

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM IMAGEM E SOM**

SANCLER EBERT

Fronteiras em discussão:

**Pensando as interações entre ficção e documentário em *Diários de
motocicleta* por meio da intermedialidade**

São Carlos

2016

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM IMAGEM E SOM**

SANCLER EBERT

Fronteiras em discussão:

**Pensando as interações entre ficção e documentário em *Diários de motocicleta*
por meio da intermedialidade**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, para obtenção do título de Mestre em Imagem e Som. Linha de Pesquisa: História e Políticas do Audiovisual.

Orientador: Dr. Samuel José Holanda de Paiva

São Carlos

2016

Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da Biblioteca Comunitária UFSCar
Processamento Técnico
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

E165f Ebert, Sancler
Fronteiras em discussão : Pensando as interações
entre ficção e documentário em Diários de motocicleta
por meio da intermedialidade / Sancler Ebert. -- São
Carlos : UFSCar, 2016.
146 p.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de
São Carlos, 2016.

1. Ficção. 2. Documentário. 3. Diários de
motocicleta. 4. Intermedialidade. 5. Literatura. I.
Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som

Folha de Aprovação

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a defesa de dissertação de mestrado do(a) candidato(a) Sancler Ebert, realizada em 17/03/2016:

Prof(a). Dr(a). Samuel José Holanda de Paiva
UFSCar

Prof(a). Dr(a). Laura Loguércio Cánepa
UAM-SP

Prof(a). Dr(a). Fábio Raddi Uchôa
UFSCar

Certifico que a sessão de defesa foi realizada com a participação à distância do membro Laura Loguércio Cánepa e, depois das arguições e deliberações realizadas, o participante à distância está de acordo com o conteúdo do parecer da comissão examinadora redigido no relatório de defesa do(a) aluno(a) Sancler Ebert.

Prof(a). Dr(a). Samuel José Holanda de Paiva
Presidente da Comissão Examinadora
UFSCar

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por toda graça recebida.

Agradeço à Capes pela bolsa concedida, sem a qual este trabalho seria inviabilizado.

Agradeço ao PPGIS, pelo apoio ao longo da jornada.

Agradeço ao meu orientador, professor Samuel José Holanda de Paiva, por todo aprendizado, por todas as conversas, por todas as oportunidades oferecidas, por ter acreditado em mim e no meu trabalho.

Agradeço aos membros da banca, professor Fábio Raddi Uchôa e professora Laura Loguércio Cánepa, pelas sugestões que tanto enriqueceram este trabalho e pelo interesse por esta pesquisa.

Agradeço à professora Flávia Cesarino Costa pelas interlocuções, pelos agradáveis jantares e pelas dicas ao longo desses dois anos.

Agradeço à professora Suzana Reck Miranda pela troca de ideias, pelos aconselhamentos e por toda ajuda.

Agradeço a todos os professores do PPGIS que me ensinaram sobre o cinema, sobre o amor pelo cinema, sobre o que é ser docente.

Agradeço à irmã de orientação e amiga para toda vida Joyce Felipe Cury por todas as críticas, conversas, sorrisos, cafés, jantares, por ter tornado minha vida em São Carlos tão especial.

Agradeço à amiga e eterna *flatmate* Juily Manghirmalani por ter compartilhado o apartamento, as contas, os anseios, as alegrias, as refeições, por ter colorido o meu dia-a-dia.

Agradeço à amiga Debora Taño pelo companheirismo em todos os momentos, por ter me ajudado a realizar tantas coisas legais, por sua presença em minha vida.

Agradeço a todos os colegas do Mestrado, que cada um a sua forma, tornaram essa caminhada tão leve e inesquecível.

Agradeço às minhas amigas por todo amor, suporte e pela atenção que deram aos meus relatos nesses dois anos.

Agradeço ao amigo Nelson Oliveira de Sousa pelo apoio incondicional, pois sem sua ajuda esse Mestrado não teria acontecido. Agradeço tudo que fizeste por mim, lhe serei eternamente grato.

Agradeço aos meus pais por toda ajuda ao longo do Mestrado e em especial a minha mãe, por nunca deixar de acreditar em mim e me apoiar.

Agradeço ao meu namorado João Felipe Cabral Moraes pelo companheirismo, força e amor, que transformaram a reta final do Mestrado num final feliz.

Mestre não é quem sempre ensina, mas quem de repente aprende.

Eu quase que nada não sei. Mas desconfio de muita coisa.

O senhor... mire, veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas - mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam, verdade maior. É o que a vida me ensinou.

(Guimarães Rosa)

Quando é verdadeira, quando nasce da necessidade de dizer, a voz humana não encontra quem a detenha. Se lhe negam a boca, ela fala pelas mãos, ou pelos olhos, ou pelos poros, ou por onde for. Porque todos, todos, temos algo a dizer aos outros, alguma coisa, alguma palavra que merece ser celebrada ou perdoada pelos demais.

(Eduardo Galeano)

Agora te escreverei tudo o que me vier à mente com o menor policiamento possível. É que me sinto atraída pelo desconhecido. Mas enquanto eu tiver a mim não estarei só. Vai começar: vou pegar o presente em cada frase que se morre. Agora:

(Clarice Lispector)

Resumo: A pesquisa se propõe a refletir sobre as imbricações entre ficção e documentário no filme *Diários de motocicleta* (2004) do diretor Walter Salles, por meio da intermedialidade. Usaremos os fenômenos intermidiáticos propostos por Rajewsky (2012) como instrumentos metodológicos, pensando a transposição intermidiática, a combinação de mídias e as referências intermidiáticas. Dessa forma, será possível refletir quais instruções de leitura o filme estará acionando, dentro da perspectiva proposta por Odin (2012): fictivizante ou documentarizante. Interessa-nos aqui pensar como a transposição da literatura para o cinema aciona tais instruções, relacionando o uso de um roteiro aberto à realidade das filmagens e pensando também as influências entre ficção e documentário relacionadas ao *road movie*. Buscamos entender também que instruções o filme dá ao emular a fotografia e referenciar a fotografia documental em três sequências em preto e branco e ao utilizar imagens de arquivo nos créditos finais.

Palavras-chave: ficção, documentário, Diários de motocicleta, intermedialidade, literatura, fotografia, Walter Salles.

Abstract: The research aims to think over about the overlaps between fiction and documentary in the film *The Motorcycle Diaries* (2004) by Walter Salles, using intermediality as method. We will use the intermedial phenomena proposed by Rajewsky (2012) as methodological tools, thinking about intermedial transposition, combination of media and intermedial references. So, it's possible think over what kind of reading instruction is been triggered by the film, from the perspective proposed by Odin (2012): fictivizante or documentarizante. Our interest here is to think how literature transposed into film triggers such statements, relating the use of an open script to the reality of filming and also considering the influences between fiction and documentary related to road movie. We also seek to understand instructions that the film gives to emulate the photo and refer to documentary photography in three black and white sequences and using archival footage in the end credits.

Keywords: fiction, documentary, Motorcycle's Diaries, intermediality, literature, photography, Walter Salles.

SUMÁRIO

Lista de figuras	12
INTRODUÇÃO	16
CAPÍTULO 1 - Transposição intermediática: as instruções de leitura a partir das práticas transtextuais	27
1.1 - Intertextualidade: as referências literárias nas obras	28
1.2 – Paratextualidade: títulos, subtítulos, créditos e afins	31
1.3 – Metatextualidade: as instruções de Salles na Folha	34
1.4 – Arquitextualidade: uma questão de taxonomia	37
1.5 – Hipertextualidade: dos livros às telas	42
1.5.1 - Transmodalização intermodal: do narrativo ao dramático	44
1.5.1.1 – Excisão de tramas	47
a) Granada conhece o mar	49
b) O furto de vinhos	50
c) Escalada na montanha e perdidos na noite	50
d) A história do puma	51
e) A viagem à Ilha de Páscoa	51
f) Estragando pêssegos	52
g) O incêndio (e dois salvadores)	52
h) Clandestinos no barco San Antonio	53
i) Tiros e fogos de artifício	54
j) Os verdadeiros donos dos cavalos	55
k) A vila de leprosos de Huancarama e a leitora de Eça de Queiroz	55
l) Enganados em Oxapampa	56

m) Os pacientes leprosos de Lima	57
1.5.1.2 – Excisão/concisão de detalhes da viagem	57
1.5.1.3 – Concisão de tramas	59
1.5.1.4 – Literatura X Cinema: pensando a intermedialidade a partir das reduções e suas instruções	62
1.5.1.5 – Extensão	65
a) Despedida de Che	65
b) Os dólares de Chichina	65
c) Honestidade de Che	66
d) O aniversário de trinta anos de Granado	67
e) Uso de atores sociais	67
f) A cena final com Alberto Granado	71
1.5.1.6 – Expansão	72
a) Flerte com as chilenas	72
b) Conversa com o casal no deserto	72
1.5.1.7 – Ampliação	73
a) Visita à casa de Chichina	73
b) La Cenepa	74
c) San Pablo: novos personagens e clímax	75
1.5.1.8 – Livro X Filme: acréscimos de tramas e uso de atores sociais	76

CAPÍTULO 2 - Combinação de mídias: quando a fotografia se inscreve no cinema

85

2.1 – A emulação da fotografia: um novo olhar, outro tempo e um caráter documental

87

2.2 - As referências à fotografia documental: de Walker Evans a Martín Chambi

110

2.3 - A utilização de imagens de arquivo nos créditos: as fotografias da viagem e uma nova leitura do filme

122

2.4 – A fotografia remediada e acionadora de instruções documentarizantes 127

CONSIDERAÇÕES FINAIS 130

REFERÊNCIAS 140

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Don Nestor apresenta Cuzco a Che e Granado	69
Figura 2 - Mulher indígena conversa com Che e Granado em praça de Cuzco	70
Figura 3 -Andarilho conta sua história a Che e Granado	71
Figura 4 - Alberto Granado interpreta a si mesmo na última cena do filme	72
Figura 5 – Mineiro olha na direção de Che e lhe devolve a cuia. Na cena, a câmera assume a posição de Che e pela primeira vez um personagem nos encara	90
Figura 6 – Che lê “Sete ensaios sobre a realidade peruana”, de Mariátegui, no hospital de Lima, Peru	91
Figura 7 – Senhor e jovem indígenas posam para a câmera	91
Figura 8 - Che lê “Sete ensaios sobre a realidade peruana, de Mariátegui”, no hospital de Lima, Peru	92
Figura 9 – Trabalhadores posam para a câmera em meio às pedras	92
Figura 10 – Senhora indígena sentada na calçada	92
Figura 11 - Che lê “Sete ensaios sobre a realidade peruana”, de Mariátegui, no hospital de Lima, Peru	93
Figura 12 – Grupo de indígenas entre as muralhas de Cuzco	93
Figura 13 – Grupo de indígenas entre as muralhas de Cuzco	93
Figura 14 – Che olha em direção ao barco que leva à terceira classe do La Cenepa	94
Figura 15 – O pequeno barco sendo puxado entra em cena	94
Figura 16 – A pequena embarcação aparece sendo puxada	95

Figura 17 – A câmera faz um movimento para registrar uma das laterais do barco ..	
95	
Figura 18 – O movimento da câmera vai revelando os tripulantes da embarcação.	95
Figura 19 - Plano apresenta a parte interna do barco	96
Figura 20 – Plano mostra a forma de viagem da terceira classe	96
Figura 21 – Plano apresenta um dos viajantes	96
Figura 22 – Plano detalhe mostra animais viajando juntos das pessoas	97
Figura 23 – Plano mostra viajante dormindo	97
Figura 24 – Plano mostra a situação da viagem e mulher se alimentando	97
Figura 25 – No plano em preto e branco as pessoas posam para câmera	98
Figura 26 – No plano em preto e branco as pessoas posam para câmera	98
Figura 27 – O filme retorna para o plano de Che olhando o barco	98
Figura 28 – Figurantes do leprosário posam para a câmera	99
Figura 29 – O menino Don Nestor posa em frente às muralhas de Cuzco	99
Figura 30 – Antes sério, Don Nestor sorri para a câmera	100
Figura 31 – Feirantes posam em seu local de trabalho	100
Figura 32 – Condutor do barco do Lago Frías ao lado da embarcação	100
Figura 33 – Feirantes enquadrados em meio à balança e legumes	101
Figura 34 – Feirantes se reúnem para o retrato	101
Figura 35 – Homem indígena posa entre as muralhas de Cuzco	101
Figura 36 – Homem do campo é retratado em sua propriedade	102
Figura 37 – Feirantes posam juntos de seus produtos	102
Figura 38 – Campeiro e seu cavalo registrado num campo em meio à névoa	102
Figura 39 – O cavalo se move durante o registro e olha em direção à câmera	103
Figura 40 – Condutor do funicular de Valparaíso posa enquanto vemos o elevador descer	103
Figura 41- Acompanhamos o funicular descendo enquanto o condutor posa	103
Figura 42 – O mineiro (Brandon Cruz) que Che conheceu no deserto nos encara.	104

Figura 43 – Fotografia do livro “ <i>Let us now praise famous men</i> ”, Walker Evans, 1941	111
Figura 44 – Fotografia do livro “ <i>Let us now praise famous men</i> ”, Walker Evans, 1941	112
Figura 45 – Fotografia do livro “ <i>Let us now praise famous men</i> ”, Walker Evans, 1941	112
Figura 46 - Fotografia do livro “ <i>The Americans</i> ”, Robert Frank, 1958	114
Figura 47 - Fotografia do livro “ <i>The Americans</i> ”, Robert Frank, 1958	114
Figura 48 - Fotografia do livro “ <i>The Americans</i> ”, Robert Frank, 1958	114
Figura 49 - Fotografia de Sebastião Salgado, 1999	116
Figura 50 - Fotografia de Sebastião Salgado, 2000	116
Figura 51 - Fotografia de Sebastião Salgado, 2000	116
Figura 52 – Fotografia de Martín Chambi	118
Figura 53 – Fotografias de Martín Chambi	118
Figura 54 – Fotografia de Martín Chambi	119
Figura 55 – Registro de Che e Granado no Mambo Tango partindo de San Pablo	123
Figura 56 - – Registro de Che e Granado no Mambo Tango	124
Figura 57 – Che e Granado posam ao lado de La Poderosa e outros homens	124
Figura 58 – Che conserta La Poderosa	124
Figura 59 – Retrato de Alberto Granado	125
Figura 60 – Recorte do jornal Temuco Astral que registrou a passagem dos leprologistas pela cidade	125

INTRODUÇÃO

(...) é o próprio traçar fronteiras que nos faz cientes de como transcender ou subverter essas mesmas fronteiras, ou de como ressaltar sua presença, colocá-las à prova, ou mesmo dissolvê-las por inteiro. Ao mesmo tempo, são esses atos de transcender, subverter, colocar à prova ou ressaltar que lançam luz sobre a convencionalidade e a construtividade desses limites (RAJEWSKY, 2012a, p. 71).

Fronteira, segundo o dicionário¹ é “1. Zona de um país que confina com outra do país vizinho. 2 Limite ou linha divisória entre dois países, dois Estados etc. 3 Raia; linde. 4 Marco, baliza. 5 Confins, extremos”. Em *Diários de motocicleta* (Walter Salles, 2004) temos de todos os tipos. Fronteiras entre diferentes formas de fazer cinema: ficção e documentário. Fronteiras entre mídias: cinema e literatura, cinema e fotografia. Fronteiras geográficas: o filme percorre Argentina, Chile, Peru e conta com uma equipe formada por profissionais de tantos outros países, diretor brasileiro, roteirista porto-riquenho, produtor executivo americano, produtores britânicos.

Mais do que delinear, nos interessa aqui investigar o borrar fronteiras, entender a fluidez que permite que percebamos ficção e documentário num mesmo filme, refletir sobre o que acontece quando você mistura cinema e literatura, o que existe no entre, esse lugar tão místico, que abarca o que não é uma coisa nem outra, mas as duas ao mesmo tempo.

Nosso foco principal é refletir sobre as imbricações entre documentário e ficção e para isso buscamos um filme que pudesse problematizar essa questão. A escolha por *Diários de motocicleta* partiu do desejo de investigar o documental na ficção de Walter Salles. Nossa percepção era de que havia uma carga documental presente nas ficções do diretor brasileiro, como em *Central do Brasil* (1998), quando Dora (Fernanda Montenegro) escreve as cartas ditadas por estranhos, ou mesmo quando ela se mistura a uma procissão real no Nordeste brasileiro. Poderíamos citar

¹ Disponível em <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=fronteira>. Acesso em 04 de fevereiro de 2016.

outros exemplos em diferentes filmes de Walter Salles. Mas por que *Diários de motocicleta*? O início deste texto já explica um tanto. O filme que narra a viagem que o jovem Ernesto Che Guevara (Gael Garcia Bernal) fez junto do amigo Alberto Granado (Rodrigo de la Serna) pela América Latina é todo composto do cruzar fronteiras. De todos os filmes de Salles, talvez seja aquele em que a relação entre ficção e documentário tem o resultado mais interessante.

Autor de uma cinematografia laureada por prêmios internacionais, reconhecimento da crítica e do público², Salles é um dos principais nomes do cinema brasileiro. Seus filmes já foram objeto de diversos estudos, no entanto, a perspectiva proposta aqui, de refletir sobre as imbricações entre ficção e documentário em sua obra por meio da intermedialidade, não tem sido explorada, por isso a necessidade e a importância da pesquisa sobre o tema.

Embora dedicado à ficção, o cineasta possui uma forte ligação com o documentário. Iniciou sua carreira no cinema com *Krajcberg – O poeta dos vestígios* (1987), documentário sobre o escultor polonês radicado no Brasil. Durante a produção do filme, Salles descobriu a troca de cartas do artista com a presidiária Socorro Nobre e resolveu documentar essa relação, dando origem, assim, a sua segunda obra. Lançada em 1995, *Socorro Nobre* serviu de inspiração para a trama de *Central do Brasil* (1998), filme que tornou o diretor conhecido em todo o mundo.

Socorro Nobre também participa de *Central do Brasil* como ela mesma, embaralhando as fronteiras entre ficção e documentário. A ex-presidiária é a primeira depoente do longa de ficção, que, em meio às lágrimas, dita uma carta a ser enviada ao marido preso. Junto a ela, há uma galeria de populares no início do filme que, ditando suas cartas à Dora (personagem de Fernanda Montenegro), estão interpretando a si próprios, tendo “função importante na conformação do pano de fundo realista, de espírito documental do longa-metragem” (NAGIB, 2006, p. 68).

A relação de Salles com o documentário permeia toda sua trajetória. Como conta Calligaris, “Salles se considera um documentarista que faz filmes de ficção, e

² Levando em conta apenas o filme que é o objeto desta pesquisa, o mesmo foi visto por 12 milhões de espectadores, sendo 900 mil no Brasil. Conquistou mais de 50 prêmios internacionais e uma recepção crítica comparável à de *Central do Brasil*, nas palavras de Strecker (2010, p. 83).

acredita que seus filmes têm em comum uma forte raiz documental” (CALLIGARIS, 2000, p. 9). Um exemplo está em *Linha de passe* (2008), longa codirigido com Daniela Thomas, cuja concepção está relacionada a dois documentários: *Futebol* (João Moreira Salles e Arthur Fontes, 1998) e *Santa Cruz* (João Moreira Salles e Marcos Sá Corrêa, 1998). Os filmes inspiraram a trama e deram um norte para os diretores na criação das cenas envolvendo boleiros e evangélicos. Além disso, Walter Salles fundou com o irmão documentarista, João Moreira Salles, a Videofilmes, empresa responsável pela produção e distribuição de diversas ficções e documentários de relevância para o cinema nacional, como os filmes de Eduardo Coutinho.

Por sua vez, Marcos Strecker, na obra *Na estrada – o cinema de Walter Salles*, afirma que este realizador construiu suas obras ficcionais em um diálogo com o documental:

(...) [Salles] optou por uma maneira de filmar que deve muito ao Neorealismo e aos Cinemas Novos: deixar opções abertas no roteiro, na história e na narrativa, de forma que o ato de filmar em si mesmo permita a incorporação de novos elementos. Inspirou-se no documentário para recuperar o essencial do cinema: humanismo e emoções (STRECKER, 2010, p. 25).

Adaptação dos livros *De moto pela América do Sul* (Che Guevara, lançado em 1993) e *Com Che Guevara pela América do Sul* (Alberto Granado, lançado em 1978), ambos diários da viagem realizada em 1952, *Diários de motocicleta* narra a aventura dos dois amigos pelo continente americano, dando um enfoque para a mudança de perspectivas em relação ao mundo dos personagens em decorrência da realidade encontrada no caminho. Inicialmente eles seguem viagem numa motocicleta Norton 500, apelidada de *La Poderosa*, no entanto, o veículo não aguenta o ritmo da jornada e os dois viajantes são obrigados a seguir a pé, dependendo de caronas para dar continuidade ao seu trajeto. Che e Granado saem de Buenos Aires tendo como objetivo chegar à colônia de leprosos de San Pablo, na Amazônia peruana. A viagem termina na Venezuela, onde Alberto fica em Caracas para trabalhar e Che retorna a Buenos Aires.

Os direitos de adaptação do filme eram do ator e cineasta americano Robert Redford, que pensou em dirigir o filme, mas abandonou a ideia ao perceber as

barreiras culturais que o impediam. Então Redford convidou Salles para direção, que hesitou em dizer sim. A produção do filme foi demorada, porque nenhuma produtora americana estava interessada em investir na obra. A salvação veio por meio da FilmFour, braço da TV britânica Channel Four. Para as filmagens, Salles se mudou para Buenos Aires, onde estudou espanhol por seis meses e realizou duas viagens de exploração (STRECKER, 2010).

As filmagens duraram 84 dias e tiveram início da metade de setembro de 2002. O longa-metragem foi filmado em mais de 30 locações onde a maior parte dos eventos narrados nos diários aconteceu: Buenos Aires e Bariloche, na Argentina; Temuco, Deserto do Atacama, Valparaíso, Mina de Chuquicamata, no Chile; Iquitos e Machu Picchu, no Peru. Para que os atores sentissem o mesmo que os personagens reais em sua viagem 50 anos antes, Salles decidiu filmar em ordem cronológica. Sobre a decisão de filmar a juventude de Che, Salles explica:

Fiquei muito comovido de como essa busca pessoal se entrelaçava com outra que tinha um significado maior para todos nós que nascemos nessas latitudes. Quando você termina de ler este livro, tem a impressão de que pode realmente mudar as coisas no mundo, ao entendê-las e tomar parte delas. Eu queria que o filme transmitisse essa mesma sensação de esperança e aventura (SALLES, 2004).³

Na busca de entendermos como se dão as imbricações entre o conjunto documentário e o conjunto ficção nesta obra de Walter Salles, uma das referências deste projeto é Roger Odin (2012), para quem ficção e documentário são dois grandes conjuntos que trazem consigo os respectivos gêneros.

(...) a noção de gênero nos parece ser de um nível inferior ao da distinção que nós tentamos colocar aqui: com efeito, assim como existem gêneros no conjunto de filmes de ficção (western, policial, comédia musical etc.), também existem gêneros no conjunto documentário (filmes etnográficos, filmes industriais, filmes científicos etc.) (ODIN, 2012, p. 23).

³ Tradução de “*I was very moved by the intertwining of this personal search with one that had a larger meaning for all of us who come from those latitudes. When you finish reading this book, you have the impression that you can actually change things in the world, by understanding them and taking part. I wanted the film to convey that same sense of hope and exploration*” (SALLES, 2004). Disponível em <http://www.motorcyclediariesmovie.com/>, acesso em 04 de fevereiro de 2016.

Odin discute os limites entre ficção e documentário, sugerindo que o grau de referência à realidade do filme pode ser considerado como uma das possíveis oposições entre os dois conjuntos. O que distinguiria um do outro seria o tipo de leitura realizada pelo espectador. Caso a imagem construída pelo espectador considere a origem do enunciador como inexistente ou fictícia, se constitui uma “leitura fictivizante”. Por outro lado, se o espectador construir uma imagem do enunciador como sendo real, há uma “leitura documentarizante”. Ou seja, o que estabelece a leitura documentarizante “é a realidade pressuposta do Enunciador, e não a realidade do representado” (Idem, p. 18).

Dessa forma, mesmo assistindo a um filme de ficção, o espectador pode empreender uma leitura documentarizante, lendo o que está diante da câmera (atores, cenários, paisagens) como um enunciador real, assim como outras possibilidades (o cinegrafista, o estúdio produtor, o diretor do filme). Contudo, um filme pode orientar a leitura do espectador, dando-lhe instruções para uma leitura mais ou menos fictivizante ou documentarizante. No caso do filme *Diários de motocicleta*, um exemplo de instrução para a leitura documentarizante podem ser as sequências na quais há personagens posando para a câmera em preto e branco, que remetem às fotografias documentais. Alguns são identificados como personagens no filme, outros não. Mais um exemplo diz respeito aos momentos nos quais, no transcorrer da narrativa, Che Guevara e Alberto Granado encontram-se, em sua viagem da Argentina ao Peru, com personagens que estão no caminho, os quais não são necessariamente atores profissionais.

Na concepção de Odin, a leitura documentarizante pode tanto dizer respeito ao filme como um todo ou apenas a alguns de seus segmentos, como nos parece ser o filme que é nosso objeto. Isso pode nos ajudar a entender que existe uma escala documentária e níveis de *documentaridade*, “avaliáveis em termos do número de níveis convocados para a construção do Enunciador real: dito de outra forma, há documentários que são ‘mais documentários’ que outros” (Idem, p. 27).

Além da leitura do espectador, as instituições produtoras, os créditos e o sistema estilístico podem nos oferecer instruções para o tipo de leitura a ser feita sobre o filme. Para refletir melhor sobre a questão, voltamos à conceituação de Odin de que o mais correto é afirmar que existem o conjunto de filmes documentário e o

conjunto de filmes de ficção e, dentro de cada conjunto, diversos subconjuntos. Como indicamos acima, citando o autor, no caso do documentário, há filmes etnográficos, filmes industriais, filmes pedagógicos, etc. No caso da ficção, *western*, policial, comédia musical, etc. Nossa questão aqui é cogitar, a partir de *Diários de motocicleta*, a possibilidade de instruções ambíguas para as leituras fictivizante e documentarizante.

Até porque o autor ressalta que há filmes híbridos, “na interseção entre dois (ou mais) conjuntos cinematográficos, filmes que entrelaçam duas (ou mais) instruções de leitura (...)” (Idem, p. 27) e ambíguos, os quais “não oferecem as instruções de forma clara a seus leitores (que não permitem determinar rapidamente quando e se convém fazer funcionar o modo documentário ou o modo ficcional)” (ibid.).

Para refletir sobre as possíveis instruções de leitura encadeadas pelo filme vamos usar a intermedialidade como metodologia, pois “Intermedialidade implica cruzamento de fronteiras” (CLÜVER, 2011, p. 16). Vertente teórica já bastante estabelecida na Alemanha e que ganhou adeptos nos Estados Unidos após os pesquisadores dos Estudos Interartes a assumirem como perspectiva mais profícua, a intermedialidade ainda é recente no Brasil (não confundir com o termo hibridismo⁴) e mais explorada pelos pesquisadores da área de Estudos Literários. Os trabalhos envolvendo cinema são em sua maior parte análises da relação de tal mídia com a literatura.

Embora não seja novo⁵, o conceito de intermedialidade ainda não é consenso e deve ser entendido como sempre em construção (RAJEWSKY, 2012a), portanto, são necessárias mais publicações sobre a teoria, principalmente na área de cinema. De acordo com Cluver (2011),

⁴ Müller (2012) afirma que os dois termos sinalizam diferentes movimentos. “(...) considerando o fato de que a noção de hibridismo é aplicada a quase todos os fenômenos sociais e características das sociedades pós-modernas, o termo está ameaçado de perder sua carga denotativa ao oferecer categorias genéricas inclusivas” (p. 87). Para o teórico alemão, a intermedialidade ficaria restrita às relações entre as mídias, enquanto o hibridismo seria um termo guarda-chuva, na qual relações sociais também estariam incluídas.

⁵ O conceito foi cunhado pela primeira vez em 1966 por Dick Higgins ao discutir os *happenings*.

“Intermedialidade” é um termo relativamente recente para um fenômeno que pode ser encontrado em todas as culturas e épocas, tanto na vida cotidiana como em todas as atividades culturais que chamamos de “arte”. Como conceito, “intermedialidade” implica todos os tipos de interrelação e interação entre mídias; uma metáfora frequentemente aplicada a esses processos fala de “cruzar as fronteiras” que separam as mídias. (CLUVER, 2011, p. 09)

Bazin (1991) falava de intermedialidade sem usar o termo quando discutia o cinema impuro. “Do mesmo modo que a educação de uma criança se faz por imitação dos adultos que a rodeiam, a evolução do cinema foi necessariamente inflectida pelo exemplo das artes consagradas” (p. 84). Até hoje encontramos muitos estudos sobre cinema que abordam a relação entre as mídias, no entanto, não utilizam a palavra intermedialidade. Pethö (2010) explica que a Teoria do Cinema ainda não reconheceu seu campo como próprio para os estudos de intermedialidade e questiona o fato de que a interdisciplinariedade necessária para as pesquisas intermediáticas possui uma conotação negativa na área, enquanto a semiótica do cinema e a narratologia, são bem aceitas.

Mas o que parece ser o "ponto cego" mais importante é que vários estudiosos contemporâneos que escrevem sobre o meio cinema, o consideram principalmente a partir de um ponto de vista estético, o colocam em um discurso que gira em torno do seu valor estético e não parecem considerá-lo a partir de uma perspectiva teórica do meio (PETHÖ, 2010, p. 45).⁶

As pesquisas em torno da intermedialidade podem ser sincrônicas ou diacrônicas. No caso desta pesquisa, iremos realizar um estudo sincrônico, que “desenvolve uma tipologia de formas específicas de intermedialidade” (RAJEWSKY, 2012b, p. 19), enquanto no diacrônico, a perspectiva é de uma história intermediática das mídias. Antes de continuarmos, é preciso entender qual o significado que está sendo usado de “mídia” ao pensarmos as interações entre elas. Cluver (2011) alerta que tal palavra ainda é recente no português brasileiro e comumente associada às

⁶ Tradução de: *But what seems to be the most important “blind spot” factor is that several contemporary scholars who write about the “medium” of cinema consider it primarily from an aesthetic point of view, and place it into a discourse that revolves around the aesthetic value of cinema, and do not seem to consider it from a medium theoretical perspective* (PETHÖ, 2010, p.45)

mídias públicas (impressas ou eletrônicas) e às mídias sociais. No entanto, o conceito de mídia utilizado nos estudos intermediáticos vai além e sugere considerarmos o que até então chamávamos de artes (música, dança, pintura, teatro) como mídias. Dessa forma, entendemos mídia como “aquilo que transmite um signo (ou uma combinação de signos) para e entre seres humanos com transmissores adequados através de distâncias temporais e/ou espaciais” (BOHN, MÜLLER, RUPPERT, 1988, p. 10; apud CLUVER, 2011, p. 09).

Essa definição, como sugere Cluver (2011), parece à primeira vista mais adequada a mídias como rádio e televisão. No entanto,

(...) a metáfora da transmissão de mensagens ou signos por um emissor para um receptor aplica-se também ao design de um outdoor ou de uma instalação, à coreografia de um balé ou à composição e performance de uma canção. Parece soar mais aceitável dizer que a mídia “TV” transmite signos televisivos do que dizer que a mídia “dança” transmite um balé, simplesmente porque estamos acostumados a nos referirmos à TV como mídia com seus próprios transmissores, e não à dança. Mas a nova abordagem implica exatamente a reconceituação da dança, da música e das artes plásticas como mídias (CLUVER, 2011, p.10).

Tendo isso entendido, vale salientar que o conceito de intermedialidade tem como suposição fronteiras tangíveis entre as mídias individuais, cada qual tendo suas especificidades e diferenças midiáticas. Aí nos deparamos com a difícil tarefa de delinear fronteiras, uma vez que, “nos moldes do que afirma W.J.T. Mitchell – que “todas as mídias são mídias mistas” (VOBKAMP, WEINGART apud RAJEWSKY, 2012a, p. 53). Ou seja, há um tanto de teatro no cinema, fotografia na pintura, que se torna complicado separar as características de cada mídia. Por isso que “os preceitos de pureza midiática devem ser entendidos como efeitos discursivos e, não menos importante, como o resultado de procedimentos de poder, de inclusão e exclusão” (Ibidem). Assim quando tratamos de “mídias individuais” estamos inevitavelmente remontando a um construto teórico, ou nas palavras de Sybille Krämer a uma “abstração teórica” (*Abstraktionsleitung*).

Uma das indicações de Rajewsky (2012a) é de que é preciso levar em conta o objeto que está sendo estudado. Ele que guiará como deverá ser o construto teórico e os métodos de análise. Partindo da premissa que a intermedialidade dá conta de diferentes fenômenos, Rajewsky propõe três, que nos auxiliarão nos trabalhos de análise da interação entre as mídias.

O primeiro fenômeno é o da transposição midiática, que se configura na transformação de uma mídia definida em outra, como é o caso das adaptações literárias para o cinema, por exemplo.

(...) no estudo de transformações e adaptações intermidiáticas, deve-se, de preferência, partir do texto-alvo e indagar sobre as razões que levaram ao formato adquirido na nova mídia. Frequentemente, questões sobre a fidelidade para com o texto-fonte e sobre a adequação da transformação não são relevantes, simplesmente porque a nova versão não substitui o original. Mas, independente da maneira como nós olhamos a relação entre o texto-fonte e o texto-alvo é interpretarmos a forma e as funções do novo texto, nos também nos indagamos de que maneira a intermedialidade influencia nossa recepção do texto-fonte (CLÜVER, 2006, p. 17-18).

Já as combinações de mídias se referem às interações entre as diferentes mídias, diferentemente do caso da transposição que é uma intermedialidade extracomposicional, a combinação é intracomposicional. A intermedialidade acontece dentro de uma mídia, como por exemplo o objeto aqui a ser estudado, o filme *Diários de motocicleta*. A interação entre cinema e fotografia acontece dentro da mídia cinema, portanto, esse é o fenômeno que nos interessa. Ópera, teatro, instalações computadorizadas ou *Sound Art*, história em quadrinhos são outros exemplos de mídias nas quais a combinação midiática acontece.

Por último temos o fenômeno das referências intermidiáticas, “a exemplo das referências, num texto literário, a um certo filme, gênero fílmico ou cinema em geral (a escrita fílmica); idem as referências que um filme faz a uma pintura, ou que uma pintura faz a uma fotografia, dentre outras” (RAJEWSKY, 2012a, p. 58). A autora sugere também que é possível pensar em referência intramediáticas, quando uma mídia faz referência a ela mesma, como é o caso de filmes que referenciam o estilo de certos diretores ou gêneros, ou ainda, referenciam claramente outros filmes,

como *Os intocáveis* (Brian de Palma, 1987) que recria uma cena de *O encouraçado Potemkin* (Sergei Eisenstein, 1925).

Por meio desses três fenômenos iremos pensar as instruções fictivizantes e documentarizantes no filme. Embora separemos os capítulos a partir dos fenômenos, vale observar que as referências intermediáticas estarão presentes em ambos, isso porque

(...) essas três categorias da intermedialidade, mesmo sendo úteis e talvez indispensáveis nesse discurso, não são fixas e impermeáveis. Podemos, por exemplo, encontrar textos que exemplificam mais de uma das três categorias. Irina Rajewsky lembra que um filme baseado num texto literário, resultado de uma transposição midiática, pode ainda citar ou referir-se especificamente a esse mesmo texto (CLÜVER, 2011, p. 20)

Num primeiro momento, iremos analisar a transposição do diário escrito por Che para o filme, no cotejo com o escrito por Granada. Para isso, utilizaremos os conceitos das práticas transtextuais indicadas por Genette (2011): intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, arquitextualidade e hipertextualidade. Genette pensa a adaptação por meio do conceito de palimpsesto, que “é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo” (GENETTE, 2011, p.7). Palimpsestos seriam, dessa forma, obras derivadas de uma obra anterior, o que o autor vai chamar de hipertextos, uma das cinco práticas transtextuais que ele vai sugerir para analisar obras literárias.

A partir das práticas transtextuais poderemos refletir sobre a intermedialidade e a partir disso, as instruções dadas pelo filme. Dentro dessa perspectiva, iremos pensar na questão dos créditos no filme, as instruções dadas pela instituição produtora (no caso aqui, o diretor Walter Salles), a relação das imbricações entre ficção e documentário com o fato de o filme ser um *road movie* e por fim, as reduções (o que ficou de fora da adaptação) e aumentos (o que foi acrescentado) realizados na passagem do livro para o filme.

Na segunda parte da dissertação, iremos nos focar nas combinações de mídias e referências intermediáticas, pensando em como fotografia instrui leituras ao espectador. Para isso, acionaremos trabalhos fundamentais sobre fotografia como o de Dubois (1994), Barthes (1984), Sontag (2007), Aumont (2009), Bellour (1997), etc. Inicialmente analisaremos a emulação da fotografia em três sequências do filme, para em seguida, discutir a referência à fotografia documental presente nelas. Por fim, daremos atenção à presença de imagens de arquivo (fotografias da viagem de Che e Granado) nos créditos finais do longa-metragem. Buscamos assim compreender como a fotografia se relaciona com a narrativa do filme, que possíveis significações sua emulação e referência provocam e a partir disso, que instruções de leitura (ODIN, 2012) são acionadas.

Os dois capítulos apresentados nesta dissertação são ao mesmo tempo parecidos e diferentes, gêmeos bivitelinos. Ambos discutem a relação entre as mídias e a partir disso as interações entre ficção e documentário, no entanto, como cada um deles foca numa mídia, o primeiro, a literatura e o segundo, a fotografia, acabaram por serem moldados pela mídia estudada, levando em consideração as necessidades exigidas por cada reflexão.

CAPÍTULO 1

Transposição intermediática:

as instruções de leitura a partir das práticas transtextuais

Tendo dois personagens reais como seus protagonistas, *Diários de motocicleta* utiliza os relatos de Ernesto Che Guevara e Alberto Granado como fontes para seu roteiro. Enquanto o livro *De moto pela América do Sul* (Guevara) serve como guia principal do roteiro de José Rivera (o filme é narrado por Che, e o diário aparece sendo escrito durante a viagem), *Com Che Guevara pela América do Sul* (Granado) serve para ampliar o contexto dos momentos vividos pelos dois. Che anotou suas impressões da jornada e narrou as aventuras num diário que foi posteriormente editado por ele em forma de narrativa. Os manuscritos ficaram guardados por anos, até que a família resolveu organizá-los e publicá-los em livro em 1993⁷. Granado lançou sua versão no final dos anos 1970⁸. Em nossa análise, o foco estará no diário escrito por Che, uma vez que, além do filme levar o título da versão inglesa da obra, o longa-metragem de Salles tem como narrador o próprio Guevara, servindo, o relato de Granado, apenas como apoio à construção do roteiro e não como cerne da transposição.

Para pensarmos a relação entre literatura e cinema em *Diários de motocicleta* e a partir disso refletirmos sobre as interações entre ficção e documentário no filme, vamos utilizar os conceitos de Genette (2011) sobre práticas transtextuais. Por meio da teoria do pesquisador francês, poderemos entender como se dá a passagem dos diários para o filme, dentro da ideia de transposição intermediática proposta por Rajewsky (2012a).

A ideia de Genette sobre adaptação está vinculada ao conceito de palimpsesto, que “é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por

⁷ Utilizamos aqui a edição de 2001, lançada pela Sá Editora no Brasil, que teve como base a traduções das versões inglesa (Verso Books, 1995) e italiana (Feltrineli Editore, 1993).

⁸ Utilizamos aqui a edição de 1987, lançada pela Editora Brasiliense, que teve como base a tradução do original *Com el Che por Sudamérica*.

transparência, o antigo sob o novo” (GENETTE, 2011, p.7). Ou seja, palimpsestos são obras derivadas de uma obra anterior, o que o autor vai chamar de hipertextos, uma das cinco práticas transtextuais que ele sugere para analisar obras literárias. Para Genette, o objeto da poética já não é mais o texto, considerado em sua singularidade, mas a sua transtextualidade, no caso, “tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (GENETTE, 2010, p. 13). O autor indica cinco práticas transtextuais: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, arquitextualidade e hipertextualidade.

1.1 - Intertextualidade: as referências literárias nas obras

A intertextualidade é a presença efetiva de um texto em outro, como é o caso das citações (com aspas, com ou sem referência). No oposto de sua forma mais explícita e literal, encontramos o plágio, que é uma cópia não declarada, mas ainda literal do original. A forma menos explícita e menos literal da intertextualidade é a alusão, um texto cuja compreensão em sua totalidade supõe a percepção da relação entre ele e outro texto. Podemos relacionar essa prática com o que Rajewsky (2012a) chama de referências intra e intermediática.

No caso do filme, podemos perceber a intertextualidade pela presença da referência à fotografia documental (que vamos discutir no capítulo 2). Assim como, a citação a livros que são comentados e lidos pelos personagens, como a obra *Sete ensaios de interpretação da realidade peruana* de José Carlos Mariátegui, que Che lê quando está em Lima, Peru.

Começamos analisando as obras e autores citados por Che em seu diário. O primeiro nome que encontramos é o de Otero Silva, poeta e escritor venezuelano. Che cita um poema dele quando encontra a namorada Chichina.

Por um momento, o poema de Otero Silva soou em meus ouvidos quando saí, como pensava, vitorioso: Yo escuchaba chapotear en el barco / Los pies descalzos / Y presentía los rostros anochecidos de hambre./ Mi corazón fue en péndolo entra ella y la calle. / Yo no sé con qué fuerza me libré de sus ojos / Me zafé de sus brazos. / Ella quedó nubando de lágrimas su angustia / Tras de la lluvia y el cristal /

Pero incapaz para gritarme: ¡Espérame, / Yo me marcho contigo!⁹.
(GUEVARA, 2001, p. 19)

A citação ao poeta retorna na página 42 quando o argentino pensa na namorada e sente saudades. “Eu olhava para o futuro, para cima da faixa estreita do Chile, e também para o que ficava para trás, murmurando os versos do poema de Otero Silva” (GUEVARA, 2001). Logo em seguida, Pablo Neruda é citado, quando os dois viajantes falam da estadia no Chile “terra de Pablo Neruda” (Ibidem, p. 46). Mais adiante, Che brinca que a chegada deles em uma cidade “parecia saída de uma história das *Mil e Uma Noites*” (Idem, p. 77).

Já no Peru e a bordo de um caminhão onde ouvem histórias sobre os indígenas locais, uma das histórias é confirmada por Che por ter sido contada por Garcilaso de la Vega, mais conhecido como Inca Garcilaso, filho de uma princesa inca com um conquistador e um dos cronistas da Conquista Espanhola (GUEVARA, 2001, p. 93). Ainda falando dos incas, Che cita Ollantay, drama épico do general inca Ollantay, que foi condenado à morte por ter se apaixonado por uma princesa inca (Ibidem, p. 113).

Quando chegam a um leprosário próximo a Huancarama, o jovem Guevara encontra uma paciente lendo *O primo Basílio*, de Eça de Queiroz (Ibid, p. 131). Já em San Pablo, Che relata que em um dia chuvoso leu um pouco de García Lorca (Idem, p.166).

Como podemos observar, as referências literárias no diário são variadas, dizem respeito ao gosto do protagonista e a livros que ele encontrou na jornada. Veremos que no caso do filme, as referências não são escolhidas a esmo. A primeira vez que vemos livros é na casa do Dr. Hugo Pesce em Lima, Peru. O médico especialista em leprologia abriga os dois amigos em sua residência e indica a leitura de José Carlos Mariátegui e Cesar Vallejo, enquanto os três conversam na biblioteca do peruano. Na cena seguinte, vemos Granado lendo um livro que não

⁹ Tradução: *Eu escutava passos no barco / os pés descalços / e pressentia os rostos anoitecidos de fome. / Meu coração era um pêndulo entre ela e a rua. / Eu não sei com que forças me livre de seus olhos / me libertei de seus braços. / Ela ficou, nublando de lágrimas sua angústia / atrás da chuva e do cristal / porém incapaz de gritar: Espera-me, / eu vou contigo!*

podemos identificar pela capa e Che lendo *Sete ensaios de interpretação da realidade peruana* de José Carlos Mariátegui (1894-1930). O filme intercala a leitura de Che de um trecho da obra que fala da questão indígena no país, com imagens em preto e branco nas quais homens, mulheres e crianças indígenas posam olhando para câmera como fossem ser fotografados (refletiremos sobre essa sequência no segundo capítulo). O livro serve para mostrar a reflexão do futuro revolucionário sobre as questões latino-americanas.

Mariátegui é um dos principais pensadores marxistas no continente. Segundo Peixoto (2007), “Mariátegui foi o primeiro marxista da América Latina a abordar os problemas agrários e suas relações com a problemática indigenista, tentando aplicar uma outra forma de marxismo conforme a realidade latino-americana” (s/p). Publicado em 1928, *Sete ensaios de interpretação da realidade peruana*, é um livro referência sobre a questão social no Peru.

Em os “7 Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana”, Mariátegui faz uma análise da realidade peruana, onde mostra a questão do imperialismo na América, o mal que os países latinos tem que combater e a situação da classe indígena peruana, ignorada com total desprezo pelos acontecimentos históricos e por parte dos governantes. Propõe a educação dos indígenas e que o conhecimento do marxismo seja levado até os mesmos, para que seja possível uma revolução indigenista no Peru (PEIXOTO, 2007, s/p).

Apenas citado por Pesce, Cesar Vallejo (1892 -) é um poeta peruano que é reconhecido como referência a tantos outros escritores. Em suas obras, Vallejo tratava dos mais diferentes temas: indigenismo, comunismo, conflitos armados, justiça social, Deus, morte, etc. (AVELLANEDA, 2014). Vemos ainda duas outras cenas com a presença de livros: no quarto que ocupa no leprosário de San Pablo, Che lê um livro que não identificamos o título e algumas cenas depois, aparece novamente com o mesmo livro quando Granado lhe conta que conseguiu um trabalho na Venezuela.

A partir das duas referências literárias apresentadas no filme, é possível inferir que tais autores foram selecionados devido a seu engajamento com as causas

sociais na América Latina. O livro de Mariátegui é um clássico sobre a questão dos índios no continente e aparece em cena para provocar uma reflexão mais profunda no protagonista do filme. Salles busca mostrar quais obras ele acredita terem influenciado o futuro revolucionário.

Comparando as referências no diário e no filme, percebemos que no primeiro elas são variadas e não possuem um foco político, enquanto na película elas têm um foco em comum e uma carga de significação grande. Em relação às instruções possíveis a partir dessas referências, é difícil afirmar se o espectador seria capaz de entender, uma vez que, embora sejam autores conhecidos, talvez atingissem apenas espectadores ligados a tais questões e não o público em geral.

1.2 – Paratextualidade: títulos, subtítulos, créditos e afins

O segundo tipo de relação é o paratexto, que envolve todos os elementos que acompanham a obra literária: título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, prólogos, notas de rodapé, epígrafes, ilustrações, capa, orelha, etc. No caso do filme, além do título, podemos analisar os créditos que no cinema têm funções de prólogos, intertítulos e epígrafes, por exemplo.

Iniciando com a questão do título, já percebemos uma diferenciação entre literatura e cinema. A obra transposta ganhou no Brasil o título de “De moto pela América do Sul” e o subtítulo “Diário de viagem”, lançada em 2001 pela Editora Sá. Já o filme foi lançado no país como “Diários de motocicleta”. Vale destacar que, o título do filme no Brasil é uma tradução da versão americana *Motorcycle diaries*, também usada na literatura pela editora americana. O título original da obra, em espanhol, é *Notas de viaje*.

Em relação aos outros paratextos, como buscamos relacionar cinema e literatura, vamos nos ater àqueles que encontram correspondências em ambas as mídias. O filme de Walter Salles inicia com uma citação do livro em forma de crédito. “Este não é um relato de façanhas impressionantes. É um pedaço de duas vidas tomadas em um momento em que cursaram juntas um determinado trecho, com

identidade de aspirações e sonhos. Ernesto Guevara de la Serna, 1952”¹⁰, indica o letreiro.

Já a versão literária conta com um prefácio escrito pelo Centro Latino-Americano Che Guevara, de Havana, Cuba, responsável pela edição dos manuscritos. Além disso, há uma ilustração de um mapa com o trajeto e a listagem do itinerário da viagem. O livro ainda conta com um prólogo escrito por Ernesto Guevara Lynch, pai de Che, extraído do livro *Mi hijo, el Che*, lançado pela Editorial Arte Y Literatura de Havana em 1988.

Podemos perceber que, enquanto o livro traz diversas informações organizadas da viagem, que permitem uma visualização da mesma antes de iniciarmos a leitura da narrativa de Che e nos dão uma noção da grandeza do feito, o filme se utiliza de um letreiro para provocar uma ideia oposta, de que a viagem não é feita de grandes façanhas, mas que se resume ao encontro de duas pessoas que percorrem um trecho de suas vidas juntas.

Salles utiliza letreiros/créditos ao longo do filme para informar o local em que a ação passará a ocorrer, assim como informa o dia e a quilometragem percorrida. No total são dezenove letreiros (analisaremos essa questão com mais atenção quando falarmos das excisões feitas na trama). No livro, Che (2001) utiliza vários intertítulos, quarenta e cinco para sermos mais exatos, os quais possuem variabilidade, podendo tanto ser o local em que a história transcorre (“San Martín de los Andes”, p. 29), como o resumo de algo importante que acontece naquele trecho (“Passageiros clandestinos”, p. 64).

Ao final do longa-metragem, créditos informam aos espectadores o que aconteceu após a despedida de Che e Granado no aeroporto de Caracas:

Passariam oito anos até que os viajantes voltassem a se encontrar. Em 1960, Granado aceitou o convite para viver e trabalhar em Cuba como investigador científico. O convite partiu de seu velho amigo Fuser, que já havia se convertido no comandante Ernesto Che Guevara, um dos líderes mais proeminentes e inspiradores da

¹⁰ Tradução do letreiro em espanhol: “*No es este el relato de hazañas impresionantes. Es un trozo de dos vidas tomadas en un momento en que cursaron juntas un determinado trecho, con identidad de aspiraciones y conjunción de ensueños.* Ernesto Guevara de la Serna, 1952”.

Revolução Cubana. Ernesto Che Guevara partiu a lutar por seus ideais no Congo e Bolívia, onde foi capturado pelo Exército Regular e com apoio da CIA, assassinado em outubro de 1967. Alberto Granado, sempre fiel a seu amigo Fuser, permaneceu em Cuba onde fundou a Escola de Medicina de Santiago. Até hoje vive em Havana, com sua esposa Delia, seus três filhos e seus netos.¹¹

No diário, ao fim do relato de Che, encontra-se um epílogo escrito por seu pai que narra a chegada do jovem ao solo argentino e ainda duas páginas de resumo biográfico, algo que, de alguma forma, se aproxima aos letreiros do filme.

Podemos perceber que, tanto na literatura quanto no filme, os paratextos reforçam o fato de que a história que está sendo contada é real. O livro se utiliza do detalhamento da viagem com mapas e listas, além de escritos do pai de Che; e o filme utiliza uma frase do próprio Ernesto e termina com informações históricas acerca dos personagens.

Pensando na relação entre ficção e documentário e nos tipos de leitura a serem acionadas a partir do filme, Odin (2012) explica que os créditos podem nos oferecer instruções para o tipo de leitura a ser feita sobre uma obra. Dessa forma, podemos observar uma instrução documentarizante no crédito inicial, uma vez que, ao iniciar a narrativa com uma frase de Che, um personagem real, há uma instrução de que o que está por vir é um relato de algo que aconteceu. O mesmo ocorre ao final do longa-metragem. Ao informar os episódios posteriores à viagem, o diretor mais uma vez instrui uma leitura documentarizante, ao entrelaçar os fatos do filme com episódios bastante conhecidos da História.

Também podemos perceber outra instrução documentarizante pela falta de créditos com os nomes dos atores ou mesmo do diretor no início do filme, algo que, se fosse usado, daria uma instrução fictivizante. As produtoras do longa-metragem aparecem nos créditos iniciais: Film Four (britânica, pertencente ao grupo Channel

¹¹ Tradução do letreiro em espanhol: “*Pasarían ocho años antes de que los dos viajeros volverían a encontrarse. En 1960, Granado aceptó una invitación para vivir y trabajar en Cuba como investigador científico. La invitación vino de parte de su viejo amigo Fuser, quien ya se había convertido en el comandante Che Guevara, uno de los líderes más prominentes e inspiradores de la Revolución Cubana. Ernesto Che Guevara partió a luchar por sus ideales al Congo y a Bolivia, donde fue capturado por el ejército regular y, con el apoyo de la CIA, asesinado en octubre de 1967. Alberto Granado, siempre fiel a su amigo Fuser, permaneció en Cuba donde fundó la Escuela de Medicina de Santiago. Hasta el día de hoy vive en la Habana, con su esposa Delia, sus tres hijos e sus nietos.*”

Four), South Fork Picture (americana, produtora do ator Robert Redford) e a Tu Vas Voir Production (francesa). As três produtoras são de médio e pequeno porte e, se considerarmos em relação ao Brasil, bastante desconhecidas. Logo, as instruções de leitura que os créditos das produtoras apontariam são bastante incertas.

Se os créditos iniciais podem sugerir uma leitura documentarizante, os finais acabam por apontar uma leitura fictivizante, por apresentar os nomes dos atores do elenco e toda ficha técnica. No entanto, é importante destacar que, quando surgem os primeiros créditos finais com o nome do diretor, roteirista, de apenas três atores (Gael García Bernal, Rodrigo de la Serna e Mia Maestro) e de mais alguns membros da equipe técnica, os nomes são colocados ao lado de fotografias de Che e Granado durante a viagem retratada no filme (algumas dessas imagens são reproduzidas também no livro da Editora Sá). Ao mesmo tempo em que os créditos instruem uma leitura fictivizante, as imagens apontam uma leitura documentarizante. Podemos pensar que as imagens, por atraírem mais a atenção do espectador, poderiam dessa forma enfraquecer a leitura fictivizante dos créditos. Voltaremos a falar das fotografias no segundo capítulo desta dissertação.

A partir dos paratextos, é possível perceber que o filme instrui ambas as leituras, documentarizante e fictivizante, algo que parece acontecer em outros momentos do filme.

1.3 – Metatextualidade: as instruções de Salles na *Folha*

O terceiro tipo de transcendência textual, a metatextualidade, também conhecida como “comentário”, une um texto a outro do qual ele se refere, sem essencialmente citá-lo, em alguns casos, sem mesmo nomeá-lo. Podemos compreender aqui como metatextualidade reportagens e críticas escritas sobre o filme e o diário de Che. Como o universo desses materiais é amplo, vamos nos centrar na coluna que Salles manteve no jornal *Folha de S. Paulo* durante a pré-produção do filme, filmagem e lançamento, isso para pensarmos as possíveis instruções de leitura dadas pelo diretor antes da exibição do filme nos cinemas. Poderíamos aqui incluir as reportagens e críticas publicadas no momento de

lançamento da obra e nos últimos anos, mas como esse não é nosso foco aqui, centramos na figura do diretor, para termos um corpus mais delimitado.

Na coluna do dia 28 de setembro de 2002¹², “A angústia do goleiro na hora do pênalti”, Salles narra a ansiedade de iniciar as filmagens de *Diários de motocicleta*, conta da viagem que fez junto à equipe para escolherem as locações e o encontro com Alberto Granado em Cuba. No texto ele faz seu primeiro comentário sobre os livros quando diz “Esses diários são a base do filme. Representam uma viagem iniciática tanto no emocional quanto no político e nos convidam a conhecer melhor um continente em transe” (SALLES, 2002). E faz um comentário que nos dará subsídios para debater a questão documental futuramente: “Hoje, como há 50 anos, a América Latina está mergulhada em uma crise que é não só econômica, mas também de identidade. Tudo mudou, mas tudo permanece como era antes” (Ibidem). Para finalizar o artigo da coluna, ele conta como pretende realizar a filmagem do longa-metragem:

Como reviver uma viagem como essa hoje? Vamos procurar filmar com uma equipe pequena, a câmera de 16 mm na mão, tentando incorporar o inesperado, as imperfeições. Como um documentário, como se o que estamos registrando estivesse ocorrendo em nossa frente (SALLES, 2002).

Na coluna do dia 26 de outubro de 2002¹³, “Notícias da estrada”, o diretor envia informações diretamente das filmagens e narra os desafios da captação em locação, como uma neve inesperada e o desejo de improvisação.

Notícias da filmagem. Neve na primavera: estamos no Cerro Otto, na Patagônia. A meteorologia promete tempo bom. Uma tempestade de neve se abate sobre a montanha onde estamos filmando. Não se vê um metro à frente. O frio é intenso. Nada disso estava previsto, evidentemente. Filmamos mesmo assim. Dois conceitos nos norteiam: em primeiro lugar, a idéia de que a improvisação deve ser uma constante. “Na pior das hipóteses, filma-se o roteiro” já dizia um cineasta das antigas. A segunda premissa é simples: a idéia de integrar as pessoas com as quais cruzamos na estrada para dentro do filme, procurando injetar vida na história que queremos contar. Nem sempre dá certo: ontem, um jovem índio mapuche veio e se foi

¹² Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2809200227.htm>

¹³ Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2610200226.htm>

rapidamente da filmagem. "Nossos tempos são diferentes", disse a uma das pessoas da equipe. Tinha toda a razão (SALLES, 2002).

No seu artigo de 9 de novembro de 2002¹⁴, "Três encontros", Salles narrou os vários personagens que a equipe encontrou em suas primeiras semanas de viagem. Destacamos aqui o relato que o diretor faz de um desses personagens, que atuou como figurante e revelou ter conhecido Che um ano após a viagem narrada no filme.

Ao final do dia, Don Alfredo nos conta algo surpreendente. Quis participar da filmagem por uma razão concreta. Conheceu Ernesto Guevara, cuja primeira viagem através da América Latina é a fonte de inspiração do filme que estamos fazendo. Em 1953, viajou com ele de ônibus de La Paz até Copacabana, na Bolívia, e de lá até Puno, Cuzco e Lima, no Peru (SALLES, 2002).

Nos textos seguintes, Salles refletiu sobre questões da América Latina e não comentou sobre a produção do filme, por isso partimos para o artigo em que ele descreve a filmagem da última cena e o término da captação de imagens do filme. Em "Pelos quatro cantos do continente", publicada no dia 15 de fevereiro de 2003, o diretor fala do processo do filme como de um reviver a trajetória dos personagens.

Me perguntam o que mais me impressionou durante esse percurso. Certamente o desejo simultâneo de desvendamento e de redescobrimto, essa sede de América Latina que esses dois jovens, Ernesto Guevara e Alberto Granado, tinham, e que fomos revivendo e sentindo à medida que avançávamos (SALLES, 2002).

Quase um ano depois e com sua coluna encerrada no final de 2003, Salles retorna à *Folha de São Paulo*, com um texto escrito originalmente para o site do longa-metragem e publicado em 13 de janeiro de 2004¹⁵. Próximo da data de exibição do filme pela primeira vez no festival de Sundance, o diretor reflete sobre todo o processo e inicia comentando o diário de Che que será transposto às telas.

A capa da versão em inglês trazia a seguinte citação: "'Easy Rider' meets 'Das Kapital', do 'Times'"). Eu não me senti pronto para tal desafio. Antes de começar, decidimos fazer uma longa pesquisa que nos tomaria muito tempo, durante dois anos, na Argentina, Chile, Peru e Cuba (SALLES, 2002).

¹⁴ Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0911200225.htm>

¹⁵ Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u40446.shtml>

Depois de explanar sobre a roteirização de José Rivera e a escolha do elenco, o diretor narra a forma como a obra foi filmada e repete o discurso anterior às filmagens:

Junto do fotógrafo Eric Gautier, nós optamos pela simplicidade do formato Super 16, misturado a poucas imagens rodadas à noite em 35 mm. Nós optamos por uma simples e direta gramática do cinema para contar esta história. Na maioria das vezes, eu me detive em impor posições para a cena, tentando ser levado pela fluidez do que encontrávamos no caminho, sem idéias pré-concebidas (SALLES, 2002).

Tendo em vista que os espectadores dificilmente vão assistir a um filme sem antes serem bombardeados com informações sobre as produções, é possível pensar que o espectador já entre na sala de cinema com certa expectativa ou, por que não, uma instrução de leitura. Partindo da concepção de Odin (2012), de que as instituições produtoras do filme podem instruir os espectadores, podemos pensar que, por meio de sua coluna no jornal *Folha de S. Paulo*, Walter Salles deu certas instruções aos espectadores. Analisando os textos, podemos observar que as falas do diretor instruem uma leitura documentarizante, uma vez que, no início das filmagens, propõe a ideia de que vai filmar como um documentário, incorporando os improvisos e, posteriormente, exemplificando essas improvisações com as interações dos atores com as pessoas encontradas ao longo da estrada (analisaremos o resultado dessas cenas mais a frente).

1.4 – Arquitextualidade: uma questão de taxonomia

Penúltima relação transtextual, a arquitextualidade tem caráter puramente taxonômico, uma vez que ela é, por exemplo, a indicação de que a obra pode ser um romance, poemas ou um livro de ensaios, poesias. Importante frisar que o próprio texto não é obrigado a conhecer sua qualidade genérica, já que essa é a função dos críticos, leitores, estes que também podem recusar um status indicado pelo paratexto (subtítulo, epígrafe, informações colocadas na capa ou orelhas do livro). A arquitextualidade nos parece bastante importante para pensar a relação entre o diário de Che e filme, assim como, ficção e documentário.

Enquanto “De moto pela América do sul” é entendido como biografia no catálogo da própria editora brasileira¹⁶, assim como nas lojas virtuais¹⁷ nas quais é oferecido para venda, o filme recebe diferentes taxonomias. No IMDB¹⁸, o longa-metragem é taxado como aventura, biografia e drama. Em lojas virtuais, o DVD¹⁹ do filme está classificado como drama, enquanto nas críticas²⁰ ressalta-se o fato da obra ser um *road movie*. Ou seja, na versão literária se ressalta o fato da obra ser biográfica, até porque o subtítulo “Diário de viagem” reafirma ainda mais essa característica. No caso do DVD do filme, ao ser vendido, ele é colocado num gênero maior, que é o drama, não entendido como o gênero proposto por Aristóteles, mas como é hoje utilizado pela indústria cinematográfica em oposição à comédia²¹, seriam pelo senso comum, os “filmes sérios”. Já as críticas destacam o fato do filme ser um *road movie*, gênero ao qual o nome de Salles é bastante associado.

Pensando em relação às instruções de leitura, uma biografia tende sempre a ser encarada como algo documental, por partir de uma história real, transformada em narrativa. Como aponta Dosse (2005) *apud* Bruck (2008), “o sucesso das biografias se dá pela ‘intensa necessidade da autenticidade que o leitor espera da biografia’” (p. 35). Bruck também assinala que a biografia acaba sendo bastante relacionada ao jornalismo e cita Galvão (2005), para quem as biografias têm um parentesco com a crônica, já que “não se transformam propriamente em ficção, mantendo antes uma voz neutra e objetiva, mais próxima do jornalismo.” (GALVÃO, 2005 *apud* BRUCK, 2008, p. 63). A taxonomia drama é mais associada a ficções porque normalmente empregam o documentário como substantivo, sendo assim, sabemos apenas que o filme é um documentário, mas não se é de comédia, drama,

¹⁶ Ver em <http://www.saeditora.com.br/catalogo/>.

¹⁷ Ver em <http://www.livrariacultura.com.br/p/de-moto-pela-america-do-sul-587696>,
<http://www.saraiva.com.br/de-moto-pela-america-do-sul-diario-de-viagem-2-ed-2003-460396.html>,
<http://livraria.folha.com.br/livros/historia-geral/moto-america-sul-ernesto-che-guevara-1020520.html>.

¹⁸ Ver em <http://www.imdb.com/title/tt0318462/>.

¹⁹ Ver em <http://www.saraiva.com.br/diarios-de-motocicleta-dvd-2579666.html>,
<http://www.livrariacultura.com.br/p/diarios-de-motocicleta-3170836>,
<http://www.americanas.com.br/produto/6711947/dvd-diarios-de-motocicleta>,
<http://www.submarino.com.br/produto/6711947/dvd-diarios-de-motocicleta>.

²⁰ Ver em <http://omelete.uol.com.br/filmes/criticas/diarios-de-motocicleta/?key=22986>,
<http://www.cinemaemcena.com.br/Critica/Filme/6834/diarios-de-motocicleta>,
<http://www.contracampo.com.br/59/diariosdemotocicleta.htm>,
<http://www.contracampo.com.br/60/cienaga-diarios.htm>.

²¹ Basta perceber como muitas premiações dividem as obras nas duas categorias: drama e comédia, como o Globo de Ouro, por exemplo.

aventura ou tragédia, por exemplo. Se as biografias parecem apontar para um tipo de leitura e o drama para outra, que instruções dariam os *road movies*?

O próprio Salles refletiu sobre tal gênero em um artigo publicado na *New York Magazine* em 2007. Utilizaremos os pensamentos do diretor no cotejo com estudiosos do assunto para entendermos a relação dos *road movies* com a ficção e o documentário.

Para o diretor, a gênese dos *road movies* estaria com os primeiros documentaristas como Robert Flaherty, diretor de clássicos como "Nanook, o esquimó" (1922) e "O Homem de Aran" (1934), e em relação à forma de arquitetar a história, em "A Odisséia" de Homero (SALLES, 2007). Numa discussão com Wim Wenders, o diretor alemão que é referência e inspiração para Salles, este afirma que a origem dos filmes de estrada remonta a período ainda anterior na História, "nas nossas raízes nômades, na necessidade que o homem sempre teve de deixar um testemunho da sua passagem pela terra" (SALLES, 2007). Seriam então as pinturas rupestres nossas primeiras narrativas de viagem. Seguindo a evolução do gênero, Salles aponta que "os primeiros *road movies* eram filmes sobre a descoberta de um novo território ou sobre a expansão de fronteiras - como os westerns norte-americanos" (Idem).

As obras citadas por Salles, por mais que tenham características de *road movies*, não eram consideradas como tais. A questão do gênero como substantivo e adjetivo tal como proposta por Anatol Rosenfeld (1997) e Rick Altman (2000, 2012) pode nos ajudar a entender isso. Para os autores, um gênero em seu início pode flertar com vários outros, como cita Samuel Paiva (2011), ao dar o exemplo de "Aconteceu naquela noite", que é considerado uma comédia, embora se passe na estrada. Ou seja, em "Aconteceu naquela noite", a comédia é o gênero substantivo, que se destaca, já o *road movie* é um gênero adjetivo. Sendo assim, poderíamos dizer que o filme é uma comédia *road movie*.

A virada do gênero, que então se torna substantivo, acontece para Salles no momento em que há a necessidade de se registrar a transformação das identidades nacionais, como em filmes como "*Easy Rider*" (Sem Destino, 1969), de Dennis Hopper, considerado por muitos como um dos marcos inaugurais do gênero no

contexto norte-americano, junto de “*Bonnie and Clyde*” (Arthur Penn, 1967) (PAIVA, 2011, p.44).

Relacionado a esses filmes está o romance “*On the road*”, de Jack Kerouac, lançado em 1957 e considerado a bíblia do movimento *beatnick*. De acordo com Paiva (2011), a obra é apontada como delineadora do início do gênero *road movie* em seu caráter substantivo no contexto norte-americano.

O livro é um ponto de inflexão, ao assumir um caráter mais contestador da cultura dominante. E, nesse sentido, passa a se constituir como uma referência de rebelião, logo levada ao cinema e incorporada em personagens como aqueles interpretados por James Dean, entre tantos outros rebeldes que têm sua performance contestadora associada ao automóvel (PAIVA, 2011, p. 44).

Vale ressaltar que a adaptação do livro foi dirigida pelo brasileiro e lançado em 2012: *Na estrada*. Mais do que definir a gênese do gênero, Salles se interessa em pensar no que constitui os filmes de estrada e, ao refletir sobre isso, nos dá importantes pistas para entender a relação do gênero com as instruções de leitura. Para Salles, os *road movies* mais interessantes são aqueles em que a crise de identidade do protagonista reflete, na verdade, a crise de identidade de um país, como é o caso de *Central do Brasil*, em que Dora (Fernanda Montenegro) representa o Brasil em tempos de crise; ou ainda, a crise de identidade de uma cultura, como em *Diários de motocicleta*, em que Che simboliza a busca por uma identidade latino-americana.

Outro ponto ressaltado pelo diretor é o fato de os filmes de estrada focarem mais nos conflitos internos do que externos e, por isso, “a maioria dos filmes que pertence a esse gênero não é sobre aquilo que pode ser verbalizado, mas sobre aquilo que deve ser sentido - sobre o invisível que complementa o visível” (SALLES, 2007). Refletindo sobre o que aprendeu após dirigir três²² filmes de estrada (*Terra Estrangeira*, em colaboração com Daniela Thomas, *Central do Brasil* e *Diários de Motocicleta*), Salles afirma que,

²² Como o texto é de 2007, Salles ainda não havia dirigido *Na estrada*, apenas lançado em 2012.

[...] o aspecto que melhor define essa forma narrativa talvez seja a palavra "imprevisibilidade". Não se pode e não se deve antecipar aquilo que será encontrado na estrada, mesmo que se tenha mapeado uma dezena de vezes o território a ser atravessado. Deve-se, antes de mais nada, estar em sincronicidade com a natureza. Se nevar em pleno verão, como aconteceu na Patagônia em "Diários de Motocicleta", deve-se incorporar a neve. Se chover, deve-se incorporar a chuva (SALLES, 2007).

Dentro da ideia de imprevisibilidade, Salles ressalta a importância do *road movie* ser transformado pelos encontros que irão ocorrer inevitavelmente na estrada. Discutiremos esse aspecto mais à frente ao tratarmos do uso de atores sociais no filme. Já em aspectos gramaticais, o diretor acredita que o filme de estrada tem apenas uma obrigação:

a câmera deve acompanhar as transformações sofridas pelos personagens principais, enquanto estes se confrontam com uma realidade que desconhecem. Por isso, os filmes de estrada não são o território de gruas ou steady-cams, tudo aquilo que é tecnologicamente complexo. Ao contrário, a câmera deve permanecer solidária aos personagens que estão em movimento constante - um movimento que não deve ser controlado. O filme de estrada tende, portanto, a ser caracterizado por um sentido de urgência que não é dissimilar daquele que rege um filme documental (Ibidem).

Com essa fala nos aproximamos da relação entre o gênero e as instruções documentarizantes e fictivizantes. Podemos pensar a partir deste trecho, que o *road movie* pede um cruzamento de fronteiras, algo que o próprio Salles (2007) ressalta quando diz que “quanto mais a fronteira entre fato e ficção é indefinida, mais interessante é o resultado para mim”. Talvez uma das últimas reflexões do diretor em seu artigo na *New York Magazine* seja a mais norteadora ao expor a afinidade do gênero para com o cruzamento das fronteiras.

Godard disse uma vez que todos os grandes filmes de ficção derivam na direção do documentário, como todos os grandes documentários derivam na direção da ficção. O filme de estrada ou *road movie* talvez seja o gênero cinematográfico que se presta mais naturalmente a essa superposição de fronteiras (Idem).

No nível taxônomico, o *road movie* está claramente associado à ficção, embora encontremos diversos documentários que sejam filmes de estrada, mas,

mais uma vez aqui, o *road movie* acaba por ter caráter adjetivo, visto que o documentário sempre assume a forma substantiva. Dificilmente iremos encontrar um documentário que ao invés de estar descrito como tal, recebe a alcunha de *road movie*. O filme pode ser um documentário *road movie*, mas será raro ele ser nomeado como um *road movie* documentário. No entanto, deixando as taxonomias de lado, como as reflexões do próprio Salles nos ajudam a perceber, os filmes de estrada são propícios para leituras tanto fictivizantes quando documentarizantes.

1. 5 – Hipertextualidade: dos livros às telas

Considerada a mais importante das relações e a qual vamos nos deter daqui em diante, a hipertextualidade é “toda relação que une um texto B (que chamarei hipertexto) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei hipotexto) do qual ele brota de uma forma que não é a do comentário” (GENETTE, 2010, p. 18). No caso, *Diários de motocicleta* é o hipertexto e os livros seus hipotextos.

Os hipertextos podem passar por uma transformação simples (que Genette vai chamar apenas de transformação) ou por transformação indireta (que ele vai chamar de imitação). Para exemplificar a transformação, Genette cita o caso de *Ulisses* de James Joyce que provém da *Odisséia*, e que realiza uma transformação simples ao transportar a ação da *Odisséia* para a Dublin do século XX. Já a imitação pode ser elucidada quando pensamos a transformação que a *Odisséia* passa para se tornar *Eneida* de Virgílio. O autor não transpõe simplesmente a história de um lugar a outro, mas cria uma história completamente diferente que se inspira no tipo formal e temático estabelecido por Homero em sua obra.

A partir desses dois conceitos, Genette vai desenvolver o quadro das práticas hipertextuais, no qual relaciona a transformação e imitação com os regimes lúdico (visa o puro entretenimento, humor leve), satírico (visa zombar e ridicularizar o hipotexto) e sério (ao contrário dos outros dois regimes, visa uma transformação mais fiel do hipotexto). Da relação entre transformação e o regime lúdico vai surgir a paródia²³; entre a imitação e o lúdico, o pastiche²⁴; entre transformação e o regime

²³ A paródia pode se resumir a uma modificação pontual, mínima até, ou redutível a um princípio mecânico como aquele do lipograma ou da translação lexical (GENETTE, 2010, p. 63).

satírico, o travestimento²⁵; entre imitação e satírico, a charge; entre a transformação e o regime sério, a transposição²⁶; e entre a imitação e o sério, a forjação.

Quadro geral das práticas hipertextuais:

relação \ regime	lúdico	satírico	sério
transformação	paródia	travestimento	transposição
imitação	pastiche	charge	forjação

Interessa-nos aqui a transposição, prática essa que podemos observar na transformação dos diários em filme. Importante frisar que, embora Genette esteja pensando a hipertextualidade em obras literárias, entendemos filmes também como textos a partir de Barthes (2004). “Todas as práticas significantes podem engendrar um texto: a prática pictórica, a prática musical, a prática fílmica, etc” (p. 281). Genette vai apontar em seu estudo que hipertextos podem envolver três processos criativos diferentes: a transformação temática (quando há uma inversão ideológica), a translação espacial (mudança do espaço narrativo) e transvocalização (mudança de narrador).

Pensando em *Diários de motocicleta*, observamos a utilização da translação espacial, que discutiremos mais a frente quando falarmos da concisão de tramas. No caso da transformação temática, notamos uma diferenciação, pois enquanto o diário tem como proposta principal narrar as aventuras e adversidades da viagem, o filme se propõe, para além disso, mostrar a transformação do jovem Che, que inicia a história não politizado e a termina modificado, indicando que a viagem teria sido a semente do futuro revolucionário de seu protagonista. No caso da transvocalização, não as percebemos no filme, uma vez que o narrador continua sendo Che (levando

²⁴ [...] o pastiche, a charge, a forjação procedem todos de inflexões funcionais conduzidas por uma prática única (a imitação), relativamente complexa, mas quase inteiramente prescrita pela natureza do modelo; e, exceto pela possibilidade da continuação, cada uma dessas práticas só pode resultar em textos breves, sob pena de exceder, de forma incômoda, a capacidade de adesão de seu público (Idem).

²⁵ [...] o travestimento se define quase exhaustivamente por um tipo único de transformação estilística (a trivialização) (Idem).

²⁶ A transposição, ao contrário [do travestimento], pode se aplicar a obras de vastas dimensões, como *Fausto* ou *Ulisses*, cuja amplitude textual e ambição estética e/ou ideológica chegam a mascarar ou apagar seu caráter hipertextual, e esta produtividade está ligada, ela própria, à diversidade dos procedimentos transformacionais com que ela opera (GENETTE, 2010, p. 63).

em consideração que o diário escrito por Che é a base central do roteiro e o de Granada é auxiliar).

1.5.1 - Transmodalização intermodal: do narrativo ao dramático

Além desses três processos (transformação temática, translação espacial e transvocalização), as transposições podem se manifestar em forma de tradução, transestilização e transmodalização. A tradução é um processo muito conhecido e consiste na passagem do texto de uma língua para outra. A transestilização consiste na reescrita estilística, a mudança de um estilo a outro. Já a transmodalização é “qualquer tipo de modificação feita no modo de representação característico do hipotexto. Mudança de modo, portanto, ou mudança no modo, mas não mudança de gênero [...]” (GENETTE, 2011, p. 119).

As transformações modais podem ser intermodais (passagem de um modo a outro) ou intramodais (mudança que afeta o funcionamento interno do modo). As intermodais diriam respeito à passagem do narrativo ao dramático²⁷ (dramatização), e à passagem inversa, do dramático ao narrativo (narrativização). As intramodais seriam as variações do modo narrativo e as variações do modo dramático. Dentro dessas quatro distinções, a que se relaciona com *Diários de motocicleta* é a dramatização, uma vez que Genette a exemplifica ao falar das adaptações, inicialmente teatrais e hoje, cinematográficas.

Essa prática persistiu ao longo da história, passando pelos Mistérios (baseados na Bíblia) e pelos Milagres (baseados nas vidas de santos) da Idade Média, o teatro elizabetano, a tragédia neoclássica, até a prática moderna da “adaptação” teatral (e hoje em dia, mais frequentemente, cinematográfica) dos romances de sucesso (GENETTE, 2011, p. 120).

Um dos pontos notáveis da mudança que se dá na passagem do narrativo ao dramático é a necessidade de compressão temporal, para que a duração da ação

²⁷ Genette (2011) utiliza os conceitos de narrativo e dramático a partir dos modos de representação designados por Aristóteles e Platão. A dramatização de um texto narrativo, geralmente acompanhada de uma ampliação, está presente nas origens do teatro ocidental, na tragédia grega, que tomam emprestados, quase sistematicamente, os temas da tradição mítico-épica.

aconteça dentro do tempo disponível da representação. Num livro, a questão temporal não encontra dificuldades, pois o autor tem páginas suficientes para narrar os eventos e a linguagem permite descrever minuciosamente os acontecimentos. Já o filme tem normalmente uma duração considerada adequada, algo entre 1h40 a 2 horas (algumas obras comerciais têm extrapolado essa média, como a trilogia *Senhor dos Anéis*, dirigida por Peter Jackson onde cada filme possui mais de 3 horas de duração). A partir disso, Genette (2011) discute um possível desperdício de recursos textuais que acontece quando a narrativa é transposta para a representação dramática. “[...] diremos simplesmente que o que o teatro pode fazer, a narrativa pode fazer também, enquanto o contrário não é verdadeiro” (p. 123). No entanto, a conclusão do teórico aponta que, se por um lado acontece uma perda textual, por outro há um ganho extratextual: o espetáculo e o jogo de cena.

Devido a essa diferenciação entre as mídias, literatura e teatro, ou no caso aqui, literatura e cinema, a dramatização normalmente é marcada por transformações quantitativas, tanto no sentido de abreviá-la (redução) quanto para estendê-la (aumento). “Reduzir ou aumentar um texto é produzir a partir dele um outro texto, mais breve ou mais longo, que dele deriva, mas não sem o alterar de diversas maneiras, específicas de cada caso [...]” (GENETTE, 2011, p. 77). A redução compreende processos como a excisão, concisão e condensação e o aumento pode ser entendido por meio de procedimentos como a extensão, expansão e ampliação. Estes artifícios de transformações quantitativas da dramatização serão nossas categorias de análise para compreender a transposição intermediária dos diários para o filme. Antes de partirmos para a análise, vamos entender melhor o que compreende cada um desses processos.

Assim como a redução de um texto não pode ser uma simples miniaturização, o aumento não pode ser um simples crescimento: como não se pode reduzir sem cortar, não se pode aumentar sem acrescentar, e ambos os procedimentos implicam distorções significativas (GENETTE, 2011, p.99).

A excisão é a subtração de tramas, personagens ou locais presentes no hipotexto. Embora seja um procedimento brutal, nem sempre ele acarreta uma

diminuição do valor da obra. Pelo contrário, muitas vezes, o corte de tramas “melhora” a narrativa, tornando-a mais fluida. Dificilmente uma dramatização não vai recorrer à excisão, visto que, como apontado anteriormente, a questão temporal da mídia cinema necessita de uma abreviação de fatos da história. O processo pode ser marcado por uma amputação (uma única excisão maciça) ou por aparas e podas (que como os nomes já dizem, são pequenas excisões realizadas na narrativa).

Enquanto a excisão é marcada pelo corte no hipotexto, a concisão tem como norma a sintetização do texto sem dele suprimir nenhuma parte significativa. Ou seja, tramas são contadas de uma forma mais concisa, diálogos dizem a mesma coisa com menos palavras. É a mesma história, no entanto, mais sucinta. Por fim, a condensação (a qual não usaremos na análise) nada mais é do que um processo cujo produto é comumente chamado de sinopse, resumo ou síntese.

Sendo o oposto da excisão, a extensão se caracteriza pelo aumento por adição maciça, com a criação de tramas não presentes no hipotexto e com elas novos personagens e cenários. Já a expansão é a antítese da concisão, uma vez que ela realiza uma dilatação estilística, na qual diálogos e cenas são dobradas ou triplicadas. O terceiro e último procedimento de aumento é a ampliação, que é a conjunção dos dois primeiros processos. Como extensão e expansão são práticas simples e que dificilmente são encontradas em estado puro, não devemos acreditar que um aumento se limite apenas a uma delas. Sendo assim, “a extensão temática e a expansão estilística devem, portanto, ser consideradas como os dois caminhos fundamentais de um aumento generalizado, que consiste mais frequentemente na sua síntese e na sua cooperação [...]” (GENETTE, 2011, p. 110).

1.5.1.1 – Excisão de tramas

Uma rápida análise já nos permite entender a necessidade de excisões da transposição do livro para o filme. O percurso da viagem contou com quase 60 locais de passagem, o que seria impossível de transpor para um filme de pouco mais de

duas horas²⁸ Para facilitar o entendimento dos espectadores em relação ao itinerário, Walter Salles utiliza créditos que informam o local, a data e o Km da viagem. No total, são informados dezenove créditos (dois da mesma localização, San Pablo, mas com datas diferentes, sendo a segunda para informar o aniversário de Che). No quadro abaixo é possível observar quais as cidades que não são creditadas no filme.

Localização	Data	Km
Córdoba, Argentina	dezembro de 1951	
Buenos Aires, Argentina	04 de janeiro de 1952	0
Villa Gesell, Argentina	06 de janeiro de 1952	
Miramar, Argentina	13 de janeiro de 1952	601
Necochea, Argentina	14 de janeiro de 1952	
Bahía Blanca, Argentina	16 de janeiro de 1952	
Caminho para Choele Choel, Argentina	22 de janeiro de 1952	
Choele Choel, Argentina	25 de janeiro de 1952	
Piedra del Águila Argentina	29 de janeiro de 1952 (livro) 23 de janeiro de 1952 (filme)	1.809
San Martín de los Andes, Argentina	31 de janeiro de 1952	2.051
Nahuel Huápi, Argentina	08 de fevereiro de 1952	
Bariloche, Argentina	11 de fevereiro de 1952	
Estação de trem de Bariloche	3 dias depois de 31 de janeiro	2.270
Peulla, Chile	14 de fevereiro de 1952	
Lago Frías, Chile	15 de fevereiro de 1952	2.306
Temuco, Chile	18 de fevereiro de 1952	2.772
Lautauro, Chile	21 de fevereiro de 1952	
Los Angeles, Chile	27 de fevereiro de 1952 (livro) 26 de fevereiro de 1952 (filme)	2.940
Santiago do Chile, Chile	1o. de março de 1952	
Valparaíso, Chile	07 de março de 1952	3.573
A bordo do San Antonio, Chile	08-10 de março de 1952	
Antofogasta, Chile	11 de março de 1952	
Deserto do Atacama		4.960
Baquedano, Chile	12 de março de 1952	
Chuquicamata, Chile	13-15 de março de 1952	
Mina de Chuquicamata	15 de março de 1952	5.122
Iquique, Chile	20 de março de 1952	
Arica, Chile	22 de março de 1952	

²⁸ *Diários de motocicleta* tem 126 minutos (2 horas e 6 minutos) segundo o IMDB. Disponível em <http://www.imdb.com/title/tt0318462/>.

Tacna, Peru	24 de março de 1952	
Tarata, Peru	25 de março de 1952	
Puno, Peru	26 de março de 1952	
Velejam o lago Titicaca, Peru	27 de março de 1952	
Juliaca, Peru	28 de março de 1952	
Sicuani, Peru	30 de março de 1952	
Cuzco, Peru	31 de março a 3 de abril de 1952 (livro) 02 de abril de 1952 (filme)	6.932
Machu Picchu, Peru	4-5 de abril de 1952 05 de abril de 1952 (filme)	7.014
Cuzco, Peru	6-7 de abril de 1952	
Abancay, Peru	11 de abril de 1952	
Huancarama, Peru	13 de abril de 1952	
Huambo, Peru	14 de abril de 1952	
Huancarama, Peru	15 de abril de 1952	
Andahuaylas, Peru	16-19 de abril de 1952	
Huanta, Peru	Não informado	
Ayacucho, Peru	22 de abril de 1952	
Huancayo, Peru	Não informado	
La Merced, Peru	25-26 de abril de 1952	
Entre Oxapampa e San Ramón, Peru	27 de abril de 1952	
San Ramón, Peru	28 de abril de 1952	
Tarma, Peru	30 de abril de 1952	
Lima, Peru	1-17 de maio de 1952 (livro) 12 de maio de 1952 (filme)	8.198
Cerro de Pasco, Peru	19 de maio de 1952	
Pucallpa, Peru	24 de maio de 1952	8.993
A bordo do La Cenepa, Peru	25-31 de maio de 1952	
Iquitos, Peru	1-5 de junho de 1952	
A bordo do Cisne, Peru	6-7 de junho de 1952	
San Pablo, Peru	8-20 de junho de 1952 (livro) 8 de junho de 1952 (filme)	
San Pablo, Peru	14 de junho de 1952	10.223
A bordo do Mambo Tango	21 de junho de 1952	
Próximo de Leticia	22 de junho de 1952	10.240
Leticia, Colômbia	23 de junho de 1952	
Em trânsito em Tres Esquinas, Colômbia	02 de julho de 1952	
Madri, aeroporto militar, Colômbia	Não informado	
Bogotá, Colômbia	02-10 de julho de 1952	
Cúcuta, Colômbia	12-13 de julho de 1952	
San Cristóbal, Venezuela	14 de julho de 1952	
Entre Barquisimeto e Corona, Venezuela	16 de julho de 1952	

Caracas, Venezuela	17-26 de julho de 1952 (livro) 26 de julho de 1952 (filme)	12.425
<p>Observação 1: As linhas brancas correspondem ao itinerário que é apresentado apenas no livro. As linhas azuis em tom claro correspondem ao itinerário que aparece tanto no livro quanto no filme. As linhas azuis em tom mais escuro correspondem ao itinerário que aparece apenas no filme.</p> <p>Observação 2: As datas do itinerário que apresentam diferença entre livro e filme estão destacadas com sua origem entre parênteses.</p>		

Mais do que pensar a excisão dos locais, nos interessa aqui observar quais histórias acabaram por ficar de fora no momento da transposição. A escolha por certos momentos em detrimento de outros deve nos auxiliar a entender como se deu a transposição do livro escrito por Che para o filme dirigido por Salles e a partir disso poderemos pensar na relação entre instruções de leitura documentarizantes e fictivizantes no filme.

a) Granado conhece o mar

Como no filme a narrativa vai da partida da dupla de Buenos Aires diretamente a Miramar, onde Che vai encontrar a namorada Chichina, a passagem por Vila Gesell é suprimida e com ela o primeiro encontro de Granado, com quase trinta anos, com o mar.

Para mim, o mar sempre foi uma espécie de confidente, um amigo que absorve tudo que eu lhe conto sem trair meus segredos e que sempre me dá os melhores conselhos – seu som pode ser interpretado como se preferir. Para Alberto, é um espetáculo novo e estranhamente perturbador, refletido na intensidade com a qual ele contempla cada onda que morre na praia. Com quase trinta anos de idade, Alberto vê o Atlântico pela primeira vez na vida, e está inundado por uma descoberta que abre rotas infinitas para todos os pontos do globo [...] (GUEVARA, 2001, p. 16).

b) O furto de vinhos

Essa é a primeira de outras estórias engraçadas protagonizadas por Che e Granado e que não foram transpostas ao filme. Em San Martín de los Andes, a dupla ficou hospedada no galpão do vigia do Parque Nacional, Don Pedro Olate, que, além de lhes oferecer um churrasco, contratou os dois viajantes para serem

seus ajudantes num churrasco que ele teria de assar para um grupo de pilotos de uma corrida de carros do autódromo local. Durante o dia do trabalho, Che cometeu uma gafe ao chamar inúmeras vezes de “Senhora”, Don Pendón, senhor responsável pela organização do churrasco e que na descrição de Che era uma “pessoa bastante estranha”. Durante o evento, Che fingiu passar mal para ir até o riacho e esconder uma garrafa de vinho embaixo de um galho de salgueiro. O espertalhão fez isso cinco vezes, sempre com uma garrafa dentro de sua jaqueta. A surpresa foi grande quando, ao final da festança, ele e Granado descobriram que nenhuma das garrafas continuava em seu esconderijo.

Quando o barulho do motor desapareceu na distância nós dois saímos em disparada para pegar o vinho que iria nos garantir alguns dias de comida irrigada oligarquicamente. Alberto chegou lá primeiro e se jogou embaixo do salgueiro. A cara que ele fez daria um quadro. Não havia uma garrafa sequer lá. Alguém não havia sido enganado pelo meu mal estado alterado, ou tinha me visto pegar as garrafas de vinho. O fato é que nós estávamos de volta à estaca zero, revirando em nossas lembranças os sorrisos que testemunharam minha travessura beberrona para tentar encontrar algum traço de ironia que revelasse o ladrão, mas foi em vão. Carregando pedaços de pão e de queijo que nos deram e uns poucos quilos de carne para passar a noite, tínhamos de andar de volta para a cidade, bem alimentados, é verdade, mas bem deprimidos também; não tanto por causa da história do vinho, mas por termos sido feitos de idiotas. Acho que dá para imaginar... (GUEVARA, 2001, p. 32).

c) Escalada na montanha e perdidos na noite

Na região dos lagos Carrué Chico e Carrué Grande, Che e Granado decidiram escalar uma montanha. Se a subida foi difícil, a descida foi mais ainda. Como já havia escurecido, o caminho se tornou ainda mais perigoso, mostrando o sentimento de aventura dos companheiros, assim como uma certa irresponsabilidade por terem se colocado numa situação de perigo extremo.

[...] Já era noite então, e com a escuridão vieram milhares de sons misteriosos e uma sensação estranha de vazio, a cada passo que dávamos no escuro. Alberto perdeu seu binóculo e os fundos da minha calça ficaram em frangalhos. Finalmente alcançamos uma fileira de árvores e cada passo tinha de ser dado com o mais absoluto cuidado, porque naquela ausência total de luz nosso sexto sentido ficou tão aguçado que víamos abismos por todos os lados. (GUEVARA, 2001, p. 35).

d) A história do puma

Mais uma narrativa cômica foi desconsiderada no momento da transposição. Após um problema na motocicleta, os dois amigos pediram abrigo a um austríaco que já havia sido piloto de corridas e hoje trabalhava como caseiro na região de Nahuel Huápi. Logo que chegaram, o austríaco os alertou sobre um puma que andava nas redondezas e que atacava as pessoas. Quando foram dormir no galpão, perceberam que apenas a parte de baixo da porta fechava, o que rendeu uma noite de sono apreensivo. Para se resguardar, Che dormiu com o revólver ao lado da cabeça e foi acordado quase pela manhã com o som de garras arranhando a porta. Sem pensar atirou em direção à fera, para logo depois descobrir que o puma que ele pensava ter assassinado era o cachorro do casal de caseiros.

Dois olhos luminosos me olhavam da sombra das árvores. Eles saltavam para frente como um gato feroz, enquanto a massa negra de seu corpo escorregava através da porta. Foi instintivo: os freios da inteligência falharam e meu instinto de preservação puxou o gatilho. O estampido ressoou como um trovão pelas paredes do lugar por um momento e então parou em uma tocha acesa na porta, com gritos desesperados vindo em nossa direção. Nosso tímido silêncio sabia a razão, ou pelo menos a adivinhou por conta dos resmungos pouco amigáveis do caseiro e da choradeira histérica de sua mulher, ajoelhada ao lado do corpo de Bobby, o cachorro nervoso dos dois. (GUEVARA, 2001, p. 35).

e) A viagem à Ilha de Páscoa

A trama da viagem à Ilha de Páscoa é a única que não se inicia e se encerra no mesmo capítulo e está diluída em parte da narrativa. A ideia de visitar a colônia de leprosos da ilha surge quando a dupla encontra médicos chilenos num marco que cruza o lago chileno Esmeralda. Os colegas de Che e Granado sugerem que eles procurem a Associação dos Amigos da Ilha de Páscoa em Valparaíso. Quando chegaram à cidade, procuraram os médicos, que não foram tão receptivos, mas que ainda assim apresentaram Molinas Luco, o prefeito. Na conversa com a autoridade, descobriram que o barco para a ilha havia partido algumas semanas atrás e que o próximo sairia apenas no ano seguinte.

Nós fomos conduzidos ao suntuoso escritório do Dr. Molinas Luco, onde fomos cordialmente recebidos pelo próprio. Ele dava a impressão, entretanto, de estar participando de uma peça teatral e tomava muito cuidado com cada palavra que dizia. Só ficou entusiasmado quando falou a respeito da Ilha de Páscoa, que ele havia arrancado dos ingleses ao provar que pertencia ao Chile. Ele recomendou que nós nos mantivéssemos a par dos acontecimentos e prometeu levar-nos lá no ano seguinte (GUEVARA, 2001, p. 63).

f) Estragando pêssegos

Em sua viagem, Che e Granado viveram algumas situações bastante cômicas. Em uma delas, após sofrer mais um acidente, os aventureiros foram socorridos por um grupo de alemães. Durante a noite, Che teve uma dor de barriga e, para não usar o pote embaixo da cama, acabou por se posicionar na janela. A surpresa veio no dia seguinte, quando ele descobriu que abaixo da janela ficava um grande telhado de metal sobre o qual pêssegos eram secados. A visão não era nada agradável.

Durante a noite, eu tive uma dor de barriga repentina e, sem querer deixar uma “lembrancinha” no pote debaixo da minha cama, me posicionei na janela e liberei-me do conteúdo que me incomodava na escuridão, lá fora. Na manhã seguinte, olhei pela janela para observar o resultado da minha ação e o que vi, dois metros abaixo, foi um grande telhado de metal com vários pêssegos secando; o toque adicionado por mim ao espetáculo era, digamos, impressionante. Saímos dali rapidamente (GUEVARA, 2001, p. 51-52).

g) O incêndio (e dois salvadores)

Mas não era só de contos de comédia que a aventura de Che e Granado era feita, havia também espaço para atos de heroísmo. Em Los Angeles, onde ficaram acomodados no Corpo de Bombeiros (informação que vemos representada no filme), os dois acabaram por ajudar numa ocorrência pouco antes de partir. Durante a noite uma casa foi tomada pelas chamas e os dois visitantes se propuseram a ajudar. Enquanto tentavam apagar o fogo, perceberam que em uma parte da casa, ainda não tomada pelas chamas, um gato clamava por socorro. De acordo com o relato de Che, Granado enfrentou o perigo e salvou o felino, se tornando o herói da

noite. Importante destacar aqui que, no livro de Granado, tal ocorrência também é narrada, mas o herói é outro: Che.

Da única parte da casa que as chamas não tinham alcançado veio o miado de um gato, que, aterrorizado pelo fogo, se recusava a fugir pelo pequeno espaço livre. Alberto viu o perigo, mediu tudo em um piscar de olhos e, com um salto ágil, passou por cima dos vinte centímetros de fogo e salvou a pequena vida ameaçada ao entregá-la a seus donos. Ao receber os cumprimentos efusivos por sua coragem inigualável, os olhos dele brilharam de prazer atrás do capacete emprestado (GUEVARA, 2001, p. 54).

Trabalhei com uma mangueira e Fúser na remoção de escombros. Quando o fogo foi dominado, ouviu-se o miado de um gato preso nos restos fumegantes do teto da casa. Lá se foi Fúser buscá-lo, apesar dos protestos dos outros bombeiros que desejavam voltar para suas camas. Mas, quando Fúser voltou com o gatinho em suas mãos, todo mundo o aplaudiu e decidiram deixá-lo no quartel como mascote (GRANADO, 1987, p. 63).

h) Clandestinos no barco San Antonio

A viagem no barco San Antonio, na qual embarcam como clandestinos e trabalham para pagar o transporte, mostra as dificuldades da viagem e a esperteza da dupla de mochileiros. Para viajar escondidos, os dois fazem um acordo com o capitão do barco e embarcam logo assim que os tripulantes são autorizados a fazê-lo. Para não serem flagrados por alguma autoridade portuária, se trancam num banheiro fétido, onde permanecem até o barco partir rumo ao mar. “Descobertos”, ouvem um discurso teatral do capitão sobre a ilegalidade do que haviam feito e são direcionados aos seus trabalhos durante a viagem: Granado na cozinha e Che na limpeza dos banheiros. Se o dia era reservado aos afazeres, a noite era dos jogos de canastra junto ao capitão. O empenho da dupla em seus trabalhos foi diminuindo com o passar dos dias; se no começo se aplicavam para fazer tudo de modo a fazer jus à carona que estavam pegando no barco, logo chegaram à conclusão de que estavam exagerando e passaram a fazer tudo da forma mais preguiçosa possível. Interessante observar que, enquanto no relato de Che o mesmo destaca seu sofrimento ao ter de encarar os banheiros, enquanto Granado ficou comendo na cozinha; no relato de Granado, ele suaviza os desafios do amigo e narra as dificuldades da cozinha, como o choro decorrente do descascar cebolas.

Ao meio-dia, o barco tinha acabado de partir, mas nosso bom humor estava desaparecendo rápido porque o banheiro, que aparentemente tinha alguma espécie de defeito, fedia como o inferno e estava inacreditavelmente quente. À uma, Alberto já tinha esvaziado todo o conteúdo de seu estômago e, às cinco, famintos e sem terra alguma à vista, nós nos apresentamos ao capitão como passageiros clandestinos. [...] Nós engolimos alegremente nossas rações, mas, quando eu fiquei sabendo que teria de limpar o famoso banheiro, a comida entalou em minha garganta. Quando desci resmungando, seguido pelo riso forçado de Alberto, que tinha sido mandado descascar batatas, confesso que fiquei tentado a esquecer tudo o que já foi escrito sobre as regras de amizade e pedir para trocar as tarefas. Onde está a justiça? Ele adicionou uma bela quantidade à podridão acumulada e sou eu quem tem de limpar! (GUEVARA, 2001, p. 65-66).

i) Tiros e fogos de artifício

Em Juliaca, a dupla procurou, como normalmente fazia, a delegacia de polícia para pedir ajuda com acomodação e alimentação. Conheceram na ocasião um sargento alcoolizado que os levou a um bar e pagou bebida e lanches. Durante a conversa, o sargento destacou suas proezas e contou como era respeitado por todos devido às suas habilidades com a pistola. Para provar o que dizia, propôs a Granado ficar a uma certa distância com um cigarro nos lábios que ele iria acender o cigarro com sua arma e se não o fizesse pagaria cinquenta soles. Granado foi recusando e a oferta aumentando, mesmo quando chegou a duzentos soles, o argentino continuou a recusar. Foi então que o sargento atirou seu quepe no ar e mirou seu revólver. O tiro fez um buraco na parede, o que fez a dona do bar dar queixa. O desenrolar da situação foi ainda mais cômico. Um oficial surgiu no lugar, conversou com o sargento e para abafar o caso questionou se Granado não tinha mais fogos de artifício como aquele que havia soltado há pouco. Impelido a colaborar na farsa, Granado disse que não, e a confusão ficou por isso.

Na hora em que o montante chegou a duzentos soles – já ali, na mesa – podia-se ver um brilho nos olhos de Alberto, mas seu instinto de autopreservação falou mais alto, e ele permaneceu impassível. Então o sargento tirou o próprio quepe e, fazendo a mira através de um espelho, jogou o chapéu para trás e disparou o gatilho. O quepe continuou intacto, é claro, mas a parede não; a dona do bar ficou fura e foi até a delegacia dar queixa (GUEVARA, 2001, p. 105).

j) Os verdadeiros donos dos cavalos

Em Huancarama, Che e Granado pediram ao governador-tenente, espécie de prefeito da vila, dois cavalos para que pudessem seguir até a vila de leprosos que ficava próxima dali. A autoridade máxima local atendeu ao pedido dos doutores e ainda conseguiu um guia que falava quíchua, a língua local. Durante o trajeto, a dupla foi abordada por uma senhora e um jovem e demoraram um tempo para entender que, na verdade, aqueles dois estranhos eram os donos dos cavalos, que haviam sido obrigados a entregá-los para que os argentinos os usassem. Cientes da injustiça, Che e Granado devolveram os animais e seguiram a viagem a pé.

A princípio achamos que eles estavam vendendo cestas de vime, porque a mulher carregava várias delas. “Eu não querer comprar, eu não querer”, eu lhe dizia; eu continuaria tranquilamente se Alberto não me recordasse que nós estávamos falando com um quíchua, e não com algum parente distante de Tarzan ou de macacos. Finalmente, encontramos um homem que vinha na direção contrária e que falava espanhol. Ele nos explicou que aqueles índios eram os donos dos cavalos que nós estávamos usando; estavam passando com eles na frente da casa do governador-tenente quando ele exigiu que entregassem os cavalos para poder nos dar. Meu cavalo, na verdade, pertencia a um dos conscritos, que tinha andado sete léguas para cumprir com suas obrigações militares, e a pobre mulher vivia na direção oposta à que nós estávamos tomando. O que poderíamos fazer a não ser entregar-lhes os cavalos e seguir a pé? (GUEVARA, 2001, p. 130).

k) A vila de leprosos de Huancarama e a leitora de Eça de Queiroz

Antes de chegar à colônia de leprosos de San Pablo, que é abordada no filme, os viajantes visitam a vila de leprosos de Huancarama. É o primeiro contato deles durante a viagem com pacientes diagnosticados com lepra. Durante o período em que estão no local, eles se deparam com instalações precárias e com pacientes sem esperança. Um deles é uma jovem leitora de Eça de Queiroz que simboliza todo pessimismo sobre o futuro dos doentes quando resume sua vida a um calvário.

Entramos em uma sala com teto de palha e chão de terra batida. Uma garota de pele clara estava lendo *O primo Basílio*, de Eça de Queiroz. Enquanto conversávamos, a garota começou a chorar compulsivamente, dizendo-nos que a vida era um calvário. A pobre menina vinha da área da Floresta Amazônica e, quando chegou a

Cuzco, teve a doença diagnosticada. Alguém lhe disse então que ela seria mandada a um lugar muito melhor para curar-se. Mesmo que o hospital em Cuzco não fosse, de jeito algum, excelente, tinha uma dose mínima de conforto. Eu acho que a palavra que essa garota usou para descrever seu caso, “calvário”, estava absolutamente correta. A única coisa digna no hospital era o tratamento médico, o resto só poderia ser aceito pela natureza resignada e fatalística dos índios das montanhas peruanas (GUEVARA, 2001, p. 131).

l) Enganados em Oxapampa

Levados a Oxapampa com a informação de que na cidade morava a mãe de um amigo que poderia recebê-los e com isso oferecer comida e acomodação de graça, Che e Granado descobriram ao chegar ao local que o amigo havia se enganado. Restou a eles pedir ajuda a um cunhado da mulher que ainda vivia lá. A recepção foi ótima e eles decidiram ficar até encontrar uma maneira de chegar a Lima, que veio após alguns dias por meio de seu anfitrião. O homem conseguira uma carona para a dupla até Lima com um amigo que era inspetor rodoviário. Os dois partiram e, no meio do caminho, o motorista informou que teria de trocar de carro. Depois de algum tempo esperando, os aventureiros entenderam que haviam sido enganados. O anfitrião pediu a um amigo para despachar a dupla incômoda, levando-os até metade do caminho e depois os abandonando.

Naquela mesma noite subimos na parte traseira de um carro tipo picape que, após um aguaceiro que nos deixou encharcados, chegou às duas da manhã em San Ramón, menos da metade do caminho até Lima. O motorista nos disse que tinha de trocar de carro e deixou seu assistente conosco, para despistar quaisquer suspeitas. Dez minutos depois, ele também desapareceu para comprar cigarros, e este par de espertalhões argentinos amanheceu às cinco da manhã percebendo amargamente que tinha sido enganado o tempo todo (GUEVARA, 2001, p. 141).

m) Os pacientes leprosos de Lima

A passagem por Lima é representada no filme pela ligação de Che e Granado com o Dr. Hugo Pesce. Por mais que apareçam cenas dos personagens em um hospital, a relação deles com os pacientes não é mostrada. No livro, Che narra como o contato com os pacientes foi benéfico para o tratamento e como a forma sem preconceitos dos médicos fez com que os pacientes arrecadassem

dinheiro para doar aos doutores viajantes. Os detalhes de como Che e Granado lidaram com os pacientes de Lima – sem usar luvas, ficando próximos – foram transpostos para as sequências em San Pablo. Então nesse caso tivemos uma excisão da trama dos pacientes de Lima, mas aspectos dessa trama passaram por um processo de concisão, uma vez que a única trama com pacientes leproso transposta para o filme foi a da colônia de San Pablo. Dessa forma, todas as informações sobre os encontros da dupla de médicos com os pacientes foram sintetizadas numa única passagem. Necessário destacar que, no livro, Che não dá ênfase à relação com os pacientes de San Pablo, diferente do que vemos no filme.

Ainda que tenha sido muito simples, uma das coisas que mais nos emocionaram em Lima foi o presente de despedida que recebemos dos pacientes do hospital. Eles arrecadaram 100,50 soles que nos presentearam com uma carta muito grandiloquente. Depois de um discurso, muitos deles vieram falar pessoalmente conosco, e alguns tinham lágrimas nos olhos ao nos agradecer por termos vindo, por termos passado tempo com eles, aceitado seus presentes, sentado para ouvir futebol no rádio com eles. Se alguma coisa vai fazer com que nós nos especializemos de fato em lepra, vai ser a afeição que os pacientes nos mostraram em qualquer lugar a que tenhamos ido (GUEVARA, 2001, p. 141).

1.5.1.2 – Excisão/concisão de detalhes da viagem

O outro tipo de excisão que ocorre na passagem do livro para o filme é dos detalhes da viagem. Diferente das tramas, que têm começo e fim numa narrativa, os detalhes são pequenos trechos que contam os locais onde os dois amigos dormiram, quem os recebeu, acidentes na estrada, consertos na La Poderosa.

Uma primeira particularidade que podemos notar é que o filme subtrai todos os pousos e ajudas que Che e Granado recebem de amigos e familiares. No início do trajeto, eles dormem na casa de um tio de Che que os presenteia com alimentos e posteriormente eles são recebidos por amigos de Granado em diferentes cidades. Ou seja, o início da viagem é marcado por uma fase de comida farta e camas confortáveis, algo que o filme não retrata.

Estamos em Villa Gesell, ao norte de Mar del Plata, sendo acolhidos por um tio meu e contabilizando nossos primeiros 1.200 quilômetros

– supostamente os mais fáceis, mas que já nos ensinaram um respeito saudável pelas distâncias (GUEVARA, 2001, p. 17). [...] Nossa próxima parada foi em Necochoa onde um velho colega de Alberto trabalha (Ibidem, p. 21). [...] Em Mar del Plata, nós havíamos visitado um médico amigo de Alberto que tinha ingressado no Partido com todos os privilégios envolvidos [...] (Ibid, p. 22).

Se por um lado, uma parcela desses detalhes da viagem acabou sendo retirada da história no cinema, podemos perceber que boa parte deles passou pelo processo de concisão, em que um acontecimento representa todos os outros. Durante o livro inteiro, Che narra como em diversos momentos eles foram mal recebidos e interpretados por estarem vestidos de forma simples e sujos devido à viagem. No filme, essa minúcia da viagem é resumida na cena em que os dois rapazes pedem abrigo a um senhor argentino e o mesmo os põe junto aos animais. Eles se apresentam como médicos sob o olhar incrédulo do homem, que lhes oferece seu galpão. Granado insiste que eles são doutores e recebe como resposta do rude senhor que “ele gostou da cara deles, mas não da sujeira”.

[...] Os pobres caras ficaram bem embaraçados, porque não sabiam direito se nos apresentavam para as “distintas damas da sociedade chilena”, como acabaram fazendo, ou se fingiam não nos conhecer (lembrem-se de nossas vestes idiossincráticas) (GUEVARA, 2011, p. 57). [...] Lá chegando, nossa aparência imunda não impressionou o homem da recepção, mas ele tinha recebido ordens para nos deixar entrar. [...] O cachorro provavelmente havia nos seguido, atraído, talvez, por nossa aparência de vagabundos, e o porteiro tinha imaginado que ele fazia parte de nossa indumentária extraterrestre [...] (Ibidem, p. 63).

As cenas dos acidentes com a La Poderosa no livro são constantes, o mesmo se repete no filme, mas de forma concisa. É um processo natural, na verdade. Ao suprimir parte dos lugares que os viajantes cruzam, Salles automaticamente representa o número de acidentes proporcionalmente ao que é visto no filme em relação à quantidade de locais. A mesma lógica se aplica às cenas de conserto da motocicleta, que são abundantes na literatura e proporcionais à história que está sendo contada no cinema.

Na estrada que acompanha a costa, Come-back²⁹ continua com sua afinidade pela aviação, mas sai ileso de mais uma queda de cabeça no chão [...] (GUEVARA, 2011, p. 18). [...] Exceto por duas ou três pequenas quedas, que não avariaram muito a moto, nós continuamos calmamente a caminho de San Martín de los Andes. Já estávamos quase lá, e eu estava dirigindo, quando tomamos nosso primeiro tombo no Sul, em uma bela curva coberta com cascalho que contornava um riacho barulhento [...] (Ibidem, p. 27). [...] Já tínhamos andado um pouco e eu estava procurando algum lugar para parar quando, sem nenhum aviso, a moto subitamente mudou de direção e nos jogou no chão [...] (Ibid, p. 48).

1.5.1.3 – Concisão de tramas

Ao tornar conciso o itinerário da dupla, passando de quase sessenta locais a dezoito, Salles realizou o que Genette chama de translação espacial, a mudança do espaço narrativo e também a compressão temporal. Sendo assim, houve uma concisão de tramas, que foram colocadas num mesmo cenário e tempo no filme e que estavam diluídas no livro. Um exemplo bastante claro, para elucidar essa questão, é o da despedida da La Poderosa, a motocicleta do título do filme. Enquanto no diário de Che, Granado chora a “morte” de sua Norton 500 em Santiago do Chile, a cena da despedida no longa-metragem acontece em Los Angeles. Isso porque na trama do filme, a capital chilena não é utilizada como cenário.

Chegamos a Santiago em um domingo e fomos direto para a oficina Austin [...]. O grande dia finalmente chegou e duas lágrimas escorreram simbolicamente pelo rosto de Alberto quando, com um último aceno, nós deixamos La Poderosa na oficina e partimos em direção a Valparaíso (GUEVARA, 2011, p. 55-57).

Outro exemplo de situação que acontecia em outro espaço e tempo e que também é transposta para a cidade de Los Angeles é a da consulta de Che a uma senhora idosa, que se encontra doente. Na obra literária, o atendimento é solicitado em Valparaíso, cidade que é retratada no filme, porém sem este trecho. Uma pequena modificação também acontece no cenário da cidade chilena em relação ao número de personagens. Enquanto no relato de Che, os jovens amigos conhecem as três filhas do zelador do Corpo de Bombeiros, no filme elas se tornam apenas

²⁹ Nome do cachorro que Che leva de presente para a namorada Chichina.

duas. Como em ambas as histórias, literária e fílmica, há um flerte entre os viajantes e as chilenas, José Rivera, roteirista do filme, pareceu achar que dois casais facilitavam o entendimento da trama.

Alberto foi perseguir os tais médicos, e eu fui ver uma velha senhora asmática, uma freguesa do La Gioconda. A pobre coitada estava em um estado lastimável, respirando o odor de suor velho e de pés sujos que enchia seu quarto, misturado com a poeira de um par de poltronas, os dois únicos luxos da casa (GUEVARA, 2011, p. 60)

Tenho de explicar que, depois de passar a noite na casa do tal tenente, nós decidimos ir para o Corpo de Bombeiros, atraídos pelas três filhas do zelador, exemplos acabados do charme da mulher chilena, que, seja bonita ou feia, tem certa espontaneidade e frescor que são imediatamente cativantes (Ibidem, p. 53).

A trama do envolvimento de Che com a mulher de um mecânico que acaba em confusão numa festa acontece originalmente na cidade de Lautauro, no Chile. Na versão cinematográfica, a narrativa é transposta para Temuco, também no Chile. Como a motocicleta está bastante avariada neste trecho da história, a dupla precisa de um mecânico para consertá-la, no entanto, não possuem dinheiro para pagar pelo serviço. A solução surge por meio de uma entrevista que os dois aventureiros concedem ao jornal de Temuco, que legitima o status de doutores da dupla. O uso do veículo impresso para conseguir regalias aparece tanto no diário de Che quanto na versão filmada de Salles.

Por volta do meio-dia, uma caminhonete passou por ali e, depois de muita insistência, o motorista concordou em nos levar para a próxima cidade, Lautauro. Lá chegando, conseguimos ser atendidos na melhor oficina da cidade [...] Um dos mecânicos da oficina, um cara particularmente simpático, me pediu para dançar com sua esposa, porque tinha misturado as bebidas e não se sentia muito bem. Sua mulher era um pouco vulgar, e estava obviamente animada, então eu, lotado de vinho chileno, peguei-a pela mão e fui saindo do salão onde todos estavam. Ela me seguia docemente, mas logo percebeu que seu marido estava olhando e mudou de ideia. Meu estado não permitia ouvir a voz da razão e nós começamos a discutir no meio do salão, o que me fez puxá-la na direção de uma das portas, sob olhares atônitos. Ela tentou me chutar e, enquanto eu a puxava, perdeu o equilíbrio e se esborrachou com tudo no chão. Eu e Alberto tivemos de fugir correndo [...] (Ibid, p. 50).

Enquanto no relato literário a história do motorista de caminhão que está ficando cego, mas continua a trabalhar porque é a única coisa que sabe fazer, tem contornos mais dramáticos, no filme tal trama é resumida a uma cena com a narração de Che dizendo que o motorista era cego.

Tentamos fazê-lo perceber o quanto aquilo era perigoso, não só para ele, mas também para as pessoas que viajavam com ele. Mas o motorista foi enfático: aquele era o seu trabalho, ele era muito bem pago por um chefe que nunca perguntava *como* ele chegava ao destino, mas apenas se ele chegava lá. Além disso, sua carteira de motorista tinha lhe custado muito dinheiro por conta do suborno gigantesco que ele teve de pagar para consegui-la (GUEVARA, 2011, p. 143-144).

Acometido pela asma, Che sofre diversas vezes ataques durante a viagem. Enquanto no filme a cena mais dramática acontece dentro do barco La Cenepa, no livro, Che é internado duas vezes em decorrência da doença. Assim como na versão literária, a trama da asma é diluída durante todo o filme e no caso cinematográfico tem uma importância maior por estar ligada ao clímax do longa-metragem – a travessia a nado e à noite que Che empreende para comemorar o aniversário junto aos pacientes da colônia de San Pablo.

De volta a Huancarama, ficamos mais uma vez no posto da Guarda Civil, até encontrarmos um caminhão que fosse mais para o norte. E, para nossa sorte, isso foi logo no dia seguinte. Depois de uma viagem exaustiva, chegamos à cidade de Andahuaylas, onde eu segui para o hospital para me recuperar (Ibidem, p. 133).

Como apontado anteriormente, os pacientes de Lima e a relação estabelecida pelos jovens médicos com esses não aparecem no filme, no entanto, tal trama foi resumida para o único cenário no qual há interação entre os viajantes e os leprosos: a colônia de San Pablo, na Amazônia peruana. É perceptível que o afeto empregado por Che e Granado ao tratarem os pacientes de Lima é representado nas cenas na colônia: o não uso de luvas, o cumprimento de dar as mãos, o tempo dedicado a ouvir e conversar com os pacientes. No livro, Che narra esses detalhes durante sua passagem em Lima e não entra nessas minúcias ao contar sobre San Pablo, a qual ele resume ao dia-a-dia no local, com jogos de futebol, pescas, visitas a tribos e

atendimento aos pacientes (sem especificar a forma de tratamento e a relação entre eles).

A reunião de despedida com a qual os pacientes do hospital de Lima nos brindaram foi suficiente para nos encorajar a seguir em frente [...]. Além disso, diversos deles nos deram adeus com lágrimas nos olhos. Seu apreço veio do fato de que nós não usamos sobretudos ou luvas, de que apertamos suas mãos como teríamos feito com qualquer outra pessoa, sentamos ao seu lado, conversando sobre assuntos variados, e jogamos futebol com eles (Ibid, p. 160).

1.5.1.4 – Literatura X Cinema: pensando a intermedialidade a partir das reduções e suas instruções

A partir da análise das reduções (excisão e concisão) podemos refletir sobre a transposição intermediária (RAJEWSKY, 2012a), ou seja, sobre a passagem do livro escrito por Che para o filme dirigido por Salles. Se a literatura oferece, de acordo com seu suporte, a possibilidade de contarmos uma história que se passa em diferentes países, ao longo de meses, em pouco mais de cem páginas, o cinema encontra maior dificuldade em narrar todos os detalhes, como a literatura o faz, dentro do seu tempo pré-estabelecido pela indústria. Um filme pode contar uma história que se passa em décadas, séculos, mas usando elipses temporais. Ainda assim, não conseguirá representar todos os acontecimentos de uma história. Essa primeira diferença entre as duas mídias já exemplifica porque Genette (2011) propõe pensar reduções nos casos de transposição de uma mídia a outra.

Quando um diretor transpõe a história de um livro para o cinema, ele faz escolhas. E são essas escolhas, do que permanece e do que será extraído, que definem o produto final. Colocando em foco as excisões realizadas por Salles, podemos perceber que há uma certa coerência nas decisões. Boa parte das tramas que foram subtraídas narravam momentos cômicos protagonizados por Che, que se mostrava um jovem cheio de ímpeto e graça. Como o filme de Salles tem como proposta mostrar a transformação de Che, de um jovem um tanto quanto alienado sobre a realidade do povo latino-americano em outro, consciente dos problemas do seu continente e motivado a fazer algo para mudar tal condição, o diretor opta por dar uma carga mais dramática ao seu protagonista, ainda que ele seja bem

humorado e faça graça em alguns momentos. No entanto, o Che literário é mais engraçado e possui uma tendência maior a envolver-se em confusões, como as histórias do furto dos vinhos, do falso puma, dos pêssegos estragados e do banheiro imundo do barco bem demonstram.

Se a carga dramática recai sobre Che, seu companheiro de viagem, Alberto Granado, torna-se a figura cômica. O personagem interpretado por Rodrigo de la Serna é bonachão, sedutor, birrento e adepto de palavrões. Já sua versão na literatura não carrega tais predicados e, se nos debruçarmos em seu diário, observaremos que seus escritos têm um olhar mais crítico e político do que os relatos de Che. Ao abrir mão das histórias engraçadas, Salles optou por centrar a comicidade em um personagem, fazendo uma concisão nesse sentido.

Em relação à omissão das regalias do início da viagem, período em que os viajantes se alimentaram e receberam acomodação de familiares e amigos, podemos entender que, ao ter de narrar uma viagem longa em pouco tempo, Salles optou por mostrar as dificuldades da aventura desde o começo, pois tal escolha faz mais sentido dentro da proposta do filme, porque torna ainda mais heroica a façanha dos personagens.

Por fim, pensando na questão da concisão de tramas, tal processo soa bastante apropriado, pois, sem a possibilidade de dar conta da narrativa em sua totalidade, o diretor precisa selecionar os trechos os quais acredita que vão ter maior aderência à história que ele quer contar. Dessa forma, permanecem as tramas, mesmo que concisas, que estão em consonância com a proposta do filme: retratar o nascimento do futuro revolucionário Ernesto Guevara.

Além da diferenciação própria das mídias, que acarreta mudanças entre hipotexto e hipertexto, para usar os termos de Genette, podemos perceber que as propostas do livro e filme seguem rumos distintos. Se em *De Moto pela América do Sul* Che narra sua viagem junto a Granado e a transformação de seu olhar está diluída nos acontecimentos e presente de forma sutil, no filme a proposta de retratar a mudança de visão acarretada pela viagem é foco e está muito clara. O roteiro

possui uma construção clássica³⁰: apresentação dos personagens, primeiro ponto de virada (a saída para viagem, que tira os personagens de seu mundo cotidiano), confrontação (os desafios que os viajantes enfrentam ao longo do itinerário), segundo ponto de virada (quando Che e Granado começam a entrar em contato com a dura realidade dos latino-americanos – casal que encontram no deserto, indígenas em Cuzco e Machu Picchu), clímax (a travessia a nado que Che faz à noite para comemorar seu aniversário junto aos pacientes do leprosário) e o desfecho (a separação dele e Granado, o retorno para casa com o olhar modificado).

Como nosso foco aqui é partir da intermedialidade para refletir sobre as interações entre ficção e documentário em *Diários de motocicleta*, vamos agora, por meio dos conceitos de Odin (2012), pensar quais instruções de leitura os processos de excisão e concisão apontam.

De Moto pela América do Sul é em si um objeto documental, pois sua narrativa é composta por acontecimentos, personagens e cenários reais. No entanto, ao transpor tal história para o cinema, podemos observar a utilização de processos de ficcionalização, como o uso de uma estrutura clássica de roteiro, assim como a definição do personagem coadjuvante como alívio cômico. Podemos encarar *Diários de motocicleta* como um docudrama, na conceituação de Ramos (2008). Dessa forma, o filme “toma a realidade *histórica* (grifo do autor) enquanto matéria básica e a retorce para que caiba dentro da estrutura narrativa, conforme delineada pelo classicismo hollywoodiano” (Ibid, p. 53). Se podemos observar intenções do diretor em propor instruções documentarizantes, por outro lado, a estrutura do filme é em si fictivizante. “(o docudrama) terá de criar personagens secundários, adaptar personalidades para torná-las verossímeis, distorcer ações para configurar reviravoltas marcadas, acentuar conflitos para propor reconhecimentos catárticos, etc.” (Idem). Podemos observar várias dessas características descritas por Ramos (2008) no filme de Salles.

³⁰ XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3ª. Edição, São Paulo, Paz e Terra, 2005.

Então podemos perceber que, no caso das excisões e concisões, tais processos auxiliam as instruções fictivizantes do filme, uma vez que colaboram com a construção ficcional da obra.

1.5.1.5 – Extensão

a) Despedida de Che

Logo nos primeiros minutos do filme temos a criação de cenas não existentes na obra original. Enquanto no relato de Che, a viagem inicia em Córdoba e a passagem por Buenos Aires rende um parágrafo sem detalhes, no filme assistimos ao jovem discutindo com o pai, que é contra a viagem, e recebendo o olhar de apoio da mãe e em seguida, a despedida de sua família, que é toda apresentada. Tais cenas já deixam claro que o foco está em Che. Tanto que um acontecimento narrado por Granado em seu livro e omitido por Che em sua obra é utilizado no filme. Em seu diário, Granado narra a sua despedida com a família e conta que ao partirem quase colidiram com um ônibus. O incidente é visto no filme, mas após Che dar adeus aos seus familiares.

b) Os dólares de Chichina

Ausente no livro, a trama que envolve os dólares que Chichina dá a Che para que ele a compre calças em Miami tem grande importância no filme. É por meio dela que o roteiro de *Diários de motocicleta* vai fazer uma piada recorrente e, quase no fim da história, demonstrar uma mudança na conduta do personagem de Che. Tudo começa quando Granado vê Che com as notas americanas e já inicia a fazer planos com o que poderão fazer com o dinheiro. Che então corta as esperanças do amigo e explica que o valor será utilizado para a compra de um presente para a namorada. Revoltado com a situação, Granado provoca o parceiro de viagem.

Mais adiante na narrativa, a dupla de viajantes consegue uma hospedagem no galpão de um senhor, mas devido à honestidade de Che, que revelou ao homem que ele estava com um tumor e devia procurar um hospital, acabaram por não conseguir refeições, apenas o direito de pescar no lago da propriedade. Quando se dirigem para o local, avistam patos e Granado acerta um. Por ter derrubado a refeição, ele força Che a entrar no lago de águas geladas. Quando o futuro

guerrilheiro se recusa, Granada o chantageia dizendo que eles não precisam entrar no lago congelado se usarem os dólares, motivo que faz Che adentrar e buscar o pato que flutua em meio ao lago.

Como resultado, Che fica doente e passa uma noite febril. O amigo propõe que eles utilizem o dinheiro para ir a um hospital e recebe uma negativa do doente que prefere seguir viagem passando mal a gastar os dólares. Os dois discutem novamente sobre os dólares quando atravessam o Deserto do Atacama. Depois desse trecho, a trama do dinheiro só retorna próximo ao final do filme, quando os viajantes estão embarcados no La Cenepa, rumo ao leprosário de San Pablo. Granada conhece uma linda e jovem prostituta, Luz, e tenta seduzi-la, no entanto, ouve uma recusa. Completamente encantado pela moça, ele invade o quarto do amigo e implora pelos dólares de Chichina. Che que se recupera de um ataque de asma, revela então que já gastou o dinheiro, causando incredulidade no parceiro de aventura. Então o jovem Ernesto Che Guevara conta que, tocado pela história do casal que conheceram no deserto – que estava em busca de trabalho na mina de Chuquicamata, havia abandonado a família na procura de emprego e que era perseguido por serem comunistas – havia dado o dinheiro para os dois, para ajudá-los em sua peregrinação por serviço. O fato de ter se negado a facilitar a viagem pela América utilizando o dinheiro ou mesmo gastando-o, enaltece ainda mais o ato de doação. Che privou a si e seu amigo para não gastar o dinheiro que havia sido confiado pela namorada, mas não hesitou em dá-lo ao casal que havia o tocado profundamente.

c) Honestidade de Che

A questão da honestidade de Che parte da realidade, mas é criado um arco para torná-la ainda mais visível ao espectador. A primeira cena que retrata isso é aquela em que os dois jovens chegam à propriedade de um alemão, o senhor Pulkmanen, que pede que os “doutores” examinem seu pescoço. Che toca no caroço proeminente próximo à orelha do homem e o diagnostica com um tumor, algo que assusta o paciente. Na tentativa de amenizar a situação e conseguir ser recebido na casa pelo alemão, Granada diz que acha que é apenas um cisto, no entanto, Che reafirma que aquilo é um tumor e que o paciente deve procurar um hospital o quanto antes. Irritado com o diagnóstico trazido pelos forasteiros, o senhor

Pulkmanken (que é citado no livro de Che, inclusive com o detalhe sobre sua doença) diz que os dois podem ficar num galpão e pescar no lago. Após a abordagem sincera de Che lhes colocar numa situação desconfortável, Granado discutiu com o amigo, que se defendeu dizendo que não podia mentir para o homem, que era um caso de saúde. Granado criticou a forma como o companheiro deu a notícia, a seco, sem preparar o paciente. A honestidade de Che é usada aqui também para mostrar uma solução encontrada pelo jovem para amenizar as reclamações do amigo e ligar um acontecimento fictício a um fato real: a entrevista que ambos concederam ao periódico Temuco Austral. Salles cria um evento ficcional para criar uma ligação com outro real, que é apenas citado na obra.

O outro momento criado, na verdade, é narrado por Granado em *Com Che Guevara pela América do Sul*, mas não é citado por Che na sua obra (a qual estamos levando em conta na análise). No filme, a dupla fica hospedada em Lima com o médico especialista em lepra, Hugo Pesce, que os leva para atender os pacientes leprosos do hospital da cidade e que se torna uma espécie de mestre dos dois. Num dos almoços, Pesce revela aos pupilos que escreveu um romance e pede que eles o leiam. Quando estão embarcando no La Cenepa, barco que os levará até a colônia de San Pablo, o médico pede a opinião dos jovens. Após um silêncio incômodo, Granado faz diversos elogios vazios em relação à obra e Che permanece sem falar nada. Quando Pesce pede que Che revele sua crítica, Granado responde por ele e diz que o amigo gostou tanto quanto ele e é interrompido pelo mestre que solicita ouvir isso do próprio Che. Finalmente, o jovem dá seu parecer e faz duras críticas ao romance do médico e sugere ao final que ele permanece apenas clinicando. A sinceridade de Che deixa Pesce sem falas e Granado extremamente constrangido, afinal, o amigo havia dado um parecer nada gracioso ao mestre que tanto os havia ajudado. Pouco antes de se despedirem, Pesce agradece a honestidade de Che e diz que o jovem foi um dos poucos que lhe deu uma opinião tão verdadeira. Como mencionado, uma versão breve da história é narrada por Granado, mas aqui ela ganha destaque ao se reunir com as cenas anteriores em que o caráter de Che está em foco.

d) O aniversário de trinta anos de Granado

Logo no início do filme, ao apresentar a ideia da viagem, Che revela que eles têm como meta completar a aventura antes do aniversário de trinta anos de Granado. A trama retorna no meio do filme, quando longe do final do itinerário, eles passam o aniversário de Granado na estrada. No final da obra, quando os dois amigos estão se despedindo e vão se separar, Granado revela que a história do aniversário era falsa e que ele a havia criado para motivar Che, que então conta que sempre soube a verdade. Essa pequena trama adicional serviu como alívio cômico e como desafio a ser alcançado no início da viagem e não é mencionada nem no diário de Che, muito menos no de Granado.

e) Uso de atores sociais

Ao se analisar entrevistas do diretor Walter Salles na época de lançamento de *Diários de motocicleta*, é possível encontrar uma recorrência em sua fala sobre o uso de um roteiro aberto à realidade da filmagem, algo que ele coloca ter feito antes, em filmes como *Terra estrangeira* (1995) e *Central do Brasil*, mas que na obra sobre a juventude de Che Guevara parece mais forte e visível no material fílmico. “Esse é um filme (*Diários*) que se encontra entre o documentário e a ficção. Para aproximá-lo de um documentário, usamos muita improvisação” (SALLES, 2004)³¹. O cineasta acrescenta: “dei de cara, por exemplo, em *Diários de Motocicleta*, com um número incrível de personagens que não estavam no livro, mas poderiam estar, estavam no espírito daquela jornada, e a gente trouxe esses personagens para dentro da história” (SALLES, 2012)³².

Um desses personagens é o menino Don Nestor que aparece quando Che (interpretado por Gael Garcia Bernal) e seu amigo Alberto Granado (interpretado por Rodrigo de la Serna) chegam à cidade de Cuzco. Como conta Salles: “o garoto que guia os dois na cidade, por exemplo, não estava no roteiro, foi completamente improvisado” (2004)³³.

³¹ Entrevista disponível em: http://www.delfos.jor.br/conteudos/index_interna.php?id=85&id_secao=1&id_subsecao=3. Acesso em 01 de julho de 2014.

³² Entrevista disponível em: <http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/cinema/2012-07-14/walter-salles-sobre-na-estrada-e-a-busca-da-ultima-fronteira-americana.html>. Acesso em 01 de julho de 2014.

³³ Entrevista disponível em: http://www.delfos.jor.br/conteudos/index_interna.php?id=85&id_secao



Figura 1: Don Nestor apresenta Cuzco a Che e Granado.

CENA 1 - Che: Eu me pergunto, qual destes muros é Inca? / Don Nestor: Este muro é Inca e aquele é espanhol. Nós, como piada, dizemos que é um muro dos Incas e o muro dos Incapazes, que são os espanhóis. CENA 2 - Don Nestor: Cuzco era a capital dos Incas, mas quando os espanhóis chegaram destruindo tudo, nomearam Lima como nova capital. / Che: Lima? / Don Nestor: Sim. CENA 3 - Che: Esta é a La Plaza? / Don Nestor: Sim.³⁴

O diretor se refere novamente ao personagem em outra entrevista³⁵, quando explica que “os encontros que tivemos em Cuzco e em Machu Picchu [Peru] foram incorporados à história. Não estavam no roteiro. A cerimônia de coca e os juvenzinhos foram encontros que a viagem nos proporcionou”. Logo após encontrarem Don Nestor e o menino apresentar a cidade aos dois jovens, o mesmo participa da cena em que Che e Granado conversam com um grupo de mulheres indígenas numa praça de Cuzco. É a essa cena que Salles está se referindo em sua declaração. Che questiona sobre a vida das peruanas e, por fim, participa de uma cerimônia da coca, na qual as senhoras ensinam como é o ritual.

=1&id_subsecao=3. Acesso em 01 de julho de 2014.

³⁴ Transcrição dos diálogos entre Che e Granado com Don Nestor do filme *Diários de motocicleta*.

³⁵ Entrevista disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u43985.shtml>. Acesso em 01 de julho de 2014.



Figura 2: Mulher indígena conversa com Che e Granado em praça de Cuzco.

Mulher indígena jovem: Ela (ao se referir à senhora) disse que nunca conheceu escola nem colégio porque sempre viveu ao lado do gado e por isso não sabe falar castelhano, somente Quéchuá. Penso que antes havia bastante dinheiro para tudo, mas agora há pouco dinheiro e não há nenhum trabalho e isto está nos afetando cada vez mais. Desde pequena tenho trabalhado com artesanato e por isso vivo tão mal, estou assim... regular.³⁶

Além das cenas em Cuzco, há um encontro numa estrada no Peru rumo a Machu Picchu, no qual os jovens interpelam um andarilho e o questionam sobre sua caminhada e o fato de ter sido expulso de suas terras, tema que é recorrente no filme:

³⁶ Transcrição do diálogo da mulher indígena do filme *Diários de motocicleta*.



Figura 3: Andarilho conta sua história a Che e Granado.

Andarilho: Quando estava trabalhando o dono me expulsou do terreno. Estava produzindo os produtos e me expulsou. / Che: O expulsou? Como? Chamou a Polícia? / Andarilho: Sim, chamou a Polícia. Ele é um homem poderoso, tem muito dinheiro. Quer que eu deixe seu terreno. / Granado: Deixá-lo, mas já estava produzindo? / Andarilho: Sim, produzia trigo, milho, batatas, feijões e queria manter uma parte disso. Mas não fico para trás, tenho de seguir em frente. Trabalhando, buscando dinheiro para educar meus filhos. / Che: Quantos filhos você tem? / Andarilho: Tenho cinco filhos. / Che: Você tem se organizado com outros camponeses da zona para fazer algo? / Andarilho: Sim, a comunidade é organizada, nos ajudamos uns aos outros.³⁷

Para além das falas do diretor, é possível se certificar do acréscimo desses personagens na leitura do roteiro de José Rivera, que não conta com a presença dos atores sociais.

f) A cena final com Alberto Granado

A última cena do longa-metragem apresenta Alberto Granado, envelhecido, olhando para um avião que voa ao longe. A cena é uma continuação de outra anterior, na qual o Granado de Rodrigo de la Serna acompanha o avião que o Che

³⁷ Transcrição dos diálogos entre Che e Granado com o andarilho do filme *Diários de motocicleta*.

interpretado por Gael García Bernal havia embarcado. O grande diferencial é que o Alberto Granado da cena final é o real, que interpretou a si para o último plano do filme. Obviamente, nenhum dos diários escritos continha tal cena, uma vez que, ambos terminam seus relatos ao fim da jornada em 1952.



Figura 4: Alberto Granado interpreta a si mesmo na última cena do filme.

1.5.1.6 – Expansão

a) Flerte com as chilenas

Ao chegar em Los Angeles, a dupla conhece duas jovens chilenas e aproveita o flerte para conseguir refeições de graça. Enquanto nas páginas do livro as personagens ocupam meia dúzia de linhas, no longa-metragem ganham nomes e diversas falas. Na cena, os dois rapazes vão a um bar e interagem com as moças que oferecem uma bebida aos forasteiros. Aí os dois aplicam uma conversa que também é citada no livro, mas em outro momento: negar-se a beber, porque a tradição argentina não permite beber sem comer primeiro. Com isso eles acabam por conseguir o almoço e o contato com as jovens os levam a ter acomodação junto ao Corpo de Bombeiros.

b) Conversa com o casal no deserto

Grande ponto de virada do filme, a cena com o casal no deserto à noite é narrada no livro com destaque, mas nada perto da importância que tal trecho possui no longa-metragem. Salles dilata o momento ao nos permitir conhecer melhor os

dois personagens e ao usar a conversa para marcar o primeiro sinal de mudança em Che. Se no início do filme o jovem parece orgulhoso da viagem que está fazendo, ao ouvir que o casal cruza o deserto em busca de emprego após terem sido expulsos de suas terras, sente que sua façanha não é nada mais que uma aventura. Isso fica muito claro quando a mulher pergunta porque os jovens viajam, os mesmos respondem que “viajam por viajar”, o semblante da mulher é de surpresa e após um silêncio ela deseja que “seja abençoada sua viagem”. Ao perceber que viaja por viajar, enquanto pessoas cruzam o país em busca de sobrevivência, Che sente-se envergonhado pela sua façanha.

A expansão da trama continua quando Che e Granado acompanham o casal até a mina de Chuquicamata, onde os dois vão buscar trabalho. No livro, os jovens vão ao local, mas sozinhos, para realizar uma visita pelas dependências da companhia mineradora, enquanto o casal segue o caminho contrário. A trama ainda é expandida com o uso de uma cena em que Che discute com um funcionário da mina que seleciona os empregados e não oferece nem um gole de água para os coitados. Che chama a atenção do homem e ouve como resposta que ele está numa propriedade privada e que deve se retirar. Revoltado, o jovem arremessa uma pedra contra o caminhão da empresa, na direção onde o funcionário cruel está sentado.

1.5.1.7 – Ampliação

Conforme explicitado anteriormente, a ampliação é a conjunção dos processos de extensão e expansão, que, segundo Genette (2011), dificilmente são encontrados isolados no caso de uma transmodalização intermodal.

a) Visita à casa de Chichina

Descritos de forma breve em *De Moto pela América do Sul*, os dias na casa de Chichina foram expandidos no filme por meio de três sequências. A primeira delas é a do jantar e posterior dança na sala da mansão. Ali somos apresentados à família de Chichina que é representada por pessoas ricas e arrogantes que não concordam com o relacionamento da jovem com Che. Na cena das danças, o casal de namorados discute sobre a viagem que Che está iniciando. Na sequência seguinte, Che finalmente consegue um tempo a sós com a namorada e a leva de carro para um bosque. Os dois namoram dentro do veículo, conversam novamente

sobre a viagem e Che convence Chichina a esperá-lo. Para finalizar, assistimos à despedida do casal, com Che já sobre a moto e Granado na direção. Se no diário a dificuldade em partir e deixar a namorada para trás ganha destaque, no filme isso é ainda mais expandido. Partir estando apaixonado torna ainda mais louvável a façanha de Che, e Salles parece empenhado em tornar a viagem de seu personagem num grande feito.

b) La Cenepa

Os acontecimentos no barco que leva os viajantes até o leprosário em meio à floresta amazônica são descritos por Che em *De Moto pela América do Sul*. No entanto, no filme é criada uma personagem nova, Luz, que traz consigo uma trama própria, assim como acompanhamos mais aspectos da mudança de olhar do jovem Che Guevara.

Em *De Moto pela América do Sul*, os dias no La Cenepa são narrados como tediosos, uma vez que a dupla fica hospedada na primeira classe e acaba por ter de conviver com pessoas ricas e arrogantes. Além disso, Che destaca as diversas crises de asma que enfrentou durante o trajeto, que são resumidas numa única cena no filme, em que o jovem cai em meio a estranhos após passar mal e tem de receber uma injeção de adrenalina. Também merecem atenção do argentino os ataques diários dos mosquitos e a demora para chegar ao final da viagem, causada pela baixa maré do rio durante a noite.

No filme, logo que embarcam no La Cenepa, Granado conhece Luz e se enamora pela jovem prostituta. Após receber a recusa dela e descobrir que Che gastou os dólares de Chichina com o casal que eles encontraram no deserto, Granado decide jogar pôquer para conseguir o valor necessário para receber atenção da bela moça. Sem dinheiro, o rapaz inicia sua aposta com apenas um sole, o que motiva piadas por parte dos outros jogadores, mas, conforme o jogo avança, Granado multiplica seus soles e acaba por ficar com Luz no final da noite. Vale aqui destacar que a aposta ínfima e a multiplicação do dinheiro realmente aconteceram, segundo o relato de Che em seu diário. Notamos aqui que, mais uma vez, Salles criou uma trama fictícia e a ligou com um fato real.

c) San Pablo: novos personagens e clímax

Cenário do clímax do filme, o leprosário de San Pablo tem maior importância na obra de Salles do que no diário de Che, tanto que, enquanto na literatura se resume a algumas páginas, no longa-metragem ocupa um quarto do tempo total. Se no livro acompanhamos descrições do dia-a-dia dos dois viajantes, sem um foco maior na relação destes com os pacientes, na narrativa fílmica são criados personagens e novas situações para desenvolver a interação entre os doutores e os leprosos e com isso levar ao ápice da história: a travessia à noite do rio.

Papa Carlito é um dos personagens criados para mostrar a forma como Che e Granado se relacionavam com os doentes. Logo que chegam à colônia, eles optam por não usar luvas, pois sabem que a lepra quando em tratamento não é contagiosa e com isso ganham o respeito dos pacientes, que se sentem humanizados e se tornam inimigos da freira Sor Alberto, que comanda o local e não gosta que quebrem suas regras. A personagem da freira é relatada no livro, com os mesmos traços de personalidade, mas no filme ela ganha contornos mais salientes, afinal é preciso alguém para se opor aos protagonistas.

Outra personagem criada para o filme é Silvia, jovem que sofre de lepra e recusa-se a permitir uma operação. O médico que recebe a dupla na colônia apresenta o caso da moça e Che resolve conversar com ela para convencê-la a mudar de ideia. A cena mostra a humanização do papel do médico, que ouve a paciente e se expõe, criando uma relação de confiança e humanização. Após a conversa, Silvia decide realizar o procedimento cirúrgico, que é feito com o acompanhamento de Che.

Além da criação dos personagens que reforçam a trama da transformação de Che, temos o clímax da narrativa, que foi totalmente ficcionalizado. Ernesto chegou a cruzar o rio a nado, como ele conta em uma carta à mãe em seu livro, no entanto, nunca o fez à noite e muito menos após a festa de seu aniversário. Na mesma correspondência escrita à mãe ele frisa que jamais teria coragem de se lançar no rio à noite. A cena foi criada para simbolizar a transformação do protagonista do filme, que entre o antigo (acostumado com o conforto, distante da realidade latino-americana) e o novo Che (que prefere passar o aniversário junto aos pacientes,

peças simples, mas seus iguais), opta por este último ao cruzar o rio. Como se em cada margem tivesse uma versão dele e, ao nadar rumo a uma delas, ele deixasse a outra definitivamente para trás. A cena ganha mais emoção porque durante o filme inteiro o problema de asma de Che foi ressaltado, tornando a travessia do rio um ato ainda mais heroico. O personagem supera uma dificuldade sua e sai dela transformado.

1.5.1.8 – Livro X Filme: acréscimos de tramas e uso de atores sociais

Podemos perceber, por meio das extensões, expansões e ampliações, a mudança no foco entre literatura e cinema, já comentada aqui. As tramas criadas ressaltam ainda mais a centralidade na transformação do jovem Che, como vemos na despedida que, ao invés de ser em Córdoba, na família de Granado, passa a ser em Buenos Aires, com a de Che. As tramas dos dólares e da honestidade do jovem Guevara foram criadas para reforçar o caráter do personagem, algo bastante comum na ficção clássica. Se no livro as informações sobre a personalidade do futuro revolucionário estão implícitas por meio de ações e pensamentos, estão colocadas de forma sutil, o filme trata de escancará-las, para não deixar dúvida alguma nos espectadores.

Em relação às expansões, o flerte com as chilenas serve de alívio cômico e ligação com outros fatos da narrativa, como o abrigo no Corpo de Bombeiros, a consulta que Che dá uma senhora doente e a despedida da motocicleta. Já o encontro com o casal no deserto é expandido porque, diferentemente do livro, em que a trama é apenas mais uma, no filme tal encontro é o grande ponto de virada da história, uma vez que, após esse cruzamento de destinos, o olhar dos dois aventureiros vai mudar. Podemos perceber também uma mudança no próprio filme, que, após essa sequência, se torna mais documental, com o uso de atores sociais e um roteiro mais aberto. Voltaremos a esse ponto em seguida.

No caso das ampliações, todas as três têm um papel importante na ficcionalização da história de Che. A visita à casa de Chichina tem como foco reiterar o desafio do jovem Ernesto, que abre mão do seu amor para viajar pela América. O desprendimento de arriscar perder a namorada para viver uma grande aventura torna a saga do argentino ainda mais digna de torcida por parte do espectador. As

ações que se passam no barco La Cenepa têm por um lado função de alívio cômico, com Granado e sua busca por dinheiro para ficar com uma prostituta, e reiteração sobre a saúde de Che. Ao mostrar o jovem tendo um forte ataque de asma, o filme nos lembra da doença que acomete o personagem e que não aparecia há algum tempo na trama e nos prepara para o clímax, quando Che terá de superar sua debilidade física para atravessar o rio.

Toda trama de San Pablo foi criada para servir como ápice do filme. Nas sequências na colônia Che mostra-se ainda mais condescendente em relação às mazelas dos povos latino-americanos; trata os pacientes como iguais, sem se preocupar com o uso de luvas e dando a mão para todos; convence uma paciente a aceitar a cirurgia; bate de frente com as religiosas que comandam o local por não concordar com as regras delas. Salles opta por condensar numa única trama toda a catarse do personagem, que no clímax atravessa o rio a nado para comemorar seu aniversário junto aos pacientes, uma metáfora de sua escolha em lutar junto ao povo oprimido do continente.

Excluindo a sequência com o casal no deserto e aquelas que utilizam atores sociais e o próprio Alberto Granado, podemos perceber instruções fictivizantes nas tramas adicionadas ou ampliadas no filme. Como elas seguem uma construção de narrativa clássica, é possível claramente perceber a intenção da utilização de tais tramas na história. Por outro lado, as sequências com a utilização de atores sociais têm um teor bastante documental e não estão presentes no roteiro original desenvolvido por José Rivera³⁸. Momentos como os referidos anteriormente não estão descritos no texto de Rivera, há referências às cenas anteriores e posteriores no roteiro, comprovando a inclusão dos mesmos durante a captação das imagens. O que reforça a ideia de Salles sobre roteirização: “Em português a palavra ‘roteiro’ tem a ver com rota. É o que o roteiro deveria ser, a indicação de um caminho. Não deveria encerrar oportunidades, mas ampliá-las” (SALLES apud STRECKER, 2010, p. 244).

³⁸ RIVERA, Jose. Diarios de la motocicleta. Una película de Walter Salles. S.l. : s.n., 200-. 112 p. Disponível na Cinemateca Brasileira. Acesso: R. 2350

Essa ideia remete ao que Comolli discute em um dos capítulos do livro *Ver e poder* (2008, p. 169-178), quando reflete sobre os filmes que se realizam “sob o risco do real” com um roteiro aberto à realidade das filmagens. Para o autor, seria no documentário que o cinema encontraria uma forma de resistência aos roteiros totalizantes. Isso porque Comolli acredita que a roteirização não se restringe mais apenas ao cinema de ficção, telefilmes, videogames, mas extrapola para o campo das relações sociais de nossa sociedade, que estariam cada vez mais roteirizadas.

Nossas fantasias e nossos desejos são estruturados como roteiros. Uma mão invisível alinha os processos que supostamente nos conduzem. As sociedades deslizam vagarosamente da época das representações – teatro das instituições, comédias ou tragédia dos poderes, espetáculo das relações de força – para aquela das programações: da cena ao roteiro. (Ibidem, p. 169)

Além disso, a generalização e enrijecimento do roteiro estariam intrinsecamente ligados ao “triunfo da sociedade do espetáculo”, porque “assim como o mercado, o espetáculo incita a standardização” (COMOLLI, 2008, p. 174). Tanto que o autor nomeia como totalizantes os roteiros que estão em todos os lugares para agir e pensar em nosso lugar.

A sociedade do espetáculo triunfa, mas uma parcela obscura do espetáculo mina o espetáculo generalizado. Chamemos essa parte de ‘a parte da arte’. Cabe a ela, hoje mais do que nunca, representar a estranheza do mundo, sua opacidade, sua radical alteridade, em resumo, tudo o que a ficção à nossa volta nos esconde escrupulosamente: que estamos no período posterior à destruição dos conjuntos fechados, que a cena é aberta, fendida, rompida, e é a esse preço que ela ainda pode pretender *historicamente* [grifo do autor] representar tudo o que neste mundo não é virtual (COMOLLI, 2008, p. 178).

No caminho oposto ao que Comolli (2008, p. 169) chama de “ficção totalizante do todo” estaria o documentário, que não teria “outra escolha a não ser se realizar sob o risco do real”. Em outras palavras, se ocupar das fissuras do mundo, da desordem da vida, dos acasos, das incompletudes. Ao analisar o roteiro de

Diários de motocicleta em contraposição ao que é visto na tela, é possível identificar uma consonância com o que pensa Comolli, quando aponta para esse uso do imprevisto. Embora o autor esteja aqui pensando em documentários, os quais acredita que “(...) não são somente abertos para o mundo: eles são atravessados, furados, transportados pelo mundo” (ibid.), Comolli não descarta totalmente as ficções, mas considera aquelas que são renovadas pelo contato com o documentário, o que parece ser o caso do filme de Walter Salles. Isso porque, na visão de Comolli, os roteiros de ficção são “(...) frequentemente (cada vez mais), fóbicos: eles temem aquilo que lhes provoca fissuras, que os corta, os subverte. Eles afastam o acidental, o aleatório. Alimentados pelo controle, eles se fecham sobre si mesmos” (COMOLLI, 2008, p. 177). O que não acontece em *Diários de motocicleta*, que agrega os encontros realizados durante a viagem, como os já citados anteriormente.

Filmar os homens reais no mundo real significa estar às voltas com a desordem das vidas, com o indecível dos acontecimentos do mundo, com aquilo que do real se obstina em enganar as previsões. Impossibilidade do roteiro. Necessidade do documentário. (Ibidem, p. 176)

É possível notar uma repetição de estilo nas cenas que foram adicionadas pelo uso do roteiro aberto. Em todas elas, Che e Granado aparecem questionando os personagens, de um modo que nos remete à forma usada por diretores-documentaristas quando entrevistam seus documentados. Salles explica o método utilizado durante as filmagens:

Em locações como Cuzco ou Machu Picchu, por exemplo, incentivamos os atores a misturarem-se com as pessoas que encontravam em seu caminho, como fizeram Alberto e Ernesto há cinquenta anos. Esse material puramente improvisado se fundiu logo com o roteiro mais estruturado de José Rivera³⁹.

³⁹ Tradução da declaração: “En sitios como Cuzco o Machu Picchu, por ejemplo, incentivamos a los actores a mezclarse con las personas que encontraban en su camino, como lo hubieran hecho Alberto y Ernesto hace cincuenta años. Este material puramente improvisado se fusionó luego con el guión más estructurado de José Rivera”. Disponível em

Essas cenas incluídas devido ao uso do roteiro aberto se relacionam com o que Comolli (2008, p. 171) intitula “dialética da dúvida e da crença”, na qual o lugar do espectador é definido como algo móvel e incerto. Isso porque “ironicamente aquilo que nos pressiona hoje é e não é mais absolutamente uma ‘nova inscrição da realidade’, mas antes uma realidade da inscrição” (COMOLLI, 2008, p. 170). Dessa forma, o espectador fica confuso em relação ao que está diante de si ao assistir um documentário ou ficção, não encontrando assim um lugar fixo, pelo contrário, criando uma situação que o leva a duvidar ou acreditar na cena, mas tendo como parâmetro um referente real. Ou seja, ao assistir a uma cena, o espectador ficaria em dúvida se aquilo a que estaria assistindo seria ficção ou documentário, o que demonstra ser o caso do filme de Salles, que, ao usar um roteiro aberto, cria momentos ambíguos.

É importante salientar que, embora Salles fale de um roteiro aberto, podemos notar que o roteiro de *Diários de motocicleta* é bastante estruturado, por isso, o mais correto é pensar que, no caso aqui, o roteiro é aberto à realidade das filmagens ou que o roteiro possibilita aberturas em sua estrutura. Assim como é preciso deixar claro que o roteiro aberto indicado por Comolli é aquele que ele acredita ideal, o autor não se baseia em nenhum exemplo para sua conceituação, mas aponta a forma de roteiro possível dentro da realidade cinematográfica. Ao permitir aberturas em seu roteiro, Salles se aproxima daquele idealizado por Comolli, ainda que não o corresponda no todo. O próprio diretor defende a utilização de um roteiro mais estruturado, porque na opinião dele “um bom roteiro acaba assegurando muito mais liberdade para improvisação do que um roteiro claudicante. É um pouco como jazz: quanto mais instigante a melodia, mais fácil será bifurcar dela, porque também será mais fácil reencontrá-la mais tarde” (SALLES, 2007).

Focando nas três cenas anteriormente destacadas como exemplos do uso do roteiro aberto pode-se notar que há em comum entre elas, além do estilo questionador dos personagens de Che e Granada, um caráter documental. Ao assistir a tais cenas, o espectador pode se questionar se aqueles personagens são reais ou atores figurantes, se aquele momento é documental ou ficcional. Isso porque histórias que se baseiam no trabalho de não-atores, como muitos dos filmes

neorrealistas italianos, frequentemente ocupam parte do terreno indistinto entre ficção e não-ficção, entre histórias de satisfação de desejos e histórias de representação social (NICHOLS, 2005).

Nos filmes de ficção, os artistas estabelecem relações contratuais para atuar no filme e, assim, o diretor tem o direito e o comprometimento de obter uma *performance* adequada. O ator é valorizado pela qualidade de sua atuação, não pela sua fidelidade a seu comportamento ou personalidade habitual. Tanto o ator quanto o cineasta detêm certos direitos, recebem determinada remuneração e trabalham para atender a certas expectativas (NICHOLS, 2005).

No caso da não-ficção, a resposta não é assim tão simples. As pessoas são tratadas como *atores sociais*: continuam a levar a vida mais ou menos como fariam sem a presença da câmera. Continuam a ser atores culturais e não artistas teatrais. Seu valor para o cineasta consiste não no que promete uma relação contratual, mas no que a própria vida dessas pessoas incorpora. Seu valor reside não nas formas pelas quais disfarçam ou transformam comportamento e personalidades habituais, mas nas formas pelas quais comportamento e personalidade habituais servem às necessidades dos cineastas. (NICHOLS, 2005, p. 31)

Esse pensamento de Nichols (2005) pode ser relacionado com o que Santeiro (1974) chama de “dramaturgia natural”:

A maneira de o entrevistado dizer o seu texto, a reação às perguntas, pequenas entonações de voz, a postura ou a expressão facial críticas do entrevistado ou de outra pessoa que esteja a seu lado, a relação do local em que a entrevista é feita com as interferências que possam ocorrer, o contraponto de entrevistador, tudo são elementos dotados de significação e que compõem um quadro de comportamento cênico a que podemos chamar de dramaturgia natural. (...) A dramaturgia natural é o conjunto de recursos expressivos de que o depoente lança mão para representar o seu próprio papel. O desempenho do ator natural visa passar, em vez do papel estético, como ocorre de ordinário nas encenações, o seu próprio papel social, que é o modo pelo qual assume a realidade social na qualidade de sujeito (SANTEIRO, 1978, p. 81).

Pensando nas cenas com os atores sociais, pode-se notar que as mesmas suscitam “instruções documentarizantes”, segundo a concepção de ODIN (2012). Dentro dessa perspectiva, mesmo que o espectador assista a um filme de ficção, poderá empreender uma leitura documentarizante, lendo o que está diante da câmera (atores, cenários, paisagens) como um enunciador real, assim como outras possibilidades (o cinegrafista, o estúdio produtor, o diretor do filme). Ou seja, no caso de *Diários de motocicleta*, por exemplo, mais do que a realidade dos atores sociais, o que leva o espectador a uma instrução de leitura documentarizante é ler os atores sociais como enunciadores reais.

É importante destacar que um filme pode orientar a leitura do espectador, dando-lhe instruções para uma leitura mais ou menos fictivizante ou documentarizante. Isso porque Odin entende que a leitura documentarizante pode tanto dizer respeito ao filme como um todo ou apenas a alguns de seus segmentos, como parece ser o caso de *Diários de motocicleta*. O filme em sua maior parte instrui pelo seu sistema estilístico uma leitura fictivizante, no entanto, conforme avança e principalmente durante as cenas em Cuzco e Machu Picchu, citadas como exemplos anteriormente, instrui o espectador a leituras documentarizantes. No filme isso é sugerido pela forma como Salles filma as cenas (sistema estilístico) e pela falta de referência aos atores sociais nos créditos finais, indicando que os mesmos não eram atores profissionais, nem estavam interpretando personagens pré-concebidos.

A partir desta ideia, pode-se pensar na existência de uma escala documentária e níveis de *documentaridade*, “avaliáveis em termos do número de níveis convocados para a construção do Enunciador real: dito de outra forma, há documentários que são ‘mais documentários’ que outros” (Idem, p. 27). Ou no caso de *Diários de motocicleta*, que há ficções que são menos ficções que outras.

Partindo do questionamento sobre as interações entre ficção e documentário em *Diários de motocicleta*, é possível observar uma relação entre o uso de um roteiro com possibilidades de aberturas durante as filmagens e as instruções documentarizantes no filme. As cenas que não estavam descritas no roteiro de José Rivera e foram acrescentadas durante a captação de imagens a partir do encontro da equipe com atores sociais são as mesmas que sugerem instruções documentarizantes aos espectadores. O registro da conversa com as mulheres

indígenas na praça em Cuzco não estava planejado, nasceu da viagem pelo Peru, dos encontros possibilitados pela filmagem em locação. Como não eram figurantes com um texto a ser decorado e interpretado, as mulheres foram questionadas e responderam sobre suas realidades, o que agregou um caráter documental à cena. Ao invés de Che, no caso, Gael Garcia Bernal, questionando, poderia ser um documentarista que estaria buscando revelar a realidade dos indígenas do Peru.

É importante salientar essa relação, porque indica um caminho para se entender a presença do documentário na ficção. Um roteiro fechado, que não permitisse a inclusão de situações encontradas nas filmagens, talvez não gerasse cenas com instruções documentarizantes, uma vez que, para realizar as cenas previstas no roteiro, seriam usados atores profissionais que seguiriam o texto. E mesmo que o diretor optasse por atores não-profissionais, a decisão de seguir apenas o que estaria escrito no roteiro engessaria a interpretação, impedindo assim uma “dramaturgia natural” que seria responsável pelo caráter documental das cenas. Deve-se deixar claro que a leitura do espectador pode ser documentarizante mesmo num filme de roteiro fechado, uma vez que, “todo leitor tem a possibilidade, não importa em que momento do filme, de se conectar à leitura documentarizante” (ODIN, 2012, p. 21). O que se destaca aqui são as instruções documentarizantes, ou seja, aquelas que são dadas pelo próprio material fílmico e estão fortemente relacionadas ao sistema estilístico do filme. No caso de *Diários de motocicleta* é possível perceber que as mesmas estão ligadas ao uso do roteiro aberto à realidade das filmagens. Isso porque a escolha de filmar as cenas com a câmera na mão, enquadrando os personagens como entrevistados de filmes de reportagens (considerados por Odin como um dos subconjuntos do documentário), com o uso de atores sociais instrui o espectador a ler tais cenas como documentarizantes e tais cenas só se configuraram de tal forma pelos encontros não previstos no roteiro.

É útil poder reinventar o filme a cada dia. Porque as condições que você encontra, especialmente se está rodando *road movies*, serão constantemente alteradas. A realidade vai transformar o filme, sua textura, diariamente. Se você não é permeável a isso, o filme vai certamente perder a espontaneidade. (SALLES apud STRECKER, 2010, p. 245).

Essa afinidade entre o *road movie* e um roteiro mais aberto merece uma pesquisa mais aprofundada, mas já aparece em estudos como os de PAIVA e SOUZA (2014). Além do uso de atores sociais, outra cena com teor documental e que suscita uma instrução documentarizante é aquela em que o próprio Alberto Granado aparece. Mais uma vez aqui, Salles se utiliza de uma estratégia documental para provocar tal leitura em seus espectadores. Ao fechar o filme com a imagem do Alberto Granado real, o diretor busca suscitar uma leitura de que tudo o que se passou no filme foi real, sendo que foram criadas tramas e personagens para o longa-metragem. A força da imagem final de um filme, que é algo que fica com o espectador por mais tempo, é aqui usada com a presença de Granado. O filme enfoca sua trama em Che, mas nos seus minutos finais rende-se ao olhar de Alberto. Vale destacar que a cena é de alguma forma uma homenagem de Salles ao argentino que colaborou intensamente com a produção do filme, concedendo longas entrevistas e até mesmo visitando os sets de filmagens.

Como podemos perceber nessa primeira parte da análise, centrada na relação entre literatura e cinema, não só o filme, mas também sua instituição produtora e seus créditos oscilam as instruções de leitura, entre fictivizante e documentarizante, tornando o filme bastante ambíguo. Veremos a seguir se a relação do cinema com a fotografia também segue este padrão ambivalente.

CAPÍTULO 2

Combinação de mídias:

quando a fotografia se inscreve no cinema

O que ocorre quando o espectador de cinema encontra a fotografia? Inicialmente, ela se torna um objeto entre outros; como tudo o que participa do filme, a foto está presa em seu transcorrer. A presença da foto na tela produz, no entanto, uma emoção muito particular. Sem deixar de prosseguir em seu ritmo, o filme parece congelar-se, suspender-se, criando no espectador um recuo que é acompanhado por um aumento de fascínio. Esse efeito mostra que o imenso poder da fotografia se mantém mesmo numa situação em que ela já não é realmente ela mesma. O cinema, que reproduz tudo, reproduz também o império que a foto exerce sobre nós. Mas nesse movimento alguma coisa acontece com o cinema (BELLOUR, 1997, p. 85).

A aventura vivida pelo jovem Ernesto Che Guevara (Gael García Bernal) em 1952 junto do seu melhor amigo Alberto Granado (Rodrigo de la Serna), na qual percorrem a América do Sul de motocicleta no início e a pé posteriormente, foi narrada em diários escritos pelos dois protagonistas. *De moto pela América do Sul* (Che Guevara, lançado em 1993) e *Com Che Guevara pela América do Sul* (Alberto Granado, lançado em 1978) servem de base para *Diários de motocicleta (2004)*, *road movie* no qual Walter Salles, além de trabalhar com uma transposição literária, utiliza outra mídia, a fotografia, para provocar reflexões em seus espectadores.

Quase ao final do filme, sequências em preto e branco nos chamam a atenção. Primeiro, porque elas se diferenciam do restante do filme captado em cores. Segundo, pois nelas os personagens olham diretamente para a câmera, como se nos encarassem, olhassem diretamente para nós, algo que aconteceu apenas uma vez anteriormente na obra (mas no caso, a câmera utilizada como o olhar de Che). Terceiro, porque tais sequências emulam um álbum de fotos, no qual os personagens posam para a câmera, parados.

Na primeira vez em que nos deparamos com tal sequência, Che (Gael García Bernal) lê o livro *Sete ensaios de interpretação da realidade peruana* de José Carlos Mariátegui (2007) em Lima, Peru, após ter o livro emprestado pelo médico especialista em lepra, Dr. Hugo Pesce. Enquanto reflete sobre a questão dos povos

indígenas da América Latina, vemos imagens de homens, mulheres e crianças indígenas em preto e branco, posando para a câmera. É uma sequência rápida. Na segunda, Che está no barco La Cenepa, indo ao Leprosário de San Pablo. Ele olha para o pequeno barco que vem a reboque do Cenepa, onde se encontram os doentes. Uma cena em preto e branco dos pacientes posando para a câmera surge. Na terceira e última sequência e a mais emblemática, no fechamento do filme, após a despedida de Che e Granado (Rodrigo de la Serna), vemos figurantes e atores naturais posando, embalados pela trilha musical *De Ushuaia a La Quiaca* composta por Gustavo Santaolalla.

Entendemos que estas sequências emulam a fotografia documental, inscrevem a fotografia no cinema e colocam o estático em meio ao movimento. Nosso desejo aqui então é refletir o que essa emulação proporciona à obra e como isso possibilita uma instrução de leitura documentarizante. Num segundo momento, vamos analisar a utilização de referências à fotografia documental, buscando compreender a escolha por essas referências e, mais uma vez, que tipo de instrução elas dão ao espectador. Por fim, vamos nos deter aos créditos finais para pensar a utilização de imagens de arquivo, fotografias da viagem de Che e Granado e como a presença delas no fechamento do filme pode provocar certas instruções para quem assiste à película.

Como é possível observar, os três focos aqui destacados têm a fotografia como ponto em comum. Lembrando-nos dos fenômenos intermediários propostos por Rajewsky (2012a), percebemos aqui tanto a combinação de mídias (com a emulação da fotografia e a utilização de fotos nos créditos finais), quanto a referência intermediária (referência à obra de fotógrafos documentais). O cinema é uma mídia plurimidiática, o que significa que em sua origem ele já é uma combinação de mídias. No entanto, no caso que aqui destacamos, percebemos que há uma perspectiva no discurso do filme de chamar a atenção para esse caráter de combinação de mídias inerente ao cinema, inclusive em sua vinculação estreita com a fotografia. Importante frisar que, quando falamos de fotografia neste capítulo, não estamos nos referindo à fotografia do filme, mas à fotografia como mídia/arte.

2.1 – A emulação da fotografia: um novo olhar, outro tempo e um caráter documental

A fotografia trouxe em sua gênese uma mudança no paradigma das artes, como aponta Benjamin (2014) em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. O surgimento da fotografia forçou a pintura a encontrar novos caminhos que não os da representação, como sugere Bazin (1991), ao afirmar que a fotografia libertou a pintura de “sua obsessão pela semelhança” (p. 21). A fotografia em seus primeiros anos teve de se provar como arte (DUBOIS, 1994) e viu alvorecer o cinema, arte que nascia intimamente ligada a ela. Embora tenham uma relação intrínseca, fotografia e cinema guardam notáveis diferenças.

De um lado, o movimento, o presente, a presença. Do outro, a imobilidade, o passado, uma certa ausência. De um lado, o consentimento à ilusão, do outro, uma busca de alucinação. De um lado, uma imagem que foge, mas que nos prende em sua fuga; do outro, uma imagem que se dá inteira, mas cuja inteireza me despossei. De um lado, um tempo que duplica a vida, do outro, uma inversão do tempo que acaba por desembocar na morte. Essa é a linha divisória traçada por Barthes entre cinema e fotografia (BELLOUR, 1997, p. 84).

A primeira delas, já citada por Bellour, está no fato de a fotografia ser estática e o cinema, composto de movimento. Essa distinção é uma das mais óbvias e mais importantes, porque vai delinear muitas das outras diferenças que iremos discutir abaixo. A ausência de movimento e som na fotografia confere a esta mídia, segundo Aumont (2009), uma “força de silêncio e de imobilidade”, ligando dessa forma a fotografia à morte.

Todas as fotos são memento mori. Tirar uma foto é participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de outra pessoa (ou coisa). Justamente por cortar uma fatia desse momento e congelá-la, toda foto testemunha a dissolução implacável do tempo (SONTAG, 2007, p. 26).

Tanto que Barthes (1984) vai afirmar que o noema da fotografia é “isso foi”, pois “(...) ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (BARTHES, 1984, p. 13). Por mais que possamos repetir uma pose, pedir que alguém refaça um trajeto, o novo registro nunca será o mesmo que o anterior. Caso apertemos o disparador da câmera várias vezes sem parar e com isso registrarmos dezenas de poses, nenhuma vai ser exatamente igual à anterior, mesmo que o objeto seja inanimado: a luz não será a mesma, o tempo não será aquele do clique anterior. Se pensarmos em registros documentais, tal conceito cresce ainda mais. Ao fotografar uma manifestação, um evento que possui uma vida própria e que se altera ao longo do seu percurso, um único clique pode registrar um momento que não se repetirá: uma troca de olhares, uma bomba lançada para repreensão, um confronto cujos movimentos serão capturados para sempre. Se formos mais longe e lembrarmos que algumas pessoas, às vezes, perdem suas vidas em tais atos, a fotografia pode registrar os últimos passos daquela pessoa e, em alguns casos, o exato momento de sua morte.

Já no cinema, o caso é outro. Como lembra Barthes (Idem), na fotografia, algo se pôs em frente ao pequeno orifício da câmera e aí permaneceu para sempre, enquanto no cinema, alguma coisa passou diante do pequeno orifício, “a pose é levada e negada pela sequência contínua das imagens: trata-se de uma outra fenomenologia e, portanto, de uma outra arte que começa, embora derivada da primeira” (Ibidem, p. 117-118).

Para entendermos as sequências que aqui serão analisadas é preciso pensar no filme como um todo, uma vez que a fotografia prescinde de uma dimensão pragmática. Ou seja, por mais que tente se afirmar que certas fotos encontram sentido nelas mesmas, que seus valores plásticos ou seus efeitos de composição a tornam uma mensagem autossuficiente, ainda assim, as fotografias só terão significado de acordo com seus contextos. A foto isolada emana seu referente, mas nada mais diz. Como afirma Barthes (1984), a foto aponta, diz “isso foi”, jamais “isso era aquilo”. “Essa *necessidade absoluta de uma dimensão pragmática preliminar à constituição de qualquer semântica* [grifo do autor] distingue radicalmente a fotografia de todos os outros meios de representação” (DUBOIS, 1994, p. 79).

Dessa forma, a fotografia permite que cada observador dê a ela o significado desejado. Ao ver um homem do campo ao lado de seu cavalo, como é retratado no filme, podemos entender aquela imagem como um exemplo do trabalhador do pampa ou ainda como o retrato da amizade entre homem e animal. Além do significado que terá a experiência prévia de cada observador, o local de exposição da fotografia também modificará a forma como a vemos.

Como cada foto é apenas um fragmento, seu peso moral e emocional depende do lugar em que se insere. Uma foto muda de acordo com o contexto em que é vista: assim, as fotos de Minamata tiradas por Smith⁴⁰ parecerão diferentes numa cópia de contato, numa galeria, numa manifestação política, num arquivo policial, numa revista de fotos, numa revista de notícias comuns, num livro, na parede de uma sala de estar. Cada uma dessas situações sugere um uso diferente para as fotos, mas nenhuma delas pode assegurar seu significado (SONTAG, 2007, p. 122).

Sendo assim, podemos pensar que a fotografia num filme ganha um significado próprio. Voltemos ao exemplo do filme. Se na cena anterior víssemos o homem domando o cavalo, a imagem em preto e branco poderia significar a conquista; se fosse do homem acariciando o animal, o significado do retrato seria de cumplicidade. Logo, as imagens que emulam fotografias em *Diários de motocicleta* ganham um sentido próprio dentro da lógica interna do filme.

Quando o longa-metragem tem início, acompanhamos um sonhador Ernesto Guevara em busca de aventuras durante sua jornada pela América. Um jovem da classe média argentina, que pouco conhecia da realidade de seu continente, embora tivesse as melhores intenções, como a de trabalhar junto dos leprosos.

A primeira parte do filme foca nas intempéries da viagem e na dificuldade de Che de seguir sua jornada deixando a namorada para trás. A obra tem um momento de virada quando os dois amigos encontram um casal no deserto do Atacama rumo às minas de Chuquicamata. Quando entram em contato com a realidade daqueles estranhos e são questionados porque viajam, respondendo “viajamos por viajar”, os

⁴⁰ W. Eugene Smith fotografou no fim da década de 1960 a aldeia de pescadores japoneses de Minamata, onde a maioria dos habitantes é aleijada e morre aos poucos, envenenada por mercúrio (SONTAG, 2007, p. 121).

dois aventureiros passam a ver sua empreitada de outra forma, menos gloriosa, e passam a se interessar mais pelas pessoas que encontram no caminho. Uma narração em *off* de Che reafirma essa mudança de perspectiva: “Mas conhecê-los fez me sentir mais próximo da espécie humana”.

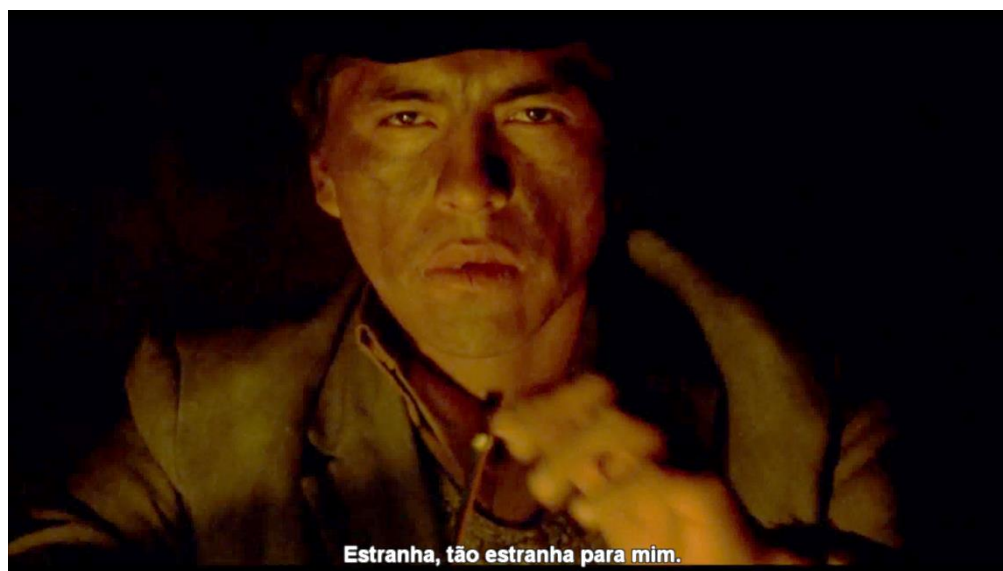


Figura 5 – Mineiro olha na direção de Che e lhe devolve a cuia. Na cena, a câmera assume a posição de Che e pela primeira vez um personagem nos encara. (Frame retirado do filme)

É interessante observar que é o mineiro que eles encontram no Atacama, interpretado pelo ator Brandon Cruz, o primeiro e único personagem do filme (além daqueles que pertencem às sequências aqui discutidas) que olha diretamente para a câmera, que naquele momento assume a perspectiva de Che. É ele também que “fecha” o álbum de fotos da terceira sequência. A partir daquele momento, Che passa a ter um olhar mais complacente com o povo latino-americano e o próprio filme muda, inserindo atores naturais (como discutido no capítulo anterior) e permitindo certas aberturas no roteiro.

Sendo assim, focando nossa observação nas duas primeiras sequências e levando em consideração o contexto dado acima, podemos inferir que as imagens em preto e branco com personagens olhando diretamente para a câmera têm uma relação com o olhar do Che interpretado por Bernal. Isso porque na primeira vez que as imagens surgem, o protagonista está lendo um livro e refletindo sobre a questão dos povos indígenas na América. Enquanto ouvimos a narração de autor

desconhecido que cita ideias do livro, surgem as imagens que emulam a fotografia, cuja edição se dá por meio do acordes de um violão.

Sequência 1 (01:08:04 – 01:08:52)



Figura 6 – Che lê *Sete ensaios sobre a realidade peruana*, de Mariátegui, no hospital de Lima, Peru.



Figura 7 – Senhor e jovem indígenas posam para a câmera.



Figura 8 - Che lê *Sete ensaios sobre a realidade peruana*, de Mariátegui, no hospital de Lima, Peru.



Figura 9 – Trabalhadores posam para a câmera em meio às pedras.



Figura 10 – Senhora indígena sentada na calçada.

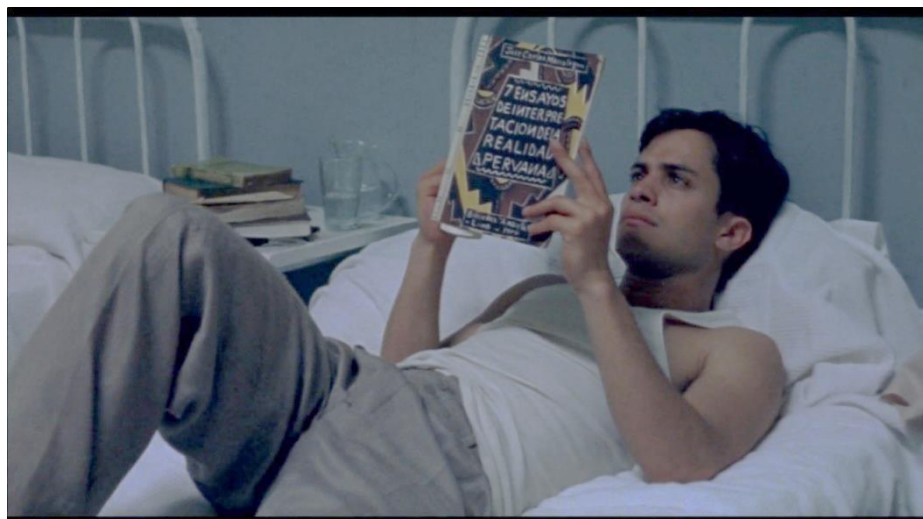


Figura 11 - Che lê *Sete ensaios sobre a realidade peruana*, de Mariátegui, no hospital de Lima, Peru.



Figura 12 – Grupo de indígenas entre as muralhas de Cuzco.



Figura 13 – Grupo de indígenas entre as muralhas de Cuzco.

Depois, na sequência no barco, essa questão do olhar fica bastante clara: temos os planos do personagem olhando em direção aos pacientes na outra embarcação, a câmera percorre o transporte dos doentes e os apresenta por meio de planos gerais, médios e detalhes. Quando de repente, a sequência se torna sem cor e os pacientes que estavam deitados em redes e sentados ao longo da embarcação aparecem todos reunidos, posando para a câmera. Fechando a sequência, no plano seguinte, encontrarmos novamente o olhar de Che.

Sequência 2 (01:12:42 – 01:13:21)



Figura 14 – Che olha em direção ao barco que leva a terceira classe do La Cenepe.



Figura 15 – O pequeno barco sendo puxado entra em cena.



Figura 16 – A pequena embarcação aparece sendo puxada.



Figura 17 – A câmera faz um movimento para registrar uma das laterais do barco.



Figura 18 – O movimento da câmera vai revelando os tripulantes da embarcação.



Figura 19 - Plano apresenta a parte interna do barco.



Figura 20 – Plano mostra a forma de viagem da terceira classe.



Figura 21 – Plano apresenta um dos viajantes.



Figura 22 – Plano detalhe mostra animais viajando juntos das pessoas.



Figura 23 – Plano mostra viajante dormindo.



Figura 24 – Plano mostra a situação da viagem e mulher se alimentando.



Figura 25 – No plano em preto e branco as pessoas posam para câmera.



Figura 26 – No plano em preto e branco as pessoas posam para câmera.



Figura 27 – O filme retorna para o plano de Che olhando o barco.

Dentro desta lógica, podemos compreender que o álbum de fotos da terceira seqüência, continua a ideia de que tais imagens são o olhar de Che. Neste último, acompanhamos atores figurantes, como os do leprosário de San Pablo, os mineiros de Chuquicamata e o mineiro do Atacama, como também atores naturais, pessoas comuns que foram encontradas ao longo das filmagens. Cada “foto” permanece em média 10 segundos no filme e as cenas são acompanhadas pela melancólica composição instrumental *De Ushuaia a La Quiaca* de Gustavo Santaolalla. Ao final da seqüência, a música demarca a edição das imagens.

Seqüência 3 (01:55:11 – 01:56:40)



Figura 28 – Figurantes do leprosário posam para a câmera.



Figura 29 – O menino Don Nestor posa em frente às muralhas de Cuzco.



Figura 30 – Antes sério, Don Nestor sorri para a câmera.



Figura 31 – Feirantes posam em seu local de trabalho.

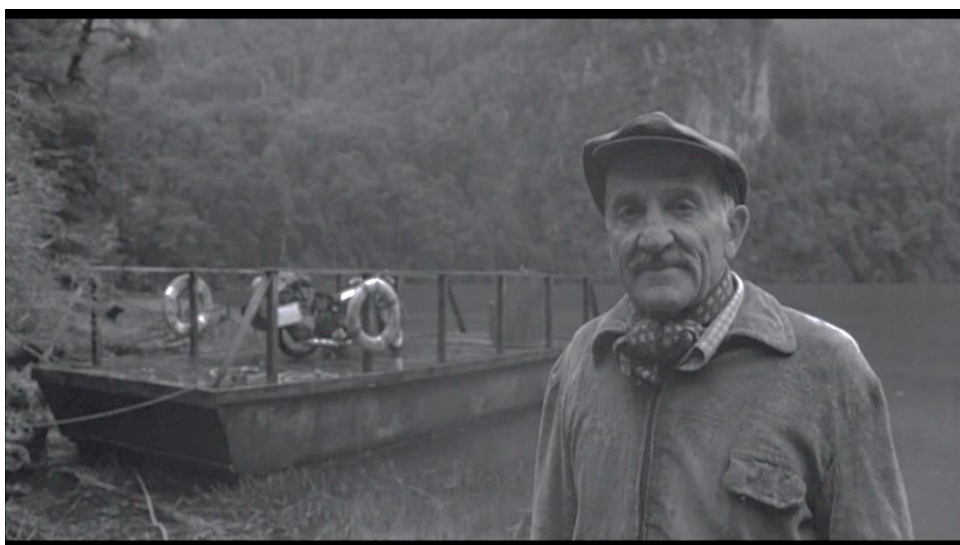


Figura 32 – Conductor do barco do Lago Frías ao lado da embarcação.



Figura 33 – Feirantes enquadrados em meio à balança e legumes.



Figura 34 – Feirantes se reúnem para o retrato.



Figura 35 – Homem indígena posa entre as muralhas de Cuzco.



Figura 36 – Homem do campo é retratado em sua propriedade.



Figura 37 – Feirantes posam juntos de seus produtos.



Figura 38 – Campeiro e seu cavalo registrado num campo em meio à névoa.



Figura 39 – O cavalo se move durante o registro e olha em direção à câmera.



Figura 40 – Condutor do funicular de Valparaíso posa enquanto vemos o elevador descer.



Figura 41- Acompanhamos o funicular descendo enquanto o condutor posa.



Figura 42 – O mineiro (Brandon Cruz) que Che conheceu no deserto encarando-nos.

Mas por que Salles optaria por emular a fotografia para caracterizar o olhar de seu protagonista? Primeiro e mais óbvio, para diferenciar o olhar do personagem do restante do filme, para dar a ele um destaque. Agora pensando nas especificidades da mídia escolhida, nos parece bem provável que a frontalidade do olhar natural aos retratos fotográficos auxilia o diretor na sua busca por um envolvimento do espectador com a ideia subjacente ao filme. Explicando: se tais sequências servem como olhar de Che, ao utilizar os personagens olhando diretamente para a câmera, Salles transferiria o olhar do personagem ao público, fazendo-os coincidir. Isso fica claro no álbum de fotos que funciona como catarse final da obra. Se nas primeiras sequências fica marcado o olhar de Che, na última ele está ausente, possibilitando que neste caso o espectador assuma sua posição, pois o “(...) olhar para a câmera só tem sentido se visto pelo espectador. Ele não é destinado a quem está na frente dele, mas sim para quem estará diante dele” (COMOLLI, 2010, p.338).

O olhar de Che que o filme buscar encenar é o de alguém que se importa com os seus conterrâneos de continente, um olhar de igualdade e também de revolta pela situação na qual vivem os povos da América Latina. Esse olhar condiz com o ideário revolucionário pelo qual Che é conhecido. Ou seja, quando vemos a sequência do álbum de fotos, acabamos de nos despedir do personagem no filme (que embarca de volta à Argentina num avião), ouvimos uma narração na qual Che afirma que a viagem mudou sua perspectiva (“mas este vagar sem rumo pela nossa

imensa América, me mudou mais do que pensei. Eu já não sou eu. Pelo menos, não sou o mesmo eu interior”) e já sabemos o final trágico que ele teve na vida real, sendo assim, quando nos deparamos com as imagens de pessoas comuns olhando diretamente a nós, temos a possibilidade de assumirmos a visão de Che e, devido a frontalidade do olhar, o diretor propõe um confronto de olhares. “Na retórica normal do retrato fotográfico, encarar a câmera significa solenidade, franqueza, o descerramento da essência do tema” (SONTAG, 2007, p. 50). Ou seja, existe um apelo franco nos olhos que nos miram: que assumamos nossa identidade de latino-americanos, que enxerguemos tais pessoas como iguais, que nos coloquemos em seu mundo, como reforça Williams (2007):

São as faces, ao invés dos pontos de vista que permanecem na mente de Ernesto (especialmente a última: a do trabalhador emigrante chileno que eles encontraram no deserto) e são as últimas imagens da viagem apresentadas ao público. Os rostos expõem a gama de etnias nativas da América do Sul, mas porque eles são mostrados em sequência, não há necessidade de um comentário sobre a sua nacionalidade. Sua identidade é clara. Eles, como Ernesto e Alberto, são latino-americanos (p. 24)⁴¹.

Tal efeito é atingido pela força do olhar frontal, tão comum às fotografias. Na foto, olhar para a câmera é algo já instituído, os retratos são em sua maioria frontais, se pensarmos na contemporaneidade, na qual as *selfies* (retratos tirados pela própria pessoa) são comuns, a questão do olhar é ainda mais clara. Tanto que muitas pessoas pedem para posar novamente quando percebem que estão olhando para o lugar errado e seus olhares não vão ao encontro da lente fotográfica. Dubois (1994) constata que quase todo retrato, seja ele individual ou coletivo, tem como princípio fundamental o cara a cara entre o fotografado e o fotógrafo. O mesmo não acontece no cinema de ficção:

⁴¹ Tradução de “It is the faces rather than the views that remain in Ernesto's mind (especially the last one: the Chilean emigrant worker they met in the desert) and are the last images of the journey presented to the audience. The faces display the range of ethnicities native to South America, but because they are shown sequentially there is no need for a comment on their nationality. Their identity is clear. They, like Ernesto and Alberto, are Latin American” (WILLIAMS, 2007, p.24).

Ah, se houvesse apenas um olhar, o olhar de um sujeito, se alguém, na foto, me olhasse! Pois a Fotografia tem esse poder – que ela perde cada vez mais, na medida em que a pose frontal é considerada arcaica – de me olhar *direto nos olhos* (eis, de resto, uma nova diferença: no filme, ninguém jamais me olha: é proibido – pela Ficção) (BARTHES, 1984, p. 163-164).

Essa proibição ocorreria porque “(...) o risco é de fato romper o universo fechado da ficção, marcar no campo a presença do operador – isto é, do próprio cinema -, quando justamente a ficção tradicional se constrói na ausência ou no apagamento do que constitui sua origem” (DUBOIS, 1994, p. 182-183). O olhar frontal indicaria a existência da câmera, traindo a transparência do aparato cinematográfico empreendida pelo cinema clássico. Dessa forma, tradicionalmente, no cinema, os olhares são direcionados para os espaços laterais do campo e às vezes para o alto ou para baixo.

Além disso, o olhar, como fica claro para Barthes (1984), tem um poder sobre aquele que é atingido por ele. O espectador quando frente a um olhar pode se sentir desafiado, incomodado, questionado, pressionado a reagir àquele confronto. Dubois (1994) exemplifica ao contar a história das mulheres argelinas que foram fotografadas por Marc Garanger na década de 1960, quando o exército francês na Argélia decidiu fichar todos os habitantes, obrigando as mulheres a baixarem seus véus em frente à câmera.

O olhar estritamente frontal dessas mulheres, ao designar com o mais nítido dos vigores, como uma flecha que alcança seu alvo direto, a posição do enunciador fotográfico que se acreditava protegido em seu fora-de-campo, funciona desse modo como a melhor e mais implacável resposta à coerção da qual são objeto: obriga-nos, por sua vez, a aí reconhecer o desprezo que tiveram de aguentar (p. 184).

Como exemplificou Dubois (1994), o olhar pode gerar desconforto e tirar o espectador da imersão cinematográfica, algo também ligado ao uso da fotografia, pois “ela arranca o espectador desta força pouco precisa, mas prenha: a mediação imaginária do cinema” (BELLOUR, 1997, p. 92-93). Esse ponto nos parece importante de analisar para entender a emulação da fotografia. Sabendo do

poder que o olhar frontal tem de incomodar e de “(...) romper o universo fechado da ficção” (DUBOIS, 1994, p. 182-183), Salles opta por utilizá-lo na sequência em que parece intencionar que nós, espectadores, assumamos o olhar de seu protagonista e passemos a refletir a partir de sua perspectiva. Bem, se a quebra da imersão nos leva para fora do filme e permite pensarmos sobre ele, esse parece ser o momento mais propício para isso. Como assegura Bellour (1997),

(...) o contato com a foto oferece a disponibilidade, preciosa, de acrescentar algo ao filme. E de uma forma inesperada: por subtração. A foto me subtrai da ficção do cinema, apesar de participar dela, apesar de aumentá-la. Criando uma distância, um outro tempo, a foto me permite pensar no cinema. Entendamos: pensar que estou no cinema, pensar o cinema, pensar tudo estando no cinema. A presença da foto me permite investir mais livremente o que vejo. Ela me ajuda (um pouco) a fechar os olhos mantendo-os abertos (BELLOUR, 1997, p. 86).

A foto traria ao cinema a pensatividade que Barthes (1984) acredita faltar a ele. Para o autor, não há tempo para pensar, refletir sobre uma imagem, porque se o espectador fechasse os olhos, ao reabri-los não reencontraria a mesma imagem que via ao fechá-los. “(...) estou submetido a uma voracidade contínua; muitas outras qualidades, mas não à *pensatividade*; donde o interesse, para mim, do fotograma” (BARTHES, 1984, p. 85-86).

Assim, ao utilizar a fotografia, o diretor possibilitaria estancar o fluxo e criar um momento de respiro, de reflexão. “(...) a foto tem um privilégio sobre todos os efeitos por meio dos quais o espectador de cinema, esse espectador apressado, torna-se também um espectador pensativo” (BELLOUR, 1997, p. 93). Desta forma, o álbum de fotos teria várias funções: transferir para nós o olhar de Che, possibilitar que nos sentíssemos próximos daquelas pessoas retratadas e nos permitir uma reflexividade sobre o próprio filme.

Essa parada causada pela fotografia está relacionada a uma questão de tempo. Aumont (2009) explica que, enquanto a fotografia faz parte do grupo das imagens não temporalizadas, junto da pintura e gravura, o cinema (ao lado do vídeo) integra o grupo das imagens temporalizadas, o único, para Aumont, capaz de dar uma ilusão temporal convincente.

Há uma relação temporal própria à fotografia e outra ao cinema. Enquanto é possível permanecer um minuto ou uma hora em frente a uma fotografia, sendo o espectador livre para decidir isso, quanto tempo ele deseja fruir de um objeto visual, diante de um filme só se pode permanecer o tempo da projeção, pois a temporalidade da imagem se apresenta como uma imposição (AUMONT, 2009). O mesmo pode se dizer dos planos do filme quando assistido no cinema⁴²: o espectador não possui controle sobre eles, resta apenas deixar-se ser levado. “Enquanto o tempo de leitura de um livro depende do leitor, o tempo de assistir a um filme é determinado pelo cineasta, e as imagens são percebidas como rápidas ou vagarosas apenas de acordo com sua edição” (SONTAG, 2007, p. 96).

Pensando nessa relação em *Diários de motocicleta*, podemos inferir que, por mais que tenha o domínio sobre a duração de cada plano, Salles permite que seu espectador observe cada “fotografia” e sinta-se aguçado por ela, pois, como nos lembra Bellour (1997), a fotografia tem o poder de congelar o tempo quando inserida no filme, ela cria um outro tempo dentro do tempo do filme. O autor vai usar um conceito da pintura e fotografia para pensar esses momentos em que a fotografia se insere no cinema: o instante pregnante.

Na pintura, o instante pregnante seria aquele que deveria representar ao mesmo tempo a média e o clímax dramático, o instante significativo. Na fotografia, seria o “‘instante decisivo’, arrancado à realidade” (BELLOUR, 1997, p. 138). E por fim, no cinema, poderíamos considerar de pregnantes,

(...) esses instantes que suspendem o tempo do movimento, abrindo no interior do tempo um outro tempo? Em primeiro lugar, por fazerem o filme pender para o lado da fotografia e de sua força em inscrever a morte. E ainda mais por serem conduzidos diretamente, como no filme de Rossellini [La macchina ammazzacattivi, 1948], por uma refiguração da fotografia, e pelo fato de que o efeito significativo da parada é prescrito pelo roteiro e pelo tema. Mas é principalmente porque esses instantes possuem uma qualidade de abstração e de irrealidade que eles parecem introduzir no filme uma emoção

⁴² Frisamos aqui que estamos levando em conta a experiência no cinema, porque hoje graças à tecnologia é possível assistir filmes na televisão e computador, podendo-se assim pausar a obra no momento desejado e contemplar um plano pelo tempo que se quiser.

comparável à que perpassa de imediato a pintura (BELLOUR, 1997, p. 138).

A emulação da fotografia gera uma parada no fluxo do filme e com isso permite a criação de um outro tempo a ele. Sendo assim, podemos considerar essas sequências como instantes pregnantes do longa, uma vez que elas permitem ao espectador acessar um outro tipo de emoção via sua abstração. A fotografia traz consigo seu fascínio e gera uma comoção na plateia, é o momento de catarse final do espectador.

Podemos pensar esse outro tempo oferecido pela fotografia de diferentes formas. Uma é esta que já marcamos, como um tempo de pensatividade, de fascinação. Outra, é que a emulação demarca um tempo narrativo das sequências (aqui analisadas) diferente do restante do filme. As pessoas que posam para câmera claramente não estão na mesma linha temporal narrativa que os personagens (mesmo na segunda sequência em que vemos os pacientes, quando eles posam para câmera, fica notório que aquele não é o mesmo tempo).

Uma última forma de refletir sobre a questão temporal está relacionada ao caráter documental dessas sequências. Isso porque aqueles atores naturais estariam sendo registrados como pessoas de 1952, quando na verdade posaram para câmera em 2003, ano de filmagem do filme. Então, a utilização da fotografia também serviria para demarcar os diferentes tempos daquelas imagens, reforçando seu caráter documental. Campány (2008) explica que as fotos usadas em filmes operam "(...) em algum lugar entre fato e ficção, entre história e memória, entre o objetivo e o subjetivo" (CAMPANY, 2008, p. 98)⁴³.

Parece bem propício pensar que tais sequências trabalham com essas dualidades, tendo um caráter ficcional se pensarmos nas pessoas que posam para a foto como personagens de 1952 e documental, se encaramos como pessoas retratadas em seus locais de trabalho em 2003. Em entrevista, Salles contou que ficou surpreso por encontrar durante as filmagens pessoas vivendo da mesma forma que aquelas que cruzaram o caminho de Che cinquenta anos antes.

⁴³ Tradução de (...) *operate somewhere between fact and fiction, between history and memory, between the objective and the subjective.* (CAMPANY, 2008, p. 98)

“No filme reconstituímos a jornada de motocicleta através da Argentina, Chile e Peru: viajando pela Patagônia, cruzando os Andes e o deserto de Atacama, entrando na Bacia Amazônica, chegando finalmente à colônia de leprosos de San Pablo, perto de Iquitos, no Peru”; a impressão “foi a de que os problemas estruturais e sociais que chamaram a atenção em 1952 ainda estão em sua maioria presentes” (SALLES in AVELLAR, 2005, p. 52).

Desta forma, as sequências que emulam a fotografia documentariam essa realidade que se perpetua, fazendo referência aos tempos passado e atual, dois tempos sobrepostos em uma única imagem. Como afirma Williams (2007), “estas não são fotos estáticas, contudo, porque há movimentos que indicam que essas pessoas estão vivas e que seus problemas existem” (p. 24)⁴⁴. Sendo assim, ao optar pelo movimento na fotografia, Salles passaria a ideia de que tais questões ainda continuam acontecendo dos anos 1950 até os dias de hoje.

Feitas estas reflexões sobre a emulação da fotografia, partiremos agora para a análise dessas sequências em outra perspectiva: das referências que elas fazem à fotografia documental.

2.2 - As referências à fotografia documental: de Walker Evans a Martín Chambi

Levando em consideração os fenômenos propostos por Rajewsky (2012a), vamos agora analisar as referências intermediáticas relacionadas à fotografia no filme, uma vez que já pensamos as referências à literatura no primeiro capítulo. Percebemos nessas sequências uma referência à fotografia documental, realizada por nomes como Walker Evans, Robert Frank e Sebastião Salgado. Nossa intenção aqui é entender quais são essas referências e como elas operam.

Autor de *Na estrada – O cinema de Walter Salles* (2010), Marcos Strecker, aponta a influência de Evans e Frank nas escolhas visuais do diretor brasileiro. “Um grande seguidor de Evans, Frank compartilha com ele uma característica

⁴⁴ Tradução de “These are no stills, however, because there are movements to indicate that these people are alive and that their problems exist”. (WILLIAMS, 2007, p.24).

fundamental: o humanismo. E esse atributo resume, em larga medida, a opção de Walter” (p. 59).

Walker Evans ficou conhecido como o grande fotógrafo da Depressão Americana, nos anos 1930, ao retratar trabalhadores do sul dos Estados Unidos. Sua obra *Let us now praise famous men* (Elogiemos os homens ilustres, 1941), publicada com textos do jornalista James Agee, é referência da fotografia documental até os dias de hoje. Nas fotos vemos crianças e adultos castigados pela crise econômica que assolava o país. Como em *Diários de motocicleta*, os retratos em preto e branco continuam um olhar frontal, com os personagens posando em frente a suas casas ou locais de trabalho. Assim como no filme, há uma predileção por pessoas comuns.



Figura 43 – Fotografia do livro *Let us now praise famous men*, Walker Evans, 1941.



Figura 44 – Fotografia do livro *Let us now praise famous men*, Walker Evans, 1941.



Figura 45 – Fotografia do livro *Let us now praise famous men*, Walker Evans, 1941.

Para Strecker (2010), a sequência final do filme *Diários de motocicleta* aqui analisada serve de analogia ao olhar humanista de Walker Evans na obra de Salles. “Trata-se de um acréscimo, no formato de álbum de fotos, em que os personagens

são retratados estaticamente em preto e branco. É o documentário invadindo a ficção” (p. 59).

Já o trabalho do fotógrafo suíço Robert Frank, autor de *The Americans* (1958), um dos livros fundadores da imagem norte-americana do pós-guerra, teria influenciado o diretor brasileiro a incorporar o inesperado.

Frank defende que seus registros reproduzam uma experiência de conhecimento pessoal, efêmera e transcendental. (...) Essa ideia de produção realista, documental, aberta, que expressa a jornada individual do próprio realizador, é uma das chaves para o sucesso do cinema de Walter, desde *Terra Estrangeira*. Teve seu melhor resultado em *Diários de motocicleta* (STRECKER, 2010, p. 56-57).

Discípulo de Evans, Frank ganhou uma bolsa de patrocínio para realizar seu projeto, pelo qual percorreu os Estados Unidos registrando uma sociedade em conflito. “O retrato dos Estados Unidos de Frank como uma cultura áspera, triste e alienada mostrou uma percepção desconhecida até a época de sua publicação no fim dos anos 50” (MRAZ, 2005, p. 07). A edição americana do livro conta com um prefácio de Jack Kerouac, autor de *On the road*, livro seminal da cultura *beatnick* que foi adaptado por Salles para o cinema.

“Robert Frank, suíço, discreto, amável, com essa pequena câmera que ele levanta e clica com uma mão, extraiu diretamente da América um triste poema sobre película, ganhando seu lugar entre os poetas trágicos”, escreveu Kerouac em seu prefácio (STRECKER, 2010, p. 58).

The Americans, juntamente com *American photographs* (1938) de Walker Evans, são considerados por Sontag (2007) como os grandes retratos fotográficos dos Estados Unidos e têm em comum o fato de terem sido “colhidos deliberadamente ao acaso, embora continuassem a refletir o gosto tradicional do documentário fotográfico pelos pobres e despossuídos, os cidadãos que a nação esqueceu” (Ibidem, p. 76).



Figura 46 - Fotografia do livro *The Americans*, Robert Frank, 1958.



Figura 47 - Fotografia do livro *The Americans*, Robert Frank, 1958.



Figura 48 - Fotografia do livro *The Americans*, Robert Frank, 1958.

Embora Strecker (2010) aponte aproximações entre os trabalhos de Evans e Frank com o de Salles, é preciso observar que, enquanto os dois retrataram a sociedade americana, em *Diários de motocicleta* o brasileiro ressalta nas sequências que emula a fotografia a identidade latino-americana. Para Williams (2007), a referência é outra:

As doze fotos em movimento que perduram na tela por alguns segundos são cuidadosamente compostas para apresentar os seres humanos contra as paisagens relacionadas com suas vidas ou em seus locais de trabalho com os seus colegas e as ferramentas de suas profissões. Eles são uma reminiscência dos estudos marcantes e emotivos sobre trabalhadores e despossuídos feitos pelo fotógrafo brasileiro Sebastião Salgado, os olhos das pessoas não acusam, nem suplicam, ou sorriem, simplesmente declaram sua existência (p. 23-24).⁴⁵

Assim como Evans e Frank, o fotógrafo brasileiro tem uma predileção pelos despossuídos, pela imagem em preto e branco, pelo retrato documental. Salgado trabalhou em diversas agências internacionais como fotojornalista até abrir a sua própria. Obras como *Other Americas* (Outras Américas, 1986), *Workers* (Trabalhadores, 1999), *Migrations* (Êxodos, 2000) e *Terra: Struggle of the Landless* (Terra: as lutas dos Sem-terra, 1997) são exemplos desse olhar humanista do brasileiro (MRAZ, 2005).

⁴⁵ Tradução de “The twelve living photos that linger on the screen for several seconds are carefully composed to present human beings against landscapes associated with their lives or in their workplaces with their colleagues and the tools of their professions. They are reminiscent of the striking and emotive studies of workers and the dispossessed by Brazilian photographer Sebastião Salgado, the eyes of the people not accusing, begging, or smiling but simply stating their existence” (p. 23/24).



Figura 49 - Fotografia de Sebastião Salgado, 1999.



Figura 50 - Fotografia de Sebastião Salgado, 2000.

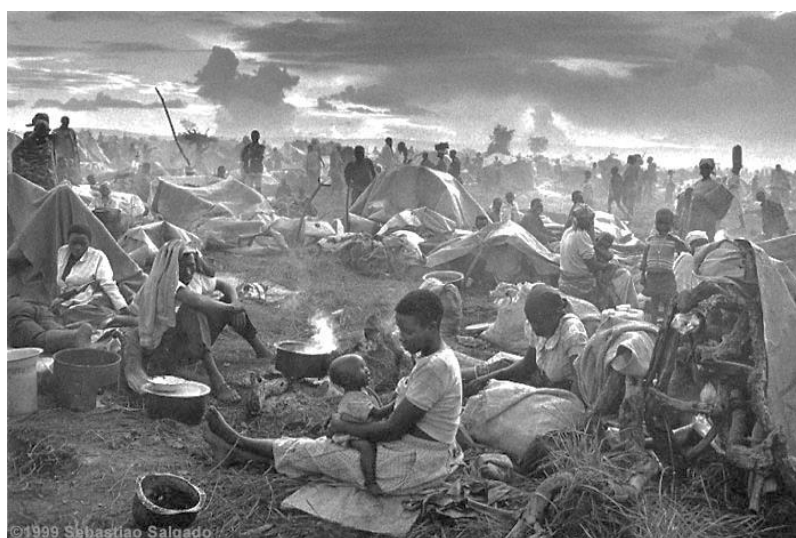


Figura 51 - Fotografia de Sebastião Salgado, 2000.

Embora pudéssemos também observar proximidades entre o trabalho de Salgado e as sequências aqui analisadas, como faz Williams (2007), Salles indica que sua inspiração foi na verdade o trabalho do fotógrafo peruano Martín Chambi, sobre o qual o diretor escreveu em sua coluna no jornal *Folha de S. Paulo* em 3 de agosto de 2002⁴⁶. A confirmação da referência aparece no site do filme⁴⁷, assim como na obra de Williams (2007):

Salles explica que ele foi influenciado pelo trabalho de Martín Chambi, um fotógrafo peruano dos anos 1920, “que foi o primeiro a levar a câmera para foto do estúdio e fotografar as pessoas nas ruas. Ele retratou pessoas que nunca havíamos visto antes como cidadãos, antecipando o que os neorrealistas italianos fizeram nos anos 1940 e 1950” (p. 24)⁴⁸.

O diretor brasileiro descobriu Chambi durante a viagem de pesquisa realizada antes das filmagens de *Diários de motocicleta*. De origem humilde, o fotógrafo trabalhou ainda criança numa empresa de mineração, na qual aprendeu com o fotógrafo da companhia aquela que seria sua profissão por toda vida. Iniciou com um pequeno estúdio no qual atendia a burguesia da cidade, até que aos poucos pôde começar a retratar pessoas comuns que encontrava na rua e convidava ao seu estúdio. Sua busca por registrar os seus pares o aproximou da Alianza Popular Revolucionaria Americana (Apra), movimento político indígena e nacionalista, que teve grande influência em Cuzco no início do século XX. O estúdio de Chambi era o ponto de encontro de pintores, escritores e jornalistas que defendiam uma cultura radicalmente indígena. Esquecida durante quase cinquenta anos, a obra do peruano formada por mais de 30 mil negativos foi redescoberta em 1988 (SALLES, 2002).

Para quem não conhecia sua obra, como eu, cada imagem é uma revelação. E um choque. Chambi talvez seja o primeiro fotógrafo latino-americano a retratar o mundo em que vive e os rostos a sua volta de forma rigorosamente incluída e original. O que está em

⁴⁶ Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0308200223.htm>, acessado em 22 de janeiro de 2016.

⁴⁷ Disponível em <http://www.motorcyclediariesmovie.com/>, acessado em 22 de janeiro de 2016.

⁴⁸ Tradução de “Salles explains that he was influenced by the work of Martín Chambi, a Peruvian photographer of the 1920s, “who was the first to take the camera out of the studio and photograph people in the streets. He treated people you would never have seen before as citizens, anticipating what the Italian neorealist did in 1940s and '50s”. (p. 24)

jogo é a criação de um olhar próprio, através de uma certa descolonização do olhar (Ibidem, 2002).



Figura 52 – Fotografia de Martín Chambi.



Figura 53 - - Fotografias de Martín Chambi.



Figura 54 - - Fotografia de Martín Chambi.

Para Salles (2002), a obra⁴⁹ do fotógrafo peruano sugeriu a possibilidade de estabelecer um olhar próprio. Sendo assim, ao retratar as pessoas encontradas ao longo da jornada, o diretor procurou registrar a identidade latino-americana por meio de um olhar singular, que não fosse um olhar estrangeiro sobre as peculiaridades do continente, mas um olhar latino-americano sobre o povo da América Latina.

A escolha em emular e referenciar a fotografia documental está ligada ao fato de que a fotografia possui uma credibilidade em relação ao que retrata, como aponta Dubois (1994), ao dizer que existe uma espécie de consenso de que o documento fotográfico prestaria contas do mundo com fidelidade, isso devido ao seu processo mecânico de produção da imagem, no qual a mecanicidade da câmera juntamente à química do filme (quando pensamos nas câmeras analógicas) registram o que está em frente à lente⁵⁰.

⁴⁹ Uma mostra com obras do fotógrafo foi organizada pelo Instituto Moreira Salles, da família de Walter. *Face andina – Fotografias de Martín Chambi* trouxe 88 fotografias e 23 postais ao Acervo do Instituto. A mostra esteve aberta à visitação de 2 de outubro de 2014 a 29 de março de 2015.

⁵⁰ Claro que essas reflexões foram feitas antes da ascensão dos programas de correções de imagem disponíveis nos computadores. Hoje, uma imagem, por mais crível que seja, pode ter sido alterada, o que afeta de alguma forma esse ideário da fotografia como 100% fiel à realidade, no entanto, a crença na fotografia permanece existindo.

Diríamos que a Fotografia sempre traz consigo seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmago do mundo em movimento: estão colados um ao outro, membro por membro, como o condenado acorrentado a um cadáver em certos suplícios (...) (BARTHES, 1984, p. 15).

A fotografia se diferencia das outras artes pela sua constituição como índice, uma vez que, diferentemente dos ícones, que são definidos por uma relação de semelhança, e dos símbolos, que são determinados por uma convenção geral, o índice mantém com seu referente uma conexão física (DUBOIS, 1994).

Em termos tipológicos, isso significa que a fotografia aparenta-se com a categoria de “signos”, em que encontramos igualmente a fumaça (indício de fogo), a sombra (indício de uma presença), a cicatriz (marca de um ferimento), a ruína (traço do que havia aí), o sintoma (de uma doença), a marca de passos etc. Todos esses sinais têm em comum o fato “de serem realmente afetados por seu objeto” (PEIRCE apud DUBOIS, 1994, p. 50).

Essa característica vai levar Barthes (1984) a contrariar aqueles que acreditavam que os pintores haviam inventado a fotografia devido ao uso por estes do enquadramento e da ótica da câmera obscura e afirmar que os verdadeiros inventores foram os químicos, pois graças a eles descobriu-se a sensibilidade dos sais de prata à luz e com isso foi possível captar e fixar a imagem. “A foto é literalmente uma emanção do referente” (Ibid, p. 120-121). Embora o cinema também tenha um referente fotográfico, “(...) esse referente desliza, não reivindica em favor de sua realidade, não declara sua antiga existência; não se agarra a mim: não é um *espectro*” (Idem, p. 133-134). E essa questão do referente estará ligada ao uso da fotografia como prova, como algo que atesta a realidade.

Se admitimos muitas vezes com bastante facilidade que o explorador pode relativamente fabular quando volta de suas viagens e elaborar, portanto, por exemplo para impressionar seu ouvinte, narrativas mais ou menos hiperbólicas (...), ao contrário, a fotografia, pelo menos aos olhos da *doxa* e do senso comum, *não pode mentir*. Nela a necessidade de “ver para crer” é satisfeita. A foto é percebida como uma espécie de prova, ao mesmo tempo necessária e suficiente, que atesta indubitavelmente a existência daquilo que mostra (BARTHES, 1984, p. 25).

A escolha pela imagem em preto e branco reforçaria tal característica, por isso “(...) muitos fotógrafos continuam a preferir imagens em preto e branco, tidas por mais delicadas, mais decorosas do que as imagens em cores — ou menos voyeurísticas, ou menos sentimentais, ou cruamente reais” (SONTAG, 2007, p. 145).

O cinema, por ser composto de fotografias em movimento, possui também esse poder de documentação, principalmente quando caracterizado como filme documentário. No entanto, como assinala Sontag (2007), “fotos podem ser mais memoráveis do que imagens em movimento porque são uma nítida fatia do tempo, e não um fluxo” (p. 28). Ou seja, por mais que as imagens em movimento tenham esse poder de serem documentais, não possuem como a foto a qualidade de registrar um único momento privilegiado e nem “podem ser convertidas em um objeto diminuto que as pessoas podem guardar e olhar outras vezes” (Idem, p. 28). Podemos pensar que o *frame* de um filme pode ser impresso, ser utilizado em camisetas e *banners*, mas ao serem congelados deixam de ser imagem em movimento, cinema, e passam a ser então outra coisa.

A partir destes conceitos podemos então perceber que as sequências aqui analisadas possuem uma forte instrução documentarizante (ODIN, 2012), pois, ao emularem a fotografia e usarem da referência à fotografia documental em sua estética, indicam aos espectadores que aquelas pessoas retratadas são enunciadores reais, pois a fotografia tem esse poder de atestar, de servir da prova de existência de certas realidades. A conjunção das duas utilizações da fotografia (como emulação e referência) produz tal efeito que passamos a encarar até mesmo os figurantes como atores naturais. Porque entre as feirantes, os trabalhadores do campo e os indígenas de Cuzco se encontram os atores do leprosário e o intérprete do mineiro encontrado no deserto.

A emulação da fotografia cria uma identificação dos espectadores com o olhar de seu protagonista, permite um tempo de reflexividade sobre a jornada empreendida pelos personagens e, por fim, aponta para a continuidade daquela realidade. Ao gerar uma reflexão sobre as questões da América Latina e por retratar pessoas comuns em seus locais de trabalho e vivência, Walter Salles nos instrui a acreditar na realidade daquelas pessoas, lendo-as como enunciadores reais. Tal resultado não seria o mesmo sem a utilização da fotografia, isso porque

(...) a fotografia, em si mesma, mas também em sua diferença em relação ao filme, ainda mais quando este filme é um filme de ficção, tem uma dimensão documentária indiscutível. Ela não duplica o tempo, como o filme; ela o suspende, fratura, congela e, desse modo, o “documenta”. Ela constitui, por assim dizer, uma verdade absoluta de cada um dos instantes sobre os quais assenta seu domínio (BELLOUR, 1997, p. 170).

Sobre as referências, podemos refletir que o espectador que sabe da referência ao trabalho de Martín Chambi vai ter um tipo de leitura do filme, mais próxima daquela pensada pelo diretor. No entanto, mesmo o espectador não sabendo dessa referência, uma maior será por ele percebida: a referência à fotografia documental. As sequências têm em comum uma estética já associada a tal tipo de fotografia (a imagem em preto e branco, o retrato com olhar frontal, a predileção por pessoas simples e pobres, a utilização dos locais de trabalho e vivência como cenário). Dessa forma, tais aspectos por si só dão uma instrução documentarizante ao espectador, que está acostumado a ler tais registros como reais.

2.3 - A utilização de imagens de arquivo nos créditos: as fotografias da viagem e uma nova leitura do filme

Ver uma fotografia em um filme é muito diferente de vê-la diretamente. O filme tende a exagerar a diferença da fotografia, ao apresentar essa diferença como se fosse sua essência. Nós vemos as fotografias exageradas por essas qualidades que a distinguem do filme: sua imobilidade, sua fixidez temporal, sua condição de objeto, seu silêncio, sua mortalidade, igualmente (CAMPANY, 2008, p. 96)⁵¹.

Logo após a última cena do filme na qual vemos o verdadeiro Alberto Granado envelhecido assistindo à partida de um avião, entram os créditos finais com a equipe do filme e acompanhados deles imagens de arquivo: são cinco fotografias

⁵¹ Tradução de “Viewing a photograph in a film is very different from viewing it directly. Film tends to overstate the photograph's difference, while presenting that difference as if it were its essence. We see the photographs exaggerated by those qualities that distinguish it from film: its stillness, its temporal fixity, its objecthood, its silence, its deathliness, even” (CAMPANY, 2008, p. 96).

e a reprodução da página de um jornal. Como poderemos observar abaixo, as duas primeiras registram a saída de Che e Granado do leprosário a bordo do barco Mambo Tango, como vemos no filme. Na terceira imagem vemos os dois amigos posando com outros homens junto da La Poderosa e, na quarta, Che aparenta consertar a motocicleta. A quinta é um retrato de Granado às margens de um rio ou lago. E a última reproduz a página do *Temuco Austral*, na qual vemos a reportagem sobre a chegada dos dois médicos à cidade e uma fotografia dos dois, conforme é encenado no filme.

As imagens de arquivo duram em média 17 segundos cada uma, enquanto os créditos vão passando ao lado. A partir dessa sequência, interessa-nos aqui refletir sobre a escolha do cineasta em utilizar tais imagens no crédito final de seu filme, pensando também que tipo de instrução tal estratégia oferece aos espectadores.

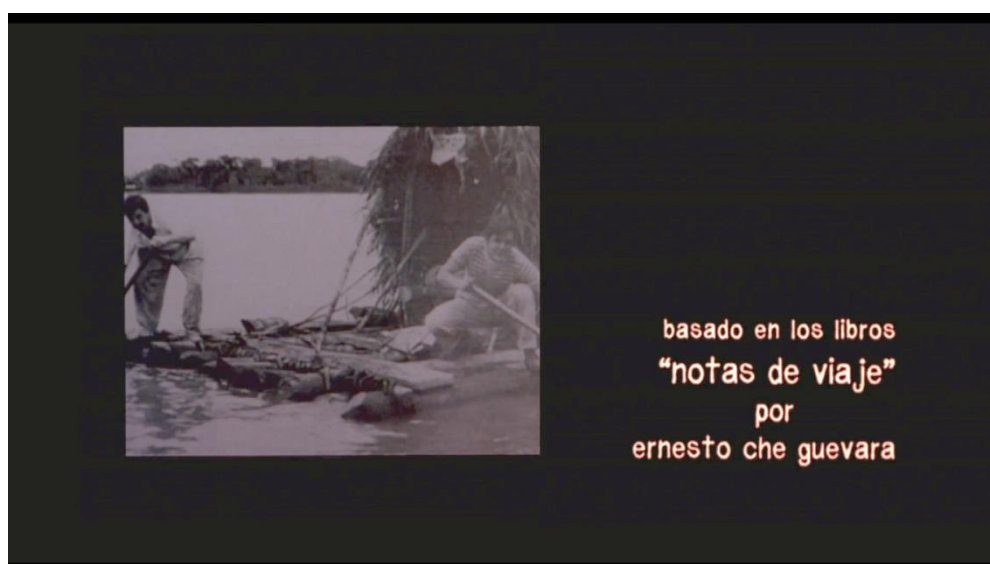


Figura 55 – Registro de Che e Granado no Mambo Tango partindo de San Pablo.

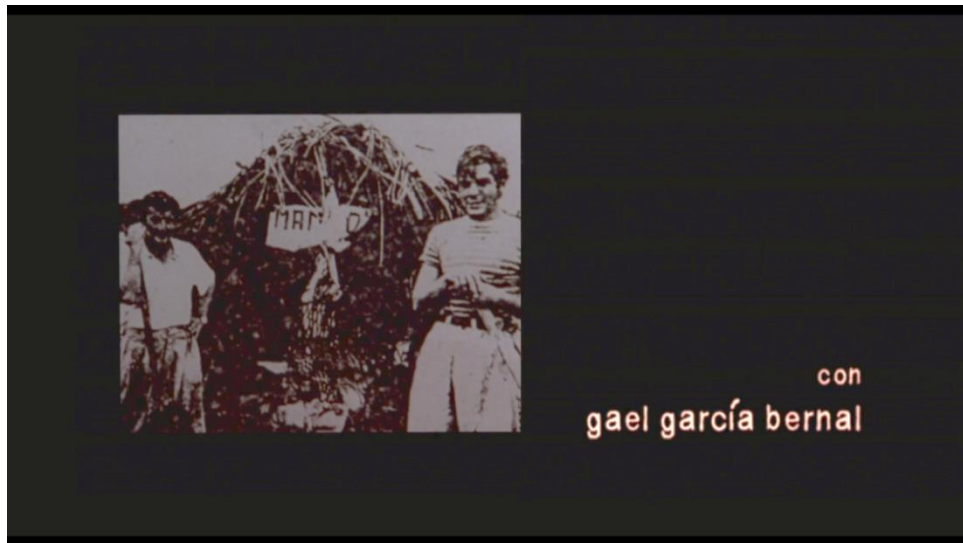


Figura 56 - – Registro de Che e Granado no Mambo Tango.

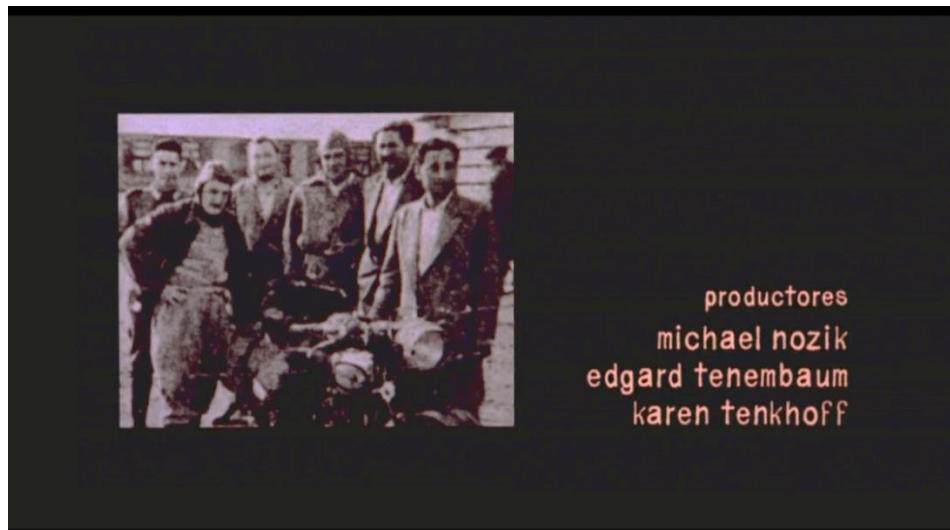


Figura 57 - Che e Granado posam ao lado de La Poderosa e outros homens.



Figura 58 - Che conserta La Poderosa.



Figura 59 – Retrato de Alberto Granado.

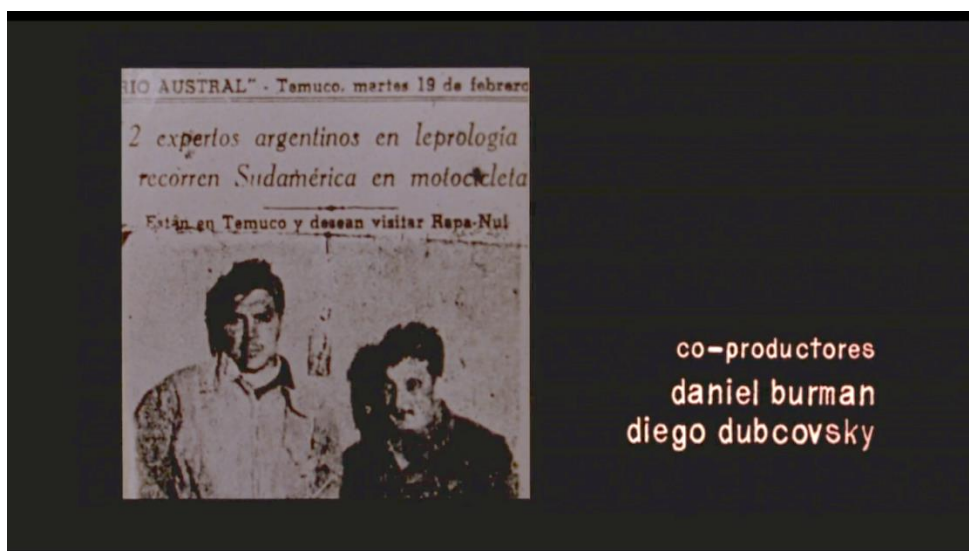


Figura 60 – Recorte do jornal Temuco Astral que registrou a passagem dos leprologistas pela cidade.

Primeiramente, devemos lembrar que a fotografia tem como signo a morte, como marca Barthes (1984), o noema de tal mídia é “isso foi”. Sendo assim, a utilização de fotografia nos créditos se relaciona com o fato de que o protagonista do filme está morto, informação que os espectadores já sabem desde o começo do longa-metragem. Ao colocar imagens de Che jovem, durante a viagem narrada no filme, Salles consegue levar o pesar pela perda do revolucionário ao seu espectador. Barthes (1984) diz em *A câmara clara* que não pode assistir a um filme no qual os atores estão mortos sem sentir uma espécie de melancolia, a qual ele afirma ser a da fotografia. Isso explica porque filmes que são lançados com seus intérpretes já

falecidos causam certa comoção no público. Parece que tal situação se encaixa bem aqui. Ao nos depararmos com as fotografias da viagem nos créditos, entramos em contato com o verdadeiro Che e a ciência de sua morte torna a experiência do filme entristecedora. Sabemos que aquele jovem sonhador retratado na obra morreu de forma brutal e foi erigido numa persona polêmica. Dito isso, podemos seguir para o principal ponto aqui a ser abordado.

Como demarcado anteriormente, a fotografia por ser ligada ao seu referente, tem um potencial de atestar a existência de certas realidades, de provar que certos fatos realmente aconteceram. “(...) uma foto não é apenas uma imagem (como uma pintura é uma imagem), uma interpretação do real; é também um vestígio, algo diretamente decalcado do real, como uma pegada ou uma máscara mortuária” (SONTAG, 2007, p. 170). Parece que é o caso aqui. Salles opta por encerrar o filme com imagens que registram a viagem encenada no filme como forma de indicar aos espectadores que aquela história que eles acabaram de acompanhar é verdadeira. O diretor inicia com uma fotografia de Che e Granado no Mambo Tango, pois tal imagem reforça algo que vimos há pouco no filme, uma vez que a sequência na Amazônia ocupa a parte final da obra. Depois, ele “comprova” a existência de uma “personagem” tão importante quanto os dois viajantes: a motocicleta. Duas fotografias com La Poderosa permitem que o espectador veja o veículo real e seus condutores junto dele. A fotografia de Granado mostra a semelhança dele com seu intérprete e com sua versão madura que vemos um pouco antes de se iniciarem os créditos. Já a última imagem, ratifica a história da publicação das aventuras dos viajantes no jornal chileno, isso porque “uma foto equivale a uma prova incontestável de que determinada coisa aconteceu. A foto pode distorcer; mas sempre existe o pressuposto de que algo existe, ou existiu, e era semelhante ao que está na imagem” (SONTAG, 2007, p. 16).

Pensando na questão das instruções de leitura propostas por Odin (2012), a utilização de imagens de arquivo⁵² indica uma instrução de leitura documentarizante

⁵² Essa estratégia de inserir imagens de arquivo pode ser encontrada em outros filmes contemporâneos, como *Cidade de Deus* (2002), no qual vemos fotografias e vídeos dos personagens reais nos créditos finais. Nesses dois casos, de *Cidade de Deus* e *Diários de motocicleta*, as histórias adaptam livros de histórias reais. Sendo assim, podemos inferir que tal uso das imagens tem como função ampliar a sensação de realidade das narrativas filmadas, uma vez que “um evento conhecido

aos espectadores, ao sugerir por meio das imagens que os personagens são enunciadores reais, que tal narrativa de fato aconteceu. Tais imagens poderiam ser inseridas antes, no início do filme ou mesmo durante a obra, mas a opção pela inserção ao final parece ser feita por almejar uma releitura da obra a partir daquele ponto e por levar em conta que o espectador sai com as últimas imagens do filme mais frescas em sua mente. Isso significa que, ao colocar as fotografias dos personagens reais, do barco, da motocicleta, da reportagem, Walter Salles busca instruir seu espectador a acreditar que tudo o que ele viu no filme de fato aconteceu. O que se torna ainda mais interessante quando lembramos (conforme sugerimos no primeiro capítulo) que parte dos acontecimentos narrados no filme foi ficcionalizada para servir para o intento da obra. Então a partir da instrução documentarizante dada nos créditos, poderíamos ler que a personagem Silvia, paciente do leprosário de San Pablo realmente existiu, assim como poderíamos acreditar na história dos dólares dados por Chichina a Che.

2.4 – A fotografia remediada e acionadora de instruções documentarizantes

As reflexões sobre a utilização da fotografia em *Diários de motocicleta* apontam que processos intermediáticos podem oferecer diferentes oportunidades para os realizadores. Ao combinar a fotografia com a narrativa cinematográfica, Walter Salles pôde propor que seus espectadores refletissem sobre o que estavam assistindo, que se colocassem no lugar daqueles personagens, que sentissem fazer parte daquele mundo, que reconhecessem sua identidade latino-americana, que acreditassem nas realidades retratadas.

Por todas as características apontadas aqui anteriormente (ligação com o referente, o poder de atestar a existência de uma realidade, sua reflexividade, sua carga documental), a fotografia acionou instruções documentarizantes em todos os seus usos, como apontamos neste capítulo. Diferente da literatura que foi ambígua, a fotografia foi totalmente documentarizante no filme. Podemos entender isso de acordo com o cerne de cada mídia. Enquanto a literatura pode ser dividida em

por meio de fotos certamente se torna mais real do que seria se a pessoa jamais tivesse visto as fotos (...)" (SONTAG, 2007, p. 30-31).

ficcional e não ficcional, a fotografia é marcada sempre por sua gênese de fidelidade, de registro de algo real.

Pensando na questão intermediática, a combinação e referência presentes em *Diários de motocicleta* nos auxiliam a avançar na teorização sobre o entrelaçamento das diferentes mídias. Pelo fato de ser plurimidiático, ou seja, ser composto de distintas mídias, o cinema tem sido pouco estudado sob a perspectiva da combinação. Isso porque é difícil separar uma mídia da outra, no entanto, é necessário para que possamos entender como unidas elas geram certos resultados. "um bom entendimento de uma mídia (...) envolve a compreensão de sua relação com outras mídias: é através da intermedialidade, através de uma preocupação com o intermediático, que uma mídia é compreendida". (GAUDREULT e MARION apud RAJEWSKY, 2012b, p.20)

Nosso empenho aqui foi em destacar a fotografia, normalmente pensada como fotografia cinematográfica, e refletir como o uso dela na narrativa provoca instigantes leituras nos espectadores. Acreditamos que são necessários mais estudos sobre o uso de fotografias em filmes, para que possamos construir uma teoria das mídias mais sólida. Para construção deste capítulo foi necessário recorrer a textos fundamentais da fotografia, mas que em sua maioria não tocavam na problematização da relação de tal mídia com outras. O autor que mais próximo chegou nessa discussão foi Bellour (1997) em seu livro *Entre-Imagens: Foto, Cinema e Vídeo*. Importante também frisar que os textos cânones da fotografia pensam muito sobre a mídia em sua gênese e até décadas atrás, necessitando de novas contextualizações, tendo em vista o avanço tecnológico que tivemos na área.

A combinação e referência intermediática em *Diários de motocicleta* "mostram a midialidade" (MOSER, 2006) da fotografia. De acordo com o autor, um filme pode utilizar outra mídia e expor sua materialidade na narrativa, como acontece quando a fotografia é emulada no filme. Além disso, temos a referência à mídia no filme, o que Prümm (2012) entende como um processo natural do fazer cinema, pois segundo ele, "(...) a imagem do filme só pode ser construída por referência às outras mídias, que ela é sempre um 'entre-dois' que não pode eclodir sem esta dimensão intermediática" (PRÜMM, 2012, p. 99).

Perseguindo essa ideia, chegamos ao conceito de remediação, que ocorre quando uma mídia é utilizada em outra e com isso ganha um novo sentido.

O cinema narrativo exerce, então, uma remediação múltipla das artes visuais. A criação e a implementação de seus valores levam à apresentação de imagens que habitualmente decoram os espaços privados (quadros, gravuras, fotografias) em quase todos os filmes. Convenções culturais são, assim, colocadas em imagens, e algumas tradições da pintura e fotografia adquirem, ainda que indiretamente, um novo relevo (PRÜMM, 2012, p. 100).

O cinema em sua constituição remedia a fotografia, no entanto, o que analisamos neste capítulo é um tipo diferente de remediação, como explica Rajewsky (2012b):

Por um lado, existem práticas de remediação que, de um ponto de vista genealógico, podem ser atribuídas a determinadas mídias (surgidas recentemente) de um modo geral; por outro, há exemplos concretos de remediação em configurações midiáticas individuais. Um exemplo da primeira categoria seria o fato de os filmes, de modo geral, remediarem a fotografia e o teatro, enquanto um exemplo da segunda seria um filme particular que (além do débito geral à fotografia e ao teatro) faz referência à outra mídia e assim se constitui em relação à fotografia e ao teatro (ver, por exemplo, *Blow up* de Michelangelo Antonioni ou, respectivamente, *Dogville* de Lars von Trier). *Somente no segundo caso uma estratégia de constituição está em jogo, sendo relevante para a significação geral do filme* (p. 36)

Ao referenciar a fotografia, *Diários de motocicleta* remedia esta mídia modificando a significação do filme, como bem apontamos ao analisar as três sequências em preto e branco. Por isso, a fotografia neste filme não é apenas mais um elemento comum ao cinema, mas uma mídia em relevo, utilizada para provocar o espectador.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os dois capítulos aqui apresentados nos permitem agora, após esta jornada, concluir alguns pontos a cerca dos questionamentos propostos no começo desta pesquisa. Mas antes de partir para as considerações, peço a licença para mudar da primeira pessoa do plural para a do singular nestes dois próximos parágrafos, na intenção de compartilhar as motivações por trás deste projeto.

Esta pesquisa nasceu de minha inquietação em torno das relações entre ficção e documentário. Já havia perseguido tal questão em minha monografia na Graduação, na qual refleti como tal interação se dava no filme *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002). Quando decidi pelo Mestrado, quatro anos depois do final da Graduação, a pulsão por investigar os imbricamentos entre ficção e documentário permanecia. Logo saí em busca de outros objetos para pensar sobre tal questão. Então, me lembrei da cena em que Dora (Fernanda Montenegro) escreve as cartas ditadas por estranhos em *Central do Brasil* (1998), das pessoas comuns encontradas por Che (Gael Garcia Bernal) e Granado (Rodrigo de la Serna) em sua jornada pela América Latina em *Diários de motocicleta* (2004), dos motoboys e evangélicos que interagem com os atores em *Linha de Passe* (2009). Em comum nos três filmes: o diretor, Walter Salles. Dessa forma, a primeira versão dessa pesquisa contemplava três obras do diretor brasileiro. Devido ao tempo de realização do Mestrado e a necessidade de um aprofundamento da temática, decidi junto ao meu orientador focar o olhar em um filme, no caso aqui, *Diários de motocicleta*, porque acreditamos que nele as interações entre ficção e documentário promovem discussões mais profícuas.

Gostaria de demarcar que as sequências listadas acima, nas quais uma instrução documentarizante se faz presente nos filmes de Salles, são aquelas que sempre mais me chamaram a atenção nas obras. Como se esse fluir entre ficção e documentário me atingisse de uma forma bastante contundente, mais do que quaisquer outras sequências. A opção por *Diários de motocicleta*, além de levar em conta a maior riqueza para a pesquisa, teve como baliza minha relação de afeto

para com o filme. A primeira vez que assisti ao filme no cinema, me senti extremamente tocado, saindo da sala de exibição com um sentimento de pertencimento à América Latina. Sendo assim, debruçar-me sobre este filme e enxergar nele novas potencialidades é uma forma também de retribuir o sentimento por ele gerado.

Não tínhamos intenção neste trabalho de definir o que é ficção ou documentário, mas refletir sobre as potencialidades das imbricações de ambos no filme. Então, nosso primeiro desafio foi entender qual melhor direcionamento para isso e as reflexões de Odin (2012) mostraram-se as mais ricas neste sentido, porque o autor indicava a possibilidade de fluidez entre as duas leituras por ele sugeridas, saindo de categorizações estanques.

Posteriormente, passamos a estudar as possibilidades metodológicas e a aproximação ao grupo de pesquisa Cinemídia - Grupo de Estudos sobre História e Teoria das Mídias Audiovisuais⁵³ com os estudos da Intermedialidade nos levou a optar por tal teoria como metodologia da pesquisa.

A intermedialidade como metodologia nos permitiu pensar as questões de ficção e documentário no filme, assim como a relação entre as mídias presentes na obra. Assim, pudemos investigar as várias fronteiras tênues que marcam *Diários de motocicleta*. O processo metodológico teve suas dificuldades pelo fato de a intermedialidade ainda ser uma teoria recente e pouco estudada no Brasil. A maior parte dos estudos está centrada na área das Letras, onde são investigadas as relações entre Literatura e outras mídias. Isso tem como consequência que, mesmo os trabalhos que pensam essa relação com o Cinema, têm um forte vínculo com a Literatura, que fica em primeiro plano. Para escrever o primeiro capítulo desta dissertação, lemos diversos trabalhos que pensavam a transposição de livros para telas, buscando observar caminhos mais interessantes e desviando de certas

⁵³ O grupo é liderado pelos professores Dra. Flávia Cesarino Costa, Dr. Samuel José Holanda de Paiva e Dra. Suzana Reck Miranda e atualmente desenvolve a pesquisa "Towards an Intermedial History of Brazilian Cinema: Exploring Intermediality as a Historiographic Method" junto a University of Reading (UK). A pesquisa tem como principal investigadora no Brasil a professora Dra. Luciana Côrrea de Araújo e no Reino Unido, a professora Dra. Lúcia Nagib. O grupo ainda conta com a participação do professor Dr. Fábio Raddi Uchôa e mestrandos do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da UFSCar.

repetições. Se o primeiro tinha uma boa base de trabalhos que pudessem nos nortear, o mesmo não aconteceu no segundo capítulo. Não encontramos trabalhos que refletissem a presença de fotografias no cinema pelo prisma da intermedialidade. Dessa forma, partimos dos textos fundamentais e fomos realizando uma aproximação conforme o objeto solicitava. Se por um lado, tal trajeto foi marcado por intenso desafio, por outro, o resultado permitiu avançar nos estudos intermediários sobre cinema e oferece uma possibilidade de referência para futuros trabalhos.

Com as análises realizadas, pudemos concluir que a intermedialidade como metodologia é de grande valia para questionar as fronteiras no cinema, oferecendo possibilidades de entendimento sobre o que aqui tratamos como instruções fictivizantes e documentarizantes. A utilização dos fenômenos intermediários propostos por Rajewsky (2012) nos permitiu analisar os pontos que mais nos punham: a relação do cinema com a literatura e fotografia. A primeira e mais óbvia está no cerne da obra: como pensar o filme e não ter como baliza o fato de que ele partiu do diário escrito por Che? Já a relação com a fotografia envolveu uma questão afetiva. Por isso peço novamente a licença de escrever na primeira pessoa do singular. As sequências em preto e branco nas quais a relação entre as mídias fica totalmente exposta são minhas favoritas. Mais do que isso, são as imagens daquelas pessoas posando para câmera que me acompanharam para fora da sala de exibição na primeira vez que assisti ao filme. E mesmo depois de ter reassistido tais sequências diversas de vezes para a análise empreendida nesta dissertação, ainda me emociono como na primeira vez. Assim como Barthes (1984) que partiu da foto de sua mãe no Jardim de Inverno para pensar sua relação com a fotografia em *A câmara clara*, utilizei estas sequências que me punham para refletir sobre a fotografia nelas.

Dentro dos fenômenos propostos por Rajewsky (2012), temos também as referências inter e intramediáticas, que aqui abordamos de forma breve no primeiro capítulo. Nossa ideia inicial era estender as referências a outros cineastas⁵⁴ em *Diários de motocicleta*, mas durante a Defesa do Relatório de Qualificação, a Banca

⁵⁴ Nossa proposta era relacionar o trabalho de Salles com o do alemão Wim Wenders, conhecido por seus road movies e com o do chinês Jia Zhang-Ke, sobre o qual Salles fez um documentário *Jia Zhang-ke: Um homem de Fenyang* (2014)

Examinadora⁵⁵ sugeriu cortamos esse possível terceiro capítulo devido ao tempo restante até a Defesa da Dissertação e entendendo que tal discussão renderia por si só outra pesquisa.

Feito este caminho, pudemos perceber, assim como GONÇALVES (2014), ROMANIELO (2014), CALHADO (2013), STRECKER (2010), SILVA (2009), que o cinema de ficção de Walter Salles possui forte influência documental. Enquanto os trabalhos citados acima davam pistas dessa relação, nossa pesquisa buscou focar profundamente nesta questão, apontando em quais momentos do filme uma instrução de leitura documentarizante era acionada.

A partir de nossa análise, concluímos que os créditos no início do filme já apontam para uma instrução de leitura documentarizante ao incluir um trecho do diário de Che. Nosso primeiro contato com a obra, esse crédito inicial, já nos instrui certa leitura, o que propicia a nós espectadores um olhar mais documental sobre o filme que se inicia. Esta ideia de utilizar os créditos como uma forma de instrução, algo que Odin (2012) indica como um dos quatro grandes modos de produção da leitura documentarizante, retorna no final, quando os créditos informam ao espectador sobre os acontecimentos posteriores à viagem. Além disso, as imagens de arquivo nos créditos finais também reafirmam que a narrativa que acabamos de acompanhar foi real, instruindo mais uma vez uma leitura documentarizante. Como afirmamos anteriormente, ao optar pela utilização das imagens de arquivo no final, o diretor parece sugerir uma releitura do filme a partir daquele ponto. Ao vermos a fotografia do Mambo Tango real, da La Poderosa real, podemos passar a ler todos os detalhes da narrativa como reais, mesmo aqueles que foram ficcionalizados.

Partindo para o segundo modo de produção de leitura, das instituições sobre as quais se realiza a leitura do filme, analisamos as colunas de Walter Salles na *Folha de S. Paulo*, observando que o diretor instruía uma leitura documentarizante em seus textos ao propor a ideia de que iria filmar como um documentário, como ele diz na coluna do dia 28 de setembro de 2002⁵⁶: “Vamos procurar filmar com uma

⁵⁵ A Banca Examinadora foi composta pelos professores Dr. Fábio Raddi Uchôa e Dra. Laura Loguércio Cânepe.

⁵⁶ Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2809200227.htm>

equipe pequena, a câmera de 16 mm na mão, tentando incorporar o inesperado, as imperfeições. Como um documentário, como se o que estamos registrando estivesse ocorrendo em nossa frente” (SALLES, 2002). Os outros textos da coluna reafirmam a improvisação e o desejo de uma filmagem documental.

Passando a pensar no que o filme em si nos instrui, e utilizando as categorias de Genette (2010) para refletir sobre as transposições, observamos que, no caso das excisões (o que estava no livro e foi cortado no filme) e concisões (o que existia no livro e foi abreviado no filme), Walter Salles instrui leituras fictivizantes por meio de suas escolhas. Para demarcar bem a transformação de seu protagonista, o diretor o transforma num personagem mais dramático e suprime as tramas bem humoradas presentes no diário. Tal ato acaba por modificar também o personagem de Granado, que passa então a ser o alívio cômico do filme, diferente do livro no qual ele é mais sério e nada bonachão. A concisão das tramas do livro segue a lógica estabelecida pelo diretor: o que não auxilia a narrar a jornada de Che, de jovem classe média a futuro revolucionário, é reduzido no filme.

Outro ponto importante a destacar é que diário e filme possuem propostas distintas. Em *De Moto pela América do Sul*, Che não sabe do seu futuro como revolucionário e seu foco está em narrar a viagem junto do amigo Alberto Granado. Ou seja, a transformação do olhar do jovem Che acontece de forma sutil e lenta. O filme, pelo contrário, já sabe como a história “terminará” e investe nesse conhecimento para atingir seus objetivos. Dessa forma, Salles constrói um roteiro clássico com a ajuda de José Rivera, no qual acompanhamos a jornada do herói, que se transforma ao final no futuro revolucionário que conhecemos.

A partir das extensões (tramas criadas especialmente para o filme e inexistentes no livro), expansões (cenas e tramas provenientes da literatura que foram aumentadas no filme) e ampliações (tramas em que acontecem extensões e expansões ao mesmo tempo) percebemos tanto instruções fictivizantes quanto documentarizantes. As tramas criadas destacam a centralidade na transformação do jovem Che. Ao invés do início da viagem acontecer em Córdoba, na família de Granado, passa a ser em Buenos Aires, com a de Che. As tramas dos dólares de Chichina e da honestidade do jovem Guevara foram postas para reforçar o caráter do personagem. É preciso deixar claro quais as intenções de Che e sua lisura.

No caso das expansões, enquanto o flerte com as chilenas é um alívio cômico, o encontro com o casal no deserto é expandido porque é o grande ponto de virada do filme. No livro, tal trama é apenas mais uma. Já na obra de Salles, é a partir desta sequência que o olhar de Che muda e o filme também, ao investir mais na improvisação e na aproximação dos atores naturais encontradas ao longo da estrada. As ampliações (visita à casa de Chichina, a viagem no barco La Cenepa e o Leprosário de San Pablo) servem para a ficcionalização da história de Che, com destaque para a última na qual acontece o clímax do filme com a travessia do rio Amazonas.

Se a maior parte das tramas acrescidas instrui uma leitura fictivizante, a utilização de atores naturais e do próprio Alberto Granado apontam para o contrário. Como marcamos, ao utilizar pessoas comuns sendo “entrevistadas” por Che e Granado, Salles lida com o “risco do real”, segundo Comolli (2008), ao flertar com a utilização de um roteiro aberto. Sequências como as do menino Don Nestor, das mulheres indígenas na praça de Cuzco e do transeunte que os personagens encontram a caminho de Machu Picchu não estavam no roteiro escrito por Rivera e foram inseridas no filme por meio do improvisado. O resultado é que tais sequências nos remetem diretamente ao documentário, com os atores fazendo o papel do diretor que questiona seus entrevistados. Ao assistir tais sequências, os espectadores podem se questionar se aqueles personagens são reais ou atores figurantes, se aquele momento é ficcional ou documental. Isso porque, segundo Nichols (2005), histórias que se baseiam no trabalho de não-atores frequentemente ocupam parte do terreno indistinto entre ficção e não-ficção, entre histórias de satisfação de desejos e histórias de representação social.

Embora esteja aberto à realidade encontrada nas filmagens e afirme utilizar um roteiro flexível, devemos salientar que o roteiro de *Diários de motocicleta* é bastante estruturado, por isso, o mais correto é pensar que, no caso aqui, o roteiro é aberto à realidade das filmagens ou que o roteiro possibilita aberturas em sua estrutura. É importante perceber essa abertura no roteiro porque ela nos ajuda a compreender as instruções documentarizantes em filmes de ficção. Um roteiro totalmente fechado, na qual situações inesperadas nas filmagens não pudessem ser incorporadas, teria maior dificuldade de gerar tais instruções. Isso porque, para

realizar as cenas previstas no roteiro, seriam usados atores profissionais que seguiriam o texto e as possibilidades da entrada do real ficariam limitadas. Vale também destacar que há uma relação bastante intrínseca entre um roteiro mais aberto e o gênero *road movie*. Pela própria necessidade de filmar em locações e de mudar constantemente de uma a outra, permite-se a incorporação do inesperado. Tal relação merece uma pesquisa mais aprofundada, que, no entanto, já figura em estudos, como os de PAIVA e SOUZA (2014).

Ainda sobre tramas acrescentadas, a presença do Alberto Granado real no fechamento do filme é talvez a mais forte instrução documentarizante acionada por Salles. Ao filmar o personagem real, o diretor mais uma vez reafirma aos seus espectadores que a história narrada no filme aconteceu, que devemos ler a obra como um decalque do real.

A partir das questões levantadas pela transposição do diário para o filme, pudemos perceber que as instruções de leitura oscilavam entre fictivizantes e documentarizantes, sendo que as primeiras apareciam na utilização de um roteiro mais estruturado e de construção clássica e as últimas quando havia improvisado e inserção de personagens reais.

Pensando agora no segundo capítulo, podemos de antemão sinalizar que em *Diários de motocicleta* a utilização da fotografia sempre instrui leituras documentarizantes. Ao emular a fotografia documental e usar tal tipo de referência fotográfica, Salles aciona todo um tipo de leitura vinculado ao realismo, indicando enunciadores reais para o filme. Além disso, a emulação da fotografia tem outros efeitos. Primeiro, ela nos transfere o olhar de Che, como explicado anteriormente. O olhar frontal da fotografia nos atinge e nos coloca no mesmo mundo que aquelas pessoas registradas pela câmera. O olhar também nos tira do filme e nos permite refletir sobre a realidade dos personagens retratados em preto e branco. A fotografia dentro do filme ainda cria outros tempos: um tempo de reflexão, um tempo narrativo diferente do restante do filme e, aquele que julgo o mais importante, um tempo documental. Isso porque, ao colocar imagens que emulam a fotografia, mas que possuem movimento, Salles quer indicar que as realidades daquelas pessoas permanecem acontecendo, de 1952 aos dias de hoje, neste exato momento. Talvez

esse seja a mais forte mensagem que o filme nos deixa: muito no mundo mudou, mas muita coisa permanece igual.

Emular a fotografia também tem forte relação com sua origem como índice e sua carga documental. Ao optar por uma mídia cuja constituição aponta para a veracidade do retrato da realidade, Walter Salles quer mais uma vez marcar que os acontecimentos que ele registra com sua câmera são reais. Porém, o diretor não emula qualquer tipo de fotografia. As imagens fazem referência à fotografia documental, mais exatamente o trabalho do fotógrafo peruano Martín Chambi. Todavia, mesmo que o espectador não reconheça a referência às obras de Chambi, poderá compreender a intenção de Salles, porque a estética das imagens já é fortemente associada à fotografia documental (a imagem em preto e branco, o retrato com olhar frontal, a predileção por pessoas simples e pobres, a utilização dos locais de trabalho e vivência como cenário). A escolha por essa referência parece apontar para o desejo do diretor de instruir seus espectadores em relação à realidade das pessoas que posam para sua câmera.

Além das sequências em preto e branco, as imagens de arquivo nos créditos finais dão forte instrução aos espectadores, aos nos propor uma releitura do filme ao termos contato com as imagens reais dos personagens, locais e meios de transporte. Interessante observar que o diretor guarda as mais fortes instruções documentarizantes (uso do personagem real, os créditos que informam o que aconteceu após a viagem, a sequência que emula fotografias em preto e branco, as imagens de arquivo nos créditos finais) para o encerramento do longa-metragem, sabendo que serão as últimas sequências as que estarão mais frescas na memória de seus espectadores.

A fotografia pela sua própria constituição como índice e seu caráter atestador de realidades é utilizada no filme como forma de instrução documentarizante. A escolha da mídia pelo diretor leva em consideração suas características documentais. Se a fotografia é marcada por uma base documental, ligada ao real, a outra mídia, a literatura, permite tanto contar histórias fictícias em suas páginas, quanto histórias reais. Por isso, podemos compreender porque as instruções ligadas à literatura são mais fluidas e ambíguas, podendo ser fictivizantes e

documentarizantes, enquanto às ligadas à fotografia são como um todo documentarizantes.

Feito este caminho e analisando todos os pontos aqui considerados, podemos compreender que Salles instrui leituras documentarizantes com dois intuitos: reforçar a figura mítica de Che e demonstrar sua visão política de que a realidade latino-americana dos anos 2000 permanece a mesma daquela vivida pelos seus personagens. Durante a obra, o diretor busca sempre mostrar seu protagonista como uma figura honesta, que não mente, idealista e compadecida com a dor alheia. A opção por instruir leituras documentarizantes reforça que até mesmo as tramas criadas (e que servem para fortalecer o caráter mítico do personagem) são reais. Também podemos considerar que a escolha por tais instruções segue a visão de Salles em relação à situação dos países latinos. No livro de Strecker (2010), o brasileiro afirma que ao percorrer o mesmo caminho de Che e Granada, 50 anos depois, encontrou realidades intocadas. Logo, as instruções servem para marcar a percepção de Salles de que o retrato que ele faz em seu filme é real. Interessante marcar que esse desejo por incluir instruções documentarizantes são observáveis em outras obras de Salles, como *Terra estrangeira* (1995, codirigido com Daniela Thomas), *Central do Brasil* (1998) e *Linha de passe* (2008, também com codireção de Daniela Thomas). O que nos leva a considerar que para além dos dois pontos anteriormente citados, Salles tem um interesse em explorar a aproximação entre documentário e ficção em suas outras obras, nos permitindo entender este dado como uma marca do diretor.

Após 24 meses de dedicação a esta pesquisa, é com satisfação que finalizo esta caminhada, grato pelo aprendizado ao longo da jornada. Pesquisar exige vontade, diria quase que uma paixão pelo conhecimento. São muitas as intempéries, no entanto, o sentimento de realização é maior. Mais do que um resultado, uma pesquisa é feita de uma trajetória. Graças ao Mestrado, pude aprender mais sobre o cinema: nas aulas dos excelentes professores do PPGIS da UFSCar, nas discussões do grupo Cinemídia, nos estágios junto à Graduação, nas conversas com meu orientador e colegas. No entanto, o aprendizado não se resumiu ao cinema: expandi minha mente ao acompanhar as mais diversas discussões sobre representatividade, gênero, sexualidade, raça, feminismo, preconceito. Esta

dissertação é o resultado de um desejo por aprender mais, mas também é um testemunho de uma transformação pessoal. Faço minhas as palavras de Che: “(...) eu, não sou mais eu, pelo menos não sou o mesmo que era antes. Esse vagar sem rumo pelos caminhos de nossa Maiúscula América me transformou mais do que me dei conta” (GUEVARA, 2001, p. 14).

REFERÊNCIAS

AGEE, James; EVANS, Walker. **Elogiemos os homens ilustres**. (Let us now praise famous men). São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ALTMAN, Rick. **Film/Genre**. London: BFI, 2012.

_____. A semantic/syntactic approach to film genre. **Cinema Journal**, nº 3, vol. 23, 1984.

_____. **Los géneros cinematográficos**. Trad. Carlos Roche Soárez. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 2000.

ARANTES, Silvana. "Diários de Motocicleta", sobre a juventude de Che, estreia hoje. **Ilustrada. Folha de S. Paulo**. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u43985.shtml>. Acesso em: 07 jun 2014.

ARRUDA, Mariana M. **Em cartaz, Chico Buarque**: a adaptação do romance Benjamim para o cinema. Dissertação de mestrado. UFMG. Belo Horizonte, 2007.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papyrus, 2009.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Texto e Grafia, 2009.

AVELLANEDA, Peter. **La vida íntima en las obras de César Vallejo**. 2014. Disponível em <https://www.csun.edu/inverso/Issues/Issue%2014/La%20vida%20C3%ADntima%20en%20las%20obras%20de%20C3%A9sar%20Vallejo.pdf>. Acesso em 04 de fevereiro de 2016.

AVELLAR, José Carlos. Walter Salles Cineasta Y Productor. In: **Brésil Brésils. Cinémas D'Amérique Latine**, no. 13, Toulouse, 2005

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. Texto (teoria do). In: PERRONE-MOISES, Leyla (org). **Inéditos, V.1** Teoria. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2004. p. 261-289.

BAUDRY, Jean-Louis. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In: XAVIER, I. (Org.). **A experiência do cinema**. Antologia. São Paulo: Ed. Graal, 2008.

BAZIN, André. **O cinema** - Ensaios. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens**. Foto, cinema, vídeo. Campinas: Papyrus, 1997.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. São Paulo: L&PM, 2014.

BERNARDET, Jean-Claude. Documentários de busca: 33 e Passaporte Húngaro. In: LABAKI, Amir; MOURÃO, Dora. **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. **Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Annablume Ed., 2008.

_____. **Caminhos de Kiarostami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BRANDÃO, A.S. **Lands in transit: Imag(in)ing (im)mobility in contemporary latin American cinema**. 2009. Tese (Doutorado em Letras/Inglês e Literatura Correspondente). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

BRUCK, Mozahir Salomão. **A denúncia da ilusão biográfica e a crença na reposição do real: o literário e o biográfico em Mário Cláudio e Ruy Castro**. Tese. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2008.

BUSCOMBE, Edward. A idéia de gênero no cinema americano. In: RAMOS, F. (org.). **Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional**, vol. 2. São Paulo: Senac, 2005, p. 303-318.

CALLIGARIS, Contardo. "Vingança no Sertão". In: **Mais! Folha de São Paulo**. São Paulo, 3 de setembro de 2000, pp. 5-13.

CAMPANY, David. **Photography and Cinema**. Londres: Reaktion Books, 2008.

CAMPELLO, Alexandre de Assis. A percepção da imagem no road-movie latino-americano. In: **Mediação**. Curso de Comunicação Social – Faculdade de Ciências Humanas – Universidade FUMEC, ano 7, n 6. Belo Horizonte, 2006, p. 66-74.

CAMPOS, Flavio de. **Roteiro de Cinema e televisão: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

CLÜVER, Claus. Intermidialidade. **Pós**: Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 8-23, nov. 2011.

_____. Inter Textus / Inter Artes / Inter Media. In: **Aletria**, jul.-dez. 2006. p. 11-41.

COHAN, S., HARK, I. R. (Eds.). **The road movie book**. London, New York: Routledge, 1997.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida – cinema, televisão, ficção, documentário**. Trad. Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira, Rubem Caixeta. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

_____. Imagens de arquivos: imbricamentos de olhares. Entrevista com Sylvie Lindeperg. **Catálogo do ForumDoc BH 2010**. p. 318-345.

CORRIGAN, Timothy. **A cinema without walls**: movies and culture after Vietnam. New Jersey: Rutgers University Press, 1991.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador**: visão e modernidade no século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. **Literatura e Cinema**: tradução, hipertextualidade, reciclagem. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1994.

_____. A fotografia panorâmica ou quando a imagem fixa faz sua encenação. In: SAMAIN, Etienne. **O fotográfico**. São Paulo: Ed. Senac, 2005. p. 201-222.

EBERT, Sancler. Diários de motocicleta: O Roteiro Aberto no cinema de Walter Salles. **RUA – Revista Universitária do Audiovisual**. Edição no 72, mai.2014. Disponível em <http://www.rua.ufscar.br/site/?p=19125>. Acesso em: 07 jun 2014

_____. O roteiro aberto como caminho para as instruções documentarizantes em Diários de motocicleta. In: **XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação Intercom**, 2014, Foz do Iguaçu. Anais do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2014. p. 1-14

FIGUEIREDO, Camila A.P. de. **Hollywood goes Graphic**: The Intermedial Transposition og Graphic Novels to Films. Dissertação de mestrado. UFMG. Belo Horizonte, 2010.

FRANK, Robert. **The Americans**. Steidl, 2008.

GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América Latina**. Coleção L&PM Pocket. Porto Alegre, RS: L&PM, 2013.

GAUTHIER, Guy. **O documentário**. Um outro cinema. Campinas, SP: Papirus, 2011.

GENETTE, Gérard. Palimpsestos: a literatura de segunda mão. In: **Cadernos Viva Voz**. Trad. Cibele Braga, Erika Viviane Costa Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho, Mariana Mendes Arruda e Miriam Vieira. Extratos: capítulos 1, 2, 3, 4, 5, 7, 13, 37, 38, 40, 41, 45, 46, 47, 48, 49, 53, 54, 55, 57, 79, 80. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG, 2010.

GRANADO, Alberto. **Com Che Guevara pela América do Sul**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

GUEVARA, Ernesto Che. **De Moto pela América do Sul** – Diário de Viagem. São Paulo: Sá/ Rosari, 2011.

HAMBURGER, Esther. Políticas de representação: ficção e documentário em Ônibus 174. In: MOURÃO, M. D.; LABAKI, A. **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

HIGGINS, Dick. Intermídia. In: DINIZ, Thaís F. N.; VIEIRA, André Soares. **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UGMF, 2012. p. 41-50.

KEROUAC, Jack. **On the road**. London: Penguin, 1996.

KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

LADERMAN, David. **Driving visions**: exploring the road movie. Texas: University of Texas Press, 2002.

LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz Augusto; FRANÇA, Andréa. A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 21, p. 57, jun. 2011.

MARIÁTEGUI, José Carlos. **Sete ensaios de interpretação da realidade peruana**. Fundación Biblioteca Ayacucho, 2007.

MOSER, Walter. *Présentation*. Le road movie: un genre issu d'une constellation moderne de locomotion et de médiamotion. In: **Cinéma**, vol. 18, nº 2-3, Québec: Univ. du Montréal, 2008, pp. 7-30.

Motorcycle Diaries (Site). Disponível em <http://www.motorcyclediariesmovie.com>, acessado em 22 de janeiro de 2016.

MRAZ, John. Sebastião Salgado: maneiras de ver a América Latina. **Revista STUDIUM** nº19. 2005

MÜLLER, Jürgen. Intermidialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito. In: DINIZ, Thaís F. N.; VIEIRA, André Soares (Orgs.). **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Volume 2. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UGMF, 2012. p. 75-95.

NAGIB, Lúcia. The politics of Impurity. In: NAGIB, Lúcia; JERSLEV, Anne. **Impure Cinema**: Intermedial and Intercultural Approaches to Film. I B Tauris & Co. 2013. p. 21-39.

_____. **A utopia no cinema brasileiro**: matrizes, nostalgia, distopias. São Paulo: Cosac Naify, 2006

_____. **O Cinema da Retomada**. Depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Ed. 34, 2002.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2005. 270 p.

ODIN, Roger. **Filme documentário, leitura documentarizante**. Significação – revista de cultura audiovisual, ano 39, no. 37, 2012, p. 10-30.

PAIVA, Samuel, SOUZA, Gustavo. **Roteiros abertos em filmes de busca**. Revista Intercom – RBCC. São Paulo, v.37, n. 1, p.175-191, jan./jun. 2014.

PAIVA, Samuel. **Gêneses do gênero road movie**. Revista Significação. Nº36. 2011. pp. 35-53.

_____. **Dimensões transculturais do gênero audiovisual**. Argumentos para uma pesquisa sobre o Filme de Estrada. São Paulo: Compós. 2008

_____. Um road movie na rota do sertão-mar. In: MACHADO Jr., R; SOARES, R.L.; ARAÚJO, L.C de (Orgs.). **Estudos de cinema Socine**. São Paulo: Annablume, 2007, p. 171-180.

_____. A propósito do gênero road movie no Brasil: um romance, uma série de TV e um filme de estrada. **Rumores**, edição 6, setembro-dezembro, 2009. Disponível em <http://www3.usp.br/rumores/visu_art2.asp?cod_atual=167> Acesso em 14-11-2011.

PEIXOTO, Fabio Vieira. O pensamento latino-americano em José Carlos Mariátegui. In: **Revista Espaço Acadêmico** - No. 78. Novembro 2007.

PETHO, Ágnes. Intermediality in Film: A historiography of methodologies. In: Acta Univ. Sapientiae, **Film and Media Studies**, 2 (2010), p. 39-72.

PRÜMM, Karl. O trabalho da câmera: uma experiência intermediária. A concepção de imagem do cameraman Eugen Schüfftan (1886-1977). In: DINIZ, Thaís F. N.; VIEIRA, André Soares (Orgs.). **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Volume 2. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UGMF, 2012. p. 99-114.

RAJEWSKY, Irina. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, Thaís F. N.; VIEIRA, André Soares (Orgs.). **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Volume 2. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UGMF, 2012a. p. 51-73.

RAJEWSKY, Irina. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”. Uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, Thaís F. N.; VIEIRA, André Soares (Orgs.). **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Volume 1. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UGMF, 2012b. p. 15-45.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

_____. (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**. 2 vols. São Paulo: Senac, 2005.

RODRIGUES, A.K. **A viagem no cinema brasileiro** – Panorama dos road movies dos anos 60, 70, 90 e 2000 no Brasil. 2007. Dissertação (Mestrado em Multimeios). Instituto de Artes da Universidade de Campinas, Campinas.

ROSENFELD, A. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

SADLIER, Darlene. Leaving home in three films by Walter Salles. In: BRANDELLERO, Sara. **The Brazilian Road Movie**. University of Wales Press. 2013. p. 145-161

SALLES, Walter. **Diários de motocicleta**. FilmFour. 2004. 126 minutos.

_____. Salaam Cinema. **Folha de São Paulo**. 27 de outubro de 2001. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2710200109.htm>. Acesso em 20 de julho de 2015.

_____. David Lynch revisita o road-movie em "História Real". **Folha de São Paulo**. 19 de janeiro de 2002. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1901200226.htm>. Acesso em 20 de julho de 2015.

_____. Alberto. **Folha de São Paulo**. 02 de março de 2002. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0203200228.htm>. Acesso em 20 de julho de 2015.

_____. Os fantasmas de Fitzcarraldo e Aguirre. **Folha de São Paulo**. 11 de maio de 2002. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1105200219.htm>. Acesso em 20 de julho de 2015.

_____. O mundo revelado por um extraordinário fotógrafo indígena. **Folha de São Paulo**. 03 de agosto de 2002. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0308200223.htm>. Acesso em 20 de julho de 2015.

_____. A angústia do goleiro na hora do pênalti. **Folha de São Paulo**. 28 de setembro de 2002. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2809200227.htm>. Acesso em 20 de julho de 2015.

_____. Notícias da estrada. **Folha de São Paulo**. 26 de outubro de 2002. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2610200226.htm>. Acesso em 20 de julho de 2015.

_____. Três encontros. **Folha de São Paulo**. 09 de novembro de 2002. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0911200225.htm>. Acesso em 20 de julho de 2015.

_____. A Fronteira. **Folha de São Paulo**. 23 de novembro de 2002. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2311200223.htm>. Acesso em 20 de julho de 2015.

_____. Panaméricas não-utópicas. **Folha de São Paulo**. 21 de dezembro de 2002. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2112200225.htm>. Acesso em 20 de julho de 2015.

_____. Pelos quatro cantos do continente. **Folha de São Paulo**. 15 de fevereiro de 2003. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1502200324.htm>. Acesso em 20 de julho de 2015.

SANTEIRO, Sérgio. Conceito de dramaturgia natural. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n. 30, ago. 1978, p.80-85.

SARGEANT, J., WATSON, S. (Eds). **Lost highways**: an illustrated history of road movies. Washington DC: Creation Books, 1999.

SERRA, Jennifer Jane. **O documentário animado e a leitura não-ficcional da animação**. Dissertação de Mestrado – UNICAMP. Campinas, SP. 2011.

SILVA, Denise T. **As viagens de Salles, Solanas e Sarquís**: Identidade em travessias. 2009. Tese (Doutorado em Integração da América Latina). Universidade de São Paulo, São Paulo.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. Do oral ao hipertextual: reflexão sobre a biografia na produção cultural. **Contracampo**. n. 06. 2002. p. 69-82

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: **Ilha de Desterro**, no. 51, jul./dez. 2006, p.19-53.

STRECKER, Marcos. **Na estrada**. O cinema de Walter Salles. São Paulo: Publifolha 2010.

WILLIAMS, Claire. Diários de motocicleta as Pan-American Travelogue. In: SHAW, D. **Contemporary Latin American Cinema**: Breaking the Global Market. Lanham, MD: Rowman & Littlefield Publishers, 2007. P. 11-27

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 3ª. Edição, São Paulo: Paz e Terra, 2005.