

TRAMA DE SENTIDOS:

LEITURA ENTRECruzADA DE DUAS OBRAS CONTEMPORÂNEAS

Dr. WELLINGTON RICARDO FIORUCI
Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR)
Pato Branco, Paraná, Brasil
fioruci@utfpr.edu.br

RESUMO: O cinema buscou em sua fase inicial embeber-se do potencial narrativo da literatura e da força de sua tradição. Não é mera casualidade que muitos escritores tenham sido os primeiros grandes roteiristas de Hollywood. Mais tarde, com o amadurecimento da linguagem cinematográfica e a popularidade que esta adquire, há um movimento que alimenta o caminho inverso e traz, por conseguinte, as contribuições da sétima arte para o texto literário. Interessa-nos neste trabalho explorar o diálogo entre estas duas linguagens a partir do romance de Gabriel García Márquez *Crónica de una muerte anunciada* (1981) e sua adaptação para o cinema em 1987 pelas mãos de Francesco Rosi, intitulada *Cronaca di una morte annunciata*. Tomando como embasamento teórico o conceito de adaptação, o presente estudo tem por pretensão identificar no texto fonte e em sua tradução cinematográfica pontos de contato que os aproximem e, em contrapartida, apontar elementos no filme que transformem o construto da transposição semiótica em um novo texto. Assim, busca-se preservar as idiosincrasias de cada linguagem, com vistas a eliminar as falaciosas noções de hierarquia e fidelidade que não raro norteiam análises deste caráter.

Palavras-chave: *Crónica de una muerte anunciada*. *Cronaca di una morte annunciata*. Literatura. Adaptação cinematográfica.

Artigo recebido em: 30 jul. 2018.
Aceito em: 17 ago. 2018.

INTERRELATION OF SENSES: CROSS-READING OF TWO CONTEMPORARY WORKS

ABSTRACT: Cinema sought in its initial phase to draw upon the narrative potential of literature and the power of its tradition. It is no mere coincidence that many writers have been the first great Hollywood screenwriters. Later, with the development of cinematographic language and its popularity, there is an inverse movement, extending contributions of the seventh art to the literary text. In this article, we intend to explore the dialogue between these two languages from Gabriel García Márquez novel *Crónica de una muerte anunciada* (1981) to its adaptation to the cinema by Francesco Rosi, entitled *Cronaca di una morte annunciata*, in 1987. Taking as theoretical foundation the concept of adaptation, the present study aims at identifying, in the source text and in its cinematographical translation, points of close contact and, on the other hand, point out elements in the movie that confer to it the status in a new text. Thus, we shall seek to preserve the idiosyncrasies of each language, striving at eliminating the fallacious notions of hierarchy and fidelity which continue to serve as guidance in adaptation studies.

KEYWORDS: *Crónica de una muerte anunciada*. *Cronaca di una morte annunciata*. Literature. Film adaptation.

Produzir por meios diferentes efeitos análogos.
Paul Valéry

FILME E ROMANCE: SINTAGMAS MÁXIMOS NARRATIVOS

Em um conhecido ensaio, publicado na década de 60 sob o título de “Introdução à análise estrutural da narrativa”, o eminente semiólogo francês Roland Barthes começa afirmando que “Inumeráveis são as narrativas do mundo.” (BARTHES, 2008, p.19), premissa carregada de pluralidade e, por isso mesmo, fundamental para este estudo que se propõe a analisar a construção da linguagem em duas diferentes narrativas: a cinematográfica e a literária.

De fato, são inúmeras as formas de narrar algo ou contar algo. Tanto é verdade que diferentes códigos ou linguagens podem narrar a partir de seus meios de expressão: assim, um mesmo evento poderá ser contado ou veiculado

pela verbalidade da literatura, pela encenação do teatro, pelo ritmo corporal da dança, pela melodia da música, pela tridimensionalidade imagética do cinema e mesmo por artes consideradas mais “estáticas” como a fotografia e a pintura, as quais também podem sugerir movimentos ou sucessão de ações.

Com efeito, a narratividade ou a capacidade das linguagens de narrar é inerente à própria experiência humana, conforme afirma Barthes:

Além disso, sob essas formas quase infinitas, a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há, em parte alguma povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm suas narrativas, e freqüentemente estas narrativas são apreciadas em comum por homens de cultura diferente, e mesmo oposta; a narrativa ridiculariza a boa e a má literatura; internacional, trans-histórica, transcultural; a narrativa está aí, como a vida. (BARTHES, 2008, p.19)

Por este prisma, entender-se-á que a linguagem do cinema compartilha da narratividade literária, isto é, o sistema da narrativa sobre o qual se debruça Barthes (2008, p.55), definido pelo concurso dos processos de articulação e integração, ou segmentação e recolha das unidades, está presente tanto na narrativa verbal da obra literária quanto na *mise-en-scène* fílmica.

Aproximam-se ainda mais estas linguagens se pensarmos na narrativa a partir da precisão que lhe dá Lúcia Santaella, a saber, as categorias de “narrativa espacial” e “narrativa sucessiva” (SANTAELLA, 2005, p.325 et seq.), ambas calcadas na ideia de espacialização e sequência que subjaz à narratividade e que corresponderia de forma correlata àquilo que Barthes tratará como sendo a distorção e a expansão da temporalidade verbal. Nesse sentido, Santaella demonstra, a partir dos estudos peirceanos, que a teoria geral dos signos permite estabelecer relações entre diferentes linguagens, mesmo aquelas de códigos aparentemente inconciliáveis, afinal, toda forma de conhecimento do mundo se dá por meio de signos, conforme já apontava Peirce em sua fenomenologia de base semiótica:

Uma vez que não há interpretação sem signos, pois *toda interpretação é signo*, a concepção de signo passou a ocupar um lugar proeminente no pensamento de Peirce. [...] Peirce percebeu imediatamente que essa concepção de representação ou signo é fundamental não apenas para a ciência, mas também para a linguagem, arte, mecânica, lei, governo, política, religião, etc. De fato, ela é fundamental ao pensamento, ação, percepção e emoção humanas. (SANTAELLA, 2005, p.31, grifo meu)

O pensador norte-americano aponta, como se depreende do excerto, para uma teoria que entendesse toda forma de pensamento ou de representação do mundo, físico ou não, a partir da ideia de códigos de linguagem, isto é, de signos. Visando à complementação deste raciocínio, vejamos o excerto seguinte:

Estas são relações internas, estabelecidas nos limites da própria literatura, e que recebem o nome de literatura comparada, da qual uma regionalidade seria a *semiótica da tradução*, e relações externas, estas desdobradas em dois níveis: *relações da literatura com as demais artes*: música, pintura, escultura etc. e *relações da literatura com outros sistemas de signos*: jornal, fotografia, cinema, publicidade, televisão, hipermídia. Tudo isso é viável porque a teoria geral dos signos nos habilita a perceber as inter-influências e intercâmbios de recursos que um sistema de signos pode estabelecer com outros e que são chamados de *processos intersemióticos*. Sob essa lente, torna-se perceptível por que e como uma linguagem pode fecundar a outra, como a literatura pode fecundar o cinema e vice-versa [...] (SANTAELLA, 2006, grifos meus)

Esta reflexão ensejada justifica-se pela intenção de afiançar os laços narratológicos que permitem aproximar a literatura e o cinema, já que tanto um romance quanto um longa-metragem, como é o caso de *Crónica de una muerte anunciada* de García Márquez e a versão de Rosi, *Cronaca di una morte annunciata*, são sintagmas máximos na constituição narrativa de suas respectivas linguagens artísticas.

Além disso, cada uma dessas linguagens, com suas inalienáveis idiossincrasias, foi ganhando força ao longo de sua trajetória, sobretudo pela vitalidade alicerçada no ato de contar uma história, seja de um povo, como na epopeia clássica, seja de um indivíduo, no romance burguês, legado que o cinema herdaria, pois o cinematógrafo passaria de um mecanismo científico e documental, nas mãos do Lumière, para ser o grande contador de histórias nas mãos generosas de Georges Méliès. Tal foi a origem do cinema e daí em diante seu carro-chefe:

Uma linguagem, evidentemente, não se desenvolve em abstrato, mas em função de um projeto. O projeto mesmo que implícito, era contar estórias. O cinema tornava-se como que o herdeiro do folhetim do século XIX, que abastecia amplas camadas de leitores, e estava-se preparando para se tornar o grande contador de estória da primeira metade do século XX. A linguagem desenvolveu-se, portanto, para tornar o cinema apto a contar estórias; outras opções teriam sido possíveis, que o cinema desenvolvesse uma linguagem científica ou ensaística, mas foi a linguagem da ficção que predominou. (BERNARDET, 2004, pp.32-33)

Como se vê, é evidente o parentesco narrativo entre as duas linguagens. E é exatamente por haver este (inegável) parentesco que o trabalho de adaptação quase sempre finca suas estacas no terreno do argumento ou do enredo, em outras palavras, apesar de toda a riqueza semiótica que cada código possui, muitas vezes o diálogo se simplifica pelo tratamento dado ao enredo, à narrativa.

It is the screenplay, not the source text, that is the most direct foundation and fulcrum for any adapted film. As the film's narrative springboard, it guides the screen choices for story structure, characterization, motifs, themes, and genre. It indicates what will or will not be used from the source, including what is to be altered or invented, and in what settings and tonal register¹. (BOOZER, 2008, p. 04, ênfase acrescentada)

Contudo, é fundamental destacar que a autoria, ou a assinatura de um filme, vai muito além da questão do enredo ou da estrutura narrativa. Na verdade, a transposição filmica de um texto literário ganha maior ou menor relevância ou força estética justamente na reelaboração sígnica da narrativa que se processa na passagem de um meio para outro, a qual cabe ao diretor na sua condição de *auteur* realizar. A seguir, lançaremos mais luz sobre esta complexa relação semiótica que vai de uma forma e estilo para outro, ou seja, no caso que nos cabe analisar, o processo dialógico que se estabelece entre o papel impresso e a tela de projeção.

*Nunca le pareció legítimo que la vida se
sirviera de tantas casualidades
prohibidas a la literatura, para que se
cumpliera sin tropiezos una muerte tan
anunciada.*

Gabriel García Márquez

A TRAGÉDIA DE GARCÍA MÁRQUEZ REELABORADA

Transpor uma obra em um código para outro é um exercício dos mais complexos, pois há que se levar em conta que toda leitura de um código é uma interpretação e uma tradução semiótica, o que implica em alguma

¹ É o roteiro, não o texto-fonte, o alicerce e o fulcro mais direto para qualquer adaptação filmica. Como um trampolim para a narrativa filmica, ele guia as escolhas da estrutura narrativa para a tela, composição, motivos, temas e gênero. Ele indica o que será e o que não será usado da fonte, incluindo o que vai ser alterado ou inventado, e qual o cenário e o tom empregado. (tradução minha)

medida reelaborar a estrutura da obra transposta, haja vista que a adaptação constitui-se em outro texto. Dito de outro modo, o diálogo que se dá entre a obra de partida e a adaptação deve calcar-se em um princípio de autonomia desses diferentes discursos, afinal, “[...] uma adaptação tem sua própria aura.” (HUTCHEON, 2013, p.27). Com efeito, quando se traduz uma linguagem para outra há necessariamente uma reelaboração em termos de linguagem, ou seja, a forma de expressão é traduzida juntamente com o conteúdo semântico que a veicula:

[A] tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfiam tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a iconicidade do signo estético, entendido por signo icônico aquele “que é de certa maneira similar àquilo que ele denota”). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se, pois, no avesso da chamada tradução literal. (CAMPOS, 1992, p.35)

Como afirma Haroldo de Campos, esta dupla articulação entre textos, a um só tempo autônoma e recíproca, é um exercício de recriação ou de transcrição, para usar uma terminologia do próprio autor, exercício este que visa ao diálogo da obra traduzida, ou transcriada, com a informação estética original daquela que se traduz, num movimento de constante interpretação e ressignificação. Neste ponto, cabe muito bem a posição de Linda Hutcheon quando afirma que uma adaptação tem uma dupla natureza, sendo simultaneamente processo e produto “[...] a adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária - ela é a sua própria coisa palimpséstica” (2013, p. 30).

O raciocínio estético de Haroldo de Campos leva à imbricada passagem de um nível semântico para outro mais interno, para as filigranas do texto fílmico, neste caso em específico a que se propõe esta análise. Trata-se, deste modo, de observar como o cinema tem contribuído com seu repertório sígnico para a ressemantização do texto literário, no que tange às relações de transposição semiótica. Vale recordar a polêmica que envolveu o cineasta Peter Greenaway que, em um ensaio de 2001, expressou sua profunda insatisfação com o cinema, já que este lhe transmitia “[...] a desconfortável sensação de que até hoje não se viu nenhum cinema. O que vimos foram só 105 anos de texto ilustrado.” (citado em MACIEL, 2011, p.19).

Quando o crítico e poeta Haroldo de Campos aponta para a tradução da

“materialidade mesma” da linguagem está indicando que o cinema, por exemplo, não se restringirá a repetir na tela a verbalidade e, conseqüentemente, a estrutura narrativa da literatura. É preciso que o cineasta e sua equipe explorem a materialidade verbo-visual que têm a mão, potencialmente expressa pela direção, fotografia, montagem, roteiro, desenho de som, atuação do elenco, em suma, espera-se que esta conjunção de ferramentas, fiel a sua própria iconicidade, (re)crie um texto que não pretenda ser apenas uma projeção sonora-visual daquele com o qual dialoga.

The shift from a single-track, uniquely verbal medium such as the novel, which “has only words to play with”, to a multitrack medium such as film, which can play not only with words (written and spoken), but also with theatrical performance, music, sound effects, and moving photographic images, explains the unlikelihood – and I would suggest even the undesirability – of literary fidelity². (STAM, 2000, p. 56)

Tendo em vista tais premissas, como se dá a realização fílmica de *Crónica de una muerte anunciada*? Responder-se-á a esta pergunta levando-se em conta os aspectos diferenciais observados no filme, isto é, relativamente à forma e ao estilo cinematográficos, quais são as perspectivas e os efeitos de sentido elaborados pela película dirigida pelo italiano Francesco Rosi em relação ao texto de García Márquez. A título de introito, o romance tornou-se notório por provocar um desvio em termos de gênero policial, já que há um crime, mas este é anunciado desde as primeiras linhas em tom profético. Mais que isso, até que se consume o trágico fato, o leitor acompanha a narrativa proléptica perseguindo os eventos que vão inexoravelmente desencadeando-se como uma profecia. O anti-policial de contornos neobarrocos que escreve García Márquez, considerado por ele mesmo o seu melhor romance, parece ser isso: um romance profético.

Antes de abordar a versão cinematográfica deste relato, é possível tecer alguns comentários que permitam compreender o primeiramente o filme de forma mais panorâmica. Nesse sentido, vale destacar que o filme de Rosi (*Cronaca di una morte annunciata*, 1987), diante do desafio de recriar na telona a força da linguagem de García Márquez e a estrutura do seu opúsculo que beira a perfeição, realiza um trabalho muito interessante, a despeito de muitas críticas negativas que a produção recebeu. Como sintetizou um crítico italiano no calor da hora: “[...] non è un film perfetto: soffre dei difetti cronici delle

² A mudança de uma estrutura monomidiática, meio unicamente verbal como o romance, em que “se tem apenas palavras para se lidar”, para um meio multimidiático como o filme, no qual se pode lidar não apenas com palavras (escritas e faladas), mas também com performance teatral, música, efeitos sonoros, e imagens fotográficas em movimento, explica a impossibilidade – e eu sugeriria mesmo a indesejabilidade – da fidelidade literal. (tradução minha)

produzioni internazionali, con qualche attore doppiato alla meno peggio [...] Ma è un film che, anche nei suoi difetti è pregno di un fascino inimitabile: quello di un cinema che sta ormai scomparendo”³ (FUMAGALLI, 1987).

É fato que o filme de Rosi apresenta limitações em alguns aspectos no que tange à sua construção narrativa, sobretudo no tocante ao ritmo do filme, como fizeram notar algumas análises a respeito. Tal foi o caso à época de seu lançamento na Colômbia, terra do escritor, em que a recepção do filme por parte de um dos maiores jornalistas colombianos, Ernesto McCausland Sojo (1987), foi em grande medida negativa. Mas o problema do filme não parece ser o elenco multinacional, à parte a crítica de Fumagalli, que contou com atores italianos, mas também do México, Espanha e inclusive o ainda iniciante ator inglês Rupert Everett e a já experiente atriz grega Irene Papas. Talvez esse seja inclusive seu ponto forte em termos de atuação, apesar de realmente haver uma clara diferença de sotaques que algumas vezes para os ouvidos mais apurados causa desconforto e quebra a autenticidade da ambientação, dado que todos os personagens, com exceção de Bayardo San Román (Everett), pertencem ao mesmo local.

É preciso esclarecer que esses apontamentos iniciais visam, grosso modo, não à pretensão equivocada de querer julgar o filme em função do romance, mas sim de construir uma análise crítica da obra cinematográfica *per se*. Acima de tudo, fazer a análise de uma adaptação requer garantir ao diretor e à sua equipe a necessária liberdade de expressão e, por conseguinte, de criação, ou seja, assegurar o princípio que Ismail Xavier, a exemplo de grande parte da crítica, chama de “direito à interpretação livre do romance” (2003, p.61).

Contudo, tal princípio não implica eximir a obra de uma posição crítico-valorativa, seja de cunho estético ou de outra ordem, histórico-cultural, político-ideológica. O próprio Ismail Xavier faz questão de destacar em seu ensaio supracitado que alguns filmes são “mais bem-sucedidos esteticamente” que outros (2003, p.76). Por este prisma, a contundente - e famosa - crítica de Roger Ebert sobre *Laranja Mecânica* aponta para os problemas do filme de Kubrick, mas não pelo fato de ser uma adaptação do romance de Burgess, e sim por questões que a análise evidencia exaustivamente no texto filmico, fazendo questão de separar um discurso do outro “*I say that in full awareness that "A Clockwork Orange" is based [...] on a novel by Anthony Burgess. Yet I don't pin the rap on Burgess. Kubrick has used visuals to alter the book's point of view and to nudge us toward a kind of grudging pal-ship with Alex*” (EBERT, 1972).

³ [...] não é um filme perfeito: sofre dos defeitos crônicos das produções internacionais, com atores dublando o melhor possível [...] Mas é um filme que, mesmo nos seus defeitos, está impregnado de um fascínio incomparável: aquele de um cinema que já está desaparecendo. (tradução minha)

⁴ Eu afirmo em plena consciência que “Laranja Mecânica” está baseado no romance de Anthony Burgess. Contudo, eu não pretendo culpar injustamente Burgess. Kubrick lançou mão de imagens para alterar o ponto de vista do romance e impelir-nos a um tipo de cumplicidade

De modo análogo, o capítulo de Robert Stam sobre as adaptações de *Lolita*, romance de Nabokov, pelas mãos de Kubrick – ele novamente – e do britânico Adrian Lyne não deixa de fazer notar que algumas escolhas podem ser mais ou menos problemáticas para a qualidade final da obra, como quando o crítico compara as pretensões paródicas ou obliterantes de Nabokov e Kubrick em relação ao gênero clássico “Enquanto o livro forma um verdadeiro palimpsesto de virtuosas guinadas paródicas [...] o filme de Kubrick é, na melhor das hipóteses, intermitentemente paródico [...] mas nunca tão consistente ou efetivamente quanto o romance.” (STAM 2008, p.305). Ou em outro momento sobre a linguagem de Lyne “Ainda que não seja desprovido de problemas, o estilo do filme consegue combinar o tema com a estética” (STAM, 2008, p.316). O uso da locução concessiva é fundamental, pois aponta para a necessidade de destacarem-se as particularidades da linguagem ao tempo em que não se abre mão de um posicionamento crítico.

Isso posto, passemos à análise de alguns recursos fundamentais à película de Rosi. Com tal perspectiva, pode-se dizer que *Cronaca di una morte annunciata* acrescenta matizes à obra literária de García Márquez, explorando maiormente, para este fim, a imagética visual. A produção italiana também traduz alguns elementos literários para seu universo, como se verá. Quanto ao primeiro caso, cabe ressaltar a presença metafórica do rio, que ganha corpo e relevância no filme, bem como a presença em algumas cenas de retratos e fotos como metonímia da memória. Em relação ao segundo, há uma reconstrução de algumas passagens bastante significativas já presentes no romance, como a que diz respeito ao espaço dos arquivos municipais, onde está guardado o processo judicial do “crime de honra” cometido pelos irmãos Vicario e outra cena na qual se reúnem os rostos dos personagens mais diretamente envolvidos na trama, conforme se explicará mais adiante. Esta cena rima visualmente com aquela relativa ao assassinato, executado à porta da vítima, Santiago Nasar, onde também reaparecem os rostos, ou seja, a ideia de coletividade, essencial para uma interpretação da participação coletiva do povoado na trama.

Além disso, seria pertinente destacar o impacto cenográfico das locações, cuidadosamente selecionadas por parte da produção. Para reconstituir um cenário que fosse tão caribenho quanto do romance, Rosi traz sua equipe para filmar em Cartagena de Indias, cidade histórica cuja paisagem parece evocar por antonomásia a literatura de García Márquez. O visual decadente da casa de Bayardo San Román é certamente outro ponto forte ao sugerir a importância da passagem do tempo para a narrativa, já que se tem um intervalo de quase trinta anos entre o presente da enunciação e o presente do enunciado.

relutante com Alex. (tradução minha)

Outra escolha bastante significativa, brevemente comentada anteriormente, é a do *casting*. A produção deste filme contou com alguns atores bastante experientes, como é o caso de Irene Papas, atriz já consagrada, responsável pela interpretação da mãe de Ángela Vicario, a noiva conspurcada. Neste caso, infelizmente, a personagem dela tem pouco espaço em cena, sendo, porém, marcante sua breve participação. Outro intérprete experiente é Gian Maria Volonté, reconhecido ator italiano que havia chamado a atenção em alguns *westerns* de Sergio Leone, quem no filme assume a interpretação de Cristo Bedoya mais velho, cujo papel é de extrema relevância, já que ele é o narrador. Sua presença dá ao filme autoridade, em uma atuação que é digna do papel-chave que sustenta.

O elenco conta ainda com o peso dramático de Lucia Bosé, veterana e renomada atriz italiana, conhecida também por sua carreira na Espanha, que se encarrega de humanizar a dor da mãe de Santiago Nasar, o assassinado. Para finalizar, o “suposto” triângulo amoroso, já que não se prova esta teoria, fica a cargo de Rupert Everett, ator britânico em início de carreira que se tornaria mais conhecido em Hollywood; a bela Ornella Muti, de longa carreira no cinema italiano, e o franco-americano Anthony Delon, quem basicamente iniciava sua carreira e era mais conhecido por ser filho de Alain Delon. Everett encarna com necessário mistério o estranho viajante Bayardo San Román, e marido ultrajado, ao passo que os demais são Ángela Vicario, a esposa, e Santiago Nasar, o alegado amante. Estes dois últimos dão aos seus papéis certo lirismo e poeticidade que cabem bem aos dois personagens. Destaca-se certamente Ornella Muti, mais à vontade e visceral quando é preciso.

Após estas breves considerações sobre as locações e o elenco, faz-se necessário aprofundar alguns dos traços estilísticos presentes em *Cronaca di una morte annunciata*. Assim, a metáfora do rio chama a atenção por condensar alguns elementos essenciais à narrativa de García Márquez, os quais podem ser expressos nestes pares semânticos, a saber: vida e morte, tempo e memória. Como se sabe, o rio simboliza, desde Heráclito, a ideia de um tempo fluido, incessante, que jamais se repete. Tal simbologia propicia nesta leitura duas abordagens: o rio remeteria não apenas ao tempo, mas também à memória, subsidiária deste no que tange ao pensamento humano. Por esse prisma, o rio seria o tempo humanizado. De forma correlata, o rio, ao evocar a ideia de vida, de passagem do tempo humano, também pode associar-se à morte, seu fim, seu avesso existencial.

No filme de Rosi, estes pares, tanto quanto no romance garciamarqueziano, são fundamentais, verdadeiros *tours de force* que sustentam as narrativas. O tempo da tragédia, limiar entre a vida e a morte, em ambas as obras é rememorado, ou ainda melhor, é reconstituído pelo trabalho do narrador. Assim, como sintetizar o vaivém e as diversas vozes que constituem o romance e são a base memorialista para que o narrador regresse ao passado? O filme precisa condensar as diversas camadas do romance, e o

faz pela metaforização expressa na passagem em que Cristo Bedoya, sentado à sombra de uma imensa árvore, observa contemplativamente as águas do rio que, no passado, trouxera a família Nasar e, anos mais tarde, traria o misterioso Bayardo San Román. Ambos estranhos, forasteiros cujas vidas se cruzariam tragicamente naquele pequeno povoado caribenho sem nome: “*Seis años antes que mataran a Santiago Nasar, llegó a nuestro pueblo un extranjero*”⁵. Assim retoma a palavra a voz narrativa no filme, após um tempo de reflexão em silêncio, apenas acompanhado pelo som de alguns pássaros e uma música extradiegética assaz melancólica.

Na cena em que esta metaforização ocorre (ROSI, 1987, 25’20”), há uma elipse a partir da contemplação do narrador que observa as águas que vão levando um pequeno arbusto com um pássaro. Segundos antes uma personagem, a dona da venda, tendo as águas do rio ao fundo, tenta com determinação salvar Santiago Nasar, mas recebe a notícia por cidadãos em polvorosa de que já o haviam matado. A cena então corta para o narrador a observar as águas do tempo, como se fosse ele a recordar aquele momento doloroso, águas que são a passagem inexorável entre a vida e a morte.

Há que se destacar, no que tange à figura discursiva do narrador, a mudança que ocorre do livro para o roteiro fílmico. No romance, trata-se de uma pessoa do povoado que conhece todos os envolvidos, mas cujo nome não é revelado. Apenas se sabe que se trata de uma personagem que transita entre todos e participa inclusive de alguns momentos da ação, pois sua família é também parte do povoado e conhece as famílias Nasar e Vicario. No filme, Rosi opta por dar a narração a Cristo Bedoya, o jovem que mais tarde se tornaria médico e havia sido o melhor amigo de Santiago. É uma escolha do realizador fílmico possivelmente para aproximar o narrador da vítima e, por conseguinte, o relato, dada a temporalidade inferior do filme em relação à do romance, isto é, nos envolvemos menos tempo com a história na tela do que se comparado este ao tempo da leitura romanesca.

A memória, como se depreende do exposto, é fundamental no discurso de ambas as obras. Nesse sentido, o diretor explora amiúde a presença de fotos e quadros que nos levam à ideia de um tempo que se vai recuperando pelo imaginário registrado em imagens, neste caso, mas não só. A cena do arquivo municipal do *Palacio de Justicia* reforça e amplia esta leitura. Neste espaço abandonado e em ruínas, consumido pelo tempo, o narrador vai juntando as peças que formam o processo judicial relativo ao crime de honra que costura a narrativa: “Yo mismo exploré muchas veces con las aguas hasta los tobillos aquel estanque de causas perdidas, y sólo una casualidad me permitió rescatar al cabo de cinco años de búsqueda unos 322 pliegos

⁵ Seis anos antes de matarem Santiago Nasar, chegou ao nosso povoado um estrangeiro.
(tradução minha)

salteados de los más de 500 que debió de tener el sumario”⁶. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.114).

Essa passagem do romance se soma às vozes de diversos personagens que vão dando vida ao passado. São mais de cinquenta personagens testemunhas que ganham algum espaço na abreviada narrativa, ou seja, de forma indireta ou direta participam da trama e compõem um mosaico de vozes cujo caráter multiperspectivista aponta tanto para a noção de coletânea de relatos (investigação ao gosto do romance policial?) quanto para a constituição de uma coletividade. O narrador vai recolhendo estas vozes vinte anos depois e necessita mais de cinco anos para isso. Claro que a narrativa verbo-literária condensa este tempo a sua maneira, tal qual o filme a partir das cenas das fotos e quadros. No caso desta cena do *Palacio de Justicia*, Bedoya (narrador fílmico) vai pendurando para secar em um varal labiríntico as folhas do processo que carregam embebidas em águas paradas o passado. A câmera vai percorrendo este imenso varal de memórias colhidas e secadas de forma bastante significativa, enquanto segue a voz do narrador em *off*, perfazendo uma sequência poética de forte evocação memorialística.

Há ainda a presença da “memória missiva”, pois tanto o narrador quanto outros personagens trocam correspondências após os eventos, registrando e preservando a memória dos acontecimentos. Estas terão no desfecho da película um valor bastante poético, que ressemantiza o papel (inevitável trocadilho) das cartas enviadas por Ángela a Bayardo, como uma espécie de tentativa de reatamento que parte dela, depois que ela “[...] descubrió entonces que el odio y el amor son pasiones recíprocas.”⁷ (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.108). Assim, Ángela fervorosamente “Escribió una carta semanal durante media vida.”⁸ (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.108), mas em dezessete anos jamais obteve qualquer resposta. O filme aproveita esta relação copiosa e mão menos contundente e transforma-a em uma cena em *travelling* com a câmera alta em que, por fim, Bayardo cede e vai ao encontro de Ángela, uma bela tomada em que ele deixa um caminho de cartas espalhadas pelo chão, ao pé da mansão onde muitos anos antes tiveram a fracassada lua de mel. A trilha de cartas, de memórias se poderia dizer, é percorrida pela câmera e levará até o personagem embaixo de uma árvore frondosa e idílica. No romance, Bayardo traz as duas mil cartas em um baú, ainda lacradas, e diz com total objetividade: “Bueno [...] aquí estoy.”⁹ (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.110).

Para finalizar, importa analisar dois últimos aspectos que tratam da

⁶ Eu mesmo procurei, muitas vezes com água até os tornozelos, naquele tanque de causas perdidas, e só um acaso me permitiu resgatar, depois de cinco anos de buscas, umas 322 folhas salteadas das mais de 500 que devia ter o sumário. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1999, p.146)

⁷ [...] descobriu então que o ódio e o amor são paixões recíprocas. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1999, p.137)

⁸ Escreveu uma carta semanal durante metade da vida. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1999, p.138)

⁹ Bem [...] aqui estou. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1999, p.140)

participação coletiva ou dos olhares dos personagens no filme. O crime de honra, anunciado desde o princípio pelo narrador, que por sua vez ecoa a alardeada promessa de justiça dos irmãos Vicario, torna a todos que sabiam de antemão não meras testemunhas, incluindo de certa forma o virtual leitor, mas sim cúmplices, como se o crime fosse um desejo social, coletivo, de manutenção da ordem cristã e das tradições familiares. “Sólo sé que a las seis de la mañana todo el mundo lo sabía¹⁰.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.129). Por fim, todos sabem, mas ninguém consegue deter o crime, o qual parece manifestar uma força que transcende os indivíduos.

A presença do bispo pode ser um indício desta leitura, porém há outros elementos que sustentam esta interpretação e o mais veemente está no fato de que nem mesmo os irmãos Vicario fazem o que fazem sem se sentirem culpados ou mesmo alimentarem dúvida sobre a execução, movidos pela pressão popular, como confessa Pablo Vicario, quem teve de convencer o irmão da responsabilidade de lavarem com sangue a honra da família: “Esto no tiene remedio [...] Es como si ya nos hubiera sucedido.¹¹” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.73). Esse imaginário popular que atormenta os irmãos se expressa em diversas passagens como esta em que a mãe de Prudencia Cotes, noiva de Pablo, lhes diz antes do crime: “[...] el honor no espera.¹²” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p. 74).

A fim de “espacializar” o tempo (DELEUZE, 1985), já que no romance o espaço é temporalizado, Rosi constrói duas cenas bastante significativas, posto que visualmente eficientes ao dar a dimensão da participação coletiva supramencionada. Em uma delas, o narrador, colocando-se ao nível dos demais participantes daquela trama anunciada e nunca evitada, afirma que:

Nunca hubo una muerte más anunciada. Durante años no pudimos hablar de otra cosa. Nos sorprendían los gallos del amanecer tratando de ordenar las numerosas casualidades encadenadas que habían hecho posible el absurdo, y era evidente que no hacíamos por un anhelo de esclarecer misterios, sino porque ninguno de nosotros podía seguir viviendo sin saber con exactitud cuál era el sitio y la misión que le había asignado la fatalidad. Muchos se quedaron sin saberlo. Pero la mayoría de quienes pudieron hacer algo por impedir el crimen y sin embargo no lo hicieron, se consolaron con el pretexto de que los asuntos de honor son estancos sagrados a los cuales sólo tienen acceso los dueños del drama.¹³ (ROSI, 1987, 1’02”50)

¹⁰ Só sei que às seis da manhã todo mundo sabia. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1999, p.165)

¹¹ Isto não tem remédio [...] é como se já nos tivesse acontecido. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1999, p.92)

¹² A honra não espera. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1999, p.93)

¹³ Nunca houve uma morte mais anunciada. Durante anos não podíamos falar de outra coisa. Éramos pegos de surpresa pelos galos da primeira manhã tratando de colocar em ordem as numerosas casualidades encadeadas que tinham tornado possível o absurdo, e era evidente que

Apenas a primeira oração, destacada, difere do fragmento que está no romance (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.111), e se justifica pelo fato de resumir as diversas passagens do texto literário em que se afirma a estranha inexorabilidade do crime, como se Santiago Nasar, culpado ou não, consciente ou não de sua sentença, estivesse desde sempre condenado à morte naquela manhã. A câmera, neste caso, reforça o *voice over* do narrador e vai simultaneamente percorrendo os diversos rostos dos cidadãos que “pudieron hacer algo por impedir el crimen y sin embargo no lo hicieron”.

Essa participação coletiva volta a aparecer de forma conjunta na cena final, no momento contumaz que se foi gradualmente construindo, retalho a retalho desde o início do romance e do filme: é a hora da execução do assassinato, a *mise-en-scène* da inevitabilidade fatal. “*De todos lados empezaron a gritarle, y Santiago Nasar dio varias vueltas al revés y al derecho, deslumbrado por tantas voces a la vez.*”¹⁴ (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.131). Rostos, vozes e olhares formam um coro ao estilo da tragédia grega para anunciar a morte tão anunciada. Rosi entende bem este recurso de García Márquez e constrói a cena fatal, em que o corpo de Santiago jaz esfaqueado na praça pública, trazendo estas vozes e rostos para formar ao redor do corpo de Santiago um círculo de testemunhas, ou como já dito, de possíveis cúmplices (ROSI, 1987, 1’36”40). É claro que a imagem do círculo também serve como sustentáculo para a imagem de um círculo vicioso da tradição imposta pela cultura machista e cristã, segundo a qual a mulher conspurcada antes do casamento seria um sacrilégio e o conspurcador, o maculador da pureza da mulher, um criminoso, portanto.

A direção cinematográfica opta, deste modo, por uma cena mais clássica em sua atmosfera de tragicidade, na medida em que se distancia do naturalismo encharcado de violência que encerra as últimas páginas do romance “[...] los intestinos completos afloraron con una explosión”¹⁵ (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.135); “Lo que nunca pude olvidar fue el terrible olor a mierda”¹⁶ (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p.136); “Hasta tuvo el cuidado de sacudir con la mano la tierra que le quedó en las tripas”¹⁷ (GARCÍA

não fazíamos por um anseio de esclarecer mistérios, mas sim porque nenhum de nós podia continuar vivendo sem saber com exatidão qual era o lugar e a missão que lhe havia sido reservado pela fatalidade. Muitos ficaram sem saber. Mas a maioria dos que puderam fazer algo para impedir o crime e, no entanto, não o fizeram, se consolaram com o pretexto de que os assuntos de honra são locais sagrados aos quais só têm acesso os personagens do drama. (tradução minha)

¹⁴ De todos os lados, começaram a gritar para ele, e Santiago Nasar deu várias voltas para a frente e para trás, estonteado com tantas vozes ao mesmo tempo. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1999, p.169)

¹⁵ [...] os intestinos completos afloraram como uma explosão. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1999, p.174-175)

¹⁶ Nunca pude esquecer o terrível cheiro de merda. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1999, p.176)

¹⁷ Teve até o cuidado de sacudir com a mão a terra que ficou em suas tripas. (GARCÍA

MÁRQUEZ, 2004, p.137). Esta sobriedade ou maior equilíbrio continua, na projeção, com a imagem do envelhecido narrador Cristo Bedoya, no presente da enunciação, caminhando pela mesma praça onde outrora fora perpetrado o crime de honra, acompanhado pela mesma música extradiegética de tom melancólico e sereno que perpassa os momentos de *flashback* da narrativa.

Pelas dobras da atemporalidade inerente à arte, o poético filme de Rosi dialoga, pela perspectiva de sua linguagem, com o opúsculo lapidar que é a obra de García Márquez. A leitura do diretor italiano dá a luz outras camadas de leitura da tragédia, mas também reforça outros elementos da verbalidade escrita em sua redescoberta do texto literário. Tal valoração da obra filmica, contudo, não implica um modelo de hierarquização categórica, a partir do qual haveria uma axiomática superioridade semiótica da literatura sobre o cinema. Pensar nestes termos acarreta um condicionamento e conseqüente redução das possibilidades expressivas que cada linguagem possui. É o diálogo e não o monólogo que torna tão sugestivo o incomensurável campo de estudos no qual obras de diferentes sistemas desfazem margens, trocam fluidos e geram novas criaturas feitas a partir de signos e sombras humanas.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. “Introdução à análise estrutural da narrativa”, In: BARTHES et. al. *Análise estrutural da narrativa*. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. 5.ed. Petrópolis: Vozes, 2008, p.19-62.

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. 14ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2004. BOOZER, Jack (Ed.). *Authorship in film adaptation*. Austin: University of Texas, 2008.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. *CRONACA di una morte annunciata*. Direção de Francesco Rosi. Roteiro de Gabriel García Márquez e Tonino Guerra. Itália, Colômbia, 1987. DVD (109 min.). Color.

DELEUZE, G. *A Imagem-Movimento*. Cinema I. Tradução de Stella Senra. São Paulo, Brasiliense, 1985.

EBERT, Roger. A clockwork orange review. 02/02/1972. Acesso em 14 de setembro de 2016. Disponível em <http://www.rogerebert.com/reviews/a-clockwork-orange-1972>

FUMAGALLI, Fabio. “Il film *Cronaca di una morte annunciata*”, In: *Film selezione*. Le scelte cinematografiche di Fabio Fumagalli. 07/05/1987. Acesso em 02/12/13. Disponível em

MÁRQUEZ, 1999, p.177)

FIORUCI, Wellington Ricardo. Trama de sentidos: leitura entrecruzada de duas obras contemporâneas. *Scripta Uniandrade*, v. 16, n. 3 (2018), p. 176-191. Curitiba, Paraná, Brasil
Data de edição: 11 nov. 2018.

<http://www.rsi.ch/filmselezione/scheda.cfm?tipo=reg&iniz=ROSI%20FRANCESCO&start=2 &id=844>

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Crônica de uma morte anunciada*. 2ª edição. Tradução de Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro: Record, 1999.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Crónica de una muerte anunciada*. 5ª edição. Buenos Aires: Debolsillo, 2004.

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

MACIEL, Maria Esther (org.). *Textos em movimento*. Narrativas e ensaios de Peter Greenaway. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

MCCAUSLAND SOJO, Ernesto. Rosi logró lo imposible: volver aburrido a Gabito. Publicado originalmente em *El Heraldo*, de Barranquilla. Acesso em 16 de agosto de 2016. Disponível em <http://www.elheraldo.co/aniversario/grandes-plumas/rosi-logro-lo-imposible-volver-aburrido-gabito-129938>

SANTAELLA, Lucia. “A semiótica e os estudos literários”, In: *Comciência*. Revista eletrônica de jornalismo científico. 10/03/2006. Acesso em 25 de novembro de 2013. Disponível em <http://www.comciencia.br/comciencia/?section=8&edicao=11&id=81>

SANTAELLA, Lucia. *Matrizes da linguagem e pensamento*. Sonora, visual, verbal. São Paulo: FAPESP/Iluminuras, 2005.

STAM, Robert. As metamorfoses de Lolita. In: *A literatura através do cinema*. Realismo, magia e a arte da adaptação. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p.292-318.

STAM, Robert. “Beyond fidelity: the dialogics of adaptation”. In: NAREMORE, James. (org.). *Film Adaptation*. New Jersey: Tutgers University Press, 2000.

WELLINGTON RICARDO FIORUCI é professor da UTFPR/Câmpus Pato Branco nas áreas de Teoria Literária e Literatura Comparada, com projetos de pesquisa focados em Literatura Latino-americana contemporânea e nos Estudos Interartes. Tem Mestrado e Doutorado em Literatura Comparada pela UNESP/Assis e Pós-doutorado em Estudos Literários pela UFRGS. É organizador dos volumes *Vestígios de memória* (2012) e *Correspondências: literatura e cinema* (2015), ambos publicados pela Editora CRV. Atualmente é coordenador do PPGL – Programa de Pós-graduação em Letras da UTFPR/Câmpus Pato Branco.

FIORUCI, Wellington Ricardo. Trama de sentidos: leitura entrecruzada de duas obras contemporâneas. *Scripta Uniandrade*, v. 16, n. 3 (2018), p. 176-191. Curitiba, Paraná, Brasil
Data de edição: 11 nov. 2018.