-la em mídia, como, por exemplo, para contestar ideias políticas ou para fazer homenagens. Por isso, pensar na fidelidade para estudo da adaptação não é adequado, já que, independentemente da motivação, a adaptação é, para o adaptador, um processo de recuperação, no qual o texto fonte é apropriado, interpretado e ressignificado. O mais importante não seria pensar no termo **fidelidade** para juízo de valor, mas como ferramenta para comparar as mídias, observando, assim, a criatividade e a habilidade do adaptador para compor o texto adaptado e criar algo novo.

Do ponto de vista do espectador e do leitor, a adaptação será sempre um produto de intertextualidade, já que, se ele estiver familiarizado com as referências de determinado texto, vai perceber a relação entre os diferentes textos, o que tem relação com o dialogismo bakhtiniano, já que, pelo reconhecimento, as obras são comparadas. Os textos são vistos como um conjunto de citações, que são explícitas ou não, acontecendo o mesmo com as adaptações cinematográficas.

Para alguns teóricos não existiria muitas diferenças entre o texto verbal e as imagens. Hutcheon cita o pensamento de W. J. T. Mitchell, de que “os atos comunicativos, expressivos – narração, argumentação, descrição, exposição e outros dos chamados ‘atos de fala’ -, não possuem mídia específica, não ‘pertencem’ a uma mídia ou outra” (MITCHELL, citado em HUTCHEON, 2013, p. 49, ênfase no original), já pensando nas diferenças entre os modos de mostrar e



contar, cada mídia tem a sua especificidade. Dessa forma, cada mídia se relaciona com diversos tipos de expressão.

Hutcheon observa a importância de se pensar nos contextos de criação e recepção, que podem ser “públicos”, “econômicos”, “culturais” e “pessoais” (HUTCHEON, 2013, p. 54):

Isso explica por que, mesmo no mundo globalizado de hoje, mudanças significativas no contexto – isto é, no cenário nacional ou no momento histórico, por exemplo – podem alterar radicalmente a forma como a história transposta é interpretada, ideológica e literalmente. (HUTCHEON, 2013, p. 54)

Ou seja, as mudanças de contexto histórico e também temporal vão influenciar diretamente no efeito causado no espectador/leitor e nas suas possíveis interpretações da mensagem transmitida no texto ou na imagem.

Para pensar a adaptação é necessário também compreender “o lugar de onde se fala” (RIBAS, 2014, p. 118). Saber se é o crítico de literatura ou se é o cineasta que fala, por exemplo, leva à compreensão de como deve ser direcionada a reflexão e de quais os limites e as possibilidades do pesquisador. Nesse contexto, Ribas afirma que o professor, também como pesquisador, deve ter muito cuidado para não utilizar o estudo da adaptação somente como facilitador do ensino da literatura canônica, pois, nesse caso, estaria utilizando as duas mídias como ferramenta didática, reduzindo sua potência significativa a instrumental. E, dessa forma, estaria privilegiando o texto literário e negligenciando a adaptação.

O próximo passo do nosso estudo é compreender o tempo em que as obras se inserem e a contemporaneidade e assim entender melhor a ressignificação de determinada obra.

O risco, nessa comparação, é levar a análise por um caminho que acabaria privilegiando a hierarquização entre literatura e cinema, ou apenas elencando semelhanças e diferenças. Maria Cristina Ribas afirma:

Estamos falando do comparativismo que não alimenta dependência entre as partes em diálogo, que não pretende hierarquizar uma narrativa sobre a outra, e não trabalha com a eleição de um texto matricial (modelo) a ser “fielmente” seguido pela sua dita reprodução. A validação desta não mais seria por conta do estatuto de fidelidade ao texto celebrado como “original”. (RIBAS, 2014, p. 119, ênfase no original)



Ribas cita o pensamento de McFarlane de que as tendências teóricas que não levam em conta a intertextualidade no processo de adaptação, não a entendem como uma relação de convergência entre diversas artes, deixando de lado fatores muito importantes na feitura dos filmes como as suas condições de produção e contexto social em que se inserem (MCFARLANE, citado em RIBAS, 2014, p. 126).

A autora faz menção ao pensamento de Robert Stam sobre o fato de a mudança de meio de comunicação na transposição do conteúdo em um processo de adaptação, quebrar o estatuto da fidelidade, já que por esta mudança a adaptação toma um caráter diferenciado e original. Observa Ribas: "Neste sentido, a passagem de um meio verbal – o texto literário – para um meio plural, que lida com múltiplas linguagens, inviabiliza uma proposta de fidelidade literal, segundo o autor, indesejável" (RIBAS, 2014, p. 120).

A adaptação é vista pela autora como uma releitura e, com base no pensamento de Harold Bloom, também é entendida como uma "desleitura" ("*misreading*") (BLOOM, citado em RIBAS, 1991, p. 121). A seguir, ela comenta os ganhos advindos dessa relação entre mídias, neste caso, literatura e cinema, em que ambas saem enriquecidas. E também elenca alguns termos que estão em ligação direta com a adaptação/desleitura como: hibridismo, transformação, canibalização, reescrita, palimpsesto, dialogismo e intertextualidade.

A relação entre essas artes é vista como suplementar, pois são acrescidos inúmeros elementos nessa transposição. Há uma quebra não só do estatuto da fidelidade, mas também a adaptação não precisa mimetizar perfeitamente o texto fonte, pois este não estaria mais ligado a uma origem, visto que tudo é constituído pelo entrelaçamento de textos, pelo diálogo entre referências diversas.

Observando aqui as vantagens das trocas existentes entre as duas mídias através das adaptações ou releituras. Como bem observa Ribas, a literatura e o cinema são enriquecidos através das releituras, já que neste processo estão incluídas, por exemplo, as noções de hibridismo, dialogismo e de intertextualidade, mostrando o texto como um "mosaico de citações" (KRISTEVA, citada em RIBAS, 2014, p. 121). Por meio do pensamento da autora, também se reflete sobre a adaptação como suplemento do texto de partida, já que pode sofrer acréscimos.

Assim, cada "tomada" baseada em um romance (texto-fonte) desmascara ou traz à tona contemporânea, uma faceta não só do romance em foco, como também das condições de produção daquele "novo" texto (fílmico), as quais, por sua vez, dizem respeito aos constituintes daquele discurso (ideologias, subjetividades, citações, interpretações) que transitam



internamente na adaptação ou “migram” de outros textos e contextos. (RIBAS, 2014, p. 123, ênfase no original)

A autora concorda com Robert Stam quando este chama a adaptação de uma “iluminação mútua” (STAM, citado em RIBAS, 2014, p. 123), que clareia e guia o olhar de uma mídia em relação à outra, sendo esta uma ampliação do texto fonte. Ribas a considera um processo criativo feito a partir dos equívocos que perpassam o processo de criação do escritor/roteirista na transposição das mídias. Esse processo necessita de diversos recursos de significação, que interferem nos sentidos já existentes.

As releituras proporcionam a criação de categorias temporais distintas e que se materializam por meio de vários formatos, como, por exemplo, o devaneio, as elipses e a superposição de imagens, que acabam desnortando o leitor. A partir desses estranhamentos, o indivíduo não deve analisar a verdadeira intenção do autor, mas a palpabilidade dos efeitos promovidos. A adaptação é dinâmica e tem autonomia, já que pode significar sozinha, tendo uma relação descontínua com a obra fonte.

Ribas ainda comenta que as escolhas e as lacunas do processo de adaptação estão carregadas de ideologia e que os efeitos que estas escolhas causam também são ideológicos. Essas escolhas, ou silêncios, propostas pelos roteiristas/cineastas/autores direcionam o olhar do espectador e, por isso, acabam por defender, transmitir e mesmo rasurar determinada(s) ideologia(s).

CONCLUSÃO

Tendo como esteio toda a reflexão suscitada até agora e retomando alguns pontos principais, entende-se que a relação entre literatura e cinema é muito enriquecedora e que o estatuto da fidelidade não deve ser mais utilizado como instrumento de valorização que determina a hierarquia equivocada entre as duas artes.

Levando em conta, neste caso, o *corpus* ficcional analisado nesta pesquisa, o romance *O vice-rei de Uidá* e a adaptação *Cobra verde*, pode-se pensar que as narrativas têm implícita e explicitamente, nas lacunas e escolhas do autor, do diretor e do roteirista, elementos carregados de ideologia.

Para tratar das adaptações como possíveis leituras ou interpretações da obra escrita, vendo-as como possíveis preenchedoras das lacunas presentes no texto e como instrumento filosófico, compreende-se, com base no pensamento de Stam, que as transformações feitas na transposição de um romance



para a narrativa cinematográfica são estratégias de transmissão de determinadas ideologias e discursos sociais.

Nesse sentido, as escolhas de Werner Herzog, na adaptação cinematográfica *Cobra verde*, são entendidas como um processo de recuperação que constituem uma "homenagem contestadora" (GREENBERG, citado em HUTCHEON, 2013, p. 29) de seu hipotexto, o romance *O vice-rei de Uidá*, já que o diretor prefere direcionar o filme para uma crítica ao homem e suas fraquezas, suas falhas de caráter e sua crueldade. Dessa forma, diferente da obra literária, em que o personagem principal é visto por diversos olhares, Herzog prefere tratar da face mais cruel deste. Dentre várias críticas, pôde-se apreender desta análise a crítica à dominação, às fraquezas humanas e ao preconceito racial, mostrando o homem como dominador, excessivamente ambicioso, inconsequente e que, ao final de tudo, encontra-se desamparado, louco, sozinho e igual a todos os homens. Logo, a adaptação trouxe contribuições muito ricas e que funcionaram como suplemento do texto fonte, apontando de forma mais direcionada o olhar do espectador para questões sociais, talvez não tão evidentes no romance, levando-o a refletir sobre o texto fílmico e conseqüentemente à compreensão das ideologias presentes nos discursos.

O cinema é então, como observa Stam, por intermédio do pensamento de Deleuze, uma máquina de gerar conceitos e por isso se constitui como um instrumento filosófico. A partir desse pensamento, compreende-se, nesta pesquisa, que a relação entre literatura e cinema é extremamente válida e que a adaptação é autônoma e significativa. Deixa-se de lado o conceito de fidelidade como rótulo para validação das obras, entendendo-o como instrumento importante para a reflexão sobre as escolhas e estratégias de construção do texto fílmico, visto, aqui, como um instrumento filosófico permeado de discursos ideológicos.

REFERÊNCIAS

COBRA Verde. Direção de Werner Herzog. ALE: Lucki Stipetic; Werner Herzog Filmproduktion, 1987. 1 VHS (111 min).

CHATWIN, B. *O vice-rei de Uidá*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GAUDREAU, A.; JOST, F. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: EDU – UnB, 2009.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. 2. ed. Florianópolis: UFSC, 2013.

RIBAS, M. C. C. Literatura e(m) cinema: breve passeio teórico pelos bosques da adaptação. *Alceu: Revista de Comunicação da PUC-Rio*, v.14, n. 28, Rio de Janeiro, jan./jun. 2014, p. 117-128.

SANTAELLA, L. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1983.



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

