

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS – UFSCAR
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LITERATURA

ANE CAROLINA RANDIG TAVARES

(Re)criar para (re)contar:

O processo transcriativo de *La mala hora* de Gabriel García Márquez, por Ruy Guerra

SÃO CARLOS – SP
NOVEMBRO DE 2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS – UFSCAR
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LITERATURA

ANE CAROLINA RANDIG TAVARES

(Re)criar para (re)contar:

O processo transcriativo de *La mala hora* de Gabriel García Márquez, por Ruy Guerra

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos de Literatura (PPGLit), na linha de pesquisa Literatura e Outras Linguagens da Universidade Federal de São Carlos, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Josette Maria Alves de Souza Monzani.

SÃO CARLOS – SP

NOVEMBRO DE 2013

**Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da
Biblioteca Comunitária da UFSCar**

T231rr

Tavares, Ane Carolina Randig.


(Re)criar para (re)contar : O processo transcriativo de *La mala hora* de Gabriel García Márquez, por Ruy Guerra / Ane Carolina Randig Tavares. -- São Carlos : UFSCar, 2013.
155 f.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de São Carlos, 2013.


1. Literatura hispano-americana. 2. Cinema brasileiro. 3. Processos criativos. 4. Transcrição. 5. García Márquez, Gabriel, 1928-. 6. Pereira, Ruy Alexandre Guerra Coelho, 1931-. I. Título.

CDD: 860 (20^a)

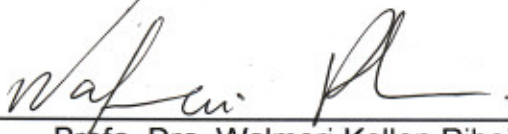
**BANCA EXAMINADORA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE
Ane Carolina Randig Tavares**



Prof. Dra. Josette Monzani
Orientadora e Presidente
UFSCar



Prof. Dra. Carla Alexandra Ferreira
Membro interno
UFSCar/São Carlos

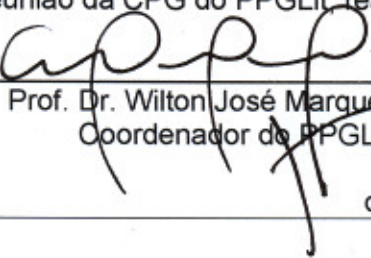


Prof. Dra. Walmeri Kellen Ribeiro
Membro externo
UFC

Submetida a defesa pública em sessão realizada em: 06/11/2013.
Homologada na 35ª reunião da CPG do PPGLit, realizada em 14/11/2013.



Fomento: CAPES



Prof. Dr. Wilton José Marques
Coordenador do PPGLit

Prof. Dr. Wilton J. Marques
COORDENADOR DO PPGLit

defesa de nº 05

(...)

Faz-se preciso aprender
Ler os sinais
Querer saber

Deixar-se,
Permitir-se,

Encontrar a nova forma
que informa,
o Caminho
que nos
leva
até
Você!

À vovó Ivone Bússulo Mendes Tavares
(In memoriam);

Ao Hudi e Chopin, meus meninos,
meus instantes mais preciosos.

AGRADECIMENTOS

À eterna vovó Ivone e ao vovô Tavares, por uma vida de carinho, zelo, preocupação, dedicação, apoio e amor incondicional; ao Hudi de Azevedo, pela amizade, por ter me tolerado com muito mimo durante os dois anos de mestrado. Gratidão por ser quem tu és amor, por estar ao meu lado sempre, por me colocar no chão, por não me deixar render, por me deixar chorar, sonhar, acreditar; aos meus pais Eliane e Gilmar, queridos amigos, sempre me apoiando e incentivando; às minhas adoráveis irmãs, Geisinha e Julinha; às minhas tias Giana e Geovana (tata), sempre tão rigorosas com a minha educação; as preocupações e incentivo do tio Jean Carlos; aos primos(as) queridos(as), Luís Gustavo, Helena Luísa, Mariana, Heloísa e Heitor por tornarem meus períodos de trégua mais alegres; ao primo Clóvis Gruner, sempre pronto a ajudar e responder as minhas dúvidas; à Gilmara Feliciano (Gil!), minha amiga, um exemplo, pela força, pela história de vida. Da sala de arte no LAC, na gelada Curitiba, para toda uma vida. Gratidão pelas leituras incansáveis deste texto, pelas dicas, pela atenção, pela Irmandade; aos queridos professores do curso de Letras – Campus Pantanal, da UFMS, pela amizade e por terem contribuído com a minha formação. Em especial, gratidão à profa. Joanna Durand Zwarg pela generosidade, por dividir conosco os seus conhecimentos sobre a sétima arte, incentivando-nos à pesquisa sobre a relação desta arte com a literatura; à professora Josette Monzani (Jo!), por ter aceitado me orientar e por ter demonstrado interesse por minhas angústias, dúvidas e apreensões durante o processo. Sempre tão dedicada, atenciosa e prestativa. Gratidão eterna pela amizade, confiança e incentivo. Sem suas valiosas contribuições este trabalho não teria se realizado; ao programa e professores da Pós-graduação em Estudos de Literatura da UFSCar, que tão bem me acolheu, muito orgulho de fazer parte da primeira turma de mestrado do PPGLit. Aos queridos parceiros de turma, pela companhia diária e experiências compartilhadas: Dionísio, Viviane, Larissa, Kátilla, Naiara, Igor; ao cineasta Ruy Guerra, que tão bem me recebeu no Rio de Janeiro/RJ, imensa gratidão pela generosidade, gentileza, confiança, pelo tempo cedido e, principalmente, por ter viabilizado todo o dossiê de “O Veneno”; ao prof. Dr. Eduardo Portanova Barros, pela atenção e generosidade, sem sua ajuda seria muito difícil o contato do Ruy; à profa. Dra. Carla Alexandra Ferreira e à profa. Dra. Walmeri Kellen Ribeiro, primeiramente, pela leitura cuidadosa do trabalho, na banca de qualificação, suas críticas e comentários foram muito valiosos e fundamentais para o seguimento do trabalho, também agradeço por terem aceitado o convite para participar da avaliação desta dissertação; à colega

Laila R. Schmidt pelo gesto gratuito de generosidade, apoio e incentivo; ao professor João Paulo pela ajuda com o espanhol; à cidade das flores, amores e bicicletas, onde nasci (Joinville), e as cidades que me adotaram ao longo da minha jornada acadêmica e de vida: Curitiba, Corumbá, Rio Claro e São Carlos; aos funcionários da Cinemateca Brasileira/SP, e da Escola de Cinema Darcy Ribeiro/RJ, por toda a assistência prestada; à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão da bolsa de mestrado durante os 2 anos de pesquisa.

A coisa mais importante deste mundo é o processo de criação. Que tipo de mistério é esse, que faz com que o simples desejo de contar histórias se transforme numa paixão, e que um ser humano seja capaz de morrer por essa paixão, morrer de fome, de frio ou do que for desde que seja capaz de fazer uma coisa que não pode ser vista nem tocada, e que afinal, pensando bem, não serve para nada?

(Gabriel García Márquez, 2004)

SUMÁRIO

Introdução.....	12
Capítulo 1 – A arte que se (trans)cria: o encontro de dois autores.....	17
1.1 Palavra e imagem	17
1.2 Crítica Genética e tradução intersemiótica.....	20
1.2.1 Crítica Genética e outras expressões artísticas	21
1.2.2 Arte que se traduz ou tradução que se (trans)cria?	23
1.3 O encontro de dois autores	28
1.3.1 O artesão da palavra: Gabriel García Márquez.....	28
1.3.2 O artesão da imagem: Ruy Guerra.....	38
Capítulo 2 – No limiar do percurso criativo	43
2.1 Composição do dossiê fílmico	43
2.2 Proposta de abordagem	48
2.2.1 O ponto de partida: <i>La mala hora</i> (1962).....	51
2.2.2 O Romance transformado: Leitura dos roteiros.....	54
Capítulo 3 – Criação em processo: caminhos, experimentações e transcrição.....	74
Parte I.....	74
3.1 Percurso de Experimentação I: <i>Estrutura temporal</i>	77
3.1.1 Recurso criativo: temporalidade e montagem.....	78
3.2 Leituras possíveis de <i>La mala hora</i>	97
3.2.1 A dualidade (ser – parecer) em <i>La mala hora</i>	97
3.2.2 Além da imanência do texto: História e ficção	103
Parte II	106

3.3	Percurso de Experimentação II: <i>Composição visual e montagem</i>	107
3.3.1	Recursos criativos e tradução: <i>cenografia</i>	109
3.3.2	Recursos criativos e tradução: <i>fotografia</i>	115
3.4	Para uma leitura da <i>Imagem</i>	117
3.4.1	A intencionalidade da imagem	118
3.4.2	Percepção da imagem.....	119
3.4.3	Olhar analítico da imagem.....	120
3.5	Iluminação.....	120
3.5.1	Qualidades gerais do elemento artístico visual: luminosidade.....	121
3.5.2	Os arrebatadores contrastes	122
3.5.3	O movimento e direção visual gerado pela luz e sombra	122
3.6	<i>Photo - grafia</i> : uma imagem que se lê e se transcria.....	123
3.6.1	Ocre, penumbra, luz de vela, lampião!	125
3.6.2	<i>Es todo el pueblo y no es nadie</i> : o observador e o observado	127
3.6.3	Luz, sombra e <i>danação!</i>	129
3.6.4	Luz: mostrar e esconder	131
3.6.5	Não há nada a esconder.....	132
3.6.6	À luz (re)vela: a vaca, o Alcaide, a morte.....	133
	Considerações finais	136
	Referências Bibliográficas.....	143
	Anexos	149
	Ficha Técnica.....	155

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Primeira página da Lista ‘b’	59
Figura 2 - trecho extraído do roteiro – versão 1, página 94.	61
Figura 3- trecho extraído do roteiro – versão 1, página 21.	62
Figura 4- trecho extraído do roteiro – versão1, página 120.	63
Figura 5- trecho extraído do roteiro – versão 2, página 51.	65
Figura 6 - trecho extraído do roteiro – versão 2, página 04.	65
Figura 7 - trecho extraído do roteiro – versão 2, página 140.	66
Figura 8- trecho extraído do roteiro – versão 2, página 140.	66
Figura 9- trecho extraído do roteiro – versão 1, página 121.	70
Figura 10- trecho extraído do roteiro – versão 2, página 148.	70
Figura 11- trecho extraído do roteiro – versão 3, página 95.	70
Figura 12 - Folha 1 do caderno <i>Dossiê – ensaios avulsos</i>	79
Figura 13 - Folha 2, caderno <i>Dossiê – ensaios avulsos</i> , item: Anotações, mostrando as marcações do dia da semana alteradas em relação à folha 1.	83
Figura 14 - Folha 3, caderno <i>Dossiê ensaios – avulsos</i> , item: anotações, com indicações de blocos narrativos e elipses.....	84
Figura 15 - Folha 4, caderno <i>Dossiê – ensaios avulsos</i> , item: anotações, com indicação de mudanças nos dias da diegese (a: sábado e domingo rasurados, substituídos por sábado; b: domingo, alterado para sábado).....	86
Figura 16 - Folha 5 do <i>Dossiê – ensaios avulsos</i> com as indicações da lógica narrativa de início, meio e fim (exposição/crise/resolução).	87
Figura 17 - Folha 6 do <i>Dossiê – ensaios avulsos</i>	88
Figura 18 - Folha 1 (ET ₁) do Dossiê “O veneno da madrugada” - Estruturas Temporais.	89
Figura 19 - Folha 2 (ET ₂) do Dossiê “O veneno da madrugada” - Estruturas Temporais.	90
Figura 20 - Folha 3 (ET ₃) do Dossiê “O veneno da madrugada” - Estruturas Temporais. Folha ‘B’ é a continuação da folha ‘A’	91

Figura 21 - Folha 4 (ET ₄) do Dossiê “O veneno da madrugada” - Estruturas Temporais. Folha ‘B’ é a continuação da folha ‘A’	92
Figura 22 - Quadrado semiótico do romance <i>La mala hora</i> . Adaptado de Badilla C. e Vargas M., 1980.	100
Figura 23- Croqui da vila a ser construída.	110
Figura 24- Planta de locação dos prédios na vila.	111
Figura 25- Maquete feita para a construção do povoado.....	114
Figura 26- Visões da maquete do povoado. Extraído do documentário <i>Desenhado um Filme</i>	114
Figura 27- <i>Cena de Germinal</i> , de Zola (1893) Käthe Kollwitz	116

(Re)criar para (re)contar:
o processo transcriativo de *La mala hora* de Gabriel García Márquez, por Ruy Guerra

RESUMO

A partir de uma perspectiva que considera a relação entre literatura e cinema, a proposta da nossa pesquisa é analisar como acontece o diálogo intersemiótico entre o filme *O veneno da madrugada* (2006), traduzido e dirigido pelo cineasta Ruy Guerra, e o romance do escritor colombiano, Gabriel García Márquez, *La mala hora* (1962). Tendo em vista as inúmeras maneiras possíveis de abordar este diálogo, o estudo parte de uma perspectiva que busca uma aproximação do processo de criação de uma obra fílmica, realizada a partir de um texto literário. Para tanto, o apoio teórico terá duas direções principais: de um lado, ensaios críticos sobre os nossos objetos de análise, e de outro, os estudos sobre Crítica Genética/Processo (Cecilia Salles) e tradução intersemiótica/transcrição (Roman Jakobson e Haroldo de Campos). Buscaremos averiguar os rastros que flagram o processo de transcrição da obra literária para a obra cinematográfica, desde a desconstrução do texto literário, perpassando pela reconstrução de alguns roteiros, e culminando no produto final, o filme. O foco de análise volta-se para as escolhas do cineasta, os mecanismos de apropriação, exclusão, inclusão e transformação da poética do relato originário que contribuíram na construção do projeto poético do diretor. Durante o percurso de investigação dos documentos de processo (leitura dos roteiros), algumas situações particulares sobressaltaram-se, e estas impuseram a tomada de alguns direcionamentos e recortes. Nesse sentido, direcionamos o nosso olhar para os mecanismos internos da construção temporal e campo visual, pois entendemos que estes recursos foram explorados com afinco pelo cineasta, no intuito de trazer à sua recriação, ecos de sentidos que remetem às significações profundas do texto de partida.

Palavras-Chave: *O veneno da madrugada*, processo de criação, diálogo intersemiótico, *La mala hora*, Guerra/Márquez.

RESUMEM

A partir de una perspectiva que considera la relación entre la literatura y el cine, la propuesta de nuestra investigación es analizar cómo sucede el diálogo intersemiótico entre la película *O veneno da madrugada* (2006), traducida y dirigida por el director de cine Ruy Guerra, y el romance del escritor colombiano, Gabriel García Márquez, *La Mala Hora* (1962). Tiendo en vista las innumerables maneras posibles de acercarse de este diálogo, este estudio parte de una perspectiva que busca un acercamiento del proceso de creación de una película realizada a partir de un texto literario. Para eso, el apoyo teórico tendrá dos direcciones principales: en un lado, ensayos críticos de nuestros objetos de análisis, y de otro, los estudios en Crítica Genética/Proceso (Cecilia Salles) y los estudios de traducción intersemiótica/transcreación (Roman Jakobson y Haroldo de Campos). Buscaremos comprobar los rastros que flagran el proceso de transcreación del trabajo literario para el cinematográfico desde la deconstrucción del texto literario, pasando por la reconstrucción de algunos de los guiones y culminando en el último producto, la película. El enfoque del análisis regresa a las opciones del director: los mecanismos de apropiación, exclusión, inclusión y transformación de la poética del relato original que contribuyó a la construcción de su proyecto poético. Durante el curso de investigación del proceso de los documentos (lectura de los guiones) algunas situaciones particulares fueron sobresaltadas, y éstas impusieron la tomada de algunos direccionamientos y recortes. Así nosotros dirigimos nuestra mirada hacia los mecanismos interiores de la construcción temporal y campo visual, porque entendemos que estos recursos fueran explorados con fuerza por el director cinematográfico, con la intención de traer a su recreación, los ecos de sentidos que remiten a los significados profundos del texto de salida.

Palabras clave: *O veneno da madrugada*, proceso de creación, diálogo intersemiótico, *La mala hora*, Guerra/Márquez.

Introdução

A literatura, desde muito tempo, serve de inspiração a roteiristas que veem esta arte como um reservatório de estruturas narrativas que instigam a imaginação do leitor com as mais variadas tramas e personagens.

Esta característica de recorrer à literatura, no intuito de recriar artisticamente as histórias literárias em audiovisual, é uma tendência desde os primórdios com o cinematógrafo. Georges Méliès, um dos precursores do cinema artístico, foi um dos primeiros artistas a recorrer à literatura, buscando nos livros de Júlio Verne inspiração para a composição do *Le voyage dans la lune* (1902), filme que revolucionou as telas, principalmente pelos arranjos ilusionistas utilizados para criar mundos imaginários.

A este respeito, o universo literário de Gabriel García Márquez sempre despertou, e continua despertando, o interesse de roteiristas e diretores de diversos países. Várias de suas narrativas foram adaptadas para as telas de televisão e cinema.

A título de exemplo, seguem algumas dessas produções: *En este pueblo no hay ladrones* (1964), adaptado pelo diretor mexicano Alberto Isaac; *La viuda de Montiel* (1979), dirigido pelo chileno Miguel Littin; *Un señor muy viejo con unas alas enormes* (1988), pelo diretor argentino Fernando Birri; *Crónica de una muerte anunciada* (1987), por Francesco Rosi, diretor italiano; *El coronel no tiene quien le escriba* (1998), pelo diretor mexicano Arturo Ripstein; *El amor en los tiempos de cólera* (2007), pelo diretor americano Mike Newell; *Del amor y otros demonios* (2009), pela diretora costa-riquense Hilda Hidalgo.¹

Ruy Guerra nasceu em Maputo - Moçambique em 1931 e vive no Brasil desde 1958. Estreou com um filme de muito sucesso, *Os cafajestes* (1962), marco inicial de uma carreira marcada por uma trajetória consolidada no cinema nacional. Guerra pertence à seleta lista de realizadores que tem se 'atrevido' a levar às telas os romances do autor colombiano. *O veneno da madrugada* (2006), um dos objetos da nossa pesquisa, é a quarta incursão do cineasta no universo imaginário de García Márquez. Trata-se de uma parceria que se realizou, com sucesso, em produções anteriores como *Erendira* (1983); *A fábula da bela Palomera* (1988); e *Alugo-me para sonhar* (1989).

¹ Cf. ROCCO, 2010.

Ao realizarmos uma busca inicial, encontramos um único trabalho que discute a relação do cinema de Guerra com a literatura de García Márquez.² No entanto, encontramos a pesquisa de Eduardo Portanova Barros³ que nos foi de grande valia. Dentre inúmeras informações sobre o cineasta e suas produções, Barros apresenta-nos dados relevantes sobre a relação do cineasta com suas recriações, e afirma: “pelo fato dos seus filmes manterem uma relação complexa com a obra fonte, as adaptações literárias no cinema de Ruy Guerra mereceriam outra tese”. (2009, p.233)

Essa informação, conjugada à descoberta de termos um cineasta tão próximo, que brinda seu cinema e a todos nós com as fabulosas histórias de um escritor que traduz em cada palavra o sentimento latino-americano, motivou-nos a juntar esses artistas e suas obras a fim de compreender essa relação de forma mais ampla e detalhada. Como não teríamos tempo hábil (por se tratar de uma dissertação de mestrado) para abraçar todo o conjunto de *traduções intersemióticas*, fizemos um recorte. Elegemos o mais recente filme lançado pelo cineasta, *O veneno da madrugada* (2006).

Sendo assim, esta pesquisa visa promover um estudo entre o romance *La mala hora* (1962), escrito por Gabriel García Márquez, e o filme *O veneno da madrugada*, baseado no romance, traduzido intersemioticamente e dirigido por Ruy Guerra.

Tendo em vista as inúmeras maneiras possíveis de se abordar este *diálogo*, que tem como finalidade olhar para o processo de transformação de um signo que comporta uma materialidade verbal – essencialmente simbólica – como a literatura, para outro, com materialidades diversas, como o cinema, nosso estudo parte de uma perspectiva que busca uma aproximação do processo de criação de uma obra fílmica, realizada a partir de um texto literário, pelo enfoque da Crítica Genética.

Nesse sentido, a proposta desta pesquisa é entender os procedimentos (princípios direcionadores) adotados no processo transcriativo do romance *La mala hora* para o audiovisual. Iremos analisar a gênese dos processos criativos do filme, percorrendo o caminho traçado pelo cineasta na elaboração de sua obra, desde a desconstrução do texto literário, passando pela reconstrução de alguns roteiros, e culminando no produto final, o filme.

² Aydano de Almeida Pimentel Neto. **A adaptação da literatura ao cinema: A questão no narrador em Erendira**. Mestrado defendido em: 01/06/1997, na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Disponível em: <http://capesdw.capes.gov.br>. Acesso em: 20/10/2012.

³ **O cinema de Ruy Guerra: um imaginário autoral na pós-modernidade**. Tese defendida em: 01/07/2009, na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Disponível em: <http://capesdw.capes.gov.br>. Acesso em 20/10/2012.

Trata-se da análise de uma transcrição que é abordada a partir de índices materiais, vestígios, rastros criativos do artista que tem por objetivo atingir uma meta estética.

Para que um objeto possa ser abordado sob o viés genético é fundamental ter acesso a documentos que atestem sua gênese e desenvolvimento. Com a expansão – a partir da década de 90 – dos estudos genéticos literários para outras manifestações artísticas, como a pintura, o teatro, a dança, o cinema, inclusive aquelas resultantes de traduções ou traduções intersemióticas, a Crítica Genética, inevitavelmente, sofreu alguns ajustes teórico-metodológicos. Dos manuscritos, objeto de análise dos estudos de Crítica Genética na literatura, passou-se a lidar com uma heterogeneidade de materiais, provenientes de outras expressões artísticas.

Independentemente da materialidade em que se apresentam, são eles, os documentos de processo ou dossiê genético, os objetos que merecem primazia no estudo crítico da gênese criativa. Segundo Cecilia Salles⁴, os estudos de processo de criação, a partir dos documentos de processo deixados pelos artistas “podem e devem ir além do olhar retrospectivo dos estudos genéticos, isto é, da crítica da história da obra”. (2006, p.169)

Este fato está relacionado a um dos pontos segundo o qual Salles considera que a terminologia *Crítica de Processo* seja mais abrangente que *Crítica Genética*. Para a autora, “muitas das questões que envolvem a criação artística nos transportam para além de seus bastidores, (...) ao olhar retrospectivo da Crítica Genética, estávamos adicionando uma dimensão prospectiva, oferecendo uma abordagem processual”. (2006, p.169)

Nesse sentido, para nos aproximar da trajetória criativa do filme *O veneno da madrugada*, o suporte teórico-metodológico de base utilizado será a crítica de processo de criação artística, conjugado a teorias específicas de cada meio semiótico.

Já no que tange a passagem do romance ao filme, esta será tratada por nós como um processo de *tradução intersemiótica* (segundo Roman Jakobson), ou ainda *transcrição* (conforme Haroldo de Campos). O teórico Roman Jakobson foi um dos pioneiros a tratar a questão da tradução intersemiótica. Ao discutir aspectos linguísticos da tradução, Jakobson defende que “a poesia é, por definição, intraduzível, sendo possível apenas sua *transposição criativa*”. (1977, p.72)

⁴ Cecilia Almeida Salles, uma das pioneiras no estudo da Crítica Genética no Brasil, é a coordenadora do Centro de Estudos de Crítica Genética, na PUC de São Paulo.

É esta ideia que fundamenta as concepções de Haroldo de Campos sobre tradução. O escritor, poeta, tradutor e teórico Haroldo de Campos retoma alguns princípios Jakobsonianos sobre a função poética. No mesmo sentido, entende que o termo tradução não é adequado para tratar de tradução de poesia ou de *qualquer tipo de texto criativo*, neste caso, o autor elege o termo *transcrição*. Na concepção de Haroldo de Campos “a tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca”. (2004, p.35)

Além dos autores de Crítica de Processo e de Crítica Genética, como Cecília Almeida Salles, Josette Monzani, Almuth Grésillon e Philippe Willemart, e os autores sobre estudos da tradução como Roman Jakobson e Haroldo de Campos, buscaremos travar um diálogo com teóricos do cinema e da literatura e aqueles que tratam a relação interartes.

Ao revisitarmos a extensa fortuna crítica sobre as obras do escritor colombiano, curiosamente, encontramos poucos estudos referentes ao romance em questão. Sendo assim, no que concerne aos estudos que exploram elementos do texto literário, recorreremos aos trabalhos realizados por Lida Aronne-Amestoy, Lydia D. Hazera, Annie C. Badilla e Marco A. Vargas; e para pensar o contexto histórico no qual a obra literária se insere, assim como aspectos da literatura hispano-americana, destacamos os estudos de Bella Jozef, Donald L. Shaw e, ainda o de Gerard Martin.⁵

Muitas vezes o pesquisador(a) deverá recorrer a teorias próximas à materialidade de cada processo. (SALLES, 2008) Nesse sentido, para analisar as buscas estéticas do cineasta, ou o projeto poético⁶ do diretor ao longo do seu processo de criação, utilizaremos os estudos de Ismail Xavier, Marcel Martin, Michel Chion, Fayga Ostrower, entre outros. E para as especificidades do fazer literário nos valeremos, principalmente, dos estudos de A. J. Greimas, Roland Barthes, Gérard Genette, entre outros. Quanto à relação interartes, recorreremos aos estudos do crítico José Carlos Avellar.

⁵ HAZERA, Lydia D. *Estructura y temática de La mala hora de Gabriel García Márquez*. **THESAURUS**. Tomo XXVIII. Núm. 3 (1973); ARONE-AMESTOY, Lida. *La mala hora de los géneros: Gabriel García Márquez y la génesis de la nueva novela*. **Revista de literatura hispánica**. n. 16 (1982); BADILLA, Annie C.; VARGAS, Marco A. *Un acercamiento a la gramática narrativa de Greimas en “La mala hora”*. **Revista Comunicación**, v1, ano4, n.5, diciembre, 1980.; JOZEF, Bella. **História da literatura hispano-americana**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, Francisco Alves Editora, 2005; SHAW, Donald L. **Nueva narrativa hispanoamericana**. 8.ed, Madri: Cátedra, 2005; MARTIN, Gerald. **Gabriel García Márquez: uma vida**. tradução de Cordelia Magalhães. Rio de Janeiro: Ediouro, 2010.

⁶ De acordo com Cecília Salles, (2011) em toda prática criadora há fios condutores relacionados à produção de uma obra específica que, por sua vez, atam a obra daquele criador como um todo. São os valores estéticos e éticos regendo o modo de ação do artista.

A Crítica de Processo, combinada a outros suportes teóricos, pode ser uma ferramenta interessante – uma possibilidade de análise para se pensar a tradução intersemiótica – aos estudiosos empenhados em averiguar como diferentes linguagens podem mesclar-se num processo de criação artística durante a consolidação de um projeto poético.

Vale ressaltar que da mesma maneira que a análise dos documentos deixa transparecer caminhos e descaminhos que conduziram o fazer artístico, o nosso olhar também buscará seguir um fluxo “alinear”. Muitas vezes será necessário recorrer a um determinado referencial teórico para iluminar particularidades dos documentos, e, em outras vezes, são os próprios documentos que pedem a ida a referências específicas.

Quanto a sua estruturação, este trabalho, organiza-se em três capítulos, além da introdução e das considerações finais do mesmo.

No primeiro capítulo, realizaremos uma aproximação entre palavra e imagem, e na sequência, uma releitura dos principais direcionadores teóricos. A intenção é justamente aproximar os estudos da Crítica de Processo com os estudos de tradução intersemiótica. Posteriormente, apresentaremos questões que envolvem o encontro entre os autores, a saber, Gabriel García Márquez e Ruy Guerra, e suas obras.

No segundo capítulo, introduziremos informações que remontam a gênese do nosso percurso. Aqui serão explicitadas as etapas de um estudo de gênese criativa para a constituição do nosso dossiê genético: os movimentos de organização, classificação e datação dos documentos. Iniciaremos as análises com um estudo comparativo entre o romance e os roteiros existentes. Aqui germinaram nossas primeiras impressões sobre o processo transcriativo, e estas suscitaram alguns direcionamentos e recortes determinantes para a abordagem do capítulo 3.

No terceiro capítulo, a análise dos documentos de processo criativo do filme recai sobre os registros de construção temporal e composição visual. Para tanto, resolvemos dividi-lo em duas partes. A partir da análise desses elementos de composição, que visa à imersão nos mecanismos internos da criação, buscamos vislumbrar alguns dos princípios direcionadores do processo transcriativo, pois entendemos que estes recursos (tempo/campo visual) foram explorados com força pelo cineasta no movimento de recriação do texto literário para as telas.

Capítulo 1 – A arte que se (trans)cria: o encontro de dois autores

1.1 Palavra e imagem

A ideia do cinema tão logo se concretizou na tela iluminou a literatura. Renovou a escrita, estimulou a invenção de novas histórias e de novos modos de narrar que, por sua vez, adiante, iluminaram a escrita cinematográfica, estimularam que ela se fizesse assim como se faz, em constante reinvenção. (AVELLAR, 2007)

Sabe-se que de modo geral as artes possuem entre si uma forte afinidade. “Nenhuma arte é totalmente autônoma no sentido de não utilizar meios de expressão comuns a outras artes”. (AVELLAR, 2007, p.08) Isso se mostra quando analisamos, no território das artes, as obras que transitam entre signos diferentes daqueles dos quais foram concebidos. Se tomarmos como exemplo a música e a poesia veremos a afinidade entre essas artes, já que é quase impossível falar de música sem levar em conta também a letra que esta carrega, da mesma maneira não podemos deixar de falar em poesia sem pensar na sua musicalidade, ritmo.

O mesmo pode ser notado quando comparamos duas artes que, *a priori*, parecem distantes, como a literatura e o cinema, já que uma se utiliza da palavra e a outra da imagem (sem esquecer do som que a vem acompanhando), mas, que possuem uma relação quase de artes irmãs. Poderíamos citar diversos exemplos de recriações de obras literárias para o cinema a fim de demonstrar essa relação, mas, preferimos, contudo, nos atermos ao fato de que a literatura e o cinema se retroalimentam.

O cinema ainda é o maior consumidor de obras literárias como fonte de produção. Cabe também nessa relação a televisão, contudo, esta não é o nosso foco de análise. É quase consenso que é a literatura a maior fonte de referência para a recriação intersemiótica entre palavra e imagem, levando-nos a acreditar que o audiovisual depende mais da literatura que o contrário. Isso parece verdade quando consideramos que é muito mais corriqueiro vermos a literatura como provedora do cinema, se considerarmos que muitos filmes trazem a referência de alguma obra literária. Contudo, entendemos que o cinema também alimenta a literatura, ainda que de forma mais sutil. Não podemos ignorar as influências que a literatura sofreu após o surgimento do cinema, no final do século XIX. As narrativas literárias, a partir desse momento foram incorporando características cinematográficas, a ponto de algumas das

adaptações para o cinema utilizarem o próprio texto literário como roteiro (por exemplo, *Lavoura Arcaica*, 2001, e *Vidas Secas*, 1963). Porém essa não é a principal influência do cinema sobre a literatura, e sim a técnica de montagem:

(...) na medida em que permite ao escritor romper com o tempo linear, acelerar ou retardar o fluxo dos acontecimentos, controlar o ritmo da narrativa, jogar com alternâncias abruptas de objetos vistos à distância ou muito próximos. (OLIVEIRA, 1984, p.5)

Temos, portanto, uma relação de intercâmbio entre a literatura e o cinema, ou melhor, a palavra e a imagem. E, além disso, percebemos entre essas formas de expressão uma relação de retroalimentação, na medida em que estas permutam algumas das suas características. Entendemos, dessa forma, que a relação entre essas duas artes é de dependência genética, pois a relação se dá na origem dessas poéticas.

A relação entre essas artes é tão forte que alguns estudiosos chegaram a afirmar que esta proximidade deu-se muito antes do surgimento da sétima arte. É dizer que a invenção do cinematógrafo veio “atender a um desejo de mostrar um movimento em pleno movimento, o tempo passado, desejo anterior a invenção do mecanismo que tornou possível a realização de filmes”, (AVELLAR, 2007, p.56) e este desejo acabou estimulando a invenção de pinturas, desenhos, textos e músicas (digamos, cinematográficas).

Na literatura, também encontramos marcas de um cinema em germinação em alguns textos literários (anteriores à forma de expressão cinematográfica) “que teriam como especificidade o fato de os escritores ordenarem o relato em função da incidência do olhar do narrador, da sua ocularização, da cena a narrar”. (URRUTIA, 1996 apud BRITO, 2007, p.17) No mesmo sentido, Avellar complementa com as seguintes palavras: “não foi a invenção do cinematógrafo que tornou possível o cinema, mas, ao contrário, a vontade de fazer cinema é que tornou possível a invenção do cinematógrafo”. (2007, p.56)

Todo texto narrativo é passível de ser visualizado. Muitos escritores, em seu processo criativo, fazem uso de recursos visuais como auxiliares na criação. Foi assim com Gabriel García Márquez ao criar a narrativa da história *A incrível e triste história da cãndida Erendira e sua avó desalmada*. Gabo conta que, em um remoto povoado do Caribe, conheceu uma menina de apenas onze anos que era forçada a prostituir-se por uma mulher idosa, que talvez fosse a avó dela. Esse episódio García Márquez jamais esqueceu, e aquela imagem passou a persegui-lo. Não conseguia senti-la como uma novela, senão como um drama em imagem. Era mais cinema que literatura. Tanto é que primeiramente ele resolveu escrever essa história

em forma de roteiro e só muitos anos depois, decidiu transformá-la em um conto. (AVELLAR, 2007)

Outro exemplo que podemos citar desse autor é que a partir da visão de uma mulher e de uma menina vestidas de preto e com um guarda-chuva preto, andando sob um sol ardente em um povoado deserto, surgiu o conto *A sexta de terça-feira*. Com esses exemplos podemos confirmar a força que as imagens exercem sobre o ato criativo literário.

Dá mesma maneira que os escritores utilizam-se de recursos visuais para as suas escritas, também os cineastas possuem recursos criativos emprestados da literatura. Toda imagem é passível de ser lida, e o processo de criação de uma imagem também pode começar pela palavra. Temos como exemplo clássico a pintura que retrata o *Dilúvio*, de Leonardo Da Vinci. Nesta obra, o pintor primeiramente roteiriza no papel a cena, construindo dessa forma um “roteiro de filmagem” da narrativa contida na pintura. De maneira semelhante, o cineasta Ruy Guerra, em entrevista a Eduardo Portanova Barros, mostra que em suas criações emprega a palavra para compor a imagem de seus trabalhos, pois o cineasta entende que a imagem não se constrói e nem se retém sem a palavra.

Eu penso a minha imagem através da palavra. A palavra é a imagem da própria imagem (...) Quando a imagem está em você, dá até para percebê-la, mas, enquanto você não a explica, na realidade não a vê. É como materializar o sonho. Você pode percebê-la [a imagem], senti-la, mas enquanto não trazer para o nível do consciente, da palavra, é difícil guardar esse sentimento ou ideia. Nessa fase de transição a única coisa que segura a imagem é a palavra. Tu não seguras a tua imagem como imagem. Podes tê-la como mecanismo de consciência, mas sem a palavra, ela [a imagem] se perde. (BARROS, 2009, p.262)

Tanto a literatura como os filmes carregam em suas origens uma íntima relação com a pintura, fotografia, desenhos, gravuras e imagens (mesmo que mentais), tanto para fins de facilitar o processo de elaboração de suas narrativas, como fonte de inspiração para os autores. Percebe-se que tanto a literatura como o cinema não são feitos somente das coisas concretas, isto é, aquilo que se apresenta diante de nossos olhos (palavra e imagem).

Cinema ou literatura é “a estrutura que organiza o imediatamente visível e também o que se constrói no imaginário estimulado pelo que se movimenta na imagem e na palavra e ao mesmo tempo pelo como se movimenta na imagem e na palavra (...)”. (AVELLAR, 2007, p. 56) E, acrescenta, dizendo que o instante do contato com um livro, um filme, ou a obra de arte em geral, é aquele em que descobrimos o chão, tal como Manoel de Barros o entende: “No

achamento do chão também foram descobertas as origens do vôo”. (BARROS, apud AVELLAR, 2007, p.56)

Diante da enorme relação existente entre a imagem e a palavra, se coloca aqui o nosso primeiro questionamento a respeito do processo de tradução entre artes que utilizam esses códigos: como ocorre a tradução de uma obra literária (palavra) para outra, de cerne imagético como o cinema? Desse modo, este trabalho dissertativo tem por objetivo a investigação do processo tradutório intersemiótico que ocorre entre palavras e imagens sonoro-visuais.

1.2 Crítica Genética e tradução intersemiótica

Nesta pesquisa, almejamos realizar uma aproximação do processo de transcrição do romance *La mala hora* (1962) para as telas pelo enfoque da crítica de processo de criação artística, conforme os estudos desenvolvidos por Cecilia Almeida Salles, apontados acima. Discutiremos as extensões sofridas por este estudo ao longo do tempo, algumas questões metodológicas específicas, e alguns dos limites impostos pela escolha deste caminho.

O início dos estudos genéticos tem seu marco na França, em 1968. Neste momento, por iniciativa de Louis Hay, o *Centre National de La Recherche Scientifique* (CNRS) reuniu um pequeno grupo de pesquisadores que ficaram encarregados de organizar os manuscritos do poeta alemão Heinrich Heine, recém chegados à Biblioteca Nacional Francesa. À medida que os estudos foram se expandido, outros pesquisadores começaram a se interessar pelos manuscritos de diferentes artistas: Proust, Zola, Valery, e Flaubert. A partir de então, instituiu-se um laboratório no CNRS: *Institut des Textes et Manuscrits Modernes* (ITEM), dedicado exclusivamente aos estudos do manuscrito literário.

O surgimento da Crítica Genética proporcionou uma maneira inovadora de ler a literatura. Os estudos que até então tinham como alvo a obra finalizada e acabada (o livro publicado), alargam-se, possibilitando uma nova abordagem de análise, em paralelo aos estudos de Crítica Literária. Enquanto esta mantém uma relação com a leitura da obra em si, a Crítica Genética volta ao ponto de partida, “a disciplina está interessada nas obras *in status nascendi*”. (GRÉSILLON, 2007, p.12)

O nome Crítica Genética deve-se ao fato desses estudos dedicarem-se ao acompanhamento teórico-crítico do processo de gênese das obras de arte. A análise do crítico de gênese é guiada pelas informações guardadas nos documentos dos artistas. Volta-se para a leitura do processo de metamorfose pelo qual vai passando uma obra de arte em formação, e

suas múltiplas possibilidades de vir a ser outra. Busca-se seguir os passos do artista, desde seus primeiros rabiscos, ensaios, anotações, acompanhando as suas idas e vindas, suas escolhas, dúvidas, tendências, influências, a fim de ativar descobertas “mostrando quais aspectos do processo criativo podem ser iluminados”. (SALLES, 2008 p.56)

Ainda em relação aos estudos de Crítica Genética e Crítica Literária, Almunth Grésillon afirma: “Se há interesse nos manuscritos das obras, é porque existe uma relação a ser estabelecida entre prototexto⁷ e texto e que, eventualmente, o estudo de um enriquecerá o conhecimento do outro”. (2007, p.31) E, complementa: “a atenção dada à escrita mais do que ao texto não significa de maneira alguma desvio dos estudos literários. Bem ao contrário, eles sairão enriquecidos”. (2007, p.31)

Nesse sentido, mesmo posicionando-se através de conceitos diferentes, essas vertentes (Crítica Literária e Crítica Genética) se assemelham à medida que se propõem analisar o fenômeno literário em sua totalidade.

Em 1985, acontece o *I Colóquio de Crítica Textual: O Manuscrito Moderno e as Edições*, na Universidade de São Paulo, Capital, e, por intermédio do pesquisador Philippe Willemart, o responsável pela organização do evento, chegam oficialmente os estudos de Crítica Genética ao Brasil. Nesse momento, é criada a *Associação de Pesquisadores do Manuscrito Literário* (APML). Dessa forma, nasce uma nova perspectiva de análise no campo da literatura, que passa por um longo período de conquista e consolidação.

Importante ressaltar que essa cronologia que demarca o início dos estudos de Crítica Genética é apenas uma maneira de situar os estudos genéticos no âmbito científico. Outros pensadores já refletiam sobre a questão do processo criativo a partir dos manuscritos dos artistas. Um desses estudos é o trabalho *The Genesis of painting: Picasso's Guernica*, publicado em 1962, por Rudolf Arnheim.

1.2.1 Crítica Genética e outras expressões artísticas

A partir dos anos 90, do século XX, com a expansão dos estudos genéticos, as análises que até então se limitavam aos estudos dos manuscritos da literatura, expandem-se, passando a serem aplicadas a outras áreas, como: pintura, escultura, arquitetura, teatro,

⁷ De acordo com Almunth Grésillon este termo foi proposto e definido por Jean Bellemin Noel. “*Prototexto* é o conjunto construído pelos rascunhos, pelos manuscritos, pelas provas, pelas ‘variantes’, visto sob o ângulo do que precede materialmente uma obra, quando essa é tratada como texto, e que pode formar um conjunto com ele”. (GRÉSILLON, 2007, p.29)

cinema, entre outras. Dos manuscritos (anotações, rascunhos, rasuras) comuns aos arquivos dos escritores, passou-se a considerar outros materiais que atestassem um processo de criação como, por exemplo: roteiros, argumentos, copiões, maquetes, croquis, vídeos, imagens, entre outros. Essa dilatação de fronteiras dos estudos da gênese, já era pressentida muito antes, conforme afirma Cecília Almeida Salles:

A Crítica Genética, que vinha se dedicando ao estudo dos manuscritos literários, já trazia consigo, desde seu surgimento, a possibilidade de explorar um campo mais extenso, que nos levaria a poder discutir um processo criativo em outras manifestações artísticas. (2008, p.14)

Devido à expansão dos estudos de gênese criativa, daqui em diante, faremos referência não somente à literatura, mas aos estudos das artes em geral, pois a própria natureza do nosso trabalho que contempla um olhar intersemiótico (já que o foco de observação incide sobre o processo de recriação da literatura para o cinema) caracteriza-se como fruto desse alargamento de horizontes.

Tomaremos aqui como aportes teóricos os estudos desenvolvidos por Cecília Almeida Salles, que se ocupa de investigações da criação artística através de uma perspectiva processual. Segundo Salles, a Crítica de Processo (não deixa de lançar mão da metodologia da Crítica Genética) trata-se de uma investigação que vê a obra de arte “a partir de sua construção, acompanhando seu planejamento, execução e crescimento com o objetivo de maior compreensão do processo responsável pela geração da obra”. (2011, p.22) E, acrescenta: “essa crítica refaz com o material que possui a construção da obra e descreve os mecanismos que sustentam essa produção”. (2011, p.22)

Ao lidar com uma heterogeneidade maior de materiais, o objeto de estudo do crítico de gênese criativa passou a ser denominado como *documento de processo*, terminologia sugerida por Salles, ao invés de manuscritos, pois, “esse termo nos dá mais amplitude de ação”. (SALLES, 2011, p. 26) A autora os define como “registros materiais do processo criador. São retratos temporais de uma gênese que agem como índices do percurso criativo”. (2011, p. 27)

De acordo com Salles, essa nova nomenclatura não anula a existência dos manuscritos, até porque eles podem, eventualmente, fazer parte do dossiê do artista. O próprio termo manuscrito que etimologicamente significa ‘escrito à mão’, pouco a pouco já não dava mais conta da materialidade utilizada nos estudos de gêneses literárias, uma vez que os escritores passaram a fazer uso de desenhos, imagens, fotografias, materiais impressos, datilografados, entre outros exemplos. Nesse caso, a mudança de terminologia se deu, unicamente, por conta

dos ajustes conceituais e teóricos, necessários para que o estudo da gênese se adequasse a outras artes, além da literatura. Justifica Salles:

Lidando com outras manifestações artísticas, as dificuldades de se adotar o termo manuscrito aumentaram. Seria difícil continuar falando em esboços, partituras, copiões, contatos e maquete, como manuscritos, pois estes estavam estreitamente ligados à linguagem verbal. (2008, p.38)

Contudo, independente das materialidades que revestem os *vestígios* deixados pelos artistas, estes sempre “estarão cumprindo o papel de indicador desse processo e, como consequência, do trabalho artístico”. (SALLES, 2011, p.25)

Dessa forma, vale ressaltar que esta teoria parte de um estudo que busca a sistematização de aspectos gerais da criação, no intuito de alcançar com mais profundidade aquilo que há de específico em cada artista. Os instrumentos metodológicos oferecidos por Salles, não deixam de lançar mão da metodologia da Crítica Genética. É nela que a Crítica de Processo, em sentido amplo, busca toda a sua fundamentação teórica e metodológica “ao focar documentos dos arquivos, dos artistas que relatam a história da criação de suas obras”. (SALLES, 2011, p.21)

1.2.2 Arte que se traduz ou tradução que se (trans)cria?

Importante destacar que os estudos que visam uma aproximação ao percurso criativo de diferentes objetos artísticos, para além da literatura,⁸ expandiram-se no Brasil, a partir do Centro de Estudos de Crítica Genética, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC), coordenado pela professora Cecília Almeida Salles, vinculado ao programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. A partir de então, vem crescendo os estudos de gênese criativa de outros objetos artísticos, como por exemplo: a dança, a pintura, o cinema, a preparação de atores e a relação interartes, sobre os mais diversos enfoques. Mas, mesmo assim, os estudos neste âmbito podem ser considerados recentes e ainda em fase de desenvolvimento.

Como pioneira nesses estudos, destacamos a pesquisa de Monzani (2005) acerca do processo criativo do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, dirigido por Glauber Rocha, defendida na PUC de São Paulo em 1992. A pesquisadora tem se dedicado em ampliar os estudos genéticos no âmbito cinematográfico e na relação destes com as outras artes. Monzani desenvolve trabalhos, disciplinas e conferências, e lidera o grupo de pesquisa no CNPQ

⁸ Dentre as universidades que vem realizando pesquisas nessa área, com ênfase na literatura, destacamos as seguintes instituições: USP, UFRGS, UFSC, PUC/RS, UFSCar, além da mencionada PUC/SP.

Cinema e Comunicação que tem como uma das áreas de trabalho, a crítica de processo de criação audiovisual. A nossa pesquisa insere-se no contexto deste grupo, o qual tem incentivado diversas pesquisas⁹ que abordam o processo de criação artística, algumas já concluídas, outras em andamento.

Em relação às traduções intersemióticas, entendemos que estas podem ser discutidas por diferentes prismas. São inúmeras as terminologias adotadas para caracterizar o processo de recriação de um signo para outro: adaptação, transmutação, transposição, tradução intersemiótica, transcrição. Nesse sentido, adotaremos, preferencialmente, o conceito de transcrição (tradução criativa, recriação) de Haroldo de Campos (2004) que dialoga com os pressupostos teóricos de Roman Jakobson acerca da *tradução*.

O teórico Roman Jakobson foi um dos pioneiros a tratar a questão da tradução. Jakobson ao discutir aspectos linguísticos da tradução, defende que a poesia é, por definição, intraduzível, sendo possível apenas sua *transposição criativa*. O teórico foi o primeiro a discriminar e definir os diferentes tipos de tradução, distinguindo três maneiras de interpretar a tradução do signo linguístico: a intralingual, a interlingual, e a intersemiótica. Segue a classificação, de acordo com o autor:

1) A tradução intralingual ou reformulação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua; 2) A tradução interlingual ou tradução propriamente dita consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua; 3) A tradução *inter-semiótica* ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não – verbais, como, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura. (JAKOBSON, 1977, p.64-65)

No mesmo sentido que Jakobson, Haroldo de Campos (2004) entende que a *adaptação* não é um termo adequado para tratar de poesia, ou de qualquer tipo de texto criativo. O autor opta pelo termo *transcrição*. Para o autor, *transcriar* é desmontar e remontar a máquina criativa da obra, podendo “acrescentar-lhe, como numa contínua sedimentação de estratos

⁹ Encontram-se em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da UFSCar, sob orientação da professora Josette Monzani, as pesquisas: **O processo de criação da animação *Tempestade***, de Daniela Ramos; **O processo de criação de *O bravo guerreiro*, de Gustavo Dahl**, de Júlio César Bazanini; **A desertificação das relações humanas em *O céu que nos protege***, de Ana Cláudia Rodrigues. No programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, na mesma universidade, está em andamento a pesquisa, **Da literatura ao cinema: estudo de dois casos**, de Vitor Vilaverde Dias. Já concluídas – no Programa de Imagem e Som – temos as dissertações de José Eduardo Bozicanin, **O processo transcriativo de *São Bernardo*, de Leon Hirszman** (de 2011); em seguida, por ordem de conclusão, temos a dissertação **Na urdidura das ruínas: o percurso criativo de Douglas Machado em *Um corpo subterrâneo***, de Patrícia Costa Vaz, defendida em março de 2012; **Do palco ao écran: *Eles não usam black-tie***, de Laila Rotter Schmidt, defendida em abril de 2012 e, mais recentemente defendida, a pesquisa de Edson Costa: **Cinema como espaço da lembrança: representação da memória em *Sans Soleil***.

criativos, efeitos novos e variantes, que o original autoriza em sua linha de invenção”. (2004, p.37) E, acrescenta:

(...) a tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação *paralela* autônoma, porém recíproca (...) traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade (propriedades sonoras, de imagem visual), enfim, 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. (CAMPOS, 2004, p.35)

No intuito de esclarecer o sentido de *criação paralela*, Haroldo de Campos lança mão do conceito de isomorfia. Segundo este autor, o poema original e o poema recriado seriam como dois cristais isomorfos, ou seja, duas substâncias de composição química diferentes, mas com a mesma estrutura cristalina. No caso, os poemas seriam “diferentes enquanto linguagens, mas se cristalizariam dentro de um mesmo sistema, como os corpos isomórficos”. (CAMPOS, 2004, p.34) Posteriormente, o poeta passa a adotar o termo *paramorfismo* (em grego, 'pára' significa ‘ao lado de’, como em paródia, ‘canto paralelo’, ao invés de isomorfismo).

Devemos levar em conta que estamos lidando com meios semióticos que possuem suas características demarcadas por limitações inerentes à materialidade que lhes reveste. No caso da literatura e dos roteiros, por exemplo, estamos diante de uma linguagem puramente verbal – simbólica; já no cinema, estamos diante de um sistema que abarca outros elementos, não somente o verbal, mais o imagético, o sonoro etc.

Embora cada meio utilize-se de formas peculiares de veicular determinado conteúdo, há uma ligação que se estabelece de maneira irreduzível, que independe dessa limitação física e transcende o objeto no afã de alcançar equivalências de sentidos. Aqui lidamos com um problema comum, com a questão da *equivalência na diferença*, segundo a teoria de Jakobson. Sobre esta questão o autor argumenta que:

(...) ao traduzir de uma língua para outra, substituem-se mensagens em uma das línguas, não por unidades de códigos separados, mas por mensagens inteiras de outra língua. Tal tradução é uma forma de discurso indireto: o tradutor recodifica e transmite uma mensagem recebida de outra fonte. Assim a tradução envolve duas mensagens equivalentes em dois códigos diferentes. (JAKOBSON, 1977, p.65-66)

Este princípio que envolve a tradução de uma língua para outra, serve para pensar o processo de tradução intersemiótica, pois a lógica pré-estabelecida se coloca da mesma maneira. Essas discussões atestam que ao mesmo tempo em que os teóricos afirmam ser impossível a transposição literal de uma linguagem para outra, eles parecem sinalizar para

novas (re)definições sobre o ato da tradução. Haroldo de Campos sugere que “admitida a tese da impossibilidade em princípio de tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos”. (2004, p.34) Dessa forma, entendemos que a tradução intersemiótica é mais do que uma nomenclatura. Esse estudo concebe o ato de tradução como um processo de *recriação de formas* e de *expansão da significação*: traduzir, nesse sentido, é recriar em outra linguagem.

O processo de tradução, ou recriação intersemiótica significa uma multiplicidade de possibilidades, não somente de novos objetos artísticos, mas também de variadas análises críticas. Pensar o processo de transcrição implica não somente pensar os meios semióticos envolvidos no processo. É preciso considerar que o leitor/tradutor está inserido em um determinado tempo-espaco com o qual irá, inevitavelmente, dialogar. Assim, não associaremos a ideia de transcrição à de leitura acultural. Manuel Bandeira, citado por Cecília Almeida Salles, diz estar convencido que homem nenhum pode ser inatual, somos “duplamente prisioneiros: de nós mesmos e do tempo em que vivemos. O artista não é, sob esse ponto de vista, um ser isolado, mas alguém inserido e afetado pelo seu tempo e seus contemporâneos”. (SALLES, 2011, p.45)

Ao olharmos para os nossos objetos de pesquisa, percebe-se que estes se enquadram nos conceitos aqui apresentados. O cineasta ao traduzir, ou melhor, segundo Haroldo de Campos *transcriar* o texto literário, (trans)cria elementos do texto originário na linguagem audiovisual, baseando-se em suas experiências e vivências. Nesse sentido, ao olharmos para os documentos de processo buscaremos evidenciar aspectos que denunciem as sutilezas tradutórias operadas pelo cineasta, ou seja, demonstrar de que modo alguns dos elementos que compõem a esfera literária foram buscados nas diferentes versões de roteiros e concretizados no filme, considerando também o contexto histórico e cultural do tradutor.

Na sequência, faz-se necessário salientar que a escolha pelo caminho da gênese criativa implica certos posicionamentos. A crítica de gênese, ao conceber como foco de investigação a obra enquanto processo, e não a obra finalizada, nos faz repensar o sujeito da criação. Cecília Almeida Salles, no último capítulo do seu livro *Redes de Criação*, (2006) intitulado “Desdobramentos da Crítica de Processo”, apresenta algumas reflexões que adensam as discussões sobre redes de criação, e lança o seguinte questionamento: “No ambiente da criação, como rede complexa em permanente construção, e a partir desse olhar interno ao percurso criação, como pensar a autoria?” (p.149)

Também encontramos essa preocupação nos estudos de Almuth Grésillon, ao repensar o autor de uma obra literária: “Resta, contudo, um embaraço (...) como nomear, como analisar aquele que escreve, estando claro que não pode haver um retorno ao mito de um sujeito pleno, não clivado, que seria mestre tanto do que faz como do que escreve?” (2007, p.38)

O questionamento apresentado pelas teóricas traz à tona a discussão sobre o caráter dialógico existente no interior das criações, atestando que o artista em seu trabalho de criação lança mão de vários recursos como, por exemplo, a intertextualidade.

Sabemos todos nós que o cinema necessita mobilizar toda uma indústria (produtora, parcerias, atores, entre outros) para atingir uma meta artística. Mas, assim como toda orquestra só se realiza a partir de olhares atentos aos comandos do regente, por trás de toda a equipe necessária para a realização de um filme, existe um maestro que rege, guarda e responde pela harmonia do grupo. Sem adentrarmos nesta discussão, gostaríamos de esclarecer que o diretor de *O veneno da madrugada*, Ruy Guerra, é o considerado por nós como o regente, o responsável pela construção dos caminhos criativos do filme estudado e são as marcas de seu traço autoral gestor/diretor que nos interessam aqui tentar perceber.

Outro ponto sobre o qual gostaríamos de tecer alguns comentários diz respeito à incompletude inerente aos estudos processuais. Primeiramente, é importante salientar o estado frequentemente lacunar dos dossiês. Por mais que tenhamos em mãos uma quantidade considerável de materiais, estes não se apresentam em sua totalidade. Em segundo lugar, devemos considerar que, longe de querer abarcar a totalidade do processo, “a transmissão mais completa é apenas a parte visível de um processo cognitivo mil vezes mais complexo e que a origem enquanto tal, o nascimento de um projeto mental, é inatingível”. (GRÉSILLON, 2007, p.41) Sendo assim, gostaríamos de deixar claro que buscamos uma *aproximação* ao processo criativo, uma vez que será sempre impossível acessá-lo em sua absoluta totalidade.

A intenção até aqui foi aproximar os estudos de Crítica de Processo, com os de tradução intersemiótica, no intuito de fundamentar este trabalho. Neste momento, seguimos com a apresentação dos autores das obras escolhidas para a nossa investigação.

1.3 O encontro de dois autores

1.3.1 O artesanão da palavra: Gabriel García Márquez

Eu me atrevo a pensar que é esta realidade descomunal, e não só a sua expressão literária, que este ano mereceu a atenção da Academia Sueca de Letras. Uma realidade que não é a do papel, mas que vive conosco e determina cada instante de nossas incontáveis mortes cotidianas, e que sustenta um manancial de criação insaciável, pleno de desdita e de beleza, e do qual este colombiano errante e nostálgico não passa de uma cifra assinalada pela sorte.¹⁰

Gabriel García Márquez ficou conhecido mundialmente, sobretudo após a publicação de *Cien años de Soledad* (1967) obra mestra que lhe conferiu o prêmio Nobel de Literatura em 1982. *Gabo*, tal como é conhecido em todos os lugares, é, ao lado de Jorge Luis Borges, Juan Rulfo, Julio Cortázar, Carlos Fuentes e Mario Vargas Llosa, entre outros, um dos autores que deu nova perspectiva à literatura hispano-americana, inovando a sua linguagem e interpretando sua realidade, sob os mais distintos pontos de vista.

A partir da década de 60, momento em que a literatura hispano-americana passou por um processo de expansão e reconhecimento no âmbito internacional, devido, principalmente, à profusão e qualidade das obras, instaura-se, no campo das letras, um dos fenômenos mais interessantes da segunda metade do século XX, conhecido como o *boom* do romance latino-americano. García Márquez encontra-se no meio desse movimento que constitui uma nova vanguarda literária, só que agora voltada para os trópicos, colocando em evidência os escritores¹¹ da América Latina.

O escritor colombiano nasceu em Aracataca, um vilarejo situado no coração da zona bananeira Del Magdalena que, no início do século XX, serviu como local escolhido para a implantação da empresa *United Fruit Company*, conhecida como a mais promissora companhia agrícola e comercial do Caribe. Da mesma maneira que o pequeno povoado viveu dias de progresso e esplendor, a região presenciou o declínio econômico do empreendimento

¹⁰Excerto do discurso proferido por Gabriel García Márquez ao receber o prêmio Nobel em 1982. Cf. MÁRQUEZ, 2011, p.25.

¹¹ “O reconhecimento internacional dos autores da época do *boom* se deve à qualidade e traços inovadores dos trabalhos, aliado ao fato de que muitos viveram longe de seus países, escolhendo em geral a Europa como refúgio, o que veio a facilitar a repercussão e divulgação de suas obras: Julio Cortázar (1914-1984), escritor argentino, abandonou seu país e se refugiou em Paris; Gabriel García Márquez (1927), escritor colombiano, teve que abandonar a Colômbia em 1955, depois de denunciar a corrupção do ditador Rojas Pinilla; Mario Vargas Llosa (1936), escritor peruano, viveu integrado à vida europeia por mais de vinte anos; Carlos Fuentes (1928), escritor mexicano, levou uma vida nômade, devido a seus diversos afazeres políticos e intelectuais”. (LEITE, 2011, p.27)

resultando no êxodo de muitos habitantes, a decadência local, e a morte lenta e sufocante das aldeias do trópico.

Em dezembro de 1928, quando o futuro escritor contava com apenas um ano e meio de vida, realizou-se uma greve dos trabalhadores da Companhia nas redondezas da cidade de Ciénaga, próximo de Aracataca, onde as forças estatais, a mando do general Carlos Cortés Vargas, reprimiram a sangue e fogo, sem direito a negociações, os que reivindicavam os seus direitos. Este acontecimento histórico narrado a Gabito,¹² ainda garoto, por seu avô materno, o coronel Nicolas Márquez Mejía,¹³ é o que se conhece na história da Colômbia como “O massacre das bananeiras”, e que foi recriado por García Márquez na sua obra *Cien años de soledad* (1967). Foram essas e outras histórias que ensinaram a Gabo que:

(...) a justiça não é construída com naturalidade na tessitura da vida; que a equidade nem sempre triunfa (...) e que os ideais, que preenchem o coração e a mente de muitos (...) podem ser derrotados e, até mesmo, desaparecer. (MARTIN, 2010, p.38)

O escritor viveu por muito tempo com seus avós maternos, e essa convivência foi regada com muito amor, carinho, e histórias. “*Mi recuerdo más vivo y constante no es de las personas, sino el de la casa misma de Aracataca donde vivía con mis abuelos*”. (MÁRQUEZ, 1982, p.17) Ao ser questionado sobre sua vocação, em entrevista a Plinio Apuleyo Mendoza¹⁴ afirma que sua primeira influência veio da convivência com a sua avó materna, dona Tranquilina Iguarán. Segundo ele, ela lhe narrava as coisas mais atrozés sem comover-se, como se fosse algo que acabara de ver, contava-lhe histórias e lendas, as prestigiosas mentiras com que a imaginação popular evocava o antigo esplendor da região, “*cosas fantásticas eran referidas por ella como ordinarios sucesos cotidianos*”, (1982, p.07) e conclui: “*descubrí que esa manera imperturbable y esa riqueza de imágenes era lo que más contribuía a la verosimilitud de mis historias, usando lo mismo método que mi abuela, escribí cien años de soledad*”. (1982, p.42-43)

García Márquez realizou seus primeiros estudos nos colégios de Barranquilla e posteriormente ingressou no Liceu Nacional de Zipaquirá onde se graduou bacharel em 1946. Adiante, em 1947, matriculou-se na faculdade de direito na Universidade Nacional de Bogotá. Não chegou a concluir seus estudos, porém, neste tempo, o jovem Gabriel, por intermédio de seus amigos de pensão, teve contato com grandes autores, sobretudo, Franz Kafka e William

¹² Era assim chamado por seus avós maternos.

¹³ O coronel Márquez que “era um veterano da amarga Guerra dos Mil Dias da virada do século, fora a vida inteira membro intransigente do Partido Liberal Colombiano”. (MARTIN, 2010, p.25)

¹⁴ MÁRQUEZ, 1982, p. 41- 42.

Faulkner. E, de acordo com o escritor, quem o permitiu a perceber que seria escritor foi a literatura de Kafka que, mesmo em alemão, contava as coisas da mesma maneira que sua avó. Segue o seu testemunho:

(...) *al ver que Gregorio Samsa podía despertarse una mañana convertido en un gigantesco escarabajo, me dije: “Yo no sabía que esto era posible hacerlo”, pero si es así, escribir me interesa. Lo pronto comprendí que existían en la literatura otras posibilidades que las racionalistas y muy académicas que había conocido hasta entonces en los manuales del liceo. Era como despojarse de un cinturón de castidad.* (MÁRQUEZ, 1982, p.41-42)

Em 1948, muda-se para Cartagena das Índias, cidade situada na costa caribenha, e lá inicia seu trabalho como jornalista no jornal *El Universal*. Pouco tempo depois, em 1949, se radica em Barranquilla onde publica crônicas e reportagens no periódico *El Herald*. Por fim, em 1954 muda-se para a capital – Bogotá – onde ingressa na redação do jornal de renome *El Espectador*. Nesse período escreve crônicas, realiza entrevistas, notas editoriais e resenhas cinematográficas.

Todo o material referente às suas crônicas/reportagens e ensaios jornalísticos foi compilado por Jaques Gilard em cinco volumes.¹⁵ Durante a década de 50, o nome de Gabriel García Márquez se destaca de maneira especial pelos seus formidáveis trabalhos jornalísticos. Neste mesmo período viaja a Roma e ingressa no *Centro Experimental de Cinema*. Independentemente da carreira jornalística – que sempre foi uma paixão para García Márquez – ele começa a por em prática o seu mais aclamado ofício: escrever histórias de ficção.

Em 1955, publica seu primeiro romance *La hojarasca*,¹⁶ aparecendo pela primeira vez o universo fictício de Macondo.¹⁷ Neste mesmo ano, viaja a Europa como correspondente do jornal *El Espectador*. Em 1956, o governo do general Gustavo Rojas Pinilla¹⁸ fecha o jornal e o jovem escritor se instala em Paris, onde escreve sua segunda novela *El coronel no tiene quien le escriba* (1958-1961), e começa uma terceira, *La mala hora*, publicada em 1962.

¹⁵ Título original em espanhol: ***Obra periodística 1: Textos costeños*** (1948-1952); ***Obra periodística 2: Entre cachacos*** (1954-1955); ***Obra periodística 3: De Europa y América*** (1955-1960); ***Obra periodística 4: Por la libre*** (1974-1995) e ***Obra periodística 5: Notas de prensa*** (1980-1984). No Brasil, essas publicações receberam os seguintes títulos: Volume 1, **Textos Caribenhos** (1948-1952); Volume 2, **Textos andinos** (1954-1955); Volume 3, **Da Europa e da América** (1955-1960); Volume 4, **Reportagens políticas** (1974-1995); Volume 5 **Crônicas** (1961-1984). Estes volumes foram traduzidos por Remy Gorga, Filho e Léo Schlafman, no Rio de Janeiro, e publicados pela editora Record, em 2006.

¹⁶ Na tradução para o português, este romance recebeu o título **A revoada: o enterro do diabo**.

¹⁷ Local onde se passam os acontecimentos em seu romance ***Cien años de soledad***.

¹⁸ General que em 1953 derrubou o governo de Laureano Eleutério Gómez e instaurou a ditadura no país. Em seu governo favoreceu o banditismo, agravando-se as guerrilhas.

Posteriormente, se instala na cidade de México – onde reside até hoje (2013) – e lá se dedica ao cinema, à redação final do livro de contos *Los funerales de la Mama Grande* (1962) e à construção da obra mestra *Cien años de soledad*, publicada em 1967.

Seus primeiros contos foram publicados mais tarde em um volume intitulado *Ojos de Perro Azul* (1974). Em 1975, publica *El otoño del patriarca*. Neste período divide sua atividade literária com o jornalismo militante e funda a revista *Alternativa*, em Bogotá, e escreve textos sobre a problemática política e social não só da Colômbia como do mundo.

Em 1981, publica *Crónica de una muerte anunciada*. Um ano depois recebe o prêmio Nobel de literatura, e após ter recebido o prêmio máximo das letras, publica *El olor de la guayaba* (1982); *El amor en los tiempos de cólera* (1985); *El general en su labirinto* (1989); *Del amor y otros demonios* (1994); alguns relatos jornalísticos, *La aventura de Miguel Littín clandestino no Chile* (1986) e *Noticia de un secuestro* (1995); a coletânea de contos *doce cuentos peregrinos* (1989), um romance autobiográfico *Vivir para contarla* (2002); e *Memorias de mis putas tristes* (2004), seu último romance publicado.

Primeiros escritos

Cien años de soledad (1967) estende e magnifica o mundo imaginário que tem sua gênese nos quatro primeiros livros de García Márquez.¹⁹ Ao mesmo tempo em que atestamos uma relação de contiguidade com os títulos anteriores, institui-se uma ruptura, uma mudança qualitativa com relação à realidade apresentada nestas primeiras histórias.

No primeiro romance, *La hojarasca*, o mundo narrado é descrito de maneira subjetiva. A nós, leitores, são apresentadas projeções que deflagram o consciente de três personagens (uma viúva, um velho e um garoto), o que pensam, sentem, suas visões sobre o enterro de um homem odiado por todos no povoado. Trata-se de três vozes (monólogos) que se intercalam para contar este acontecimento.

Nos próximos romances,²⁰ fica nítida a mudança de tom da narrativa. De uma realidade introspectiva, subjetiva, passamos a nos deparar com uma realidade mais sóbria. Apresenta-se um mundo concreto, terreno, as histórias passam a serem narradas de forma objetiva, um voltar-se para fora, o externo; o ambiente em que se passa a história será fundamental à sua criação.

¹⁹ Dos romances: *La hojarasca* (1955); *El coronel no tiene quien le escriba* (1958); *La mala hora* (1962); livro de contos: *Los funerales de la Mama Grande* (1962).

²⁰ *El coronel no tiene quien le escriba/ La mala hora/ Los funerales de la Mama Grande*.

(...) después de La hojarasca y antes de Cien años de soledad (El coronel no tiene quien le escriba, La mala hora y Los funerales de Mama Grande) se vuelven de pronto realistas, sobrios, muy rigurosos en su lenguaje y su construcción, y sin ninguna magia ni desmesura. (MÁRQUEZ, 1982, p.81)

Ao ser questionado sobre os principais motivos para a mudança de paradigma no seu fazer literário, García Márquez afirma que, ao escrever *La hojarasca*, tinha plena convicção de que toda boa novela devia ser uma “*transposición poética de la realidad*”. (MÁRQUEZ, 1982, p.82) Mas a ideia do livro germinou no momento em que a Colômbia vivia uma época de terríveis e sangrentas perseguições políticas, a violência tomava conta da população.

(...) mis amigos militantes me crearon un terrible complejo de culpa. Es una novela que no desenmascara nada, me dijeron. El concepto lo veo hoy muy simplista y equivocado, pero en aquel momento me llevo a pensar que yo debía ocuparme de la realidad inmediata del país, apartándome un poco de mis ideas literarias iniciales, que por fortuna acabé por recuperar. El coronel no tiene quien le escriba, La mala hora y muchos cuentos de Los funerales de la Mamá Grande son libros inspirados en la realidad de Colombia y su estructura racionalista está determinada por la naturaleza del tema. (MÁRQUEZ, 1982, p.82)

O escritor, ao travar uma discussão sobre seu fazer literário, deixa claro que não se arrepende de tê-los escrito, mas entende que, de certa maneira, estes primeiros romances²¹ apresentavam “*una visión un tanto estática y excluyente de da realidad*”. (MÁRQUEZ, 1982, p.82) E conclui afirmando que a mudança de rumo se deu a partir de uma longa reflexão sobre seu trabalho para compreender que ao final seu compromisso não era, sobretudo, com a realidade política e social de seu país, mas sim, com toda a realidade deste mundo e de outros mundos possíveis.

A partir dos anos 60 e 70, a produção literária hispano-americana apresenta-se através das mais variadas formas. Rompe-se com a visão do ‘realismo’ empírico tradicional do século 19 que predominava no cenário literário da época. Segundo Irlemar Chiampì, esse novo romance hispano-americano confrontava-se com o realismo envelhecido dos anos vinte e trinta, que enfatizava a descrição documental e informativa dos valores autóctones ou telúricos da América; os conflitos do homem na sua luta contra a natureza ou as forças da opressão social, funcionando, em certo sentido, como “denúncia das estruturas econômicas e sociais arcaicas que enrijeciam-se no tom panfletário da gasta antinomia *exploradores vs. explorados*”. (1980, p.20)

²¹*El coronel no tiene quien le escriba/ La mala hora/ Los funerales de la Mama Grande.*

No intuito de catalogar as tendências desse período e encaixá-las sob a denominação que significasse a crise do realismo que essa nova orientação narrativa patenteava, uma crítica literária desenvolveu-se no continente para enquadrar essas novas transformações, surgindo assim, conforme afirma Irlemar Chiampi, (1980) o realismo mágico.²² Assim, o realismo mágico veio a ser um procedimento estilístico-crítico-interpretativo que dava conta da complexidade temática do novo romance e da necessidade de explicar a passagem da estética realista-naturalista para a nova visão ‘mágica’ da realidade.

O que nos parece é que as mudanças operadas pelo escritor foram fundamentais para o seu amadurecimento literário. Mas, como leitores, sabemos que independentemente da forma que se apresentam essas histórias, estas carregam marcas nítidas da realidade social de seu país e da América Latina. De acordo com Jozef: “(...) A obra de Gabriel García Márquez, metáfora da história da América, traz a notícia de precária condição, as marcas da mentira e das injustiças cometidas no continente remete-nos a uma visão crítica da realidade”. (2005, p.279-280)

Esse fragmento vai ao encontro do excerto extraído da fala do escritor ao receber o prêmio Nobel, elegido por nós como abertura deste capítulo. Esse pequeno fragmento nos permite acercarmo-nos um pouco mais de sua forma de escrever. Em entrevista a Plínio Mendoza, García Márquez afirma “*no hay en mis novelas una línea que no está basada en la realidad*”, (MÁRQUEZ, 1982, p.52) por isso, em seu discurso comenta que a realidade não é a da folha de papel, mas sim aquela em que vive, realidade essa responsável pelo seu insaciável mundo criativo.

La mala hora, um dos nossos objetos de estudo, foi traduzida para o português como *O veneno da madrugada* e, em algumas edições, sob o título *A má hora: o veneno da madrugada*; é a terceira obra do escritor. Nesse romance, assim como em seu antecessor, *El coronel no tiene quien le escriba* (1957) já é possível reconhecermos uma antecipação do que seria o peculiar modo de narrar do escritor.

²² Comumente associado aos romancistas latino-americanos, este termo tem suas raízes na Europa nos anos de 1920 quando era aplicado não à literatura, mas a pintura. Desde então diferentes críticos utilizam-se desta terminologia para tratarem de diversas formas de arte, incluindo, mais recentemente, o cinema. William Spindler (1993) com base nas teorias desenvolvidas por críticos hispanoamericanos (Arturo Uslar Pietri; Alejo Carpentier; Angel Flores; Luis Leal) sobre o realismo mágico, descreve essa tipologia como “o uso atual que descreve textos em que duas contrastantes visões de mundo (uma racional e outra mágica) são apresentadas como se não fossem contraditórias, lançando mão de mitos e crenças de grupos étnico-culturais para os quais esta contradição não se manifesta”. (SPINDLER, 1993, p.3)

Esses primeiros romances²³ são histórias fundamentadas em aspectos da ‘realidade’ que abordam contextos que tratam da violência, de “*la guerra civil colombiana que, empezando con el bogotazo de 1948, duro casi veinte años*”, (SHAW, 2005, p.126) chamada de *literatura da violência*, “*La violencia*”, que aparece no país como consequência do golpe e das promessas de Gustavo Rojas Pinilla. Segundo Jacques Gilard, nesses romances, há uma atenção constante em todos os planos da realidade. Não apenas pela realidade objetiva, mas também pela outra realidade, a do fantástico. E, acrescenta, “apesar de parecerem tão realistas,²⁴ esses romances abririam para o autor o caminho ao mundo do mistério”. (2006, p.58)

Embora o próprio García Márquez os coloque no bojo dos romances que seguem uma linha mais tradicional e realista, a própria descrição exacerbada dos elementos que compõem a narrativa desses romances vai conduzindo o leitor aos limites da ‘realidade’ ficcional que é imposta.

Em *La mala hora*, por exemplo, “o autor converte os objetos de aparência objetiva, da vida de todos os dias em outra ordem (ambiguidade), e o sobrenatural prodigioso aparece como tal. Os volantes anônimos vão implacavelmente derrotando a realidade objetiva”. (JOZEF, 1974, p.130)

Dentre os temas que encontramos nos romances de García Márquez, podemos perceber que alguns se repetem de uma obra para outra. O escritor persegue “uma investigação ficcional da solidão e o poder”. (BRITO, 2007, p.71) Outras temáticas estão associadas a estes temas, como: a violência, a morte, o isolamento etc. Muitas das personagens que povoam suas histórias nos mostram que quanto mais poder agregam em suas mãos, mais estas são acometidas pela sensação de solidão. Por exemplo:

La hojarasca es un hombre que vive y muere en la más absoluta soledad. (...) El coronel no tiene quien le escriba, el coronel (...) esperando una pensión que nunca llega. Y está el alcaide de La mala hora, que (...) experimenta, a su manera, la soledad del poder. (MÁRQUEZ, 1982, p.78)

Abordado alguns dos pontos pertinentes sobre a construção dos primeiros romances do escritor, informações importantes para situarmos historicamente o romance *La mala hora*, neste momento, discutiremos a relação do escritor com a sétima arte. Entendemos que a

²³ *El coronel no tiene quien le escriba/ La mala hora.*

²⁴ O termo ‘realista’ refere-se à construção estética adotada por García Márquez, não necessariamente relacionado à escola literária do século XIX. As ideias de García Márquez, neste momento, estavam intimamente ligadas ao cinema (vejam-se suas críticas diárias sobre o cinema na coluna do jornal *El Espectador* em Bogotá, 1954-1955) e à poética cinematográfica, em especial aquela do neorealismo italiano.

discussão sobre a afinidade do escritor com o cinema é basilar para compreendermos algumas das escolhas estéticas e temáticas operadas por García Márquez no romance estudado.

O cinema é interesse duradouro na trajetória artística de García Márquez, deixando marcas significativas na sua produção literária. Ao ler suas críticas cinematográficas, percebemos que, ao emitir comentários sobre determinados filmes, estes não ficavam isentos de julgamentos políticos e ideológicos. García Márquez, por exemplo, demonstrava certa hostilidade ao emitir juízo sobre filmes estadunidenses, pois discordava da “penetração cultural e ideológica americana”. (GILARD, 2006, p.47)

De acordo com Jacques Gilard, o escritor reivindicava a criação/produção de um cinema local, pois tinha como objetivo, “contribuir com o cinema nacional, no anseio de criar uma consciência no público e ir suscitando condições para uma verdadeira independência cultural”, (2006, p.46) com o “desejo de criar consciência para fazer cinema, e fazer cinema para criar consciência”. (2006, p.48)

Além de preocupar-se com o fomento do cinema local, através da crítica especializada sobre cinema na Colômbia, García Márquez se dedicou à atividade de roteirista, trabalhou assiduamente em prol da promoção do cinema latino-americano – através da Fundação *Nuevo Cine Latino Americano* – e da fundação da *Escuela de Cine y Televisión de San Antonio de los baños*, em Cuba.

Embora Gilard discuta os erros e acertos das críticas de Márquez, erros no sentido de falta de critérios mais profundos, “enormes erros de julgamento estético”, (2006, p.48) ou a resistência que o escritor apresentava frente às inovações técnicas, temor justificado, já que estas poderiam comprometer ou “impor obstáculos insuperáveis a criação de um cinema nacional”, (2006, p.52) essas informações ajudaram na compreensão do teor de suas críticas, ou seja, a perceber o que de fato lhe interessava nesta arte.

Esse saudosismo técnico, apesar de tudo, tem muito a ver com o que García Márquez pedia ao cinema, que era de índole visual e se relacionava com sua preocupação pelo “humano” – segundo gostava de dizer – e com algum direito podia, então, lamentar que o som houvesse desbotado o poder e as exigências da pura imagem, ou que o Cinemascope tivesse que pôr à margem o seu querido *close-up*, empobrecendo a aptidão do cinema para captar os comportamentos e as expressões – que era o que a García Márquez mais interessava, e acima de tudo. (GILARD, 2006, p.52)

Preocupações e exigências que legitimam os argumentos utilizados por García Márquez ao criticar os filmes norte-americanos:

Receio relativo à sua maneira de não se aprofundar nos comportamentos humanos, (Márquez) tinha certo vínculo com as preocupações fundamentais daquele momento que tinha mais haver com a literatura do que com o cinema, embora ele não se desse conta. (GILARD, 2006, p.54)

Esse era o cinema que interessava a García Márquez, essa dimensão que transcende a feitura, que atravessa as preocupações estilísticas fundamentais e toca o público/espectador através dos sentimentos e comportamentos humanos. Este sentimento fica explícito na resenha sobre o filme italiano *Ladrões de Bicicleta* (1948), com direção de Vittorio de Sica, publicada pela primeira vez no jornal *El Heraldo* em Barranquilla - Colômbia em 1950, e repetida no jornal *El Espectador*, em fevereiro de 1954, em Bogotá. Esta resenha, de acordo com Rocco: “denominaba la profunda humanidad del filme, y su capacidad de narrar la realidad de maneira autentica”. (2010, p.04)

A partir dessa crítica, García Márquez começa a delinear suas predileções por temas que vão refletir diretamente nas suas produções literárias.

O “humano” pode ser a minuciosa recriação do agir das pessoas, à base de microscópicas observações, captadas e expressadas com acerto; essa tem que ser a “verdade” que García Márquez busca, o método “parecido à vida” que encontra indiscriminadamente em bons e maus filmes de grandes e péssimos diretores (...). (GILARD, 2006, p.56)

O escritor deixa clara a sua obsessão pelo todo da personagem, e a descrição pormenorizada dos ambientes:

(...) não pode haver grande filme, e pensando na literatura não pode haver verdadeiro romance se, visualmente, o primeiro plano e o segundo plano não recebem o mesmo tratamento cuidadoso. (GILARD, 2006, p.58)

Esses critérios, segundo Gilard (2006), descendem diretamente da poética do neorealismo italiano,²⁵ corrente que se caracteriza por abordar temas com o cuidado de apresentá-los sem artificios, ou seja, da maneira mais natural possível, aproximando-se ao máximo dos traços que compõem a ‘realidade’.

Os critérios estéticos do escritor vão amadurecendo através do exercício da crítica cinematográfica, germinando novas concepções sobre o seu fazer literário, antecipando, assim, ideias e métodos que serão utilizados, principalmente, na composição dos romances *El coronel no tiene quien le escriba* (1961) e *La mala hora* (1962).²⁶

²⁵ “O cinema rodado pelas ruas, os atores apanhados na rua, a realidade fixada sem manipulações, e sem preconceitos (‘A realidade está lá. Por que manipulá-la?’), era o estribilho rosseliniano mais citados pelos jovens críticos franceses (...).” (COSTA, 1987, p.104)

²⁶ Cf. ROCCO, 2010.

Ao se analisar a produção crítica sobre cinema, em diálogo com a produção literária do escritor, e pensando-se nas especificidades de cada uma, fica nítida a influência do cinema na sua formação literária.²⁷ Percebe-se que a linguagem cinematográfica influenciou tanto na formalização do seu estilo, como no aprimoramento de suas técnicas narrativas.

Seguem dois exemplos extraídos de *La mala hora*: pequenos exemplos das descrições que seguem por todo romance, enfatizando os ambientes e as personagens, primeiro e segundo plano ajustados cuidadosamente pelo narrador, incitando à percepção visual da cena:

El dormitorio estaba comunicado con la iglesia por un corredor interno bordeado de macetas de flores, y calzado con ladrillos sueltos por cuyas junturas empezaba crecer la hierba de octubre. (MÁRQUEZ, 2010, p.05)

Era grande, sanguíneo, con una apacible figura de buey manso, y se movía como un buey, con ademanes densos y tristes. (MÁRQUEZ, 2010, p.05)

Temáticamente, o cinema aparece tanto em *El coronel no tiene quien le escriba* como em *La mala hora*. Ele é parte constituinte do povoado, daquela gente e, em ambos os romances, ele aparece sobre o signo da censura. Existe cinema, mas os filmes são altamente controlados pela igreja.

O anúncio referente ao filme (em ambos os romances) da semana era feito pelo altofalante do povoado, e a censura era medida pelas badaladas do sino da igreja, ou seja, quando algum filme era rotulado como impróprio, eram tocadas doze badaladas.

Em *La mala hora*, por exemplo, o Padre Ángel é o responsável pela classificação moral dos filmes, assim como chamar a atenção, em plena missa, do cristão/cristã que ousasse desrespeitar as normas do povoado. Segue um exemplo extraído de *La mala hora*:

-¿ Hay función? – preguntó el padre.
Trinidad dijo que sí.
¿Sabes qué dan?
- Tarzán y la diosa verde - dijo Trinidad.
- La misma que no pudieron terminar el domingo por la lluvia.
(MÁRQUEZ, 2010, p.21)

El padre Ángel fue a la base de la torre y dio doce toques espaciados. Trinidad estaba ofuscada. - Se equivocó, padre [...] Es una película buena para todos. Recuerde que el domingo no le dio ningún toque. (MÁRQUEZ, 2010, p.22)

²⁷ Interessante esse movimento de mão dupla: antes, ao realizar suas críticas de cinema, García Márquez utilizava-se de suas concepções literárias para pensar o cinema, agora, com todo o conhecimento acumulado sobre o cinema, ele utiliza-se deste para pensar o seu fazer literário.

O empresário do salão do cinema procurou o padre para entender a proibição. Padre Ángel justifica:

El padre Ángel le explicó entonces que, en efecto, la película no tenía ninguna calificación moral en la lista que recibía todos los meses que recibía por correo. [...] - Pero dar el cine hoy – continuó – es una falta de consideración habiendo un muerto en el pueblo. (MÁRQUEZ, 2010, p.23)

O cinema funciona como um dos poucos entretenimentos daquela população que vive isolada/desolada, governada por um tirano que tudo controla, num conflito que não parece ter fim. Há a dimensão da moral religiosa, cristã, e esta aparece como seletora do que deve ou não deve ser permitido, de certa forma, uma maneira a mais de manipulação e alienação da população local.

O levantamento destes dados, ou seja, olhar esses primeiros romances do escritor, a partir de uma perspectiva que privilegia a relação do autor com a sétima arte, foi fundamental para pensarmos algumas das escolhas estéticas do escritor, sobretudo, aquelas empregadas em *La mala hora*.

1.3.2 O artesão da imagem: Ruy Guerra

A versão cinematográfica, baseada no romance, levou o título *O veneno da madrugada*.²⁸ Ruy Guerra é personalidade representativa do Cinema Novo Brasileiro²⁹ – movimento dos anos 50-60 que modificou o cenário do cinema nacional – ao lado de outros grandes cineastas, dentre os quais Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos.

Neste período nascera uma nova mentalidade: a inserção da temática política no cinema, mantida por Guerra até hoje. Ao buscar dados biográficos do cineasta, no intuito de encontrar informações que tenham relação com o seu trabalho, destaco o fato de ele ter transitado por várias pátrias: nasceu em Moçambique no continente africano, quando este país ainda era colônia portuguesa, morou na França e em Portugal, na Europa, e há mais de 50 anos reside no Brasil, América do Sul. Essa heterogeneidade de lugares, sotaques, culturas denominada por Barros de *polivalência nômade*, certamente “influenciou e influencia até hoje, seu modo de ver as coisas (mundivisões) e de atuar no cotidiano”. (2009, p.15)

²⁸ Ruy Guerra manteve um dos títulos adotado na tradução brasileira do romance *La mala hora* (título original em espanhol). Além de edições com o título de **O veneno da madrugada**, encontramos outras edições, com o título: **A má hora: O veneno da madrugada**, ambas publicadas pela editora Record (detentora exclusiva dos direitos de publicação em língua portuguesa no Brasil).

²⁹ Movimento surgido nos anos 1950-1960, inspirado no neorealismo italiano, que utilizava atores não profissionais, locações reais e temas sociais.

O cineasta apresenta uma trajetória marcada pela luta de cunho ideológico, principalmente por ter nascido em um país de colônia portuguesa, Moçambique, cujo processo de libertação marcou profundamente seus habitantes. Segundo Ruy Guerra:

A cicatriz de uma guerra civil permanece na lembrança, mas se altera na pós-modernidade, pois não é só de política – no sentido ideológico do termo – que vivemos. Nessa caminhada Ruy Guerra incorpora elementos de uma sensibilidade artística em contraponto ao perfil de um herói da pátria subjugada pelo colonizador. O cineasta, antes dos 19 anos, participou de movimentos políticos quando ainda morava em Moçambique. A Frente de Libertação de Moçambique, a Frelimo,³⁰ chegou a convidá-lo, mais tarde em 1975, para dirigir filmes dessa luta. (BARROS, 2009, p. 42)

Entre os anos de 1978 e 1984, o diretor acabou realizando algumas produções que traduzem este momento. Dentre os trabalhos, citamos: *Operação búfalo* (1978); *Mueda-memórias e massacre* (1979); *Um povo nunca morre* (1980); *Os comprometidos - atas de um processo de descolonização* (1984). Podemos dizer que todos os títulos carregam o sentido de “um estado de espírito guerreiro, a exemplo de seu nome, que, não por acaso, inspira um percurso de combate por seus ideais”. (BARROS, 2009, p.42)

Assim como muitos diretores, principalmente os da geração da *Nouvelle-Vague*³¹ francesa dos anos 50 e 60, Guerra começou escrevendo contos e crônicas, fato este que explica a recorrência de levar para o cinema histórias que povoam a instância literária. Essa afeição do cineasta pela palavra é antiga.

Foi na França – entre o período de 1952 a 1954 – onde estudou cinema no *Institute des Hautes Études Cinématographiques* (IDHEC), que Guerra exerceu atividades que foram fundamentais para o aprimoramento de seu olhar estético, podendo refletir e amadurecer seu conhecimento sobre o fazer cinematográfico. Neste período, ele trabalhou como assistente de câmera, fotógrafo de documentários e assistente de diretores profissionais.

Ele chega ao Brasil aos 27 anos de idade. Aqui iniciou sua carreira num período de efervescência cultural, dirigindo filmes na época do Cinema Novo, por volta dos anos 60, em plena década de fechamento político do Brasil e do golpe militar, em 1964. Neste período,

³⁰ Essa sigla significa 'Frente de Libertação de Moçambique', uma força política oficialmente fundada em 25 de Junho de 1962, com o objetivo de lutar pela independência de Moçambique do domínio colonial português.

³¹ “Foi depois do Festival de Cannes de 1959, onde o cinema novo francês obteve uma elogiosa safra de reconhecimentos, que se começou a falar de *nouvelle-vague* cinematográfica. A etiqueta teve sucesso e se tornou corrente para designar um novo modo de fazer filmes e, simultaneamente, uma nova atitude frente ao cinema (...) não representou apenas a estréia de uma nova geração de cineastas a exprimir as próprias inquietações e mal estar. Foi também – e talvez principalmente – a afirmação de um novo tipo de cineasta, para o qual a tomada de consciência crítica do meio expressivo usado e a reflexão sobre a sua natureza são tão importantes quanto uma opção moral”. (COSTA, 1987, p.115 -121)

destaca-se o seu primeiro longa-metragem, *Os cafajestes* (1962), que fazia séria crítica à burguesia jovem metropolitana.

No Brasil, construiu a maior parte de uma obra que envolve não só o cinema, como também parcerias musicais em letras com Chico Buarque, Edu Lobo, Sérgio Ricardo, Milton Nascimento, entre outros. Dirigiu peças de teatro, escreveu livros e atuou. Seu mais recente trabalho como intérprete foi no filme de Andruccha Waddington, *Casa de areia* (2005). Atualmente, Guerra é professor na Escola de Cinema Darcy Ribeiro, na cidade do Rio de Janeiro.

Além de *Os cafajestes*, os principais filmes de Ruy Guerra são: *Os fuzis* (1964); *Os Deuses e os mortos* (1970); *A queda* (1976); *Ópera do malandro* (1986), adaptação do musical de Chico Buarque; *Kuarup* (1989) adaptação do romance homônimo de Antônio Callado; *Estorvo* (2000), adaptação do romance homônimo de Chico Buarque, dentre outros.

Além dessas importantes produções, o diretor buscou estabelecer vínculos artísticos com um dos nossos vizinhos de continente. O cineasta faz parte do conjunto de autores que levaram às telas o riquíssimo imaginário que envolve as histórias do escritor Gabriel García Márquez. Mas o que o diferencia desses outros realizadores, é que a literatura de Gabo o inspirou mais de uma vez. *O veneno da madrugada* (2006) seu mais recente longa-metragem – até o presente momento, 2013 – inspirado no romance *La mala hora* (1962) batiza o quarto encontro entre esses autores através de suas artes. Ruy Guerra já havia levado às telas outros títulos de García Márquez: *Erendira* (1983) uma adaptação do conto *La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y de su abuela desalmada*; (1972)³² *A Fábula da bela Palomera*, (1988) baseado em episódio do romance *El amor en los tiempos de cólera*, (1985) e, por fim, *Alugo-me para sonhar* (telesérie), em 1992, produzida pela TV espanhola e *International Network Group S.A.*,³³ baseado no conto homônimo presente no livro *Doce cuentos peregrinos* (1992).

Importante dizer que o encontro não se deu somente pela arte, mas na vida também. O encontro destes artistas não se deu por acaso. Em entrevista, Guerra afirma ter tido uma relação muito simples com García Márquez, fruto de uma amizade que começou nos anos 70 em Barcelona, na Espanha. Desde este primeiro encontro com Gabo, até a realização do primeiro filme em parceria, passou-se mais de dez anos, e justifica:

³² Este conto foi inicialmente um roteiro cinematográfico.

³³ Para o projeto originariamente foram considerados os nomes do diretor cubano Tomás Gutiérrez Alea e do argentino Eduardo Mignona.

*El primer día, de pronto me dijo: 'vamos a hacer una película juntos'. Los siguientes 10 años se creó entre nosotros una fuerte amistad. Cada año nos encontrábamos en distintos lugares, charlábamos, bebíamos, hablábamos de la familia, pero nunca de la película. Siempre decíamos: 'dejémoslo para la próxima cita, en seis meses'. Así se nos pasaron diez años. Al final ya no creíamos que haríamos algo juntos. Entonces empecé a trabajar. Nunca tuvimos una conversación cinematográfica específica.*³⁴

*Creo que con esta amistad, ese conocimiento, me ha proporcionado una visión parecida o similar a la del mundo garciamarqueziano. Cuando filmamos *Erendira* a partir de su guion, no existió un trabajo de interpretación. Había sido realizada a partir de una amistad de muchos años.*³⁵

Desde então, Ruy Guerra levou às telas outras histórias do escritor. E por conta dessa relação de afinidade entre eles, o cineasta teve que reescrever *Palavras queimadas* (romance que está sendo escrito para depois ser levado às telas) porque, segundo o diretor, a história estava muito garciamarqueana.³⁶

Muitos são os adjetivos de Ruy Guerra, e do seu cinema, apontados pela crítica: “afeito a experimentações”, “aquele que não faz concessões estéticas para atrair mais público”, “vitalidade física e criativa”, e, principalmente, “a permanência de uma atitude política e de renovação estética até os dias atuais”.³⁷ Político não mais no sentido contestatário dos anos 60, mas sim pela afeição que ele tem em trabalhar temas que tocam em questões relacionadas a uma postura crítica frente à realidade.

De acordo com Guerra, numa entrevista de fevereiro de 2006, a gênese do projeto de rodar *O veneno da madrugada* existe há mais de vinte anos, quando García Márquez cedeu a ele os direitos autorais para a tradução cinematográfica. “Em 1990, os produtores Paulo Thiago e Joaquim Vaz de Carvalho me propuseram fazer o filme. Seria uma co-produção com a Embrafilme, mas veio o plano Collor (...) o projeto não foi adiante”.³⁸ E acrescenta: “a ideia foi retomada com a ajuda de Bruno Stroppiana da *Skylight*, com quem trabalhei em *Estorvo*. Com a colaboração de Tairone Feitosa e Leonardo Gudel, passamos cerca de dez meses cuidando do roteiro”.³⁹

³⁴ Trecho de uma entrevista realizada por Mónica Mateos para o *Diario La Jornada*, 2005. Disponível em: <http://filмотeca.estudioe.es/_película.php/1059/o_veneno_da_madrugada/1/> Acesso em: 08/09/2012.

³⁵ Excerto de uma entrevista para a *Revista Cine Cubano*. (1992)

³⁶ Excerto da entrevista realizada por Barros. (2009, p. 269)

³⁷ Entrevista realizada em dezembro de 2006. Cf. *Revista Teorema*. (2006)

³⁸ Entrevista realizada em fevereiro de 2006. Cf. *Revista de cinema*. (2006)

³⁹ Entrevista realizada em fevereiro de 2006. Cf. *Revista de cinema*. (2006)

Ao falar sobre *O veneno da madrugada*, o diretor afirma ter sido fiel ao espírito mais que à letra do romance original. Em entrevista coletiva, ele faz duas revelações: “[o filme] particularmente está bastante longe da estrutura da novela escrita, mas ao mesmo tempo eu acho que é o mais García Márquez de todos que eu fiz”.⁴⁰

Ao assistirmos ao filme, ao menos na primeira vez, reconhecemos o romance principalmente pelos personagens e reconstituição do ambiente, já que Guerra situa a história num pequeno vilarejo localizado de maneira rarefeita no tempo e no espaço tal como no livro. Porém, neste primeiro momento, a impressão que temos é de que há um desvio muito grande em relação ao texto de partida, o romance. Contudo, um olhar mais apurado, sobretudo sobre seu processo de gestação, fez-nos perceber, no filme, as ressonâncias poéticas do relato de partida (o romance).

⁴⁰ Transcrição de parte da entrevista coletiva de Ruy Guerra no 53º Festival Internacional de Cinema. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=rDMXUt36LRI>> Acesso em: 27 de outubro de 2011.

Capítulo 2 – No limiar do percurso criativo

Colocadas algumas questões importantes para a demarcação do nosso problema de pesquisa, pautadas principalmente pela relação entre a palavra e imagem, as principais bases teóricas relacionadas ao recorte escolhido para este estudo e à contextualização dos nossos objetos de análise, podemos avançar com a descrição metodológica deste trabalho. Iniciaremos este capítulo abordando tópicos como *composição*, *ordenação* e *classificação* do dossiê filmico. Exposto os materiais, seguiremos com a proposta de abordagem destes.

2.1 Composição do dossiê filmico

Estando de posse do conjunto de documentos a ser estudado, o crítico genético se expõe a esse labirinto e o observa. (SALLES, 2008)

Partindo a nossa pesquisa com a observação dos registros materiais do processo de criação do filme *O veneno da madrugada* para aproximar-nos do percurso construtivo desta obra, o primeiro passo “é a coleta dos documentos disponíveis do processo ou do artista a ser estudado”. (SALLES, 2008, p.64) Para tanto, a primeira etapa a ser cumprida pelo crítico de processo criativo é a pesquisa de campo. É por meio desta que se tem o acesso aos *documentos de processo*, materiais que nos permitem “entrar na intimidade da criação e acompanhar espetáculos, às vezes, somente intuídos ou imaginados”. (SALLES, 2011, p. 28)

Diante do anseio de percorrer o caminho de criação da obra (o filme) que possui em sua gênese o DNA de uma obra literária, e assim, por esta via, pensar sobre o movimento tradutório de um livro para o filme, colocava-se o nosso primeiro desafio: localizar registros materiais (documentos de processo) que testemunhassem o percurso de criação da obra cinematográfica.

O primeiro passo foi realizar uma visita à Cinemateca Brasileira,⁴¹ situada na cidade de São Paulo, para levantar informações sobre o filme. No acervo, constava um total de 30 materiais impressos sobre o mesmo, sendo estes entrevistas com Ruy Guerra e críticas/resenhas publicadas em revistas nacionais e internacionais. Esses materiais foram fotocopiados e, seus títulos, constam no Dossiê *O veneno da madrugada*, item: *materiais que eventualmente poderíamos precisar* (apresentado mais adiante neste capítulo). Infelizmente,

⁴¹Visita realizada em 30 de julho de 2012.

até este momento, não havíamos encontrado materiais que diziam respeito diretamente à feitura do filme, como roteiros, copiões, argumento etc. De toda forma, para o desenvolvimento deste trabalho, dispúnhamos do filme e do romance de Márquez que já poderiam render uma leitura parcial do processo criativo de Guerra.

Diante disso, apresentou-se a necessidade de um contato com o idealizador do filme: Ruy Guerra. Lançado o nosso segundo desafio: contatar a produtora e/ou Ruy Guerra, no intuito de conseguir informações sobre os roteiros, argumentos, copiões, enfim, materiais que atestassem as etapas de construção do filme.

Lendo a fortuna crítica sobre o cineasta e seus filmes, encontramos uma tese – já mencionada anteriormente – muito consistente sobre o seu cinema. Entramos em contato com o pesquisador e professor Eduardo Portanova Barros, o autor da tese, e este, gentilmente nos disponibilizou os contatos de Ruy Guerra.

Depois de um mês e meio de trocas de *e-mails* com o próprio autor do filme, resolvemos seguir para o Rio de Janeiro.⁴² Lá fomos à escola de cinema Darcy Ribeiro – onde o cineasta leciona – para nos apresentarmos e falarmos sobre a proposta da pesquisa. Ruy Guerra, muito gentil e atenciosamente, nos recebeu e nos convidou para assistir a uma aula. Depois de algumas horas, embaladas pelo frenesi do momento, conjugado às palavras de um homem que entende que fazer cinema, além de muita criatividade, requer muito rigor, conhecimento, e principalmente aprimoramento, Guerra nos viabilizou (para cópias) todo o dossiê do filme: desde os tratamentos iniciais de roteiros, fotografia, cenografia, montagem etc.

Devido à vasta quantidade de materiais arrecadados, tornou-se possível seguirmos o caminho da criação artística, mergulhar nos meandros labirínticos da criação e observar por esta fresta, o processo de transcrição do livro para o filme.

Com os materiais em mãos, as etapas subsequentes, como *organização, classificação e datação* dos documentos são, na maioria das vezes, balizadas pelo recorte da pesquisa, já que “a composição de um dossiê é fruto de um trabalho interpretativo, mediado pelo olhar do pesquisador”. (SALLES, 2008, p.83) A autora também destaca que “a permanente possibilidade de encontrar novos documentos faz com que essa dita primeira fase esteja sempre em aberto”. (2008, p.64) Essa etapa de identificação e seleção é a maneira do crítico preparar sua pesquisa e adentrar no material recolhido.

⁴² De 22 a 26 de outubro de 2012.

Colocadas algumas informações que marcam o início do nosso percurso, seguimos com os resultados da etapa de *organização* dos documentos. Posteriormente, apresentaremos os critérios de *classificação* e *datação*, para então, descrevermos os métodos de *análise* e *interpretação*.

Com uma generosa quantidade de materiais em mãos, o próximo passo foi organizá-los de acordo com a natureza dos documentos e sua importância no processo de criação do filme. Para tanto, recorreremos à classificação criada por Monzani (2005). A pesquisadora estabelece a seguinte divisão dos arquivos/dossiês: materiais *diretamente*; *indiretamente*; e *eventualmente* ligados à concepção/realização do filme.

a) Materiais diretamente ligados à concepção/realização do filme:

- O romance *La mala hora* (1962). No Brasil editado sob o título *O veneno da madrugada*, e, posteriormente, *A má hora: O veneno da madrugada*.

Dos materiais disponibilizados por Ruy Guerra:

- *Apresentação do projeto*.⁴³ Este título foi assim denominado por nós, pelo fato de apresentar ideias que antecedem a produção do filme. Consta um total de três textos digitados, relativos ao projeto do filme: *sinopse* (#a), *justificativa* (#b) *dados técnicos* (#c). Sem data.

- *Caderno Dossiê – ensaios avulsos*.⁴⁴ Este material tem uma característica peculiar, pois nele encontramos uma heterogeneidade maior de textos. Ali constam os seguintes itens:

1) *Anotações*: Conjunto de rascunhos, onde podemos vislumbrar ensaios manuscritos, que revelam ideias/pensamentos livres sobre a construção dos roteiros. Esse material é fundamental para a análise do percurso criativo de Ruy Guerra.

2) *Textos: Trama e Sinopse*: O tempo no filme/ trama Cassandra/ trama com os sonhos/ trama com os sonhos 2 / trama Alcaide/ trama com os sonhos/ Veneno sinopse 4 / Veneno sinopse 5.

3) Tratamento 1 de roteiro (incompleto). Sem data.

4) Lista de sequências de acordo com a ordem que se apresentam no *Caderno Dossiê – ensaios avulsos*:

- *Lista ‘a’*.⁴⁵ sem roteiro /sem data.

⁴³ Para maior clareza e organização dos documentos, estipulamos um nome (em itálico) e um código acompanhado da sigla # para cada material.

⁴⁴ Da mesma maneira que a nota anterior, esse título, assim denominado, tem a função de estabelecer uma ordem dentre os materiais.

⁴⁵ A letra foi assim estabelecida de acordo com a ordem das listas encontradas no caderno.

- *Lista 'b'*: data: 21/10/2001. Esta lista é de extrema importância, pois marca o primeiro exercício de recriação operado por Guerra. Os acontecimentos dessa lista estão colocados da mesma forma que no romance, o que nos levou a inferir que o próprio romance pode ter servido, inicialmente, como roteiro.

- *Lista 'c'*. Data: 29/09/2002. Roteiro 2.

- *Lista 'd'*. Data 29/09/2002. Roteiro 2.

- *Lista 'e'*. Data: 29/09/2002. Roteiro 2.

- *Lista 'f'*. Data: 29/09/2002. Roteiro 2.

- *Lista 'g'*. Data: 29/09/2002. Roteiro2

- *Lista 'g'*. Data: 29/09/2002. Roteiro2

- *Lista 'g'*. Data: 29/09/2002. Roteiro2.⁴⁶

5) *Correções*: contam um total de 5 páginas, com algumas sugestões de correção para os roteiros.

Roteiros disponibilizados para reprodução:⁴⁷

- Primeiro texto em formato de roteiro. *Primeiro Tratamento*.⁴⁸ Sem data. Possui 187 sequências.

- *Tratamento 1 – Dossiê O veneno da madrugada*. Sem data. Possui 51 sequências. Roteiro interrompido.

- *O veneno da madrugada*. Roteiro: Tairone Feitosa e Ruy Guerra. Baseado no romance *La mala hora de Gabriel García Márquez*. Data: 29/09/2002. Possui 135 sequências.

- *O veneno da madrugada*. Do romance *La mala hora de Gabriel García Márquez*. Data: 15/01/2004. Possui 129 sequências.

- *O veneno da madrugada*. Do romance *La mala hora de Gabriel García Márquez*. Data 06/02/2004. Possui 129 sequências. Este roteiro foi disponibilizado a nós, via correio eletrônico, pelo autor.

- Roteiro Cronológico da versão anterior. Datado de 06/02/2004. Possui 129 sequências.

Outras listas de Sequências:

⁴⁶ Estas listas foram sendo modificadas. Encontramos diversos rabiscos, eliminações de sequências, e outras marcações que demonstram que neste movimento de construção do roteiro 3 para o 4, mudanças foram sendo testadas.

⁴⁷ Neste momento, serão listados todos os roteiros encontrados (respeitando o título original – em itálico) sem colocá-los, necessariamente, numa ordem. A classificação destes será feita adiante.

⁴⁸ Em itálico, os títulos, conforme a capa dos roteiros.

Foram contabilizadas um total de 12 listas de sequências. As que não se encontravam no Caderno *Dossiê- ensaios avulsos* (como exposto anteriormente) estavam fixadas ao final de alguns dos roteiros.

- Lista 'h', anexada ao roteiro 3.
- Lista 'i', anexada ao roteiro 3.
- Lista 'j', anexada ao roteiro 4.

Outros materiais:

- Dossiê *O veneno da madrugada: Estruturas Temporais*. Este material apresenta os seguintes itens: roteiro de filmagem, montagem e som. Trata-se de ensaios com gráficos, ensaios e estudos para a construção do tempo na narrativa.
- Dossiê *O veneno da madrugada: Fotografia* (gravuras, fotos e eixo de luz) e *Direção*. Aqui constam fotos avulsas, pinturas, análise das trajetórias das personagens (atores), e da chuva.
- Dossiê *O veneno da madrugada: Cenografia 1* – Plantas de locações e fotos de Goiás.
- Dossiê *O veneno da madrugada: Cenografia 2* – *Curriculum-Vitae* de Marcos Flaksman; Análise por cenário; plantas baixas.
- Dossiê *O veneno da madrugada: Dublagem* – Cronograma e Diálogos.
- Dossiê *O veneno da madrugada: Jornais* – Opções de texto e proposta do departamento de arte.
- Dossiê *O veneno da madrugada*. Notas e artigos de jornais colombianos.
- *Avulsos*: Lista de figurino, maquiagem, som, cenografia, objetos de cena, armas, adereços, efeitos, produção/platô, notas sobre fotografia, *raccord* virtual, minutagem, bloco/dia/horário, direção, notas.

b) Materiais indiretamente ligados à concepção/realização do filme:

Materiais de ordem técnica, com breves informações para auxiliar na *produção* do filme.

- Lista de *carros de cena* por sequência, cenários e locações.
- Lista de *adereços* por sequências, cenários e locações.
- Lista de *animais* por sequências, cenários e locações.
- Lista de *cenários* por sequências.
- Lista de *armas* por sequências, cenários e locações.
- Lista de *conteúdo escrito* por sequências, cenários e locações.

- Lista de *objetos* por cenas, cenários e locações.
- Tabela de ensaios e filmagem: ordem do dia #2 (10/02/2004).
- Mapa de transporte - dia 2 (10/2/2004).
- Tabela de ensaios e filmagem: ordem do dia #3 (17/02/2004).
- Entrevista com Walter Carvalho. *Cinémas d'Amérique Latine*. A fotografia além da fotogenia. n.20. 2012. Nesta entrevista, Walter Carvalho fala sobre o seu processo criativo em relação à fotografia de alguns filmes no qual atuou como diretor de fotografia. Carvalho comenta sobre a relação dele com o diretor Ruy Guerra durante a construção da fotografia de *O veneno da madrugada*. (Local de ubiquação: Cinemateca Brasileira, SP).

c) Materiais que eventualmente poderíamos precisar:

Materiais fotocopiados do acervo da Cinemateca Brasileira, SP.

- Crítica especializada. *Revista de Cinema*. V.6 n.63. Fev. 2006. Por Júlio Bezerra. Esta edição traz na capa a imagem do Alcaide, personagem vivido por Leonardo Medeiros no filme. Comenta sobre a produção e elenco, a fidelidade na adaptação, e a liberdade criativa operada por Guerra.
- Crítica especializada. *Cine Cubano*. n.134, jan-mar 1992. Ruy Guerra: *Soñar con los pies sobre la tierra*. Entrevista Ruy Guerra. Por Luciano Castillo. Nesta entrevista Ruy Guerra fala sobre sua relação de amizade com o autor colombiano e sobre os filmes que “adaptou” da literatura de Gabo.
- Matéria de jornal. *Dublês de arquitetos*. *Jornal do Brasil*. Caderno B, pág 8. Rio de Janeiro, 20/07/03. Pequena nota de jornal sobre a construção cenográfica do filme.
- Matéria de jornal. *Sinal verde*. *Jornal do Brasil*. Caderno A, pág 13. Rio de Janeiro, 04/08/03. Pequena nota de jornal revela que a *United International Pictures* decidiu dar a Ruy Guerra seu segundo patrocínio de filmagens no Brasil.
- Matéria de jornal. *Mãos dadas*. *Jornal do Brasil*. Caderno B, pág 5. Rio de Janeiro, 15/10/03. Esta nota comunica que o produtor do filme, Joaquim Vaz de Carvalho, recebeu um importante comunicado de Buenos Aires: pela primeira vez a Argentina reconhece uma co-produção com o Brasil e está enviando técnicos e atores para participar do filme.
- Matéria de jornal. *Madrugadas num lugar distante que não existia*. *O Globo*. Caderno segundo. Rio de Janeiro, 19/02/04. Reportagem sobre o processo de filmagem.

2.2 Proposta de abordagem

Adentrar no âmbito das recriações, ou seja, no universo de criação/produção de um (filme) baseado num modelo já existente (o livro), significa olhar um *corpus* muito grande e

com uma infinidade de questões a ele relacionadas. Conceber a literatura como texto-fonte para a realização de um filme é uma operação que implica, da parte de seus realizadores, a necessidade de fazer escolhas.

A transcrição ocorre não somente devido ao fato de que, em se tratando de linguagens distintas, livro (verbal) e cinema (imagético, sonoro), elas obedecem cada qual às suas próprias convenções. Os próprios valores éticos e estéticos dos artistas, (SALLES, 2011) inevitavelmente, se cristalizarão em seus projetos poéticos. Cada artista se insere num tempo e num espaço, e estes passam a pertencer à obra. Logo, esperar encontrar na tela a reprodução fiel daquilo que figurava o texto literário é quase impossível e nem sempre é o objetivo daquele que se apropria de um texto para recriá-lo em outra linguagem.

Logo de início, uma distinção se coloca capital ao adentrarmos no mundo da ficção. É a distinção entre a *história* (ou seja, o que acontece quando se coloca o roteiro na ordem cronológica) e outro nível que podemos chamar de *narração* – também chamado de *relato*, *discurso*, *construção dramática* etc (que diz respeito à maneira como a história é contada), isto é, o modo como os acontecimentos e os dados da história são levados ao conhecimento do leitor/espectador (modos de narrativa, informações ocultas depois reveladas, utilização dos tempos, das elipses, das insistências etc.).

A arte da narração pode, por si só, dar interesse a uma história sem surpresa, por exemplo. Inversamente, uma narração ruim pode tirar todo o interesse de uma boa história. Os formalistas russos (Chklovski, Tomachevski, Propp, Eikhenbaum) já haviam isolado, em seus estudos dos contos e histórias populares, as noções de fábula (o que aconteceu efetivamente) e tema/trama (a maneira como o leitor tomou conhecimento do que aconteceu). Para Émile Benveniste (apud CHION, 1989, p.88) essa distinção é expressa através dos termos *história* (argumento, lógica das ações, o que hoje se chama diegese) e *discurso* (tempos, aspectos, modos da narrativa). Uma mesma história pode ser contada por diferentes meios: “a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas as substâncias”, (BARTHES, 2009, p.19) enquanto o discurso é específico a cada um desses meios empregados: “nesse nível, o que importa não são os acontecimentos relatados, mas a maneira como o narrador os traz até nós”. (CHION, 1989, p.88) Importante destacar que os critérios para a leitura e interpretação dos documentos (romance/roteiros/prototexto/filme), recaem sobre a observação dos elementos da narrativa.

Ao nos debruçarmos sobre aspectos da forma narrativa é preciso levar em conta que, todas as alterações neste âmbito se instalam num campo onde a literatura e cinema se interceptam pelo fato de encontrarem em si meios de expressar uma esfera comum de operações. (XAVIER, 2003) Nesse sentido, é o fato de a literatura, assim como o cinema, e outras manifestações artísticas articularem suas histórias em forma de narrativas, que permite o emprego de categorias comuns na descrição dos elementos que compõem e organizam as respectivas obras (tempo, espaço, personagem, narrador etc.), embora cada código faça uso de um meio (canal) peculiar de comunicação da mensagem.

Mas, convém salientar que, um tradutor que lida com textos em que predominam a *função poética* da linguagem, não busca detectar e traduzir apenas o conteúdo, mas a estrutura⁴⁹ (forma ordenadora), a informação estética da obra. Isso é transcriar. Somente uma parte do que se expressa num texto está nas ações e objetos descritos pelo narrador. Um texto seja ele literário ou cinematográfico fala por seus procedimentos estilísticos e não pelo eventual caráter fotográfico de sua escrita. “Ver um filme não se reduz a uma leitura direta do que vemos na tela no momento da projeção, nem ler um livro se reduz à imediata identificação das palavras impressas no papel”. (AVELLAR, 2007, p.55-56)

Colocadas as informações importantes que dizem respeito ao modo de observação dos nossos objetos de análise, seguimos com esclarecimentos quanto à abordagem utilizada para pensar o processo de recriação do romance para as telas.

Começaremos a nossa abordagem com a apresentação do documento de processo criativo que conquistou Guerra, motivando-o a transcrição deste para as telas. Estamos falando do romance *La mala hora*, o texto de partida que inspirou a realização do filme *O veneno da madrugada*. O objetivo é apresentar o universo ficcional criado por Gabriel García Márquez, explorar os elementos que compõem a fábula e a trama do romance.

Posteriormente, seguiremos com uma leitura comparativa do nosso dossiê. Nesse sentido almejamos, como Josette Monzani, em *Gênese de Deus e o diabo na terra do sol*, “apontar um método a mais de pesquisa cinematográfica, contemplando os roteiros feitos para

⁴⁹De acordo com D’Onofrio (2007) a *literariedade* de um texto reside não no fato deste ser estruturado, mas na *especificidade* de sua estrutura ou, como preferem os formalistas, no processo pelo qual os materiais linguísticos culturais e ideológicos são organizados e adquirem forma de arte. Ou, ainda: Quando recebemos o impacto de uma produção literária, oral ou escrita, ele é devido à fusão inextricável da mensagem com a sua organização. A mensagem é inseparável do código, mas o código é a condição que assegura seu efeito. (CANDIDO, 1995) O mesmo serve para pensar sobre outras expressões artísticas de cunho estético.

a obra – parte usualmente esquecida do material do processo – e buscar extrair do movimento representado por eles, o desenho do pensamento de seu autor”. (MONZANI, 2005, p.17)

Entendendo os roteiros como narrativa em processo, a ideia é percorrer todos os roteiros, e destas observações, evidenciar algumas das sutilezas tradutórias operadas por Guerra ao *transcriar* elementos da narrativa literária para o formato de escrita dos roteiros. A observação recai sobre alguns dos elementos constituintes da narrativa.

Neste momento buscaremos averiguar as *transformações*, as *manipulações*, os *deslocamentos* e *aproximações* que foram sendo realizados ao longo do exercício de (re)elaboração dos roteiros. É neste movimento que lançaremos um olhar comparativo, para assim perceber e acompanhar como o romance foi sendo desconstruído e reconstruído, no afã de (re)contar a história de partida.

Também discutiremos algumas questões que envolvem a natureza dos roteiros. Embora ainda encontremo-nos no âmbito da linguagem verbal, ou seja, nas traduções intralinguais,⁵⁰ esta já nos indica questões que servirão para subsidiar o movimento (posterior) de tradução intersemiótica. A ressaltar aqui que um roteiro, comumente, não é uma obra de deleite ficcional e sim um manual de trabalho para a realização de uma obra audiovisual. O roteirista, ao escrever, pensa em um filme a ser produzido.

2.2.1 O ponto de partida: *La mala hora* (1962)

(...) um povoado sem trem nem cheiro de banana (...) mas com um rio. Um povoado ao qual só se chega por lancha. (MÁRQUEZ, 2007)

Imaginemos um pequeno povoado alocado em algum lugar da América do Sul. Onde? Não sabemos ao certo, pois não é especificado, mas suponhamos, por razões óbvias, que seja alguma cidade interiorana da costa atlântica colombiana. Márquez situa a sua intriga num espaço geográfico muito particular. O cenário da obra assemelha-se bastante ao fictício e legendário mundo de Macondo⁵¹ onde o autor tem localizado a maioria de suas obras. Sabemos que não é Macondo, a partir de algumas falas no romance, por exemplo: quando o Padre Ángel se recorda do “*manso Antonio Isabel Santísimo Sacramento Del Altar Castañeda*

⁵⁰ Literatura e os roteiros são feitos de palavras. É a linguagem verbal que os constitui, embora cada qual apresente maneiras particulares de veiculares seus conteúdos.

⁵¹ O local ficou conhecido, sobretudo, a partir de *Cien años de soledad* (1967). O autor menciona a cidade fictícia pela primeira vez, em *La hojarasca*, seu primeiro romance, publicado em 1955.

y Montero”, (MÁRQUEZ, 2010, p.49) um padre de Macondo. E também quando o autor relata a história do único hotel do povoado e nos revela que “*el propio coronel Aureliano Buendía, que iba convenir en Macondo los términos de la capitulación de la última guerra civil, durmió una noche en aquél balcón*”. (MÁRQUEZ, 2010, p.57)

Os acontecimentos da história parecem ocorrer num intervalo de tempo, na verdade, uma trégua de um conturbado momento entre a guerrilha, um período conhecido em toda Colômbia como *La violència*. Sabemos que é dia de São Francisco de Assis, “*Martes cuatro de octubre*”. (MÁRQUEZ, 2010, p.05) Esse dado situa temporalmente a história, que vai até “*Viernes, 21 de octubre (...) Santo Hilarión*”. (MÁRQUEZ, 2010, p.206) O ano e o século mantêm-se indefinidos.

Circunscritas ao redor de uma praça central, as construções senhoriais denotam ter havido, ali, momentos de progresso. Todos vivem encerrados em suas vidinhas, não há clima para otimismo. O povoado se converteu num local muito pouco acolhedor devido às tensões em torno das lutas políticas. Neste contexto, Garcia Márquez dispõe, ao longo da narrativa, uma variedade de personagens (videntes, donos de circo, dentista, músicos, padres, soldados, donos de terras, os desvalidos), tipos que se circunscrevem e gravitam em torno dos três pólos de autoridade tradicionais, a Igreja, o Estado e o poder econômico. De um lado, o alcaide⁵², o violento e corrupto tenente (prefeito) que enriquece abusando do poder que detém para lograr os menos favorecidos socialmente; de outro, o padre Ángel, pároco que vive convicto que pode salvar seu “rebanho” enquanto procura instilar princípios morais num povoado tolhido pelo temor de ter suas “verdades” escancaradas; e os fazendeiros e comerciantes abastados, como os Asís e Montiel e Dom Sabas, que têm um nome a zelar.

A luta vem simbolizada pelos pasquins – bilhetes anônimos – que surpreendem os moradores ao ‘delatarem’ traições, injúrias, corrupções, filhos bastardos, entre outras coisas. A fim de revirar a imobilidade em que vive aquela gente, os papeluchos funcionam como um meio de sacudir a modorra que paira no local. Trata-se de denúncias sobre a vida privada dos cidadãos. Fofocas da vida alheia que não revelam senão aquilo que já era do conhecimento de todos.

⁵² É interessante ressaltar que as personagens garcíamarquezianas não se encerram em suas histórias. Elas transitam, podendo aparecer em outras histórias do autor. A personagem alcaide, por exemplo, antes de *La mala hora*, aparece pela primeira vez no conto *Um dia desses* (do livro de contos ‘Os funerais da mamãe grande’). A diferença é que neste conto, o alcaide se humilha para pedir ao dentista que arranque seu dente ‘siso inferior’. No livro, ao invés de humilhar-se, invade a casa do dentista (seu inimigo de governo) com policiais armados, e obriga-o a arrancar o dente.

O fato é que, embora não seja revelado o autor, a função desses papéis na narrativa é mostrar ao leitor que, por debaixo da aparente imobilidade, vive um povoado em tensão, como que assentado sobre um lamaçal. O anonimato do(s) autor(es), a profusão dos papeluchos que tomam vulneráveis e violentos os cidadãos que têm algo a perder, gera medo e desconfiança na população.

Os panfletos imorais e os panfletos policiais/políticos (notícias sobre o governo que circulam pelas mãos de alguns moradores) se sobressaem na estrutura do romance. A busca pelos autores dos volantes e o castigo aos culpados é a mola mestra do romance. Tanto é que o alcaide, vendo-se impotente para suprimir os bilhetes, chega a tomar uma atitude extrema, ao pedir para Cassandra (a vidente) 'tirar as cartas' para ele. Em busca da resposta, a misteriosa vidente responde-lhe: “*es todo el pueblo y no es nadie*”. (MÁRQUEZ, 2010, p.152)

A investigação empreendida pelo alcaide acaba servindo como um pretexto para impor um *estado de sítio*⁵³ no local, e, diante da oportunidade, passa a efetivar um plano de corrupção, visando enriquecer ainda mais rapidamente. Dentre os vários exemplos em que podemos perceber a imposição do alcaide sobre a população local, há uma passagem muito marcante que é o momento quando ele – que nunca costumava ir à barbearia – resolve entrar no estabelecimento e lá se depara com um letreiro pregado na parede que diz: “*Prohibido hablar de política*”. (MÁRQUEZ, 2010, p.118) Indignado com o cartaz, afirma “ – *aquí el único que tiene el derecho a prohibir algo es el Gobierno. Estamos en una democracia.*” (MÁRQUEZ, 2010, p.118)

A história vai sendo apresentada por um narrador em terceira pessoa, que descreve aquilo que vê, como uma espécie de câmera, ao nos apresentar de maneira objetiva (poucas intromissões) os acontecimentos, colocando-nos dentro da cena. O escritor faz uso de uma linguagem clara, concisa, destacando cada detalhe das ações e dos ambientes, e, de maneira sutil, critica fortemente as instituições existentes naquele local (muito provavelmente a

⁵³ É o instrumento através do qual o Chefe de Estado suspende temporariamente os direitos e as garantias dos cidadãos e os poderes legislativo e judiciário são submetidos ao executivo, tudo como medida de defesa da ordem pública. Para a decretação do estado de sítio o Chefe de Estado, após ouvir o Conselho da República e o Conselho de Defesa Nacional, submete o decreto ao Congresso Nacional a fim de efetivá-lo. O estado de sítio poderá ser decretado pelo prazo máximo de 30 (trinta) dias, salvo nos casos de guerra, que poderá acompanhar o período de duração da guerra. Poderá ainda ser decretado quando ocorrer casos extremos de grave ameaça à ordem constitucional democrática ou for caso de calamidade pública. Disponível em: <http://www.direitonet.com.br/dicionario/exibir/153/Estado-de-sitio>. Acesso em 10/02/2013.

Colômbia de 1958), discurso que se coloca de maneira implícita/subjacente e assim alcança um poder descritivo que vai do regional ao universal.

É pela via de diversos episódios que o narrador nos apresenta com detalhe as ações dos habitantes. E, para dar conta de um relato que engloba a vida de vários personagens, a história é-nos apresentada a partir de uma estrutura fragmentada, muito parecida com os *takes* cinematográficos. Os personagens são lacônicos, a trama é ambígua e os personagens são vistos quase sempre de fora, muito pouco sabemos de seu interior. É um romance feito também de silêncios. Nada nele é explicitado. Somente pistas a respeito dos acontecimentos e suas possíveis causas nos são fornecidas.

A impressão que temos é de que, à medida que seguimos com a leitura do romance, duas histórias concorrem na mesma narrativa: uma mais objetiva, em que tudo parece funcionar na mais absoluta ordem (o mecanismo do povoado funcionando com precisão, controle moral e político etc.), e outra, que segue na linha mais profunda, subjacente, na qual as situações apresentadas não são exatamente aquilo que aparentam ser. Causando assim um forte efeito de *dualidade* e *ambiguidade* na narrativa.

O romance apresenta-nos um enredo denso, com um total de 34 personagens. A história caracteriza-se principalmente pela unicidade da ação narrativa. O personagem de destaque é o coletivo (o povo): “não há herói individual; a coletividade é o protagonista, ou melhor, a violência, que aparece por detrás das mentiras em que vive mergulhada a cidade”. (JOZEF, 2005, p. 278) Embora saibamos que a coletividade está colocada em primeiro plano, não podemos deixar de pensar que há um personagem que tem um peso maior nesta narrativa. O vilarejo é dominado pela figura ameaçadora, violenta e sombria, do alcaide. Este personagem ganha destaque, pois é ele quem toma as decisões sobre o vilarejo. Ele faz sua própria lei, nem que para isso tenha que matar, ameaçar, chantagear.

2.2.2 O Romance transformado: Leitura dos roteiros

De maneira sucinta, Campos afirma ser o roteiro “o esboço de uma narrativa que será realizada através de imagens e sons numa tela de cinema ou tv”. (2011, p.328) Em outras palavras, podemos dizer que o roteiro é a forma escrita de qualquer obra audiovisual.

Os roteiros de *O veneno da madrugada* apresentam algumas peculiaridades que os tornam instigantes enquanto materiais de análise. Primeiramente, por não se tratar de um roteiro original, já que o diretor partiu de um texto literário; segundo, pela variedade de

roteiros – de acordo com Guerra foram realizados mais de 50 tratamentos de roteiros – e esta variedade pode nos proporcionar um leque maior de observação sobre os caminhos escolhidos por Guerra. Em terceiro lugar, pela característica destes roteiros: eles possuem uma carga literária muito forte, não só por advirem de um texto literário, mas, por sua própria escrita, a leitura destes nos oferece uma experiência diferente daquela que temos tanto com o romance como com o filme. Trata-se de um roteiro literário e não um roteiro técnico, já que este não contém informações referentes ao posicionamento de câmera, iluminação etc. (COSTA, 1987).

Avellar, por exemplo, ao discutir questões sobre o roteiro do filme *Vidas Secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos, afirma ser este “um texto que por vontade própria joga o leitor para fora dele, o roteiro (...) expulsa o leitor, simultaneamente jogando-o para o que virá depois, o filme, e para o que veio antes, o romance”. (2007, p.215)

Da mesma maneira, os roteiros de “O veneno...” a cada leitura, solicita que o leitor retorne ao romance para antever o filme que ali se propõe. Para ler um texto é preciso ler o outro também. Com a leitura dos roteiros, o leitor encontrará apenas a *estrutura da imagem* (embora ainda esteja na linguagem verbal). No outro, o texto-fonte, o livro de onde o roteirista partiu, é que se definem os personagens, o sentido e o *sentimento das imagens* do filme, que até então só o diretor viu – e talvez antes dele, o escritor.

Uma escrita diferente

Durante a leitura dos roteiros percebemos que há momentos em que se repete palavra por palavra do livro. Mas, ao repetir o que Márquez disse, o roteiro traz para o tempo presente o que o livro conta (como é natural num texto literário), já como algo acontecido, como passado. Para ilustrar, segue abaixo um exemplo para que possamos ver esta mudança operada no modo de escrita do romance para o roteiro.

Romance	Roteiro (versão final)
<p>(MÁRQUEZ, 1994, p.10):</p> <p>Enquanto <i>calçava</i> as botas de montar, César Monteiro <u>começou a ouvir o clarinete de Pastor</u>. Os cordões de couro cru <i>estavam</i> endurecidos pelo barro. <i>Esticou-os</i> com força, fazendo-os passar através da mão fechada, mais áspera que o couro dos cordões. Em seguida <i>procurou</i> as esporas, mas não as encontrou debaixo da cama. <i>Continuo</i> vestindo-se na penumbra, <i>procurando</i> não fazer barulho para não despertar a mulher (...) e <i>voltou</i> a procurar as esporas debaixo da cama. Primeiro, procurou-as com as mãos. Progressivamente, põe-se de quatro e <i>começou a tatear</i> com as mãos debaixo da cama. A mulher acordou.</p>	<p>37. (BL1-Dom.5,00hs) Casa de César Monteiro (Quarto) Int-Noite</p> <p><u>O som de clarinete de Nestor</u></p> <p>CÉSAR MONTEIRO <i>calça</i> as botas de montar. Os cordões de couro cru <i>estão</i> endurecidos pelo barro. CÉSAR MONTEIRO <i>estica-os</i> com força, fazendo-os passar através da mão fechada, mais áspera que o couro dos cordões. <i>Procura</i> as esporas, mas não as encontra debaixo da cama. <i>Continua</i> se vestindo na penumbra, <i>procura</i> não fazer barulho para não despertar a mulher. <i>Volta</i> a procurar as esporas debaixo da cama. Põe-se de quatro, <i>tateia</i> com as mãos debaixo da cama. O marido <i>se dá conta que</i> a mulher acordou.</p>

No romance, o narrador apresenta a história como algo que já passou. Pode até ter acabado de acontecer, mas mesmo assim se coloca num tempo anterior, no passado (notar verbos no tempo passado). No filme, vemos o acontecimento, acontecendo (notar marcação dos verbos). Estamos o tempo todo no tempo presente. “Narrar no cinema significa presentificar todas as ações”. (AVELLAR, 2007, p.218) Por isso mesmo o roteiro de “O Veneno”, traz a escrita de García Márquez para o presente cinematográfico. Além disso, além de trazer a cena para o momento presente, traz a cena para a sua aparência primeira, externa. Vejamos o exemplo no roteiro versão final: “NESTOR no pombal vê CÉSAR MONTEIRO, os *tacões solidamente fincados no chão*, a espingarda à altura do cinturão, os dois canos apontados para ele, *abre a boca*”. (p.37). Neste momento a câmera direciona o nosso olhar para o caminhar de César Monteiro, para a suas esporas.

Já o romance conta o que o narrador presenciou⁵⁴ “*Cuando vio a César Montero con los tacones afirmados en el piso de tierra y la escopeta a la altura del cinturón encañonada contra él, Pastor abrió la boca*”. (MÁRQUEZ, 2010, p.12) Ao lermos o romance, temos a impressão de que ali se encontra a descrição comentada do que um espectador viu e imaginou do filme, tal a sua semelhança com a escrita de roteiros cinematográficos. (AVELLAR, 2007)

De acordo com Avellar, um roteiro não se reduz meramente a uma descrição dos diálogos, ações, ou do desenho das imagens de um filme a ser feito. “O roteiro é um estímulo

⁵⁴ O narrador descreve a cena em que Pastor percebe a presença de César Monteiro.

(...) para que artistas e técnicos se deixem contagiar pela febre que tomou conta do diretor e o levou a ver e a *delirar* tudo aquilo”. (2007, p.219, grifo nosso)

Um roteiro inspirado num texto literário (o romance é lido com se fosse a descrição de um filme imaginário) deixa transparecer um trabalho de recuperação das imagens que estimularam a invenção da palavra. “Roteiros inspirados na literatura são uma ponte de mão dupla: a leitura avança em direção às imagens do filme a ser feito e, simultaneamente, recua para a imagem que o autor viu antes de escrever” (como se as imagens fossem o roteiro para o livro ou o filme imaginário que ele adapta no livro). (AVELLAR, 2007, p.219) Esse exercício de recuperação das imagens que, possivelmente inspiraram o romancista na escrita do romance, faz parte do processo criativo de Guerra. Para o cineasta, “ao *adaptar* um romance para o cinema, trabalha-se com um processo transemiótico, (...) devemos encontrar a *gênese da criação* do escritor, a fidelidade se dá por aí”.⁵⁵

Uma narrativa em processo: as versões existentes

Antes de percorrermos a escrita dos roteiros, faz-se necessário ressaltar que o diretor do filme firmou parcerias na escrita/elaboração destes. De acordo com informações da ficha técnica (no DVD) assim como no *corpus* dos materiais disponibilizados por Guerra, a escrita dos roteiros teve a coparticipação de Tairone Feitosa, e colaboração de Leonardo Gudel.

Principiamos a nossa análise procurando determinar a ordem cronológica dos roteiros. A cronologia foi arquitetada a partir das datas neles registradas, assim como das nossas impressões de leitura.

- **Versão 1:** Primeiro texto em formato de roteiro. *Primeiro Tratamento*.⁵⁶ Sem data. Possui 187 sequências.
- **Versão 1A:** sob o título *Tratamento 1 – Dossiê “O veneno da madrugada”*. Sem data. Possui 51 sequências. Uma diferença em relação à anterior é que este texto não está completo.
- **Versão 2:** Sob o título *O veneno da madrugada. Roteiro Tairone Feitosa e Ruy Guerra. Baseado no romance La mala hora de Gabriel García Márquez*. Datada de 29/09/2002. Possui 135 sequências.
- **Versão 3:** Sob o título *O veneno da madrugada. Do romance La mala hora de Gabriel García Márquez*. Datada 15/01/2004. Possui 129 sequências.

⁵⁵Cf. BEZERRA, 2006.

⁵⁶A modo de organização, em itálico, destacamos o título correspondente à versão do roteiro, conforme as capas de apresentação destes.

- **Versão 4:** Sob o título *O veneno da madrugada. Do romance La mala hora de Gabriel García Márquez*. Última versão de roteiro. Este roteiro foi disponibilizado, via *e-mail*, por Leonardo Gudel que colaborou na escrita dos roteiros. Apresenta quase um mês de diferença da versão anterior (06/02/2004). Possui 129 sequências.

- **Versão 4A:** Sob o título *O veneno da madrugada* (roteiro cronológico – v. 06/02/04). Possui 129 sequências.

Numa primeira leitura, percebemos que ao final da escrita de alguns dos roteiros havia uma lista de sequências.⁵⁷ No total foram localizadas 12 listas de sequências sendo que, as que não estavam anexadas ao final dos roteiros, encontram-se no caderno nomeado por nós como *Dossiê – ensaios avulsos*.

Após uma primeira leitura dos roteiros e das listas de sequências, uma das listas, datada de 21/10/2001, chamou nossa atenção. Ao realizarmos uma leitura desta, lado a lado com o romance, atestamos que esta lista, de fato, apresenta os acontecimentos da história (encadeamento de ações) da mesma maneira que o livro. Esta lista possui um total de 167 sequências. Cada sequência vem acompanhada de um número que corresponde à página que aquela determinada sequência encontra-se no roteiro. Essa informação nos leva a inferir que, de fato, havia um roteiro para esta lista de sequências, e que este, se não era um texto em formato de roteiro (não localizado), poderia ser o próprio romance.

Segue, abaixo, a primeira página desta lista, denominada por nós como **Lista “b”**⁵⁸, que no total contém 6 páginas.

⁵⁷ Essas listas funcionam como a conhecida técnica de escaleta, muito utilizada na construção de roteiros para filmes e TV. Segundo Flávio Campos, escaleta é “a descrição resumida das cenas de um roteiro, na sua sequência”. (CAMPOS, 2011, p. 305)

⁵⁸ Lista completa no Anexo A.

O VENENO DA MADRUGADA	1
v.1 (21/10/2001)	1
Terça-feira, 4 de Outubro	1
1. Igreja- Int-Madrugada - 05.00hs	1
2. Praça-Ext-Madrugada	3
3. Casa de Cesar Montero (Quarto) Int-Madrugada.....	3
4. Praça-Ext-Madrugada	6
5. Casa César Montero(Cozinha/Corredor/Alpendre) Int-Madrugada.....	6
6. Casa César Montero (Fachada) Ext-Madrugada.....	7
7. Rua Estreita-Ext-Madrugada.....	7
8. Arredores do Povoado-Ext-Madrugada.....	7
9. Casa de Pastor (Fachada) Ext-Madrugada	7
9A. Casa de Pastor (Sala) Int-Madrugada.....	7
10. Casa do Alcaide (Quarto/Sacada) Int-Madrugada.....	8
11. Praça-Ext-Madrugada	8
12. Casa de Pastor (Sala) Int-Manhã.....	10
12A. Casa de Pastor (Corredor) Int-Manhã	10
12B. Casa de Pastor (Fachada) Int-Manhã	11
13. Praça-Ext-Manhã.....	12
14. Bilhar (Salão) Int-Manhã - 06.30hs.....	12
15. Rua Empedrada-Ext-Manhã	12
16. Porto-Ext-Manhã - 07.00hs.....	13
17. Casa do Juiz Arcádio (Saleta/Quarto de dormir) Int-Manhã	13
17A. Casa do Juiz Arcádio (Pátio) Ext-Manhã.....	15
17B. Casa do Juiz Arcádio (Quarto) Int-Manhã.....	15
17C. Casa do Juiz Arcádio (Sala) Int-Manhã.....	15
18. Igreja (Corredor) Int-Entardecer	16
18A. Igreja (Quarto) Int-Entardecer.....	16
18B. Igreja (Campanário) Int-Entardecer.....	16
18C. Igreja (Quarto) Int-Noite.....	16
18D. Igreja (Base da Torre) Int-Noite	17
18E. Igreja (Corredor) Int-Noite.....	18
18F. Igreja (Quarto) Int-Noite.....	18
Quarta-feira, 6 de Outubro-Não existe	21
Quinta-feira, 7 de Outubro- Não existe	21
Sexta-feira, 7 de outubro	21
19. Casa do Juiz Arcádio (Quarto) Int-Manhã	21
20. Praça-Ext-Manhã.....	22
21. Consultório do Dr. Giraldo (Fachada) Ext-Manhã	22
22. Porto-Ext-Manhã.....	23
23. Bilhar (Salão) Int-manhã /Tarde- 09.00hs / 12.00hs.....	23
24. Casa de Roberto Assis (Quarto) Int-Tarde - 14.00hs.....	29

Figura 1 - Primeira página da Lista ‘b’.

Com este exemplo, podemos perceber as características que compõem as listas de sequências localizadas nos dossiês. Todas seguem a mesma estrutura. Na lista em questão, Ruy Guerra, além de organizar as sequências de acordo com os acontecimentos do livro (que, por se tratar de um resumo/sumário, não privilegia todos os acontecimentos), destaca todos os dias e horários que sustentam a história (ver Figura 1). Temos a nítida exibição da sequência cronológica dos acontecimentos, tendo como início “terça-feira, 4 de outubro”, seguido da marcação de hora 05h00min da manhã, e assim sucessivamente até o término, “quinta-feira, 21 de outubro”. De toda forma, nota-se que Ruy Guerra estava atento à *estrutura temporal* da história, e esta ainda estava colocada de maneira linear.

Estabelecidas as versões dos roteiros, a tarefa seguinte foi ler cada um desses documentos, de modo a apresentar um resumo sucinto tanto da trama como da fábula, a fim de buscar perceber como o diretor caminhou em seu processo criativo.

Numa leitura inicial dos roteiros já identificamos algumas das transformações, deslocamentos e aproximações em relação o texto de partida, o romance. No decorrer da leitura dos roteiros vamos percebendo que a história destes difere muito daquela do texto literário. Personagens ganham contornos diferenciados, assim como o tema central é trabalhado de forma distinta. Em um vilarejo isolado, tal como no romance, acometido por chuvas ininterruptas, os habitantes vivem não somente na miséria, como também são hostilizados pela repressão política.

Percebe-se que não só a trama vai ganhando contornos diferenciados, como a própria fábula. Em relação a esta, podemos apontar, como exemplo, três características que se colocam de maneira proeminente, atestando um *desvio* em relação à história de partida. Primeiramente, a criação das mortes (Pastor/Nestor, Cesar Monteiro, Rosário e Alcaide). No romance, só existe a morte de Pastor. A segunda mudança diz respeito à personagem do Alcaide. Agora a fábula se volta para o drama psicológico desta personagem e sua elevação a protagonista da história. Seus transtornos psicológicos e suas ações são justificados e revelados ao final, imprimindo assim um desfecho diferente daquele do texto-fonte. E, como terceiro, as transformações da personagem Cassandra, que ganha uma relevância maior, conforme veremos nos roteiros.

O primeiro roteiro, nomeado **versão 1**, não possui data. O que nos levou a elegê-lo como a primeira versão, primeiramente, foi o fato de apresentar a maior quantidade de sequências (187) dentre os roteiros localizados no material (veremos à frente no que implicaram as supressões feitas pelo diretor). Mas, somente após uma leitura comparada entre os mesmos, conseguimos ratificar esta hipótese. Este roteiro inicia com o padre Ángel escrevendo uma carta. Nesta, ele relata ao bispado os últimos acontecimentos, fala que não mediu esforços para apaziguar os conflitos e diz que, com a chuva que assola o povoado, dias amargos os esperam.

Neste roteiro constam sequências que *correspondem* aos fatos do livro, e que serão eliminadas nas versões de roteiros posteriores, como por exemplo: a trama do dono do cinema, chamado de Arquimedes. Essa passagem é muito importante no livro, pois através dela fica explícita a tentativa de Márquez de tocar em temas como as interdições sociais às

artes, no caso em questão, o cinema, num local sob estado de sítio. A censura se faz presente. E esta é imposta pela igreja, que controla o que a população pode assistir ou não, julgando os filmes como morais-imorais. A cada novo anúncio do cinema local, padre Ángel se vê obrigado a consultar a classificação moral do filme para autorizar ou não a sua exibição. Essa trama é preservada e apropriada por Guerra neste primeiro esboço de roteiro. Segue o exemplo:

ARQUIMEDES
(quase sem alento)
Perdão se estou me intrometendo em seus assuntos, mas hoje o senhor errou.

PADRE ÁNGEL tenta interrompê-lo, mas ARQUIMEDES ergue a mão, em sinal de que não terminou

ARQUIMEDES
Reconheço existem filmes imorais. Mas Tarzan ???

PADRE ÁNGEL
Não é o filme, é a falta de respeito. Houve uma morte na cidade e abrir o cinema hoje é falta de consideração. Respeitar a dor dos outros também faz parte da moral.

Figura 2 - trecho extraído do roteiro – versão 1, página 94.

Outro ponto *preservado*, com relação ao texto-fonte, é o padre Ángel narrando a luta dos desabrigados em salvar seus casebres de madeiras e seus pertences por conta da forte enxurrada. Este fato prevalecerá até o último roteiro. Outro ponto mantido nessa tradução diz respeito à “doação” do Alcaide das terras baixas do cemitério aos desabrigados. Claro que, da mesma maneira que no romance, o tenente não a fez sem interesse. Segue o exemplo:

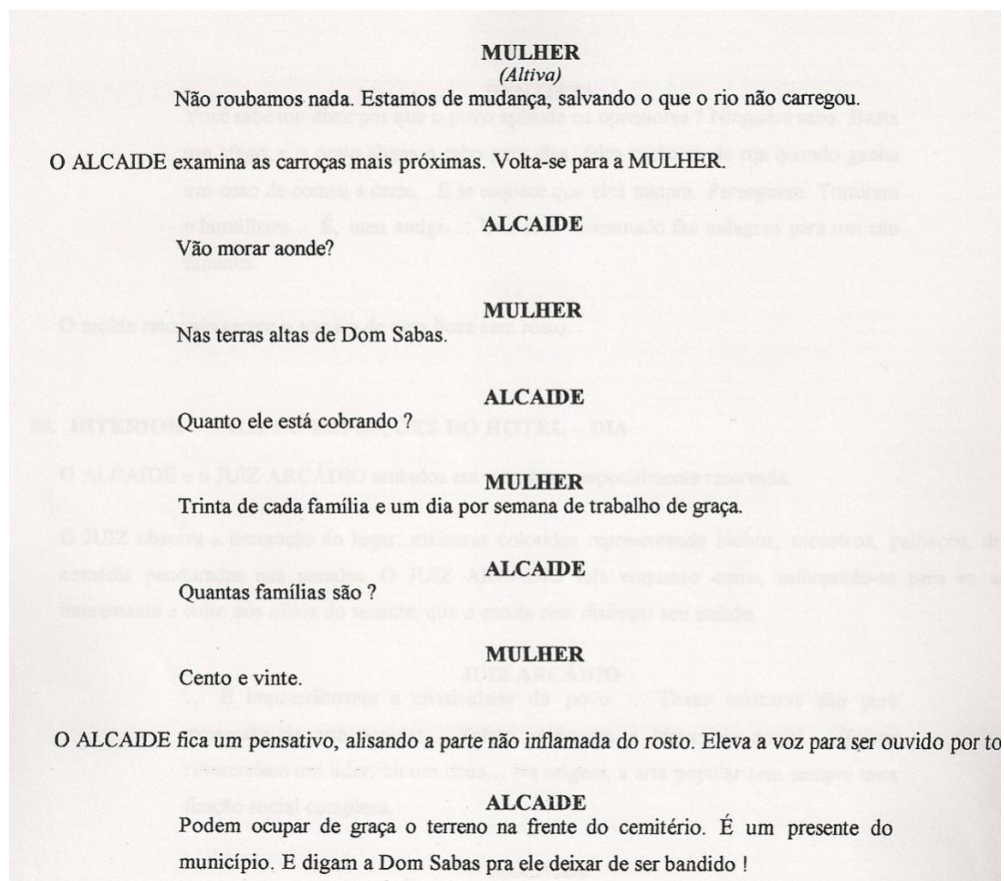


Figura 3- trecho extraído do roteiro – versão 1, página 21.

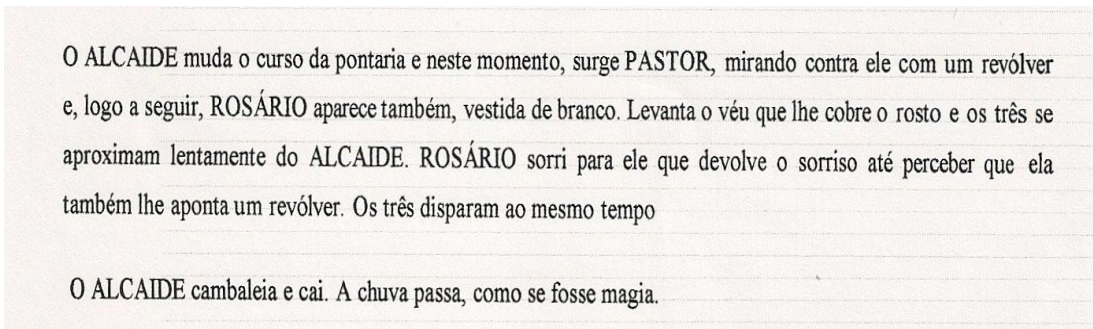
Nesta primeira versão já ocorre a fusão entre as personagens das viúvas existentes na fábula do romance. Aqui sai de cena a viúva Montiel e mantém-se a viúva Asís. Curiosamente, ao compor a personagem Asís (Juliana Carneiro da Cunha), o cineasta, mistura-a com elementos que dizem respeito à viúva Montiel. A viúva Asís continua com seus filhos, mas, traz consigo saudades do tempo em que o marido estava vivo, característica da viúva Montiel. Ademais, no livro, acompanhado da viúva Montiel, apresenta-se a personagem Carmichael, o contador da família. No filme, Carmichael (Zózimo Bulbul) trabalha para a viúva Asís e não mais para Montiel. Outra novidade é a concretização de um (suposto ou possível) caso amoroso entre o contador e a viúva.

Outra mudança diz respeito ao autor dos pasquins. Neste roteiro (e nos demais, até o filme) é Carmichael o acusado de pregar os papeluchos pelo povoado, sendo preso e torturado. No livro, é o jovem Pepe Amador o acusado.

Outra constatação, sobre a qual vale tecer alguns comentários, diz respeito à recriação operada por Guerra quanto à *ambientação* da história. Da mesma maneira que em um romance, o roteiro cinematográfico se constrói a partir de fatias de espaço e tempo. Guerra

parece ter tido como objetivo *manter* as características que dão ao leitor a noção do ambiente/clima na qual se configura a história. A atmosfera asfíxiante que envolve a narrativa do romance é aqui descrita com a mesma preocupação: manter a carga metafórica que envolve a história originária. O calor, a chuva ininterrupta, o cheiro putrefato da vaca encalhada, a dor, enfim, esses índices remissivos se combinam para produzir o efeito sugerido no romance.

A primeira ideia de Guerra, de acordo com a nossa leitura deste roteiro, foi contar uma história marcada por quatro acontecimentos: a morte de Pastor, a morte de Cesar Monteiro, a morte de Rosário, e ao final, a morte do Alcaide. A cada morte o corpo misteriosamente some do local do crime. O Alcaide, num determinado ponto da narrativa, vai ao salão de bilhar e lá, pela boca de um caixeiro viajante, fica sabendo que a morte não aconteceu, pois este afirma ter acabado de ver a “suposta vítima” no barco que o trouxe até o povoado. No final, ficamos sabendo que se tratavam de mortes forjadas, tudo não passava de caso pensado e planejado, para criar uma armadilha ao Alcaide que, ao final, é morto por todos. Segue um pequeno excerto do roteiro que descreve este desfecho:



O ALCAIDE muda o curso da pontaria e neste momento, surge PASTOR, mirando contra ele com um revólver e, logo a seguir, ROSÁRIO aparece também, vestida de branco. Levanta o véu que lhe cobre o rosto e os três se aproximam lentamente do ALCAIDE. ROSÁRIO sorri para ele que devolve o sorriso até perceber que ela também lhe aponta um revólver. Os três disparam ao mesmo tempo

O ALCAIDE cambaleia e cai. A chuva passa, como se fosse magia.

Figura 4- trecho extraído do roteiro – versão 1, página 120.

E, para contar esses acontecimentos, Guerra nos apresenta uma trama que não se apresenta *em consonância com o tempo cronológico*. Rompe-se a linearidade dos fatos, assim como a linearidade temporal, e a história é contada em *flashbacks*⁵⁹. Por exemplo: logo no início deste roteiro, na sequência 5, aparece o Alcaide no local onde está o circo, ele pergunta quem está no *trailer*, se dirige até lá, e controlando a surpresa diz “ – que mundo pequeno”; essa informação denuncia que ele e Cassandra já se conheciam. Lá ele pede à vidente misteriosa que jogue com as cartas, pois ele procura por um assassino. Ou seja, aqui sabemos que houve uma morte. Mas, somente na sequência de número 12, através de um *flashback*,

⁵⁹*Flashback* significa fazer suceder a uma sequência outra sequência que relata acontecimentos anteriores, isto é, “voltar” o tempo da narrativa. (AUMONT;MARIE, 2003)

ficamos sabendo que César Monteiro matou Pastor. Aqui começa a germinar a ideia de quebra temporal que acontecerá de maneira radical nos roteiros seguintes.

Na leitura deste roteiro percebemos que já existe uma linha divisória (que nos roteiros seguintes aparecerá em forma de blocos de tempo) – embora esta ainda apareça de forma sutil na narrativa – (não há a repetição da fusão com a demarcação do barco e das flechas) necessária para a demarcação de cada acontecimento de morte. Nessa versão ainda não existe a personagem do *Anão*, presente no livro, mas que no filme ganha maior relevância.

Esses exemplos nos indicam que tanto a fábula como a trama, neste primeiro momento, já começam a ganhar desenho próprio, desvinculando-as da história e trama do romance. Guerra está em busca da forma de *como* narrar sua fábula.

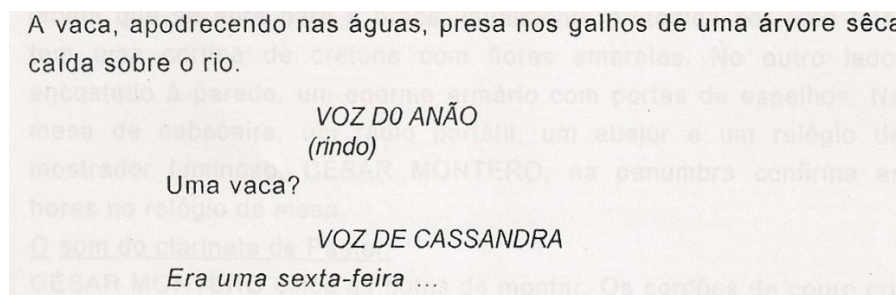
Na versão 2, logo na cena inicial descrita neste roteiro, o cineasta faz questão de ressaltar o sentido do tempo no povoado, que se materializa através do discurso do padre Ángel, ao proferir as seguintes palavras: “o tempo já não tem mais sentido. Se Deus fosse feito de tempo, até Ele teria perdido o sentido”. Esses índices vão inserindo o leitor/espectador no universo de aparente imobilidade retratado. Essa impressão/reflexão é recriada a partir de alguns índices presentes no romance. Como exemplo, no livro, o sentido temporal se dá pelo discurso do narrador. Por exemplo: “*la plaza desolada los almendros dormidos bajo la lluvia, el pueblo inmóvil en el inconsolable amanecer de octubre le produjeron una sensación de desamparo*”. (MÁRQUEZ, 2010, p.07)

Aqui surgem as primeiras indicações de blocos e horários, e também as flechas do tempo, estrutura esta que demarcará/orquestrará a ordem dos fatos da história. Esta estrutura criada por Guerra se manterá até a última versão, assim como no filme. Aqui, a trama, diferentemente do romance (que se passa em 17 dias), transcorre no período de 24 horas (no roteiro anterior isto não ficava claro). Quebra-se a linearidade temporal, e esta é substituída por uma maneira nada convencional de se contar uma história. A diferença básica entre esta e a versão 1 é que na anterior a história é contada quase que de forma linear (a não ser pelos *flashbacks* que quebram a linearidade da narrativa) e a fábula se centra na trama armada para a morte do Alcaide - com as mortes forjadas. Para que haja uma mudança no poder político local, a morte (a derrocada) do Alcaide é necessária e, para que tal aconteça, simulam-se (em grupo) mortes.

Aqui a história é contada numa estrutura narrativa de idas e vindas, que em muitas oportunidades confundem o leitor (característica marcante da versão definitiva), mas que é

entendida – ao final e no meio da história, por algumas indicações de diálogos –, como sendo uma história contada por Cassandra ao Anão (primeira vez que este personagem aparece) ou, quem sabe, pode tratar-se do Anão imaginando a história que escuta.

Podemos dizer que a personagem Cassandra situa-se *nas margens* da diegese; mas não está fora do universo diegético, pois participa da história por ela contada. Essa hipótese fica fortalecida quando observamos trechos que apontam para isso. Por exemplo:



A vaca, apodrecendo nas águas, presa nos galhos de uma árvore seca caída sobre o rio.

VOZ DO ANÃO
(rindo)

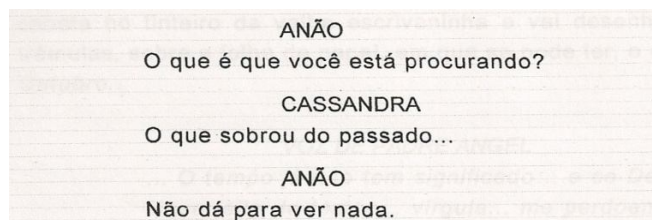
Uma vaca?

VOZ DE CASSANDRA

Era uma sexta-feira ...

Figura 5- trecho extraído do roteiro – versão 2, página 51.

Esse trecho é o ponto em que Cassandra começa a contar a suposta história acontecida no passado. Esse diálogo é a continuação do que ocorre na sequência 2 desta versão, logo no começo do roteiro, quando o Anão pergunta a Cassandra o que ela estava procurando:



ANÃO

O que é que você está procurando?

CASSANDRA

O que sobrou do passado...

ANÃO

Não dá para ver nada.

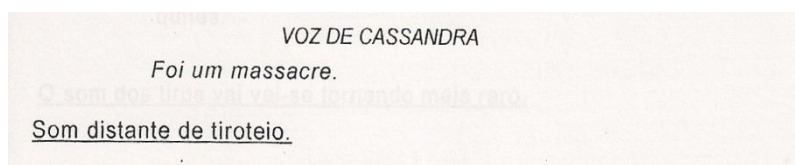
Figura 6 - trecho extraído do roteiro – versão 2, página 04.

A personagem Cassandra, a mulher dos cabelos de cobre, no romance, é uma vidente que trabalha no circo que se assenta na cidade. No filme, além de vidente – tal qual no romance – ela se apresenta como uma personagem-chave para entendermos a narrativa. É por ela que temos um melhor esclarecimento da história do filme: de que uma mesma história pode ocorrer, com as mesmas personagens, simultaneamente, mas com desfechos distintos. Essa personagem aponta para a questão da existência de coisas que, apesar de não serem vistas, existem - já que ela é uma *vidente*.

A narrativa segue com suas idas e vindas, elipses e repetições, mostrando o Alcaide chegando de jipe até o acampamento do circo. Num momento mais à frente da narrativa, ocorre outro indicativo deste diálogo entre Cassandra e o Anão. Na sequência de número 44,

Cassandra diz em voz *off* : “ - *Seguia um assassino e veio dar aqui...*”, e completa na sequência de número 45 “...*onde também estávamos atolados, do mesmo jeito, tão igual que já nem sei se hoje não é ontem... e ontem ainda não aconteceu...*”.

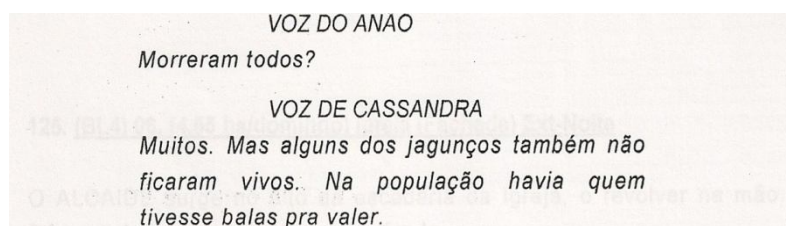
Quase no final do roteiro, mais uma indicação aparece para nos convencer dessa ideia. Na sequência 122, aparecem Cassandra e o Anão, sentados em volta da fogueira, e ela diz:



VOZ DE CASSANDRA
Foi um massacre.
Som distante de tiroteio.

Figura 7 - trecho extraído do roteiro – versão 2, página 140.

Em seguida muda-se o plano, para mostrar a morte de Roberto Assis,⁶⁰ e o Anão pergunta a Cassandra :



VOZ DO ANAO
Morreram todos?

VOZ DE CASSANDRA
Muitos. Mas alguns dos jagunços também não ficaram vivos. Na população havia quem tivesse balas pra valer.

Figura 8- trecho extraído do roteiro – versão 2, página 140.

É interessante notar que no diálogo entre os dois usa-se sempre o tempo pretérito, indicando que o fato ocorreu no passado. Todos esses exemplos indicam que a trama deste roteiro é formada por duas histórias, criando assim um efeito de sentido de *mise-en-abyme*.⁶¹

Como visto no roteiro anterior, Guerra já pensava em construir uma narrativa com o tempo não linear. Estes ensaios de construção temporal visíveis desde a primeira versão com os *flashbacks* e, nesta, na qual parece existir a confluência de duas narrativas, uma história acontecendo dentro da outra, nos mostram que há certa similitude entre os dois procedimentos

⁶⁰ Filho da viúva Asís. Esta morte não existe no romance e nos demais roteiros.

⁶¹ De acordo com o dicionário de termos literários de *Carlos Ceia*, a *mise en abyme* é um processo de duplicação especular. Este efeito favorece um fenômeno de encaixe na sintaxe narrativa, ou seja, de inscrição de uma micro-narrativa noutra englobante, a qual, normalmente, arrasta consigo o confronto entre níveis narrativos. Disponível em: http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=1564&Itemid=2. Acesso em 10/02/2013.

do diretor: ambos apontam para a construção *de ações em tempos-espacos diversos*, além de pontuarem a busca do cineasta por um modo narrativo que o satisfaça.

Referente a outras características de composição da narrativa, tal como trama de alguns dos personagens, nesta versão, apresenta diferenças em relação à versão anterior, provocando certo afastamento/descolamento do texto de Márquez. Dom Sabas, por exemplo, não tenta explorar os retirantes das terras baixas do povoado, como na versão 1. Aqui, esta personagem ganha características de rico comerciante de origem árabe, porém, decadente e moribundo. Quase não sai de sua cama, exceto para o banho. Aqui a trama do cinema desaparece. E o objetivo não é mais armar a morte do Alcaide como na versão 1.

Nesta versão, o Alcaide procura Cassandra e pede à misteriosa vidente que leia as cartas para ele, no intuito de obter respostas sobre o(s) autor(es) dos pasquins. Cassandra responde que “a flecha do tempo voa em mais de um sentido, mas continua sendo uma história de amor, como de Tristão e Isolda”. A referência ao romance medieval não existe no romance. Ruy Guerra utiliza-se desta intertextualidade para dar sentido ao caso amoroso entre Rosário e o Alcaide, não presente no romance. O diálogo entre o Alcaide e Cassandra ganha um tom fabular e místico. Toda vez que ele recorre à vidente para pedir explicações, ele tem a impressão de já ter estado ali, assim como num sonho. Esses encontros parecem ocorrer num tempo de pró-ficção, ou seja, fora da moldura na qual decorrem os acontecimentos.

Assim, essa criação torna-se mais um dos elementos que fogem do texto-fonte. O diretor aponta que cada acontecimento poderia se dar de maneiras distintas. Ou seja, um fato não tem só uma direção como caminho. O destino é passível de ser construído, como diz a vidente/cartomante e de ser lido a partir de vários pontos-de-vista. Ao destacar a cartomante, o Alcaide, e a criação de três narrativas que, ao mesmo tempo em que parecem contraditórias, se complementam de maneira precisa, Guerra busca recriar a atmosfera de incerteza, de dubiedade presente no romance. Nem todo o real pode ser visto, tocado; há uma parte que é sonho, fabulação, latência.

O tema da ‘traição’ amorosa é modificado no filme. O amor de Rosário (a mulher de Cesar Monteiro) que era aparentemente dirigido somente ao músico (no romance) é extensivo ao Alcaide. Em lugar de deixar em suspenso, no filme (pois no livro isso não é confirmado), o amor romântico dela por um trovador, a relação amorosa *romântica* é enfraquecida e vem a servir à representação do perfil psicológico do Alcaide.

O Alcaide é a personagem que mais sofre modificações. Desta versão em diante, esta perde seu caráter, antes unicamente ganancioso e autoritário, que passa a ceder espaço a traços vingativos pessoais. Nesta versão, aparecem pela primeira vez a trama e o desenho da história que conhecemos através do filme. O Alcaide, como protagonista, passa a ser movido pelo desejo de vingança e ganha contornos individualizados.

Esta personagem ganha características próprias, com sentimentos e ações pessoais destacados. Essa subjetivação acompanha o seu papel de Alcaide: autoridade política e militar local. Agora a preocupação do cineasta é mostrar a personagem não somente vinculada aos estereótipos de uma classe social e política, mas sim o que há de *ideológico* e que se reflete no *psicológico* daquele que veste essa roupagem e representa uma determinada classe. Por isso o alcaide do romance será “o Alcaide”, com nome próprio. Um homem solitário e rancoroso, embebido no ódio que vai crescendo em seu interior, até chegar ao seu ápice, no final. Sua motivação, além do enriquecimento ilícito, é vingar-se dos Asís.

Na versão filmica, o espectador é convidado a acompanhar o perfil interior, psicológico do Alcaide mais de perto. No romance, tínhamos o contorno externo do mesmo, em sua condição de representante imposto do poder político e militar. O objetivo era mostrar essa categoria social e o que está por detrás dela, ou seja, uma generalização dos governantes não-eleitos pelo voto popular, que transitam de lugar a lugar com o objetivo de enriquecer a si mesmos, dando lugar às tramoias ilícitas e à violência, e para isso, pouco se importando com as questões sociais que afligem a população.

Essa mudança de perfil configura-se como a principal alteração em relação ao relato originário (texto-fonte), e introduz o perfil psicológico como sendo resultante da ideologia processada pelo indivíduo, o que faz dela uma recriação bastante instigante do romance. Esse traço também *cativa* o espectador cinematográfico, por aproximá-lo psiquicamente do personagem.

A **versão 3** parece se afastar um pouco mais da narrativa contada por Márquez. A partir da leitura comparada dos roteiros atestamos que no percurso criativo da história ocorreu um movimento de gradação da mais detalhada para a mais enxuta: o roteiro aponta para uma diminuição de ações/personagens em relação ao romance e às versões anteriores. Esta possui a história e a trama muito próximas do roteiro definitivo – versão 4. Ao mesmo tempo em que parece ser igual à trama da versão 2, há indícios que negam essa hipótese, por exemplo, aqui existe a presença da voz de Cassandra narrando algo no passado, mas agora o Anão aparece

junto com o Alcaide. Ou seja, ao mesmo tempo em que parece ser ouvinte da história, ele faz parte dela, pois ele dialoga com os personagens da história que lhe está sendo contada.

A impressão que temos é de que com essas pequenas mudanças no enredo, Ruy Guerra almeja tornar a narrativa ainda mais ambígua. A história ganha contornos de incerteza mais acentuados (já presente nas versões anteriores). Ao final, não se sabe se o tempo estava voltando, ou se o Alcaide já estava morto – podendo seus encontros com Cassandra estar acontecendo em um espaço-tempo fora da trama (após a sua morte).

Essas transformações podem estar indicando que o diretor modificou o roteiro anterior a fim de torná-lo mais dúbio, ou seja, capaz de provocar dúvida maior no leitor/espectador. A compreensão da história parece ter mais de uma solução.

Também constam aqui as marcações de três blocos que emolduram a estrutura da narrativa (conforme o roteiro anterior), assim como há a determinação das horas em que ocorrem as ações. Surgem novas informações: a demarcação do dia em que se passa a história – Sábado/Domingo – e as marcações dos *raccords*,⁶² informação técnica necessária para a montagem do filme. Também aparecem pela primeira vez as marcações dos diferentes sons que irão compor a narrativa fílmica, a saber: o som do clarinete, o ruído áspero dos ratos mortos, o som da sirene do navio, entre outros. Todas essas informações estão colocadas nas folhas deste roteiro.

Da mesma forma ocorre um desvio de sentido em relação às histórias das versões anteriores. Aqui o foco não é mais saber quem matou o Alcaide, como nas versões 1 e 2, tal como o exposto nos excertos abaixo (Figura 9 e Figura 10). Agora a questão volta-se para o autor dos pasquins. Percebe-se que se mantém a mesma construção dramática (Trinidad fazendo uma pergunta ao padre Ángel), mas com o sentido diferente, tal como o exemplo da Figura 11. Esta mudança de foco é tida como uma retomada do modelo existente do livro, cuja curiosidade é saber quem colocou os pasquins.

⁶² Essa prática “é um tipo de montagem na qual as mudanças de planos são, tanto quanto possível, apagadas como tais de maneira que o espectador possa concentrar toda a sua atenção na continuidade da narrativa visual”. (AUMONT; MARIE, 2003, p. 251)

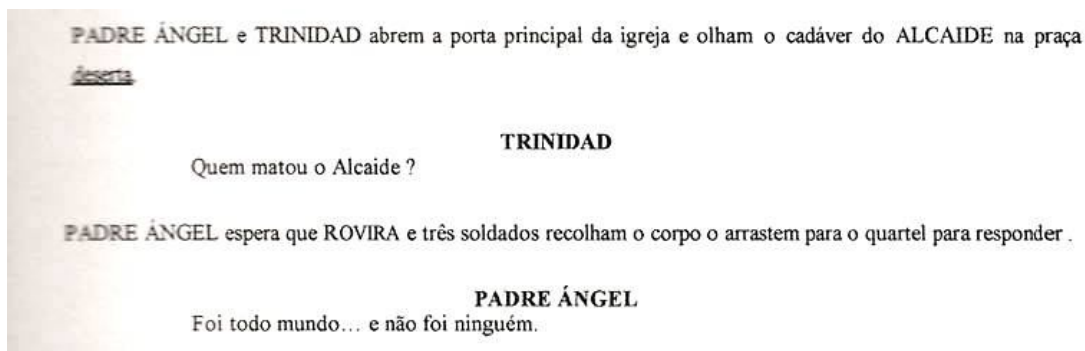


Figura 9- trecho extraído do roteiro – versão 1, página 121.

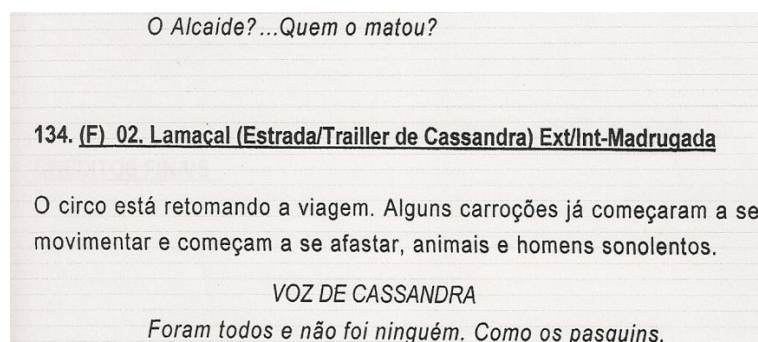


Figura 10- trecho extraído do roteiro – versão 2, página 148.

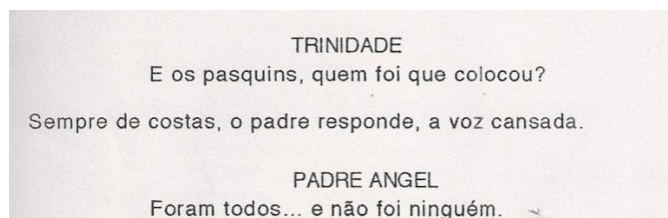


Figura 11- trecho extraído do roteiro – versão 3, página 95.

Na leitura do último roteiro – **versão 4** – atestamos que houve pequenas mudanças em relação à versão anterior. Dentre as mudanças, destacamos a supressão das sequências de números 42 e 86.⁶³ Outro aspecto percebido diz respeito ao nome de um dos personagens. Aqui, Pastor vira Nestor, como no filme. Notamos duas supressões quanto à indicação de locação como, por exemplo: na sequência 77 (da versão anterior) a descrição dizia: Quartel (sala de interrogatório); nesta versão, a mesma sequência mudou para Quartel (Gabinete do Alcaide). Importante destacar que, mesmo sendo esta a última versão, ela não é

⁶³ A sequência 42 é denominada (BL1-DOM. 5,00hs) Hotel (Quarto do Alcaide) Int-noite. Esta pequena sequência narra a personagem Alcaide tentando pegar no sono. Mas, é acordado por uma voz *over* indicando que houve uma morte no povoado. Na sequência de número 86, denominada (BL2-Dom. 5,00hs) Casa de Pastor (Fachada) Ext – Noite, aparece uma marcação: Som de Clarinete. Neste trecho é narrado o momento em que Cesar Monteiro pára em frente à casa de Pastor para matá-lo.

completamente igual ao filme. A sequência de número 2 (chegada do circo que aparece nas versões 2 e 3 e 4), por exemplo, na qual o Anão pergunta a Cassandra: “– o que está procurando?”, e ela lhe responde: “– o que sobrou do passado”, não aparecerá no filme.

Conforme colocado no item ‘Ordenação de roteiros’ (página 57), foi localizada uma versão – 4A – com a mesma data do roteiro final. Nele encontramos os mesmos acontecimentos, só que dispostos em ordem cronológica. Este roteiro foi construído seguindo-se a ordem sequencial dos acontecimentos da história, ao invés da ordem da trama – a qual, como vimos, segue uma ordem temporal desestruturada, na qual os dias se misturam. A leitura da versão 4A, portanto, nos mostrou que a história se passa quase que inteiramente no sábado, sendo os acontecimentos (do domingo) apenas da madrugada (00h00minh às 06h30minh). Trata-se do roteiro de filmagens e montagem e que, por essa razão, traz as sequências em ordem cronológica, *ordem de trabalho*.

Este roteiro nos ajuda a entender que as mortes descritas no roteiro final ocorrem, todas, na manhã de domingo. O que no filme é ambíguo, no roteiro cronológico fica claro. Um exemplo são os recorrentes encontros entre o Alcaide e Cassandra. No roteiro final e na versão anterior, esses encontros estão dispostos durante a narrativa; o roteiro cronológico sugere que os encontros com Cassandra só se dão após a morte do Alcaide, em um tempo fora dos acontecimentos narrados na história; parece estar em questão criar uma montagem geradora de um universo ambíguo, provocadora de indistinção entre sonho e vigília.⁶⁴

Interessante ressaltar que esse efeito criado por Guerra, de indistinção entre realidade e sonho, “se estou dormindo por que não acordo?” – como diz o personagem Alcaide no filme, pode ter sido uma transcrição de outras questões existentes no romance. Parece-nos que trazer a personagem Alcaide para o primeiro plano, com essa sensação de entorpecimento, traz toda a gama de sentido de *perda de senso de realidade* presente no discurso de alguns dos personagens garciamarquezianos. Vejamos algumas das passagens do romance: (MÁRQUEZ, 2010, grifo nosso)

*El alcalde solía pasar días enteros sin comer. Simplemente lo olvidaba. Su actividad, febril en ocasiones, era tan irregular como las prolongadas épocas de ocio y aburrimiento en que vagaba por el pueblo sin propósito alguno, o se encerraba en la oficina blindada, **inconsciente del transcurso del tiempo**. (p.127)*

⁶⁴ Cf. trecho deste roteiro em anexo.

Afeitándose en la ventana del consultorio, el doctor Octavio Giraldo tuvo la impresión de que aquél era en cierto modo un viaje de regreso a la realidad.(p.89)

El padre Ángel se incorporó con un esfuerzo solemne. Se frotó los párpados con los huesos de las manos, (...), el tiempo indispensable para darse cuenta de que estaba vivo, (...) (p.05)

Até aqui, buscamos mostrar as principais transformações que a história de partida, o romance, foi sofrendo ao longo das construções dos roteiros. A cada novo roteiro, lê-se uma nova história. O objetivo neste exercício de comparação entre livro e roteiros foi conhecer não somente as particularidades desses meios de expressão, como também explorar esses documentos no intuito de mostrar os diferentes estágios de construção e elaboração necessários até se chegar ao roteiro final. A permanência da fábula, os ajustes, os cortes, transformações, mudanças foram sendo realizadas e experimentadas até o alcance do modelo almejado. E, ao percorrer esses roteiros, a todo o momento somos impelidos pelo desejo de saber o que pode, de fato, ter motivado determinadas mudanças.

A impressão que tivemos, a partir da leitura desses roteiros, é de que ao mesmo tempo em que o diretor aparentemente se distancia da narrativa de Gabriel García Márquez, deixando marcas inconfundivelmente pessoais (traço autoral), permitindo-se a uma grande liberdade de recriação, caminha para a construção de um discurso – através da tradução criativa – que preza por uma das premissas que rege a história do romance: a atmosfera de ambiguidade e indeterminação.

Assim sendo, a estrutura dos roteiros procurou trazer para o primeiro plano da narrativa o universo dúbio de verdade e mentiras de uma cidade em crise, que é inundada por bilhetes maledicentes, respeitando o clima de violência, sensualidade e ironia das situações e dos personagens do romance. Deve-se considerar que em *La mala hora* há um grande número de dubiedades, toda a diegese do romance parece ter sido arquitetada sobre uma forte linha de tensão que oscila entre o ser e o parecer ser. Um exemplo é o próprio autor do conteúdo dos pasquins: “são todos e não é ninguém”.

Diante das observações dos roteiros, inferimos que no movimento de construção destes, Guerra realizou uma leitura profundamente analítico-crítica, preocupada em detectar e traduzir não somente a história do romance. O autor procurou trazer para o cinema um modo de contar que nos chama a atenção para outros sentidos presentes no livro. Entendemos que para trazer esses sentidos a tona, o diretor investe na gestão da trama, ou seja, é *no contar*,

na forma como Guerra constrói o filme que se estabelecem os principais elos de sentidos entre o romance e o filme.

A abordagem realizada até aqui, nos impulsiona a realização de uma segunda abordagem: acercarmo-nos de mais alguns dos documentos de processo, sobretudo, aqueles que mostram as particularidades sobre *o fazer*, isto é, aqueles que mostram como o diretor organizou a mensagem, o conteúdo, revelando-nos informações sobre a construção que sustenta a história presente nos roteiros. A partir dessas observações – que permitirão um mergulho no processo interno de composição do filme – buscaremos constatar se a pista percebida procede e até onde nos podem levar os meandros criativos de Ruy Guerra.

Capítulo 3 – Criação em processo: caminhos, experimentações e transcrição

A partir da leitura cuidadosa dos roteiros, inferimos que o filme não buscou trazer para a tela todas as situações narradas no livro, até porque isso seria um projeto inviável. Ruy Guerra consegue transmitir – através de uma rigorosa pesquisa estética e da ousadia formal que lhe é peculiar – entre outras coisas, a atmosfera de *dualidade* e *ambiguidade* presente no romance. O que mais nos chama a atenção é o fato de se tratar de uma película experimental e radical do ponto de vista da linguagem fílmica, mas que não se resume em puro exercício estético. A manipulação dos recursos cinematográficos operados por Guerra está a serviço da construção de sentidos que traduzem elementos da história de García Márquez.

Neste capítulo, daremos continuidade à leitura dos materiais realizada na etapa anterior. Aqui vamos nos aproximar de alguns dos documentos para que estes possam iluminar as questões suscitadas pela leitura dos roteiros. Nesse sentido, organizamos nossas análises de duas maneiras. Num primeiro momento (parte I) vamos percorrer documentos que nos revelam informações sobre a *estrutura temporal* e a *montagem* desta. E, num segundo momento (parte II), a atenção volta-se aos documentos referentes ao *campo visual*, pois fica claro que, ambos os recursos, funcionam como um recurso expressivo explorado com força por Guerra para recriar sentidos presentes em *La mala hora*. Acreditamos que estes elementos exercem um papel de grande destaque na construção formal da obra fílmica, embora saibamos da existência de outros recursos cinematográficos que também são construtores de sentidos.

Parte I

Estrutura Temporal e transcrição

No mundo da sétima arte, a montagem é vista como um dos componentes mais influentes na construção de um filme. A partir dos estudos e experiências estéticas realizadas principalmente pelo cineasta russo Sergei Eisenstein (1990), estudioso da linguagem fílmica, a montagem tornou-se elemento fundamental no processo de construção de um filme. Muitas são as teorias que envolvem a questão da montagem no cinema. Interessa-nos, para a nossa análise, a divisão que Marcel Martin faz em sua obra *A linguagem cinematográfica* (2003). Martin admite a existência de dois tipos de montagem: a montagem narrativa e a expressiva, que o crítico francês explica da seguinte forma:

Chamo de montagem narrativa o aspecto mais simples e imediato da montagem, que consiste em reunir, numa sequência lógica ou cronológica e tendo em vista contar uma estória, planos que possuem individualmente um conteúdo fatural, e contribuindo assim para que a ação progrida do ponto de vista dramático (o encadeamento dos elementos da ação segundo uma relação de causalidade) (...) Em segundo lugar, temos a montagem expressiva, baseada em justaposições de planos cujo objetivo é produzir um efeito direto e preciso pelo choque de duas imagens; neste caso, a montagem busca exprimir por si mesma um sentimento ou uma ideia; já não é mais um meio, mas um fim: longe de ter como ideal apagar-se diante da continuidade, facilitando ao máximo as ligações de um plano a outro, procura, ao contrário, produzir constantemente efeitos de ruptura no pensamento do expectador, fazê-lo saltar intelectualmente para que seja viva nele a influência de uma ideia expressa pelo diretor e traduzida pelo confronto dos planos. (MARTIN, 2003, p.132-133)

Se nos basearmos no conceito de Martin, podemos dizer que a montagem de *O veneno da madrugada* é **expressiva**, pois ela se preocupa com a expressão plástica de cada sequência e promove rupturas e continuidades na narrativa filmica. A presença da dualidade e dubiedade que existe no romance (que pretendemos demonstrar aqui), a nosso ver, está expressa no exercício de montagem proposto por Guerra, que não é linear nem tão pouco explicativa. Esta se constrói através de uma complexa estrutura de construção temporal. Neste caso, a construção do ritmo do filme, é muito significativa: revela-nos uma atmosfera irregular e tensa, através da quebra da ordem cronológica e da harmonia.

Desde os primórdios do cinema (final do século XIX), a montagem teve uma relação estreita com as questões temporais. Ligação esta que faz da montagem um recurso essencialmente manipulador do tempo, com as decisões sempre ligadas a duração. Uma das primeiras diferenças é de que existe o tempo mecânico dos planos e o tempo narrativo. O tempo dos planos é aquele que registra as ações filmadas e a sua duração. No entanto, o tempo narrativo está ligado às ações e a montagem. Importante ressaltar que aqui nos interessa a observação da manipulação do tempo narrativo filmico. (MOURÃO, 2002)

Percebe-se que o tempo é visto com primazia por Ruy Guerra. Contar uma história sem se preocupar em manter uma lógica temporal, de acordo com o modelo tradicional de narrativa⁶⁵, é um trabalho experimental de linguagem iniciado pelo cineasta em *Estorvo* (2000) e continuado em *O veneno da madrugada*. Segue um trecho de uma entrevista, na qual o diretor nos revela o lugar do *tempo*, no seu processo de criação.

⁶⁵ Entende-se por modelo tradicional/clássico de narrativa, aquele na qual a narrativa se apresenta de forma contínua, ascendente, com início, meio e fim bem demarcados.

Um filósofo francês chamado Paul Ricouer diz uma coisa que é quase um axioma, que você acha que sabia, mas não, e tomar consciência disso é importante: não existe narrativa sem tempo. Mas não existe tempo sem narrativa. Quer dizer, não existe tempo se ele não for contado. **As minhas narrativas contam o tempo.** O tempo para mim é um grande personagem na temporalidade da narrativa. (BARROS, 2009, p.270, grifo nosso)

“Mas, o que é, por conseguinte o tempo?”, (AGOSTINHO apud NUNES, 2003, p.16) perguntava Santo Agostinho no livro XI, das *Confissões*. Neste livro, o filósofo já manifestava as dificuldades em apreender e traduzir em palavras a essência do tempo. E, numa frase ontológica resume esse sentimento: “Se ninguém me perguntar eu o sei; se eu quiser explicá-lo a quem me fizer esta pergunta, já não saberei dizê-lo”⁶⁶. A frase explicita a dificuldade que todos nós temos ao tentar conceituá-lo, pois quando falamos do tempo, as coisas se embaralham porque não podemos defini-lo num conceito único. Direta ou indiretamente vários fatores concorrem e interferem na concepção sobre o tempo: a experiência individual, externa e interna, bem como a experiência social e cultural. A ideia de tempo é múltipla; o tempo é plural ao invés de singular. (NUNES, 2003)

As formas narrativas, sejam elas literárias ou filmicas, se estruturam a partir de segmentos temporais, não importando de que maneira se dá essa articulação. Em ambos os discursos, aquele que conta a história pode escolher narrar os acontecimentos de maneira linear ou com alteração da ordem temporal, recorrendo a analepse ou a prolepse⁶⁷ (antecipação ou retrocesso). Outros recursos se fazem presentes, como a composição do ritmo dos acontecimentos, podendo aderir à elipse ou a pausa⁶⁸, por exemplo.

No cinema, ao contrário do que acontece na literatura, estes segmentos temporais não se fazem por meio de palavras (ou seja, o tempo no romance é codificado linguisticamente), mas sim pelo uso sequencial das imagens (no filme, se apresenta com imagens de ações concretas) que, ao final, repercutem em uma montagem que imprime o desenho estrutural do filme. É essa concretude imagética – inerente ao próprio suporte filmico – que dá particularidade a essa arte, distanciando-a do fazer literário. O cinema com suas imagens em

⁶⁶ Ibidem, p.16

⁶⁷ Cf. GENETTE, 1995.

⁶⁸ De acordo com Genette (1972) dentre as quatro formas fulcrais do movimento narrativo – elipse, sumário, cena e pausa – a última corresponde a extrema lentidão, ocorrendo quando o narrador interrompe o fluir do tempo da história, para o intercalar com reflexões ou descrições. A elipse corresponde a omissão de palavras, ideias ou fatos que se subentendem. Na narratologia é costume chamar-se elipse a todas as eliminações de partes da ação que ajudam a economia da narrativa e não são importantes para a compreensão da história narrada. O conceito foi introduzido por Genette (1972). (Cf. E-DICIONARIO DE TERMOS LITERARIOS DE CARLOS CEIA)

movimento mostra a relatividade entre tempo-espaço, mostrando a inseparabilidade desses elementos, modelando o invisível com o visível.

Colocadas as informações pertinentes sobre a relação existente entre o tempo e a montagem, e algumas das diferenças entre o tempo na literatura e no cinema, seguiremos com a observação dos documentos de processo que atestam o movimento criativo da estrutura temporal do filme.

3.1 Percurso de Experimentação I: *Estrutura temporal*

Diários e anotações deixam, às vezes, que nos aproximemos de momentos de desenvolvimento daquilo que o artista pretende dizer, ainda sem a roupagem que receberá na obra. No entanto, o que se percebe é que nem a tendência do processo é desprovida da materialidade: o que se quer dizer aquilo que surge como uma vaga tendência, já é carregada de algum modo, da matéria prima que será utilizada para que isso seja dito. Durante todo o processo, forma e conteúdo estão sempre em relação de interdependência. (SALLES, 2011)

Ruy Guerra lança mão de um estudo muito cuidado e criterioso, que pode ser visto e acompanhado em anotações avulsas (em manuscrito), no item denominado como *Anotações do caderno Dossiê-Ensaio Avulsos*.⁶⁹ Estas somam um total de dezenove páginas sem nenhuma referência de data, sendo assim, tornou-se difícil estabelecer uma ordem para estes materiais. Essas anotações são peças de grande valor dentro do dossiê, pois também a partir delas podemos vislumbrar o gesto da mão do artista, seus rabiscos, rasuras, conexões, suas idas e vindas, uma busca incessante por uma forma que lhe satisfaça.

A leitura criteriosa destas anotações possibilitou a observação dos caminhos, levando a algumas pistas sobre a evolução do cineasta na engenhosa construção do tempo da narrativa. Entendemos que a obra de arte vai se construindo de forma sinuosa, em que o autor não sabe ao certo onde vai chegar. Não podemos, assim, entender que a obra “acabada” seja a bússola do artista. Ela é, antes de qualquer coisa, uma das inúmeras possibilidades pensadas pelo artista, é aquela que, por algum motivo, vingou. “O gesto criador está sendo visto como um movimento com *tendência*, mas sem pré-determinação (...) Intuição amorfa que dá senso de direção. O artista é atraído por esse propósito nebuloso e move-se em sua direção”. (SALLES, 2002, p.192, grifo nosso)

⁶⁹ Uma das etapas na pesquisa de crítica genética é a organização dos documentos/materiais. Dessa forma resolvemos assim denominar esse material, como uma maneira de separá-los dos demais documentos, já que estes apresentam uma característica peculiar que os distingue dos demais: informações manuscritas de Ruy Guerra.

A partir da ideia de processo como tendência, algumas inquietações se sobressaem nesta primeira etapa da análise, por exemplo: como Ruy Guerra explora a matéria para dar forma as suas ideias de manipulação temporal? Como escolhe, manipula e transforma a matéria de acordo com a sua necessidade?

3.1.1 Recurso criativo: temporalidade e montagem

O tempo pode ser visto como uma das linhas inventivas de maior destaque na transcrição operada por Guerra. No filme, o tempo ganha um tratamento específico, não se trata de um tempo cronológico/linear (como no romance), mas de um tempo fílmico assumido em toda sua potencialidade.

Aqui, a análise volta-se para algumas das anotações manuscritas encontradas no caderno *Dossiê – Ensaios Avulsos* e no *Dossiê – Estruturas Temporais*. Sendo assim, buscaremos nos rastros criativos pistas que atestem o movimento empreendido pelo artista rumo à consolidação de uma poética que implicou na realização de um complexo processo de montagem, entre outros procedimentos.

Começaremos nossa análise percorrendo os vestígios materiais que registram ideias sobre a construção temporal da narrativa recriada por Ruy Guerra, para em seguida termos condições de relacionar/confrontar os elos de sentido existentes entre filme e romance e assim pensar sobre o processo transcriativo.

Primeiros Ensaios: Manuscritos do Dossiê – ensaios avulsos

No caderno *Dossiê – ensaios avulsos*, item *Anotações*, foram encontrados um total de 19 páginas que registram esboços manuscritos do cineasta. Dessas 19 folhas, 5 apontam para o processo de criação da estrutura temporal de *O veneno da madrugada*. A ideia de “jogar” com o tempo narrativo já aparece nas anotações presentes nas primeiras páginas deste caderno (*Dossiê – Ensaios Avulsos*). Ali podemos percorrer os rabiscos que mostram as primeiras tentativas de Guerra na construção da estrutura temporal do filme (Figura 12 a Figura 17).

Na primeira folha⁷⁰ deste material (Figura 12), encontramos diversas anotações do cineasta a respeito da arquitetura da estrutura temporal. A primeira impressão ao olharmos este documento é de que Ruy Guerra buscou/ensaiou maneiras de organizar suas ideias no

⁷⁰ Para o acompanhamento da leitura destas folhas (Figura 12 a 21), é fundamental colocá-las lado a lado do texto aqui desenvolvido. A leitura dos esboços realizada por nós solicitará a todo instante a recorrência a essas folhas. As marcações em vermelho foram criadas no intuito de direcionar e facilitar o olhar do leitor.

papel. Essa organização deu-se através da construção de diagramas que visam à representação visual estruturada e simplificada de suas ideias. Para a leitura dos documentos, estabelecemos o seguinte critério de observação: realizamos um movimento que parte de uma leitura macro (observação de elementos gerais) à micro (observação de elementos específicos).

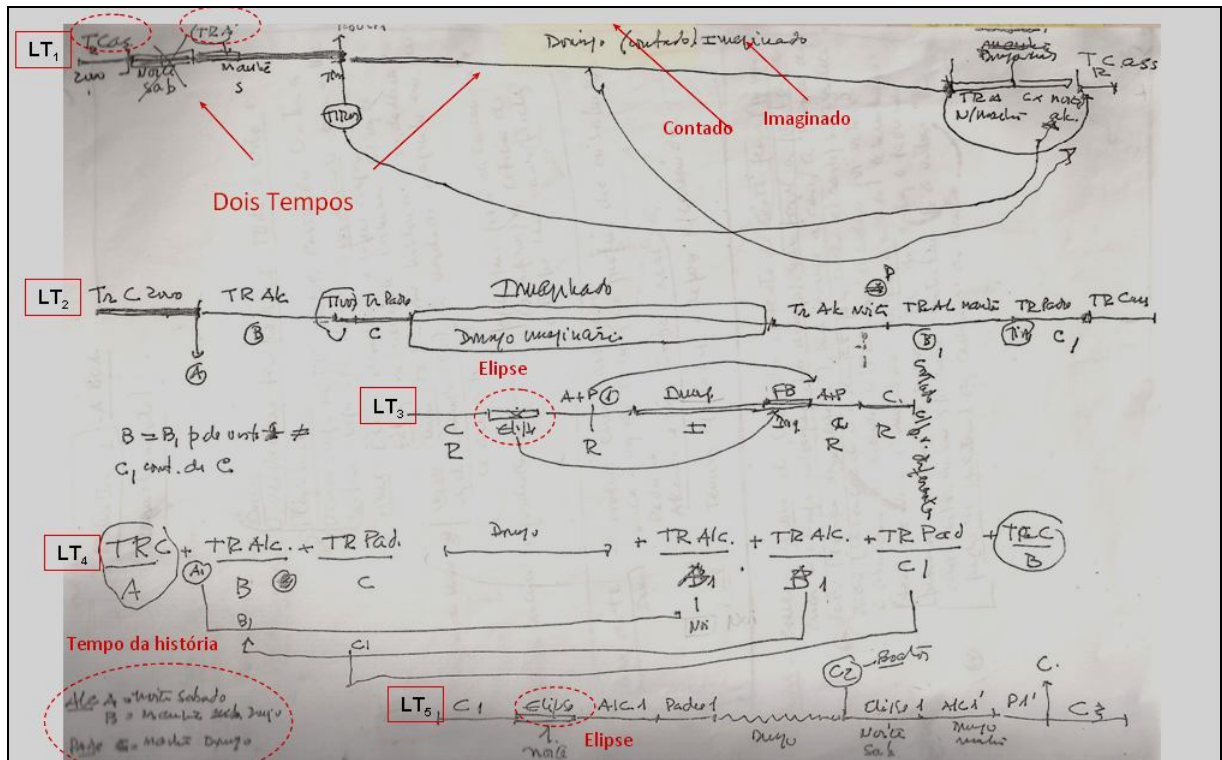


Figura 12 - Folha 1 do caderno *Dossiê – ensaios avulsos*.

No nível macro de observação, foram identificadas linhas com início e fim bem delimitados, que entendemos como linhas de tempo. Foram identificadas cinco *linhas de tempo* LT₁, LT₂, LT₃, LT₄, LT₅. Cada linha de tempo estabelece uma relação com a linha antecedente, ou seja, cada nova linha apresenta-se como uma reformulação da linha anterior. Além das linhas temporais, foram identificados dois tempos narrativos (tempo real TR; tempo imaginário/contado/inventado).

Os tempos reais observados na figura estão associados a três personagens da fábula: Cassandra, Alcaide e Padre Ángel (exceto na LT₁⁷¹ – ver mais abaixo). O tempo imaginário está marcado como *Domingo* e aparece entre os TR (tempos reais). Observando as cinco linhas de tempo narrativo, da LT₁ a LT₅, em três destas existem setas ligando os tempos reais

⁷¹ LT₁, LT₂, LT₃, LT₄, LT₅ foram assim divididas e nomeadas por nós com o objetivo de sistematizar as linhas desenhadas por Ruy Guerra e assim organizar e trazer mais clareza à análise desta folha.

de um lado para o outro, pulando o tempo contado (domingo), ou ligando eventos do tempo contado a eventos do tempo real (LT₁). Essas setas podem indicar a ideia de *raccords* que se concretizará somente nos roteiros: versão 3 e versão final.

Partindo para o nível micro de análise, seguimos com a descrição detalhada do conteúdo deste documento. Na LT₁, a história se inicia com o T_R Cas (tempo real Cassandra) para, em seguida, haver a exclusão do texto ‘Noite Sab’, dando lugar a ‘Manhã S’,⁷² quando inicia o TRA (tempo real Alcaide). Ao final do TRA, há a indicação de ‘Tiros’, e logo após, há a indicação do dia de domingo (contado/imaginado). Após o domingo, abre-se um novo TRA, em que há a indicação ‘manhã domingo’, com o nome ‘manhã’ rasurado. Abaixo desta linha há a indicação ‘TRA N/Manhã’, o que pode significar que este tempo narrativo corresponde ao horário entre a noite e a manhã (madrugada). No final deste tempo, há a indicação ‘morte Alc’,⁷³ finalizando com a T_RCass. Nessa LT ainda não aparece a personagem do Padre.

Na LT₂ existem algumas diferenças em relação a LT₁. A linha de tempo 2 também se inicia no TR Cassandra (Tr C zero) indo até a marcação ‘A’. Na LT₂ aparecem marcações com as letras ‘A’, ‘B’, ‘C’, ‘B₁’ e ‘C₁’, que são explicadas em uma legenda que aparece no canto esquerdo inferior da folha (Figura 12). A marcação ‘A’ configura a primeira diferença em relação a LT₁ (noite de sábado excluída). Após essa indicação, inicia-se o ‘TR Alc’, com indicação ‘B’ (Manhã ~~Sab~~ Domingo), finalizando com a indicação de ‘Tiros’, e dando início a ‘TR Padre’ com indicação ‘C’ (Manhã Domingo). Após o TR Padre, há um retângulo com duas indicações. Na parte interna do retângulo há o texto ‘Domingo Imaginário’, e acima o texto ‘Inventado’. Após o ‘domingo inventado’ inicia-se novamente o TR Alc, com a indicação de ‘noite’ substituindo o texto ‘A’ que foi riscado. Esta LT, assim como na LT₁, finaliza com o tempo real da personagem Cassandra.

A LT₃ apresenta, pela primeira vez, indicação de *elipse*. Aqui o diretor indica a ocorrência de elipse no tempo real da narrativa, estando vinculada a eventos do tempo imaginário (após tempo real A+P⁷⁴). No tempo imaginário, há a indicação de ‘FB’ acima da linha e a indicação ‘Imag’ abaixo da linha. A indicação ‘FB’ foi interpretada como sendo *Flashbacks*.⁷⁵ Assim, esta LT apresenta indicações de elipses vinculadas às narrações que ocorrem dentro do tempo imaginário através dos *Flashbacks* (FB). Da mesma maneira que

⁷² Manhã, Sábado.

⁷³ Morte do Alcaide.

⁷⁴ Alcaide + Padre.

nas outras duas LTs, esta linha é composta por narrativas de tempo real, no começo e no final, e por narrativa de tempo inventado/imaginário, no meio da linha.

Na LT₄ são apresentadas três setas que indicam vínculos entre as narrações que ocorrem antes e depois do tempo inventado (domingo contado/imaginado). Estas setas estão marcadas com as mesmas letras que ocorrem na LT₂ (A, B, C, B₁, C₁) e ainda surge uma nova indicação (A₁). Da mesma maneira que na LT₂, estas marcações indicam horários da história contada (ver legenda no canto inferior esquerdo da folha). As marcações do TR Alc após o domingo foram alteradas, sendo 'B₁' alterado para 'A₁' e A₁ alterado para 'B₁'. Esta LT é muito parecida com a LT₂, com a diferença que no final da linha, o (TR Cass) é marcado com a letra 'B', indicando que este segundo tempo ocorre na manhã de domingo.

Na quinta linha de tempo (LT₅) surgem novamente as indicações de eclipse, semelhante a LT₃. São indicadas duas elipses, uma entre o tempo real de Cassandra (C1) e o Alcaide (Alc. 1) semelhante a que existe na LT₃, e outra indicação aparece logo após o domingo. Aqui aparece uma indicação 'C2' que segue com a escrita (boatos), e ao final da linha a indicação 'C3'. Ambas as marcações foram interpretadas como a letra 'C' indicando 'Cassandra'. Nas elipses há agora a indicação de dia e horário (noite sab). A indicação da segunda elipse está no tempo real que, de acordo com nossa interpretação, seria o tempo da personagem Cassandra, a julgar pelo texto 'C2'.

A leitura realizada conduz à interpretação de que a trama temporal elaborada pelo cineasta, neste momento, é composta por duas temporalidades: o Tempo Real (TR) e o Imaginário/inventado (TI), mesclados aos *Flashbacks* (FB) e às elipses (tempo paralelo - TP), sendo a trama constituída por duas narrativas: a que está acontecendo; e a que já aconteceu ou ocorrerá, ou, quem sabe, nem ocorrerá, a não ser no tempo da imaginação.

O tempo real, como Guerra o chama, interpretamos como sendo um tempo de maior certeza dos fatos narrados. Os eventos desse tempo não geram questionamentos por parte do espectador, pois a narrativa não se contradiz. Esse tempo se torna 'real' pela certeza que carrega em seus fatos narrados, ao contrário do tempo imaginário em que não conseguimos deslindar com clareza a veracidade dos fatos da narrativa. Assim, o tempo imaginário, o tempo da incerteza dos fatos narrados, vai gerando ambiguidades na narrativa.

Outra informação interessante, que consta nesse documento, é que pela primeira vez aparece o recurso *elipse* (outro elemento que gera o efeito de ambiguidade na narrativa), tornando-se um dos principais efeitos estéticos trabalhados pelo cineasta na construção de seu

projeto poético. Esse elemento, da ordem do discurso, prevalecerá em todos os documentos. É através das elipses que o diretor dá textura à ideia de subtrair algumas cenas internas. Outra informação inédita é de que a história se passará de sábado para domingo.

A julgar pela ausência das indicações das mortes das personagens Pastor e Cesar Montero e pela quantidade de informação neste documento (Figura 12) inferimos ser este a primeira tentativa de ensaio da construção temporal do filme. Ou seja, ensaio este que antecede a escritura do primeiro roteiro, já que neste consta a trama das mortes. Porém, esses ensaios já mostram a tentativa de Ruy Guerra em criar uma estrutura com tempo não linear, modelo que se manterá – embora de maneiras diversas – na construção de todos os roteiros e do filme.

Na Folha 2 das *Anotações*, presente no *Dossiê – ensaios avulsos*, há esboços com novas opções de trama que revelam informações a respeito do tempo da narrativa (Figura 13). Nesta folha é indicada, pela primeira vez, a existência de dois narradores: as personagens Cassandra e o Padre Ángel. Este fato nos leva a pensar que esta composição levou à elaboração da 2ª versão de roteiro, já que nesta versão (como discutido no capítulo anterior) fica claro que quem nos conta a história é a personagem Cassandra.

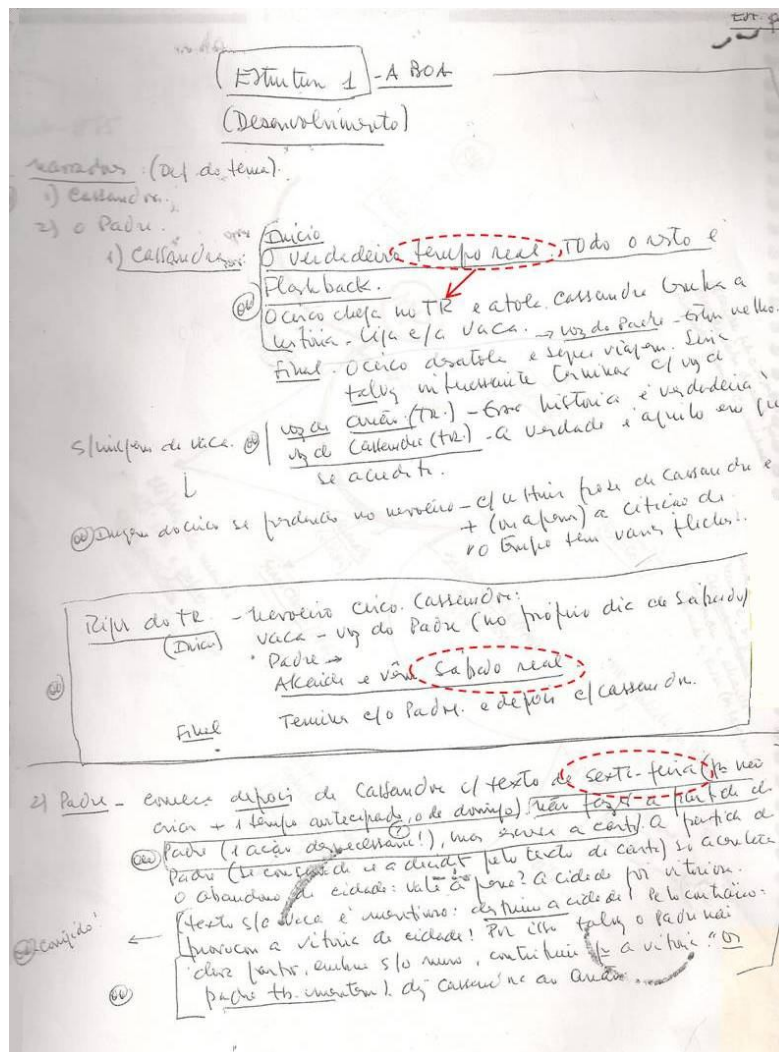


Figura 13 - Folha 2, caderno *Dossiê – ensaios avulsos*, item: Anotações, mostrando as marcações do dia da semana alteradas em relação à folha 1.

Lendo a folha de cima para baixo percebemos que Ruy Guerra mostra um resumo de como a trama deve iniciar e terminar. Ele dá início à mesma com a personagem Cassandra, indicando que este momento da narrativa é o ‘verdadeiro tempo real’, sendo o restante *flashback*, o que estaria em consonância com a estrutura identificada na folha 1 (Figura 12).

Ruy Guerra escreve aqui opções de início e fim do filme sem descrever nada a respeito do meio do filme, indicando-nos que as histórias narradas fazem parte do tempo imaginário reconhecido na folha 1 (Figura 12). Aqui também há indicações que dizem ser o sábado o dia real, conforme ocorre na estrutura da folha 1. Há nesta anotação uma indicação de um dia que não existia na folha 1 (sexta-feira do Padre Ángel). Isto indica que o cineasta, nesse momento, pode ter pensado em alterar os dias que iriam compor a diegese. Assim, o domingo é eliminado dando lugar à sexta-feira, que irá representar o tempo imaginário (*flashback*).

No próximo documento analisado, folha de anotação 3 (Figura 14), observamos mais um diagrama, só que agora de maneira condensada e com novas informações. Aqui o cineasta mantém a lógica da estrutura temporal, mas agora aparecem pela primeira vez as *indicações de blocos*.

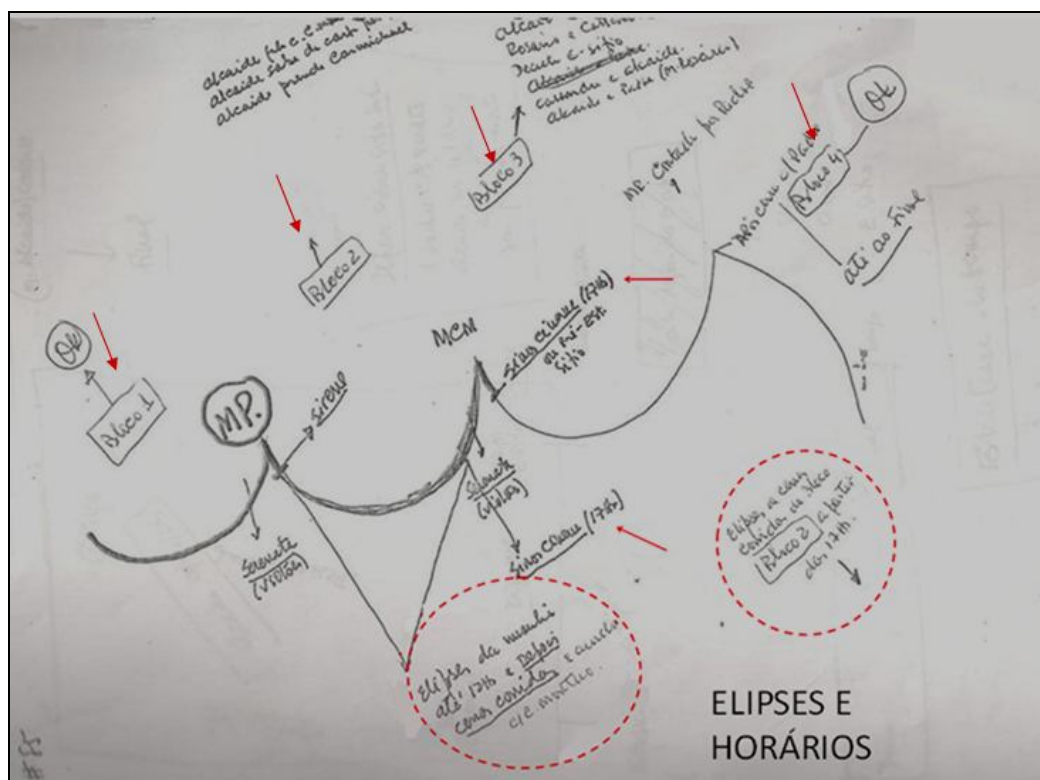


Figura 14 - Folha 3, caderno *Dossiê ensaios – avulsos*, item: anotações, com indicações de blocos narrativos e elipses.

Se percorrermos a linha (curva), esta findará num ponto culminante que diz respeito à primeira morte (MP, que significa morte de Pastor). Corre a narrativa novamente e uma nova informação é gerada: MCM que significa morte de Cesar Monteiro. Por fim, percorre-se o mesmo desenho anterior culminando na sigla MR, que significa morte de Rosário. Cada segmento funciona como uma micronarrativa que resultará em desfechos diferentes. Cada uma delas funcionará dentro dos blocos narrativos. Outras informações são anexadas, como o posicionamento das elipses na narrativa e o horário em que estas ocorrerão dentro da história.

Aqui não há indicação de qual dia está sendo narrado, mas há indicação de horário (elipses e sinos/cinema). Alguns elementos presentes nesta folha nos levam a inferir que estes ensaios podem ter relação com o roteiro 1, pois tanto a trama do cinema como a morte de Rosário constam somente neste roteiro, sendo eliminadas nos demais. Esta folha (Figura 14)

pode ser vista como um momento criativo seguinte ao da folha 1, já que esta possui detalhes que não existiam na folha 1.

A folha 4 (Figura 15) do item *Anotações*, também revela várias indicações de tempo narrativo. Isso pode ser confirmado através do retângulo colocado no canto inferior direito da folha, chamado de ‘estrutura de tempo – arquitetura’. Na parte superior da folha existem indicações de dia e horários que foram alterados. Há um total de 10 exclusões realizadas nesta folha, sendo 5 destas relativas ao tempo narrativo. As modificações reconhecidas na parte superior desta folha podem estar indicando momentos de escolhas, ou até mesmo indecisão do cineasta sobre em qual dos dias (sábado/domingo) deveriam se passar os eventos narrados. Nesse local foram excluídos os textos ‘Sb’ logo acima do horário e ‘D’ logo acima do texto anterior, dando lugar novamente ao texto ‘Sb’.⁷⁶ Isto pode indicar que Ruy Guerra teria alterado o dia de ‘sábado’ para ‘domingo’, retornando ao final para o ‘sábado’. Esta alteração denuncia um possível momento de dúvida do diretor, visto que na folha 1 o dia de sábado correspondia ao tempo real da narrativa, sendo o domingo o tempo imaginário e até mesmo incerto, a partir do qual não se podia afirmar se os eventos narrados realmente haviam ocorrido.

⁷⁶ Sábado.

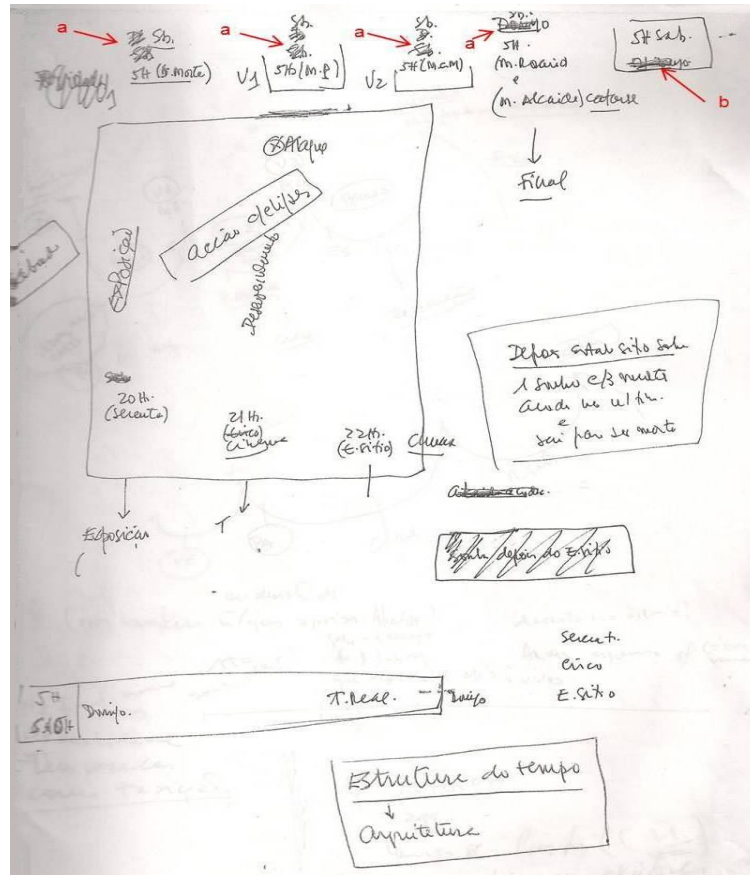


Figura 15 - Folha 4, caderno *Dossiê – ensaios avulsos*, item: anotações, com indicação de mudanças nos dias da diegese (a: sábado e domingo rasurados, substituídos por sábado; b: domingo, alterado para sábado).

Tanto a folha 4 (Figura 15), como a seguinte (Figura 16), apresenta outras informações relevantes. Entendemos que a estrutura de blocos ensaiada pelo cineasta está amparada na lógica narrativa (clássica) de começo, meio e fim, em que o primeiro bloco representa a exposição do que será narrado (aqui conhecemos o ambiente, as personagens); no segundo bloco acontece o desenvolvimento das ações com as elipses (o vai e vem no tempo narrativo); e no terceiro bloco, apresenta-se a resolução para a ‘crise’ ou ‘problema’ estabelecida no bloco anterior. E, após este bloco, lê-se escrito ‘final seguido de catarse (morte do Alcaide)’. Nota-se que estas folhas apontam os ‘ensaios’ do diretor para a clarificação (para si e/ou para a equipe) do que deveria ser realizado nas etapas de filmagens e montagem para que a narrativa funcionasse.

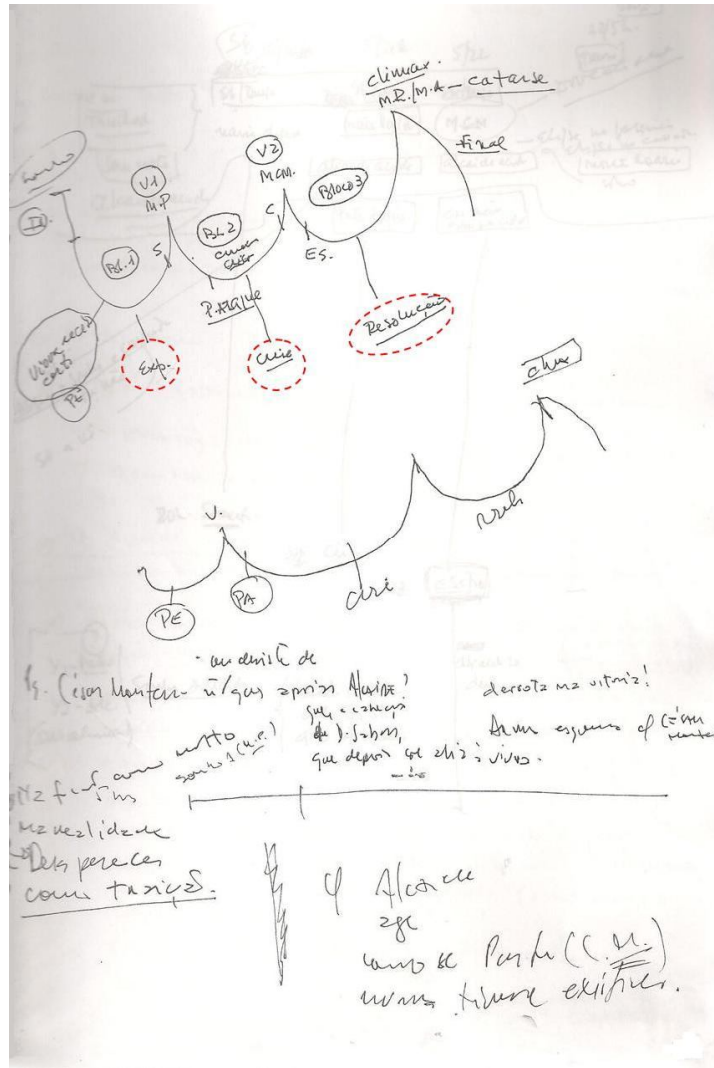


Figura 16 - Folha 5 do *Dossiê – ensaios avulsos* com as indicações da lógica narrativa de início, meio e fim (exposição/crise/resolução).

Por fim, elegemos o último documento, folha 6 (Figura 17) do caderno *Dossiê – Ensaios Avulsos*. Este esboço ao mesmo tempo em que parece sintetizar as ideias anteriores, nos trás uma informação fundamental para entendermos a narrativa proposta por Guerra. Lê-se a seguinte informação em vermelho: *3 x (vezes) a história é contada*, ou seja, além de estruturar a narrativa em dois tempos narrativos (real e imaginário), em uma estrutura que percorresse 24 horas, com elipses que subtraem informações e blocos que carregam novas informações, surge o aviso de que a mesma história será narrada três vezes, cada uma com um desfecho dramático diferente (só que agora com mais uma morte, MA - a morte do Alcaide). Interessante notar que este modelo permanecerá na estrutura derradeira do filme.

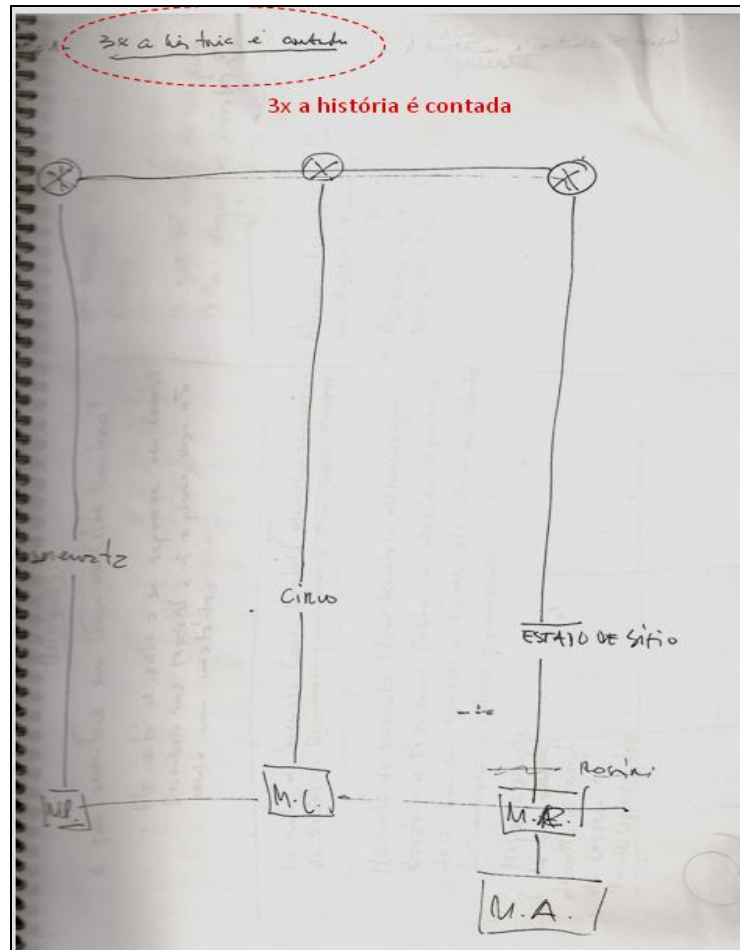


Figura 17 - Folha 6 do *Dossiê – ensaios avulsos*.

Ensaio Posterior: Dossiê - Estruturas Temporais

Em outro documento coletado em nossa pesquisa (*Dossiê – Estruturas Temporais*) foram encontrados outros diagramas que representam a estrutura temporal da narrativa fílmica. Esses diagramas estão no material com o nome de *Dossiê “O veneno da madrugada” – Estruturas Temporais*. Foi encontrado um total de 7 folhas com informações relativas à estrutura temporal do filme. Nestas também foi possível reconhecer o movimento criativo do cineasta em sua busca de uma organização da estrutura temporal fundamental para as filmagens. A maioria destas folhas não apresenta marcações de datas (exceto na última folha que apresenta data correspondente ao último roteiro identificado na pesquisa: 06/02/2004).

O primeiro material analisado foi a primeira folha deste material (dossiê), a qual nomeamos de folha ET₁⁷⁷ (Figura 18). Aqui podemos identificar uma diferença em relação às anteriores. Os diagramas foram feitos no computador, colocando-os (provavelmente) num

⁷⁷ Estrutura temporal 1.

momento posterior do processo criativo, já que antes percorremos esboços escritos a mão. Nesta folha encontramos uma quantificação dos períodos do dia que compõem a narrativa, sendo estes: 58% noite e 42% dia. Aqui aparecem os dias de Sábado e Domingo como sendo o tempo diegético, agrupados em 4 blocos. Esta folha parece estar relacionada com a folha manuscrita 3 (Figura 14), a julgar pela quantidade de blocos.

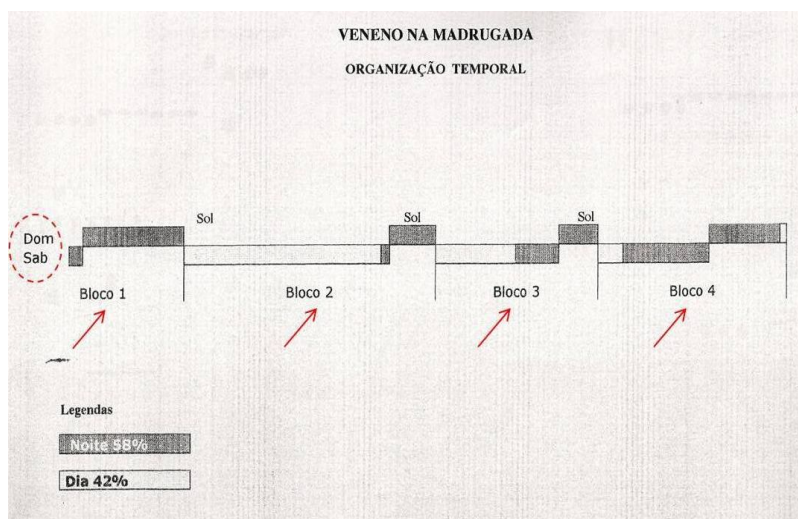


Figura 18 - Folha 1 (ET₁) do Dossiê “O veneno da madrugada” - Estruturas Temporais.

A folha ET₂ (Figura 19) é a única folha, neste material, totalmente escrita a mão, o que nos chamou bastante atenção. Esta folha apresenta indicação de horários, de blocos e de números que foram interpretados com sendo as sequências. A julgar pelos quatro blocos e pelas indicações de *raccords*, interpretamos esta folha como sendo relativa a folha ET₃ deste material.

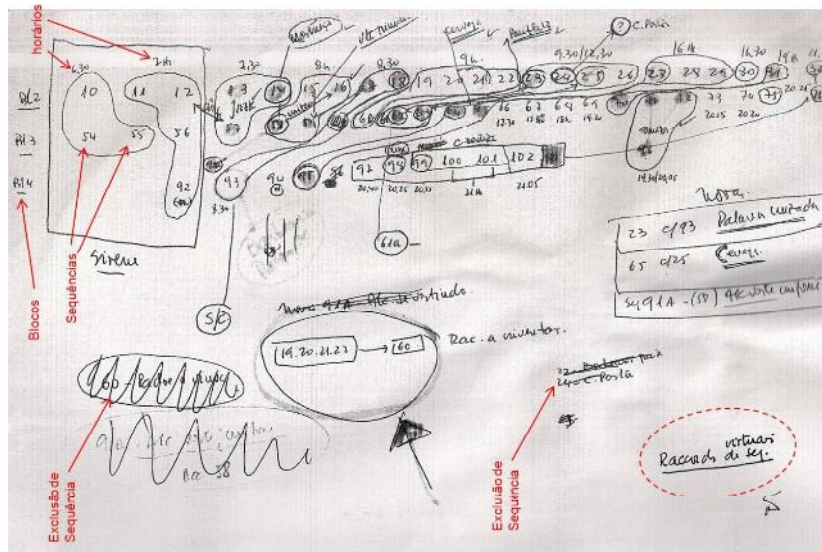
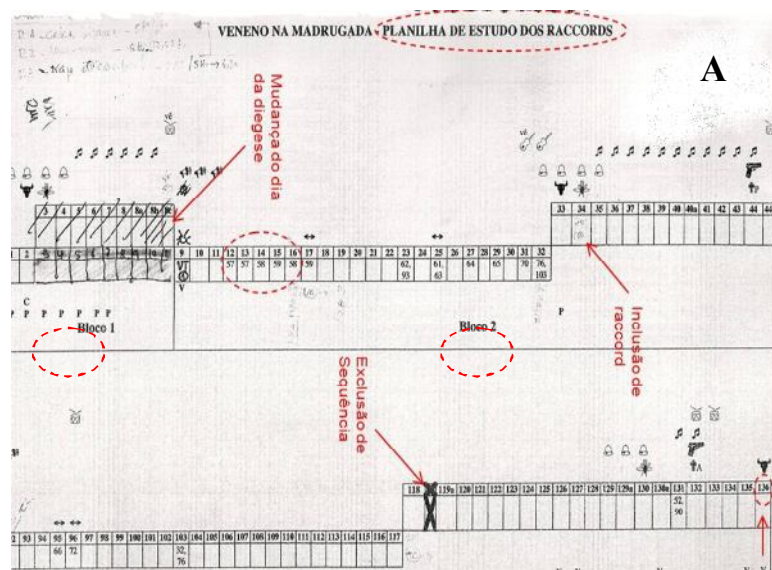


Figura 19 - Folha 2 (ET₂) do Dossiê “O veneno da madrugada” - Estruturas Temporais.

A próxima folha ET₃ apresenta uma quantidade maior de informações, contendo uma planilha de estudo dos *raccords* (Figura 20). Esta planilha apresenta indicações das sequências associadas a outras sequências de outros blocos. O *raccord* foi um recurso utilizado por Ruy Guerra na construção da estrutura narrativa do filme. Assim, cada bloco apresentado sempre terá suas narrativas vinculadas ao que foi narrado no bloco anterior construindo assim a diegese fílmica. Logo no início da linha narrativa, no bloco 1, o cineasta promove alterações no dia narrado, passando as sequências do domingo para o sábado (Figura 20), e excluindo algumas sequências (85 e 119). Aqui, a estrutura já se constrói a partir de 3 blocos narrativos diferenciando-a da ET₁.



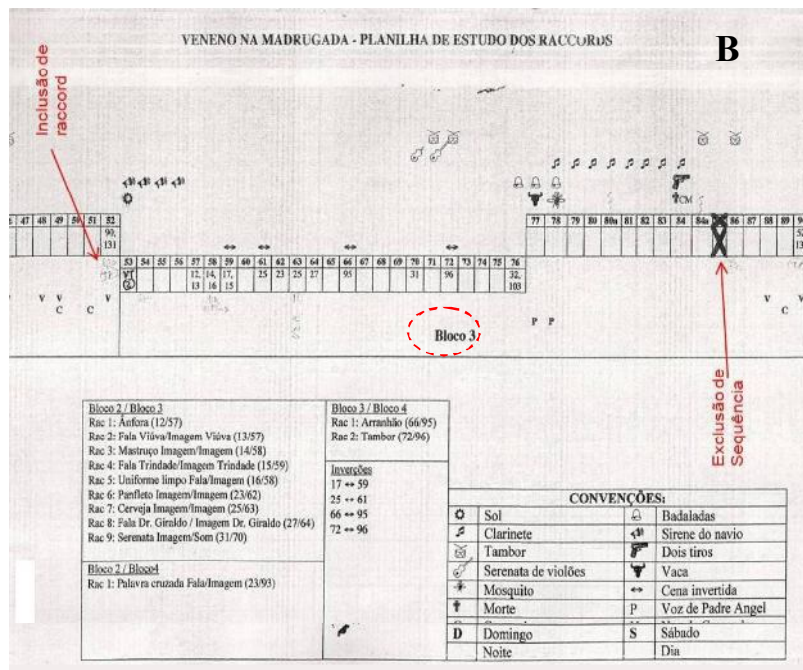


Figura 20 - Folha 3 (ET₃) do Dossiê “O veneno da madrugada” - Estruturas Temporais. Folha ‘B’ é a continuação da folha ‘A’.

A folha ET₄ (Figura 21) é um diagrama parecido com o da ET₃. A diferença é que neste diagrama a indicação dos *raccords* passam a ser apontados por setas ligando as sequências em que estas estão vinculadas. Nesta ET aparecem apenas 3 blocos. Esta folha possui uma referência de data (parte superior da folha após o título) que pode situá-la num momento criativo posterior às demais folhas. As setas que indicam *raccords* foram feitas a mão e apresentam diferenças em relação a ET₃ (Figura 20), interpretada como sendo anterior a ET₄. Assim como na folha manuscrita (ET₂), esta folha apresenta marcação de horários. Importante notar o gráfico com demarcação de dia e noite separada por blocos e tempo diegético (sábado/domingo).

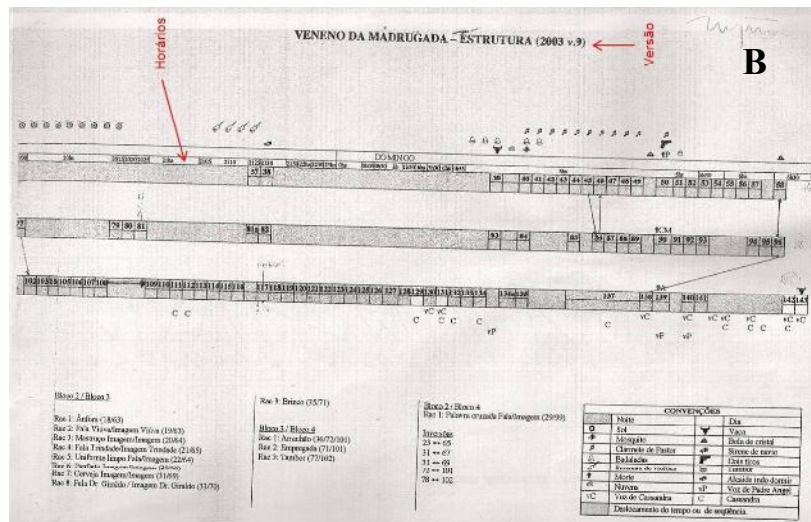
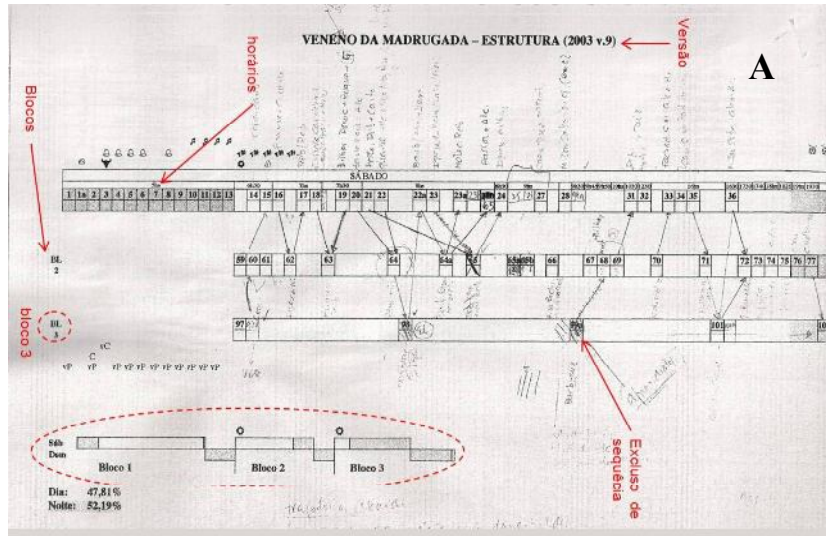


Figura 21 - Folha 4 (ET₄) do Dossiê “O veneno da madrugada” - Estruturas Temporais. Folha ‘B’ é a continuação da folha ‘A’.

Esta folha foi interpretada como o modelo mais completo, com informações fundamentais para a realização, ou seja, as filmagens. Ainda foram encontrados diversos outros digramas que mostram a montagem da estrutura temporal do filme. Contudo, se tornaria demasiadamente cansativo atermo-nos na descrição destes materiais, visto que eles apresentam apenas modificações na posição de algumas sequências e/ou mudança em *raccords*.

As leituras e análises feitas nesta etapa permitiram entender como Ruy Guerra evoluiu na construção da estrutura temporal da diegese fílmica. Analisando-se os documentos de processo aqui descritos percebemos que o diretor em seu percurso criativo empreende um movimento que parte de uma estrutura temporal mais simples para uma estrutura mais complexa. As marcas deixadas pelo cineasta confirmam que desde o início ele já intuía uma

estrutura de tempo distinta da estrutura presente no romance de Gabriel García Márquez. Diferente do romance, Guerra, além de quebrar a linearidade temporal, compacta o tempo: ao invés de duas semanas (livro) a nova narrativa se passará em 24h (sábado para domingo).

O primeiro documento analisado aponta que o cineasta pensou em construir uma trama baseada em dois tempos narrativos distintos: o tempo real das personagens Cassandra, Alcaide e Padre Ángel (esse último surge a partir da segunda linha de tempo construída) e o tempo imaginário/inventado. Nesse documento (Figura 12), não havia ainda os blocos narrativos (pelo menos não estavam indicados no documento), levando a entender que o cineasta pensara uma trama apoiada em *flashbacks* sem as tão marcantes repetições narrativas que percebemos no filme ‘acabado’. Neste momento, Ruy Guerra já pensara na trama com as elipses, mas estas não seriam contadas posteriormente pelas repetições do tempo narrativo.

As próximas folhas dos ensaios avulsos apontam para a mudança na concepção do autor em relação à trama temporal da história. Na folha 2 surge uma nova indicação de tempo associada ao Padre Ángel (sexta-feira, o que indicaria tempo diferente ao sábado/domingo). Essa mudança nos dias da história indica indecisão do cineasta quanto à duração da diegese e a distribuição dos personagens e fatos dentro dela.

A estrutura em blocos também sofre alteração, passando de 4 para 3 blocos (conforme as Figura 18 e Figura 21), o que causa forte mudança na estrutura do filme. Ao se comparar os gráficos de organização temporal dessas figuras também percebemos alteração na proporção de *noite* e *dia*. Essas mudanças podem ter sido motivadas por uma questão técnica, influenciando a opção do diretor pela estrutura em 3 blocos⁷⁸. Ou não, e elas estariam motivadas pelo desejo de conter a diegese em três momentos narrativos, a saber: 1) introdução, expondo ao leitor/expectador as primeiras ideias a respeito da fábula a ser contada (tempo real); 2) o momento de crise da trama, em que a história torna-se ambígua, ocorrendo eventos contraditórios por se tratar de um tempo imaginário, em que os fatos narrados podem ser apenas inventados; 3) a resolução da história em que o expectador passa a entender a fábula contada na trama (tempo real). Se compararmos com os roteiros analisados, percebemos que esta estrutura aparecerá com clareza a partir da versão 2 de roteiro e chegará até o filme.

⁷⁸ A maior quantidade de blocos pode ocasionar maior quantidade de tempo narrativo, implicando em aumento dos custos de produção, ou até mesmo tornar um filme muito extenso, inviabilizando-o.

A partir da observação realizada até aqui, percebemos que esses diagramas são bastante ricos nas informações genéticas que carregam. A observação desse movimento na construção da narrativa, sobretudo a construção da estrutura temporal, permitiu vislumbrar algumas das linhas de força (fios condutores) que conduziram o fazer artístico/processo criativo de *O veneno da madrugada*, em que:

A criação mostra-se como uma metamorfose contínua. É um percurso feito de formas em seu caráter provisório e precário porque hipotético. O percurso criador é um contínuo processo de transformação buscando a formatação da matéria de uma determinada maneira e com um determinado significado. Processo este que acontece no âmbito de um projeto estético e ético e cujo produto é uma nova realidade. (SALLES, 2002, p.191-192)

Ruy Guerra empreende um movimento de criação que preza primeiramente pela busca da forma/estrutura que dará sustentação à história. Essa hipótese se ratifica ao verificarmos que nas primeiras folhas do *Dossiê-Ensaios Avulsos*, o diretor dá prioridade ao tratamento da estrutura, e só nos esboços seguintes ele começa a pensar na trama, ou seja, na composição de personagens, detalhes das ações, sons etc., informações resguardadas nos documentos que sucedem os ensaios sobre a composição da estrutural temporal.

Percebe-se que desde o início (primeiros ensaios) Guerra pensou na ideia de (re)criar um tempo da narrativa que não estivesse em conformidade com o tempo da história, mas olhando com cuidado, essa aparente discordância leva à produção de ‘outros’ sentidos que podem estar em concordância com o romance.

A partir da leitura deste intermeio, lugar em que se permite errar, rasurar e começar de novo, onde se misturam ensaios, idas e vindas, divagações e experimentações do artista rumo à concretização de algo que é da ordem do imaginário, percebe-se que o cineasta idealizou uma construção de lógica temporal-estrutural bem distante daquela usual na maioria dos filmes. É nítido o seu desejo de transgredir os modelos convencionais de narrativa, no intuito de abarcar as possibilidades do cinema e, principalmente, encontrar uma maneira possível de contar a trama de Garcia Márquez.

De acordo com Rosenfeld (1996), no ensaio intitulado *O romance moderno*, as artes, sobretudo a pintura (primeira metade do século XX) passam pelo processo de “desrealização”, deixando de ser mimética, retratista, recusando-se a copiar ou reproduzir a realidade. Segundo o autor, cada período histórico encerra um espírito unificador entre as artes, e, a não-figuratividade – oriunda na pintura – repercutirá nas demais artes, principalmente através da eliminação da sucessão temporal e da perspectiva clássica. Após a Segunda Guerra Mundial,

o artista passa a criar a sua obra num mundo desintegrado e fragmentado, e a arte passa a ser o reflexo e expressão da subjetividade do homem. Proust, Joyce, Faulkner, e Virginia Woolf inauguram o romance moderno na medida em que desfazem a ordem cronológica, e passado, presente e futuro, misturam-se. A desestruturação da cronologia, uma das características estilísticas desse movimento, repercutiu também no cinema. A ideia de ordem tempo-espaço é questionada, o tempo é desmontado.

Ismail Xavier, em *O Discurso Cinematográfico: a Opacidade e a Transparência* (2008), logo no prefácio, diferencia os pólos de tensão – opacidade e transparência – que configuravam o cinema da década de 70. Para o teórico, o cinema moderno é um cinema que apresenta uma linguagem opaca, que exige do espectador um esforço para decifrar a narrativa, o oposto da linguagem dos filmes dito hollywoodianos, que têm linguagem transparente, que causam maior identificação no receptor, exigindo dele menos esforço no processo de decodificação dos significantes que compõem a narrativa.

É através da proposta de quebra temporal, levando a uma engenhosa estrutura narrativa, que Ruy Guerra compartilha com essa ideia de violar com os modelos comuns. Durante todo o filme, quando pensamos ter dominado a lógica temporal dentro de certa racionalidade, somos despistados pelos arranjos de corte da montagem. A montagem, colocada de maneira expressiva, passa a ser objeto de significação. A história, contada três vezes com acontecimentos e desfechos diferentes, pode funcionar como um quebra-cabeça. A imagem do desenho da narrativa vai sendo fabricada de maneira nada convencional, e um dos possíveis desenhos finais pode ser vislumbrado se unirmos as três sequências, considerando-as como um único evento. Do mesmo modo podemos olhar para cada micronarrativa separadamente, tendo-se assim histórias individualizadas. Essas duas formas de olhar causam um efeito muito interessante de que a mesma história pode ser uma e várias (ao mesmo tempo). Ter múltiplos pontos de vista.

A narrativa não busca interpretações usuais tal como em filmes que trabalham com essa chave, com visões diferentes de um mesmo acontecimento (*Rashomon* (1950) de Kurosawa), ou a composição onde apenas um dos núcleos narrativos é verdadeiro e os demais frutos de sonhos ou delírios (*Cidade dos Sonhos* (2002) de David Lynch). Em *O veneno da madrugada* cada segmento narrativo (os blocos de tempo) é tão real e verdadeiro como os demais e estes se sobrepõem de uma maneira aparentemente impossível e contraditória, mas

justificável dentro do projeto poético do diretor, que se inspirou nos estudos de física quântica para estruturar a narrativa.

Em entrevista coletiva,⁷⁹ Ruy Guerra, ao falar sobre suas idas aos estudos sobre física, afirma que se inspirou nas teorias da física quântica, em que a luz é ao mesmo tempo onda e partícula, ou seja, a luz é uma coisa e ao mesmo tempo outra, e as duas coisas são verdadeiras. E conclui dizendo que, se na física isso é possível, por que não se pode contar uma história que ao mesmo tempo é uma coisa e é outra? Essa **dualidade** quântica foi transcrita a partir de complexo e detalhado trabalho de montagem. A ideia era que a forma transparecesse o conteúdo proposto, conteúdo este que nos convida a relativizar a nossa visão sobre um determinado acontecimento. Como diz a personagem Cassandra “nem tudo acontece dentro do tempo e da razão”. É a forma comungando com o conteúdo latente da história fílmica, de que “a verdade pode ser aquilo em que se acredita”, como diz a personagem Cassandra. Ou sobre os autores das denúncias, que “foram todos e não foi ninguém”, como diz a personagem do padre Ángel.

Toda essa construção, que pode ser vislumbrada através do acompanhamento e interpretação dos documentos, possibilitou entendermos algumas das questões ali implicadas. Cada obra é capaz de traduzir o que o homem pensa, sua visão de mundo, “cada obra é uma possível concretização do grande projeto que direciona o artista”. (SALLES, 2011, p.46) Essa opção estética está relacionada com seu interesse pela física, e a aplicabilidade desta no seu cinema seria, portanto, uma ilustração de um possível aspecto que envolve o projeto poético de Ruy Guerra.

Certamente outros fatores marcam o seu projeto poético. “Esse projeto estético, de caráter individual está localizado em um espaço e um tempo que inevitavelmente afetam o artista”. (SALLES, 2011, p. 45) Querer recriar o romance de Garcia Márquez é um, se não o principal deles. O modelo de enredo de *La mala hora*, como se configura nos documentos de processo, é o propulsor de toda essa busca de Ruy Guerra.

O tom professoral do diretor também se faz presente. Percebe-se um estudo muito cuidadoso, didático, a insistência pela elaboração de diagramas e esquemas, uma busca de amplo fôlego por uma forma que lhe satisfaça. Todas essas questões que envolvem pesquisa, experimentações, ou seja, os valores éticos e estéticos observados no percurso criativo do

⁷⁹ Entrevista coletiva de Ruy Guerra no 53º Festival Internacional de Cinema. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=rDMXUt36LRI>

cineasta, e que marcam seu traço autoral, estão colocados a serviço de um trabalho estético que visa a concretização de um desejo: a transcrição da história de partida, o romance de García Márquez para as telas. E esse é o nosso desafio no próximo item: adentramos no universo ficcional do romance *La mala hora* com mais profundidade para que possamos iluminar sentidos que, a nosso ver, foram traduzidas por Guerra, a partir da estrutura inicial de montagem temporal apresentada até aqui.

3.2 Leituras possíveis de *La mala hora*

Ao analisarmos os documentos sobre o processo criativo do filme *O veneno da madrugada* foi possível visualizar algumas das linhas de força que direcionaram o fazer artístico de Ruy Guerra ao trabalhar a estrutura temporal do filme em germinação. A análise mais detida dos documentos permitiu perceber que o diretor constrói, pelo tratamento da forma temporal, uma narrativa impregnada de significações ambíguas e dualistas (tempo real X tempo imaginário; supressão com as elipses; blocos narrativos etc.).

Assim, neste item, buscaremos demonstrar tais sentidos presentes no romance, e para isso, encontramos nos estudos semióticos elaborados A.J. Greimas sobre a estrutura profunda, um suporte que possa dar conta da análise proposta. Entendemos a semiótica greimasiana como um importante instrumento teórico para a realização de análises e reflexões sobre o próprio fazer significativo. A nosso ver, o quadrado semiótico permite embasar a nossa discussão sobre as impressões intuídas a partir da leitura do romance.

3.2.1 A dualidade (ser – parecer) em *La mala hora*

Conforme descrito na sinopse do livro, *La mala hora* conta a história de um povoado no qual sua população é afetada pela aparição de bilhetes anônimos que relatam histórias desconfortantes para os seus moradores. A aparição dos pasquins serve para evidenciar a existência dos três poderes da cidade: o econômico, representado pela família Asís; o político, representado pelo alcaide; e o religioso, representado pelo padre Ángel. Os três poderes se 'unem' para combater os bilhetes anônimos, contudo fracassam na empreitada, o que aumenta a situação de tensão na cidade. A desconfiança nos três pilares sociais da cidade se amplia e o romance termina com a ida dos homens para as montanhas, preparando-se para as guerrilhas.

A partir do conhecimento dessa situação básica narrada no romance, buscamos aplicar os estudos desenvolvidos por Greimas (1966) em que o autor distingue dois níveis da gramática narrativa: o profundo e o superficial. O nível profundo compreende um sistema

conceitual que se pode analisar com ajuda do “quadrado semiótico”, modelo da estrutura elementar de toda significação. Esse nível constitui a base e possui o modelo da estrutura elementar da significação do relato concreto (estrutura superficial).

Badilla C. e Vargas M. (1980) analisaram o romance *La mala hora*, e, a partir dessa perspectiva, sugeriram fundir a estrutura profunda de Greimas com os status de *ser* e *parecer*.⁸⁰ Aqui, comungamos desta mesma perspectiva, pois entendemos que no romance se encontram estas duas situações de forma evidente. Importante dizer que as nossas análises se realizarão somente nas observações do plano profundo, pois entendemos que neste se estabelecem as informações que nos interessam para a observação do romance (neste momento).

Partindo de uma análise no plano profundo temos a situação real (*ser*) que é uma situação anormal, de desequilíbrio, problemática; e a irreal (*parecer*) que é normal, sem problemas. O padre Ángel, que representa o poder religioso, quer manter a autoridade espiritual sobre a população e crê que todos da cidade o obedecem. É pela censura que o padre busca manter sua autoridade eclesiástica e a moralidade do povoado, proibindo alguns costumes e tratando de impor suas ideias. Ele crê (plano do *parecer*) que as pessoas aceitam a censura cinematográfica por meio das badaladas do sino da igreja, mas, na realidade (plano do *ser*) as pessoas logram sua censura entrando no cinema pela porta dos fundos (MÁRQUEZ, 2010). Ademais, tenta o padre impor certos princípios morais quanto às vestimentas, negando a comunhão às mulheres que usem mangas curtas, mas essas usam mangas postiças para enganar o padre. O padre quer crê que todos na cidade vivem sob os princípios morais impostos pela igreja (plano do *parecer*), contudo, pouco a pouco vai percebendo que não consegue exercer o poder que gostaria (plano do *ser*).

O segundo poder existente na cidade é o político, representado pelo alcaide. Este utiliza seu poder para oprimir as pessoas, e estas começam a sentir-se incomodadas com a opressão. Os pasquins começam a preocupar o alcaide, que quer que a gente do povoado considere a situação como algo sem importância, produto de algum desocupado (plano do *parecer*). Todavia, no fundo, a autoridade política tem consciência de que o assunto é sério (plano do *ser*) e ordena a seus subalternos que encontrem o culpado. A preocupação do alcaide aumenta quando seus homens não conseguem encontrar o(s) responsável(is) e então

⁸⁰ Oposições semânticas responsáveis pela constituição do sentido, mas também sobre as operações responsáveis que as geram. “Greimas elabora o percurso gerativo do sentido, que segue um processo contínuo, por suplementos de articulação, do nível mais profundo (e mais elementar) ao nível mais superficial (e mais complexo)”. (SILVA, 2010, p.19)

decide impor o toque de recolher. Mas, mesmo assim os papéis continuam aparecendo nas portas das casas. O alcaide vai tomando consciência da real situação (plano do ser), em que já não pode mais seguir enganando a si mesmo e tampouco aos demais. Contudo, (mesmo que no plano do parecer), o tenente tenta, pelo toque de recolher, preservar o princípio da autoridade.

Com a aparição dos papeluchos, notam-se diferentes formas de se mostrar os planos do *ser* e do *parecer*. A classe rica e dominante do povoado é uma das mais afetada pelos bilhetes anônimos, que parecem revelar as falcatruas que a classe abastada comete. A classe endinheirada, representada principalmente pela família Asís e Montiel, não quer ser assunto de comentários e deseja terminar com a situação pedindo ajuda ao padre Ángel, fazendo-o crer (plano do parecer) que não se preocupam tanto com eles mesmos, mas na verdade que se preocupam com a pobre gente que está sofrendo com este crime. (MÁRQUEZ, 2010) A diferença entre os ricos e os pobres é que os pobres não se preocupam com as aparências (vivem no plano do ser). É evidente que se vive na cidade, de maneira geral, uma situação aparente em que o bom nome dos dominadores é mantido (parecer) e outra, real, em que os indivíduos conhecem as imoralidades dos donos dos poderes religioso, político e econômico, mesmo sem os pasquins (ser).

Os três poderes coincidem em seus desejos: manter algo. O padre busca manter a moral católica e o poder de barganha da Igreja; o alcaide, a autoridade política; e as famílias Asís e Montiel, seus bons nomes e posses. Todos mantêm o poder, mas apenas no plano do parecer. No plano do ser, notam-se as tentativas de denúncia e mudança do estabelecido via pasquins.

Depois dessas ponderações torna-se possível a construção do modelo do “quadrado semiótico” do romance *La mala hora* (Figura 22). Este modelo articula os significados e põe dois extremos sobre um eixo semântico comum. Deste modo, obtêm-se as relações de contrariedade e implicação. O eixo semântico articula dois semas contrários. Cada um dos extremos é passível de projetar separadamente a existência de dois extremos contraditórios. Assim percebe-se que “o recurso formal em que se baseia o código simbólico é a antítese. Se o texto apresenta dois elementos de um modo que sugira oposição, nesse caso se abre ao leitor todo um espaço de substituição e variação”. (CULLER, 1978, apud BADILLA C.; VARGAS M., 1980)

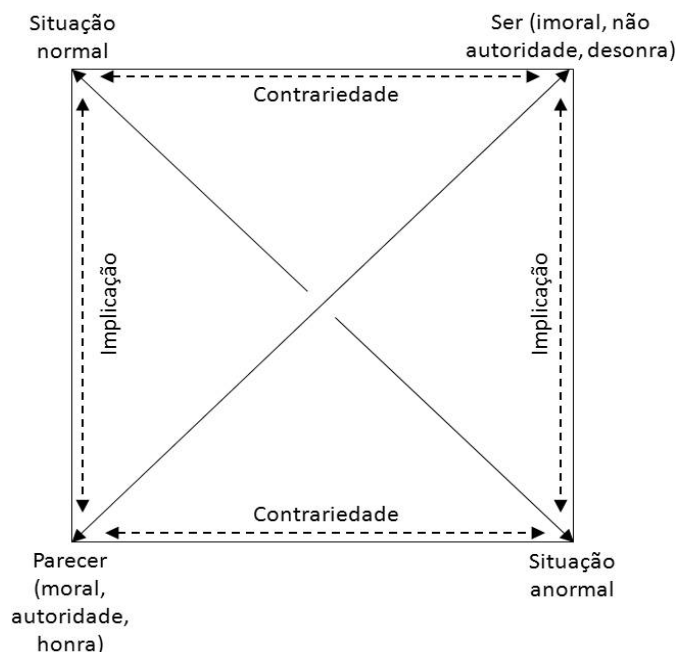


Figura 22 - Quadrado semiótico do romance *La mala hora*. Adaptado de Badilla C. e Vargas M., 1980.

Toda essa estrutura binária – de *ser* e *parecer* – atua no romance para produzir um efeito não só de contradição, mas de *dualidade*, na qual o povoado vive as duas situações ao mesmo tempo. Ao mesmo tempo em que as pessoas aparentemente seguem a moral e os bons costumes (*parecer*) pregados pela igreja, estas burlam as regras impostas pelo pároco (*ser*). Todo o povoado vive na dualidade de *ser* e *parecer*: ao mesmo tempo em que vive uma aparente ordem e harmonia, vive afundado na “sujeira” política, como a vaca que apodrece no brejo.

Era el mecanismo del pueblo funcionando a precisión: primero, las cinco campanadas de las cinco; después, el primer toque para misa, y después, el clarinete de Pastor, en el patio de su casa, purificando con notas diáfanas y articuladas el aire cargado de porquería de palomas. (MÁRQUEZ, 2010, p. 07)

Percebe-se nessa passagem a aparente ordem em que funciona o povoado, que, contudo, é marcada pela “sujeira dos pombos”, sujeira esta que simboliza a sujeira moral em que vive o vilarejo, uma dualidade frequente em toda a narrativa do romance. Existem também diversos outros elementos que conduzem a este sentido de degradação do povoado (exemplo: o fedor da vaca morta, os ratos da igreja, o dente pobre do alcaide e a lamaçal em que a cidade se transformou com as chuvas etc.). Ainda, como outro exemplo, temos o excerto em que o alcaide conversa com o dono do circo no porto, na qual o tenente tenta demonstrar ao empresário uma boa aparência do povoado:

Llevó al empresario hasta el extremo del muelle. Ambos esperaron hasta que las primeras embarcaciones alcanzaron los médanos de la otra orilla. Entonces el alcalde se volvió sonriendo hacia el empresario.

– Éste es un pueblo feliz – dijo.

El empresario afirmó con la cabeza. «Lo único que nos falta son cosas como ésta – prosiguió el alcalde –. La gente piensa demasiado en pendejadas por falta de oficio. » (MÁRQUEZ, 2010, p.91-92)

Trechos como esses mostram a necessidade dos representantes do poder em fazer aparentar que as coisas não são como realmente são. Os três poderes querem acreditar que não há nada de errado, e criam suas próprias verdades, mesmo que no fundo saibam que a aparente normalidade é recheada de problemas.

O padre Ángel aparenta ser o mais iludido dos três pilares. Em várias passagens, essa personagem insiste em afirmar que não há nada de errado com o povoado, que os pasquins são apenas fruto de uma mente desocupada e que não merece tanta atenção dos fieis.

En el despacho lo esperaba una comisión de damas católicas, encabezada por Rebeca Asís (...)

– A sus órdenes, mis respetables señoras.

(...)

– Es la cuestión de los pasquines, padre.

(...)

– Las damas católicas hemos resuelto tomar cartas en el asunto.

El padre Ángel reflexionó durante breves segundos. (...)

– Mi parecer – dijo – es que no debemos prestar atención a la voz del escándalo. Debemos colocarnos por encima de sus procedimientos, y seguir observando la ley de Dios como hasta ahora.

(...)

En ese instante tosió el parlante del salón de cine. El padre Ángel se dio una palmadita en la frente.

(...)

– Como les decía, éste es un pueblo observante. Hace diecinueve años, cuando me entregaron la parroquia, había once concubinatos públicos de familias importantes. Hoy sólo queda uno, y espero que por poco tiempo.

(...)

– Ahora – prosiguió el padre – está comprobado que éste es el pueblo más observante de la Prefectura Apostólica. (MÁRQUEZ, 2010, p.45-47)

A insistência do padre em querer acreditar nas verdades criadas por ele mesmo é abalada em alguns momentos, mas mesmo assim, o sacerdote segue em sua fé cega,

acreditando que nem tudo está perdido, que o povoado é um lugar de pessoas ‘decentes’, e que a única coisa que ele precisa fazer é aumentar os seus esforços:

– *Nuestro Señor es exigente – dijo el padre.*

(...)

– *Me pregunto hasta qué punto – dijo – No parece cosa de Dios esto de esforzarse durante tantos años para tapar con una coraza el instinto de la gente, teniendo plena conciencia de que por debajo todo sigue lo mismo.*

Y después de una larga pausa, preguntó:

– *¿No ha tenido usted en los últimos días la impresión de que su trabajo implacable ha empezado a desmoronarse?*

– *Todas las noches, a lo largo de toda mi vida, he tenido esa impresión – dijo el padre Ángel –. Por eso sé que debo empezar con más fuerza al día siguiente.* (MÁRQUEZ, 2010, p.185-186).

Partindo das observações intrínsecas ao texto, na qual mostramos que a narrativa se sustenta a partir da estrutura do *ser* e *parecer*, evidenciamos nossa primeira impressão, de que em *La mala hora* há um grande número de dualidades, informações ambíguas, em que as ‘coisas’ são e não são o que aparentam ser. Desse modo, a dualidade reconhecida pela análise dos documentos de processo – estrutura temporal e montagem – de *O veneno da madrugada*, é aqui entendida como uma recriação das significações profundas de *ser* e *parecer* existentes no romance. Significações estas que, se olhadas por uma ótica greimasiana, apresentam relação de oposição (antítese) e dualidade, de movimento, enfim.

Essa dualidade foi transcrita a partir do complexo trabalho de montagem da estrutura temporal de *O veneno da madrugada*. Lemos o filme de duas maneiras: num primeiro momento temos a impressão de que se trata de três micronarrativas (os blocos) distintas entre si e até mesmo independentes, narradas a partir de três pontos de vista distintos, cada uma repercutindo numa morte (conforme está descrito nos documentos - Figura 14). Mas essa é apenas uma das possíveis leituras. A segunda leitura possível é de que essas três narrativas se organizam separadamente, no intuito de que o leitor/espectador preencha as lacunas deixadas na narrativa precedente, dando ao final um enredo em que as três mortes acontecem ao mesmo tempo.

As mortes podem ter acontecido tanto ao mesmo tempo como em momentos separados, e por isso a relação que o diretor faz com a física quântica é pertinente. São mundos coplanares nos quais a lógica não é a de um quebra-cabeça que devemos juntar peças para criarmos uma imagem única. Não há imagem única possível para o enredo. O fato de o enredo poder ser *um* e *vários* ao mesmo tempo remete aos sentidos de *ser* e *parecer* do

romance, em que o povoado encontra-se nas duas situações ao mesmo tempo (o *parecer* coplanar ao *ser*). Não há no romance, como no filme, um único quadro estático da sociedade: o *parecer ser* é tão real quanto o *ser*.

As significações presentes no romance conduzem ainda a outro efeito estético criado no filme: a relatividade da verdade. A montagem temporal pensada pelo cineasta, em que a história pode ser uma ou várias, dependendo do ponto de vista, parece ser a transcrição do sentido presente no romance em que a visão dos três poderes (*parecer*) é diferente da visão do povoado (*ser*). Assim, o *ser* e o *parecer* criam uma relatividade baseada em pontos de vista, como a existente na física quântica, em que Ruy Guerra diz ter se inspirado durante a criação do filme.

Feitas as correspondências entre a estrutura filmica e os sentidos presentes no romance, a partir de uma perspectiva que preza pela imanência do texto literário, julgamos importante discutir questões extrínsecas a obra em questão (*La mala hora*), pois entendemos que informações que envolvem o contexto de produção do romance ajudam a iluminar outras questões que envolvem o movimento transcriativo.

Toda a construção estética elaborada por García Márquez pode estar também relacionada ao contexto histórico-social que permeia a geração do romance. Não podemos deixar de levar em consideração os fatores sociais, culturais e políticos que permeiam as escolhas estéticas do artista em sua busca pelo projeto poético de sua obra. Assim sendo, julgamos importante, além de analisarmos o texto do romance em sua imanência, percorrer as significações externas a ele.

3.2.2 Além da imanência do texto: História e ficção

Para o escritor colombiano, o romance ideal é o absolutamente livre, que inquiete não só por seu conteúdo político social, mas também pelo seu poder de penetração na realidade, melhor ainda, se for capaz de virar a realidade ao contrário, para mostrar como é do outro lado. (JOZEF, 2005)

Em *La mala hora* encontramos esse movimento tal como nos explica o próprio escritor. À medida que vamos avançando na história e tomando conhecimento da realidade ficcional e suas dimensões, vamos percebendo que há uma história objetiva reportada por um narrador em terceira pessoa que não se intromete na história, apenas relata os acontecimentos como se estivesse observando-os de uma janela. À medida que seguimos, percebemos que

duas histórias concorrem na mesma narrativa: uma mais objetiva, em que tudo parece funcionar normalmente, e outra, que segue na linha mais profunda, subjacente (situação anômala). Além disso, percebemos também que a história criada pelo escritor carrega em si traços que remetem à História da América Latina.

O novo romance foi inspirado na pequena cidade ribeirinha onde ele e Mercedes se encontraram pela primeira vez, embora nada existisse de romântico no livro. No fim das contas, ele seria intitulado *A má hora: o veneno da madrugada* (...) não era um livro sobre a época em que as famílias García Márquez e Barcha Pardo moraram naquela pequena comunidade juntas, ao contrário, sua ação foi estabelecida poucos anos depois, num período contemporâneo a sua composição, e se concentraria nas repercussões locais de La violência. (MARTIN, 2010, p.257)

Como abordado no capítulo 1, *La mala hora*, situa-se no truculento período da década de 1946-58, período este conhecido como *La Violência*. A influência se deu, principalmente, porque este período foi dominando os pensamentos dos colombianos, em casa e no exterior. O próprio García Márquez foi uma das vítimas indiretas deste período, já que antes de partir de Bogotá, colocara a sua postura antigoverno sobre este fato agudo, através do jornalismo.

O romance acaba sendo um retrato ficcional desse período⁸¹. Embora *La mala hora* seja uma obra política, idealizada, “García Márquez é um narrador sutil e ainda usa uma abordagem oblíqua à crítica política e social”. (MARTIN, 2010, p. 258) Apesar de o autor não fazer menção direta a lugar e/ou aos atos repressivos descritos, ou período histórico, qualquer leitor pode supor que o romance retrata situações que remetem ao contexto histórico da Colômbia (governo conservador da época) e da América Latina.

A remissão à história do passado foi lida como metáfora do presente, não para rivalizar com a História, mas para oferecer outra versão, abrindo uma possibilidade de múltiplas interpretações e reforçar laços entre a literatura e a mimese histórica, expressando a potencialidade das margens. (...) O discurso da história é um dos conformadores do texto ficcional contemporâneo. As verdades absolutas calam ideologicamente a pluralidade de sentidos da História. Integra à literatura, manifestação do imaginário e da História, enquanto manifestação do “real”. (JOZEF, 2005, p. 252-253)

Em *La mala hora*, García Márquez parece criar um modelo de narrativa que traduz exatamente essa ideia. O romance seria mais do que uma obra literária do ponto de vista artístico. De acordo com o escritor, o que mais o alentava na época “era a possibilidade de

⁸¹ Cf. MARTIN, 2010. A cidade do romance é baseada quase que cinematograficamente em Sucre (cidade colombiana). Os lugares topográficos são tão exatos que o leitor quase pode desenhar um mapa do lugar, onde toda atenção é centrada num rio, na praça principal e nas casas que a circundam. Ao longo dos anos Sucre seria o centro de vários outros romances breves e perturbadores, como *La mala hora*, *Ninguém escreve ao coronel*, *Crônica de uma morte anunciada*. Todas essas obras seriam expressões diretas de seu violento destino.

reivindicação histórica das vítimas da tragédia, contra a história oficial que a proclamava como sendo uma vitória da lei e da ordem”. (MARQUÉZ, 2011, p.85) Assim, o autor cria uma maneira de descortinar o discurso propagado pela história oficial a partir da inventiva dos pasquins. A proliferação dos pasquins ativa um mecanismo de desestabilização do discurso do poder (político, eclesiástico e econômico), pois os folhetos que diariamente aparecem nas portas das casas do vilarejo narram histórias que, de alguma maneira, se contrapõem a tudo aquilo que é propagado pela história oficial, que esse mesmo discurso faz questão de contar.

Através dos pasquins, os habitantes do vilarejo ganham direito de voz e passam a reivindicar os seus direitos de contarem as suas histórias, contrariando as histórias colocadas como únicas e nem por isso verídicas, ditadas pelos representantes das instituições do vilarejo (Padre Ángel, alcaide, os ricos), e, ao fazer isso, desvitalizam-nas, já que na “realidade” a história desse vilarejo é outra.

Vários elementos do romance servem para contrapor o conteúdo manifesto/aparente, em que tudo parece funcionar na mais pura normalidade. De um lado, uma história aparente, em que tudo se mostra na mais absoluta ordem. Por outro lado, uma história subjacente, portadora de um discurso que infringe e desestabiliza o poder (traições amorosas e políticas, filhos bastardos, assassinatos, segredos de família, corrupção), versões que vão contra os fatos da história oficial (ocultação dos fatos supracitados).

Uma segunda versão da história pode ser contada e as verdades cristalizadas se tornam relativas. Um mundo de aparências convivendo com uma verdade subjacente, abafada pelos detentores do poder. Assim o escritor dá voz às margens que podem mostrar a outra versão da história, aquela que foi esquecida, ou melhor, apagada da História.

Toda essa relação pode ser resumida como o conflito entre os poderes e os pasquins, sendo que estes representam a voz da população do povoado. A relação conflituosa seria então a relação entre os três poderes e o povo, em que os primeiros tentam calar a voz do segundo, impondo a sua história como oficial (parecer), negando assim, a história conhecida/vivida pelo ponto de vista do oprimido (ser).

A partir dessas informações, conseguimos alçar novas correspondências entre a estrutura da montagem temporal no filme, e o romance. O fato de todos poderem ser os autores dos pasquins – assim como no final do livro no qual parece que voltamos ao início com a figura do padre Ángel escrevendo a carta; ou a ideia da letra da música de Pastor em que “*Las palabras se pueden revolver al derecho y al revés y siempre da lo mismo*”,

(MÁRQUEZ, 2010, p.06) determina a estrutura circular do romance. Tudo isso repercute em uma história inacabada, deixando o romance em aberto, possibilitando uma infinita repetição/interpretação do ato ficcional, contrapondo a força deste (e a sua capacidade infinitamente reprodutiva, já que não há um final possível) à pobreza de uma História que pretenda apresentar-se como portadora de uma verdade única.

O mesmo sentido de *inacabamento e infinita reprodução* do ato ficcional presente no romance, a nosso ver, foi transcrito para o filme pelo efeito gerado a partir da montagem criada. Na medida em que no filme a realidade apresentada nos chega como um feixe de possibilidades, em lugar de uma sequência única de ações, Guerra transcribia a ideia de inacabamento e reprodução presente em *La mala hora*.

O efeito estético causado pela construção da montagem expressiva parece chamar atenção sobre o próprio ato de construção ficcional. Assim, o diretor transcribia para as telas um complexo conjunto de significações poéticas que o escritor colombiano aborda em sua narrativa. A diferença é que o efeito que o cineasta traz para o filme é o mesmo (inacabamento ficcional), mas, não com o objetivo de aludir a ideia de reivindicação histórica. Ruy Guerra quer, além disso, forjar seu próprio conceito de narrativa cinematográfica, um conceito que abarque inúmeras possibilidades de se contar uma história, para além dos moldes tradicionais de narrativa.

Finalizadas as considerações sobre a relação entre a estrutura temporal construída no filme e os sentidos existentes no romance, o passo seguinte será a análise dos elementos referentes à composição visual do filme, pois, como já explicitado no início deste capítulo, os elementos do campo visual também nos ajudarão a corroborar a hipótese intuída a partir da leitura dos roteiros, complementando assim, a nossa análise sobre a transcrição do romance.

Parte II

Campo visual e transcrição

Finalizada a análise sobre a montagem temporal filmica, e a relação desta com o romance, nosso foco de observação, neste momento, volta-se para a composição visual do filme. Este elemento também se constitui como elemento expressivo, cujo objetivo é convocar o espectador ao exercício da subjetividade, sendo esta indispensável à fruição do filme. Trata-

se, portanto, de uma obra em que as imagens falam por si e falam de uma forma que o espectador não consegue ficar imune às interpelações do enredo.

Para se aproximar da palavra, ou seja, das propriedades sensíveis da estética textual presentes no romance, Ruy Guerra utilizou com precisão algumas ferramentas a seu dispor. A começar pela fotografia do premiado Walter Carvalho (diretor de fotografia) na qual priorizou o tom monocromático, puxando todas as cores para uma escala cromática que vai do tom preto passando pelo marrom e deste, ao amarelo, redundando em uma cor com aspecto desgastado, doentio, com uma nítida oscilação de tons. A cenografia de Marcos Flaksman (diretor de arte) e os figurinos de Kika Lopes também acompanham esse mesmo conceito visual.

Acompanhados por longos planos-sequência, as personagens ganham um tom cerimonial, com diálogos teatrais que exalam artificialismo. E essa característica de composição dos personagens, suas vestimentas e expressões corporais também fazem parte do conceito visual proposto. Para que se cumpra o nosso objetivo nesta parte do trabalho, cuja proposta é apresentar questões acerca da construção que envolve o campo visual do filme, resolvemos traçar o seguinte caminho de análise.

Primeiramente apresentaremos o percurso de criação empreendido pelo cineasta, trazendo as informações⁸² contidas nos documentos de processo sobre a cenografia e a fotografia filmica. Após esta construção técnico-documental, que mostra como o filme foi montado (o invisível), na qual exploramos aspectos que envolvem a tradução livro-filme, entraremos na análise do produto (visível), no caso, o filme, como objeto pronto e *estético*. Procuraremos demonstrar quando for possível, a intenção de Ruy Guerra em criar determinado efeito, e o que este nos revela do romance de García Márquez.

3.3 Percurso de Experimentação II: *Composição visual e montagem*

De acordo com Salles “todo ato criador tende para a construção de um objeto em uma determinada linguagem, mas seu percurso é organicamente intersemiótico”. (2011, p.118) Ao acompanhar diferentes processos, a autora verificou que, independentemente da natureza em que se concretizará um determinado trabalho artístico, este não ficará isento das intervenções de outras linguagens. O próprio “processo de criação de poemas, contos ou romances não é

⁸² Materiais diretamente ligados à concepção/realização do filme (Cf. p.46 - 48 desta dissertação).

feito só de palavras. Há a intervenção de diferentes linguagens em momentos, papéis e aproveitamentos diversos”. (2011, p.118)

Nossa proposta de trabalho, que tem por objetivo observar o processo de transcrição de uma linguagem a outra, também passa por processos de experimentos que se nutrem de resíduos de diversas linguagens. Este é o momento em que várias texturas se misturam.

Ao averiguar os documentos de processo que compõem o dossiê filmico de *O veneno da madrugada*, comprovamos o caráter transdisciplinar e intersemiótico destes, indicando assim, uma tendência inovadora dos estudos de Crítica Genética. Segundo Daniel Ferrer:

(...) no interior de um mesmo manuscrito, de uma única folha, sempre coexistem vários sistemas semióticos concorrentes, cujas interferências devem ser estudadas pelo geneticista, que não são apropriadamente percebidas se ele se isola no interior de uma só disciplina. (2002, p.204)

O caráter puramente linguístico do texto literário juntamente com sua natureza complexa e o processo de comunicação da mensagem verbal que está envolvido no romance faz com que o diretor encontre ferramentas outras capazes de transmitir o argumento do livro para as telas. E, à medida que o crítico genético identifica essas interferências, faz-se necessário recorrer a outros suportes (teóricos) para iluminar essas evidências.

O filme enquanto linguagem tem como característica fundamental sua natureza heterogênea. Neste momento, o diretor coloca-se mais uma vez como um tradutor de sentidos e se depara novamente com uma questão muito delicada: a interpretação. E é exatamente nesse momento que outras linguagens entram em cena. Aqui o artista (Ruy Guerra) recorre a outros meios/suportes, no intuito de buscar subsídios imagéticos para suplementar o caráter puramente linguístico da obra de partida. De modo semelhante, Eisenstein (1993, apud SALLES, 2011, p.123, grifo nosso) afirma que:

Em alguns momentos de gênese de um filme, os pedaços de papel cobrem-se febrilmente de desenhos. Não se trata de uma ilustração do roteiro. Ainda menos, de algo fora do texto. Às vezes é uma forma de espiar o comportamento das personagens que estão surgindo. É também, às vezes a anotação concentrada da **sensação** que deve ser provocada pela cena. Com frequência, trata-se de uma **procura**.

A escolha da cenografia e fotografia do filme está intimamente ligada à pesquisa realizada pelo diretor, e esta **procura por sinais denotadores de sensações**, pode ser vislumbrada a partir de alguns dos documentos presentes no dossiê, denominado *O Veneno da Madrugada: Fotografia e Direção*. Este caderno não possui numeração de páginas (o que

impede que saibamos com exatidão a ordem dos documentos ali presentes), mas essas somam um total de 54 páginas.

Este material divide-se em fotografia e direção. Quanto ao primeiro item, encontramos gravuras, fotos, e os estudos sobre eixo de luz (as sequências que seriam filmadas durante o dia e a noite); quanto ao segundo, encontramos a análise das trajetórias essenciais das personagens, ponto de vista e posicionamento de câmera para as filmagens (desenhos das plantas baixas que remetem à estrutura espacial do vilarejo no qual se passará a história), datado de 06/02/2004.

Neste momento, partimos para a descrição e análise das informações resguardadas nesses documentos. Iniciamos nossas observações pelas informações sobre a cenografia e, posteriormente, passaremos à fotografia.

3.3.1 Recursos criativos e tradução: *cenografia*

Os recursos ou procedimentos criativos são esses meios de concretização da obra. Em outras palavras, são os modos de expressão ou formas de ação que envolvem manipulação e a conseqüente transformação da matéria prima. (SALLES, 2011)

Seguindo a leitura do documento *O Veneno da Madrugada: Fotografia e Direção*, voltamos o nosso olhar às informações que podem sinalizar pistas sobre o processo de construção da estrutura espacial filmica. Esse mesmo conteúdo se repetirá em outros dois materiais: *Dossiê O Veneno da Madrugada: Cenografia 1* e *Dossiê O Veneno da Madrugada: Cenografia 2*. Estes documentos possibilitam percorrer uma série de folhas que apresentam ensaios (modos de experimentação), na qual diversos desenhos arquitetônicos (*plantas baixas, de locação e execução*) traduzem as noções de espacialidades determinantes para a construção da cenografia e para as filmagens. A seguir, um dos exemplos dos desenhos existentes no caderno:

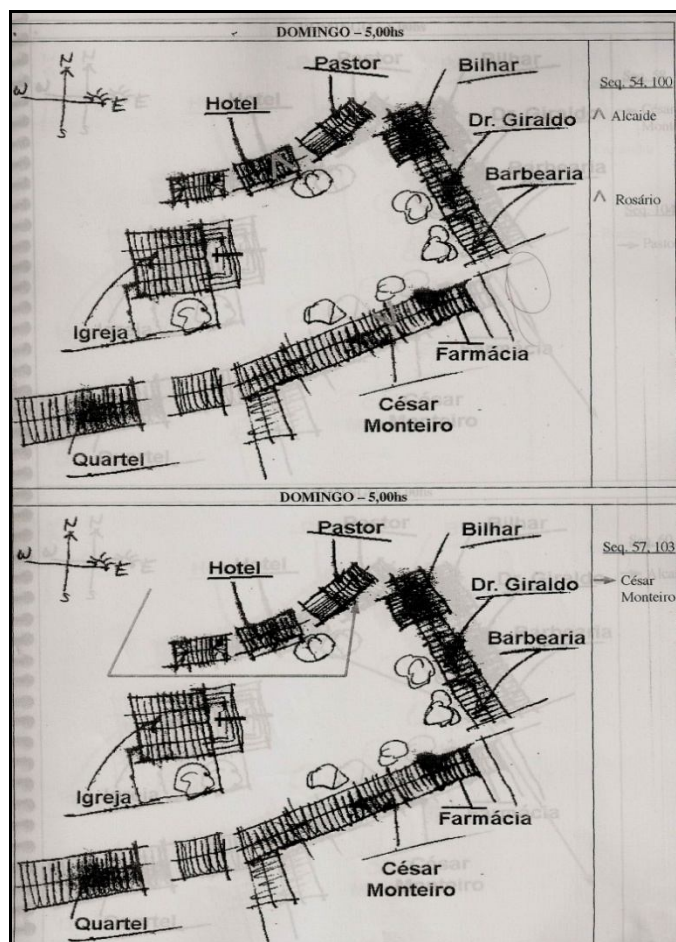


Figura 23- Croqui da vila a ser construída.

Aqui, noções de espacialidade são testadas e experimentadas. Esta figura pode estar indicando as primeiras tentativas de tradução do vilarejo em que se passa a história de García Márquez. Esta hipótese se ratifica pelo fato de os desenhos estarem em estado bruto, trata-se de croquis, e somente as indicações das setas e os textos foram feitos no computador. Observando com mais cuidado esta figura, identificamos alguns dos locais que se fazem presentes no espaço ficcional do romance (Igreja, Quartel, César Monteiro, Farmácia, Barbearia, Dr. Giraldo, Bilhar, Pastor, Hotel).

Outra informação interessante que nos faz pensar que estes ensaios serviram não somente como auxiliares à cenografia, mas também para a organização das filmagens, diz respeito às informações quanto à orientação (norte-sul-leste-oeste); o horário em que determinado acontecimento sucederá na história (domingo – 5,00hs); e a informação observada no canto direito superior da figura, onde se lê: “seq 54, 100”. O nome Alcaide acompanha o símbolo < quem vê (ponto de vista), e no exemplo abaixo, sequência 57, 103, o

nome Cesar Monteiro acompanha o símbolo → que significa a trajetória deste personagem durante a ação.

Seguindo a leitura desses mesmos documentos, outras imagens se destacaram. A imagem seguinte (figura 2)⁸³ é a planta baixa do vilarejo, local onde se armará o futuro cenário, e futura locação para a realização das filmagens. Imediatamente uma nova informação se revela. Trata-se da tentativa de reprodução da figura anterior, só que agora totalmente feita no computador, e com novos dados, situando-a num momento posterior a criação anterior.

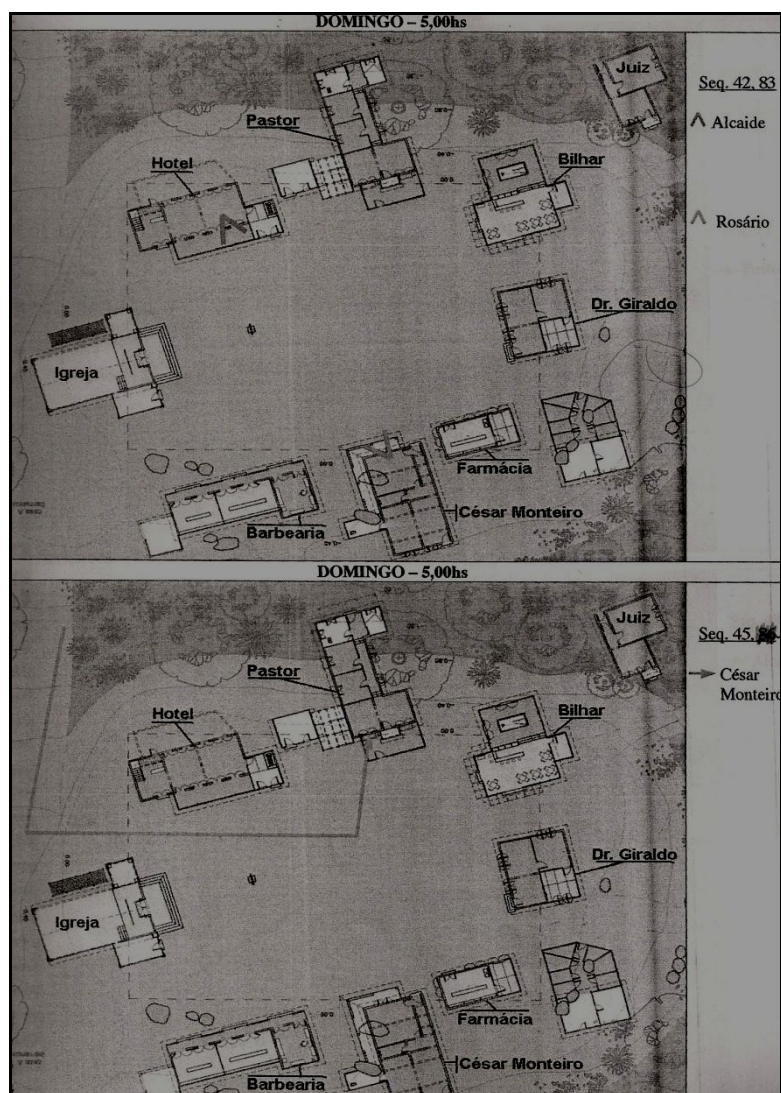


Figura 24- Planta de locação dos prédios na vila.

⁸³ No material, existem as plantas baixas de cada prédio que serviram para a construção da cidade cenográfica.

Ao compará-la com a figura anterior, percebemos algumas mudanças em relação aos prédios. Nesta figura é adicionada a casa do Juiz/ou repartição pública, e o quartel não está mais em cena.

Outro documento nos revela que cada um dos prédios (conforme as plantas baixas) foi desenhado separadamente, um trabalho arquitetônico necessário para a construção da cidade cenográfica. Esse é um momento singular do processo. Uma antevisão das futuras instalações, geradas a partir de recursos arquitetônicos. Esse material serve tanto para a direção de arte, responsável pela criação da ambientação do filme (composição de cenário), como serve de guia para as tomadas de filmagem (como exposto anteriormente). Mais uma vez atestamos a necessidade do artista buscar subsídios (outros) para dar *corpus* as suas ideias.

O trabalho de direção artística mostra-se fundamental ao viabilizar os primeiros contornos/formas que respondem ao desejo de concretude intuído previamente pelo idealizador do filme: Ruy Guerra. Mais uma vez, nos encontramos no momento de experimentação, no qual é possível constatar o exercício de tradução de algo que se coloca no âmbito simbólico (contexto verbal) para sua recriação no âmbito do audiovisual (contexto sincrético). Diante disso, nos encaminhamos para o momento seguinte que parte de uma pergunta fundamental: o que esses esboços/desenhos nos relevam sobre a história do romance?

No romance, o narrador descreve a história de maneira objetiva. É por via de diversos episódios que o narrador nos apresenta com detalhe as ações dos habitantes. E, para dar conta de um relato que engloba a vida de vários personagens (coletivo), a história é-nos apresentada a partir de uma estrutura fragmentada, muito parecida com a dos *takes* cinematográficos. As pausas⁸⁴ chamam atenção durante a narrativa, sendo a maioria destas reservadas a descrições detalhadas dos ambientes. Esse estilo empregado pelo escritor vai trazendo informações que se colocam como índices que ajudam o leitor a elaborar sua própria cidade imaginária. Seguem alguns exemplos que atestam as descrições de espaço/ambiente presentes no romance: (MÁRQUEZ, 2010, grifo nosso)

⁸⁴ Sobre a temporalidade da narrativa, Genette (1995) apresenta-nos a seguinte classificação: *ordem*, que diz respeito à sequência dos acontecimentos ao longo da narrativa; *duração* que se refere ao tempo dos acontecimentos, e a *frequência* que determina a quantidade de vezes que algo aparece na narrativa. *Duração*: ocorrem tanto isocronias (cenas) como anisocronias (pausas). Ao notar que o romance se constrói a partir da descrição minuciosa dos ambientes internos e externos, recorreremos a esse modelo de análise para embasar nossas observações.

*Era una **habitación** con grandes espacios alambrados. La ventana sobre la plaza, también alambrada, tenía una cortina de cretona con flores amarillas. En la mesita de noche había un receptor de radio portátil, una lámpara y un reloj de cuadrante luminoso. (p.08)*

*Las casas estaban abiertas en torno a la **plaza** (p.16)*

*Inmóvil frente a la puerta el padre padecía una instantánea fascinación. Durante muchos años había oído el clarinete de Pastor, que a **dos cuadras de allí** se sentaba a ensayar (...) (p.07)*

*El padre Ángel acabó de abrir la puerta sobre la **plaza**. (p.06)*

***Tres casas más allá**, César Montero soñaba con los elefantes. (p.08)*

Ao construir um discurso com inúmeras *pausas*, a velocidade da narrativa do romance diminui, pois congela-se a história, e o narrador nos fornece, principalmente, descrições pormenorizadas dos ambientes. Essas descrições seguem durante todo o romance. A todo momento somos impelidos pelo narrador a imaginar; há o desejo de demarcar os lugares por onde passam os personagens, assim como as características internas e externas dos ambientes que compõem o espaço ficcional.

Seguindo a ordem de produção do filme, encontramos uma nova informação, só que não mais nos documentos de processo de primeira ordem, agora no material presente no vídeo *Desenhando um filme: o veneno da madrugada*.⁸⁵ Este é um material muito importante por nos revelar informações pertinentes sobre o processo criativo de técnicos que trabalharam no filme. Marcos Flaksman (diretor de arte) – no vídeo *Desenhando um filme* – ao falar sobre a construção da cidade cenográfica, aponta-nos algumas das características principais às quais ele se apegou, após a leitura da obra de García Márquez.

Esse local pra mim era como se fosse uma clareira aberta na floresta, na América Latina, onde este povoado tivesse se instalado. Então nós tínhamos esses dois dados. Número 1: era um povoado em decadência. Número 2: era latino-americano. E chovia o tempo todo. (Marcos Flaksman)

Neste material/vídeo podemos ver uma maquete ilustrativa (Figura 25) confeccionada pela direção de arte do filme. Uma estrutura que dá vida e cor às ideias colocadas previamente nas plantas baixas de locação e execução, como mostrado anteriormente. Agora colocamo-nos num momento posterior, muito perto do resultado final: o filme acabado levado à apreciação do público.

⁸⁵ Disponível em: <http://vimeo.com/52120117>. Acesso: 12/05/2013.

Decidimos construir essa cidade. Dessa cidade a gente tem aqui na exposição uma maquete. Ela foi construída, finalmente, no município de Xerém, perto de Caxias aqui no Rio. Chovia muito lá. (Marcos Flaksman)

Segue, abaixo, a maquete realizada antes da produção, com a 'concretização' do vilarejo a ser construído para as filmagens. À medida que vamos apresentando as figuras, mostraremos recortes do texto literário para que seja possível perceber o movimento de transcrição da caracterização espacial do romance para o filme.



Figura 25- Maquete feita para a construção do povoado.

La plaza desolada, los almendros dormidos bajo la lluvia, el pueblo inmóvil en el inconsolable amanecer de octubre... (MÁRQUEZ, 2010, p.07)

Abandonó la plaza por una calle angosta y torcida, con casas de paredes de barro cuyas puertas soltaban al abrirse los rescoldos del sueño. (MÁRQUEZ, 2010, p.12)



Figura 26- Visões da maquete do povoado. Extraído do documentário *Desenhado um Filme*.

(...) *espoleó la mula y la hizo girar varias veces sobre las patas traseras, hasta que el animal se afirmó en el jabón del suelo.* (MÁRQUEZ, 2010, p.11)

No percurso realizado até aqui, exploramos os documentos de processo em busca de indícios que viabilizassem uma aproximação do percurso de trabalho técnico e criativo empreendido por Ruy Guerra e outros profissionais que o ajudaram a dar forma e significação ao seu desejo, até a apresentação do produto-final, o filme.

Até aqui, percebemos que o processo de criação do filme foi sofrendo profundas transformações, uma contínua metamorfose, necessária para o surgimento de novas formas/canais de comunicação. Desse modo, passamos à discussão sobre o processo criativo das imagens, e, num segundo momento, realizaremos a análise da imagem. Por fim, buscaremos na intimidade dessa concretude – onde ocorre a simbiose entre forma e conteúdo – ver o que esta pode nos revelar sobre a forma e/ou conteúdo do universo imaginário resguardado nas folhas do romance de Márquez, seguindo a colocação de Bakhtin: “O objeto estético constitui-se a partir de um conteúdo artisticamente formalizado ou de uma forma artística plena de conteúdo”. (1988, p.50) Portanto, todos os recursos criativos, “a concretude dos rascunhos, esboços e ensaios está diretamente ligada à materialização da obra, ou seja, a formalização do conteúdo”. (SALLES, 2011, p.78)

3.3.2 Recursos criativos e tradução: *fotografia*

No caderno *O Veneno da Madrugada: Fotografia e Direção*, logo nas primeiras páginas, no item *fotografia*, nos deparamos com a reprodução fotocopiada de uma gravura que pertence à artista Käthe Kollwitz. Trata-se de uma única amostra do vasto acervo artístico dessa artista, que, sem dúvida alguma, inspirou a escolha do diretor ao compor a fotografia filmica. (ver Figura 27)

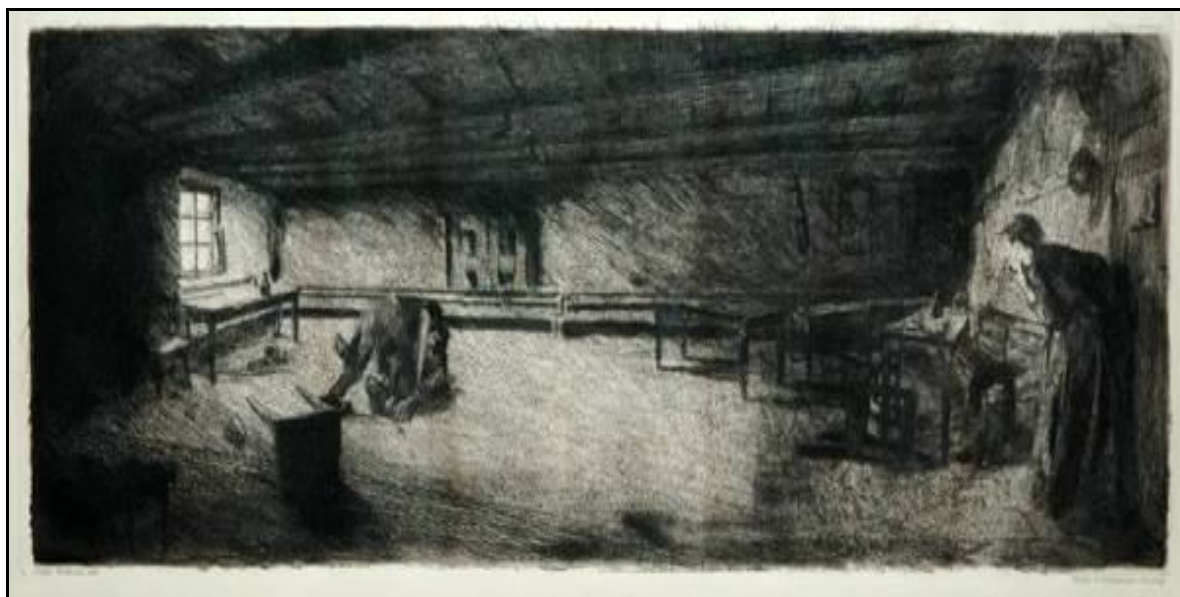


Figura 27- *Cena de Germinal*, de Zola (1893) Käthe Kollwitz

Essa gravura, provavelmente faz parte dos estudos preliminares realizados antes das filmagens de *O veneno da madrugada*. Colocamo-nos novamente no campo das experimentações. “O artista, quando sente necessidade, sai em busca de informações”. (SALLES, 2011, p.130) Nesse sentido, podemos falar de um modo consciente de obtenção de conhecimento, “que está relacionado à pesquisa de toda ordem”. (SALLES, 2011, p.131) Só para ilustrar, há casos em que o artista sente a necessidade de se lançar à pesquisa de campo e esta lhe rende anotações. Na literatura brasileira, conforme Salles, temos o conhecido exemplo de Guimarães Rosa “que se alimentou de anotações de pesquisas sobre o sertão de Minas Gerais, e a caderneta de campo do jornalista Euclides da Cunha que depois gerou os sertões”. (2011, p.130)

É difícil sabermos os reais motivos que levaram Guerra à gravura desta artista, contudo, é fato que esta ratifica o movimento de busca empreendido pelo artista ao compor a sua obra. Neste caso, a gravura coloca-se como uma ferramenta que dá suporte a uma ideia que, mesmo vaga, remete a um desejo de tradução. Sendo assim, fez-se necessário adentrarmos um pouco no universo dessa artista para investigar o lugar dessa imagem no percurso criativo do diretor.

Käthe Kollwitz nasceu em 8 de Julho de 1867, em Königsberg, no leste da Prússia. Ela cresceu numa atmosfera de intenso sentimento religioso, especulação filosófica e pensamentos revolucionários que deixaram uma permanente marca em seu caráter. O cenário de devastação e desolação se faz presente em sua obra. A transição entre os séculos XIX e XX criou um clima de angústia generalizada, motivados por sucessivas guerras e revoluções na

Europa, gerando um sentimento existencialista que levou muitos dos artistas plásticos a debruçarem-se sobre o mesmo tema: a condição humana. A obra de Käthe representa um mundo triste e doloroso, onde as figuras parecem estar marcadas por uma obscuridade opressora, em que predominam a referência à dor, à injustiça social, à pobreza, à doença, e à morte. “Linha, e ausência de cor, tornaram-se o princípio básico de sua expressão. A arte gráfica mais apropriadamente utilizada para delinear o fluxo social no qual a Alemanha fundava-se”. (ZIGROSSER, 1969, p.09) Com traços expressionistas, através dos meios gráficos de desenho, gravura, litografia e xilogravura, Käthe abraçou em suas obras as vítimas da pobreza, fome, violência, guerra. Por diversos anos ela havia sido desenhista e pintora, e com o passar dos anos foi se tornando mais atraída pela gravura.

O romance de Gabriel García Márquez é marcado por características que dialogam com as características presentes na obra de Käthe Kollwitz. Em toda narrativa paira uma atmosfera de pobreza, dor, abandono, opressão e injustiça. O povoado apresenta-se extremamente pobre, “*con casas de paredes de barro cuyas puertas soltaban al abrirse los rescoldos del sueño*”. (MÁRQUEZ, 2010, p.12) A opressão política, econômica e religiosa marca a injustiça social e os desmandos em que vive o povoado de *La mala hora*. Essas características do romance casam bem com as características da arte de Käthe Kollwitz, e essa similitude temática e formal pode ter motivado a ida do autor do filme à obra dessa artista. Além disto, percebemos que outras significações foram exploradas pelo diretor como, por exemplo, o sentido de dualidade (acima apontado) que encontramos na combinação *luz e sombra* (discutiremos mais adiante), traço característico nas obras de Käthe. Dualidade esta que encontra eco na obra de García Márquez, como vimos.

Neste momento, saímos do âmbito da oficina de fabricação, lugar onde podemos vislumbrar os ensaios, experimentos, rasuras, formas, materiais que se mesclam no movimento transcriativo de uma linguagem a outra, e passamos para o espetáculo do visível, um visível que resguarda em cada linha, forma, cor e profundidade a natureza híbrida presente na gênese cinematográfica.

3.4 Para uma leitura da *Imagem*

A flecha é lançada, o caçador-mágico se movimenta perante a parede, não há distinção entre a imagem do animal pintado e a realidade empírica, os dois elos caminham juntos e inseparáveis. De acordo com Hauser, “o caçador e pintor do paleolítico pensava estar na posse

da própria coisa na pintura, pensava ter adquirido poder sobre o objeto por meio do retrato do objeto”. (1998, p.4)

O exemplo anterior remete a criações visuais produzidas há milênios e tem como função nesta explanação ressaltar que o diálogo imagético está intrínseco na história do homem. A história da arte valida tal afirmação. A linguagem visual passou e passa por mutações e é adaptada de acordo com o contexto cultural em que está inserida. Sua elaboração está pautada por funções e intenções, logo, o sentido mágico de sobrevivência que tinha a arte para o homem paleolítico, por exemplo, não difere muito da necessidade de expor suas angústias existenciais presentes nos expressionistas.

Nesse sentido, buscaremos uma aproximação da manipulação intencional da imagem fílmica de *O veneno da madrugada*, de modo a evidenciar a estruturação e composição dos elementos utilizados para atingir resultados específicos. Começaremos explorando aspectos que remontam o universo particular da imagem, para então termos condições de visualizar algumas das estratégias de composição utilizadas por Guerra, estratégias estas que foram criadas para gerar determinado efeito, e assim, extrair informações sobre a *transcrição*.

3.4.1 A intencionalidade da imagem

A ação de produzir imagem não deve ser considerada como algo desprovido de finalidade, portanto, para cada situação é gerada uma representação que contempla algum anseio. Afinal, a imagem é detentora de conteúdo, e, segundo Coutinho (2006) ao eger uma determinada imagem para análise, é possível verificar que tal objeto visual tem em sua conformação uma mensagem inserida. Dessa maneira, a fotografia de um filme, a composição de uma tela ou uma propaganda publicitária, correspondem aos anseios do seu criador e não é fruto do acaso.

O russo Roman Jakobson, (1990, apud MOREIRA, 2011, p.88) dividiu o processo comunicativo em seis fatores: o emissor, a mensagem, o receptor, o referencial, o código e o canal. E ainda afirma que dependendo da intenção da mensagem um desses fatores será enfatizado e os outros terão papéis secundários. Moreira destaca que:

Quando o emissor transmite uma mensagem ao receptor, ele pode estar interessado em comunicar algo sobre seu contexto, isto é, sobre uma terceira pessoa, coisa ou fato. Mas, ao invés disso, ele pode estar interessado em expressar algo sobre si mesmo, sobre seus próprios sentimentos; ou então, estar enfatizando o seu receptor, tentando seduzi-lo ou persuadi-lo. Então, é

possível classificar as mensagens de acordo com a ênfase dada a cada um desses fatores. (2011, p.88)

A fotografia cinematográfica não foge à regra, podendo estar associada a algum desses fatores. No filme em questão, é possível apontar três fatores: a função referencial, que esta associada a terceira pessoa do verbo e descreve uma realidade circundante; o segundo fator está associado à função poética. É o próprio processo de construção da mensagem. Jakobson, (1990, apud MOREIRA, 2011, p.102) assegura que os dois mecanismos de arranjo da linguagem: a seleção e a combinação são responsáveis pela poética, estando estes presentes no processo de elaboração da mensagem. Portanto, estão presentes em todas as funções e em todas as linguagens. Por último, temos a função metalinguística, na qual a linguagem é utilizada para falar da própria linguagem. A relação deste item com o filme pode ser apontada nos momentos de retornos e repetições com desfechos diferentes. De maneira que não acontece uma narrativa linear, em cada retorno busca-se reconstruir um final distinto, levando o receptor a questionar a própria construção da narrativa cinematográfica.

Ainda sobre a construção imagética e sua intencionalidade Martín-Barbero e German Rey, (2001, apud COUTINHO, 2006, p.331) classificaram as imagens em três grupos: a imagem documento, que desempenha função de registro; a imagem narrativa, caracterizada pelo movimento, no caso, televisão e cinema; e a imagem dirigida para o exercício de ver, definida como instrumento de conhecimento, e não como uma ação mecânica de ver e não olhar (gerar contemplação). Para a presente análise, na qual buscaremos através da leitura da fotografia entender os sentidos que foram transcritos do romance, serão abordados os dois últimos itens do grupo. A imagem narrativa e aquela direcionada para o exercício de ver.

3.4.2 Percepção da imagem

Definido os grupos aos quais pertencem as imagens em estudo, o segundo passo é percorrer a metodologia analítica da imagem. De acordo com Moreira (2011) existem três processos: *estruturação*, *recepção* e *significação*. Primeiramente ocorre a organização dos elementos *estruturantes* da imagem, que conforme elucidou Ostrower (2004) são cinco: a linha, a superfície, o volume, a luz e a cor. Em seguida serão organizados dentro de uma composição, que segundo a mesma autora são: semelhança e contrastes; tensão espacial–ritmo e proporções. Há também, espaços e expressão que englobam: movimento visual, orientações e direções espaciais.

Após tal conformação os códigos visuais são transformados em códigos de linguagem, como afirmou Coutinho (2006). Portanto, passam de dados isolados para arranjo com significações. Sobre essa coesão formal, Ostrower afirma: “os elementos visuais não têm significados preestabelecidos, nada representam, nada descrevem, (...), antes de entrarem em contexto formal”. (2004, p.53)

Posterior à fase de construção e organização, os sujeitos envolvidos na ação de produção e transmissão de tal artefato, procuram sintetizar as informações inseridas em tal peça visual. Por fim, é o momento em que sucede a *significação*. É importante salientar que a interpretação de tal objeto é influenciada pelo contexto cultural e subjetivo tanto do emissor quanto do receptor.

3.4.3 Olhar analítico da imagem

É sabido que, da esfera abstrata à concretização, há intencionalidade. Afinal, tais objetos nascem de códigos visuais transformados em códigos de linguagem, e do contato subjetivo emissor-receptor e suas atribuições de significados.

Com o intuito de esclarecer o tipo de imagem elaborada por Ruy Guerra, em seu filme, primeiramente serão expostas as particularidades do elemento visual luz.

No cinema, talvez, a luz seja a ideologia, sentimento, cor, tom, profundidade, atmosfera, narrativa. A luz é aquilo que reúne, que apaga, que reduz, que exalta, que arrisca, esfuma, sublima, derruba, que faz tornar crível ou aceitável o fantástico, o sonho, ou ao contrário, torna fantástico o real (...) preenche um vazio, cria expressão onde ela não existe. A luz é o sal alucinatório que queimando, irradia as visões: e o que vive sobre a película, vive pela luz (FELLINI, 1986, apud SALLES, 2011, p.73-74)

3.5 Iluminação

Ao abordar a intencionalidade da imagem estamos afirmando o desejo de atingir e transmitir algo, ou seja, a mensagem ao receptor. Quando ambicionamos uma determinada recepção-reação, manipulamos a mensagem, e a sua estrutura para tal efeito, como foi elucidado na abordagem anterior.

Sabemos que a imagem cinematográfica (fotografia) é composta pela atuação dos atores, cenário, pelos ângulos e movimentos de câmera, mas para avivar a composição da imagem deve-se acrescentar luz a ela, produzindo uma atmosfera particular e atribuindo-lhe significados. Sendo assim, o valor plástico de uma imagem cinematográfica depende da composição da luz para constituir seu poder expressivo.

A nosso ver, o elemento visual explorado com força no filme para tocar sentidos do texto fonte, é a luz. No filme *O veneno da madrugada* é nítida a atmosfera psicológica, emocional e simbólica criada pela iluminação. Em vários momentos ela é fortemente focalizada dirigindo o olhar do receptor. Em outros cria altos contrastes (claro-escuro) contribuindo com a ideia de *dualidade* que enlaça o romance.

Ao falarmos em percepção visual é importante esclarecer que a luz é o fator essencial para tal evento. É por meio deste elemento que enxergamos formas, cores e espaços. O sol, a lâmpada, a chama da vela, despem os objetos da escuridão, sendo estes criaturas da luz. Segundo Arnheim (2002) a importância da luz está além das explicações físicas, ela transborda e banha outros campos do conhecimento, inclusive, o psicológico e o simbólico.

3.5.1 Qualidades gerais do elemento artístico visual: luminosidade

Para compreender o arranjo luminoso do filme, primeiramente, devemos esclarecer algumas particularidades sobre a percepção da luz, tais como a diferença entre claridade e luminância. Esta última característica está atrelada à capacidade física que objeto possui em absorver e refletir luz, quer dizer, é o que torna o objeto visível. Por outro lado, a claridade é um aspecto relativo, varia de acordo com a quantidade de luz dentro de um ambiente, e pode ser uniforme ou gradiente. Quando a luz é distribuída uniformemente não gera variações tonais (tons escuros, médios e claros), tais oscilações são geradas pelos gradientes de luz e sombra que também geram profundidade e tridimensionalidade. Concluimos então que a iluminação é diferente da claridade. “A iluminação é uma imposição perceptível de um gradiente de luz sobre a claridade e cores do objeto do conjunto”. (ARNHEIM, 2002, p.299)

Para que a luz seja considerada elemento visual artístico é necessário que existam áreas de claro-escuro, o que a caracteriza como iluminação. A sua posição, direção, intenção, e sua interação com o espaço deve ser um procedimento consciente, pois a luz interfere na configuração do objeto, podendo criar um aspecto plano ou tridimensional: “os efeitos de iluminação são fortemente influenciados pela distribuição da luz percebida no ambiente espacial total”. (ARNHEIM, 2002, p.302) Portanto, ao observar uma determinada composição que enfatiza este elemento, devemos nos ater em seu relacionamento com regiões isoladas e com o todo.

Há diversas maneiras de organização artística luminosa, um exemplo simples, é a luz lateral que separa áreas luminosas e obscuras em lados opostos permitindo que o olhar

reconheça esses dois extremos. A lateralidade da luz origina ordenação e unicidade na imagem, porém, provoca nos objetos próximos sombras bastante escuras, e se a intenção é amenizar tais efeitos outras fontes podem ser usadas, de maneira criteriosa. Porém, se a intenção é trabalhar com contrastes intensos é indispensável o conhecimento dos tipos de sombra, que são: as sombras próprias e as projetadas. A primeira faz parte do objeto e indica volume, a segunda é gerada de um objeto e imposta sobre o outro criando áreas escuras, modificando sua unidade e também criando espaços. No filme, identificamos a iluminação por meio de altos contrastes, sombras próprias e projetadas, composta de forma a gerar violentas oposições entre áreas luminosas e não luminosas.

3.5.2 Os arrebatadores contrastes

A composição, enfatizando a luz e a sombra e seus altos contrastes (que veremos na análise), aparece na pintura barroca com artistas que fizeram da iluminação sua grande ferramenta pictórica. É bom esclarecer que no Renascimento o claro e escuro foram uns dos elementos que inovaram a maneira de pintar, pois, era por meio desse “chiaroscuro”⁸⁶ que as figuras ganhavam rotundidade e aspectos de estarem vivas.

Entretanto, no barroco a luz não tem apenas a função de modelagem tridimensional, ela cria atmosfera simbólica, ela é intencionalmente utilizada para atingir o emocional do receptor. Afinal, a pintura que carregava tal iluminação, muitas vezes arrebatadora, tinha função religiosa, ou seja, de catequizar fieis. Por meio de imagens bíblicas, a luz era o condutor sentimental, o espiritual presente na obra. “A iluminação tende a guiar a atenção seletivamente, de acordo com o significado desejado”, concluiu Arnheim. (2002, p.315) Novamente surge a ideia de indução e intenção, e é essa amarra que faremos com a iluminação da obra *O veneno da madrugada*.

3.5.3 O movimento e direção visual gerado pela luz e sombra

Tanto Arnheim quanto Ostrower diferem o fenômeno natural luz, do elemento visual luz. Nas artes visuais, é conhecido como iluminação. É considerado atributo artístico visual quando gera contraste entre luz e a sombra. Segundo Ostrower “para que o elemento se torne expressivo, é preciso todo o movimento visual desdobrar-se através de valores claro e escuro”. (2004, p.88) São as oscilações entre as áreas iluminadas e não iluminadas que vão movimentar e direcionar os olhos dentro da obra.

⁸⁶Claro-escuro, em italiano.

O movimento é ocasionado pelas áreas claras que avançam e as escuras que recuam, originando, assim, vibração no olhar. “Quanto mais intenso o contraste (...), tanto mais visível é o efeito da vibração: o claro, referidos aos escuros, vai avançar, e o escuro, referidos aos claros, vai recuar”. (OSTROWER, 2004, p.88)

A intensidade do movimento depende da maneira como o elemento luz é manipulado. Pode ser suave, mas, também, violento, tais resultados dependem das intensificações, das variações e das inversões aferidas aos valores contrastantes. Quanto mais impetuosos os contrastes, maior o efeito vibratório de avanço/recuo simultaneamente. Ostrower esclarece, “a profundidade não mais se apresenta tridimensional, pois não percebemos as dimensões de altura e largura. Em vez disso, vemos o tempo. (...). O artista os formula como ritmos”. (2004, p.91) O olhar é envolvido em um ritmo luminoso que transcende a tridimensionalidade, não há peso nem densidade, o espaço aos olhos do observador é incorpóreo. Conforme a mesma autora, (2004) a composição que enfatiza o elemento visual luz, arquiteta uma imagem constituída de pura energia.

3.6 Photo - grafia: uma imagem que se lê e se transcria

Ao longo dos primeiros minutos do filme, deparamo-nos com uma fotografia soberbamente pouco iluminada, que vai causando desconforto e estranhamento. Tudo é muito obscuro, e nesse momento inicial, ainda não conseguimos fazer associações. Com o desenrolar da trama e principalmente com a insistência desse elemento cênico (*photo* - escura) percebemos que o signo ora apresentado trata-se não apenas de um elemento indicial, de aspecto escuro e ambíguo que se refere à noite na qual começa o filme, mas um elemento icônico gerador da 'atmosfera' que paira sobre o vilarejo durante quase toda a narrativa.

A tela como um espaço plástico é parecida com o espaço plástico da pintura. Percebemos, então que este espaço de representações se faz através de proporções e volumes. O mesmo se aplica ao cinema: a película, antes de ser impressa pela luz, não passa de várias camadas e de milhares de pigmentos. Ao serem atingidos pela luz, esses pigmentos tomarão, em relação aos outros, um cromatismo que se reverterá, na somatória numa luz global. (LEONE; MOURÃO, 1993, p.37)

O quadro foi pintado pela luz do fotógrafo Walter Carvalho que segue uma trajetória na qual seu material de trabalho, a luz, funciona como elemento dramático. Ele já fotografou mais de 60 filmes,⁸⁷ dos quais destaco: *Central do Brasil* (1998) de Walter Salles; *Madame Satã* (2001) de Karin Aïnuz; *Lavoura Arcaica* (2001) de Luiz Fernando Carvalho; *Filme de*

⁸⁷ Direção e/ou direção de fotografia.

Amor (2003) de Júlio Bressane. Nessas produções, o trabalho de Walter também se integra ao universo do realizador como dado expressivo. Este resultado não pode ser visto como um mero acontecimento, obra do acaso, a ser observado isoladamente. De acordo com Leone e Mourão, é um “erro de uma certa crítica que fragmenta o filme em fotografia, roteiro, realização, atuação etc., como se essas coisas pudessem ser desligadas de um conjunto harmônico”. (1993, p.37)

Ao analisarmos o filme *O veneno da madrugada*, vamos percebendo todo um investimento por parte do diretor no que se refere à iconicidade cinematográfica, ao tentar representar imgeticamente através da composição da fotografia, algumas das propostas temáticas do livro, garantindo uma perfeita sintonia entre livro e filme.

Anteriormente identificamos algumas das estruturas de composição visual que constituem a imagem fotográfica de Guerra, estruturas estas que, a nosso ver, estabelecem uma íntima relação com elementos presentes no romance. Essas informações são fundamentais, pois elas nos darão condições de guiar nossos olhares ao percorrermos os três níveis de leitura da imagem: estruturação, percepção, significação.

Essa análise acontecerá por meio de apontamentos em determinadas passagens do filme. Por esse motivo foram selecionados alguns *frames* para que sejam mostrados e comentados itens relacionados à *estruturação*, como: a disposição da iluminação, o movimento causado por tal elemento visual, a escassez de luz, os contrastes e a sombra projetada.

Esses elementos são fundamentais para que possamos através da percepção, leitura e interpretação da imagem, compreender a influência narrativa e estilística da iluminação no filme. Aqui haverá um esforço no sentido de lançar uma carga subjetiva sobre os signos experimentados na busca de pistas que nos revelam informações pertinentes sobre a transcrição operada pelo diretor. Importante destacar que os *frames* escolhidos não são necessariamente sequenciais (ordem cronológica), já que estes seguem a coerência dos pontos que serão discutidos.

3.6.1 Ocre, penumbra, luz de vela, lampião!

O veneno da madrugada se passa numa noite chuvosa e, na conversa, Ruy me dizia palavras como musgo, *ocre*, *penumbra*, *luz de vela*, *luz de lampião*: são as bases da fotografia do filme.⁸⁸

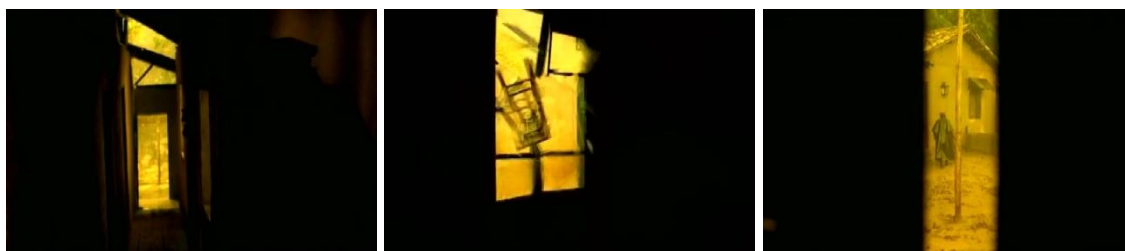
Em *O veneno da madrugada* predominam duas fotografias: uma escura (preta) e uma clara (amarelada). Isso parece uma informação óbvia, mas, se olharmos mais de perto e com cuidado percebemos que esse jogo – claro-escuro – vai ganhando diferentes matizes em função da intencionalidade da mensagem a ser traduzida.

A partir dos exemplos dos *frames* abaixo, pretendemos demonstrar o padrão de iluminação predominante no filme que se sustentará a partir dos arranjos das variações de claros e escuros. A primeira seleção traz as oscilações de luz presentes no ambiente interno. Os ambientes escuros ora são iluminados pela forte luz que incide de fora para dentro, como na igreja (imagem 1); ora são iluminados pela luz elétrica, como na delegacia (imagem 2); ora iluminados pela luz de lampião, ou vela como na casa (igreja) do Padre Ángel (imagem 3). Na segunda seleção, observa-se a escuridão do interno em contraponto com o ambiente externo. E, por último, as variações entre a noite com chuva acentuada (luz dos postes), e o dia tomado pela visível lama. A iluminação do dia em contraposição ao breu da noite também carregam a ideia de oposição.

a) Ambiente interno



b) Do interno para o externo



⁸⁸ Entrevista com o diretor de fotografia Walter Carvalho, Cf. LEAL, 2012.

c) externo dia - noite



A partir da leitura desses quadros, percebemos que tanto o dia como a noite, assim como os ambientes internos e externos, são banhados por uma luz amarela, embora ocorra diferenciação na quantidade e distribuição desta luz em cada ambientação. A vibração contrastante entre claro e escuro que oscila da imagem é o primeiro elemento que remete às ideias de **dualidade, melancolia e soturnidade**.

Essa estratégia (luz), já traduz, nesse primeiro momento, as significações profundas do romance (ser e parecer) bem como a atmosfera (dúbia) que paira sobre o vilarejo durante todo o desenrolar da história. Além de traduzir significações profundas, as imagens também traduzem características objetivas dos ambientes. Seguem, abaixo, algumas das passagens em que o narrador nos fornece características referentes à ambientação: (MÁRQUEZ, 2010, grifo nosso)

*En el interior de su **lúgubre** tienda de armarios desocupados (...)* (p.122)

*(...) el olor del excusado y luego el interior **lúgubre** de la iglesia (...)* (p.111)

*(...) en la salita iluminada por la bombilla **lúgubre** del balcón.* (p.150)

*(...) yacía frente al ventilador eléctrico en la sala en **penumbra**.* (p.140)

***El calor** se hizo más intenso (...). Un **vapor de tierra húmeda** penetró en el cuarto.* (p.25)

*(...) mientras se encendían **las luces en la calles desiertas*** (p.165)

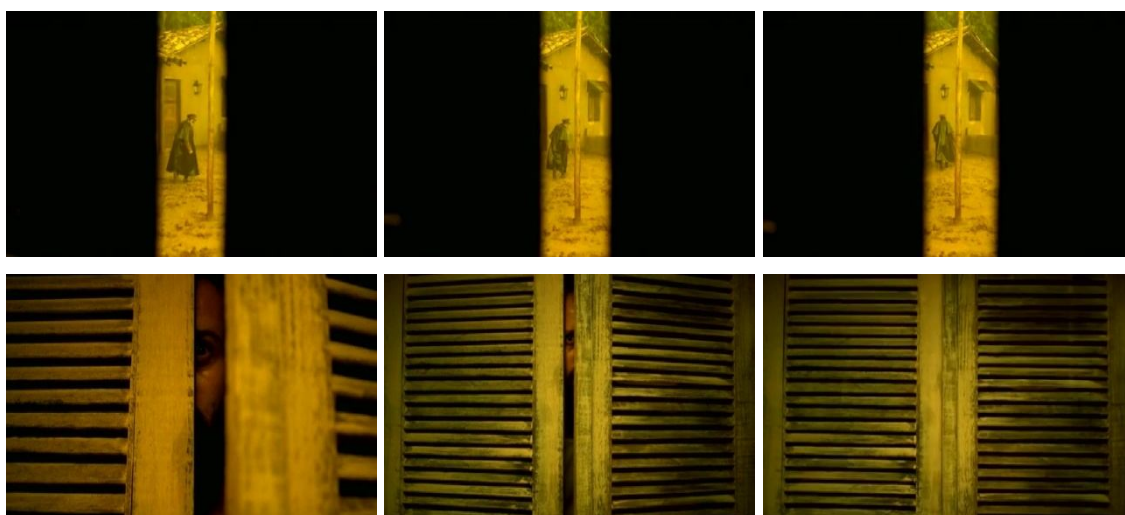
Toda a descrição no romance, seja dos ambientes internos ou externos, remete a lugares escuros, úmidos, enlameados, acometidos pela chuva e pelo calor. E, o simples efeito dramático criado pela iluminação, neste caso, reage poderosamente a favor da atmosfera sufocante e claustrofóbica que configura o universo imaginário criado por García Márquez. Agora adentraremos a intimidade dos quadros com mais profundidade, e, a partir dessa observação, poderemos alçar outras relações possíveis entre livro-filme.

3.6.2 *Es todo el pueblo y no es nadie*: o observador e o observado

La mala hora é um romance feito de silêncios, e estes parecem falar mais que muitas palavras. Tudo fica no nível da indefinição. Nada é explicitado. Um exemplo é o próprio conteúdo dos pasquins. Se estes veiculam verdades ou não, não se sabe. Assim como não sabemos quem os espalham pelo povoado.

Ao mesmo tempo em que os papeluchos funcionam como desmascaramento (pois tocam em “verdades” que não podem ser reveladas), esse meio funciona como um lugar onde todos parecem vestir máscaras para sentir a liberdade que a exposição de suas reais identidades não lhes permitiriam. Esse jogo entre “o lado de cá e o de lá”, presente na narrativa garcíamarqueiziana, vira matéria fundamental à recriação de Ruy Guerra. Vejamos alguns exemplos abaixo:

DR. Giraldo observando o Alcaide



Rosário observando a praça



Barbeiro observando o Alcaide



As três passagens (conjunto de sequências) remetem à questão do jogo de observador e observado presente no romance. A iluminação diferenciada apresenta dois ambientes distintos: interno e externo. Nas cenas notamos, pela escassez de luz e pelas faixas retangulares pretas colocadas em cada extremo, o interior de um recinto. E, o ambiente externo (claro) está posicionado ao centro das duas faixas. A luz e o deslocamento de espaço (dentro e fora) indicam que algo está sendo exposto e outro está sendo escondido. O escuro coloca-se em cena para reforçar os sentidos embutidos na intenção daquele que observa. Intenção esta que busca a preservação da sua identidade. Há um desejo de saber da vida alheia sem ser visto. Em contrapartida, o sujeito vigiado encontra-se numa possível condição de suspeição que também implica uma intenção da sua parte.

Todo o ambiente de constante vigília presente no romance é transcriado com força por Ruy Guerra, como se pode notar. No livro, isso se configura em vários momentos. Os personagens sempre estão mencionando os pasquins, o Outro é sempre motivo de conversa e especulação no discurso das personagens. Segue um exemplo, a título de ilustração dessa ideia:

– *Anoche hubo serenata – dijo.*

– *De plomo – confirmó Mina –. **Sonaron** disparos hasta hace poco.*

(...)

–(...). ***Parece** que se volvieron locos buscando hojas clandestinas. **Dicen** que levantaron el entablado de la peluquería, por casualidad, y encontraron armas. (...)*

(...)

– *Y eso no es nada –dijo Mina –. Anoche, a pesar del toque de queda e a pesar del plomo... (MÁRQUEZ, 2010, p.206-207, grifo nosso)*

O próprio discurso das personagens produz imprecisão no relato contado. A utilização dos verbos em terceira pessoa como “Dizem”, “Ouviram” – sempre no tempo passado – quita a responsabilidade de veracidade sobre o conteúdo daquele que emite a mensagem, confiando a “eles”, aos “Outros” a autoria e veracidade de determinado assunto. Interessante perceber o

desejo de transmitir a mensagem, mesmo que de maneira reticente. O ponto culminante desse clima onde todos são vistos como potenciais autores dos bilhetes “*es todo y no es nadie*” pode ser bem mostrado a partir da atitude do Alcaide, que, num impulso de desespero (que não deixa de ser cômica) recruta os próprios civis para que estes passem a *Madrugada* a vigiar e capturar o possível autor das fofocas. Todos esses elementos apontados até aqui também recriam artisticamente as questões de dualidade presente no texto-fonte, em que todos são, simultaneamente, observadores e observados.

3.6.3 Luz, sombra e *danação*!

Outra característica presente na composição visual que não pode ser desprezada diz respeito à sombra projetada. Essa característica nos remete, por exemplo, à fotografia dos dois maiores fotógrafos do Expressionismo Alemão⁸⁹: Fritz Arno Wagner que fotografou *Nosferatu* (1922), de Friedrich Murnau, e Karl Freund que fotografou *M, o Vampiro de Dusseldorf* (1931), de Fritz Lang. O diálogo estabelecido entre estes filmes e *O veneno se dá*, principalmente, a partir do agigantamento das sombras e a projeção destas na parede.

A iluminação presente em alguns dos quadros em que ocorre tal projeção apresenta uma forte relação com a ideia de dualidade e também de ações realizadas 'na calada da noite', imorais, indecorosas. Esta se coloca em cena como elemento narrativo e assim reforça a dubiedade existente nos seres do romance, nas suas vidas, em suas relações, no seu interior. Tudo ganha um tom enigmático, um lado impenetrável, indecifrável, oculto.

Segue abaixo uma das sequências em que Ruy Guerra lança mão do recurso da sombra projetada.



⁸⁹ O termo ‘expressionismo’ foi forjado pelo crítico e historiador de arte W. Worringer (1911), para qualificar um conjunto de obras pictóricas, e assim opor-se ao impressionismo. A palavra foi em seguida aplicada com sentidos bastantes variáveis à poesia, ao teatro e ao cinema. A corrente expressionista só agrupa bem poucos filmes alemães mudos. Dentre as características do expressionismo cinematográfico temos o tratamento da imagem como “gravura” (forte contraste preto e branco); o jogo enviesado dos atores e o tema de revolta contra a autoridade. (AUMONT; MARIE, 2003)



O conjunto de imagens (acima) aponta projeções da personagem Alcaide. Interessante notar que neste momento ocorre a ocultação do objeto que projeta tal sombra (a personagem), priorizando-se somente o seu simulacro na parede. Curioso perceber que a sombra, do segundo conjunto de sequências, neste caso, sofre uma notável deformação que traduz e ressalta o caráter desse desditoso e temível personagem. Essa sequência nos traz outra informação importante. Se nos deixarmos levar pela luz, percebemos que o narrador (a câmera) direciona toda sua atenção para um elemento: a mão do Alcaide segurando os óculos da personagem Carmichael (aos 48h08min do filme). Aqui é um claro exemplo do exercício de idas e vindas da narrativa, e funciona como uma antecipação de algo (a morte de Carmichael) que acontecerá mais a frente.

Já no conjunto de imagens abaixo, percebe-se que coexistem no mesmo quadro, o objeto projetante (a personagem) e o projetado (a sombra).



O jogo de sombra projetada/projetante aparece em alguns dos momentos durante o filme. O primeiro conjunto de *frames* estão contidos na sequência em que o Alcaide vai à casa da viúva Asís para convocar o seu filho, Roberto Asís, a estar entre os homens que farão

a vigília. Aqui há um jogo de *mise en scene*⁹⁰ muito interessante. Na primeira imagem temos a personagem Alcaide falando com a viúva que curiosamente sai do quadro. Presenciamos apenas o Alcaide, sua sombra e, outra “sombra”, o quadro do falecido Adalberto Asís. O quadro não existe no livro, porém, ao colocá-lo em cena, Ruy Guerra transcribia sentidos que envolvem esta personagem, traduzindo toda a “carga” e “peso” que esta mantém na vida dessa família que vive à sombra e/ou à imagem de seus patriarcas.

Mas, além desse momento particular, a sombra projetada aparece em outros momentos, tal como o exemplo do personagem juiz, a sequencia do Alcaide na frente da igreja e com os músicos que faziam a serenata.

A sombra gerada pela projeção de uma determinada personagem, dentre outras interpretações, pode ser lida como o momento no qual todos os personagens se despem de suas aparências (parecer), arrancando-os de sua posição social, cor, vontades etc., passando a integrá-los pela essência (ser), aquilo que é genuíno, onde não há distinção entre uns e outros. Ao mesmo tempo, essa uniformidade que gera a projeção, coloca-os numa posição de igualdade. Aprisionados no tempo e espaço, todos, inevitavelmente, estão fadados ao implacável destino que lhes espera. No filme, as sombras se tornam *a imagem do destino*.

3.6.4 Luz: mostrar e esconder

No filme, a iluminação opera como uma luz cênica semelhante àquela utilizada no teatro, quando então, no palco, esta direciona a nossa atenção sobre um determinado objeto ou personagem.

Nos *frames* abaixo, o movimento visual ocorre por meio dos contrastes de claro e escuro. É por meio destes que o olho é conduzido de maneira contemplativa pela imagem, porém, ao mesmo tempo em que a pulsação visual movimenta o apreciar, em determinadas regiões contrastantes, o olhar é “obrigado” a repousar por alguns instantes sobre esse efeito.



⁹⁰ Colocado em cena. Arte de encenação teatral ou cinematográfica.

Assim, o halo de luz que banha as faces das personagens em vários momentos do filme, resultando num jogo de claro-escuro, pode ser entendido como a tentativa do indivíduo em querer ocultar sua “real” face, e, desse modo, a luz expressiva passa a reforçar, mais uma vez, a dualidade e a tragicidade que circundam a existência desses seres.

Importante notar que, em muitas dessas situações, o efeito estético criado pelo cineasta também acaba enfatizando o conteúdo da fala dos personagens. Para exemplificar, segue abaixo o discurso da personagem Rosário, no quadro aqui apresentado:

Reneguei e fugi, mas o asco me atraia como um vício sem remédio, como um abismo. Quanto mas fugi, mais me entreguei, esperando em cada volta o fim de um tormento, sempre, sempre, sempre renovado. Jurei, prometi a todos os anjos e demônios, dar meu sangue para recusar seu corpo. Mas, a cada novo encontro eu me senti mais escrava... do prazer, do asco que tinha, e que tenho, por ele, por mim mesma, pelo que sinto. (1h28m35s – 1h29m35s)

Os efeitos gerados pelo arranjo da iluminação em conjunto com o discurso das personagens estariam assim em acordo com os efeitos significantes reconhecidos no romance em processo de transcrição.

3.6.5 Não há nada a esconder

As observações dos quadros realizadas até agora, quer pela cor, forma, plasticidade das imagens, ou certos índices temáticos, apontam – coincidentemente – para as características dualistas presentes no romance. Contudo, há momentos no filme em que se rompe com essa premissa. Esses momentos são referentes à barbearia. Aqui o ambiente é apresentado sem os arrebatadores contrastes, tão marcantes em quase toda narrativa.



Nessas cenas fica nítido que o ambiente é bastante iluminado. Como podemos observar, pelos *frames* acima, a iluminação ganha um tom de luz natural. Esse recurso luminoso criado pelo diretor, parece querer mostrar que esse ambiente (barbearia) é um local

de preservação da “verdade”. No livro, é nesse local que acontecem as discussões políticas de esquerda, tornando a barbearia uma “ilha de resistência” contra o governo. É através de jornais clandestinos e debates com seus clientes que a personagem do barbeiro (Guardiola) tenta persuadir as pessoas para lutarem contra os problemas político-sociais e econômicos existentes. Segue exemplo do diálogo do barbeiro com o juiz:

Al quitarle la sábana del cuello, le deslizó un papel en el bolsillo de la camisa.

– Sólo está equivocado en una cosa, juez – le dijo –. En este país va a haber vainas.

El juez Arcadio se cercioró de que continuaban solos en la peluquería. (...). «Dos años de discursos – citó de memoria –. Y todavía el mismo estado de sitio, la misma censura de Prensa, los mismos funcionarios.» (...)

– Hágala circular.

El juez volvió a guardase el papel en el bolsillo.

– Eres valiente – dijo.

– Si alguna vez me hubiera equivocado con alguna persona – dijo el peluquero –, hace años que estaría apretadito de plomo. – Luego agregó con voz seria –: Y acuérdesse de una cosa, juez: esto ya no lo para nadie. (MÁRQUEZ, 2010, p.177-178)

A partir da iluminação apresentada neste local, Ruy Guerra transcria o sentido de resistência que este ambiente exerce no romance, um lugar no qual são disseminadas informações e ações controladas pelo governo e que o colocam em cheque. Ali, mais uma vez o objetivo é mostrar o que está por trás da aparência que reveste a política local. A barbearia representa um local de luta pela justiça, diferenciando-se assim dos demais ambientes do povoado.

3.6.6 À luz (re)vela: a vaca, o Alcaide, a morte

Durante toda a discussão realizada até o presente momento, percebe-se que o elemento visual 'luz' ocorre de maneira, pode-se dizer, monótona. A escala de cores é restrita, vai do marrom escuro, passando pelos matizes do terra, chegando ao amarelado. Logo, não existe diversidade cromática acentuada, o que ocorre são variações tonais das cores predominantes.

Como última abordagem imagética, selecionamos alguns *frames* avulsos que destoam do conjunto de imagens apresentadas até agora. Há três ocasiões especiais durante a narrativa fílmica em que ocorre uma alteração agressiva do arranjo luminoso: a revelação da personagem Alcaide ao padre; a vaca morta descendo a correnteza; e a mesma flutuando na água no momento final do filme. Seguem os *frames* abaixo.



O primeiro momento em que a luz branca aparece (mesmo que de forma branda) é logo no início do filme, quando o padre Ángel está escrevendo uma carta no qual comunica aos seus superiores o caos em que está mergulhado o povoado. Fala dos desabrigados, dos ratos que invadiram a igreja e de uma vaca morta que empesteia o povoado com seu cheiro nauseabundo. Neste momento o padre (voz *off*) narra a sequência da vaca descendo o rio. A luz branca serve para iluminar a realidade (a podridão) em que vive o povoado, contrapondo-se à ideia de que este funciona na mais absoluta ordem.

O segundo *frame* trata do momento em que a personagem Alcaide vai à igreja confessar-se ao padre. Esta passagem não existe no livro, mas o efeito causado visualmente traduz o interior dessa personagem, tal como no romance. Vejamos a transcrição da cena em que ocorre o diálogo entre o Alcaide e padre Ángel:

O senhor me aponte uma pessoa decente nessa cidade. Talvez o único fosse Carmichael e eu. Eu sempre me mostrei como sou. E o senhor o que é? - pergunta o padre. O Alcaide responde: risos - o senhor nunca desconfiou? Eu sou o capeta, coisa ruim, o cão o demônio em pessoa (ahrrrrr...) Não, eu não sou o diabo, isso ia tornar as coisas muito simples. (1h43min09s à 1h47min00s)

Neste momento, o feixe de luz branca (tal qual um relâmpago) atua para acentuar ainda mais a dramaticidade da cena, já que se trata do momento epifânico da personagem. A luz cria um choque visual instantâneo (tal como na ordem apresentada) chegando a dar a impressão da sonoridade de um trovão. É o momento em que o Alcaide mostra sua real face: “eu sou o demônio”. Nesse momento, rompe-se a visível dualidade presentes nos quadros anteriores sugerida pela iluminação, e sem as vestes da sombra o *ser* personifica-se com força.

Outro exemplo em que a fotografia destoa do conjunto apresentado acontece em um dos *frames* da sequência final do filme (imagem 3). No filme, o anão pergunta a Cassandra: “e essa história aconteceu de verdade?” E ela responde: “a verdade é aquilo em que se acredita”. Na sequência, o anão ouve as badaladas do sino da igreja, o clarinete de Nestor, os tiros, a sirene do barco. E o anão volta a perguntar “e se eu acreditar mais um pouquinho, eu vou

saber o que aconteceu com o Alcaide?” A que Cassandra responde: “O corpo dele foi jogado no rio, dizem, e desapareceu com seu fedor, como a vaca”. Neste momento, a imagem do anão funde-se com a imagem seguinte, na qual começam a aparecer os primeiros traços da imagem estática de um rio tomado por uma névoa. Sobre o rio temos a imagem de uma vaca e acima dela, os urubus.

Uma das leituras possíveis é de que esta imagem pode estar relacionada ao momento posterior da narrativa, o tempo Real, arrancando-nos do tempo (apresentado) que pode ter sido criado pela imaginação do anão (ou de Cassandra), por exemplo. A análise dos documentos sobre a estrutura temporal nos mostrou que Guerra, de fato, pensou em uma narrativa com dois tempos: real e imaginário.

Observando o conjunto dos *frames*, percebemos que há algo de comum nestas imagens. A nosso ver, essas três cenas de alguma maneira remetem à personagem Alcaide. Além da podridão do povoado, a vaca também parece simbolizar o caráter desta personagem. Isso se confirma a partir da fala da Cassandra que compara o Alcaide com o animal morto e encalhado nas águas.

A luz branca traz à tona a realidade ocultada pelas aparências: a vaca iluminada por esta luz, em consonância com a revelação ao padre e com a vaca ao final do filme (último quadro), mostra a real condição deste sombrio e temido personagem. Assim como no romance, a personagem do Alcaide é marcada por uma personalidade opressora, autoritária, imoral e gananciosa representada, desde o início, pelo mar de lama e o fedor de carne apodrecida que empestieiam aquele povoado.

Considerações finais

Após percorrermos algumas das inúmeras pistas intuídas durante o processo criativo, – o responsável pela travessia do romance *La mala hora* para o mundo da imagem cinematográfica – só podemos chegar a uma conclusão: quanto mais nos entregamos ao espaço privado da criação, por entre folhas, linhas, rabiscos, rascunhos, rasuras, esboços, diagramas, textos, fotografias, anotações, as inúmeras idas e vindas necessárias ao fazer artístico, maior o nosso anseio por respostas ou explicações que nos dão a conhecer o processo de transcrição. Um movimento que, quanto mais se avança, mais se torna distante de vislumbrar o fim. Porém, ao mesmo tempo, foi nesse movimento que fomos nos acercando do processo de criação de Ruy Guerra.

Investigar o processo transcriativo por meio da crítica de processo de criação, mostrou-se um caminho extremamente interessante, já que este possibilita observar alguns dos caminhos e descaminhos responsáveis pela transformação do romance em forma de película.

A partir desta perspectiva, observou-se que há dois momentos distintos na criação de uma obra de arte: o momento da inspiração, em que uma intuição de beleza ou verdade chega ao artista e o momento de luta, de procura, geralmente muito difícil para manter a inspiração durante tempo suficiente para transportá-la para o papel ou a tela, para o filme ou a pedra. (NACHMANOVITH, 1993)

Nesse sentido, a impressão que se tem ao percorrer o espaço reservado a criação, é de que tudo ali repercute uma soma de sensações. A tradução de textos, independente da modalidade, seria como um *fantasma* que vagueia entre o mundo poético e o psicológico, integrando tais processos de um suposto mundo do autor do texto de partida, em imagens de um suposto mundo do autor do texto de chegada. (ARNHEIM, 1980, grifo nosso) Sem contar que a imagem continuará sendo traduzida pelos vários receptores que entrarão em contato com a mesma.

Ao visitar e revisitar os documentos de processo, a cada ida, nos tornávamos mais íntimos da memória resguardada em cada traço, palavra e imagem. Foi preciso tempo e muita persistência para que estes deixassem de serem estranhos aos nossos olhos para então, conseguirmos ouvir/ver a mensagem ali contida, isto é, aquilo que eles tinham a nos dizer/mostrar. Assim, foi se construindo uma afinidade, entre nós e os documentos, e desde

então, passamos a nos entender, e dessa maneira, conseguimos alcançar, ao menos em partes, o enigma ali presente.

O nosso olhar a todo instante foi balizado por um único desejo: saber qual o lugar do romance *La mala hora* nesse processo de recriação. A intenção foi especular os diferentes processos sofridos pelo texto de partida até chegar ao formato final: o filme. Em meio a tantas informações, a fim de desvendá-las, o primeiro passo foi organizá-las, ordená-las, e descrevê-las, em uma tentativa de transcrever a mensagem ali contida.

Havia uma quantidade muito grande de documentos/materiais sobre o fazer fílmico. Diante disso, impôs-se a necessidade de definirmos a proposta de abordagem dos nossos objetos de estudo. A primeira abordagem foi à leitura dos roteiros enquanto narrativa em construção, ou seja, os roteiros foram lidos como uma estrutura que se movimenta em direção à outra estrutura, colocando-nos na fronteira entre o romance e a literatura. Além de conhecermos algumas particularidades dessa forma de escrita, o objetivo, neste momento, foi mostrar a desconstrução do romance e sua reconstrução em forma de roteiros, dando-nos a conhecer as metamorfoses que a história e trama do romance foram sofrendo ao longo desse exercício, no qual ora se recria para recontar, ora se cria para contar o absolutamente novo.

Durante o processo de análise e interpretação dos documentos, várias hipóteses foram sendo intuídas. “Para tentar compreender os modos de ação da imaginação artística, o crítico procura formar um diagrama de um complexo estado de fatos”. (SALLES, 2008, p.73) São as relações estabelecidas (durante o processo de busca) que implicam um movimento de idas e vindas ao texto-fonte, para que seja possível alçar novas descobertas e relações. De acordo com Salles, cabe ao crítico genético expor-se as indicações que seu objeto de estudo lhe oferece e “com o auxílio da imaginação científica, ir ao encontro de explicações relativas ao processo criador em questão”. (2008, p.74)

Na leitura desse percurso preliminar de experimentação (leitura dos roteiros) ainda no âmbito intralingual – já que pertence ao código verbal – pudemos observar os primeiros traços de criação de Guerra, e dali extrair as nossas primeiras impressões sobre o processo transcriativo empreendido pelo cineasta, o que nos levou à formulação de hipóteses, sendo estas determinantes para prosseguirmos com as análises subsequentes.

A partir dessas observações, entendemos que o diretor, ao reconstruir o romance, buscou trazer para o primeiro plano da narrativa, sobretudo a partir da construção desta, o universo **dúbio** presente no romance *La mala hora*.

Dentro do grande propósito da pesquisa em que buscamos uma aproximação do processo criativo do filme, a fim de pensar as sutilezas tradutórias operadas por Guerra no processo de transcrição do romance para os roteiros e destes para as telas, surge o nosso recorte da pesquisa: acercarmo-nos de apenas alguns dos elementos que compõem o vasto material, a saber, a estrutura temporal e o campo visual, pois entendemos que estes recursos de criação foram explorados com força pelo cineasta para trazer os sentidos previamente intuídos.

A análise desses dois momentos particulares de observação: primeiramente a leitura dos roteiros, e posteriormente as duas frentes de análise (estrutura temporal e campo visual) permitiu que chegássemos a algumas conclusões sobre o processo transcriativo, sobre a busca da forma narrativa de Guerra.

Ao nos depararmos com o filme, ao menos a primeira vista, indagamo-nos sobre o que possa ter interessado a Ruy Guerra em *La mala hora*. Certamente um dos motivos foi a forte relação de *poder* que marca a narrativa literária.

Dentre os temas recorrentes nos romances de García Márquez, destaca-se o *poder*. No livro intitulado *Eu não vim fazer um discurso*, lançado em 2011, o escritor nos presenteia com os diferentes discursos proferidos por ele ao longo de sua trajetória. Em um dos discursos sob o título *uma natureza diferente num mundo diferente do nosso*, realizada em Santafé de Bogotá, na Colômbia em 12 de abril de 1996, García Márquez revela que a sua obsessão pelas diferentes formas de poder é mais que literária – quase antropológica – desde que o seu avô lhe contou a tragédia de Ciénaga. Na sequência, o escritor complementa:

Muitas vezes me perguntei se não é essa a origem de uma faixa temática que atravessa todos os meus livros pelo centro. Em *A revoada*, que é a convalescência do povoado depois do êxodo das bananeiras; no coronel, para quem ninguém escrevia; em *O veneno da madrugada*, que é uma reflexão sobre a utilização dos militares para uma causa política; no coronel Aureliano Buendía, que escrevia versos no fragor de suas trinta e três guerras; e no patriarca de duzentos e tantos que jamais aprendeu a escrever. Do primeiro ao último desses livros - espero que em muitos outros do futuro - há uma vida inteira de perguntas sobre a índole do poder. (2011, p.85)

Ruy Guerra transpõe essa temática para o filme, ficando nítido o seu interesse em trabalhar temas que mostram a corrupção e a política corrupta como algo cultural. Em entrevista, o diretor afirma: “*Mi película se sitúa en los años 50, pero esa época está aquí, a mil metros de distancia. Cuando uno está en Brasil, o en México mismo, y viaja a provincia, hace recorridos en el tiempo, a los años 30, a otro siglo.*” (GUERRA, 2005)

Ao revisitarmos a sua biografia, e assistirmos aos seus filmes, percebemos que o diretor sempre imprime nestes a sua função do cinema na sociedade. Da mesma maneira, alguns temas se sobressaem. Aqui podemos dizer que além do encontro desses autores, na vida e na arte, há um encontro da ‘visão de mundo’ destes. Há um nível de *consciência intencional*⁹¹ planejado pelos autores, que é consciente ou inconscientemente, assimilado pelo receptor. Nas palavras de Antonio Candido é aqui “que o autor injeta a sua intenção de propaganda, ideologia, crenças, revolta, adesão etc.”. (1995, p.22) No caso da obra desses autores, Márquez e Guerra, podemos dizer que a *significação em latência*⁹² atua pela “eficiência de sua organização formal, pela qualidade de sentimentos que ela exprime, mas também pela natureza da sua posição política e humanitária”. (CANDIDO, 1995, p.22)

Importante ressaltar que um filme não se reduz a transpor ou ilustrar o livro em que se inspira. Uma tradução não é um fim, muito pelo contrário, é um recomeço que nos leva a grandes descobertas. Ainda que no filme analisado ocorram momentos em que os fatos narrados sejam exatamente iguais àqueles contados no livro, transformar um livro em filme significa recriar o universo do autor em outra forma de expressão. O que Guerra faz a partir da história de Garcia Márquez é uma livre invenção de imagens cinematográficas atualizadas a partir da sua leitura e compreensão do romance, *um modo particular de prosseguir e ampliar a fruição do texto-fonte*. O exercício de (re)criar para (re)contar se realizou em perfeita sintonia com o romance, porque a relação entre literatura e cinema (como em qualquer relação entre duas diferentes formas de arte) só se concretiza quando uma estimula e desafia a outra a se fazer por si própria.

Haroldo de Campos afirma que o ato transcriativo não traduz apenas o significado/conteúdo da obra, mas também a sua materialidade. Para o autor, esse ato deve transcender a fidelidade ao conteúdo para conquistar lealdade ao *espírito* da obra, ao próprio signo estético como entidade total, indivisa. (CAMPOS, 1987; 2004, grifo nosso) De acordo com Campos, à medida que o tradutor distancia o ato transcriativo da tradução, este se aproxima da crítica e da criação. E é exatamente isso que percebemos ao observarmos o movimento de transcrição empreendido por Guerra. O cineasta não buscou trazer na sua proposta apenas o conteúdo do romance.

Observou-se que o processo de passagem do texto literário, que dialogava com a realidade da década de 60, contexto hispano-americano (Colômbia), para o filme, produzido

⁹¹ Cf. CANDIDO, 1995.

⁹² Cf. CANDIDO, 1995.

no ano de 2006 (ano de lançamento no Brasil), aponta para uma verdadeira transformação do texto transcriado em relação ao romance, mostrando-nos que foi realizada uma leitura crítica, de desconstrução e reconstrução da obra, mostrando-se o diretor extremamente preocupado em traduzir não somente o conteúdo, mas a estrutura (a forma ordenadora) e as informações estéticas nesta contida.

Considerando-se as produções em análise, pode-se afirmar que, embora exista uma distância cronológica, há uma espécie de identificação entre elas, pois ambas estão inseridas no contexto latino-americano, cujos países sofreram as amarguras da colonização e da ditadura, e buscam até hoje certa estabilidade política. Tanto a história do romance como a do filme se passa numa época indefinida, porém, os problemas abordados são semelhantes aos da atualidade: problemas da luta pelo poder, com suas formas de coerção social, violência e corrupção.

De forma semelhante que García Márquez, Ruy Guerra está interessado em apresentar a comunidade, o conjunto dos tipos humanos no teor representativo que elas carregam. Os sentidos embutidos na ideia de *desespacialização* presente no romance (não é explicitado no livro, o tempo-espaço em que se passa a história) ressurgem com força no filme, e esta é trabalhada de maneira densa por Guerra. Por não se tratar de um lugar específico, este transcende, podendo ser um lugar qualquer. O tempo recriado por Guerra também parece seguir esta lógica, como vimos. Assim sendo, o cineasta faz da sua criação uma proposta na qual se atualizam todos os passados e futuros, criando uma lógica extensiva de permanência histórica dos conflitos latino-americano.

Outros momentos de nossas observações revelaram que Guerra enfatiza o universo imaginário presente no dia-a-dia, com a ampliação do papel, principalmente, da vidente, do Anão, do universo do circo, assim como o discurso do Alcaide que toda vez que este acorda e sai em busca do assassino (durante as três repetições) emite as seguintes palavras: “se estou dormindo, por que não acordo?”, gerando uma indistinção entre o sonho e a vigília.

Parece-nos que a insistência do diretor em representar o tempo numa perspectiva signíca, em vários momentos – além da forma proposta (idas e vindas etc.) – também tem por objetivo tornar o tempo um dos personagens, contribuindo assim com a ideia de *perda de senso de realidade* presente no romance. No desdobrar das cenas, sempre é recorrente essa simbologia. Um exemplo é a constante presença de um relógio, há uma insistência com este elemento cênico. Numa perspectiva interpretante, poderíamos pensar esse elemento como

conotação de aprisionamento, imprimindo a ideia de normatização; o barulho dos ponteiros, as badaladas no sino, tudo reverbera e reafirma quase como um mantra a mecanização dos sentidos que rege a vida interna e externa das pessoas do vilarejo.

Além disso, entendemos que, ao colocar na narrativa fílmica a possibilidade desta ser uma história narrada por Cassandra ao Anão – “e essa história aconteceu de verdade?” Cassandra responde: “a verdade é aquilo em que se acredita” – Ruy Guerra além de pôr em cheque a visão sobre um determinado acontecimento (já que o relativiza) toca em outra questão embutida no texto-fonte. Através dos pasquins, os habitantes reivindicam o seu direito de contar as suas histórias, contrariando *as narrativas colocadas como únicas* e nem por isso, verídicas, contadas pelos representantes das instituições do vilarejo (Padre Ángel, o Alcaide, e os Asís), e, ao fazer isso, desvitalizam-nas, mostrando o seu caráter de construções imaginárias, já que estas podem ser fruto da imaginação de alguém/do povo.

A mudança de perfil do Alcaide, a nosso ver, traduz o desejo do diretor em mostrar o lado psicológico deste, como resultante e produto de sua ideologia. Sendo assim, ao trazer o alcaide⁹³ para o primeiro plano, tornando-o o *Alcaide*, com nome próprio e características individualizadas, o diretor acaba chamando a atenção do espectador para esta classe, enquanto representação de todos os coronéis truculentos já que, no filme, passamos a acompanhar a saga daquele anti-herói movido pelo desejo de vingança.

No livro, a única informação que temos é de que o alcaide (assim como vários outros alcaides/prefeitos que transitam de um lugar para outro) tem por objetivo, unicamente, a meta de enriquecer. Mas, apesar das mudanças operadas, uma característica continua unindo esses personagens: independentes de suas motivações, ambos apontam para o mesmo fim: *quanto mais poder agregam às suas mãos, mais sozinhos se tornam* (uma máxima garciamarqueziana).

E, por fim, as análises do capítulo 3 mostraram que ao trazer a tona os sentidos de *ser* e *parecer ser* presentes no romance de García Márquez em forma cinematográfica, Ruy Guerra propõe uma leitura crítica não somente dos sentidos implicados na mensagem/conteúdo, já que voltamos ao romance e percebemos o jogo dual que encerra a vida e ações dos seres fictícios. Além disso, o diretor faz uma leitura crítica da informação estética implicada nessa mensagem, isto é, o jogo dual/ambíguo, sendo este transcriado tanto

⁹³ Os antigos alcaides (*alcaldes*, em espanhol), no contexto hispânico eram os juizes para assuntos civis e militares e os gestores das leis em um determinado território.

pela montagem temporal (idas e vindas da narrativa, por exemplo) como pela fotografia (o jogo de luz, por exemplo).

Dessa maneira, entendemos que ao montar e remontar o filme, através das fases de construção, Guerra acrescentou novos estratos criativos que o original permitiu em sua linha de invenção. (CAMPOS, 1987; 2004) As transformações, deslocamentos, aproximações, operadas por Guerra nesse processo de recriação que numa primeira impressão/leitura soa como uma aparente infidelidade, a nosso ver, é essencialmente fiel ao que no texto de Márquez é essencial, e ao que para o escritor é essencial em toda a leitura.

Temos, assim, um filme como um espelho que devolve ao livro não a sua aparência, mas algo da essência, que se esconde por trás dela. (AVELLAR, 2007) Ruy Guerra lê de maneira interessante o romance e, ao trazê-lo para o texto fílmico proporciona ao espectador um novo encontro e contato entre ele e o romance.

Nesse sentido, podemos dizer que, percorrer/vasculhar o espaço reservado à intimidade da construção fílmica, permitiu-nos olhar o romance por uma nova perspectiva, já que, olhando deste local, conseguimos perceber (por meio das inúmeras pistas presentes nos documentos) que Ruy Guerra, em seu movimento transcriativo, não estava à procura daquilo que se coloca de maneira óbvia ou direta no romance. Em outras palavras, podemos afirmar que, de alguma maneira, o próprio processo iluminou o romance.

Ao inspirarmo-nos nas palavras do professor Antonio Candido que ao falar que na literatura “o conteúdo atuante graças à forma constitui com ela um par indissolúvel que redundando em certa mobilidade de conhecimento”, (1995, p.21) podemos pensar que, a forma criada por Ruy Guerra permitiu que o conteúdo, tanto do filme como do romance, ganhasse maior significado, “e ambos, juntos, aumentaram a nossa capacidade de ver e sentir”. (CANDIDO, 1995, p.21)

Referências Bibliográficas

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora**. São Paulo: Pioneira, 2002.

ARONE-AMESTOY Lida. La mala hora de los géneros: Gabriel García Márquez y la génesis de la nueva novela. **Revista de literatura hispánica**. n.16, 1982. Disponível em: <<http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss16/5/>> Acesso em: 10 de novembro de 2011.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução de Heloisa Araújo Ribeiro. 2. ed. Campinas, SP: Papirus, 2003.

AVELLAR, José Carlos. **O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

BADILLA, Annie C.; VARGAS, Marcos A. *Un acercamiento a la gramática narrativa de Greimas en "La mala hora"*. **Revista Comunicación VI**, ano4, n.5, diciembre, 1980.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética**. São Paulo: Hucitec, 1988.

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

BARTHES, Roland. **Análise estrutural da narrativa**. Tradução de Maria Zélia B. Pinto. 6.ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

BEZERRA, Julio. No veneno da madrugada. **Revista de cinema**. n.63, v.6, p.28-31, fev. 2006.

BOZICANIN, José Eduardo. **O processo transcriativo de São Bernardo, de Leon Hirszman**. Dissertação de Mestrado (PPG Imagem e Som) – UFSCar, São Carlos-SP, 2011.

BRITO, José Domingos de (Org). **Literatura e cinema**. São Paulo: Novera, 2007.

CAMPOS, Flávio de. **Roteiro de cinema e televisão: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória**. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

CAMPOS, Haroldo de. Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia de; SANTAELLA, Lucia. (ORG.). **Semiótica da literatura**. São Paulo: Educ, 1987. (Cadernos PUC, n. 28).

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura e outros ensaios. In: **Vários escritos**. São Paulo: Duas cidades, 1995.

CHIAMPI, Irleamar. **O realismo maravilhoso**: forma e ideologia no romance hispano-americano. São Paulo: Perspectiva, 1980.

CHION, Michel. **O roteiro de cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

COSTA, Antonio. **Compreender o cinema**. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

COUTINHO, Iluska. Leitura e análise da imagem. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antônio (Org.) **Métodos e técnicas de pesquisa e comunicação**. São Paulo: Atlas, 2006.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Forma e sentido do texto literário**. São Paulo: Ática, 2007.

DESENHANDO UM FILME: O VENENO DA MADRUGADA. Disponível em <http://vimeo.com/52120117>. Acesso: 12/05/2013.

E-DICIONARIO DE TERMOS LITERARIOS DE CARLOS CEIA. Disponível em <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=1564&Itemid=2>. Acesso em 10/02/2013.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Trad. Tereza Otoni. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

FERRER, Daniel. A crítica genética do século XXI será transdisciplinar, transartística e transemiótica ou não existirá. In: ZULAR, R. (Org.). **Criação em processo**: ensaios de crítica genética. São Paulo: Iluminuras, 2002.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. 3. ed. Lisboa: Vega, 1995.

GILARD, Jacques. **Textos andinos, obras jornalísticas 2, 1954-1955**. tradução Remy Gorga Filho e Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Record, 2006.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Semântica estrutural: pesquisa e método**. 2.ed. São Paulo: Cultrix, 1966. 330p.

GRÉSILLON, Almuth. **Elementos de crítica genética**: ler os manuscritos modernos. Tradução de Cristina de Campos Verelho Birck... [et al]. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

GUERRA, Ruy. Entrevista coletiva de Ruy Guerra no **53º Festival Internacional de Cinema**.2006. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=rDMXUt36LRI>> Acesso em: 08/05/2013.

GUERRA, Ruy, *Reportaje de Mónica Mateos en el diario La Jornada 2005*. In: <http://filmoteca.estudie.es/_pelicula.php/1059/o_veneno_da_madrugada/1/> Acesso em: 08/05/2013.

HAUSER, Arnold. **Historia social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HAZERA, Lydia D. *Estructura y temática de La mala hora de Gabriel García Márquez*. **THESAURUS**. Tomo XXVIII. Núm. 3 (1973). Disponível em: <http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/28/TH_28_003_035_0.pdf> Acesso em: 10 de novembro de 2011.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 9ª ed. São Paulo: Cultrix, 1977.

JOZEF, Bella. **História da literatura hispano-americana**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, Francisco Alves Editora, 2005.

_____. **O espaço reconquistado**: Linguagem e criação no romance hispano-americano contemporâneo. Petrópolis: Vozes, 1974.

LEAL, João Vitor. *Los oficios del cine: Walter Carvalho: a fotografia além da fotografia. Cinémas d'Amérique Latine*. n. 20, p.50, 2012.

LEITE, Graziela O. **Amor e erotismo, realidade e ficção**: a diversidade em *Memorias de mis putas tristes*, de Gabriel García Márquez. Dissertação de mestrado (Letras Neolatinas) – UFRJ/FL, Rio de Janeiro-RJ, 2011.

LEONE, Eduardo; MOURÃO, Maria Dora. **Cinema e Montagem**. 2.ed. São Paulo: Ática, 1993.

MÁRQUEZ, Gabriel García. **Os funerais da mamãe grande**. Edson Braga (trad). 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1962.

_____. **Crônica de uma morte anunciada**. Remy Gorga Filho (trad). 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1981.

_____. **El olor de la guayaba**: conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza. Buenos Aires: Sudamericana, 1982.

_____. **El amor en los tiempos del cólera**. Barcelona: Plaza y Janés, 1998.

_____. **Cien años de soledad**. Buenos Aires: Sudamericana, 2002

_____. **Vivir para contarla**. Barcelona: Debolsillo, 2002.

_____. *Doce cuentos peregrinos*. Debolsillo, 2003.

_____. *La hojarasca*. Buenos Aires: Debolsillo, 2003.

_____. **Como contar um conto** (oficina de roteiro). Trad. Eric Nepomuceno. 5 ed. Niterói/RJ: Casa Jorge Editorial, 2004.

_____. *La triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*. Buenos Aires: Debolsillo, 2004.

_____. **O veneno da madrugada (A má hora)**. Tradução Joel Silveira; ilustrações de Carybé. 12 ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. **Cheiro de goiaba**: conversas com Plinio Apuleyo Mendoza. 6.ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. *El coronel no tiene quien le escriba*. Buenos Aires: Debolsillo, 2009.

_____. *La mala hora*. 5.ed, Buenos Aires: Debolsillo, 2010.

_____. **Eu não vim fazer um discurso**. tradução de Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Record, 2011

MARTIN, Gerald. **Gabriel Garcia Márquez**: uma vida. Tradução de Cordelia Magalhães. Rio de Janeiro: Ediouro, 2010.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Paulo Neves (Trad.). São Paulo: Editora Brasiliense, 2003.

MONZANI, Josette M.A.S. **Gênese de Deus e o diabo na terra do sol**. 1 ed. São Paulo: Annablume; Fapesp, com a chancela do CEB da UFBA e da Fundação Gregório de Mattos Guerra, 2005.

MOREIRA, Terezinha Maria Losada. **A interpretação da imagem**: subsídios para o ensaio de arte. Rio de Janeiro: Mauad / FAPERJ, 2011.

MOURÃO, Maria Dora. O tempo no cinema e as novas tecnologias. **Cienc. Cult.** [online]. 2002, v.54, n.2, pp.36-37. ISSN 0009-6725.

NACHMANOVITCH, Stephen. **Ser criativo**: o poder da improvisação na vida e na arte. Tradução de Eliane Rocha. 5.ed.São Paulo: Summus Editorial, 1993.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 2003.

OLIVEIRA, Maria L. A. de. A montagem no cinema e na literatura. **Revista de Cultura**. Petrópolis: Vozes, v.78, n.8, out-1984, p.5-11.

OSTROWER, Fayga. **Universos da arte**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

ROCCO, Alessandro. *El cine de Gabriel García Márquez*. **Hispanet Journal**, n.3, dez 2010. p.01-20. Disponível em < <http://www.hispanetjournal.com> > Acesso em: junho de 2012.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SALLES, Cecília Almeida. Crítica genética e semiótica: uma interface possível. In: ZULAR, R. (org). **Criação em processo**: ensaios de crítica genética. São Paulo: FAPESP; CAPES; Iluminuras, 2002.

_____. **Redes de criação**. São Paulo: Editora Horizonte, 2006.

_____. **Crítica Genética**: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. 3. ed. revista. São Paulo: Educ, 2008.

_____. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 5. ed. São Paulo: Intermeios, 2011.

SCHMIDT, Laila Rotter. **Do palco ao écran**: Eles não usam black-tie. Dissertação de mestrado (PPG Imagem e Som) – UFSCar, São Carlos-SP, 2012.

SHAW, Donald L. *Nueva narrativa hispanoamericana*. Madrid: Cátedra, 2005.

SILVA, Flávio A. Queiroz e. **A proposta epistemológica de A.J. Greimas a partir da relação entre leitura e a estrutura profunda de significação**. 2010. 105f. Monografia (Bacharelado em Comunicação Social) – Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

SPINDLER, William. *Magic realism: a typology*. Tradução de Fábio Lucas Pierini. **Forum for modern language studies**, Oxford, 1993, v. 39, p. 75-85.

VAZ, Patrícia Costa. **Na urdidura das ruínas: o percurso criativo de Douglas Machado em *Um corpo Subterrâneo***. Dissertação de mestrado (PPG Imagem e Som) – UFSCar, São Carlos-SP, 2012.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena, e a construção do olhar no cinema. In **Literatura, cinema e televisão**/Tânia Pellegrini... [et al.]. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 4.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

ZIGROSSER, Carl. *Prints and drawings of Käthe Kollwitz*. New York: Dover Publications, 1969.

Filmografia

VENENO DA MADRUGADA (O). Direção: Ruy Guerra. *Universal Pictures*, 2004.

Anexos

Anexo A – Continuação da Lista de seqüência (similar ao romance) denominada de *Lista b*.

24A. Casa de Roberto Assis (Corredor/Sala) Int-tarde - 15.00hs.....	30
24B. Casa de Roberto Assis (Quarto da Mãe) Int-tarde - 16.00hs.....	32
25. Quartel- Int-Tarde.....	34
26. Casa do Alcaide (Sala) Int-Tarde.....	35
27. Telégrafo-Int-Entardecer.....	39
28. Igreja (Pia Batismal) Int-Noite.....	39
28A. Igreja (Sala) Int-Noite.....	40
29. Rua-Ext-Tarde.....	40
Sábado, 8 de Outubro- Não existe.....	44
30. Quartel-Int-Tarde.....	60
Domingo, 9 de Outubro.....	44
29. Praça-Ext-Noite.....	45
30. Casa do Alcaide-Int-Dia/Noite.....	45
31. Bairros Baixos-Ext-Manhã/Tarde.....	45
32. Consultório do Dr. Giraldo-Int-Manhã.....	84
Segunda-feira, 10 de Outubro.....	45
32. Praça-Ext-Manhã - 11.00hs.....	45
33. Barbearia (Fachada) Ext-Tarde - 12.00hs.....	45
33A. Barbearia-Int-Tarde.....	46
34. Casa do Alcaide (Quarto) Int-Tarde.....	51
35. Hotel (Refeitório) Int-Tarde.....	51
36. Praça-Ext-Tarde.....	53
37. Quartel-Int-Tarde.....	53
38. Setor das Inundações-Ext-Tarde.....	54
39. Casa do Juiz Arcádio (Fachada) Ext-Tarde.....	55
40. Consultório do Dr. Giraldo (Quarto) Int-Tarde.....	55
41. Porto-Ext-Entardecer.....	57
42. Casa do Alcaide (Sala) Int-Entardecer.....	57
43. Ruas-Ext-Noite - 20.00hs.....	60
44. Cinema-Int-Noite.....	60
45. Farmácia-Int-Noite.....	60
46. Casa do Alcaide (Sala) Int-Madrugada - 24.00hs.....	62
47. Quartel (Repartição) Int-Madrugada.....	62
47A. Quartel (Escadaria) Int-Madrugada.....	62
48. Casa do Dentista (Fachada) Ext-Madrugada.....	62
48A. Casa do Dentista (Vestíbulo) Int-Madrugada.....	63
48B. Casa do Dentista (Gabinete dentário) Int-Madrugada.....	63
Terça-feira, 11 de Outubro.....	67
49. Telégrafo-Int-Manhã.....	67
50. Rua-Ext-manhã - 11.00hs.....	67
51. Quartel (Repartição) Int-Manhã.....	68
52. Repartição-Ext-Manhã.....	70
53. Telégrafo-Int-Manhã.....	70
54. Rua-Ext-Manhã.....	71

55. Casa do Juiz Arcádio (Vestíbulo/Quarto) Int-Tarde- 12.00hs.....	72
56. Bairro Novo-Ext-Tarde	72
57. Bairro Novo. Casebre (Cozinha) Int-Tarde.....	73
58. Casa do Alcaide (Sala) Int-Tarde.....	74
59. Porto-Ext-Tarde	75
60. Loja do Sírío Moisés-Int-Tarde - 15.00hs.....	75
61. Quartel (Fachada) Ext-Tarde.....	76
62. Rua-Ext-Tarde.....	77
62A. Ruas Porto-Ext/Tarde - 16.00hs.....	79
63. Quartel-Int-Tarde.....	80
63A. Quartel da Polícia (Corredor/Cela) Int-Entardecer/ Noite.....	81
67. Barbearia-Int-Manhã.....	122
Quarta-feira, 12 de Outubro (Outro dia).....	84
64. Porto-Ext-manhã - 07.00hs.....	84
65. Consultório do Dr. Giraldo-Int-Manhã.....	84
66. Porto-Ext-Manhã.....	85
67. Casa do Alcaide (Varanda) Int-Manhã	85
67A. Casa do Alcaide (Quarto) Int-Manhã.....	85
68. Porto-Ext-Manhã.....	86
69. Terreno Baldio (Atrás do Cinema) Ext-Manhã.....	87
70. Casa da Viúva Montiel (Quarto) Int-Manhã.....	89
70A. Casa da Viúva Montiel (Escadaria/Pátio) Int-Manhã.....	89
70B. Casa da Viúva Montiel (Escritório) Int-Manhã - 09.00hs / 11.00hs.....	89
71. Casa da Viúva Assis (Corredor/Sala) Int-Tarde - 12.00hs.....	93
72. Casa do Dr. Giraldo (Varanda) Int-Tarde.....	95
73. Rua-Ext-Tarde.....	96
74. Telégrafo-Int-Tarde.....	97
75. Casa de Dom Sabas-Int-Tarde	98
76. Rua-Ext-Tarde.....	101
77. Casas Diversas-Int-Tarde.....	101
78. Praça-Ext-Tarde	101
79. Igreja-Int-Noite.....	103
80. Cinema-Ext-Noite	103
81. Bilhar (Salão) Int-Noite.....	105
82. Margem do Rio-Ext-Noite.....	105
83. Casa do Alcaide (Sala/Quarto) Int-Noite - 22.00hs.....	106
84. Igreja (Fachada) Ext-Noite	107
118. Casa da Viúva Assis (Corredor) Int-Noite	148
Quinta-feira, 13 de Outubro.....	107
85. Igreja (Quarto) Int-Madrugada - 05.00hs	107
85A. Igreja (Sacristia) Int-Manhã.....	108
85B. Igreja (Nave) Int-Manhã	108
85C. Igreja (Corredor) Int-Manhã.....	108
85D. Igreja (Pátio) Int-Manhã	108
85E. Igreja (Sala) Int-Manhã.....	109

86. Casa do Juiz Arcádio-Int-Manhã.....	114
87. Bilhar (Salão) Int-Manhã.....	114
88. Escritório do Juiz Arcádio-Int-Manhã - 09.00hs	115
89. Quartel (Sala) Int-Manhã.....	115
90. Rua-Ext-Manhã.....	115
91. Barbearia-Int-Manhã.....	115
92. Rua-Ext-Manhã.....	117
93. Repartição-Int-Manhã.....	118
94. Rua-Ext-Manhã.....	120
95. Loja do Senhor Benjamim-Int-Manhã.....	121
96. Rua-Ext-Manhã.....	121
97. Barbearia-Int-Manhã.....	122
98. Casa do Dentista (Sala) Int-Tarde - 12.00hs	125
98A. Casa do Dentista (Quarto) Int-Tarde.....	125
99. Hotel-Int-Tarde.....	126
100. Quartel de Policia-Int-Tarde.....	126
101. Bilhar (Salão) Int-Tarde - 16.00h.....	127
102. Igreja (Sala/Nave/Quarto) Int-Noite - 21.00hs.....	127
103. Circo-Int-Noite.....	128
104. Ruas-Ext-Noite.....	128
105. Quartel-Int-Noite.....	128
106. Igreja (Sala) Int-Noite - 23.00hs.....	128
Sexta-feira, 14 de Outubro.....	132
107. Praça-Ext-Manhã - 10.00hs.....	132
108. Casa da Viúva Montiel (Quarto) Int-Manhã.....	132
109. Barbearia-Int-Manhã.....	135
110. Bilhar (Salão) Int-Manhã.....	136
111. Rua-Ext-Manhã.....	137
112. Quartel (Escadas/Sala) Int-Manhã.....	137
113. Casa do Sr. Benjamim-Int-Tarde - 12.00hs.....	139
114. Casa do Juiz Arcádio-Int-Tarde - 13.00hs	142
115. Praça (Fachada Bilhar) Ext-Tarde.....	142
116. Quartel-Int-Entardecer - 18.00hs.....	144
116A. Quartel (Escritório Blindado) Int-Noite.....	144
116B. Quartel (Pátio) Ext-Noite.....	146
117. Igreja (Torre) Int-Noite - 20.00hs.....	146
118. Casa de Viúva Assis (Corredor) Int-Noite.....	146
119. Casa de Nora de Jacob-Int-Noite.....	147
120. Casa de Viúva Assis-Int-Noite.....	147
121. Praça-Ext-Noite.....	147
122. Escritório-Int-Noite.....	148
123. Rio-Ext-Int-Noite - 20.00hs / 23.00hs.....	148
124. Porto (Fachada Casa do Sr. Benjamim) Ext-Madrugada- 24.00hs.....	149
125. Quartel (Salette) Int-Madrugada.....	151

152. Quarto/Sala Int-Manhã.....	153
Sábado, 15 de Outubro-Não existe.....	153
153. Quarto/Corredor/Sala Int-tarde - 12.00hs.....	153
Domingo,16 de Outubro.....	153
126. Igreja (Pátio) Int-Manhã.....	153
126A. Igreja (Nave) Int-Manhã.....	154
126B. Igreja (Sacristia) Int-Manhã.....	154
126C. Igreja (Nave) Int-Manhã.....	154
127. Casa do Dr. Giraldo (Banheiro/Cozinha/Sala) Int-Manhã.....	155
128. Casa da Viúva Montiel (Sala/Quarto) Int-Manhã.....	157
128A. Casa da Viúva Montiel (Fachada) Ext-Manhã.....	160
128B. Casa da Viúva Montiel (Quarto) Ext-Manhã.....	160
129. Quartel da Polícia-Int-Tarde - 12.00hs /16.00h.....	161
130. Hotel/Quartel/Rua-Int/Ext-Tarde.....	164
131. Bilhar (Salão) Int-Entardecer.....	164
132. Praça-Ext-Entardecer.....	165
133. Quartel (Escada/Corredor) Int-Entardecer.....	165
133A. Quartel (Cela) Int-Entardecer.....	165
133B. Quartel (Sala) Int-Noite.....	166
134. Igreja-Int-Noite.....	168
135. Casa de Mina-Int-Noite - 20.00hs.....	168
136. Igreja-Int-Noite/Madrugada.....	171
Quinta-feira, 20 de Outubro.....	204
Segunda-feira, 17 de Outubro.....	171
137. Casa da Viúva Assis-Int-Madrugada - 04.30hs.....	171
138. Praça-Ext-Madrugada - 05.00hs.....	173
139. Casa da Viúva Assis (Sala/Cozinha/Pátio) Int-Madrugada.....	174
140. Casa do Juiz Arcádio-Int-Manhã.....	176
141. Rio-Ext-Manhã.....	176
142. Barbearia-Int-Manhã /Tarde- 09.00hs /12.00hs.....	176
143. Bilhar (Salão) Int-Tarde.....	180
143A. Bilhar (Mictório) Int-Tarde.....	180
143B. Bilhar (Salão) Int-Tarde.....	180
144. Casa de Dom Sabas-Int-Tarde - 13.00hs / 17.00hs.....	181
145. Praça (Consultório DR. Giraldo)- Ext-Entardecer.....	186
146. Consultório Dr. Giraldo-Int-Entardecer - 18.00hs.....	186
147. Igreja-Int-Madrugada - 24.00hs.....	189
Terça-feira, 18 de Outubro- Não existe.....	190
Quarta-feira, 19 de Outubro.....	190
148. Arredores-Ext-Madrugada.....	190
149. Quartel-Int-Madrugada.....	190
150. Porto-Ext-Manhã.....	190
151. Armazém do Sírio Moisés-Int-manhã - 08.00hs.....	191

152. Quartel(Sala) Int-Manhã.....	192
152A. Quartel(Cela) Int-Manhã.....	192
152B. Quartel(Corredor/Sala) Int-tarde - 12.00hs.....	193
153. Telégrafo (Fachada) Ext-Tarde.....	195
154. Loja do Senhor Benjamim (Fachada) Ext-Tarde.....	196
154A. Loja do Senhor Benjamim (Sala) Ext-tarde.....	196
154B. Loja do Senhor Benjamim (Sala) Ext-Tarde.....	198
155. Rua-Ext-Tarde.....	198
156. Telégrafo-Int-Tarde.....	198
157. Casa do Alcaide -Int-Tarde.....	198
158. Rua-Ext-Tarde.....	198
159. Quartel (Fachada) Ext-Tarde.....	199
159A. Quartel (Escada/Corredor/CelaS) Int-Tarde.....	199
159B. Quartel (Sala) Int-Tarde.....	200
159C. Quartel (Fachada) Ext-Tarde.....	201
160. Casa do Juiz Arcádio-Int-Tarde.....	201
161. Povoado-Ext-Entardecer.....	202
162. Quartel (Cela) Int-Noite.....	202
162A. Quartel (Sala) Int-Noite.....	203
163. Esquina do Quartel-Ext-Noite - 20.00hs.....	205
164. Igreja-Int-Madrugada - 24.00hs.....	206
Quinta-feira, 20 de Outubro.....	206
165. Correio/Ruas/Casa do Senhor Carmiachael-Int-Tarde.....	206
166. Igreja-Int-Noite.....	207
Sexta-feira, 21 de Outubro.....	207
167. Igreja-Int-Madrugada - 05.00hs.....	207
FIM.....	209

Anexo B - Extraído do roteiro - Versão 4A: Sob o título *O veneno da madrugada* (roteiro cronológico – v. 06/02/04).

Rac Virt Img/Img para 54

54. (BL2-Sáb.7,00hs) Fazenda da Viúva Assis (Escadaria) Int-Dia

Rac Virt Img/Img da 8

A VIÚVA ASSIS acaba de cerrar a porta do quarto. O CRIADO está limpando a sala. Ela fala enquanto entrega as cobertas das gaiolas.

Viúva assis
Mande lavar. E acorde o meu filho que eu preciso falar com ele.

A VIÚVA ASSIS desce pela larga escada de ladrilhos desenhados de labirintos que desemboca no escritório.

Rac Virt Img/Som para 9

09. (BL1-Sáb.7,00hs) Fazenda da Viúva Assis (Quarto Roberto) Int-Dia

ROBERTO ASSIS entra no quarto, nervoso, empunhando o pasquim. É um homem ainda jovem, sem beleza aparente. Algo, nos traços ou nos gestos, demonstra um caráter fraco. Detém-se para observar REBECA, sua mulher, bela, adormecida, desnuda. ROBERTO ASSIS pega um revólver da gaveta do criado-mudo e coloca apenas uma bala. Roda o tambor e aponta a arma contra o coração da mulher. Fecha os olhos. Hesita. Bruscamente desvia o cano da arma para a sua própria têmpora e pressiona o gatilho. O ruído da arma disparando em seco desperta a mulher, que aparentemente, sonolenta, não se dá conta do que está se passando.

REBECA Assis
Por favor, Roberto... Me deixe dormir.

A resposta de ROBERTO é abrir o cortinado, devassando o quarto. REBECA se ergue, cobrindo a nudez com o lençol.

REBECA ASSIS
Roberto, eu estou nua.

ROBERTO Assis
Todo mundo conhece seu corpo. Todo mundo sabe que você é uma vagabunda.

REBECA Assis
Você recebeu um pasquim, não é?. Isso é mentira, mas você prefere acreditar nesses bilhetes anônimos...

ROBERTO ASSIS, o rosto tenso, o revólver apontado para mulher.

Ficha Técnica⁹⁴

Categorias:

Co-produção : *Universal Pictures Internacional B.V.* / Longa-metragem / Sonoro / Ficção

Data de produção: 2004/ Lançamento no Brasil, 2006

Gênero: Drama, 121 min/ colorido

Dados de produção:

Companhia(s) produtora(s): Lagoa Cultural; *Skylight* Cinema

Produção: Bruno Stroppiana

Direção de produção: Fernando Zagallo

Produção executiva: Heloísa Rezende

Produtor associado: Carvalho, Joaquim Vaz de Carvalho; Liliana Mazure; Tino Navarro

Companhia(s) distribuidora(s): *United International Pictures*

Roteirista: Ruy Guerra; Tairone Feitosa, colaboração de Leonardo Gudel.

Estória: Baseada no romance *La Mala hora*, de Gabriel García Márquez

Direção: Ruy Guerra

Direção de fotografia: Walter Carvalho

Câmera: Walter Carvalho

Montagem: Mair Tavares

Montagem de som: José Moreau Louzeiro; Simone Petrillo; Claudio Valdetaro; Estúdios Meios & Mídia Comunicação Ltda.

Direção de arte: Marcos Flaksman

Cenografia: Daniel Flaksman; Ricardo Ferreira

Figurinos: Kika Lopes

Música: Guilherme Vaz

Identidades/elenco:

Leonardo Medeiros (Alcaide); Juliana Carneiro da Cunha (Viúva Assis); Fábio Sabag (Padre Ángel); Zózimo Bulbul (Carmichael); Danielle Barros (Trinidad); Luah Galvão (Cassandra); Rui Resende (Dentista); Emílio de Melo (Roberto Asís); Jean Pierre Noher (Cesar Monteiro); Fernando Alves Pinho (Nestor); Nilton Bicudo (Juiz Arcádio); Tônico Pereira (Barbeiro); (Doutor Giraldo); Maria João Bastos (Rebeca Assis); Luis Luque (Aristóteles Mesina); Amir Haddad (Dom Sabas); Murilo Grossi (Dr. Giraldo); Fabiano Costa (Anão); Chico Tenreiro (Secretário); Antônio Melo (Dom Roque); Mário Paulucci (Comandante); Rejane Arruda (Rosário); Rui Polonah (Farmacêutico).

⁹⁴Ficha técnica elaborada a partir das informações presentes no encarte do DVD/original do filme *O Veneno da Madrugada*, lançado pela *Universal Studios* em 2006.