

LITERATURA



O INDIANISMO DE JOSÉ DE ALENCAR E A
INDÚSTRIA CULTURAL: RELAÇÕES ENTRE A
LITERATURA INDIANISTA E O CINEMA

MARCELO DOS SANTOS CARNEIRO

Mestre em Literatura Comparada pela UNIMAR;
atualmente é doutorando em Língua Portuguesa
pela PUC-SP.

E-mail: marceloscarneiro@yahoo.com.br

O INDIANISMO DE JOSÉ DE ALENCAR E A INDÚSTRIA CULTURAL: RELAÇÕES ENTRE A LITERATURA INDIANISTA E O CINEMA

Marcelo dos Santos Carneiro

Resumo: A proposta deste artigo é mostrar as relações que o livro *O Guarani* (1857), de José de Alencar travou com a indústria cultural através de suas inúmeras adaptações para outros tipos de linguagens, e principalmente com o cinema, tendo em vista considerações e discussões sobre o procedimento da adaptação cinematográfica feitas sobre a obra homônima desta vertente indianista, cuja direção é de Norma Bengell, 1996. No estudo serão feitas análises comparativas entre o livro e sua adaptação para o cinema, observando o diálogo intertextual com a intenção de discutir as diferenças entre essas duas linguagens quanto ao processo de adaptação cinematográfica para a obra de José de Alencar e como os ideais indianistas e nacionalistas do original foram abordados nessa relação de adaptação. O artigo terá, ainda, um breve texto informativo sobre as principais adaptações para outras linguagens sobre a obra de José de Alencar.

Palavras-chave: Literatura; Indianismo; *O Guarani*; Adaptação; Cinema.

THE INDIANISM OF JOSÉ DE ALENCAR AND THE CULTURAL INDUSTRY: RELATIONS BETWEEN INDIANIST LITERATURE AND CINEMA

Abstract: The purpose of this article is to show the relationships that the book *O Guarani* (1857), by José de Alencar established with the cultural industry through its numerous adaptations for other languages, and especially with the cinema, taking into consideration views and discussions on the procedure of the film adaptation made for the eponymous work from this indianist trend, whose direction is Norma Bengel's, 1996. In the study comparative analyzes between the book and its film adaptation will be done, observing the intertextual dialogue with the intention of discussing the differences between these two languages about the process of film adaptation for the work of José de Alencar and how Indianists and nationalist ideals of the original have been addressed in this adaptation relationship. The article will also have a brief informative text on the main adaptations for other languages on the work of José de Alencar.

Keywords: Literature; Indianism; *O Guarani*; Adaptation; Cinema.

Introdução

A literatura indianista, também denominada indianismo nacionalista, teve como intuito buscar na figura do índio o ponto de partida para a busca de uma identidade cultural para o Brasil. Segundo Amora (1963), esta vertente literária desde os anos de 1830 se levantou no Brasil em favor dos índios, e no sentido de valorizar sua contribuição em nossa etnia e chamá-los a integrar, efetivamente, a nacionalidade. O indianismo foi assim o primeiro marco diferenciador entre a literatura brasileira e a portuguesa e, com a acentuação do sentimento nacional.

Por essa razão, a obra estudada – *O Guarani* - assume grande importância para a cultura brasileira, uma vez que se insere e representa uma vertente literária diferenciadora dos países que dominavam culturalmente o Brasil até então. Essa literatura nos traz inúmeras informações sobre a vida e os costumes daqueles que foram os primeiros habitantes do solo brasileiro e também seus contatos com os europeus. Para o escritor José de Alencar esse contato, tanto físico como cultural, resultou na formação do brasileiro. A grandeza estética e cultural desta obra valeu para o autor um reconhecimento notório em nossa história e também reconhecimento internacional.

O Guarani, livro do escritor José de Alencar teve ao longo dos anos inúmeras adaptações para outras linguagens, tais como história em quadrinhos, música, teatro, televisão e cinema. Essas adaptações são, do ponto de vista da obra original, como auxiliares e divulgadores do seu nome, uma vez que são sempre lembradas nas diversas mídias a cada vez que uma nova adaptação é lançada, essas adaptações constituem uma maneira de os novos autores alcançarem um “prévio prestígio”, pois estas obras são classicamente consagradas na memória das pessoas, tornando-se facilmente vendáveis, conforme explica Marcos Rey, roteirista e escritor, sobre as adaptações cinematográficas de obras consagradas na literatura: “A intenção aí é mais comercial, para aproveitar o êxito de algum *Best Seller* ou a fama acumulada de algum romance consagrado” (REY, 1989, p. 59).

Se por um lado as adaptações perpetuam através dos tempos o nome do autor e da sua obra tornando-os imortais, pois a cada geração lhes é rerepresentada, a partir de uma nova adaptação, por outro lado, os objetivos centrais das obras se perdem, seja pela qualidade técnica de tais adaptações, seja pelos olhares que os novos leitores terão, devido ao contexto em que se inserem. Assim explica (BENJAMIN, p. 5, 10 jan. 2014), com seu exemplo da estátua antiga de Vênus, que para os gregos da antiguidade era motivo de culto, para os clérigos medievais era como um ídolo nefasto. Hoje, essa estátua é fonte de beleza histórica e informação sobre a cultura de um povo.

Dessa forma podemos entender que as inúmeras adaptações que *O Guarani* teve ao longo do tempo podem ter perdido seu objetivo principal, o nacionalismo indianista, uma vez que os

valores mudaram nas épocas posteriores ou pela própria qualidade da adaptação e sua forma de reprodutibilidade técnica. Sendo que o pensamento nacionalista nas artes e também na literatura é uma característica marcante do movimento Romântico do século XVIII e que levou os escritores dessa época a buscarem na cultura dos índios uma fonte para a formação de uma cultura inteiramente nacional. Esse pensamento se diluiu aos poucos, com o surgimento de outras escolas literárias e movimentos artísticos que vieram com o decorrer dos séculos, ou até mesmo pela invenção de novos veículos de comunicação, tais como o rádio, a televisão e o cinema.

Segundo (MORIM, 2002, p.24) a televisão e o cinema constituem uma indústria ligeira, isto é, indústria do consumo, pois o que é produzido nela é para o consumo de uma massa e esse produto é pouco ou pouquíssimo palpável. Por essa razão, a arte produzida por ela passa a ser uma arte burocrática, filtrando a ideia criadora ao passar pelas mãos daqueles que decidem o quê e como será comercializado, visando o lucro nas vendas desse produto. Por isso o **poder cultural** se encontra imprensado entre o poder burocrático e o poder técnico. Esse **poder cultural**, no qual se referiu o crítico é, na maioria das vezes, um poder esmagador da criação e da ideologia dos artistas.

Além disso, as pessoas, de um modo geral, público alvo dessas novas manifestações artísticas e de seus novos meios de divulgação, com o passar do tempo, também modificam seus valores, o que constituem em uma nova maneira de interpretar o mundo. Adaptar uma obra, portanto, não é apenas transcrever de uma linguagem para outra, o que se está no original, mas também observar, entender e respeitar os valores de uma nova era.

O processo de adaptação, portanto, não se esgota na transposição do texto literário para um outro veículo. Ele pode gerar uma cadeia quase infinita de referências a outros textos, constituindo um fenômeno cultural que envolve processos dinâmicos de transferência, tradução e interpretação de significados e valores histórico-culturais (GUIMARÃES, 2003 apud CURADO, 2007, p. 13).

Adaptar uma obra, portanto, não é apenas transcrever de uma linguagem para outra, o que se está no original, mas também observar, entender e respeitar os valores de uma nova era.

Adaptações no Brasil e no Mundo

Segundo Blanc (apud ALENCAR, 2009, p. 323), em suplemento da Editora Saraiva, das várias adaptações que *O Guarani* teve ao longo dos anos, a ópera de Carlos Gomes em 1870 teve uma característica interessante, pois o nome do vilão italiano Loredano teve que ser mudado pelo espanhol Gonzales. Essa mudança veio em virtude da ópera ser apresentada na Itália e para

não desagradar o público italiano foi necessária essa mudança. Essa é uma das características das adaptações em geral, propor mudanças ao serem reescritas em outras linguagens a fim de alcançarem e agradarem o seu público.

Em 1869, enquanto estava em um café da Piazza Del Duomo, em Milão, o compositor Carlos Gomes comprou de um livreiro ambulante uma edição italiana de *O Guarani*, de José de Alencar. Imediatamente nasceu a ideia de transformar em ópera o célebre romance. O Guarani é a terceira ópera escrita por Carlos Gomes e aquela que o projetou internacionalmente.

A ópera estreou em 19 de março de 1870 no prestigioso Scala de Milão. Depois de 32 apresentações naquela consagrada casa de ópera, o espetáculo foi apresentado em diversas outras cidades europeias e, ainda em 1870, também no Rio de Janeiro (BLANC apud ALENCAR, 2009, p.323).

No Brasil, a ópera estreou na corte, no Rio de Janeiro, em 2 de dezembro de 1870, em comemoração ao aniversário do imperador D. Pedro II. E até hoje essa é uma das mais conhecidas histórias brasileiras ao redor do mundo, graças ao sucesso das adaptações e ao brilhantismo da obra.

Como se vê, o grande compositor e maestro brasileiro, Carlos Gomes, só passou a ser reconhecido internacionalmente após sua adaptação à obra de José de Alencar. Ao passo que a Ópera, brilhando nos teatros internacionais e atraindo um público que já conhecia seu nome pelo livro, também fez perpetuar a obra original, e ainda, apresentar àqueles que não tiveram o privilégio de conhecê-lo através do texto impresso. Isto, porque as narrativas literárias permitem, através das adaptações, que elas sejam reinventadas e apresentadas para quem não as conhece.

Por meio da Ópera de Carlos Gomes, José de Alencar ganhou uma nova adaptação para *O Guarani*, ou seja, uma readaptação, e que veio fazer parte da coleção lançada pela Editora Scipione ao lado de outras óperas classicamente consagradas como a ópera *Aída*, de Giuseppe Verdi e *A Flauta Mágica*, de Mozart. Segundo site da UOL, a Editora Scipione faz parte do Grupo Abril e juntamente com a Editora Ática forma a Abril Educação, líder no mercado de livros didáticos do setor privado. Além desta adaptação, a obra de Alencar foi por outras vezes adaptadas para revistas em quadrinhos, sendo que a primeira publicação de *O Guarani* nesse formato, HQ, foi em 1938, adaptada por Francisco Acquarone e publicada pelo jornal *Correio Universal*. Assim afirma Humberto Eco que “um universo ficcional não termina com a história, mas se estende infinitivamente” (ECO, 1994, p. 68 apud ALFELD, 2013, p. 2).

O brilhantismo e a fama das personagens Peri e Ceci é tamanha que foram levados a participar de outras obras em outros países representando o herói brasileiro, alcançando assim o ideal de Alencar ao escrever esta e outras obras indianistas, que foi o de sintetizar a brasilidade do povo neste encontro de culturas entre o colonizador (português) representado por Ceci e o colonizado (índio) representado por Peri.

Em 2012, os escritores brasileiros Carlos Orsi Martinho e Octavio Aragão são convidados para publicar o conto de ficção científica "The Last of The Guarany's" na antologia "The Worlds of Philip José Farmer: Portraits of a Trickster" da editora americana Meteor House, a antologia dá sequência a série literária Wold Newton universe, criada pelo escritor americano Philip José Farmer, onde conecta personagens da cultura pop como Tarzan e Sherlock Holmes, no conto a dupla inclui Peri e Ceci no universo criado por Farmer, nessa versão da história, Peri é na verdade John Gribardsun, nome adotado por Tarzan no conto "Time's Last Gift" de Farmer, onde Tarzan era um viajante no tempo, Durante outras viagens temporais, Tarzan já havia assumido a identidade de outras figuras através do tempo como Hércules e Quetzalcoatl, no ano seguinte o conto é republicado na antologia Tales of the Wold Newton Universe pela editora britânica Titan Books. (WIKIPÉDIA, 9 jan. 2014).

O romance de José de Alencar foi adaptado para televisão a primeira vez no moderno formato de novela em 1959 sob direção de Vicente Sesso pela extinta TV Paulista, surgida em 1952, e comprada pela família Roberto Marinho em 1965 - quando surgiu a TV Globo. Nessa ocasião, a novela contou com elenco formado pelos atores Maria Helena Dias, Maximira Figueiredo, Rogério Márcico, Gervásio Marques, Carlos Puffo e Lucy Rangel. Após isso, novamente na TV em 1991, porém em forma de minissérie produzida e exibida pela Rede Manchete de televisão entre 19 de Agosto e 21 de Setembro (EPIPOCA 10 jan. 2014).

A minissérie, escrita e por Walcyr Carrasco e dirigida por Marcos Schechtman, teve como elenco: Angélica – Cecília; Leonardo Brício – Peri; Luigi Baricelli - Luiz Fernando; Constância Laviola – Isabel; Luis De Lima - Dom Fernando; Carlos Eduardo Dolabella - D. Antônio de Mariz; Monique Evans – Truíra; Caíque Ferreira – Álvaro; Darlene Glória - Freira Ritta; Leila Lopes – Severina; Luiz Armando Queiroz – Loredano; João Signorelli - João Fio; Nani Venâncio – Ná (WIKIPÉDIA, 9 jan. 2014).

Para Aguiar (2003, p. 119 apud CURADO, 2007, p. 2), a maioria dos cineastas do século XIX se voltaram para a literatura em razão do prestígio que alguns escritores e suas obras tinham diante do público. Esse prestígio, acredita o estudioso, poderia garantir o sucesso das películas. Já para Campos (2003, p. 43 apud CURADO, 2007, p. 1), "o que interessa ao homem é seu próprio drama que, de certa maneira, já se encontra pronto na literatura, o cinema volta-se para essa arte em busca de fundamento às histórias que ele quer contar". Levando-se em consideração as afirmações desses dois teóricos, o cinema se apropria das histórias e do prestígio da literatura para atingirem o maior número de pessoas e, além disso, os novos recursos tecnológicos provenientes no século XX colaboraram para a reprodução técnica da arte.

No início do século XX, a reprodução técnica tinha atingido um nível tal que começara a tornar objecto seu, não só a totalidade das obras de arte provenientes de épocas anteriores, e a submeter os seus efeitos às modificações mais profundas, como também a conquistar o seu próprio lugar entre os procedimentos artísticos (BENJAMIN, p.3, 10 jan. 2014).

Segundo Edgar Morin (2002, p. 11), esses recursos tecnológicos provenientes das invenções técnicas do século XX foram necessários para a indústria cultural tornar-se possível. O autor também ressalta a importância do cinematógrafo, aparelho destinado a registrar o movimento, para o avanço do cinema.

Além da TV, o livro de José de Alencar também foi adaptado para as telas do cinema. Em 1912, ainda no cinema mudo, o curta-metragem inovou por ser o primeiro filme a utilizar a cinemetrofonia, inventada pelo produtor e diretor Paulo Benedetti, o mesmo que produziu a obra em preto e branco pela produtora Ópera Filme; em 1916 foi realizado um longa-metragem mudo sob direção de Vittorio Capellaro; em 1920 sob a direção João de Deus, outro longa-metragem do cinema mudo, desta vez lançado pela produtora Carioca Filmes; em 1926, novamente o diretor e ator italiano Vitório Capellaro produziu uma nova adaptação pelas produtoras Capellaro Filmes e Paramount Pictures; em 1950 e em 1979 com um filme em cores e sonoro, ele foi novamente adaptado, desta vez com a direção de Fauzi Mansur e estrelado por Davi Cardoso. Até o momento, a última adaptação para o cinema foi a de Norma Bengell, em 1996 e que fora dedicado aos 100 anos do cinema (EPIPOCA, 10 jan. 2014).

O filme de Norma Bengell de 1996 será comparado neste trabalho com o original de José de Alencar, publicado pela primeira vez em 1857.

Literatura e Cinema: O Guarani, das páginas dos folhetins escritos por José de Alencar em 1857 às telas do cinema produzido por Norma Bengell em 1996

Ao analisarmos alguns pontos dessa adaptação, levaremos em conta o valor e as características de ambas as linguagens, que por serem distintas, a palavra e a imagem, apresentam maneiras diferentes de atingirem o seu público alvo. Além disso, os ideais, as crenças e os objetivos dos autores são na maioria das vezes distintos. Uma obra não será analisada em detrimento da outra, pois entendemos que cada uma delas deve ser “apreciada de acordo com os valores do campo no qual se inserem e não em relação aos valores do outro campo” (JOHNSON, 2003, p. 42 apud CURADO, 2007, p. 2).

Um livro é fruto do trabalho de seu escritor e será lido por um leitor que leva dias e até semanas para o ler, sendo que este leitor retorna a leitura em trechos que julgar necessário, fazendo uma releitura. Este livro é retirado e volta para a estante diversas vezes, por isso é uma arte individual, enquanto que para a produção de um filme, são necessários vários profissionais trabalhando em conjunto, desde atores, coreógrafos, figurinistas entre muitos outros, até os produtores, e seu produto final é para ser apreciado em uma sala de cinema com um número

relevante de espectadores, portanto, é uma arte coletiva.

As diferenças entre linguagem cinematográfica e literária vão além de palavra e imagem, pois, segundo Johnson (1982, p. 7 apud ARAUJO, 2011, p.8), “com uma imagem visual, o espectador tem a ilusão de perceber objetos representados como se fossem os objetos mesmos, mas com a linguagem escrita, o leitor pode criar sua própria imagem mental dos acontecimentos”. Por essa e outras diferenças, a passagem de um texto literário para um texto cinematográfico vem sendo alvo de estudo de inúmeros críticos de literatura cinema e outras artes. Porém, o objetivo central deste artigo, como foi dito anteriormente, além de traçar um quadro informativo das adaptações que *O Guarani* teve desde o seu surgimento, é o de mostrar como o indianismo literário, fruto dos ideais de escritor Romântico que tinha José de Alencar, foi mostrado no cinema na adaptação de Norma Bengell.

A obra *O Guarani* de José de Alencar tem como eixo central da narrativa o encontro entre o colonizador português e o índio colonizado, síntese dos ideais indianistas do autor. Isso se dá pela vassalagem e fidelidade da personagem Peri em relação à Cecília, filha do fidalgo D. Antônio de Mariz. O índio, após ter um contato com a imagem de nossa Senhora em um sonho, passa a ter Ceci como sua senhora ao comparar a brancura da pele da imagem da Santa com a pele de Ceci. Eles se encontraram quando Peri a vê em perigo e a salva na frente de todos, ganhando com isso a consideração e o respeito de seu pai, fato que favoreceu a permanência de Peri na casa junto da família e próximo a Cecília.

Peri e Ceci são os protagonistas da obra. D. Álvaro de Sá, amigo da família e fiel ao fidalgo, pai de Ceci, é chefe dos aventureiros e espera com seus galanteios, um dia se casar com ela, que não demonstra paixão por ele, apenas uma estima, um amor fraternal. O fidalgo tem como amigo o fiel escudeiro Aires Gomes. Além de Cecília, D. Antônio ainda possui outra filha, Isabel, fruto de um relacionamento amoroso com uma índia, mas isso ele tem como segredo, sendo que ela é tida como sobrinha na casa onde moram. D. Laureana é a esposa do fidalgo e mãe de Ceci e de seu irmão, D. Diogo, que logo no início da narrativa é mandado pelo pai ao Rio de Janeiro para a casa de uma tia por ter atirado e matado uma jovem índia Aimoré. Este episódio forma o início do conflito narrativo, pois a partir dele os Aimorés juram vingança e pretendem invadir e destruir o forte de D. Antonio e todos que lá vivem.

Os vilões são representados pelo italiano Loredano, aventureiro, frade renegado e líder dos vilões, é ele quem planeja roubar as riquezas de D. Antônio e tomar Cecília de seu pai. Ele tem como comparsas Bento Simões, Raul Soeiro e Martim Vaz, este último, após a morte de Bento Simões e Raul Soeiro, passa a ser o braço-direito de Loredano, mas abandona o vilão no final.

O filme adaptado por Norma Bengell em 1996 e teve a própria Norma como produtora executiva e diretora. O roteiro foi escrito por José Joffily, Antônio Luiz Mendes como Diretor de

fotografia e trilha sonora por Wagner Tiso, produção distribuição e exportação Europa Filmes. Participaram, ainda, da produção do filme, dezenas de outros profissionais que trabalharam para que a adaptação chegasse ao resultado final, que é colocar a película nas telas do cinema.

Fizeram parte do elenco, os atores: Márcio Garcia (Peri), Tatiana Issa (Ceci), Glória Pires (Isabel), Herson Capri (D. Antonio de Mariz) José de Abreu (Loredano), Marco Ricca (D. Álvaro), Imara Reis (Laureana), Claudio Manberti (Mestre Nunes), Tônico Pereira (Aires Gomes), Tamur Aimara (D. Diogo), Renato Dantas (Fernão Aires), Breno Moroni (Rui Soeiro), Raphael Molina (Romão), Guti Fraga (Bento Simões), Arnaldo Marques (Martins Vaz), Savio do Prado (João Feio) e Eduardo Werneck (Gusmão).

Comparações

Logo no início do filme surge uma linda imagem da natureza brasileira, enquanto é possível ouvir, ao fundo, o som de uma queda d'água. Esta cena permanece por exatos 19 segundos, de 2':11" até 2':30", quando surge o índio Peri, e a produtora do filme alcança seus objetivos que é apresentar o cenário e o local onde se dá o espaço da narrativa, utilizando-se desses dois elementos, imagem – a natureza e som – a queda d'água. No livro de José de Alencar isso se dá com uma descrição física do ambiente na qual o autor se vale de todo o exagero romântico ao exaltar o rio Paquequer em seu percurso com as belezas naturais da flora brasileira. Alencar realizou em uma página de descrição o que pode levar de dois a três minutos para ser lida de forma a contemplar o valor poético deste livro, o que em 19 segundos de imagem e som foram gastos no filme. A câmera neste trecho do filme fez o papel do narrador. A rapidez da cena em relação à descrição do livro faz-se necessária para a adaptação cinematográfica, uma vez que o tempo que se leva para assistir um filme não é o mesmo para ler um livro.

O roteirista brasileiro Bráulio Mantovani e autor de *Tropa de Elite* explicou em uma entrevista que deu, que a ação prática em uma obra literária pode se desenrolar em várias páginas, dependendo das descrições e da minuciosidade do autor em relação às descrições e às palavras utilizadas, dos valores e sentimentos empregados pelo autor, enquanto que em um filme, um segundo de ação significa um segundo de ação, por essa razão o tempo de leitura de um livro pode levar dias ou semanas, já a sua adaptação para o cinema não passa de algumas horas. (LITERATORTURA, 10 jan. 2014).

No filme, esta cena é introdutória, assim como no livro, porém, enquanto no filme serve apenas de apresentação de um dos cenários em que se passará a narrativa, no livro, além de servir de apresentação deste espaço, o leitor também tem o contato com uma das características marcantes do Romantismo, escola literária a qual pertencia este escritor, que era o sentimento a

natureza. Assim explica o crítico e professor de literatura Antonio Candido, sobre o que era cultivado pelos escritores nessa era literária: “Amor, religião, sentimento da natureza e da sociedade são as grandes constantes do lirismo romântico, na poesia sobretudo, mas também na prosa” (CANDIDO, 1992, p.159).

Fica difícil ou quase impossível levar para as telas do cinema ou da televisão todos os ideais contidos em uma obra literária, principalmente um cânone marcado por estilos de época. “A verdade, porém, é que não se pode adaptar um romance selecionado pela importância literária. [...] Ela [a adaptação] pode revelar o sentido duma obra literária, suas intenções, mas não o recheio nem a beleza ou singularidade do estilo” (REY, 1989, p. 59).

As descrições da natureza brasileira levam a cena para dentro casa de D. Antonio de Mariz, um verdadeiro forte construído em estilo medieval, segundo as descrições físicas do escritor. O índio Peri, protagonista da obra e fruto do sentimento e ideal indianista de José de Alencar inicia sua participação no livro, no capítulo IV denominado “Caçada”, no qual toda coragem e força dignas de um herói lhes são atribuídas por Alencar ao apresentar o protagonista ao leitor, e depois, no momento em que é narrada a cena de um confronto de Peri com uma onça. Alencar chega ao ponto máximo de seus ideais de escritor indianista mostrando a superioridade do indígena ao vencer com facilidade o felino.

Sobre a alvura diáfana do algodão, a sua pele, cor de cobre, brilhava com reflexos dourados; os cabelos pretos cortados rentes, a tez lisa, os olhos grandes com os cantos exteriores erguidos para a frente: pupila negra, móbil, cintilante; a boca forte, mas bem modelada e guarnecida de dentes alvos, dava ao rosto poupo oval a beleza inculta da graça, da força e da inteligência. [...] Era de alta estatura; tinha as mãos delicadas; a perna ágil e nervosa, ornada com uma axorca de frutos amarelos, apoiava-se sobre um pé pequeno, mas firme no andar e veloz na corrida. Segurava o arco e as flechas com a mão direita decaída, e com a esquerda mantinha verticalmente diante de si um longo forcado de apu enegrecido pelo fogo (ALENCAR, 2009, p. 27).

Após descrever o índio, Alencar narra a luta entre o herói e a onça:

O tigre tinha se voltado ameaçador e terrível, aguçando os dentes uns nos outros, rugindo de fúria e vingança: de dois saltos aproximou-se novamente. Era uma luta de morte a que ia se travar; o índio o sabia, e esperou tranquilamente, como da primeira vez; a inquietação que sentira um momento de que a presa lhe escapasse, desaparecera: estava satisfeito. [...] Então, o selvagem distendeu-se com a flexibilidade da cascavel ao lançar o bote; ficando os pés e as costas no tronco, arremessou-se e foi cair sobre o ventre da onça, que, subjugada, prostrada de costas, com a cabeça presa no chão pelo gancho, debatia-se contra o seu vencedor, procurando debalde alcançá-lo com as garras. Essa luta durou minutos; o índio, com os pés apoiados fortemente nas pernas da onça, e o corpo inclinado sobre a forquilha, mantinha assim imóvel a fera, que há pouco corria a mata não encontrando obstáculos à sua passagem (ALENCAR, 2009, p.30).

Embora a cena da luta entre o índio Peri e a onça também seja mostrada no filme, não foi nesse momento em que Peri foi apresentado ao espectador, e sim no início do filme, logo ao terminar a cena da descrição do ambiente antes citada e comparada aqui neste artigo. O índio surge entre árvores e rochedos, como se fizesse parte daquela natureza mostrada ao espectador; as luzes do sol que entram por entre os espaços deixados pelos galhos das árvores e a posição em que iluminam a cena são elementos que comparam a força do índio com a rigidez das rochas próximas dele. Ao ouvir um grito, o índio sai rapidamente e salta por entre árvores até chegar bem próximo ao local onde Cecília está caída. Peri, então a observa, deixa de lado suas armas de aborígene, que são o arco e as flechas e a levanta em seus braços, salvando a bela e indefesa moça. Nesse momento inicia-se um trecho da ópera do maestro Carlos Gomes, também com o título homônimo do livro, um outro recurso cinematográfico, a música, e todo heroísmo de Peri é demonstrado quando ele toma Ceci nos braços e olha para a garota parecendo admirar toda sua beleza. Música, ambiente, iluminação, e a posição da câmera ao captar a cena foram os elementos utilizados como recursos para levar ao espectador, no cinema, todo o sentimento e ideais de busca pela formação da cultura e da raça brasileira. Norma Bengell consegue nesse momento traduzir o que os indianistas do período Romântico, em especial José de Alencar, autor da obra analisada pretendia: mostrar que o brasileiro é formado pelo encontro desses dois elementos culturais distintos: o colonizador português representado pela bela Cecília e o índio colonizado representado por Peri.

No cinema, para traçar o perfil psicológico da personagem, na maioria das vezes, o produtor cinematográfico incorpora elementos de outras artes tais como a música, a pintura ou a escultura. No livro são as intrusões do narrador quem o faz. Isso é possível perceber comparando os momentos em que o vilão Loredano é apresentado ao leitor, no livro, e ao espectador, no filme. Ambos, autor e produtor utilizam-se de seus recursos, próprios de cada linguagem por eles escolhida para apresentarem esta personagem de maneira a fazer entender que ele será o vilão na obra.

No livro, antes de Loredano ser apresentado e na mesma cena, D. Álvaro é descrito com elegância, bondade e superioridade, contrastando com as descrições de Loredano, logo a seguir, a fim de mostrar ao leitor quem será o mocinho e o vilão no decorrer da narrativa.

Uma das ocasiões, em que os cavaleiros se aproximaram da tropa que seguia a alguns passos, um moço de vinte e oito anos, bem parecido, e que marchava à frente do troço, governando o seu cavalo com muito garbo e gentileza, quebrou o silêncio geral.

- Vamos, rapazes! Disse ele alegremente aos caminheiros; um pouco de diligência, e chegaremos com cedo. Restam-nos apenas umas quatro léguas!

Um dos bandeiristas, ao ouvir estas palavras, chegou as esporas à cavalgadura, e avançando algumas braças colocou-se ao lado do moço.

- Ao que me parece, tendes pressa de chegar, Sr. Álvaro de Sá? Disse ele com um ligeiro acento italiano, e um meio sorriso cuja expressão de ironia era disfarçada por uma benevolência suspeita (ALENCAR, 2009, p. 22).

As palavras atribuídas à personagem são as “intrusões do narrador” e são essas palavras que moldam o seu caráter. No caso da cena anterior, em relação a D. Álvaro: “governando o seu cavalo com muito garbo e gentileza”; “disse ele alegremente” e para Loredano: “um meio sorriso cuja expressão de ironia era disfarçada por uma benevolência suspeita”.

Nesta cena, D. Álvaro anima seus companheiros com alegria a se apressarem um pouco mais a fim de chegarem mais cedo ao destino. Loredano posiciona-se contra, e inicia uma discussão com D. Álvaro, sempre com ironia em suas palavras. No texto de Alencar, essa discussão começa com argumentos de Álvaro defendendo sua ideia em chegar mais cedo ao destino e os contra argumentos de Loredano, que se estende aos mimos que Álvaro comprou no Rio de Janeiro e que pretendia dar a Ceci, motivo gerador da ironia, sarcasmo e ciúmes de Loredano.

No filme esse diálogo, a discussão ente os dois, é reduzido, e por isso, mudadas algumas de suas palavras para manter o mesmo sentido. A cena que se passa entre os 5’30” até 6’50”, pouco mais de um minuto e tem o olhar, o tom de voz dos personagens e o fundo musical para transmitir o que o livro consegue com as descrições, diálogos e intrusões do narrador. A redução dos detalhes nas cenas e nos diálogos fazem parte das adaptações cinematográficas, conforme explica Marcos Rey:

A adaptação não precisa necessariamente conter tudo que está no livro [...]. O que importa é que ela seja uma obra inteira, redonda, completa, sem evidenciar amputações, cortes por falta de tempo, saltos desconcertantes e buracos entre as sequências.

A adaptação requer uma planificação mais exigente do que a criação porque implica numa responsabilidade maior, principalmente quando se trata duma obra conhecida, passível de confrontos. [...]

Como o escritor escreveu um livro e não um roteiro de cinema ou tevê, precisa haver adaptação, isto é, uma forma de contar para a tela, na linguagem, ritmo e especificidade que ela determina. Isso implica em mudar ordem de cenas, acelerar certas sequências, resumir diálogos, valorizar ou não personagens eliminar excessos e acentuar as linhas de convergência para o final (REY, 1989, p. 59-60).

Tanto no livro como no filme foram narrados e mostrados momentos em que Loredano chegou ao Brasil e como se tornou vilão da história.

Algumas mudanças, então, foram necessárias para a adaptação da obra de Alencar ao cinema. O livro foi escrito em quatro partes. Na primeira parte do livro o autor apresenta as personagens, o ambiente, conflito e os núcleos da narrativa, elementos típicos do estilo escolhido por Alencar. No primeiro capítulo da segunda parte do livro o autor faz um **flash back** (um retorno

ao passado) para explicar as origens dos acontecimentos até então narrados. “Corria o mês de março de 1603. Era portanto um ano antes do dia em que se abriu essa história” (ALENCAR, 2009, p. 91). Após essas palavras, é narrada a chegada de Loredano ao Brasil e como ele conheceu D. Antônio de Mariz.

No segundo capítulo da segunda parte, o autor narra o encontro de Peri e Ceci, o porquê da devoção do índio à jovem Ceci e o agradecimento da família, em especial de D. Antônio de Mariz por Peri ter salvado Ceci do rochedo. O fato é narrado com a preocupação do narrador em mostrar ao leitor a passagem do tempo na narrativa para que este entenda a história: “Dois dias depois da cena do pouso, por uma bela tarde de verão, a família de D. Antônio de Mariz estava reunida na margem do Paquequer” (ALENCAR, 2009, p. 98).

Daí em diante, o autor narra uma cena heroica, na qual o índio Peri salva a linda Ceci de ser esmagada fatalmente por um rochedo que estava despencando bem no lugar onde ela brincava, e também o sentimento do índio ao vê-la em perigo. As descrições ricas em detalhes do heroísmo do indígena, a gratidão da família e também o diálogo e as explicações dos motivos que levaram a este encontro dão a José de Alencar a posição de um dos maiores escritores do nosso cânone literário, além do cognome de “patriarca da literatura brasileira”. Essa volta ao passado é interrompida pelo narrador, no quinto capítulo, desta segunda parte do livro. “É tempo de continuar esta narração, interrompida pela necessidade de contar alguns fatos anteriores” (ALENCAR, 2009, p.115). O autor então retorna do ponto onde estava e continua a narrativa.

O filme se inicia com a breve imagem do ambiente com toda sua natureza exuberante, e após isso o índio toma Ceci no colo, o que representa em um único instante o momento em que Peri a salva, porém toda imaginação de Alencar ao descrever a força moral e física do índio ao ter salvado Ceci enfrentando a própria morte foram suprimidas no filme, assim como o diálogo entre Peri e D. Antônio, que dá sentido e entendimento para toda narrativa. Esta cena é marcada pelo gesto do índio em erguer Ceci em seus braços. Após as cenas, lemos os créditos na tela “Dois anos depois...” em 4’28”. Assim, para a adaptação percebe-se que a narrativa fílmica apropriou-se das mesmas cenas, porém com uma inversão temporal dos acontecimentos. Tais mudanças e as reduções nos detalhes das cenas ocorrem para que o filme seja realizado em um tempo que não canse o espectador.

O filme em sua totalidade foi produzido como se fosse um resumo bem ‘enxuto’ do livro, pois todas as cenas do filme foram adaptadas de trechos do livro que a produção julgou mais importantes para conseguir contar a história sem a perda do sentido da narrativa. E em todas as cenas houve diminuição dos diálogos e alguns fatos narrados no livro e que não fizeram parte do filme, como o rico detalhe da “noiva do túmulo”, que conta sobre uma tradição dos Aimorés e que foi suprimido no filme, no episódio em que Peri se rende aos inimigos para envenená-los e salvar

Ceci mais uma vez. Tudo para se conseguir maior concisão na adaptação.

Próximo ao final da narrativa, no livro e no filme, Peri deixa para trás o forte, carregando Ceci, adormecida em seus braços. Já longe das explosões e do fogo que destruiu o forte, a família de Ceci e seus inimigos. Ceci se queixa com Peri, por não deixá-la morrer junto com os seus. Ceci pede a Peri para que conte a ela como foi que tudo aconteceu. No livro isto se dá através do narrador e, no filme, com o efeito de escurecimento para o a mudança de cenas.

Observemos como o que expusemos transcorre no livro:

- Como?... exclamou a menina. Conta-me meu amigo.
O índio fez a narração da cena da noite antecedente desde que Cecília tinha adormecido até o momento em que a casa saltara com a explosão, restando dela apenas um montão de ruínas.
Contou que ele tinha preparado tudo para que D. Antônio de Mariz fugisse, salvando Cecília; mas que o fidalgo recusara, dizendo que a sua lealdade e a sua honra mandavam que morresse no seu posto (ALENCAR, 2009, p. 290).

Após Peri contar a Ceci os detalhes dos acontecimentos que antecederam esta cena que se deu no capítulo XI da quarta parte, os dois navegaram pelo rio com a canoa de Peri e outros fatos foram narrados até que no capítulo XIII, intitulado *Refeição*, no qual Peri busca alguns frutos para Ceci e um novo diálogo se inicia entre os dois.

No filme, a narração acima descrita dá lugar ao Escurecimento de Imagem, técnica comum no cinema e na televisão utilizada para mudança de cena, o que faz o espectador entender que o índio contou a ela os fatos ocorridos momentos antes que ela permanecesse adormecida. “Há roteiristas e diretores que preferem o escurecimento (**fade in**) para mudar a cena, sendo que a seguinte começa com a iluminação da imagem (**fade out**)” (REY, 1989, p.52). A cena então escurece para representar a narração do índio, e ao clarear novamente, eles já estão sentados comendo os frutos que Peri pegou na mata. Isso tudo durou 15” no filme.

Com o fim do conflito narrativo, a história parte para o seu desfecho. No livro e no filme, o diálogo iniciado entre os protagonistas gera uma nova tensão, pois de um lado Peri tenta explicar à Ceci que não poderá ficar com ela e que apenas a levará ao Rio de Janeiro para viver com sua tia e uma vez feito isso, ele voltará para sua tribo, pois, como argumenta o próprio Peri, ele não saberia viver na cidade como os outros, de outro lado, ela não quer se separar do herói e tenta convencê-lo que ela não é como as moças da cidade e sim filha daquelas terras. O diálogo no filme, assim como nas outras cenas é reduzido, simplificado, tendo as imagens e os sons como ornamentos. Retiramos este diálogo no original e na adaptação para compararmos.

No livro, tal diálogo se processa nos seguintes termos:

[...] Antes que a lua, que vai nascer, tenha desaparecido, Peri te deixará com a irmã de teu pai.

- Deixará!... exclamou a menina, empalidecendo. Tu queres me abandonar?

- Peri é um selvagem, disse o índio tristemente; não pode viver na taba dos brancos.

- Por quê? Perguntou a menina com ansiedade. Não és cristão para te salvar; mas Peri morrerá selvagem como Ararê.

- Oh! Não, disse a menina, eu te ensinarei a conhecer Deus, Nossa Senhora, as suas virgens e os seus anjinhos. Tu viverás comigo e não me deixarás nunca!

- Vê, senhora: a flor que Peri te deu já murchou porque saiu de sua planta; e a flor estava no teu seio. Peri na taba dos brancos, ainda mesmo junto de ti, será como está flor; tu terás vergonha de olhar para ele (ALENCAR, 2009, p.300).

No filme, esse diálogo é encurtado como podemos verificar no fragmento abaixo:

(Peri): Antes que a lua, que irá morrer desapareça, Peri te deixará com a irmã de teu pai.

(Ceci): Deixar!... você vai me abandonar?

(Peri): Não posso viver na taba dos brancos. Uma flor que arrancada da terra murcha. Peri na taba dos brancos é como essa flor.

(Ceci): Mas porquê? Agora, você é tão cristão quanto eu.

(Peri): Peri se fez cristão para salvar Ceci, mas irá morrer como Ararê.

(Ceci): Viverás comigo! (O GUARANI, 1996, 84'16" – 85'03").

Pode se perceber, na leitura dos diálogos, que as falas adaptadas para a linguagem cinematográfica são simplificadas, porém as imagens, o tom de voz dos personagens e a música de fundo e também o som dos pássaros e das águas do riacho procuram preencher a falta de palavras, nas descrições do narrador que marcaram o trabalho de José de Alencar e que fazem parte de um estilo de época. No livro, o diálogo continua, assim como as descrições dos sentimentos dos protagonistas e as intrusões do narrador a fim de influenciar o leitor e convencê-lo de como se formou a cultura brasileira e a importância da valorização do indígena e sua cultura. Segue até o momento em que Ceci reconhece que Peri deve ficar e que para ficarem juntos é ela quem deve permanecer e não ele ir com ela. No filme isso acontece também, porém, sempre diminuindo a fala dos personagens para diminuir o tempo de ação.

No livro, a passagem que comentamos é a seguinte:

A cidade lhe pertencia apenas como uma recordação da primeira infância, como um sonho do berço; deixara o Rio de Janeiro aos cinco anos e nunca mais ali voltara.

O campo, esse tinha para ela outras recordações ainda vivas e palpitantes; a flor da sua mocidade tinha sido bafejada por essas auras; o botão desatara aos raios desse sol esplêndido.

Toda sua vida, todos os seus belos dias, todos os seus prazeres infantis viviam ali, falavam naqueles ecos da solidão, naqueles murmúrios confusos, naquele silêncio mesmo.

Ela pertencia, pois, mais ao deserto do que à cidade; era mais uma virgem

brasileira do que uma menina cortesã; seus hábitos e seus gostos prendiam-se mais as pompas singelas da natureza do que as festas e as galas da arte e da civilização.

Decidiu ficar (ALENCAR, 2009, p.303-304).

As explicações dadas pelo narrador, no livro, para justificar a escolha de Ceci, são trocadas no filme pela fala da personagem tendo como fundo, uma bela imagem da natureza brasileira e o som de uma música bem suave, assim como as expressões de Ceci, que parece se sentir mais leve ao escolher ficar na companhia de Peri. “(Ceci): Que laços me prendem em outros mundos? Não sou eu filha destas terras e destas águas? Todos os meus dias não passei aqui? Não te deixarei! Viveremos Juntos!” (*O GUARANI*, 1996, 85’25” – 85’50”)

Após esta cena, o filme termina com Peri carregando Ceci nos braços e sumindo de vista pela mata. Mais uma vez é usada a técnica de escurecimento (**fade in**) para mudar a cena, sendo que a seguinte começa com a iluminação da imagem (**fade out**) e a natureza brasileira é mostrada nos segundos finais do filme. Dessa forma, Norma Bengell mostra a formação de uma nova raça com a imagem de Peri levando Ceci nos braços, encerrando com a imagem da natureza brasileira, e no livro, Alencar o faz, apropriando-se de uma lenda indígena.

Ao final da narrativa, uma grande tempestade estava caindo e Peri, para tranquilizar Ceci, que no momento temia a morte, ele contou para ela a lenda do Tamandaré. Essa lenda trata de uma grande tempestade que caiu e toda a tribo fugia com medo das águas, então, Deus disse a Tamandaré que ficasse sobre uma palmeira com a sua mulher. As águas baixaram, todos morreram, menos Tamandaré e sua esposa que vieram a povoar a Terra. Peri quis, ao contar essa lenda, dizer que os dois sobreviveriam. José de Alencar mostrou nessa passagem que os dois personagens representam os nativos e colonizadores que deram origem ao povo brasileiro.

Considerações Finais

Buscamos mostrar, com este artigo, que o livro *O Guarani*, publicado pela primeira vez em folhetins no jornal *Correio Mercantil*, em 1857, pelo escritor José de Alencar, teve ao longo dos anos várias adaptações para outros tipos de mídias, tais como, música, revista em quadrinho, televisão e cinema. Essas adaptações, ao mesmo tempo em que perpetuam a obra e o autor, fazem por perder o seu valor literário durante o processo de adaptação, uma vez que por serem linguagens diferentes, a literatura ser a arte das palavras, enquanto as outras artes utilizam-se de seus recursos próprios, no processo de adaptação há mudanças significativas, pois nem tudo o que está no livro pode ser levado às outras mídias. Além do que, os valores se modificam com o passar dos anos e o que era ideal de uma geração pode não ser de outras. Os novos autores

procuram obras de grande valor literário pelo seu prestígio que acredita-se, pode ser sucesso de vendas e de público por ser uma obra conhecida de todos, dando-lhes um bom lucro e também, pelo vasto campo cultural no qual se enquadra a literatura.

Após serem mostradas e contextualizadas algumas das muitas adaptações que *O Guarani* teve, desde a sua publicação, no artigo, realizamos comparações com a obra homônima produzida por Norma Bengell, em 1996, para o cinema. Apesar das diferenças existentes entre essas duas linguagens, literária e cinematográfica e também a forma como essas duas são inseridas no mercado a fim de atingirem seus públicos, foi mostrado, por meio de comparações, que a produtora do filme procurou manter os ideais indianistas do escritor romântico José de Alencar, que era valorizar a cultura do indígena e mostrar que o brasileiro é formado pelo encontro de duas etnias - o nativo representado pelo índio Peri e o branco europeu representado pela jovem Ceci.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Flávio. **Literatura, cinema e televisão**. In: CURADO, Maria Eugênia. Literatura e cinema: adaptação, tradução, diálogo, correspondência ou transformação? *Temporis[ação]*, Goiás, v. 1, nº 9, Jan/Dez 2007. Disponível em: < <http://www.nee.ueg.br/seer/index.php/temporisacao/article/view/18/25>>. 15 jan. 2014.
- ALENCAR, José de. **O Guarani**. São Paulo: Saraiva, 2009. (Clássicos Saraiva).
- AMORA, A. S. **A Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1963, v. VII.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Disponível em: <http://www.deboraludwig.com.br/arquivos/benjamin_reprodutibilidade_tecnica.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2014.
- CAMPOS, Fernando Coni. **Cinema: sonho e lucidez**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial. In: CURADO, Maria Eugênia. Literatura e cinema: adaptação, tradução, diálogo, correspondência ou transformação? *Temporis[ação]*, Goiás, v. 1, nº 9, Jan/Dez 2007. Disponível em: < <http://www.nee.ueg.br/seer/index.php/temporisacao/article/view/18/25>>. Acesso em: 15 jan. 2014.
- CANDIDO, Antonio; CASTELO, José Aderaldo. **Das origens ao realismo**. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.
- ECO, Umberto. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. In: ALFED, Elisabete. Vidas Secas do Romance ao Filme. *FronteiraZ*, nº 11. Dez. 2013. Disponível em: < <http://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/17195/13057>>. Acesso em: 10 jan. 2014.
- EPIPOCA. O seu site de Cinema. Disponível em: <www.epipoca.com.br> Acesso em: 10 jan. 2014.
- GUIMARÃES, Hélio. **O romance do século XX na televisão: observações sobre a adaptação de Os Maias**. In: CURADO, Maria Eugênia. Literatura e cinema: adaptação, tradução, diálogo, correspondência ou transformação? *Temporis[ação]*, Goiás, v. 1, nº 9, Jan/Dez 2007. Disponível em: < <http://www.nee.ueg.br/seer/index.php/temporisacao/article/view/18/25>>. 15 jan. 2014.

JOHNSON, Randal. **Literatura e Cinema** – Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo. In: ARAUJO, Naiara Sales. Cinema e Literatura: adaptação ou Hipertextualização? **Littera online**. Jan-Jul. n.3. Acesso em: 10 jan. 2014.

JOHNSON, Randal. **Literatura e cinema, diálogo e recriação**: o caso de Vidas Secas. In: CURADO, Maria Eugênia. Literatura e cinema: adaptação, tradução, diálogo, correspondência ou transformação? *Temporis[ação]*, Goiás, v. 1, nº 9, Jan/Dez 2007. Disponível em: <<http://www.nee.ueg.br/seer/index.php/temporisacao/article/view/18/25>>. 15 jan. 2014.

LITERATORTURA. Disponível em: <<http://literatortura.com/2013/08/muito-infiel-as-adaptacoes-cinematograficas-como-traducao-e-a-problematICA-da-infidelidade-dos-filmes>>. Acesso em: 10 jan. 2014.

MORIN, Edgar. **Culturas de Massa no Séc. XX**. Trad. Maura Ribeiro Sardinha. 9. ed. 2. reimpressão. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

REY, Marcos. **O Roteirista Profissional**: Televisão e Cinema. São Paulo: Ática, 1989.

UOL. Hq Manaics. Disponível em: <http://hqmaniacs.uol.com.br/Editora_Scipione_lanca_adaptacao_de_O_Guarani_34417.html>. Acesso em: 09 jan. 2014.

WIKIPÉDIA. A Enciclopédia Livre. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/O_Guarani>. Acesso em: 09 jan. 2014.

O GUARANI. Direção de Norma Bengell. Produção de Jaime A. Schwartz e Norma Bengell. Roteiro de José Joffily Filho. Música de Wagner Tiso. Fotografia Antônio Luiz Mendes Soares. Intérpretes: Márcio Garcia, Tatiana Issa, Glória Pires, José de Abreu, Herson Capri, Marco Ricca, Cláudio Mamberti, Imara Reis, Tonico Pereira, Tamur Aimará, Renato Dantas, Breno Moroni, Raphael Molina, Guti Fraga, Arnaldo Marques, Savio do Prado, Eduardo Werneck. Riofilmes; N.B. Produções, 1996. 91 min. Sonoro, colorido. Português.