



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Mariana Castro de Alencar

**A relação intermediática entre *O vice-rei de Uidá*, de Bruce Chatwin, e
Cobra Verde, de Werner Herzog**

Rio de Janeiro

2017

Mariana Castro de Alencar

**A relação intermediática entre *O vice-rei de Uidá*, de Bruce Chatwin, e *Cobra Verde*, de
Werner Herzog**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Orientador: Prof^ª. Dra. Maria Cristina Cardoso Ribas

Rio de Janeiro

2017

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

A368 Alencar, Mariana Castro de.
 A relação intermediática entre O vice-rei de Uidá, de Bruce Chatwin, e
 Cobra Verde, de Werner Herzog / Mariana Castro de Alencar. – 2017.
 115 f. : il.

 Orientadora: Maria Cristina Cardoso Ribas.
 Coorientador: Paulo César Silva de Oliveira.
 Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
 Instituto de Letras.

 1. Chatwin, Bruce, 1940-1989 – Crítica e interpretação - Teses. 2.
 Chatwin, Bruce, 1940-1989. O vice-rei de Uidá – Teses. 3. Herzog, Werner,
 1942- Crítica e interpretação – Teses. 4. Herzog, Werner, 1942-. Cobra verde
 – Teses. 5. Intermedialidade – Teses. 6. Cinema e literatura - Teses. I. Ribas,
 Maria Cristina Cardoso. II. Oliveira, Paulo César Silva de. III. Universidade
 do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 82:791.43

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Mariana Castro de Alencar

**A relação intermediática entre *O vice-rei de Uidá*, de Bruce Chatwin, e *Cobra Verde*, de
Werner Herzog**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Aprovada em 24 de agosto de 2017.

Prof. Dr. Paulo César Silva de Oliveira (Coorientador)
Faculdade de Formação de Professores – UERJ

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Maria Cristina Cardoso Ribas (Orientadora)
Instituto de Letras – UERJ

Prof^a. Dra. Rita de Cássia Miranda Diogo
Instituto de Letras – UERJ

Prof. Dr. Miguel Serpa Pereira
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2017

DEDICATÓRIA

Dedico esta Dissertação de Mestrado àquela que em seu corpo fez a minha primeira morada. Meu maior exemplo de paixão pela vida, ética, dedicação e humanidade. Ensinou-me o valor do afeto, o poder do sorriso e que a felicidade está nas coisas mais simples da vida. Obrigada, Leidimar de Castro e Souza Alencar, minha linda mãe, minha estrela.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais Paulucier e Leidimar, minhas maiores inspirações, por todo amor, incentivo e dedicação e por sempre se esforçarem em prol da minha felicidade e do meu sucesso.

Ao meu noivo, Carlos Rafael, parceiro de vida e amor sincero, a quem sou grata por lutar sempre ao meu lado e por ter me apoiado diária e incansavelmente durante todo o Mestrado.

À minha irmã Letícia por seu carinho, alegria e por sua existência motivadora.

Ao meu irmão Gabriel e a minha cunhada Ana Beatriz, pelo carinho, cuidados, ombro amigo e gargalhadas.

Aos meus padrinhos João e Fátima, por sua irmandade e por sempre se dedicarem a mim e à minha família.

À minha querida amiga Gisele, agradeço por sua fraternidade, suas orações e suas mensagens de aconchego e paz.

Aos meus sogros Rosane e Carlos Alberto, pelo carinho, pela ajuda e força.

À minha amiga Camila, por sua torcida sincera, sua amizade e carinho.

À minha orientadora e amiga Maria Cristina, por seus ensinamentos, por sua compreensão, preocupação e carinho, pelas palavras de ânimo e por acreditar no meu potencial e na minha pesquisa.

Ao meu coorientador Paulo César, agradeço pelos ensinamentos desde a minha graduação, por sua amizade e por ter me incentivado a ser uma pesquisadora.

Agradeço à tia Jane, tia Angela e à Solange, pela presença amiga nos momentos difíceis.

O correr da vida embrulha tudo, a vida é assim: esquenta e esfria, aperta e daí afrouxa, sossega e depois desinquieta. O que ela quer da gente é coragem.

Guimarães Rosa

RESUMO

ALENCAR, Mariana Castro de. *A relação intermediária entre O vice-rei de Uidá, de Bruce Chatwin, e Cobra Verde, de Werner Herzog*. 2017. 115 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

Esta pesquisa de Mestrado apresenta o encontro entre o cineasta alemão Werner Herzog e o autor inglês Bruce Chatwin, suas afinidades na trajetória de vida, pensamento e obra. Foi possível, neste percurso, observar, através dos escritos de autores como Nicholas Shakespeare (1999) e Grazia Paganelli (2009), as vivências de duas polêmicas figuras artísticas, entrelaçadas e guiadas sempre pelo amor à arte, às viagens e as experiências intensas de vida, investigando como tais tendências e modos de viver estão presentes e se projetam de forma (des)contínua na composição de suas obras. Ao analisar, a partir dessa fusão de experiências, a maioria (auto)biografadas, e tendo como suporte o estudo intermedial, com ênfase na transposição midiática, voltamo-nos para o romance *O vice-rei de Uidá* (1980), de Bruce Chatwin, e sua respectiva adaptação cinematográfica, o filme *Cobra Verde* (1987), de Werner Herzog. Desenvolvemos a análise com base nos estudos de Robert Stam (2006) e Linda Hutcheon (2013) acerca da adaptação de textos literários; de Irina Rajewsky (2012) sobre a transposição midiática, bem como as análises de André Gaudreault (2009) sobre a narrativa cinematográfica, Ana Maria Bahiana (2012) sobre a leitura fílmica, além de Adalberto Muller e Júlia Scamparini (2013), quando vão além da adaptação e discorrem sobre as Intermedialidades no Brasil. Procuramos demonstrar a relação extremamente rentável entre a narrativa literária e a narrativa fílmica, a partir da (des)construção de algumas questões estigmatizadas pelo senso comum e por certa parte da crítica especializada, o que inclui (1) o pressuposto da “natural” superioridade da literatura em relação ao cinema, (2) o estatuto da fidelidade como critério de valoração da adaptação, o que implica num comparativismo que hierarquiza as obras em jogo (RIBAS, 2014). Agregamos, ao estudo, a contextualização do diálogo entre romancista e diretor e as intervenções de um sobre o texto do outro, inclusive os cortes e/ou acréscimos feitos no esforço de compreender as possíveis estratégias que subjazem essas escolhas. O contato entre Herzog e Chatwin não foi apenas de caráter profissional, mas também representou um encontro de vida, de arte e de incansável busca pelo autoconhecimento e pelos limites humanos. Todas as similaridades entre ambos, tais como: o prazer pelo andar e pelas viagens, bem como o gosto por um olhar diferenciado sobre a vida, fizeram de suas obras produtos artísticos potentes e autônomos, um compósito heteróclito que nos soou fascinante.

Palavras-chave: Intermedialidade. Literatura. Cinema. Bruce Chatwin. Werner Herzog.

ABSTRACT

ALENCAR, Mariana Castro de. *The intermediatic relationship between The Viceroy of Ouidah, of Bruce Chatwin, and Cobra Verde, of Werner Herzog*. 2017. 115 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017

This Master's research presents the encounter between the German filmmaker Werner Herzog and the English author Bruce Chatwin, their affinities in the trajectory of life, thoughts and work. Through the writings of authors such as Nicholas Shakespeare (1999) and Grazia Paganelli (2009), it was possible to observe the experiences of two controversial artistic figures, intertwined and guided always by love of art, travel and intense life experiences, investigating how such tendencies and ways of life are inserted and are projected in a (dis)continuous way in the composition of their works. Analyzing, from this fusion of experiences, the majority (self)biographed, and having as support the intermedial study, with emphasis on the media transposition, we turn to the novel *O vice-rei de Uidá* (1980), by Bruce Chatwin and its respective film adaptation, the film *Cobra Verde* (1987), by Werner Herzog. We developed an analysis based on the studies of Robert Stam (2006) and Linda Hutcheon (2013) about the adaptation of literary texts; of Irina Rajewsky (2012) concerning the media transposition, as well as the analyzes of André Gaudreault about the cinematographic narrative, Ana Maria Bahiana (2012) on filmic reading, in addition to Adalberto Muller and Júlia Scamparini (2013), that go beyond of adaptation and discuss about the Intermedialities in Brazil. We seek to demonstrate the extremely profitable relationship between literary narrative and film narrative, from the (de)construction of some issues stigmatized by common sense and a certain part of specialized criticism, which includes (1) the presupposition of "natural" superiority of the literature in relation to cinema, (2) the status of fidelity as a criterion for the valuation of adaptation, which implies a comparativism that hierarchizes the works at stake (RIBAS, 2014). We aggregated to the study the contextualization of the dialogue between novelist and director and the interventions of one on the text of the other, including the cuts and / or additions made in the effort to understand the possible strategies that underlie these choices. The contact between Herzog and Chatwin was not only of a professional nature, but also represented a meeting of life, art and tireless search for self-knowledge and human limits. All the similarities between them, such as the pleasure of walking and traveling, as well as the taste for a different look at life, made of their works powerful and autonomous artistic products, a heteroclite composite that sounded fascinating to us.

Keywords: Intermediality. Literature. Cinema. Bruce Chatwin. Werner Herzog.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 BRUCE CHATWIN E WERNER HERZOG, LIVRO E FILME: VIDAS ENTRELAÇADAS	14
1.1 Contar histórias: um amálgama de almas incandescentes	17
1.2 O grande encontro	26
1.3 A definição impossível dos limites da visão e o aspecto sacramental da marcha	37
2 O VICE-REI DE UIDÁ: O OLHAR DE CHATWIN	42
3 COBRA VERDE: UMA LEITURA DO FILME	62
4 INTERMIDIALIDADE: LIVRO E FILME	77
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	104
REFERÊNCIAS	107
ANEXO – Fotografias do filme	110

INTRODUÇÃO

A obra de arte como produto da expressão dos sentimentos humanos, seus desejos e angústias, é uma forma de o homem representar o seu diálogo com o mundo e com a sociedade em que se insere. Através da arte são transmitidas ideologias, são provocadas sensações e a liberdade de expressão é potencializada. O produto artístico, personificado seja na pintura, na dança, no cinema e até no texto literário, representa a interpretação que o sujeito criador tem do mundo e dos seus níveis de apreensão e representação da realidade tomada como referente. Na arte, o homem sente-se mais à vontade para transgredir os limites, ultrapassar a razão costumeira, ressignificar e reestruturar sentidos, a fim de conseguir algum efeito diferenciado do senso comum, no esforço de saltar fora do círculo de previsibilidades rotineiras.

Walter Benjamin (1994) observa que a obra de arte sempre foi passível de reprodução e desde a antiguidade as obras eram reproduzidas pelos mestres com o intuito de serem difundidas. E, assim, as técnicas de reprodução consideradas um fenômeno novo se desenvolveram rapidamente ao longo da história. No século XX, as técnicas de reprodução se voltaram não somente para servir as artes do passado, mas para defender o seu próprio *status* de originalidade. Neste sentido, a reprodução da obra de arte e a arte cinematográfica são representações que se colocaram em relação aos produtos artísticos mais tradicionais.

Ainda segundo Benjamin (1994), toda obra de arte tem o *hic et nunc*¹, ou seja, o fato de ter sido produzida, primeiramente, em um momento específico, por um determinado autor, em uma situação única e em determinado local que contém toda a sua história, daria autenticidade ao original. Sendo assim, a obra de arte em sua originalidade era tida como a autoridade em relação à reprodução. No entanto, esta se coloca mais autônoma, mais independente da obra original. As técnicas de produção não interferem no conteúdo da obra de arte, mas acabam por desmerecer o seu *hic et nunc*. Com o advento das técnicas de reprodução, a obra de arte é tocada em sua aura e através da multiplicação de cópias, a arte produzida em um momento específico é transmitida às massas. Neste caso, o cinema é bastante responsável pela massificação da arte já que consegue alcançar grande quantidade de

¹ No latim “Aqui e agora” da obra de arte. Refere-se à obra original e aos elementos que fazem dela única: como a sua unicidade, autenticidade, tradição e o seu testemunho histórico que compõem, segundo Benjamin, a “aura” da obra de arte.

pessoas de uma única vez. O próprio Benjamin o coloca como o maior veículo de comunicação de massa em sua época.

É justamente a questão sobre a hierarquização da obra de arte, com a sua aura e originalidade em relação às técnicas de produção que vai nortear a dinâmica comparativa em nossa pesquisa. Os estudos da Intermedialidade são um derivativo da Literatura Comparada e procura focalizar o diálogo entre mídias no campo literário. Fundamental revermos o método que privilegia a literatura, como obra de arte canônica, em relação à adaptação fílmica que, como técnica de mera reprodução seria, portanto, tida como secundária.

Para se referir à obra de arte é importante fazer, aqui, uma breve alusão ao conceito de mimesis, muito discutido na teoria literária e ressignificado por Luiz Costa Lima (1980). O autor faz uma análise diacrônica do conceito e, ao retomar o pensamento grego, a *mimese* se mostra como um conceito indispensável para a compreensão da obra de arte. O autor considera bastante redutora a definição de “imitação” para o termo. Para ele, a mimesis não se limitaria à mera “representação”, mas sim a um efeito dela. Esta seria a produção e não a representação, não a substância, mas o efeito.

A partir da mimesis (como efeito de representação), a obra de arte incorpora o mundo e o diferencia e este sentimento de diferenciação estimula o senso crítico do leitor, já que o leva a novas interpretações de mundos possíveis e inimagináveis, afastando-o de sua posição de conforto e separando-o dos conceitos do senso comum que inconscientemente estão incorporados em seu pensamento, tirando-o da posição de inércia em relação ao que para ele já é conhecido e experienciado.

Neste sentido, o discurso mimético é uma forma de discurso inconsciente que é considerado como artístico quando o leitor reconhece no texto semelhanças com a sua própria posição histórica, sendo esta a responsável pelo significado inserido no texto, como observa Lima: “A obra, enquanto tal é um significante a que o leitor empresta um significado” (LIMA, 1980, p. 62).

Neste caminho, esta pesquisa tem como proposta compreender a relação entre as obras *O vice-rei de Uidá* (1980), romance do autor inglês Bruce Chatwin, e sua respectiva adaptação cinematográfica, *Cobra Verde* (1987), do cineasta alemão Werner Herzog, produtos artísticos potentes, resultantes do processo artístico de sujeitos transgressores em suas vidas e em seus modos de operar.

Ao observar, por intermédio de seus construtos artísticos, suas respectivas interpretações do mundo e os efeitos de representação mimética produzidos pelo romancista e

pelo cineasta, bem como as novas significações advindas do diálogo entre as suas obras, questionaremos, através da intermedialidade – com ênfase no processo de transposição midiática, a relação entre a Literatura e o Cinema. Por este viés, derivativo do método comparativista (CARVALHAL, 2006), problematizaremos, dentre outras tendências da crítica tradicional, a hierarquia estabelecida entre as duas artes.

No primeiro capítulo, trataremos do encontro entre Werner Herzog e Bruce Chatwin e de como suas histórias de vida intensas estão amalgamadas em suas respectivas práxis. Tomamos como base os estudos dos biógrafos Nicholas Shakespeare e Grazia Paganelli sobre os autores, bem como alguns depoimentos e entrevistas disponibilizadas em sites oficiais e outros.

No segundo capítulo, apresentaremos através do olhar de Chatwin, colhido em depoimentos e outras fontes, o processo de desenvolvimento do romance, as escolhas feitas por ele, assim como dados sobre a estrutura do romance, a sua relação com o relato histórico e as estratégias que produziu para concatenar – ou até mesmo (des) ordenar em outra contiguidade – os fatos.

Ao longo do terceiro capítulo, olharemos para as escolhas feitas por Werner Herzog no processo de transposição midiática – uma das três categorias das Intermidialidades –, voltada para a adaptação fílmica de textos literários. Pretendemos analisar a adaptação cinematográfica *Cobra Verde* através das diretrizes de Ana Maria Bahiana (2012) sobre como ver um filme, levando em conta a trajetória profissional do cineasta e a sua estética.

O quarto capítulo traz a comparação propriamente dita entre o texto literário e o texto fílmico, tendo por esteio e conforme já mencionamos, os estudos de Irina Rajewsky sobre transposição midiática (2012), os de Adalberto Muller sobre Intermidialidades (2013), o clássico de Linda Hutcheon sobre adaptação (2013), bem como as teorias de Robert Stam sobre cinema e adaptação (2006).

Ambos os autores aqui estudados – romancista e cineasta – incorporam explicitamente, em seus polêmicos modos de operar, o seu olhar específico sobre a vida, experiências, viagens e o gosto do caminhar como atividade reflexiva e construtiva, prática esta que vai ao encontro do que observa, sobre vida e grafia, Dominique Maingueneau (2001): “Bio/grafia que se percorre nos dois sentidos: da vida rumo à grafia ou da grafia rumo à vida” (MAINGUENEAU, 2001, p. 46). É o que o autor chama de uma “embreagem paratópica”, ou seja, elementos variados que fazem parte simultaneamente do mundo retratado na obra e também da posição paratópica em que o autor se encontra e que se refere ao mundo ou

contexto em que este está inserido, com suas vivências e subjetividade e que também são responsáveis por movimentar e encadear a narrativa.

Ao tratar da práxis dos autores das obras em exame, assim como a maneira como ambos enxergam a vida, sendo ambos duas figuras marcantes em seu tempo e com fortes projeções na cena contemporânea, é interessante trazer, a título de ilustração, o pensamento de Giorgio Agamben (2009) acerca do sujeito da contemporaneidade. O filósofo italiano observa que contemporâneo é aquele que não se encontra em harmonia com o seu próprio tempo, não responde ou se adapta somente aos anseios de seu tempo, mas coloca-se de maneira anacrônica, deslizando de modismos e demandas visíveis, saltando fora dos imperativos atuais – o que, completamos, gera comportamentos inusitados e provoca estranheza em leitores e espectadores.

O estado de desajuste ou não pertencimento em relação ao próprio tempo é o que o faz capaz de olhar de fora, refletindo mais profundamente sobre os paradoxos da época em que está inserido. Mesmo que o sujeito contemporâneo não aprecie seu tempo, ele não pode negá-lo de forma integral. Logo, a contemporaneidade se constitui como um vínculo paradoxal entre o sujeito e seu próprio tempo, já que para compreendê-lo e implicar-se nele o sujeito necessita simultaneamente se associar e dissociar de seu tempo.

Portanto, nesta perspectiva, Werner Herzog e Bruce Chatwin, como artistas contemporâneos, desajustados aos anseios da sociedade em que se inseriam, estranhos em seus modos de viver e criar, identificam-se também às sombras do seu tempo, àquilo que é assincrônico, intempestivo (AGAMBEN, 2009). Como a(u)tores (auto)exilados no próprio meio em que vivem, formulam em suas obras outra temporalidade e dimensão espacial, com capítulos e cenas editados em contiguidade singular, de forma fracionada e descontínua.

Pelo exposto, trilharemos, aqui, com olhar crítico, mas, assumimos, sempre apaixonado, um percurso sobre as vidas e as carreiras dos dois autores. Partindo deste grande encontro, buscaremos compreender a contribuição desta experiência entrelaçada para as suas criações. Investigaremos as narrativas literária e fílmica de forma a ter elementos para esboçar uma dimensão mais consistente do processo de construção das obras em foco, para compreender como elas se relacionam, se suplementam e como são compostas em função da estreita convivência entre um inglês e um alemão amantes de um Brasil sem os adornos turísticos típicos de cartão postal.

Através deste caminho observaremos como a relação entre a sexta e sétima artes, respectivamente literatura e cinema, se estabelece ao longo do tempo – referimo-nos aos

dilemas advindos desta relação e aos ganhos recíprocos decorrentes dela. No intento de compreender o processo de transposição midiática do romance de Bruce Chatwin para a tela, dirigida pelo cineasta alemão Werner Herzog, observaremos os cortes ou acréscimos resultantes deste processo, os efeitos dessas escolhas, assim como as estratégias dessa resignificação.

1 BRUCE CHATWIN E WERNER HERZOG, LIVRO E FILME: VIDAS ENTRELAÇADAS

O encontro de duas personalidades assemelha-se ao contato de duas substâncias químicas: se alguma reação ocorre, ambos sofrem uma transformação.

Carl G. Jung

Sempre adorei contar histórias. Contar histórias só por contar. Toda a gente me pergunta: ‘Estás a escrever um romance?’, Não, estou a escrever uma história e insisto sempre que estas coisas se devem chamar histórias. Para mim, é isso que são. Não percebo muito bem o significado da palavra romance.

Bruce Chatwin

Cada encontro é único e cada pessoa transfere o que tem de mais potente em si para o outro. Como no trecho da obra de Jung, transcrito acima, o encontro é comparado a uma reação química em que as duas substâncias acabam por sofrer transformações advindas de sua mistura. Bruce Chatwin e Werner Herzog, como substâncias potentes e catalisadoras, nos proporcionam, com o seu encontro, um produto ímpar, uma mistura valiosa. Por suas afinidades na trajetória de vida, de pensamento e obra, veem-se aqui, com base em Nicholas Shakespeare (1999) e Grazia Paganelli (2009), suas vivências entrelaçadas e guiadas sempre pelo amor à arte, às viagens e às experiências intensas de vida.

Bruce Chatwin é um romancista nascido em Sheffield, na Inglaterra, em 13 de maio de 1940. Chatwin trabalhou na Sunday Times Magazine escrevendo sobre temas como arquitetura e arte, trabalho este que lhe possibilitou fazer inúmeras viagens e desenvolver sua capacidade como escritor. Chatwin escreveu, além de *O vice-rei de Uidá* (Edição em português de 1987 – no original *The Viceroy of Ouidah* de 1980), os livros: *Na Patagônia* de 1988 (*In Patagonia*, 1977); *Colina negra*, de 2005 (*On the Black Hill*, 1982); *O rastro dos cantos*, 1996 (*The Songlines*, 1987); *Utz* de 2007 (*Utz*, 1988); *O que eu faço aqui?* (*What am I doing here?*, 1989); dentre outros escritos.

A nota da edição portuguesa de *What am I doing here?* (2009) mostra que, além de ser considerado um dos escritores mais admirados da literatura de viagens, o seu livro *Na Patagonia* (1977), segundo o *The Guardian*², é um clássico da literatura contemporânea que trouxe novas formas a esse tipo de escrita. Bruce Chatwin é detentor de uma narrativa

² Jornal diário britânico, conhecido até 1959, como *Manchester Guardian*.

extremamente rica, que por vezes tem um caráter jornalístico, perquiridor, e por outras traz um viés ficcional, capaz de convencer o leitor de que tudo é verídico. Isso pode ser visto, por exemplo, no prefácio do romance *O vice-rei de Uidá*, em que o autor narra a sua viagem ao Daomé³ quando pesquisava sobre o personagem histórico, Francisco Félix de Souza⁴, e os percalços que viveu neste processo:

Tudo ia muito bem com minha pesquisa até que, numa manhã de domingo, meu táxi seguia na direção oposta à de um avião, lotado de mercenários, que aterrissaram no aeroporto de Cotonu e, a tiros, abriam caminho para o Palácio Presidencial. O motorista exclamou '*C'est la guerre!*', manobrou e deu meia volta. Caímos, porém, nas mãos de uma unidade do exército do Benin. Fui detido como mercenário, enquanto os verdadeiros mercenários recuavam para o aeroporto, de onde levantaram voo (CHATWIN, 1987, p. 10-11)

Até mesmo o prefácio – grafia em princípio considerada um esclarecimento anterior ao texto ‘propriamente dito’ e, como tal, não é usualmente lida como constituinte significativo do romance que prefacia – parece ser uma mistura de fatos históricos e ‘causos’, um jogo do autor para preparar o leitor para a narração que está por vir. Este jogo discursivo moderno, postura que é encaminhada com destreza em muitos romances dos brasileiros, como José de Alencar e Machado de Assis, dentre tantos outros, configura outro entrelace de narrativas dentro da narrativa de Chatwin.

A sua escrita deixa entrever os múltiplos vieses do seu modo de operar, que unia experiência arte e técnica; além de jornalista, era fotógrafo e, depois de trabalhar um tempo na galeria de arte inglesa Sotheby's⁵, tornou-se grande conhecedor do expressionismo francês. Também se interessava por museus da antiguidade e escavações arqueológicas que contribuíssem para a composição de relatos com lastro histórico, chegando a estudar Arqueologia, por dois anos, na Universidade de Edimburgo. Tinha grande fascínio pela inquietude humana e era conhecido por gostar da experiência de extrema solidão, tendo o costume de viajar sozinho.

Vejamos, agora, como o polêmico companheiro de jornada do também polêmico romancista inglês adentrou na sua vida e obra, recriando, no cinema, as suas histórias, num

³ Antigo reino africano onde hoje se situa o Benin, conhecido como costa dos escravos, já que tinha um dos portos mais importantes para o tráfico negroiro. As relações comerciais entre o Golfo de Benin e os comerciantes da Bahia geraram comunidades mestiças no entorno dos portos africanos. Houve uma estreita relação entre o império luso-brasileiro e os africanos.

⁴ Maior Traficante de escravos brasileiro, com atuação no Daomé.

⁵ Casa de leilões inglesa, conhecida mundialmente e com sede em Londres. Sua primeira venda foi em 11 de Março de 1744.

processo de mútua iluminação, como requer a prática intermediática enquanto derivativo da comparada, conforme estudaremos no quarto capítulo. Referimo-nos, então, ao cineasta Werner Herzog. Nascido em Munique (05/09/1942), passou a infância em uma aldeia localizada nas montanhas, sem contato algum com filmes, televisão ou telefone. Igualmente ávido por embrenhar-se nos lugares inusitados dos seus sonhos, começou a viajar a pé com 14 anos de idade. Enquanto fazia o ensino superior, trabalhou numa fábrica de aço como soldador, produzindo algum subsídio para a produção dos seus primeiros filmes. Aos dezenove anos dirigiu seu primeiro filme, *Herakles* (1962). No ano de 1963 fundou a sua produtora em Munique, a *Werner Herzog Filmproduktion*, ano em que lhe foi concedida uma bolsa de Estudos na Universidade de Pittsburgh, que posteriormente abandonou.

Dentre as suas inúmeras viagens, passou pelos Estados Unidos e México – cenário de muitos de seus filmes – e teve participação no projeto de fundação de um estado utópico na Guatemala. Quando retornou à Alemanha no ano de 1968, produziu o seu primeiro longa metragem: *Lebenszeichen* (1968). Desde o seu curta *Herakles* (1962), Herzog vem construindo um cinema que busca uma fisicalidade, enfim, um ritmo que desdobra e retarda a aceleração cronológica do tempo e pontua, de forma geral a sua práxis criativa. Contabilizando mais de cinquenta filmes, inúmeros livros escritos e também a encenação de diversas óperas, teve em Chatwin um fértil encontro de sintonias assíncronas e dissonantes.

Na introdução do livro de Grazia Paganelli, Alberto Barbera⁶ observa que Werner Herzog: “[...] como poucos, contribuiu para a definição do território e dos limites do que, com alguma ligeireza, é conhecido como ‘cinema moderno’” (PAGANELLI, 2009, p. 09). Depois de 1962, o cineasta decide, novamente, viajar. É quando vai aos Estados Unidos, onde se inscreve no curso de cinema da Universidade de Pittsburgh; mas pouco tempo depois decide abandonar o curso em busca não somente de experiências técnicas ligadas ao cinema, mas também experiências de vida, sob a égide da própria subjetividade e sem a intermediação exclusiva da academia.

Chatwin veio para o Brasil⁷ e no caminho conheceu Nigel Acheson, um jovem inglês que voltava ao Rio de Janeiro para trabalhar como professor de cultura inglesa e que acabaria se tornando o seu anfitrião e intérprete no Brasil. Frequentando Copacabana, Chatwin registrou em suas anotações o entusiasmo pelo país e pela diversidade de sua cultura,

⁶ Crítico cinematográfico italiano. Escreveu a introdução do livro *Sinais de Vida: Werner Herzog e o cinema*, de Grazia Paganelli.

⁷ Não consta a data precisa da vinda de Chatwin para o Brasil na biografia consultada.

comportamento cotidiano quase que naturalmente lascivo. Segundo o relato de Nicholas Shakespeare (1999, p.477): “Bruce adorou a atmosfera de sensualidade pública do Brasil”. Fascinado pela força erótica do humano, exercendo a libido em suas várias modalidades, Chatwin viveu intensas aventuras. No Brasil, ainda no relato de Nicholas Shakespeare (1999, p. 477), tornou-se “um ávido turista sexual”. O biógrafo observa que Bruce se assemelha, sob alguns pontos de vista, ao protagonista de *O vice-rei de Uidá*, pois ambos gostavam de vaguear em busca de algo não necessariamente encontrável, preferindo passear sozinhos. Chatwin tinha a intenção de visitar o norte do Brasil, onde Francisco Félix de Souza vivia antes de embarcar para Ajudá (Uidá)⁸. Tinha também o sonho de visitar a Bahia.

Como Bruce Chatwin praticamente não falava português, pediu que o seu anfitrião no Brasil, Nigel Acheson, o acompanhasse até a Bahia como intérprete. Viajaram durante 32 horas e chegaram pouco antes do Carnaval. Já na Bahia, Acheson ajudou Bruce entrando em contato com historiadores e escritores conhecedores do tráfico de escravos e que poderiam lhe dar algumas explicações acerca da formação da cultura brasileira e deste passado violento da nossa história.

1.1 Contar histórias: um amálgama de almas incandescentes

Com um olhar aberto e atento à tragicidade que impregnava a cultura brasileira, a qual, por sua vez, entrelaçava o trágico à expressão ritmada da música, dança e poesia da tradição oral, Bruce Chatwin encantou-se com a ligação entre a Bahia e a África Ocidental, com suas pouco difundidas ambiguidades. Sem falsos escrúpulos porque seu objetivo declarado era contar sem julgar, o escritor inglês entrevistou, na paisagem baiana, o litoral de Uidá: “A paisagem era espantosamente parecida com a da costa perto de Ajudá, caminhos de terra vermelha que atravessavam as plantações e, aqui e ali, no meio das árvores, a casa a cair aos bocados de um cultivador de tabacos.” (SHAKESPEARE, N. 1999, p. 478).

Dentre os seus vários e sucessivos alumbramentos, Chatwin ficou admirado com a arquitetura Rococó do século XVIII e suas influências chinesas vindas de Macau. Assistiu a rituais do Candomblé e os achou semelhantes aos rituais de vodu de Uidá. Como ele e seu intérprete chegaram à Bahia na época dos ritos do Carnaval, a sensualidade que tanto

⁸ Uidá é uma cidade africana do atual Benin e antigo reino do Daomé, chamada pelos portugueses de Ajudá.

fascinara Chatwin estava em plena evidência, condição a que aproveitou para ter novas aventuras sexuais. Ressaltamos que, embora Chatwin não se deixasse impressionar pelos adornos turísticos de cartão postal, era permeável ao estigma de exotismo circunscrito ao modo carnalizado de ser.

Toda esta sensualidade erótica e intencionalmente libertina vinculadas ao Brasil – *topos* elogiado por Chatwin – aparece em seu romance *O vice-rei de Uidá*, como reitera Nicholas Shakespeare (1999, p.479): “*The Viceroy of Ouidah* iria comemorar esta impetuosidade sexual – feroz, desinibida, desafiadora, amazônica [...]”. Nicholas S. afirma ainda que Bruce Chatwin emprestou à sua obra ficcional alguns de seus próprios traços distintivos, como: “[...] os seus próprios impulsos, desejos e horror à domesticidade” (SHAKESPEARE, N. 1999, p.480). Vale observar que a modalidade de encantamento chatwiniana é previsível para um olhar estrangeiro, advindo de uma cultura que prima pela sobriedade e pelo *humour*. Ainda sem uma análise mais aprofundada do contexto, o substrato desse olhar adere ao exótico, à força do instinto, evoca o tribal na contramão da civilização controladora e ‘educada’ do ser domesticado, esta última tão longe do modo de ser de Chatwin e de Herzog. Aí reside o encantamento de ambos pelo Brasil selvagem, instintivo, exótico, conjunto que saltava aos seus olhos europeus: o fato de esta força comportamental representar a resistência à dominação civilizadora, ao modo “civilizado” de ser.

Fascinados pela transgressão, foi firmada, portanto, a parceria de olhares e vivências; nesta aliança, o cineasta vai empreender admiravelmente a aventura de adaptar o romance de Chatwin para o cinema. Um detalhe muito interessante é que, no prefácio, Chatwin afirma e argumenta que, como o material documental coletado por ele era insuficiente para escrever uma biografia de Francisco Félix de Souza, optara por escrever o que chamou uma ficção: “O material que levantei se revelou, porém, tão fragmentado que decidi modificar os nomes dos personagens principais e escrever um trabalho de pura ficção.” (CHATWIN, 1987, p. 12).

Nicholas Shakespeare observa que Chatwin usou a incompletude do material que havia recolhido para “[...] recriar de Souza⁹ como um vagabundo bissexual” (SHAKESPEARE, N. 1999, p. 480). Neste sentido reiteramos a validade da incompletude no processo de entrelace de narrativas: tanto o romancista preenche parcialmente e/ou mantém os vazios do fato relatado dentro do seu novo relato (romance), quanto o cineasta/roteirista no

⁹ Esse “de” vem em maiúscula em outros textos sobre Francisco Félix de Souza, para evitar que se repita sempre o nome dele, geralmente usam “De Souza”. Mas nesta citação, em específico, está grafado em minúscula.

processo de releitura lida também com as indeterminações nas sequências (filme) – mediante acréscimos ou manutenção dos silêncios experienciados por ambos.

De fato, Chatwin encontrou dificuldade ao procurar documentos históricos sobre De Souza, o que lhe causou inicialmente uma enorme frustração. Essa dificuldade se deu por ter havido um incêndio em 1890 que destruiu grande parte dos documentos sobre a escravidão, além dos inúmeros obstáculos para encontrar referências de Francisco Félix de Souza. Havia, na época, aproximadamente 27 páginas contendo ‘De Souzas’ na lista telefônica da Bahia, segundo o biógrafo de Chatwin.

Bruce Chatwin queria descobrir algo sobre o que tinha acontecido com a princesa Agontimé, mãe de Ghezo, rei do Daomé que De Souza ajudou a subir ao trono, e, por um tempo, a pesquisa sobre ela encobriu as pesquisas sobre o Vice-Rei. Como Acheson precisou voltar ao Rio, Chatwin ficou sozinho no Norte Brasileiro e acabou não encontrando nenhum dos vestígios que procurava. Contrariando as expectativas usuais, arriscamos dizer que o fato de não encontrar o que procurava pode ter sido, para o escritor, um fator de desenvolvimento do seu romance. Há vazios que clamam por preenchimento... Há outros que conclamam o espaço para se tornarem redutos – não cheios – mas sempre preenchíveis. Há, nestes interstícios, uma espécie de transbordamento da falta que instiga leitor e espectador a adentrarem o espaço da narrativa, mesmo quando não se sentem convidados.

Em Recife, Chatwin teve uma entrevista com o historiador Gilberto Freyre, com quem gostaria de coletar algumas informações sobre os escravos, já que o autor escrevera obras bastante significativas sobre a escravidão brasileira. Curiosamente, Chatwin ficou frustrado com a conversa, saindo dali sem nada a acrescentar à sua pesquisa. Num misto de sensibilidade e desdém, observou que, para ele, o historiador talvez fosse “uma esponja intelectual” (SHAKESPEARE, N. 1999, p. 483).

Logo após ter saído da residência de Gilberto Freyre, um evento ocorreu com Chatwin: sua prisão. Estava caminhando em meio a uma plantação de cana-de-açúcar, quando foi levado para falar com o diretor da prisão. Lá revistaram a bolsa de Chatwin e também analisaram seu passaporte. Chatwin afirmou em seu livro *O canto nômade* (no original – *The Songlines* de 1987) que, ao ler seu caderno de notas, o diretor da prisão encontrara um trecho ‘preocupante’. Era a descrição da pintura de uma igreja, que, segundo o autor, fora interpretada pela polícia brasileira como uma espécie de código que descrevia o trabalho da polícia com os prisioneiros políticos. Com essa hipótese detetivesca, o caderno de notas de Chatwin foi confiscado e ele passou a ficar sob suspeita.

Por sua vez, Werner Herzog, diretor conhecido pelo caráter marcante dos seus filmes, integrou o Novo Cinema Alemão¹⁰ e teve grande influência do Cinema Novo Brasileiro¹¹, na lente de Glauber Rocha. A adaptação de *O vice-rei de Uidá*, intitulado *Cobra Verde* (1987) é um desses filmes em que a relação com a estética glauberiana, marcada pela preocupação em retratar e problematizar de forma engajada questionamentos de caráter nacional, além de prestar um serviço aos dilemas que cercam a realidade social em que se vive é bastante notável, principalmente se comparado a filmes como *Deus e o Diabo na terra do Sol* (1964), Glauber Rocha.

O cineasta alemão declarou seu fascínio pela profusão, fertilidade e simultâneo tom inóspito das paisagens brasileiras, especialmente a Amazônia, bem como sua forte admiração pelos cineastas e atores brasileiros, além, claro, dos jogadores de futebol. Em uma das suas vindas ao Brasil, com participação no III Congresso Internacional de Jornalismo Cultural, Herzog falou de sua admiração por Glauber Rocha, com quem conviveu por cerca de um mês em Berkley, Califórnia, e a quem intitulava “a alma do Brasil”. Os atores José Lewgoy e Grande Otelo, os quais ele dirigiu, sendo José Lewgoy em *Cobra Verde* (1987) e *Fitzcarraldo* (1982), e Grande Otelo somente neste último, são outras personalidades brasileiras admiradas por Herzog, sendo ainda importante destacar a participação do cantor Milton Nascimento como ator neste filme.

No mesmo congresso, falou de seu carinho por Garrincha, a quem chamou de “a alma alegre na tragédia deste país”¹², e falou também de seu carinho pelo diretor Joaquim Pedro de Andrade, diretor do filme *Macunaíma* (1969), de onde ele extraiu o subtítulo (Cada um Por Si e Deus Contra Todos) para o seu filme *O enigma de Kaspar Hauser* (1974).

No capítulo 24 da biografia de Chatwin, Nicholas Shakespeare (1999) conta que no dia de 21 de setembro de 1976, o escritor escreve uma carta para o colega de ofício Gerald Brenan¹³, contando sobre uma visita a Ajudá na costa dos escravos em Daomé, África, e que

¹⁰ Movimento cinematográfico alemão das décadas de sessenta e setenta que retoma uma atividade cinematográfica mais consciente e que fora estagnada devido aos filmes alienantes do pós-guerra.

¹¹ Movimento cinematográfico brasileiro que teve início na década de cinquenta, marcado pelo engajamento político, que prezava por representar questões da realidade nacional e tinha como um dos principais representantes Glauber Rocha.

¹² Encontrado no site sobre cinema, Abraccine:
Acesso em: 28/06/2016 às 18:53 <<https://abraccine.org/2011/11/24/werner-herzog>>.

¹³ Pseudônimo de Edward Fitzgerald Brenan, escritor britânico, radicado na Espanha. Autor de *South from Granada*.

conheceu a família De Souza, o patriarca da família, que ele apresentava para Gerald Brenan através da carta.

Bruce Chatwin foi para Ajudá no mês de fevereiro do ano de 1972. Dentre as suas andanças, visitou o templo da Píton¹⁴ e também o túmulo de Francisco Félix de Souza, considerado o Santo dos Viajantes Sagrados, segundo Bruce Chatwin. O túmulo lhe foi mostrado por uma senhora descendente de De Souza. Lá, Chatwin viu uma garrafa de gim, em oferta, e marcas de sacrifícios de animais, pois, em Ajudá, a “presença” dos mortos, que não são tidos como mortos, é homenageada com sacrifícios. E Francisco Félix de Souza era, na época, um dos mortos mais venerados. Exemplo disso é o fato dos De Souza, mais de 200, se reunirem em todo dia quatro de outubro, na casa do patriarca, vindos de todos os cantos da costa para 48 horas de festa – conforme Chatwin narra no primeiro capítulo de *O vice-rei de Uidá*. Desde novo, Chatwin já tinha interesse por histórias míticas, com grande conteúdo simbólico. Tal tendência é tão forte no romancista, que atravessa sua obra com uma patente visceralidade e podemos supor que essa força inconsciente foi captada e compartilhada por Herzog na adaptação de *O vice-rei de Uidá*. O fato de intitular seu filme de *Cobra Verde* mostra que Herzog escolheu retratar, de todas as faces do protagonista narradas no romance (por exemplo, a face de vítima, de santo e de pai), a mais cruel ou “marginalizada” delas, a face do bandido. Além disso, o símbolo da cobra ou serpente está muito presente tanto na cultura do nordeste brasileiro quanto na cultura africana, por exemplo, nas cantigas sertanejas e no folclore nordestino e no culto a serpente que é uma divindade na cidade de Uidá.

Nicholas Shakespeare conta que Chatwin investigou as origens de Francisco Félix de Souza e descobriu que ele era filho de uma índia e um português. Não teve uma vida nem um trabalho que pudessem ser ditos exemplares, mas lucrou muito com o comércio de tabaco. Os reis de Daomé e suas famílias eram viciados no tabaco brasileiro, especificamente da região da Bahia. E baseado nos estudos de Pierre Verger, Chatwin descobriu que como os reis tinham pouca variedade de mercadorias para dar em troca do tabaco, eles forneciam escravos. Assim, Francisco Félix de Souza enriqueceu, traficando os escravos capturados a mando dos reis do Daomé. Os De Souza não tinham problemas com o fato de sua fortuna ser originária da venda de membros do seu próprio povo.

¹⁴ Monstro selvagem morto por Apolo, considerada uma divindade infernal. Recebe o nome de Píton em Delfos, onde era celebrado o culto de Apolo Pítio. Assim como a Quimera é um dos monstros mais representados nos monumentos arcaicos. O triunfo de Apolo sobre a Píton significa a vitória da razão sobre o instinto.

Francisco Félix parece ter sido expulso do Brasil por ter cometido algum crime político ou por ter feito falsificações e foi para o Daomé trabalhar em feitoria de escravos. Ele teve muito “sucesso” no país, treinou as amazonas, reestruturando o exército e o tornando a “máquina militar mais eficiente de África” (SHAKESPEARE, N.1999, p.461). Ajudou a organizar uma “revolta” na qual trocou o Rei do Daomé por outro. Recebendo, em 1821, do Rei Ghézo, que ele livrou da prisão, o título de vice-rei e também o monopólio do comércio de escravos, com condição de que De Souza não poderia sair de Uidá.

Chatwin ficou encantado com a família de De Souza, e achou que esta, e também a cidade, constituíam rico material para escrever um livro, conforme observa Nicholas:

O espetáculo de uma família de negros cheia de um orgulho desmesurado por descender de um negreiro branco – ou esbranquiçado – era irresistível para Bruce. Mandou aos pais uma fotografia dele com um bigode à Cha Cha: ‘Esta cidade, um velho porto de escravos, é um dos lugares mais fascinantes em que já estive... material fascinante para um livro’ (SHAKESPEARE, N.1999, p. 461).

Ressaltamos, mais uma vez, a dinâmica que mobiliza a criação literária de Chatwin: seu desejo de contar e contar histórias, isento do que hoje é alardeado como politicamente correto. As ambiguidades das ações dos personagens não o impedia de traçá-los como eleitos em sua narrativa.

Em dezembro do ano de 1976, Chatwin voltou a Ajudá. Nessa época esperava pelas respostas sobre o seu livro *Na Patagônia* e estava planejando ir para o Brasil e a África Ocidental pesquisar informações com o intuito de escrever uma biografia sobre Francisco Félix de Souza. E para a viagem com destino a África chamou John Kasmin, comerciante de arte, para acompanhá-lo.

Quando chegaram ao Daomé em dezembro 1976, este tinha se tornado a república marxista do Benin, e o clima era de tensão. Além de terem decretado ato de recolher às 11 da noite, o governo desconfiava dos estrangeiros, assim, Chatwin e John Kasmin passaram toda a viagem com receio de serem presos.

No natal, Bruce Chatwin e Kasmin visitaram a antiga capital real, Abomey. Olharam todo o palácio, imaginando as paredes feitas de barro, todas revestidas por crânios humanos, já que este era o costume dos reis do Daomé que faziam sacrifícios com animais e também com humanos. Como não podia tirar fotos, Chatwin fez uma descrição das partes mais medonhas do palácio, como dois tronos feitos com caveiras humanas, inclusive o trono do Rei Ghézo, que era o mais alto deles. Ao lado, estava o trono da mãe do Rei Ghézo, a princesa

Agontimé, que teria sido vendida como escrava pelo seu outro filho, o qual Ghézo roubou o trono com a ajuda de Francisco Félix de Souza. A princesa Agontimé, que foi o primeiro objeto de pesquisa de Bruce Chatwin. E o último compromisso da pesquisa foi a entrevista com o rei da época, era o neto do Rei Ghézo. Enquanto o neto de Ghézo contava as histórias, Chatwin ia ficando fascinado e imaginava que conseguiria escrever o seu livro rapidamente. Eles pagaram pelas histórias contadas pelo rei.

Reiteramos que Chatwin era obcecado por contar histórias, o que, nas palavras de Nicholas Shakespeare, condiz amplamente com seu ofício: “As histórias eram a obsessão central de Chatwin: escavar à procura delas, trazê-las à superfície, partilhá-las.” (SHAKESPEARE, N. 1999, p.30). Em certo momento da biografia, encontramos também o comentário de Salman Rushdie¹⁵ sobre o autor britânico: “Andava à procura das histórias que o mundo lhe podia dar e que ele podia embelezar.” (SHAKESPEARE, N., 1999, p. 30). Rushdie, que viajou com Chatwin para a Austrália, disse que Chatwin não se importava se suas histórias eram verídicas ou não, somente se importava que fossem boas histórias.

O próprio Chatwin comentou sobre seu gosto por contar histórias. Para ele o romance se encaixa mais em literatura informativa e quase jornalística, por meio da qual um pesquisador conta a sua viagem ao Benin em busca de informações acerca de seu objeto de estudo. Esse “narrador pesquisador” relata o seu dia a dia de buscas, os locais que conheceu, os aspectos da cultura daomeana, como em um diário de viagens, como o caderno de anotações que Chatwin levava em todas suas viagens – e que, como já foi dito, acaba sendo confiscado pela polícia em uma leitura detetivesca de parte de seu conteúdo.

O próprio personagem protagonista traz em seu comportamento traços distintivos provavelmente advindos das experiências vividas pelo autor, como o gosto por viagens solitárias e as inúmeras aventuras sexuais com homens e mulheres. Um dos exemplos do “empréstimo” de sua personalidade ao romance foi que, mesmo tendo morado num ambiente com animais, Chatwin os detestava. Como ele e sua esposa não tinham filhos, ela acabou adotando várias espécies de animais como uma espécie de compensação afetiva. Os que Chatwin mais odiava eram os gatos. Esse ódio aos felinos aparece no protagonista do romance *O vice-rei de Uidá*, que acaba matando o gato cor de laranja de sua mulher.

Numa breve e superficial leitura com lastro psicanalítico, é possível suspeitar que Chatwin sublima o ódio e concretiza, por meio deste personagem, o desejo de matar

¹⁵ Escritor e ensaísta britânico-indiano. É o autor/tradutor de *Versos Satânicos*, publicado em 1988. Foi condenado pelo aiatolá Khomeini, que alegou ter em seu livro blasfêmias contra o profeta do Islã, Maomé.

“Pumpkin”, o gato laranja de sua esposa Elizabeth Chatwin. É no mínimo estranho para um sujeito que valoriza o instinto, o primitivismo quase tribal, o erotismo sem amarras não se sentir bem entre animais na sua casa. Em princípio poderia parecer incompatível, ao menos que, em acordo com a nossa hipótese de leitura, coloquemos a motivação pelo fato de estes animais serem domesticados, o que reduziria ou eliminaria o grau de selvageria e liberdade elogiado por Chatwin. Talvez o ódio fosse não dos animais, mas dos humanos responsáveis por sua domesticação.

E se prosseguirmos na reflexão, o procedimento é especular: matar o animal domesticado pela esposa talvez possa representar uma metonímia e, no deslocamento, o alvo do assassinato é a esposa. Assim como o protagonista pode também representar o autor em uma relação descontínua dentro de uma experiência segmentada.

Chatwin, assim como Herzog, eram tão multifacetados e avessos aos padrões e fórmulas artísticas que provocavam impacto nas pessoas, as desconcertava. O crítico de arte Robert Hughes¹⁶, certa vez, afirmou: “Às vezes penso que ele não era uma pessoa; era uma multidão.” (SHAKESPEARE, N.1999, p. 31). Mesmo com similaridades bastante notáveis, Nicholas Shakespeare compara a vida de Chatwin à sua obra e, ao marcar a diferença entre elas, formula a relação pelo avesso: “Enquanto a obra é transparente, leve e enganadoramente clara, a vida dele é deliberadamente opaca.” (SHAKESPEARE, N. 1999, p.32). Interessante destacar que a afirmação do biógrafo é construída na paradoxalidade, com o que concordamos: não há como unir de maneira homogênea e contínua o entrelace vida e obra, bem como vida e vida, e obra e obra. Referimo-nos, aqui, a: vida e obra de Chatwin, vida de Chatwin e vida de Herzog, obra de um (livro) e obra de outro (filme). Apesar da forte atração entre eles, os nós atam e desatam, se encontram e fogem, se respeitam e traem, repetem e mudam.

Por esta razão a crítica reconhece e ressalta a ambiguidade das afirmações peremptórias: apesar da inevitável influência de ‘sua’ vivência em ‘sua’ obra, esta parece, para alguns, mais transparente que sua própria vida. Esta foi a queixa de Alastair Reid¹⁷ no New Yorker, quando escreveu a crítica de *In Patagonia*, também de Bruce Chatwin: “Quando chegamos ao fim do livro, não sabemos nada dele.” (SHAKESPEARE, N. 1999 p. 32). Segundo Nicholas Shakespeare (1999), o autor britânico é muito mais misterioso do que todas as obras que escreveu. Além disso, ele não produziu coisas que pudessem ser esperadas. Ele

¹⁶ Crítico de arte, escritor e produtor de documentários australianos.

¹⁷ Poeta, tradutor e ensaísta escocês.

sempre surpreendeu tanto os leitores quanto os críticos ou editores através de sua “contação inusitada de histórias”, ampliando os horizontes tradicionais da ficção, entrelaçando, em sua obra, elementos de autobiografia, reportagem, etnografia, filosofia e história.

Chatwin parece não ter pretensões políticas como defender ou censurar o colonialismo ou a escravidão e essa postura não precisa ser identificada a absenteísmo político ou falta de escrúpulos. Neste caso, o julgamento impede o discernimento crítico necessário para compreender o projeto literário de Bruce Chatwin. O próprio Herzog afirma que o autor britânico não defende ou critica o colonialismo ou a escravidão. Parece apenas querer informar sobre um personagem, uma cultura, um lugar que lhe causou grande fascínio, enfim, contar, contar, contar. E contar, para ele, não implica juízo de valor.

Em seu livro *O que faço eu aqui?* (2009), Chatwin narra algumas de suas viagens e encontros; dentre estes, ele conta como conheceu Werner Herzog. O autor inglês estava visitando, pela primeira vez, o Daomé, mais especificamente algumas cidades como Ajudá, Porto Novo e Grand Popo, que se localizavam na costa do Daomé e foram pontos de exportação de muitos escravos. Tais cidades reunidas são chamadas pequeno Brasil, nome dado à terra pelos negros libertos que no século XIX voltaram para a África e passaram também a traficar escravos, o que reitera a ambiguidade do sistema e do relato.

Foi então que Chatwin conheceu a história do traficante brasileiro de escravos que ficou milionário: Francisco Félix de Souza. Visitou a “casa grande brasileira” (CHATWIN, 2009, p.153) que Dom Francisco construiu, soube como ele reorganizou o exército daomeano com as amazonas, bem como ouviu sobre a revolta palaciana que ajudou a deflagrar e que ainda depôs um rei, colocando outro no lugar, Ghézo, e assim recebendo deste duas honras: o título de Vice-Rei de Uidá, ou Chacha, pelos serviços prestados, e também o monopólio do tráfico de escravos, que na época tinha sido proibido pelo governo britânico.

Francisco Félix tinha em sua frota de navios um tipo de mastro que lhe possibilitava navegar mais rapidamente e assim ele conseguia furar o bloqueio britânico traficando os escravos. O brasileiro vivia com bastante luxo e conforto, mas terminou sendo abandonado pelos seus filhos, sem a amizade do rei Ghezo e traído pelos sócios brasileiros no tráfico de escravos. Seu desfecho... a loucura. Nas palavras de Chatwin: “Morreu louco, e por ordem de Ghezo, foi metido dentro de um barril de rum, juntamente com uma rapariga e um rapaz

decapitados, e enterrado debaixo do seu dossel goês¹⁸.” Depois de conhecer tais fatos, Bruce Chatwin considerou que era uma história que valeria muito a pena ser contada.

Quando o autor retornou para o Daomé sete anos depois, o país havia recebido um novo nome – República Popular do Benin – e, naquele contexto, quando a figura do líder da Coreia do Norte, Kim II Sung e seus pensamentos estavam em voga, Chatwin acabou preso: “[...] fui preso certa manhã, posto em cuecas e obrigado a ficar de pé, virado para um muro sob o sol escaldante, enquanto os abutres planavam por cima da minha cabeça [...]” (CHATWIN, 2009, p. 154).

Depois de passar esses momentos tensos no país, Chatwin abandonou o projeto, mesmo tendo recolhido bastante material para desenvolver um livro. No entanto, como ele não conseguiria mais detalhes sobre a personalidade das personagens, considerou que a sua única chance de contar essa história seria através do cinema. Foi quando pensou: “Se esta história alguma vez for transformada em filme, só o Werner poderá filmá-la.” (CHATWIN, 2009, p. 155). No entanto, parecia uma ideia inviável levando em conta o fato de que quando *O vice-rei de Uidá* foi publicado no ano de 1980, alguns críticos consideraram a narrativa “indigesta” devido à “prosa barroca” e “às crueldades narradas” (CHATWIN, 2009, p. 155). Então, possivelmente, o filme também não seria bem recebido pela crítica. Foi o que Chatwin pensara inicialmente, fustigado pela inclemência de uma crítica habituada a determinados padrões de cinema; padrões paradoxais na medida em que deveriam ser marcados pela fidelidade ao texto literário, mas, ao mesmo tempo, precisariam ter as cenas violentas retocadas para adequação ao grande público. Como a contradição restaria insolúvel, a solução seria não adaptar o tal “indigesto” romance.

1.2 O grande encontro

Depois de ter presenciado descobertas sobre a possível primeira utilização do fogo pelo homem, sob a pesquisa do paleontólogo Bob Brain¹⁹, Chatwin recebeu um recado de que Werner Herzog estava querendo a sua ajuda. Ele tinha lido alguns livros do autor britânico no

¹⁸ Armação de madeira ornamentada que cobre leitos, tronos e altares com a função de proteger ou ostentar e que pertence a região de Goa, na Índia.

¹⁹ Charles Kimberlin Brain, conhecido como “Bob Brain”. Paleontólogo sul-africano, conhecido por estudar *taphonomy caves*, o processo de fossilização das cavernas, a degradação dos organismos presentes em determinada época pelas mais diversas razões – naturais e humanas.

período em que filmava *Fitzcarraldo* e queria sua assistência para escrever sobre os índios australianos, para desenvolver o roteiro do seu filme *Onde Sonham as formigas Verdes* (1984). Os dois, escritor e cineasta, encontraram-se no aeroporto de Melbourne, em Victoria na Austrália e conversaram durante quarenta e oito horas quase sem parar sobre diversas coisas. “[...] a nossa conversa tomou várias direções confusas”, afirmou Chatwin (CHATWIN, 2009, p.155). Por sua vez, o cineasta alemão afirmou:

Nunca mais parava, interrompida apenas por algumas horas de sono. Agora quando penso em Bruce Chatwin, penso no contador de histórias por excelência. É a ressonância da voz e a profundidade da sua visão que fazem dele um dos escritores verdadeiramente grandes do nosso tempo (HERZOG apud SHAKESPEARE, N., 1999, p.26).

Por acaso, os dois estavam interessados no mesmo assunto, ou seja, a relação dos índios com a sua terra. Cada um tinha uma opinião sobre o assunto e a impressão de Chatwin era de que se eles unissem suas ideias, tudo ficaria ainda mais confuso. Foi neste encontro que o autor britânico entregou a Werner Herzog um exemplar do seu romance *O vice-rei de Uidá*. O cineasta gostou muito do texto e disse que um dia faria um filme inspirado naquele livro. Os dois se encontraram posteriormente, mais umas duas vezes, e depois o contato era feito por telefone.

Chatwin considerava Herzog pura contradição: “[...] Werner era um compêndio de contradições: duro mas vulnerável, afetuoso e distante, austero e sensual, mal adaptado às tensões da vida cotidiana, mas eficaz sob condições de pressão” (CHATWIN, 2009, p.156). E era, segundo o britânico, a única pessoa com quem ele conseguia conversar em pé de igualdade sobre o que chamava “o aspecto sacramental da marcha” representado pela convicção de que o andar é não só um tipo de terapia, mas também uma atividade poética capaz de transformar o mundo e livrá-lo de suas injustiças. Dentre tantos traços distintivos parecidos entre os dois, o prazer pelo andar e pelas viagens com certeza estava entre uma das maiores semelhanças. Herzog: “Andar é uma virtude, o turismo é um pecado mortal” (CHATWIN, 2009, p.156). O cineasta peregrinava todos os invernos para ver a crítica de teatro e cinema Lotte Eisner²⁰, sua mentora espiritual. Ela tinha se encantado com o filme *Sinais de Vida* (1968) de Herzog. Posteriormente se tornou a guia do cinema alemão e contribuiu enfaticamente com sua experiência como crítica; pelo fato de ser judia também retomou a continuação da tradição cinematográfica que Hitler tinha, então, destruído.

²⁰ Historiadora, escritora, poetisa e crítica de cinema alemã e mentora do cineasta Werner Herzog.

O que se dizia é que Werner Herzog era o cineasta predileto de Lotte e, no ano de 1947, quando Herzog soube que sua mentora estava morrendo, ele caminhou a pé de Munique a Paris, certo de que dessa forma ela poderia se curar. Quando finalmente chegou ao apartamento de sua amiga, ela estava bem melhor tendo vivido, ainda por muitos anos. Esse episódio de Werner Herzog exemplifica, na sua prática de vida, essa filosofia incansável da marcha, do andar. O curioso é que o protagonista do romance de Chatwin, Francisco Manoel da Silva, também adaptado para o filme de Herzog, também tinha a mesma prática do andar.

Nessa época, Bruce Chatwin tinha recebido uma proposta para a compra dos direitos de *O vice-rei de Uidá* de um agente de Nova Iorque, que justificou a oferta de um valor ínfimo pela obra, pelo fato de considerar que não havia muita gente interessada no livro. Chatwin, é claro, recusou a oferta e ligou para Werner Herzog que, sem pensar, disse que comprava os direitos do romance.

Chatwin pensava que as dificuldades para filmar na África seriam inestimáveis. Quando o projeto do filme estava sendo desenvolvido, o autor passou muito mal de saúde, pegou uma doença raríssima na China e ficou acamado. Foi neste período em que estava doente e internado no Hospital, que Chatwin soube dos detalhes do filme: que o título do filme seria *Cobra Verde*, símbolo extremamente utilizado ao longo do romance; que o ator polonês Klaus Kinski faria o protagonista do filme; e que as cenas do início do filme seriam gravadas na Colômbia e não no Brasil. Já a parte do livro que se passa em Ajuda seriam na verdade gravadas no forte de Elmina, no litoral de Gana, e o edifício que Werner Herzog tinha mandado construir na savana, perto de Tamale, viraria o palácio dos reis do Daomé. Chatwin afirmou que quando chegou de avião no local da filmagem e finalmente viu o palácio, teve a impressão de que este estivera ali desde sempre.

Chatwin também narrou em *O que faço eu aqui?* (2009), sobre o set de filmagem, contando que o rei daomeano era interpretado por um rei de verdade e que todas as pessoas que representavam a corte eram de fato a corte do rei. Ficou impressionado e surpreso ao ver como Herzog dirigia os atores africanos:

Estou espantado pela formal cortesia germânica com que dirige os atores africanos. Sem a menor condescendência, pega numa mulher pelo braço, como se a levasse a um baile e mostra-lhe como atravessar o portão. As outras imitam-na. – Agora, minhas senhoras – diz-lhes, preparando para a cena seguinte –, vão ter a oportunidade de nos fazer ouvir vossos melhores gritos. Ou, virando-se para o rei: – Nana, podia, por favor, inclinar-se para trás de modo a que possamos ver o seu real rosto? (CHATWIN, 2009, p.158)

Herzog chamou Chatwin para ir a Gana acompanhar as filmagens, mas o autor ainda estava muito debilitado e chegou a perguntar ao cineasta: “Quer ver-se a braços com um cadáver?” (CHATWIN, 2009 p. 159). No entanto, decidiu posteriormente fazer a viagem, com a condição de que Werner Herzog providenciasse uma cadeira de rodas e alguém para empurrá-lo. O cineasta logo lhe respondeu dizendo que poderia lhe arranjar uma rede e quatro rapazes para o carregarem e um menino para segurar o guarda sol, pois uma cadeira de rodas seria inviável. Chatwin afirmou que o convite era tentador e não poderia declinar: “Mesmo um moribundo não poderia ter resistido àquele convite” (CHATWIN, 2009, p.159).

O autor britânico observou que uma grande multidão cercava os locais de filmagem e que era um grande problema mantê-los quietos. Ele havia reparado que, enquanto as filmagens aconteciam, as pessoas continuam vendendo, oferecendo as suas mercadorias, sem a menor preocupação e ininterruptamente.

Admitindo a própria complexidade do seu romance, que tem como final a filha de Francisco Manoel cultuando a imagem do seu pai, falecido muitos anos antes, Werner Herzog não conseguiu encontrar um jeito de incluir essa cena em *Cobra Verde*. Além disso, até um certo momento não sabia como o filme iria terminar. Foi então que o ator polonês Klaus Kinski se encarregou desta tarefa. Uma semana antes de Chatwin chegar ao forte Elmina, Werner tinha filmado uma cena em que Kinski tentava puxar um barco e colocá-lo na água. Mas o mar era muito perigoso e além da arrebentação havia muitos tubarões. Durante a cena, Kinski foi pego por uma onda de surpresa que o jogou na areia e ali ele se convenceu de que tinha descoberto a cena final de *Cobra Verde*. Deixou-se levar e arrastar várias vezes pelas ondas que vinham pelas suas costas.

Essa cena final foi descrita a Chatwin por Herzog que parecia muito grato e feliz com Klaus Kinski pelo fato de ter o ator lhe dado o final do filme, que ele ainda não sabia como iria ser. Herzog teceu inúmeros elogios ao autor: “Esta maravilhosa criatura humana”. “Este excepcional ser humano. Tentei imaginar o filme sem Kinski e foi impossível. Tinha de entrar nele inevitavelmente” (CHATWIN, 2009, p.161).

Para além desse final inconcluso – primorosa cena de um sujeito que se deixa levar em ondas do mar, da vida e da morte –, em *Cobra Verde* a paisagem é mostrada por Herzog quase como uma negação. O protagonista, Francisco Manoel, imigra de uma paisagem ainda mais negada, o sertão brasileiro, para ir com destino à África.

Herzog observa que a África sempre foi um continente, que o atraiu já que para ele é cheio de mistérios. Quando visitou o continente pelas primeiras vezes pretendia compreender as origens do nazismo, a perda dos traços de civilização do seu país, a Alemanha.

Enquanto Werner Herzog filmava *Cobra Verde*, Steff Gruber²¹ filmou *Location Africa* (1987) contando sobre o trabalho de Herzog. O diretor alemão afirmou não ter gostado do filme, já que o diretor acabou tratando mais de questões pessoais. Herzog criticou a afirmação de Steff Gruber de que ele o diretor não sabia nada sobre as 800 figurantes que contratou para representarem as amazonas. “[...] não gosto do tom queixinhas desse filme” (PAGANELLI, 2009, p. 157).

Herzog observa sobre o argumento de *Cobra Verde* (1987), que ele fez alguns ajustes, por exemplo, o fato de ter levado membros da corte real da África, após ter conhecido o rei e sua corte. A cena que *Cobra Verde* desembarca na praia e é recebido pelos guerreiros do Rei, eram guerreiros reais, se vestiam e comportavam de forma natural, pois na verdade não estavam encenando.

Segundo Herzog, foi necessário reconstruir a moradia do rei, na cidade de Tamale, que fica próximo a parte norte de Gana. Inúmeras pessoas trabalharam na obra e tiveram muita dificuldade para fazer as caveiras que “decoravam” o local, pois era muito difícil obter gesso no Gana. Por isso, foi necessário trazer gesso da Costa do Marfim. Foram compradas toneladas de gesso e foi preciso subornar algumas pessoas para que conseguissem levar o material para o Gana. Assim fizeram as caveiras e espalharam por todo o palácio.

O castelo foi construído através de técnicas de construção tradicionais e também com os aconselhamentos de um arquiteto italiano grande conhecedor da arquitetura africana que Herzog conheceu em Milão um tempo antes. As filmagens duraram duas semanas e, depois da equipe ter ido embora, a construção desmoronou por completo. Herzog ensaia uma justificativa e diz que a estrutura fora construída com muita pressa e que provavelmente se desfizera devido às chuvas muito fortes, que chegaram fora da estação.

Herzog foi questionado sobre a cena em que *Cobra Verde* (Klaus Kinski) fora sequestrado pelo rei do Daomé, quando conversa com uma garrafa cheia de água salgada amarrada em seu pé, remontando à metáfora sobre a vontade de retornar à terra natal. O cineasta observou que não se lembra de onde se originou esta ideia, mas que provavelmente não tinha sido do livro de Chatwin. Deslizando da mera briga por autoria de ideias, os acréscimos e supressões davam novos matizes ao texto de partida. E logo a seguir, o cineasta

²¹ Diretor de cinema, fotógrafo e autor suíço.

dizia que possivelmente a ideia poderia ter surgido de suas conversas com o próprio Chatwin, que indicara um livro sobre o Daomé²²: “E foi Bruce Chatwin que me falou nele, disse-me que o devia ler, que era maravilhoso” (PAGANELLI, 2009, 159). Herzog demorou um semestre para achar este livro na Universidade de Leeds e usou o exemplar como grande influência nos detalhes para o filme.

Em uma das cenas finais do filme, o mar é mostrado como foco principal e em seguida, a frase: “Os escravos vão vender seus donos e criar asas” sobrepõe a imagem do mar. A despeito do cineasta afirmar que provavelmente foi uma criação dele e que não devia estar no livro de Chatwin, na verdade, a frase foi criada por Chatwin, e faz parte dos escritos delirantes de Francisco Manoel depois que lhe tiraram toda a sua fortuna, eram tidas como profecias incoerentes escritas em tiras de papel que eram recolhidas pelos filhos de Da Silva já que acreditavam que poderiam conter informações sobre a fortuna que o patriarca havia deixado no Brasil. A frase que termina o filme faz parte do seguinte trecho “profético” escrito pelo traficante de escravos:

Em 1860 os espinhos darão frutos, mas haverá poucas cabeças nos corpos. – Em 1870 não haverá cabeças para enfiar nos chapéus. – Em 1880 os escravos venderam seus senhores e comprarão asas. – Em 1890 o imperador enviará um navio para seu amigo, mas o mar ficará vermelho, e o céu se transformará em lama. Haverá uma chuva de estrelas e o navio naufragará. – Em 1900 a Santa Sé de Roma desmoronará e os corpos coalharão as ruas da Bahia e de Jerusalém (CHATWIN, 2009, p. 158).

A apropriação da frase feita por Herzog colocada ao final do filme tem também, na superfície da cena que a antecede, a atmosfera delirante em que o protagonista se insere: a tentativa alucinada de empurrar sozinho o barco parado na areia da praia no anseio de fugir. E de maneira semelhante ao livro de Chatwin traz o tom profético da nova condição de liberdade dos que aquela época eram escravos e que tinham no mar o símbolo do possível retorno a terra natal, de onde foram violentamente arrancados.

Outro importante encontro que envolve as obras aqui estudadas foi do ator polonês Klaus Kinski e Bruce Chatwin, mas principalmente o encontro do ator com Werner Herzog, com quem trabalhou em diversos filmes e com quem desenvolveu umas das relações mais lendárias do meio cinematográfico. *Cobra Verde* foi o último filme dessa pareceria e, a partir

²² O livro se chamava *Dahomey As It Is*, do biólogo britânico Alfred J. Skertchly, que pesquisava sobre insetos em uma parte da costa daomeana e que naquele período pertencia a um reino. O biólogo britânico foi preso e levado pelos soldados do palácio, para que pudesse ensiná-los a usar as armas que tinham -- mosquetes antigos que eles não sabiam como mexer. No entanto, o rei gostou da companhia, das conversas com o britânico e o fez prisioneiro por aproximadamente uns nove meses - período similar a uma gestação. No livro, Skertchly faz uma descrição destes meses em que foi prisioneiro do rei.

da relação de amor e ódio entre Herzog e Kinski, tem as marcas deste encontro brilhante e único.

Bruce Chatwin (2009) relata sobre a relação entre Werner Herzog e o ator polonês, o qual o cineasta admitia ser uma pessoa difícil de lidar; apesar disto, a má fama dada à relação dos dois era demasiada. Chatwin comenta sobre a personalidade de Kinski e também acerca da relação entre o ator e o cineasta:

Kinski – ele seria o primeiro a reconhecê-lo – não é uma pessoa fácil. Deixa um rastro de ressentimento onde quer que vá. A história de amor e ódio entre ele e Werner – a qual tomou dimensões de lenda no meio cinematográfico – é um pouco exagerada. Mas fazem grandes peixeiradas em público (CHATWIN, 2009, p. 161).

Quando Kinski não estava gravando se isolava em um bangalô e só recebia Werner Herzog, mais ninguém. Chatwin afirma que a aparência de Kinski, um homem muito branco e loiro, não correspondia à visão que havia construído de um brasileiro traficante de escravos. Podemos dizer que a desconstrução provocada por Herzog, da imagem grafada no romance de Chatwin contribuía para a dissolução dos clichês instituídos na representação da cultura brasileira.

No primeiro contato entre Chatwin e Kinski, o ator mostrou sem máscaras a sua difícil personalidade: “– Ah, você é o tal que escreveu o livro? Gosto desse livro. Lamento que tivéssemos sido obrigados a modificá-lo, mas penso que estamos aqui a tentar dar um certo ritmo.” (CHATWIN, 2009, p.162). Enfatizando ainda que talvez o filme ajudasse o livro.

Segundo Chatwin, Kinski tinha o hábito de querer ditar o enquadramento das cenas, a ponto de uma certa vez brigar tão seriamente com o operador de câmera que este deixou as filmagens no forte Elmina. Foi quando Viktor Ruzicka se tornou o responsável pelas filmagens. Viktor era extremamente alegre e paciente e sabia exatamente como lidar com o estrelismo de Kinski.

Chatwin presenciou no *set* de filmagem a conturbada participação das amazonas na gravação do filme, cantavam músicas pornográficas e em determinado momento se revoltaram, fazendo uma espécie de greve reivindicando um pagamento maior pela participação no filme e sendo encorajadas por Klaus Kinski. Criaram uma grande confusão que preocupou a todos, mas principalmente a Werner Herzog que temeu não conseguir controlar a situação, mas por fim conseguiu resolver o problema.

Werner Herzog em seu documentário *Meu melhor inimigo* (1999), retrata a sua relação com Klaus Kinski. O cineasta viveu com o ator durante três meses coincidentemente no

apartamento em que morou com sua mãe e seus irmãos quanto tinha treze anos de idade. O cineasta narra algumas das experiências bizarras que teve com Kinski nesse apartamento; por exemplo, quando o ator polonês se trancou no banheiro por 48 horas e depois de um surto deixou o cômodo totalmente destruído, sendo retirado do local pela polícia. E também quando em um dia enquanto Herzog tomava café, o ator derrubou a porta, pois a empregada não tinha passado o colarinho da sua blusa o suficiente. Mas uma das experiências que mais marcou Herzog se deu quando um crítico de teatro convidado para jantar em seu apartamento, insinuou que assistira a uma peça em que Kinski fazia um papel menor mesmo sendo ele um ator excelente, extraordinário. O ator não conteve a raiva, surtou e jogou batatas quentes no rosto do crítico, tentou esganá-lo e afirmou aos gritos que não era nem excelente, nem extraordinário, mas que era monumental e épico! Essa atitude impressionou muito Herzog, mas naquele momento do surto do ator ele nem podia imaginar que trabalharia tanto tempo com Kinski, extraindo riqueza emocional e estética de sua personalidade instável e por vezes doentia. Depois disso, fizeram ainda, cinco filmes juntos.

Neste documentário *Meu Melhor inimigo* (1999), Herzog volta ao Peru nos locais onde filmou *Aguirre, a cólera dos deuses* (1972) com o mesmo Klaus Kinski. O ator tinha voltado de um encontro religioso conhecido como “Jesus Tour”, em Berlim, onde falou nas grandes arenas como se ele fosse o próprio messias. Quando chegou ao local de filmagem, ainda encarnava o Jesus Cristo que tanto fora ridicularizado pelas multidões. Era muito difícil falar com Kinski, pois ele respondia e agia como se fosse o próprio Jesus. Neste período ator e *persona* estavam entrelaçados.

Kinski cometeu outras “loucuras” no período da filmagem, como, por exemplo, bater com uma espada em um dos atores. O documentário relata e mostra as marcas dos golpes dados pelo ator polonês em um ataque de fúria. Posteriormente, em um momento de descanso da equipe, os figurantes estavam descansando, jogando cartas. De repente Kinski teria surtado, atirando algumas vezes em direção a barraca em que estavam cerca de quarenta e cinco homens, acertando um dos figurantes. Por sorte o ferimento foi sem gravidade.

Herzog classificou Kinski como um sujeito simultaneamente covarde e corajoso. Covarde, porque não se relacionava bem com a natureza, tinha horror a ela; nenhum mosquito ou chuva podiam existir na floresta de Kinski. Ele tinha muito medo de injeção, como criança indefesa, mas não hesitava nenhum segundo em fazer cenas que exigissem extrema coragem e

alta dose de risco. Como observa Herzog: “*Kinski was a peculiar mixture of physical cowardice and courage*”²³(HERZOG, 1999, 28:28).

Kinski gostava de ser o centro das atenções e quando a equipe de filmagem chegou ao topo da montanha, ficou furioso, pois ele seria apenas um detalhe no meio da paisagem. O conceito de paisagem de Kinski e Herzog era muito diferente; o primeiro queria que Machu Picchu fosse registrada ao estilo de Hollywood, como em um cartão postal; e o segundo queria focar em um detalhe extático no meio de toda esta enorme paisagem, ansiava por dar visibilidade a uma paisagem com qualidades quase humanas. Nas palavras de Herzog: “*But I wanted an ecstatic detail of that landscape where all the drama, passion and human pathos became visible*”²⁴ (HERZOG, 1999, 17:27). “*A landscape with almost human qualities*”²⁵ (HERZOG, 1999, 17:43).

O temperamento forte de ambos levou situações inusitadas a um set de filmagem, Herzog relatou no documentário que, no final das gravações, Kinski teria surtado completamente e estava deixando o local. Quando foi à sua procura e lhe disse que não poderia abandonar as filmagens, Kinski insistiu que iria embora e saiu. Herzog, com um rifle na mão, ameaçou o ator, que ao ver a seriedade do cineasta, retornou para o set de filmagem, ficando a partir desse evento mais disciplinado e controlado; ou seja, os surtos eram mútuos e se realimentavam (HERZOG, 1999, 35:10). Herzog sabia que o ator polonês tinha quebrado mais de cinquenta contratos antes de trabalhar com ele, então estava consciente de que provavelmente não seria uma tarefa fácil trabalhar com Kinski.

Apesar dos diversos conflitos, Werner Herzog afirma que ele e Kinski se completavam de uma maneira muito estranha, um precisava e admirava um ao outro. “*Kinski and I complemented each other in a strange way*”²⁶(HERZOG, 1999, 38:08). No entanto, apesar desta admiração mútua, Kinski nunca admitiria tal sentimento em público, segundo Herzog.

Kinski, em sua autobiografia, que segundo Herzog fala de um Kinski ficcional, descreve também a relação ator e diretor: “*He speaks of Herzog’s “derangement, insolence,*

²³ O trecho correspondente na tradução é: “Kinski era uma mistura peculiar de covardia e coragem” (tradução nossa).

²⁴ O trecho correspondente na tradução é: “Mas eu queria um detalhe extático dessa paisagem onde todo o drama, a paixão e o pathos humano se tornaram visíveis” (tradução nossa).

²⁵ O trecho correspondente na tradução é: “Uma paisagem com qualidades quase humanas” (tradução nossa).

²⁶ O trecho correspondente na tradução é: “Kinski e eu nos complementávamos de uma maneira estranha” (tradução nossa).

imprudence, brutality...dimwittedness, megalomania, lack of talent”²⁷ (HERZOG, 1999, 38:30). Em muitas páginas de sua autobiografia, Kinski retoma seus pensamentos sobre Werner Herzog, como numa compulsão obsessiva.

Werner Herzog afirma, sobre alguns trechos do livro, que ele próprio ajudou a escrever: *“I helped him to invent particularly vile expletives”* ²⁸ (HERZOG, 1999, 39: 00). O cineasta relata que ele e Kinski conversavam muito e que, certa vez o ator disse a ele que, se não falasse mal dele, ninguém leria sua autobiografia: *“Werner, nobody will read this book if I don’t write bad stuff about you”*²⁹ (HERZOG, 1999, 39:20), *“If I wrote that we get along well together, nobody would by it”*³⁰ (HERZOG, 1999, 39:23), *“The scum only wants to hear about the dirty, all the time”*³¹ (HERZOG, 1999, 39:27). Então, Herzog e Kinski com a ajuda de um dicionário começaram a pensar em palavras feias para colocar no livro, afirmando que se divertiram muito nesta brincadeira.

Em alguns momentos Kinski era extremamente amável e amigável com Herzog, embora parecesse quase impossível que Kinski tivesse também um pouco do calor humano já que seus surtos aconteciam de repente. Em um incidente na selva, um rapaz nativo do lugar foi picado pela cobra mais venenosa das redondezas e cortou o próprio pé com o serrote que cortava as árvores, pois o veneno se espalharia rapidamente pelo seu corpo e ele não sobreviveria. Logo depois deste acidente bastante grave, Kinski começou a surtar, porque, naquele momento, ele não era mais o centro das atenções. Quando ele enlouquecia era quase impossível controlá-lo.

Quase no fim das filmagens, os índios, assustados com os rompantes do ator polonês, conversaram com Werner Herzog e se ofereceram para matar Kinski, pois ela era um insano, mas Herzog os fez declinar da ideia. Disse aos índios da importância de Kinski para o término das filmagens. A situação foi séria porque os índios queriam mesmo matar o ator, tinham muita raiva dele, raiva esta que foi usada por Werner Herzog na filmagem de algumas cenas.

²⁷ O trecho correspondente na tradução é: “Ele fala da desorganização mental, insolência, imprudência, a brutalidade... estupidez, megalomania e falta de talento de Herzog” (tradução nossa).

²⁸ O trecho correspondente na tradução é: “Eu o ajudei a inventar xingamentos repugnantes” (tradução nossa).

²⁹ O trecho correspondente na tradução é: “Werner, ninguém vai querer ler este livro se eu não escrever coisas ruins sobre você” (tradução nossa).

³⁰ O trecho correspondente na tradução é: “Se eu escrever que nos demos muito bem juntos, ninguém a compraria” (tradução nossa).

³¹ O trecho correspondente na tradução é: “A escória só quer ouvir sobre a sujeira, o tempo todo” (tradução nossa).

O cineasta observou que por vezes Klaus Kinski sabia que precisava fazer algum ajuste. Assim, Herzog o provocava com alguma observação para que ele explodisse e chegasse ao resultado desejado. Ele sabia que após isso o ator gritaria por horas, mas também sabia que de alguma forma Kinski aprovava e esperava as suas provocações. Como era possível prever nesta singular relação, Kinski achava que Herzog era louco. Eles tinham dois pensamentos distintos e a mistura deles era bastante perigosa. Herzog chegou a pensar em matar Kinski, no entanto, depois de um tempo afastados eles procuravam um pelo outro. Uma vez perguntaram a Kinski por que trabalhava com Herzog: “Porque ele é maluco!”, ou seja, de certa forma ambos admitiam que o par era uma combinação perfeita de pessoas malucas.

“*Every Gray hair of my head I call Kinski*” ³² (HERZOG, 1999, 1:09:17), foi o que Herzog falou para ilustrar como Kinski o deixava nervoso. Apesar dos inúmeros contratemplos que ocorreram nesta relação, Herzog observa que admirava muito o ator, que ele era muito observador, intuitivo, percebia quando algo mínimo estava errado. Klaus Kinski tinha um movimento de cena que Herzog chamou de a espiral de Kinski “*Kinski espiral*”. Eles se entendiam um ao outro sem precisar usar palavras. Nas palavras de Herzog: “*We often understood one another without words almost like animals*” ³³ (HERZOG, 1999, 01:13:50).

Claudia Cardinale, que trabalhou com Kinski em Fitzcarraldo, disse aos amigos que trabalharia com o ator e foi advertida de que trabalharia com um homem insano. Ela disse que ele era muito tímido e apesar da sua má fama a tratava muito gentilmente. Herzog disse que Kinski quase não sorria, mas que com a Claudia Cardinale ele sorriu inúmeras vezes, detonando um possível gesto de encantamento, sedução ou espécie de pacato domínio com o sexo feminino, em especial com a linda e famosa atriz italiana.

Observou ainda que Kinski tinha mania de limpeza e sempre que apertava a mão de alguém, imediatamente desinfetava as mãos com álcool. Era tão possessivo que chegou a sentir ciúmes de um pequeno caderno de notas, o diário de filmagem no qual Werner Herzog escrevia todas as noites, pois ele não participava do processo de escrita junto a Herzog.

Em Cobra Verde, Kinski acabou dando ao protagonista um pouco das características do personagem de Paganini, filme de Kinski baseado no violinista italiano, Niccolò Paganini. Figura bastante excêntrica, devido à surpreendente habilidade com o violino, levou a lenda de que a perfeição na execução deste como musicista era advinda de um pacto que teria feito

³² O trecho correspondente na tradução é: “Cada cabelo cinza da minha cabeça eu chamo de Kinski” (tradução nossa).

³³ O trecho correspondente na tradução é: “Muitas vezes nos entendíamos sem palavras quase como animais” (tradução nossa).

com o demônio. O filme era um projeto que o ator planejava gravar e para o qual queria a direção de Herzog, que declinou do convite por achar o roteiro “infilável”.

1.3 A definição impossível dos limites da visão e o aspecto sacramental da marcha

Vimos que o encontro entre Bruce Chatwin e Werner Herzog, se deu *a priori* por motivos profissionais, mas a afinidade de projetos artísticos e de vida entre eles solidificaram um companheirismo para além da amizade. Prova disso, foi que quando estava muito doente, Chatwin convidou Herzog para passar um tempo com eles em Seillans. Ele acreditava que o cineasta alemão poderia curá-lo: quando se conheceram em Melbourne, no ano de 1984, Herzog e Chatwin conversaram, dentre outras coisas, sobre o gosto de ambos pelo andar, e então Chatwin, naquele momento de sofrimento, queria que Herzog repetisse a façanha realizada em favor da sua mentora intelectual Lotte Eisner, em que o cineasta supostamente a havia curado por ter realizado uma peregrinação de Munique a Paris.

Especificamente sobre a atuação de Werner Herzog, uma observação valiosa encontra-se na introdução do livro de Grazia Paganelli (2009) escrita pelo crítico cinematográfico italiano, Alberto Barbera:

A dimensão criativa nos seus filmes não narrativos é diretamente proporcional à documentação visual dos *tours de force* a que toda equipe é submetida e das performances físicas exigidas aos atores nos filmes de ficção. Nenhum cineasta mostrou de forma tão radical o dilema das origens de visão e dos limites do olhar (PAGANELLI, 2009, p. 9-10).

Segundo o crítico italiano, o cinema feito por Werner Herzog se dedica a mostrar imagens de lugares nunca antes vistos pelo olhar humano; seria a procura da “definição impossível dos limites da visão”, nas palavras do próprio Herzog: “Sinto-me um cineasta que manipula uma matéria desconhecida e que só quando a experimenta em condições extremas consegue compreender-lhe a substância.” (PAGANELLI, 2009, p. 10).

Esse limite da visão do qual Herzog contempla em sua película se faz concreto a partir da afirmação do próprio cineasta de que precisa chegar a condições extremas para ter a real noção do seu objeto. Isso fica claro em sua direção, por exemplo, em *Aguirre: a cólera dos deuses* (1972), em que a equipe de centena de pessoas com equipamentos e animais subiu

uma montanha perigosa para gravar a parte inicial do filme, ou no seu *documentário La Soufrière* (1977), em que Herzog visita uma ilha em que o vulcão está na eminência de uma erupção e ele faz gravações na beira da cratera vulcânica. Como em todos os filmes de Herzog: “[...] há o desejo maduro de experimentar (e não de fazer experiências), para descobrir que tipo de mundo a imagem pode imaginar” (PAGANELLI, 2009, p.15). Os seus filmes são cheios de percepções, sensações que representam, personificam os pensamentos.

O filósofo francês Gilles Deleuze classificava Werner Herzog como “O mais metafísico dos autores de cinema” Deleuze (2004 apud PAGANELLI, 2009, p. 43), pois através de seus filmes evoca questionamentos de cunho metafísico que se estabelecem através de pequenos detalhes ou gestos, por vezes bastante comuns ou cotidianos, mas que trazem sentidos ilimitados. Paganelli traz dois pensamentos do filósofo francês acerca da estética herzogiana, de que há nos filmes de Herzog um homem exagerado obcecado por um ambiente também exagerado ou desmesurado e que comete ações também em excesso. “A acção, portanto não é impelida nem sugerida pela situação mas “é um empresa louca, nascida na cabeça de um iluminado” (PAGANELLI, 2009, p.43); seria, portanto, uma ação tão grande e excessiva quanto o ambiente que a cerca. Como, por exemplo, em *Fitzcarraldo* (1982), com o projeto de subir o navio pela montanha para transformar a floresta nunca antes tocada em um grande templo de ópera. O outro pensamento trazido por Deleuze é o de que as personagens de Herzog, compõem “tais relacionamentos tácteis com o mundo, que enchem e inspiram a imagem” (DELEUZE, apud PAGANELLI, 2009, p. 43); e é justamente esta relação com o mundo que, segundo o filósofo, faz a imagem completa.

Para Paganelli, com o que concordamos e ainda aproximamos do *modus operandi* de Bruce Chatwin, o cinema herzogiano, bem como a literatura chatwiniana não têm compromisso com a imitação do real, bem como não veste roupagem explícita de partidarismo político ou julgamento. As semelhanças ocorrem por outros vieses que não a intencionalidade explícita. A ambos não interessa narrar histórias de vida linearmente, ou seja, de forma previsível e tranquilizadora, partindo de uma origem única e direcionadas para um determinado final. Preferem, aí sim, contar essas histórias através de uma perspectiva mais aberta que dispersa a narrativa em múltiplas direções. São imagens que suas mentes evocam e estão de tal forma enraizadas na realidade do seu mundo que paradoxalmente nunca lhes parecem visões abstratas e irreais. “Não é loucura, é aquele saber ver/ouvir dentro das fissuras do real que Herzog persegue desde sempre [...] (PAGANELLI, 2009, p.46). Assim como

Chatwin em relação aos leitores, Herzog busca apresentar aos seus espectadores lugares incomuns e desconhecidos; ele lhes proporciona algo como uma “epifania da visão”.

Herzog escreveu a “Declaração do Minnesota – factos no cinema documental” em abril de 1999, no qual ele observa sobre os diversos níveis da verdade que podem ser retratados pelo cinema. Segundo ele a verdade pode ser alcançada apenas através da “invenção, imaginação e estilização” (PAGANELLI, 2009, p. 44). A verdade seria então, algo muito além do que é mostrado aos olhos, e também muito além de qualquer compreensão ou interpretação que se possa extrair deste primeiro olhar. É necessário, portanto, relacionar esses elementos ao contexto em que estão inseridos e depois compreender a sua natureza.

Herzog observa que atualmente, o nosso sentido de realidade está sendo ainda mais posto em cheque devido ao “domínio digital”. Através dos efeitos digitais capazes de construir imagens perfeitas de dinossauros a batalhas históricas e também do *photoshop*, quase sempre se pensa se determinada imagem foi retocada ou manipulada com os diversos efeitos digitais existentes, questionando se a imagem é verdadeira ou não.

Esse ganho tecnológico transformou de maneira intensa o sentido de realidade, mas segundo Herzog, a principal questão é se existe, de alguma forma, um sentido de verdade implícito em todo esse questionamento. Herzog observa: “Como disse, é um desafio e temos de encontrar algo que esclareça a partir de fora, algo que vá para além ou sob esta realidade, algo que nos dê uma espécie de visão em êxtase, que perdure por muito mais tempo do que a própria realidade.” (PAGANELLI, 2009, p. 53). Segundo o cineasta, não se conseguirá responder o que é a verdade, apenas se aproximará dela, já que ela será sempre capturada, descrita ou representada de forma superficial.

Com esta proposta, as montagens feitas pelo cineasta deslocam literalmente a atenção do espectador para as margens, para os cortes de montagem que duram um instante, mas que abrem infinitas possibilidades; por sua vez, a incompletude das cenas do romance de Chatwin também faz o olhar dos leitores deslizar dos aspectos nodais da trama para sucumbir a detalhes periféricos que atravessam os eventos e os diálogos.

Ainda sobre as filmagens de Herzog, a autora comenta que “O ritmo é, desde o princípio, veloz: grandes planos [...]” (PAGANELLI, 2009, p.16). Além disso, a sua narrativa em *Cobra Verde* é apresentada com muita velocidade, mas também com uma certa “violência”, através da sua “câmera frenética” (PAGANELLI, 2009, p.19); por vezes, o espectador se sente atordoado com tantas informações. E como Herzog busca apresentar ao

seu espectador lugares incomuns e desconhecidos ele lhes proporciona algo como uma espécie de revelação.

Herzog afirma que não foi proposital, mas que o filme *Cobra Verde* (1987) tem influência da pintura flamenga. O cineasta relata ter utilizado cores que são parecidas, especialmente com aquelas presentes em telas de Rembrandt, pelos tons escuros, pasteis, além de algumas mensagens cifradas, que não estão ali para serem decodificadas. Referindo-se especificamente à cena dos homens sujos de lama no início de *Cobra Verde*, o cineasta observou que, ao optar por usar as películas Kodak e Fuji, acaba por dar destaque a algumas cores. Ele observa que faz muitas referências às cores de Rembrandt em seus filmes. “Quando filmo na selva há muito verde, muita chuva, muita lama, cores de Rembrandt, e uso Fuji.” (PAGANELLI, 2009, p. 67). A declaração da referência ao pintor holandês é feita por Herzog como se tivesse acontecido ao acaso, mas, ao mesmo tempo, parece intencional. Algo como se ele tivesse percebido posteriormente uma tendência, questão de gosto, adequação ao clima que queria imprimir ao filme, ou mesmo escolha inconsciente. O efeito é imediato: reforça a cena, intensifica a dramaticidade dos acontecimentos, “desrealiza” o espaço tempo da narrativa que ganha contornos de “era uma vez.”³⁴

As paisagens fortes, misteriosas e desconhecidas compõem a preferência estética de Herzog e são quase sempre encontradas nas suas obras. Elas funcionam não somente como o local, mero cenário onde se passa uma história e onde vivem seus personagens, mas também se comportam como uma personagem forte que deve ser olhada e interpretada com atenção. “É também como ideia de um *décor* que é uma personagem, que devemos escutar e seguir nas diversas formas como se manifesta, e que devemos apoiar, porque é portador de uma verdade ainda por descobrir.” (PAGANELLI, 2009, p.129)

Se Herzog ansiava pela “definição impossível dos limites da visão”, Chatwin buscava “o aspecto sacramental da marcha”, representado pela convicção de que o andar – completamos, o contar – é não só um tipo de terapia, mas também uma dinâmica poética capaz de mudar o mundo e livrá-lo de suas injustiças. Dentre tantos traços distintivos parecidos entre os dois, o prazer pelo andar e pelas viagens, bem como o gosto por um olhar diferenciado estava entre seus amálgamas de alma artística.

³⁴ Esta reflexão foi captada em uma aula da Professora Maria Cristina Ribas, no Mestrado (ILE, UERJ), em 2016.1, e está sendo desenvolvida em trabalho a ser publicado no corrente ano.

Nesta época, a saúde de Chatwin piorava a cada dia, ao ponto de sequer ter forças para assistir a um documentário, levado por Herzog, a respeito de nômades, assunto de grande interesse de ambos. Dez minutos era o máximo que Chatwin conseguia assistir antes que passasse mal; tão mal que, em seus momentos finais, insistiu com Herzog para que o ajudasse a morrer.

A vida de Chatwin, já no momento derradeiro de sua morte, foi comparada pelo compositor sul-africano Kevin Volans à vida de Rimbaud e seus sonhos horrendos. Um rosto fantasmagórico lhe aparecia oniricamente, e para ele era a personificação de seu sofrimento, como em *O vice-rei de Uidá*, quando o personagem Padre Lessa sofre ao ter sonhos como os do poeta francês.

Chatwin era tão intenso que não poderia mesmo viver muitos anos, sob pena de se tornar uma descrição do que fora o personagem de Kinski dirigido por Herzog em *Cobra Verde*: “um sexagenário adolescente, todo vestido de branco, com uma juba loura” (SHAKESPEARE, N. 1999, p. 751).

Nessa mistura de elementos tão homogeneamente reativos, surgiu, em parceria, não somente um produto singular – o filme *Cobra Verde* –, mas também um encontro de vida, de arte, e de perpétua busca pelo autoconhecimento e pelos limites humanos. A peregrinação, defendida por ambos, é o exemplo da incessante caminhada pela transformação do homem, que em seus devires, a cada passo, se redescobrem, se reinventam, reconstroem. Estendendo a errância e o entrelace ao público, dizemos que assistir ao filme pode também interferir na leitura do romance e instigar o leitor a revisitar o texto inspirador.

Herzog encontrou em Chatwin a personificação da intensidade, que é a essência de suas obras. De paisagens impossíveis a elencos ímpares, Werner Herzog sempre se identificou com o limite, com o extremo de tudo aquilo que pudesse lhe servir em seus sets de filmagem; e Bruce Chatwin ofereceu ao cineasta um exemplo de aproveitamento da vida de forma descomedida, um “fogo de artifício” (SHAKESPEARE, N. 1999, p. 751) que brilha com fulgor, mas que não costuma brilhar para sempre. O que faz a luz se manter é a energia produzida nas releituras e no constante atrito das tensões que aproximam os elementos mais díspares. Neste calor das fricções irrompem fagulhas que alumiam as obras artísticas, o público e as vidas que se entrelaçam na arte.

2 O VICE-REI DE UIDÁ: O OLHAR DE CHATWIN

O romance *O vice-rei de Uidá* de Bruce Chatwin, inicia-se com o seguinte prefácio: “O material que levantei se revelou, porém, tão fragmentado que decidi modificar os nomes dos personagens principais e escrever um trabalho de pura ficção.” (CHATWIN, 1987, p. 12). O jogo discursivo do autor neste Prefácio é garantir o teor ficcional do relato e assim contar ao leitor, de forma bem detalhada, os percalços passados na pesquisa para o desenvolvimento do livro. Já nesta primeira ambientação, encontra-se uma questão muito importante que é a quebra do paradigma biográfico diante da ficcionalidade do discurso histórico, colocando a dicotomia biografia *versus* romance histórico. Em uma biografia, o biografado é o personagem protagonista da narrativa, sendo o autor (biógrafo), uma espécie de narrador heterodiegético. É como Bruce Chatwin observa, logo de início, que devido às lacunas do material histórico, decidiu ao invés de fazer uma biografia um romance histórico. Desta forma, ele, o biógrafo, passa ser o foco da narrativa, ao contar os seus passos na busca de informações do seu objeto de estudo, na ficção nomeado de Francisco Manoel da Silva (Francisco Félix de Souza, no real). Justamente aí se encontra a quebra do paradigma biográfico. O autor ficcionaliza os elementos da cultura africana e narra a vida do protagonista através das histórias de seus descendentes.

Em nossos estudos, verificamos que Alberto da Costa e Silva escreveu um livro histórico-biográfico, *Francisco Félix de Souza, mercador de escravos* (2012) sobre o mesmo personagem histórico estudado por Chatwin e também, no prefácio do seu livro, observa que o material que coletou desde os seus quinze anos de idade era insuficiente e por vezes contraditório demais para a sua pretensão de escrever um livro:

Muito pouco – pensei mais de uma vez – para servir de fundação para um livro. Mas logo me contrariei, pois, afinal, esta é a tarefa de quem escreve história: juntar o que se tem por fatos, ainda que insuficientes, eivados de fabulações ou contraditórios, e procurar dar-lhes forma, coerência, movimento e, se possível, rumo, no vão intento de recriar ou imitar o passado (SILVA, 2012, p. 09).

Muitos dados importantes de Francisco Félix de Souza são contraditórios, por exemplo, apesar de a maioria dos historiadores comumente afirmar que o traficante de escravos teria nascido na Bahia, algumas fontes teriam dito que ele nasceu no Rio de Janeiro. Além disso, datas como o ano da sua chegada na África e os verdadeiros motivos da sua saída

do Brasil, são desconhecidos, assim como também não se tem notícia da parte brasileira da sua história.

Desta forma, Silva escolheu a partir de suas fontes, interpretar a figura de Francisco Félix de uma determinada maneira, de acordo com o modo como analisou os documentos oficiais, as memórias orais, que são por si só um material plurissignificativo. Portanto, a leitura desses documentos vai ser uma soma da perspectiva de mundo e das inferências do pesquisador. Nesse sentido, Silva, diferentemente de Chatwin que escreveu um romance histórico, optou por escrever um relato histórico-biográfico sobre De Souza.

Como citado anteriormente, ambos os processos de pesquisa de Chatwin e Silva levaram a um conjunto de documentos que não conseguiu preencher todas as lacunas da história. Chatwin, ao escolher uma ficção preencheu os “vazios” do seu relato histórico com elementos ficcionais, por exemplo o capítulo que narra a infância de De Souza, esta parte do romance é totalmente ficcional, e também o fato dele ter se tornado o bandido Cobra Verde, que também é ficção.

Cobra Verde é uma serpente conhecida por sua rapidez e, por isso, alguns cangaceiros do nordeste receberam a expressão como apelido. Era como chamavam um dos cangaceiros do bando de Lampião e também um dos integrantes do grupo de Antônio Silvino. Mas, apesar desta informação, a presente pesquisa não encontrou nenhum indício que confirmasse a referência ou a alusão específica a algum desses personagens históricos.

Além de Chatwin e Silva, um outro pesquisador comprova a dificuldade de trabalhar com os documentos sobre De Souza. O historiador Robin Law enumera em seu texto “A carreira de Francisco Félix de Souza na África Ocidental” (2001) as diversas contradições deixadas pelo caráter fragmentário dos documentos acerca do brasileiro traficante de escravos, o que ilustra a natureza questionável da veracidade do relato histórico. Um exemplo bastante claro deste fato é que não se tem nenhum documento oficial que prove a alcunha de Vice-Rei dada a Francisco Félix de Souza. Já na tradição oral, essa posição é um fato. Como observa Law, que não deve ter lido atentamente o prefácio de Chatwin:

A natureza da posição de Francisco Félix em Ajudá é frequentemente falseada na tradição local, como de “vice-rei de Ajudá e chefe dos brancos”. Esse equívoco foi consolidado internacionalmente pelo romance histórico de Bruce Chatwin, que, embora confessadamente uma obra de ficção, se baseia estreitamente (na sua parte africana, mas não, na brasileira) na vida de Francisco Félix de Souza (LAW, 2001, p. 18)

Na tentativa de concatenar os fatos, para desenvolver um texto coerente, são feitos preenchimentos para ocupar as lacunas da história, que por diversas vezes não pode responder, e por isso é necessário compreender o quanto de ficção há nesses preenchimentos. Nesta tentativa de desenvolver um texto coerente, seja ele um relato histórico-biográfico ou uma ficção, é necessária a compreensão de que essa oposição entre real e fictício é bastante sutil. Wolfgang Iser (2002) observa que os textos ficcionais não são isentos de realidade e os textos não ficcionais não são isentos de ficcionalidade. Por isso, para o autor, a dicotomia real e fictício não teria mais validade e deveria ser substituída pela tricotomia Real, fictício e imaginário: “Como o texto ficcional contém elementos do real, sem que se esgote na descrição deste real, então o seu componente fictício não tem o caráter de uma finalidade em si mesma, mas é, enquanto fingida, a preparação de um imaginário” (ISER, 2002, p. 385). Um dos problemas da dicotomia Real e Fictício é não levar em conta as realidades sociais, de caráter emocional e sentimental. Iser afirma ainda que as repetições presentes nos textos são produtos do ato de fingir e seriam o preparo para o imaginário.

Sobre o prefácio de *O vice-rei de Uidá* é interessante salientar que este funciona também como um primeiro capítulo, apresenta o contexto histórico em que a pesquisa para o desenvolvimento do livro foi feita, faz a ambientação e a antecipação para o leitor do que está por vir, mas não parece ser uma parte fora da narrativa ficcional. A narração de Chatwin sobre a pesquisa feita no prefácio parece ser continuada nos capítulos que se seguem, como se ele fosse um pesquisador/observador que descreve as cenas que vê ou relata as descobertas de informações que vai fazendo. O autor faz um jogo com o leitor que sempre se depara em dúvida se está diante de um discurso histórico ou ficcional. Ao justificar sua escrita ficcional, pela falta de material documental, Chatwin se insere no ato de fingir de que fala Iser, que leva ao imaginário.

Segundo Paulo César Silva de Oliveira (2016), o “Prefácio” de *O vice-rei de Uidá* pode ser uma estratégia por parte do autor, Bruce Chatwin, que ao fingir fracassar em sua pesquisa sobre Francisco Félix de Souza, cria a possibilidade de uma escrita ficcional.

Nesse sentido, o “Prefácio” seria ficcional por excelência, revelando-se problemático para o leitor, na medida em que Chatwin enfatiza uma oposição entre o material histórico-documental levantado e a “pura ficção”, que ao final dá forma ao romance. Podemos discutir, por exemplo, se a escolha da ficção romanesca em detrimento do relato biográfico está realmente em desacordo com a narrativa histórica, opondo, deste modo, discurso ficcional e discurso histórico. No Romantismo, essa estratégia foi bastante utilizada e apontava para o caráter ambíguo do discurso literário, ao mesmo tempo em que o vinculava ao real histórico, espécie

de exterior configurado e logo descosido pelo texto ficcional (OLIVEIRA, 2016, p. 14).

O primeiro capítulo do romance começa *in ultima res* com a narração da comemoração dos 117 anos de morte de Francisco Manoel da Silva, pelos seus descendentes vindos de várias partes da África como a Nigéria, Togo, Gana e Costa do Marfim; o patriarca teria deixado aproximadamente 63 filhos mulatos e uma quantidade desconhecida de filhas. As comemorações começam com uma missa católica e seguem com rituais africanos, de vodú e sacrifícios de animais. As mulheres vestiam roupas extravagantes, com estampas de leões e rostos de ditadores militares; os meninos, boinas decoradas com uma estrela vermelha; e os homens, traje nacional ou ternos de brim branco ou cáqui, o que ratificava a influência comunista sobre o país.

Os descendentes de Da Silva se lamentavam pelo fim do tráfico de escravos, pois aquela época teria sido “a Idade de Ouro” para a família, que “[...] era rica, famosa e branca” (CHATWIN, 1987, p. 15). Eles se autodenominavam brasileiros, mesmo sem falar português, e denominavam “preta” qualquer pessoa que tivesse a cor da pele um pouco mais negra que as suas próprias, demonstrando o pensamento preconceituoso de que os brancos seriam superiores aos negros.

Uma das partes cômicas do romance é a narração da tentativa de registrar o encontro da família nos degraus da catedral católica. O responsável pela foto era um dos netos de Da Silva, que possuía 89 anos e, com a ajuda de dois meninos, tentava colocar ordem em toda a confusão. As mulheres não paravam de falar e de empurrar umas às outras, enquanto que os homens se comportavam de forma similar. O fotógrafo, desesperado, orientava os meninos a empurrarem as senhoras para que coubessem no enquadramento da máquina. Ao final, os inúmeros membros da família Da Silva se posicionaram como deveriam, e, com a foto do patriarca ao centro, o registro foi feito.

As cenas do primeiro capítulo narram elementos bastante peculiares da cultura africana, como, por exemplo, a veneração aos antepassados. O sincretismo religioso com a mistura da liturgia católica e os rituais do vodú. Além disso, Chatwin ao emprestar ao leitor o seu olhar nos apresenta já no primeiro capítulo a cultura africana com bastante extravagância, barulho e cor.

O segundo capítulo narra, quase por completo, a história de vida de Eugênia da Silva, a filha branca de Dom Francisco. O capítulo começa *in ultima res* com Mamãe Wéwé, como era chamada, já bastante doente, narra a sua paixão por um tenente inglês e como quase

enlouqueceu depois que ele a deixou. Com trinta anos de idade ela parecia uma senhora, tinha contato com a sua criada e com um menino que era seu escravo e os seus pensamentos se limitavam ao pai e ao tenente por quem se apaixonara anos atrás. Eugenia via os seus parentes com maus olhos e eles a temiam, por pensar que ela tinha uma espécie de maldição:

Para ela seus parentes não passavam de máscaras de um pesadelo. Por seu lado, os Da Silva encaravam a mulher branca e sem filhos com supersticioso temor. Desconfiavam que ela tivesse mau-olhado. Precavidos, queimavam os fios de cabelo que lhe caíam e as aparas das unhas, depois de cortadas (CHATWIN, 1987, p.45).

Eugênia cultuava o pai como a um santo, sempre enfeitando o altar dedicado a ele e ficou enraivecida quando um padre lhe disse que a igreja não a permitia colocar uma imagem de São Francisco em cima do túmulo do seu pai, pois ele tinha sido um traficante de escravos e ela indignada “defendeu” o: “– Mas ele os mandou ao PARAÍSO! – ela gritou, apontando para a vista panorâmica da Bahia.” (CHATWIN, 1987, p.55).

A personagem Eugênia, a filha branca de Francisco Manoel, funciona como um elo da narrativa, através das analépses consequentes dos seus delírios, a personagem se liga a um tempo passado, em que foi testemunha ocular e um tempo presente, o da sua doença, se comportando ainda como um elo entre os capítulos.

No terceiro capítulo é narrada a infância de Da Silva no nordeste brasileiro. Narra sobre a cultura sertaneja e algumas características de sua personalidade e religiosidade e lendas:

Os sertanejos são rudes e pobres. Possuem traços duros, cabelos lisos e, de vez em quando, os olhos verdes de um antepassado holandês ou celta. Detestam os negros. Acreditam em curas milagrosas e suas lendas falam de um rei fantasmagórico, chamado dom Sebastião, que livrará a terra do Anticristo (CHATWIN, 1987, p. 59).

O narrador relata como o pai de Da Silva morreu enforcado quando o cordão de seu chapéu se enroscou em galhos de uma árvore, enquanto tocava uma boiada, quando Francisco Manoel tinha apenas um ano de idade. Nos tempos de grande seca, os animais começaram a morrer e ele viu sua mãe morrer de fome, pois ela deixava de comer para que o menino pudesse se alimentar e sobreviver. Depois que sua mãe morreu, seu padrasto o deixou sob a responsabilidade de um padre que o ensinou dentre muitas coisas, as quatro operações e a liturgia da igreja. Devido ao seu sofrimento, Francisco Manoel se tornou um ser insensível, que não se importava com as amarguras dos outros “Sabia que Deus criara os homens para os atormentar na solidão e, no entanto, seus próprios sofrimentos acabaram por deixá-lo

insensível ao sofrimento alheio” (CHATWIN, 1987, p.66). Nesta parte do romance é mostrado como Francisco Manoel foi aos poucos se tornando o temido bandido Cobra Verde. Ainda menino Francisco Manoel gostava de ver as pessoas serem chicoteadas no pelourinho, depenava passarinhos e uma vez tentou crucificar um gato que conseguiu fugir. Ele desde bem pequeno era muito mau e sádico.

Sempre quis ser um boiadeiro, quando no mês de outubro os peões vinham das fazendas para os mercados da Bahia, Francisco Manoel gostava de ficar perto deles para escutar as histórias que contavam sobre onças e o cangaço, toda vez ele pedia para que lhe levasse com eles, mas o consideravam muito pequeno. Depois mais crescido, deixou a companhia do padre Menezes Brito e andou pelo interior do nordeste exercendo dentre vários ofícios, os de aprendiz de açougueiro, vaqueiro, tropeiro e também garimpeiro, mas continuou perambulando. E depois de meses se tornou o bandido Cobra Verde, como pode ser visto no trecho do romance: “Francisco Manoel levou meses para perceber que era o famoso bandido Cobra Verde, que roubava apenas as mulheres ricas e, assim mesmo, só para apoderar-se de seus enfeites e berloques.” (CHATWIN, 1987, p.69).

Francisco Manoel achava que seria um andarilho para sempre, mas no dia de Santa Luzia, no ano de 1807 sua viagem sem rumo chegou ao fim. Enquanto passava pelo povoado de Uauá conheceu a filha de um poteiro e casou-se com ela uma semana depois. Ele arranhou um trabalho na fazenda dos Coutinho e aprendeu muitas coisas no trabalho de uma fazenda. E apesar da crueldade notória de sua personalidade, tinha um senso de justiça, era de ferir sua honra não devolver ao dono o boi que tivesse se desgarrado. Além disso, os trabalhadores pobres quando eram enganados por seus donos, sempre o procuravam para que os ajudassem a receber o que tinham por direito.

Francisco Manoel começou a se irritar com a rotina ao lado de sua mulher: “A tensão de viver com ela afetou os nervos de Francisco Manoel. Ao ver aquele sorriso tão vago, ficava pálido de raiva e sentia-se tentado a esganá-la” (CHATWIN, 1987, p.71) e piorou ainda mais quando descobriu que ela esperava um filho dele. “A perspectiva de presenciar o parto era-lhe repugnante.” (CHATWIN, 1987, p. 71-72) Então ele rapidamente viajou e quando voltou sua filha já havia nascido.

Numa tarde, enquanto a mulher buscava água, Francisco Manoel tocava seu violão e a sua filha no berço começou a chorar, ele ficou tão enraivecido que quase quebrou o violão em cima do berço e acabou por quebrar o instrumento nos próprios joelhos. Antes que a mulher voltasse ele foi embora de casa e voltou a perambular sem rumo. Indo para o sul acabou

chegando a charqueada do seu antigo patrão para quem voltou a trabalhar, lá começou a ensinar Joaquim Coutinho, filho de seu patrão, o ofício de peão.

Joaquim Coutinho o convenceu a ir com ele para a fazenda da família em Tapuitapera, no litoral e lá o Coronel Coutinho o recebeu feliz em pensar que este poderia exercer uma boa influência sobre o seu filho. Ele foi tratado pelo patriarca da família Coutinho como se fosse um dos seus e lhe deu a responsabilidade de cuidar das cocheiras. Francisco Manoel além de sempre tentar agradar o Coronel, se vestindo adequadamente para o jantar, quando propositadamente perdia uma partida de gamão, ou quando escutava as suas histórias.

Francisco Manoel, que antes gostava da simplicidade de sua casa, naquele momento se encontrava fascinado por todo aquele luxo exacerbado da fazenda e dos objetos que a compunham e não tinham mais limites para o seu desejo de possuir tais objetos para si.

Francisco Manoel da Silva gostava de assistir os rituais religiosos dos escravos com máscaras de metal e roupas brancas, com suas danças giratórias até que ficassem em transe. Ele adorava ouvir as histórias e ensinamentos de Jerônimo, um pai de santo Iorubá, que lhe deixava fascinado com a descrição dos palácios feitos com crânios e ali o nome “Daomé” ficou registrado para sempre em sua memória.

Quando o Coronel teve um derrame, a sua mulher acabou convencendo Joaquim que Francisco Manoel, “o capiau”, como ela o chamava, deveria ir embora, por que ela sempre detestou a presença dele na sua casa. Apesar da raiva que sentiu, Da Silva, deixou a fazenda e foi para a Bahia, onde conseguiu emprego com um homem que vendia instrumentos de tortura de escravos. Ele era famoso no lugar devido aos seus olhos verdes e sempre que passava por multidões era parado por alguém, mas nunca pela mesma pessoa: “Com parceiros dos dois sexos ele executava os atos mecânicos do amor, em quartos forrados de tábuas. Eles partiam com a sensação de terem roçado a morte e nenhum voltava pela segunda vez.” (CHATWIN, 1987, p. 83).

Ele queria ir para a África, mas ainda não tinha se decidido e ficava rodeando o carregamento de negros escravos e aprendendo sobre tal comércio. Para isso, fez amizade com um cigano negreiro que lhe ensinou como disfarçar as doenças dos escravos para enganar os compradores. No entanto, toda vez que ele conversava com traficantes de escravos mais velhos, todos se amedrontavam quando ele lhes perguntava sobre o Daomé.

Certa tarde, enquanto estava próximo a um local de leilões encontrou dentre os compradores, o seu amigo Joaquim Coutinho, que lhe contou que depois que o pai morreu a família ficou em uma situação difícil e disse que estava tentando investir na compra de

tumbeiros mais velozes. Os escravos mais caros vinham de Uidá, e na época a Inglaterra havia impedido o tráfico de escravos, mas a proibição não se estendia ao Daomé. Não passou muito tempo e Francisco Manoel da Silva foi enviado pela Capitania dos Portos para o forte de Uidá no Daomé com a permissão de traficar escravos.

O terceiro capítulo funciona como a justificativa para o protagonista ter se tornado o bandido Cobra Verde e posteriormente traficante de escravos. Como vítima da realidade social difícil do sertão nordestino, órfão, faminto, cria um argumento para se tornar um homem cruel e violento. Neste capítulo é muito presente a não domesticidade que tanto Bruce Chatwin defendia em sua vida.

No quarto capítulo, o protagonista desembarca sozinho em Uidá e é recebido pelo ministro daomeano do tráfico de escravos e por representantes do rei com garrafas de vinho, muitos brindes e tiros de mosquetes pelos soldados do rei. Depois de ser recebido por parte da corte, o eunuco real cobrou presentes do brasileiro que não tinha levado nada para oferecer aos anfitriões. Chegando ao forte encontrou o lugar em péssimo estado, em ruínas e muito sujo. Lá em meio a tanta destruição encontrou Taparica, era o único membro da guarnição que havia sobrevivido. Ele era um ioruba livre que havia se alistado no primeiro regimento da milícia negra e contou que o rei permitiu que os seus soldados roubassem o forte e esvaziaram o forte. Taparica sobreviveu, então o torturaram acreditando que ele soubesse algo sobre algum tesouro escondido, mas antes que o matassem, foram surpreendidos com a explosão do paiol de pólvora e o deixaram em paz desde esse dia.

Depois de alguns dias, um mensageiro do rei foi enviado até Francisco Manoel pedindo armas. O povo estava descontente com o seu governo, havia escassez de comida e o rei era considerado covarde e bebia demais. E como o exército do Daomé estava quase sem munição estavam correndo o risco de serem atacados pelo Alafin de Oyo. E como Francisco Manoel se recusou a ir até o rei, como foi pedido, o mensageiro saiu enfurecido e posteriormente chegou o Yovogan³⁵ cobrando os presentes que o brasileiro não havia trazido. O que ficou claro nesta conversa é que os presentes só chegariam ao rei se os prisioneiros fossem soltos, se o tráfico de escravos fosse retomado e se o forte fosse restaurado.

A resposta do brasileiro causou uma grande revolta e por pouco uma amazona não o feriu gravemente. Gritavam morte aos brancos e a multidão só se acalmou quando o Yovogan sinalizou para que parassem. E apesar da indignação inicial, na mesma tarde, o Yovogan

³⁵ Ministro estrangeiro que manipulava termos de negociações, leis de costumes, imposto, acesso ao porto, viagens das relações exteriores. Era ele quem negociava a venda de escravos e armas. Cargo sempre ocupado por um branco.

enviou muitos homens e material para a restauração do forte. As semanas que se seguiram Da Silva trabalhou como poucos homens conseguiriam trabalhar a ponto dos negros se chocarem ao ver um branco trabalhando daquele jeito. E assim o forte voltou a traficar escravos. Depois que os primeiros tumbeiros carregados de escravos partiram, chegaram os presentes de que tanto o rei precisava: mosquetes, cachaça, fumo, chita e sedas. Em dois anos Da Silva conseguiu enviar para a Bahia 45 carregamentos de escravos.

Era um comerciante honesto, nunca desrespeitou os acordos que fazia com o rei, apesar de não conhecê-lo pessoalmente. O rei não ia ao seu encontro, pois os reis daomeanos tinham uma espécie de superstição que os impediam de olhar o mar. Da Silva obedecia a todos os desejos do rei, exceto os inúmeros convites que lhes eram enviados todo mês para que fosse visitar o monarca. Quem lhe escrevia era o escriba português do rei, um prisioneiro há dezesseis anos e que em um desses convites revelou a Da Silva sua condição de cárcere e que não via um conterrâneo todos esses anos.

Da Silva não concordava com a crueldade excessiva dos daomeanos em relação aos negros cativos que lhe entregavam no porto. O seu senso de comércio fazia ele se sentir ofendido com os maus tratos exagerados com os escravos e algumas vezes, ele se reportou ao Yovogan se queixando que os guardas daomeanos “arruinavam uma propriedade valiosa” (CHATWIN, 1987, p.97).

Depois de cinco anos, os problemas começaram, os ingleses não reconheciam mais Uidá como porto de escravos. E quando ele precisava receber os capitães brasileiros no forte por várias semanas até que o mar se acalmasse, ele desprezava de tal forma a companhia destes que preferia se retirar e ficar sozinho ou procurava o Yovogan para lhe acompanhar.

Francisco Manoel ficava com os olhos fixos nas embarcações que partiam do porto sonhando um dia voltar para a Bahia, onde teria uma casa grande, muitos netos e um regato³⁶ no jardim. Mas algo o fazia acreditar que nunca mais regressaria ao Brasil. Com objetivos de se libertar desse temor ele escrevia cartas ao seu amigo Joaquim Coutinho, por exemplo, esses dois trechos em que ele se queixa sobre a África e o povo daomeano: “Esse povo deve ser os maiores ladrões do mundo. Eu seria capaz de morar em qualquer outro continente, mas neste, não. Sujeitar-me-ia a viver em terras cobertas de gelo e neve, ou onde quer que fosse, só para me livrar de sua tagarelice...” (CHATWIN, 1987, p.101) e “Não consigo sequer descrever a existência cretina que levo, nem quanto me sinto solitário, sem família e amigos. Talvez regresse o ano que vem e me case...” (CHATWIN, 1987, p.101).

³⁶ Corrente de água pouco volumosa e de pequena extensão; ribeiro, riacho, córrego.

Ele sempre perguntava ao seu amigo por notícias do Brasil para que mantivesse as recordações da sua terra natal. No entanto as respostas de Coutinho eram sempre apenas comerciais:

Por nosso brigue Legítimo Africano recebi no dia de hoje um carregamento de 230 peças (144 homens e 86 mulheres), bem como 41 500 nozes de cola³⁷ (fêmeas). Lamento informar a perda de um terço da carga, devido a uma epidemia de câmaras de sangue. Gostaria de saber por que, na sua opinião, as mulheres resistem muito mais do que os homens. Nesse meio tempo as peças abaixo relacionadas serão vendidas pelo preço mais alto possível. Sua parte será remetida em espingardas de pederneira, fumo e barras de ferro (...) (CHATWIN, 1987, p. 101).

Da Silva acabou aderindo os hábitos africanos, usava roupas largas devido ao clima, passou a ter certas superstições africanas como usar amuletos contra o mau olhado, usava misturas milagrosas com excrementos para curar doenças e começou a visitar o templo da Serpente para assistir aos rituais do vodun³⁸. Depois que ele percebeu que a África era o seu destino, decidiu casar com uma africana, a filha do chefe dos canoieiros, seu nome era Jijibu, tinha dezesseis anos e foi oferecida ao brasileiro pelo próprio pai. Mesmo com o aviso de Taparica de que Da Silva iria se arrepender daquela escolha, o brasileiro se casou e teve com Jijibu seu filho Isidoro, com o nascimento de um filho homem, os parentes de sua esposa se mudaram para o forte fazendo uma grande confusão. Francisco Manoel pediu a sua esposa que controlasse os seus parentes e Jijibu respondeu “– Roubar de branco não é roubar” (CHATWIN, 1987, p. 105).

Quando o Yovogan morreu, foi colocado em seu lugar, um comandante da brigada, um homem arrogante por quem Francisco Manoel era mal tratado. E o rei não lhe fornecia mais escravos para pagar pelas encomendas que fazia. Da Silva acabou preso e depois de ser bastante torturado pelos soldados, virou um joguete nas mãos do rei. Ele tinha a sensação de que seu fim estava próximo.

O rei indagou sobre os navios que cercavam a costa de Uidá e lhe acusou da morte do seu cachorro, um Galgo. Antes que Da Silva pudesse responder, os soldados o levaram para a prisão, raspam sua cabeça e o mergulharam num tonel de anil. Como a cor branca era a cor da morte para o povo daomeano, preferiram o deixar perecer ao relento, sem água, nem

³⁷ Fruto das plantas pertencentes ao gênero Cola da subfamília *Sterculioideae* (*Malvaceae*). As espécies mais comuns são encontradas na África Ocidental e na Indonésia.

³⁸ A palavra “Vodun” é a palavra nas línguas gbe (Fon-Ewe) para “espírito”. “Vodum” pode designar tanto a religião quanto os espíritos ancestrais nessa religião. O termo vodou é de origem Ewe/Fon e significa força divina, espírito, força espiritual. É usada pelo povo do oeste da África para designar os deuses e ancestrais divinizados. É uma religião tradicional da costa da África Ocidental, da Nigéria a Gana.

comida. E ele, fraco, delirava com a sua infância no Brasil e com os gritos da filha que lá deixara. Via imagens de sua cabeça em uma bandeja de prata rodeada por moscas varejeiras. Algumas vezes ele ria da sua própria condição: “Outras vezes se afogava de tanto rir diante do absurdo de morrer naquele verdadeiro ossuário, onde os defuntos eram mais vivos do que os próprios viventes” (CHATWIN, 1987, p.115).

Antes que morresse, Francisco Manoel foi salvo pelo príncipe Kankpé, que com ele firmou um pacto de sangue. O príncipe colocou o sangue na metade um crânio e juntos beberam. Agora eram irmãos:

Kankpé rolou os olhos e proferiu juramentos: — A dê la... A dê la... — irmãos de sangue vivem juntos e juntos devem morrer. Francisco Manoel bebeu com o contentamento de um homem que escapou da morte certa. Levou mais trinta anos para entender até onde ia seu compromisso (CHATWIN, 1987, p. 118).

O Quarto capítulo evidencia uma espécie de choque de cultura entre Francisco Manoel e a cultura na qual estava se inserindo, a cultura africana. Mas que ao lhe ser imposto o obriga a se adaptar aos novos estranhos costumes. Este é o capítulo de ritmo mais acelerado e violento, a narrativa tão realista faz o leitor experienciar e participar da história, mesmo que certas tradições lhe causem estranhamento.

No quinto capítulo, Francisco Manoel ajuda o príncipe Kankpé, depondo o rei e o colocando em seu lugar. Um ano depois tinha se tornado O vice-rei de Uidá e o responsável por transformar o exército do Daomé no mais eficiente de toda a África Ocidental. Tinha uma vida luxuosa, sendo chamado de Dom Francisco, mas também de *Adjinaku*, que significa o Elefante. Tornou a cidade de Uidá mais civilizada e aboliu o uso de chicotes nas suas fazendas.

Treinava as amazonas³⁹ com quem se juntava para guerrear. Toda violência advinda de suas guerreiras lhe deixava muito feliz: “Dom Francisco acolhia cada nova atrocidade com um largo sorriso” (CHATWIN, 1987, p. 125), ele não tinha nem piedade das mães que perdiam seus filhos. No entanto, quando viu as amazonas matarem crianças, ficou desolado, tendo optado por nunca mais guerrear.

O rei kankpé se tornou um guerreiro terrível. Gostava de colecionar os crânios dos seus inimigos, e os espalhava por todos os lugares do seu palácio. Inclusive, seu trono era sustentado por alguns deles: “Os crânios de seus inimigos eram a prova de que estava vivo,

³⁹ Na mitologia grega eram mulheres guerreiras e cavaleiras que extirpavam um dos seios para manejar melhor o arco; por isso, em grego eram chamadas de *a – mastos*, “sem seios”. Encontrado no site Dicionário Etimológico: Acesso em: 05/07/2017 às 16:54 < <https://www.dicionarioetimologico.com.br/amazonas/>>.

num mundo de coisas reais” (CHATWIN, 1987, p. 126). Sacerdotes ajudavam o rei a escolher quais os escravos seriam mortos e quais iriam para a América. Francisco Manoel tentava salvar todos. Eram sua mercadoria, e por isso não envidava esforços na tentativa de distrair o rei, como, por exemplo, propor a ele que decorasse seu palácio com pratos de porcelana em vez de crânios. Inicialmente o rei aceitou, mas logo deixou claro: “– A guerra serve para cortar cabeças, não para vendê-las pregadas nos corpos.” (CHATWIN, 1987, p.127). Aos poucos a relação de amizade entre o rei e Dom Francisco começou a enfraquecer.

A família de Da Silva, com suas dezenas de filhos, era tão grande que excedia a capacidade do forte de Uidá. Por isso, ele começou a construir uma mansão, *Simbodji*, que significa “casa grande” em fon.

Joaquim Coutinho, antigo patrão de Da Silva, dissolveu a sociedade com o amigo. A escravidão já não era tão bem vista como antes. “Os liberais brasileiros odiavam a escravidão por razões morais, e os conservadores não confiavam nela por razões práticas, pois havia um excesso de negros no Brasil.” (CHATWIN, 1987, p. 133-134). Dom Francisco começou uma sociedade com um francês no comércio de óleo de dendê e a oportunidade de ganhar dinheiro honestamente o fez sorrir de novo.

Sua ligação com a França aumentou quando o príncipe de Joinville⁴⁰, o segundo filho da linhagem da família real, o visitou. Tratou-o com toda pompa e toda a sua família ficou encantada com as suas histórias sobre os ingleses. Francisco Manoel se despediu do príncipe lhe presenteando com os seus melhores charutos havana e pedindo que intercedesse por ele junto a Dom Pedro no Brasil. Tempos depois, o seu parceiro francês no comércio de dendê recebeu um comunicado da companhia de Marselha, que lhe ordenara desfazer sua associação com o “infame negreiro”. Da Silva, desesperado, tentou a ajuda dos ingleses, mas também não teve muito sucesso. O porto de Uidá foi bloqueado e os ministros do rei colocaram a culpa em Dom Francisco, já que ele havia concordado que os ingleses entrassem no país.

A situação de Da Silva já estava bastante conturbada, quando um carregamento de escravos libertos, após comprarem a sua alforria, chegou ao Daomé, foram os primeiros escravos que viviam no Brasil a chegar em Uidá. Quando tentaram retornar para o interior, onde moraram muitos anos antes, foram muito mal recebidos pelos aldeões e pensaram em voltar ao Brasil. No entanto, só tinham a passagem de ida para a África. Francisco Manoel, ao

⁴⁰ É uma comuna (unidade básica de organização territorial da França) francesa na região administrativa da Champanha-Ardenas.

saber da situação que passavam, lhes ofereceu ajuda dando-lhes lotes de terra. Eles transformaram Uidá em um pequeno Brasil.

Fez amizade com Jacinto das Chagas, um Iorubá que trabalhava em um engenho de açúcar, que tornou-se seu maior confidente e também seu assistente de confiança. Quando Jacinto lhe contou sobre os casamentos de negros que eram feitos nas capelas, ele decidiu que queria se casar com uma mulher cristã e seu braço direito, Jacinto, ofereceu-lhe a própria filha. Essa seria mais uma de suas inúmeras mulheres. O seu amigo e sogro pouco tempo depois o traiu, fez negócios com os franceses e com os norte americanos. Tempos depois, recolheram quase toda a fortuna que Da Silva guardava em sua casa.

Não obstante os infortúnios que se abateram sobre Francisco Manoel, seu grande amigo Taparica morreu, lhe advertindo sobre como as pessoas que o rodeavam eram perigosas. E um surto de febre amarela se abateu sobre a cidade, matando pelo menos dez de seus filhos e o único médico da cidade. Ele acolheu em sua casa a viúva do médico, Dona Luciana, que tinha sido espancada pelo povo acusada de ser bruxa, tendo se encantado por ela. Era cearense, e compartilhava as mesmas canções tradicionais que ele ouvira durante a sua infância. Ela era para ele como a maior lembrança de sua terra natal. No entanto, as mulheres de Da Silva a odiavam.

Francisco Manoel era indiferente com a maioria dos seus inúmeros filhos, se importando apenas com as gêmeas que eram fruto de seu relacionamento com uma mulata que morrera. Umbelina e Leocádia era como se chamavam as meninas, eram extravagantemente lindas. Elas passaram a ser cuidadas por Luciana como se fossem suas próprias filhas. Sabendo da vontade de seu parceiro de voltar a viver no Brasil, Luciana começou a pensar maneiras para fugir do Daomé com ele e as duas meninas. Ela mandou carta para várias pessoas influentes no Brasil, mas Da Silva já não tinha mais a cidadania brasileira e como naquela época a escravidão já era considerada crime, assim que ele pisasse no país seria detido como criminoso. O jeito foi mandar as suas filhas e Luciana para o Brasil, onde ficariam em uma de suas propriedades. Tudo estava certo para a partida, quando Luciana se recusou a partir sem ele e ficou com ele no Daomé, deixando que as gêmeas fossem e ficassem sob a proteção de José do Paraíso, um dos seus homens de confiança no Brasil.

Tempos depois, Dona Luciana, surpresa, descobriu que estava grávida e deu a luz a uma menina, chamaram-na Eugenia da Silva, e por pouco, devido à sua saúde frágil, não vingou. Da Silva recebeu notícias da sua terra e enlouqueceu quando soube que todos os seus bens no Brasil foram confiscados pelas autoridades do país e que suas filhas, sem opção

viraram meretrizes. Dona Luciana adoecera e morreu o deixando ainda mais desequilibrado. Vagava pelas ruas sem rumo. E no dia que voltou para sua casa, encontrou sua família dando um almoço em homenagem a Jacinto Chagas que os ajudou a recuperar a relação com o rei. Era o seu traidor quem estava sendo recebido pelos seus próprios filhos. Francisco Manoel, já bastante idoso, chorava e nem tinha forças para falar, sem forças, ele morreu. Este penúltimo capítulo representa a ruína de Francisco Manoel, começa com sua nomeação a Vice-Rei e depois de ser traído por todos, família, amigos, se sente totalmente abandonado, nada lhe pertence mais, ou talvez nunca tenha lhe pertencido.

No sexto e último capítulo, composto por apenas três páginas, narra apenas o momento em que enquanto, no seu leito de morte, Eugênia da Silva, a filha branca de Francisco Manoel, fruto de sua relação com Dona Luciana, recordava o momento da morte de seu pai e também dos rituais fúnebres de seu enterro cheio de rituais africanos. Neste último capítulo, o elo com a personagem Eugênia se faz novamente, trazendo à tona, simultaneamente o tempo passado e o tempo presente.

Quando o autor foi ao Benin e descobriu a história de Francisco Félix de Souza, ficou extremamente entusiasmado para transformá-la em um livro. Depois de tantos percalços passados com o golpe de estado e sua prisão, Chatwin não teve mais condições de obter as fontes necessárias para escrever a biografia do personagem e então escreveu uma ficção sobre Francisco Manoel da Silva, nome ficcional do personagem histórico.

O romance de Chatwin tem um caráter jornalístico/informativo que pode ser visto desde os mapas do Daomé na África que se encontram nas primeiras páginas do livro, o provérbio negreiro e a narrativa extremamente detalhada de Bruce Chatwin. Essa narrativa em que os traços são minuciosamente descritos pode ser o resultado da grande experiência do autor britânico com as artes plásticas adquirida no tempo em que trabalhou na Sotheby's, casa de leilões inglesa, na qual também se tornou um grande especialista em pintura expressionista francesa.

Esta narrativa em detalhes pode ser vista em todo o romance, como por exemplo, na cena em que o narrador descreve o quarto do patriarca da família Da Silva:

Quanto a dom Francisco, jazia adormecido debaixo da cama, num aposento que dava para um jardim de terra vermelha e flores de plástico, onde lagartos se aqueciam ao sol, em cima dos túmulos de mármore. O quarto era zelosamente preservado por Yayá Adelina, uma lavadeira, que não deixava ninguém entrar sem permissão. A cama era um leito de baldaquino, importado de Goa, com colunatas de ébano e cabeceira com medalhões de marfim embutidos. No entanto o que mais chamava a atenção era uma estátua em gesso pintado de São Francisco de Assis, em

cujo hábito marrom se notava uma pequena corda com nós, que lhe atava a cintura. O santo contemplava os lençóis embolorados de seu homônimo e erguia as mãos para o céu, numa atitude de prece. Numa placa de mármore branco, embutida no chão, lia-se a seguinte inscrição: FRANCISCO MANUEL DA SILVA. Nascido em 1785 Brazil. Falecido a 8 de março 1857 em Ajuda (Ouidah)⁴¹ (CHATWIN, 1987, p. 26).

Não á toa, a crítica na contra capa da edição brasileira do romance traz o trecho de uma resenha do *The New Yorker* em que fica explicitado que “Chatwin é dono de um estilo intensamente visual e sonoro; as visões e os sons povoam suas frases, a tal ponto que o livro quase chega a respirar”. O romance traz detalhes tão pormenorizados que parece até um roteiro de cinema. E traz desde os elementos paratextuais uma ambientação para o leitor, por exemplo, o seguinte provérbio negreiro:

Atenção, muito cuidado
Com o golfo do Benin.
Para um que dele sai
Quarenta aí têm seu fim. (Provérbio negreiro)

Com este provérbio como porta de entrada, Chatwin antecipa ao leitor, os perigos do Benin e das dificuldades de sair de lá, assim como o personagem Francisco Manoel da Silva que apesar de sonhar com o regresso ao Brasil, não conseguiu mais regressar e passou por muitas situações de perigo. E também funciona como uma advertência ao leitor de que a leitura que está por vir o levará a um mundo desconhecido e cruel e que o efeito da narrativa será tão forte ou perturbador sobre ele que nunca mais conseguirá se “libertar”.

Chatwin conhecido por suas viagens longas e solitárias, tinha por hábito aventuras sexuais com homens e mulheres e emprestou também essas característica ao seu protagonista. Além da sua curiosidade sobre rituais religiosos como o candomblé e o Vodun que ficaram muito evidentes no romance quando ele descreveu o gosto de Francisco Manoel da Silva pelos rituais africanos com sacrifícios de animais e muito barulho:

Certas noites comparecia ao templo da Serpente, para ver os filhos e filhas do vodun cravar seus dentes nos pescoços de bodes vivos. Os espectadores morriam de rir, enquanto os meninos se agarravam pelas costas e imitavam os movimentos da sodomia. Quando o vodun do trovão dançava, seus fiéis laceravam as omoplatas a golpes de machado, contorciam-se e erguiam as nádegas para o céu. Ele jamais soube o que o atraía para aqueles mistérios. O sangue? O deus? O cheiro do suor ou os corpos molhados e lustrosos? Não tinha, porém, forças para romper com aquela atração (...) (CHATWIN, 1987, p. 102-103)

⁴¹ *Uidá ou Ouidah* é uma cidade africana do atual Benin e antigo reino do Daomé, chamada pelos portugueses de *Ajudá*.

Seu romance não tem compromisso em defender nenhuma bandeira, crítica ou defesa ao colonialismo, por exemplo, sua ideologia é informar através de um narrador pesquisador/observador quase jornalisticamente o dia-a-dia de sua viagem e processo de pesquisa sobre o seu personagem histórico, num misto de relato histórico e ficcional. Com uma linguagem extremamente referencial, Chatwin apresenta a vida de seu personagem e a cultura do Daomé, tão diferenciada dos seus costumes ingleses, tão exótica com seus rituais religiosos, superstições e hábitos sociais. Ele parece apenas querer informar o leitor. Contar uma boa história.

O vice-rei de Uidá foi o segundo livro escrito por Bruce Chatwin e se caracteriza pela mistura de viagem e pesquisa e que mostra a capacidade do autor de englobar em uma mesma cena extensos períodos de tempo, o que representa o caráter elíptico da sua narrativa, uma de suas marcas, e que foi grandemente influenciado por Maupassant, Flaubert e Hemingway.

Uma obra contemporânea grandemente influenciada pela prosa de Chatwin é *Nove Noites de Bernardo Carvalho*, que traz da mesma maneira uma espécie de narrador-pesquisador que conta sobre o processo de sua pesquisa sobre o antropólogo americano Buell Quain e as condições suspeitas da sua morte no Brasil enquanto estudava os índios Kraô no Xingú. . Em ambas as prosas o narrador tenta recuperar ou restaurar o passado.

Paulo César Silva de Oliveira (2016) observa sobre o relato de Chatwin:

Fugindo do Brasil, de onde escapa da morte, Francisco Félix de Souza restaura o tráfico negreiro naquela região da África e se torna uma espécie de eminência parda do rei. Aí encontramos um dos elementos essenciais da ficção migrante. Ela permite que os escritores-migrantes, ao caminhar pelo mundo, deparem a história e o passado, revelando-se antropólogos e sociólogos bissexto, ou mesmo uma espécie de pseudo-historiadores, já que sua matéria é o discurso literário que, em sua força – não idealizamos, nem queremos essencializar a literatura, discurso entre discursos, nem mais elevado, melhor ou mais belo do que outros discursos, que fique claro, nesse momento – insere no âmbito do campo intelectual todas essas disciplinas que refletem o mundo e o provocam. E se há algo a mais no discurso literário, talvez esse suplemento resida na potencialidade desse discurso se contradizer e se desnudar, em se desmentir, mesmo que a si próprio, sendo essa não sua fraqueza, mas a condição própria de seu destino (OLIVEIRA, 2016, p. 16).

Podemos perceber na diegese chatwiniana as marcas da ficção migrante que por seus vieses interdisciplinares fazem de seu autor um sociólogo, historiador, antropólogo, ampliando assim os seus horizontes de descobrimentos; o que o leva a se reconhecer melhor e assim desenvolver um discurso que se relaciona com diversos campos do saber.

Bruce Chatwin era apaixonado por contar histórias:

Sempre adorei contar histórias [...] Contar histórias só por contar. Toda a gente me pergunta: ‘Estás a escrever um romance?’, Não, estou a escrever uma história e insisto sempre que estas coisas se devem chamar histórias. Para mim, é isso que são. Não percebo muito bem o significado da palavra romance (SHAKESPEARE, N. 1999, p. 30).

Contava suas histórias sem se preocupar se eram verdadeiras, apenas lhe importava que fossem boas narrativas:

No romance de Chatwin, aquilo que ele chama de “paixão pelos mapas” equivale à paixão de narrar e sua narrativa, veremos, não é movida pela busca de verossimilhança, ao contrário, ela é uma reflexão sobre suas impossibilidades, ou melhor, sobre a compreensão do estudo do estudo do passado histórico como reflexão sobre a ruína (OLIVEIRA, 2016, p. 16).

Bruce Chatwin colocou muito de si, muito da sua sensualidade, nas características de seu personagem e em seu romance como um todo. Retomamos, aqui, a observação de Nicholas Shakespeare, quando diz que “*The Viceroy of Ouidah* iria comemorar esta impetuosidade sexual – feroz, desinibida, desafiadora, amazônica [...]” (SHAKESPEARE, N. 1999, p.479). Em toda a sua narrativa, Chatwin empresta a Francisco Manoel o seu horror pela domesticidade e a sua essência nômade, na contramão da civilidade dominadora.

O romance se encaixa mais em uma literatura informativa e quase jornalística, na qual um pesquisador conta a sua viagem ao Benin em busca de informações de seu objeto de estudo. Esse “narrador pesquisador” relata o seu dia a dia de buscas, os locais que conheceu, os aspectos da cultura daomeana, como em um diário de viagens, como o caderno de anotações que Chatwin levava em todas suas viagens. A sua escrita deixa entrever os múltiplos vieses do seu modo de operar, que unia arte e técnica.

O vice-rei de Uidá se encaixa no campo da literatura de viagem, gênero este que começou sua difusão na Europa, nos séculos XV e XVI, com as viagens marítimas através de diários de viagem, cartas, registros de bordo. É considerada um gênero de fronteira, já que se relaciona com diversos saberes e se desenvolveu a partir de diversos contextos históricos.

Um dos traços distintivos mais marcantes da literatura de viagem contemporânea é o caráter autobiográfico de sua narrativa. E as várias tipologias textuais que nela se insere, faz dela também um gênero plural. James Clifford (1989) observa, em seu texto *Notes on Travel and Theory*, detalhes sobre o conceito de viagem:

Travel: a figure for different modes of dwelling and displacement, for trajectories and identities, for storytelling and theorizing in a postcolonial world of global contacts. Travel: a range of practices for situating the self in a space or spaces grown too large, a form both of exploration and discipline.⁴² (CLIFFORD, 1989, p. 01)

Clifford traz o termo grego *Theorein* (teoria) que seria, na visão grega, a prática da viagem e da observação. A teoria seria o resultado de um deslocamento, da comparação e reflexão do homem a uma certa distância do centro, já que para teorizar o homem precisa deixar sua “casa”. *Theorein* remonta, no dicionário etimológico, a “olhar através de”; e, o indivíduo que observa, aquele que olha é chamado de *Theorós* (espectador). Assim também Bruce Chatwin, para teorizar precisa sair de seu centro, de sua casa e se deslocar, “morar” em diversos lugares para olhar através, esse seria a essência da práxis viajante. Sair do centro, “viajar” em seu aspecto literal ou não, é uma forma de se conscientizar, por exemplo, das diferenças culturais, de gênero, diferenças políticas, sociais e econômicas.

Clifford (1989) traz o pensamento de Paul Fussler (1979) em que o autor faz a distinção entre: viajantes, exploradores e turistas. Todos os três fazem a viagem, no entanto o explorador busca por experiências e lugares desconhecidos, o viajante é incitado pela curiosidade histórica e o turista é impulsionado pela publicidade de massa.

Séculos atrás, fazer grandes viagens a pé era relacionado à pobreza e até a marginalidade, o que causava desânimo em qualquer um que tivesse a vontade de caminhar em direção a destinos mais distantes apenas por prazer. Caminhar se tornou o cerne da literatura de viagem apenas próximo ao fim do século XVIII. As viagens religiosas, mais frequentemente denominadas peregrinações, não eram consideradas como literatura de viagem devido ao seu propósito religioso. No entanto, quando a atividade andante resultava na autoreflexão de ganhos físicos e mentais, então era vista como literatura de viagem.

Na época do romantismo, o caminhar era descrito como uma atividade que proporcionava um intenso prazer e que levava a uma liberdade corporal e mental. Além de ser considerado como uma interessante oportunidade de vislumbrar a natureza e as nuances de suas paisagens, também possibilitando conhecer novas pessoas, aprendendo sobre as diversas realidades sociais.

De acordo com *Literature of travel and exploration: an encyclopedia* (2003), a contribuição moderna mais original para a literatura de viagens é a de Bruce Chatwin,

⁴² O trecho correspondente na tradução é: Viagens: uma representação de diferentes modos de moradia e deslocamento, trajetórias e identidades, para narração e teorização num mundo pós-colonial e globalizado. Viagens: uma variedade de práticas que situa o eu em um espaço ou espaços em crescimento, uma forma de exploração e disciplina (tradução nossa).

principalmente em *The Songlines* (1987), no qual, em sua atividade andante, o autor investiga sobre os aborígenes australianos e desenvolve sua tese sobre o instinto nômade da humanidade.

Ainda sobre a literatura de viagem, não é apenas o deslocar-se no espaço um dos pontos importantes da viagem. O movimento proporciona, sim, renovação e apreensão de conhecimento. No entanto, é o resultado deste movimento sob o indivíduo que se constitui como cerne simbólico da viagem. Os efeitos causados pelo contato com novas pessoas, seus costumes e realidades, com as paisagens e com o clima, terá como produto, ao final da viagem, um sujeito novo, já modificado pelas interferências sofridas na viagem.

Ao escrever sobre outra cultura, outros lugares, é, mesmo de forma implícita, escrever sobre si próprio. Desta forma, na literatura de viagem se constitui a relação dialógica entre o espaço designado pelo escritor, pelo leitor, como o seu lugar de origem, a sua “casa”, e o espaço relativo à outra cultura.

Paula Cristina Ribeiro da Rocha de Moraes Cunha, em “Apontamentos teóricos sobre literatura de viagens” (2012) observa que:

De fato, muitas das imagens que circulam na literatura de determinada época dão conta da maneira como uma dada sociedade vê a outra. A auto-percepção de uma cultura revela, na verdade, o seu sistema de representações, porquanto a forma como uma comunidade percebe outra, estrangeira, mostra os esquemas interpretativos em funcionamento na cultura de pertença, através das suas projecções, crenças, preconceitos (CUNHA, 2012, p. 156)

Ou seja, de acordo com as relações pré-existentes entre determinadas culturas, o olhar do escritor viajante vai captar e interpretar de maneiras distintas os elementos da cultura observada, todas as suas crenças e preconceitos influenciaram inconscientemente ou não a sua escrita. Sendo o próprio processo de escrita também uma viagem.

Através do olhar do narrador viajante, o leitor tem não somente a interpretação e descrição pessoal de determinada cultura, mas tem integrado a esta as inferências e experiências de mundo, assim como o contato intertextual adquirido anteriormente pela entidade que narra e que inevitavelmente é conferido ao texto.

Desta forma, Bruce Chatwin em *O vice-rei de Uidá*, com sua narrativa pormenorizada, empresta ao leitor a sua visão da cultura daomeana, e também da sua própria realidade como cidadão do mundo, com o seu instinto nômade. Sua narrativa chocante, com gosto pelo grotesco, sinestésico e insólito, proporciona a imersão em uma história envolvente. O nomadismo elogiado encontra sua representação na escrita que, embora tenha referentes

históricos e geográficos, é desterritorializada o que sinaliza para um sujeito que ama os lugares em que anda, e não pertence a lugar algum.

3 COBRA VERDE: UMA LEITURA DO FILME

Se esta história alguma vez for transformada em filme,
só o Werner poderá filmá-la.

Bruce Chatwin

Conforme já foi citado nos capítulos anteriores, Werner Herzog é um cineasta alemão, marcado pela originalidade e intensidade dos seus filmes. Em *Cobra Verde* isso não é diferente, em se tratando de um drama baseado no romance *O vice-rei de Uidá* de Bruce Chatwin, lançado em 1987, coincidentemente no ano do lançamento da edição brasileira do romance. A história do filme é apresentada logo no início por um sertanejo cego (imagem em close) uma espécie de repentista, que se predispõe a contá-la, ao som de sua rabeca, sob a condição de ser pago (ANEXO, Figura 1). Assim ele narra uma prévia da saga de Francisco Manoel:

Isso aqui não é de graça, meus senhores e minhas senhoras. Se Vossa Mercês quiser me pagar, eu conto a história do Francisco Manoel, o bandido Cobra Verde, o pobre dos mais pobres, soberano dos escravos, que passou a vice-rei; solitário dos mais solitários (HERZOG, 1987, 00:00:02).

Renomadamente conhecido pelo caráter marcante de seus filmes, além da influência do Cinema Novo⁴³, movimento que destacava o povo e o que dele advém, Werner Herzog ficou admirado com esse cantor em um documentário a que assistira e, mesmo tendo ouvido vários trovadores desta modalidade, este foi o que mais lhe chamou a atenção, ao ponto de convidá-lo para fazer parte do filme.

O canto é uma tradição muito forte no nordeste brasileiro, com seus repentes e desafios, aludindo aos primeiros trovadores da Europa medieval. A figura do repentista na tradição oral brasileira é a de um grande contador de histórias, um observador super atento, de olhar agudo, cronista do seu espaço e tempo, da moral e dos costumes, com agilidade para o improviso rimado e ritmado. Esse cantor do filme, em específico, pelo fato de ser cego, remonta também aos sábios, adivinhos cegos, como, por exemplo, o velho Tirésias⁴⁴, da

⁴³ Foi um movimento do cinema brasileiro surgido na década de cinquenta, tendo dialogado bastante com a *Nouvelle Vague* francesa e o Neorrealismo italiano, produzindo uma tendência singular no Brasil. Tinha como proposta um novo jeito de fazer cinema, dando ênfase aos problemas que circundavam a sociedade brasileira e apresentando novas estéticas. Alguns dos principais cineastas desse movimento foram: Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade e Cacá Diegues.

⁴⁴ Tirésias foi um famoso profeta cego de Tebas desempenhando importante papel na maior parte das lendas do ciclo tebano, por exemplo, em *Édipo Rei*, de Sófocles e a *Odisseia*, de Homero.

mitologia grega no qual a cegueira representava a escuridão para o cotidiano do mundo, mas levava a uma “visão” maior, com uma dimensão divina, mediante o dom de vidência. Aquele que não vê o mundo com os olhos habituais, pode ver além e contar o que os outros não conseguem enxergar. Sensível. A figura do profeta cego, como Tirésias e o sertanejo do início do filme *Cobra Verde*, é muito significativa se levarmos em conta a estética cinematográfica de Werner Herzog, que busca quase sempre o “desvendamento” de um olhar nunca antes visto, uma imagem nunca antes visitada – talvez até então invisível. Nesse sentido, é como se o cineasta oportunizasse aos seus espectadores a cura de uma espécie de cegueira, já que os apresenta a novos mundos, jamais vistos, mundos para os quais eram “cegos” e apenas puderam enxergar através da película do cineasta alemão.

Seguindo a cena depois da apresentação do sertanejo, o personagem principal, Francisco Manoel, aparece em *close* olhando a cruz que ornamenta o túmulo de sua mãe, sendo mostrado em seguida uma imagem de 360° do local onde ele se encontra, um sertão extremamente árido, rodeado de cadáveres de animais. O movimento panorâmico feito com a câmera contextualiza de certa forma a realidade da infância do protagonista, não explorada pelo filme em sua extensão. Isto porque, como o próprio título do filme denota, a ênfase é dada mais à figura do bandido e escravagista, não existindo muito espaço para se retratar pormenorizadamente os outros componentes da história de Francisco Manoel. E o efeito é dar ao leitor a visão parcial dentro do todo, já que o relevo é no personagem.

Além disso, o primeiro indício de que Herzog optará, ao longo de seu filme, por modificar o texto de partida aparece já aqui, nas primeiras cenas. Em *O vice-rei de Uidá*, de Bruce Chatwin, a cena da morte da mãe é presenciada pelo protagonista ainda quando criança; já no filme, esta cena não é apresentada ao espectador. Herzog opta por uma lacuna temporal, e mostra Francisco Manoel diante do túmulo de sua mãe, não deixando claro se a mesma morrera naquele momento ou se o personagem lembrava o que sua genitora lhe dissera em algum momento de sua vida. Nesta hora, flutua na tela uma espécie de poema, em alemão, formado pelas lamentações da mãe de Da Silva, como uma despedida: “Francisco, meu corpo todo dói!”. Em seguida ela adverte ao filho que as condições do sertão são terríveis e pede para que ele vá embora, em busca de uma vida melhor.

*Francisco Manoels Mutter sagt
Francisco, mir tut alles weh.
Francisco Manoels mutter klagt
Francisco, das Leben verläßt michi, geh!
Elf Jabre nur dürre, der Felsen ist schlecht*

Die Erde vertrocknet, das Böse hält recht ⁴⁵ (HERZOG, 1987, 00:00:46).

As imagens do chão rachado do sertão sucedem ao lamento da mãe de Francisco Manoel, que continua:

*Ich sterbe; sei still, sonst kracht noch die bank
In Melancholie. Francisco sei still
Das Wasser, die Erde, die Sonne ist Krank
Und Gott ist verwirrt, weiß nicht, was er will.
Francisco Zieh weiter, am Himmel steht groß
Ein Zeichen: wirf keinen Blick auf das Meer!
Das Schicksal schenkt eine Geliebte nur bloß
Und einen Freund, die Erde ist leer* ⁴⁶ (HERZOG, 1987, 00:01:20).

A câmera utilizada em plano geral mostra a paisagem árida do sertão, mostrando no céu os urubus sobrevoando as carcaças dos animais, típica cena da estética do Cinema Novo Brasileiro, que enfatizava a falta de qualquer luxo.

A conjunção do poema, da música de Popol Vuh e das cenas seguidas da paisagem árida do sertão conseguem como efeito, representar a extensão do sofrimento do protagonista, que perdido, ao olhar a cruz que ornamenta o túmulo de sua mãe é “sugado” pela precariedade de sua existência. Os elementos acima citados, de certa maneira, funcionam como a narração da infância de Francisco Manoel, a morte de sua mãe que no romance de Chatwin é detalhadamente narrada e na adaptação é omitida. Assim, o espectador não conhecedor do romance, intuitivamente infere como sendo o túmulo de sua mãe, mas se configura apenas como um elemento tacitamente subentendido.

Nas cenas que se seguem, Francisco Manoel foge do sertão e trabalha em um garimpo. Depois que o chefe não paga o dinheiro que lhe pertencia, Francisco Manoel, na calada da noite, acorda o homem para o matar, dizendo que o quer desperto, para que “presencie” sua própria morte. Essa cena é relevante para mostrar ao espectador, para quem a história é desconhecida, já no início da película, o caráter violento e vingativo do personagem.

Após a cena do assassinato, há uma passagem de tempo não sinalizada. Francisco Manoel, armado e de roupas incomuns para o lugar, aparece num lugarejo inominado, se mostrando completamente diferente do garimpeiro esfarrapado de outrora. Fica implícito que

⁴⁵ Francisco, a vida está me deixando. Vá! Onze anos de seca. A rocha é ruim. A terra é seca. O mal vence. (Legenda original do filme).

⁴⁶ Estou morrendo, fique quieto ou o banco quebra...De melancolia. Francisco, faça silêncio. A água, a terra, o sol estão doentes. E Deus está confuso. Ele não sabe o que quer. Francisco Manoel, continue. No céu há um grande sinal. Não olhe para o mar. O destino só manda uma amante... E um amigo. A terra está vazia. (Legenda original do filme).

Francisco Manoel agora é detentor de uma má fama, já que ao verem a sua chegada, as pessoas se desesperam e correm. Um cortejo fúnebre que estava a sair da igreja é interrompido, e, por medo, as pessoas se dispersam. Nesse momento, ele já é reconhecido como o bandido Cobra Verde.

Uma das coisas mais interessantes nesta cena é que uma das senhoras que correm ao ver Francisco Manoel chegando na cidade está vestida com uma saia muito curta para a época retratada, o que mostra que Werner Herzog não teve compromisso com a realidade histórica. Ele, assim como Chatwin, é um contador de histórias. A respeito disto, constata Grazia Paganelli em *Sinais de vida: Werner Herzog e o cinema* (2009):

A lógica do cinema de Herzog aparece, desde o início, naturalmente ilógica. Não existe nenhum interesse pelo processo de imitação do real em si mesmo. A vida que lhe interessa não é feita de uma história no sentido tradicional ou, melhor, de acções orientadas para fins determinados e fechados, mas de uma série de situações abertas em todas as direcções (PAGANELLI, 2009, p.44).

O cinema de Herzog é marcado pela apresentação do grotesco. Uma das cenas do filme em que esse traço de sua práxis se faz é nesta mesma cena da chegada de Cobra Verde (Francisco Manoel da Silva) à cidade, em que são mostrados porcos soltos pela praça e alguns deles cruzando; uma cena que não tem muita a ver com o contexto da chegada do bandido à cidade, mas que é coerente com a pretensão de Herzog de chocar o seu espectador e lhe causar estranhamento.

E assim se inicia através da película a saga de Francisco Manoel da Silva, um brasileiro sertanejo que, depois de muito sofrimento na seca, perambula no sertão como o bandido Cobra Verde, tendo sido posteriormente enviado ao Daomé pelo Coronel Coutinho como punição por ter engravidado suas três filhas, quando abandonou a vida de banditismo, e trabalhou em sua fazenda.

O personagem histórico que inspira o protagonista de Herzog chama-se Francisco Félix de Souza, brasileiro natural da Bahia tido como um dos maiores mercadores de escravos. No entanto, historiadores como Robin Law e Alberto da Costa e Silva fizeram uma ampla pesquisa sobre este brasileiro e não encontram materiais suficientes que deixassem claros os motivos pelos quais De Souza teria sido mandado para a África. No entanto, suspeita-se que foi por motivos escusos.

Bruce Chatwin, em suas pesquisas sobre o mesmo personagem, pesquisas estas que deram origem ao romance *O vice-rei de Uidá*, da mesma forma, não conseguiu preencher

todas as lacunas do relato histórico, o que resultou em fértil escrita de ficção. As lacunas não precisam obrigatoriamente ser preenchidas; leitor e espectador precisam de espaços vazios para transitar na teia narrativa. São pausas, incompletudes, indeterminações que também se mantêm no texto fílmico e instigam um outro perfil de receptor – atuante, cúmplice, ativo.

No caso, Chatwin opta por justificar a ida de Francisco Manoel (nome fictício do personagem histórico) ao Daomé por conta de seu interesse no tráfico de escravos, tendo tido coragem o suficiente para enfrentar um rei que todos diziam ser louco e um lugar que era dito como infernal. Já Werner Herzog justifica a ida de Da Silva para África pelo fato de ele ter engravidado as três filhas de seu patrão, o fazendeiro e coronel Joaquim Coutinho.

O coronel acreditou que enviá-lo ao Daomé lhe traria dois “lucros”; primeiro, uma genuína tentativa de restabelecer o comércio escravagista com o Daomé, já que em tese Da Silva tinha a missão de convencer o rei daomeano de que, estando o reino de Daomé em guerra, uma troca de escravos africanos por armas brasileiras e outras mercadorias, como bebidas e tabaco, seria altamente vantajoso para ambas as partes; e, segundo, porque, caso não conseguisse, certamente seria morto em solo africano pelo próprio rei insatisfeito, o que muito agradaria ao Coronel.

No entanto, no Daomé, Da Silva consegue convencer o rei de que um tratado seria benéfico tanto para o Brasil quanto para o reino de Daomé. O rei então lhe envia muitos escravos, tanto para a reforma do forte quanto para ser traficados para o Brasil, o que surpreende o governo brasileiro.

A escolha do diretor alemão pelo título *Cobra verde* sugere que Herzog preferiu retratar, de todas as faces do protagonista narradas no romance (por exemplo, a *persona* de vítima, de santo e de pai), a mais cruel ou “marginalizada” delas, a face do bandido. Além disso, o símbolo da cobra ou serpente está muito presente tanto na cultura do nordeste brasileiro quanto nas culturas ameríndia e africana, sendo imagem recorrente ao longo do romance de Bruce Chatwin. Inclusive, a capa da edição brasileira é ilustrada com a figura de uma serpente, especificamente um *ouroboros*, uma cobra que engole a própria cauda (ANEXO, Figura 2). Este vocábulo tem origem grega, a partir da junção das palavras *oura* (cauda) + *boros* (comer), e significa “devorador de cauda”. Pode simbolizar continuidade, ressurreição, mudança, tendo no Budismo o significado de autorreflexão, “olhar para si” e evoluir espiritualmente, e na Alquimia, de energia cíclica da vida.

De fato, o significado de *ouroboros* é bastante pertinente para a narrativa fílmica de Werner Herzog, sendo ele interpretado como continuidade, mudança ou ressurreição, é

representado, alegoricamente falando, quando Francisco Manoel sai de sua realidade opressora e continua a sua jornada, ressurgindo ou renascendo como um homem bem sucedido, apesar do mal causado com a escravidão. E também como autorreflexão, já que, ao final do filme ele reflete sobre a sua própria existência e os males que cometeu.

Em *Cobra Verde* a paisagem é mostrada por Herzog quase como uma negação. Francisco Manoel, o protagonista, imigra de uma paisagem ainda mais negada, o sertão brasileiro, para ir com destino à África. As imagens das paisagens retratadas por Herzog, não são apenas a representação material dos lugares, ou vegetações inusitados, mas possuem uma certa “corporalidade”, a ponto de funcionarem também como espécies de personagens da sua narração.

Humberto Pereira da Silva⁴⁷ em sua coluna no site Digestivo Cultural, publicada em 18 de abril de 2012, observa dentre outras coisas que o cinema feito por Herzog pretende apresentar paisagens bastante incomuns para espectadores frequentes de cinema. Enquanto os parceiros de Herzog, membros do Novo Cinema Alemão, movimento que renovou o cinema germânico, nos anos 60 e 70, tem como plano de fundo a Alemanha para problematizar questões sociais e políticas, o próprio Werner Herzog prefere tratar desses temas, mas deslocando o espaço geográfico para lugares mais longínquos como América Latina, Austrália e África, buscando realidades históricas e sociais que levem a um estranhamento, trabalhando questões como o embate do homem com a natureza e os confrontos interculturais. Essas características estão muito presentes em filmes como: *Aguirre a Cólera dos Deuses* (1972), *Fitzcarraldo* (1982) e *Cobra Verde* (1987). E que são grandemente influenciadas pelo movimento brasileiro que foi o Cinema Novo, em específico, pela estética de Glauber Rocha.

No entanto, segundo Lúcia Nagib⁴⁸, o produto que cada uma desenvolve é diferente, Glauber tem uma intenção claramente política e seus filmes passam a ser um instrumento ajudador da transformação social e Werner Herzog, diferentemente, não tem intenção política, ele apenas se dispõe a representar a “condição do homem no mundo” (NAGIB, 1991, p. 143), os seus filmes não são isentos de uma preocupação política, eles não exprimem exatamente uma contestação a determinado tipo de sistema político, mas sim uma indignação a condição do homem no mundo, por exemplo, “focalizando o ‘índio’ ou o ‘negro’ como entidades representativas de bens culturais ameaçados” (NAGIB, 1991, p. 143).

⁴⁷ (Doutor em Filosofia).

⁴⁸ Professora e pesquisadora. Autora de *Werner Herzog – o cinema como realidade*. Traduziu para o português *Caminhando no gelo*, de Werner Herzog e *A tela demoníaca* de Lotte Eisner.

Cobra Verde (1987), aqui estudado, é o filme de Herzog em que as semelhanças com os traços glaubermanos são mais evidentes. O filme foi produzido em 1987, mas, nesse período, tanto o movimento do Novo Cinema alemão, quanto o Cinema Novo brasileiro se reduziam apenas aos livros de história do cinema, pois esses movimentos à época de produção do filme já haviam deixado de estar em voga. Assim, devido ao contexto em que *Cobra Verde* foi concebido, a proposta de Werner Herzog de causar estranhamento no espectador se tornou controversa no momento de sua produção.

Werner Herzog radicaliza com a representação do grotesco e do bizarro. E ao tratar do conceito de grotesco, é essencial aludir ao pensamento de Victor Hugo em seu texto *Do grotesco e do sublime* (2007) em que o autor observa que através da união entre o grotesco e o sublime nasceu o gênio moderno, tendo o grotesco um papel muito importante, pois além de estar por toda a parte, através dele se cria o “disforme”, o “horrível”, o “cômico” e o “bufo” (HUGO, 2007, p. 30-31).

Para o autor, o grotesco seria “a mais rica fonte que a natureza pode abrir à arte” (HUGO, 2007, p. 33), retratando na poesia nova a figura da “besta humana” (HUGO, 2007, p. 35) e “[...] tomará todos os ridículos, todas as enfermidades, todas as feiúras” (HUGO, 2007, p. 36). E também “[...] a ele que caberão as paixões, os vícios, os crimes; é ele que será luxurioso, rastejante, guloso, avaro, pérfido, enredador, hipócrita [...]” (HUGO, 2007, p. 36). A definição de grotesco apresentada por Victor Hugo se encaixa perfeitamente nas representações da práxis cinematográfica de Werner Herzog.

Uma das cenas que deixa muitíssimo evidente esses aspectos no filme é quando, ao final, Francisco Manoel (*Cobra Verde*) tenta fugir em um pequeno barco ancorado na praia e ao fundo, na areia, vem ao seu encontro um negro com uma deficiência física que o faz andar de quatro como um animal. Ele caminha em direção ao protagonista como se estivesse o “perseguindo”. Francisco Manoel olha o homem vindo e parece sentir um desespero ainda maior pela fuga, como se aquele “ser” viesse lhe cobrar pelos maus feitos por ele.

Além dessas características do grotesco, estão presentes nos filmes de Herzog outros traços distintivos da estética glauberiana como, por exemplo, a necessidade de apresentar, através de imagens chapadas, realidades sociais muito penosas e incomuns, como o sertão nordestino. Herzog escolhe voltar suas lentes para culturas, locais e personagens insólitos, ou exógenos, capazes de levar a perda de qualquer correspondência com o que usualmente era visto nas telas de cinema. Werner Herzog e Glauber Rocha têm dentre outras coisas em comum o fato de pensarem o cinema como instrumento para a ruptura de uma acomodação ou

passividade por parte do espectador. Este terá de sair da sua zona de conforto e inevitavelmente repensar seus pontos de vista. Esta ruptura se dá justamente pela quebra da expectativa causada por imagens incômodas e desconfortáveis.

Nas cenas iniciais de *Cobra Verde*, o protagonista olha o túmulo da sua mãe, seguido da imagem da casa miserável em que vivia com ela e com a panorâmica da paisagem árida do sertão. Depois um *close up* nos rosto de Francisco Manoel, e através de um zoom feito de forma invertida, mostra-se que o personagem está, na verdade, ajoelhado. E com uma imagem em 360 graus, partindo do rosto dele, mostra-se tudo ao seu redor, a vastidão seca do sertão. Segundo Humberto Pereira da Silva (2012) observa, essas cenas no início do filme de Herzog se repetem quase que na mesma sequência que a abertura de *Deus e o Diabo na terra do sol*.

Com exceção dos créditos que aparecem, o filme de Glauber Rocha tem quase as mesmas cenas. A imagem glauuberiana começa com um close em uma vaca já morta e em seguida mostra-se o rosto do vaqueiro Manuel, que depois de ficar alguns instantes diante do animal morto, monta em seu cavalo e segue adiante. Em ambos os filmes assistimos praticamente ao mesmo cenário e à mesma situação ou acontecimento: homens sofrendo com as agruras do local onde vivem, o sertão.

As inúmeras semelhanças entre os filmes demonstram o acolhimento da estética glauuberiana na obra de Werner Herzog; ambos os cineastas caminham na confluência de ideias, objetivando um cinema desligado do modelo comercial norte-americano, e que almejava a criação de um cinema conceitual que defendesse e problematizasse culturas menos favorecidas, mostrando-as em um exotismo nunca visto. É justamente o aspecto exótico – já definido por nós como além do mero clichê - também inserido no romance de Chatwin que apresenta a cultura africana, seus rituais religiosos e costumes pouco comuns para o leitor.

O crítico Pereira da Silva (2012) traz um importante olhar comparativo entre a estética herzogiana e a glauuberiana e analisa que uma das grandes diferenças entre as cenas iniciais de *Cobra Verde* (1987), de Herzog e o filme *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha é o comportamento dos seus personagens. Enquanto o Manuel monta em seu cavalo e se desloca buscando condições melhores de vida, fugindo das dificuldades da sua realidade, *Cobra Verde* fica inerte diante do túmulo de sua mãe, numa atitude de aniquilamento, como se ele não se importasse com a sua própria existência ou com a realidade penosa da paisagem que o circunda; paisagem que, para além de cenário exterior, representa também a interioridade do sertanejo.

As equivalências entre os filmes não se limitam apenas à parte inicial do filme: a cena da chegada de Cobra Verde à praça de uma pequena cidade se assemelha muito à chegada de Antônio das Mortes, personagem autodenominado “matador de cangaceiros” de *Deus e o Diabo na terra do sol*, a uma espécie de vila. Em ambas as cenas, a chegada dos personagens causa apreensão nos moradores da cidade que por medo deixaram o local deserto, os dois personagens vestem uma capa, carregando consigo uma arma de cano longo. Em ambos os filmes, Herzog e Glauber apresentam homens solitários, calados e, de tal maneira, fortes, que poderiam ser comparados a um exército. As semelhanças entre as cenas são bastante visíveis; até o jeito de caminhar dos personagens é parecido, andam vagarosamente, observando a cidade. E algo bastante curioso é que os dois travam uma conversa com homens que estariam à margem da sociedade, Cobra Verde vai para um bar e conversa com um homem corcunda e com indícios de loucura e Antônio das Mortes conversa com um cego, o único que permaneceu sem se esconder no centro da cidade. O que reitera a influência glauberiana no filme de Werner Herzog.

Glauber Rocha foi o idealizador e porta voz do Cinema Novo brasileiro e seus filmes sempre trouxeram muitas discussões. Foi exilado do país porque o acusaram de ajudar na subversão. No tempo que morou fora do país fez contato com muitas pessoas e com novas realidades. Na época da Revolução cubana, por exemplo, Glauber percebe a fusão entre a vida e a arte e também a necessidade da arte romper com as formas tradicionais para que seja, de fato, uma arte revolucionária.

Quando a base do Cinema Novo brasileiro estava sendo desenvolvida, surgiu a expressão, “câmera na mão” e que significava pela primeira vez a possibilidade de dispensar o tripé, criando imagens que ganhavam a instabilidade do caminhar, a proximidade com o objeto filmado, por exemplo, ao seguir os personagens andando, trazendo uma nova linguagem, mais livre e expressiva.

Essa nova forma de filmagem tinha como slogan “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” e foi criado por Saraceni. Sobre esse novo jeito de filmar, Humberto Pereira da Silva (2016) observa:

A câmera orientada pelas mãos é também um objeto de escritura do real, pois com isso quebra-se a marcação prévia do posicionamento dos personagens. Ao mesmo tempo em que o personagem tem liberdade de movimento, a câmera, conduzida pelo diretor, capta um momento de plena espontaneidade, orientada pela ideia de transmitir um recorte da realidade no estado mais bruto possível, sem os artifícios de uma filmagem esquematizada (SILVA, H. P., 2016, p.48-49).

A expressão criada por Paulo César Saraceni virou uma espécie de manifesto na sexta Bienal de São Paulo, no ano de 1961. Nesta data, Glauber Rocha rompeu com o cinema tradicional brasileiro, que se caracterizava como cópia do modelo de cinema comercial norte americano, e anunciou o movimento de renovação da prática cinematográfica nacional, que incluía um modo barroco – brasileiro – de ser. Contrastes preto e branco, gradação de detalhes tom sobre tom, minúcias circunscritas ao foco principal.

De acordo com o novo movimento, a revolução do cinema brasileiro teria que ser em todos os níveis:

Para Glauber, tratava-se de incluir na obra de arte o destino inevitável da revolução em todos os níveis: forma, mensagem e conteúdo, pois a libertação da dominação colonial estaria no nível da linguagem que se desvelaria na obra. Buscava-se uma linguagem original, colhida da cultura nacional, não uma forma de apelo político (SILVA, H. P., 2016, p. 54).

Tanto Werner Herzog quanto Glauber Rocha têm um projeto cinematográfico de afrontamento, que vai desde a ideia de apresentar ao espectador paisagens, culturas e personagens inabituais, até fazer cinema em condições de filmagens difíceis e com poucos recursos financeiros. Em 1980, a recepção negativa do filme de Glauber Rocha *A Idade da Terra*, no Festival de Veneza, funcionou como um anúncio do início da crise do cinema de afrontamento. Desta forma, para Humberto Pereira, *Cobra Verde* seria uma espécie de “último suspiro”, um “ato de resistência” deste tipo de práxis cinematográfica. Depois da década de oitenta, o cinema segue novos caminhos e Werner Herzog voltou os seus olhares para o documentário, abandonando quase por completo o cinema de ficção.

Gilles Deleuze em *L'image-mouvement* (1983) observa que a imagem-ação é a relação entre os meios que atualizam e os comportamentos que encarnam, e todas as variedades desta relação. O meio é responsável por atualizar as potências e as qualidades, ele as engloba, e as qualidades e potências tornam-se forças no meio. Este e suas forças agem sobre o personagem, lançam a ele um desafio e constituem uma situação na qual ele é apreendido. O personagem tem sua reação, a ação em si, com a intenção de modificar o meio, sua relação com este, com os outros personagens ou com a própria situação. E a partir disso o personagem deve criar um novo hábito ou modo de ser ou se adaptar às determinações do meio.

Baseado no pensamento de Deleuze, podemos pensar que o protagonista de *Cobra Verde* reage e modifica a sua própria situação, passa de bandido a mercador de escravos. E o desafio que lhe é lançado, o restabelecimento do tráfico de escravos entre o Daomé e o Brasil

é efetivado. E ele acaba por se adaptar às determinações impostas pelo meio, no caso, a sociedade daomeana.

Deleuze traz o pensamento de Pierce sobre o reino da “Segundidade” em que tudo são dois. Assim, a ação seria uma luta de forças, várias lutas com os outros personagens, consigo mesmo e com o meio. Desta forma, a situação inicial forma um par com a situação final, decorrente da ação do personagem, essa seria a primeira forma do conjunto imagem-ação. O autor ainda observa que a obra de Herzog seria uma espécie de empreendimento louco que foi desenvolvido por um ser iluminado, no qual a ação leva o homem a um estado hipnótico, através do qual ele enfrentara os limites impostos pela natureza.

Como exemplo, pode-se retratar em Fitzcarraldo (1982) a ação sublime que se dá na subida do enorme navio pela montanha, para que a floresta se torne um templo de ópera. No filme *Coração de Cristal* (1976), Herzog retrata a saga da busca pelo segredo da fabricação do vidro feito de rubi, o que seria a parte hipnótica, no entanto, o que chama mais a atenção do espectador são as paisagens alucinatórias que levam ao abismo.

Nesse sentido, *Cobra Verde* (1987), também possui paisagens alucinatórias, tanto o sertão nordestino quanto as paisagens inóspitas do Daomé levam a esse sentido de busca pelo abismo, a ruína. O personagem Francisco Manoel, o vulgo Cobra Verde, tem a sua dimensão hipnótica ao sair do sertão e se tornar um importante traficante de escravos. A sua dimensão sublime seria a reconstrução do forte de Elmina (no romance forte de Uidá) e principalmente a revolta que ajudou a deflagrar, quando reorganizou e treinou centenas de Amazonas (ANEXO, Figura 3), tarefa quase impossível, para depor o rei e colocar outro em seu lugar.

Segundo Ana Maria Bahiana em *Como ver um filme* (2012), o drama no cinema é um instrumento para a catarse do espectador, já que ao ver as provações do outro o indivíduo se identifica e se conforta e tem uma espécie de “purificação” (BAHIANA, 2012, p. 198). O que lembra o pensamento aristotélico sobre a tragédia como sendo a forma perfeita da arte dramática, singular na capacidade de levar os indivíduos a tirar lições. A autora observa ainda que o que leva ao riso é geralmente ligado a questões de cunho mais específico e cultural, e o que nos leva ao choro, ultrapassa limites, é universal. *Cobra Verde* é um drama, mas o seu efeito de catarse pode ser diferente de outros filmes do gênero, pelo fato de o protagonista passar de vítima, oprimido pela seca e pela fome do sertão nordestino, a bandido e posteriormente traficante de escravos, se tornando um opressor, uma espécie de tirano louco e desmedido. O espectador *a priori* pode sentir pesar pela vida de Francisco Manoel no sertão, pela morte de sua mãe, pela solidão e miserabilidade, no entanto, quando ele vira um

mercador de escravos no Daomé, esse sentimento é revertido, não existe mais pesar. Ele é cruel, louco e ambicioso. Sua venda de escravos, não lhe pesa a consciência, não lhe causa nenhum arrependimento.

Apenas nas cenas finais do filme, quando Francisco Manoel (Cobra Verde) conversa com emissário brasileiro, seu parceiro no tráfico de escravos, e admite ter ajudado a cometer o maior crime da humanidade – a escravidão –, o espectador tem a chance de olhar o protagonista como um homem que, à sua maneira, tem sentimentos; que não é de todo mal ou frio. Há a progressão descendente de um homem vitimizado pelas dificuldades da vida no sertão, que passa de bandido a bem-sucedido traficante de escravos, e então se vê arruinado, desmoralizado, inserido num colapso financeiro e existencial – representado na cenografia pela quase total inexistência de móveis, pelas paredes descascadas e sujas, e principalmente pelas taças de cristal quebradas, em que Dom Francisco Manoel e seu parceiro “brindam” a decadência do tráfico negreiro.

O filme de Herzog é um drama de ação e se encaixa perfeitamente na definição de Bahiana: “o filme de ação é um drama em que os atos e os feitos – e não o diálogo – são a narrativa” (BAHIANA, 2012, p. 266). De fato, são pouquíssimos os diálogos durante o filme, este é marcadamente desenvolvido por cenas rápidas com um ritmo violento e uma cadência acelerada. De acordo com Albert Elduque⁴⁹ (2011), Werner Herzog desenvolveu ao longo de sua carreira cinematográfica um discurso marcado pela “iminência da catástrofe” (ELDUQUE, 2011, p. 01), Elduque observa ainda: “Em muitos filmes de Herzog o desastre situa-se em primeiro plano, sendo às vezes os filmes convertidos em crônicas apocalípticas que, de certa forma, profetizam um futuro pouco esperançoso (...)” (ELDUQUE, 2011, p. 02).

Em *Cobra Verde*, o protagonista sai de sua realidade catastrófica, o sertão nordestino, para o local onde se passaria a “crônica apocalíptica” citada por Elduque, o Daomé, local onde os costumes inabituais para Francisco Manoel, as superstições religiosas, o sincretismo do Vodun com a liturgia católica, além da organização social totalmente adversa ao seu conhecimento, fez dele um homem ainda mais desequilibrado. Quando o seu “empreendimento”, o tráfico de escravos começa a fracassar, a ruína de Francisco Manoel se inicia. Uma das cenas do filme em que isso é evidente é quando ele escreve sobre o que está passando, parece sentir o fim do mundo:

Como devo começar a descrever minha existência estúpida? Como é solitário não ter família ou amigos. Ser o único branco nesse país ou até continente. Já sou pai de 62

⁴⁹ Doutor em comunicação social pela Universidade Pompeu Fabra (Espanha).

filhos, mas isso não me satisfaz. Talvez volte no ano que vem e me case. Gostaria de morar em um país com neve e gelo. Em qualquer lugar, menos aqui. O calor daqui é cruel e inevitável, gruda como febre nas pessoas. Mas meu coração está cada vez mais gelado. (HERZOG, 1: 32:26, 1987)

É muito presente também na narrativa cinematográfica de Herzog a condição de abandono do homem em relação à natureza, como se esta lhe impusesse de alguma forma a sua força; a paisagem tem o comportamento de um personagem. Assim, o sertão e suas condições impossíveis “expulsam” Francisco Manoel da Silva, e, no Daomé, o clima também lhe causa um imenso mal, a ponto de ele querer estar em qualquer outro lugar. Ao refletir sobre a realidade que o cerca, Cobra Verde, antes indiferente, começa a perceber a própria existência. As ambições do personagem de continuar cada vez mais poderoso com o tráfico de cativos são frustradas e são convertidas em ruína.

Ainda sobre o poder e significação das paisagens nos filmes de Werner Herzog, Albert Elduque observa constata:

Ele sempre representa a civilização como uma sociedade ridícula, de marionetes, e, consciente desta crise, tanto o diretor quanto os seus filmes dirigem-se à natureza, filmando as paisagens; não é casual que as imagens mais lembradas do seu cinema sejam essas onde a natureza ocupa o primeiro plano (ELDUQUE, 2011, p.07).

Sobre a verdade extática, Werner Herzog observa que o sentido de realidade é muito questionável, mas que na música, literatura, arte figurativa e no cinema é possível chegar a um nível mais profundo dela, que Herzog chama de verdade extática ou poética, sendo esta de difícil apreensão e que só pode ser alcançada por meio da “imaginação”, “estilização” e da “criação” (PAGANELLI, 2009, p. 217).

A grandiosidade (o sublime) leva os ouvintes não à persuasão, mas ao êxtase; porque o que é maravilhoso é sempre acompanhado de um sentido de perturbação e prevalece sobre o que é apenas convincente ou gracioso, dado que a persuasão está, em geral, ao nosso alcance enquanto que o que é maravilhoso confere ao discurso um poder e uma força invencíveis... LONGINO (apud PAGANELLI, 2009, p. 218).

Partindo do trecho citado acima da autoria de Longino, Herzog observa como este trabalha com o conceito de *ekstasis*, do grego *ékstasis* e que significa, sair fora de si, sentimento pelo qual o indivíduo chega a um nível de “suspensão” que o eleva em relação a sua própria natureza e a partir do qual o sublime lhe é revelado. “Ninguém antes dele alguma vez tinha falado de modo tão claro e franco da experiência da iluminação e eu, agora, tomo aqui a liberdade de transferi-la também para os raros e fugazes instantes fílmicos”

(PAGANELLI, 2009, p. 218), observa Herzog sobre o pensamento de Longino. A sensação de êxtase produz, portanto, um ato de revelação, bastante similar ao efeito do cinema, no qual: “(...) um objecto é iluminado e deve por isso, primeiro, revelar-se para depois dar a ver uma imagem latente, ainda não visível, proclamada no suporte de celulóide” (PAGANELLI, 2009, p. 219).

É importante sempre lembrar que em uma mesma história existem inúmeras formas de verdade e cada uma delas autêntica em suas infinitas nuances. Assim, é necessário escolher qual delas será seguida e como se deixará intervir por elas. Paganelli observa que a verdade é uma responsabilidade e também um privilégio do artista: “A verdade é uma licença poética reservada aos artistas, é, ao mesmo tempo, privilégio e responsabilidade, é uma invenção hiperbólica que pode salvar a vida ou, pelo menos, contá-la da melhor maneira.” (PAGANELLI, 2009, p. 41).

Werner Herzog observa que não é suficiente apenas gravar o que se observa, a verdade em sua concretude, como ela é apresentada aos olhos, pois, nenhuma interpretação poderá fazer jus ao objeto que se tenta representar. A verdade para ele produz iluminação e os fatos são responsáveis por criar as regras. Os fatos têm uma verdade própria quase inacreditável e que precisa ser observada com maior profundidade, levando em relação o contexto e a subjetividade.

O modo de aproximação de Herzog às diferentes histórias é sempre igual, disponível, livre e, sobretudo, atento a captar os pormenores, descurando as visões de conjunto e organizando o olhar ao longo de linhas imprevisíveis de um discurso que, no entanto, não se afasta nunca do verdadeiro (PAGANELLI, 2009, p. 44).

No filme, o olhar de Francisco Manoel se volta inúmeras vezes para o mar (ANEXO, Figura 4), já que ele tem a intenção de voltar para a sua terra natal. Apesar de saber que esse retorno é quase impossível, na última cena do filme, este desejo se representa ainda mais:

Na cena final Cobra Verde, perdido tudo e perdido o poder, não consegue sequer mover o barco com o qual poderia lançar-se ao mar. A ele, que subverteu as regras de todos os lugares onde esteve, nem sequer lhe é concedido perder-se na paisagem imensa do oceano (PAGANELLI, 2009, p. 138-139).

Neste momento, Cobra Verde é dominado pelo meio e pelas circunstâncias. Se vê traído pelo governo brasileiro e pelo rei do daomé que fora seu amigo. É a sua ruína. O homem bem sucedido nos negócios escusos do mercado de escravos, que vivera com luxo,

bem vestido, ao perceber o seu fim, se rende ao seu destino, volta a vestir as roupas do Cobra Verde e novamente tem os pés descalços.

Numa tentativa de fuga, anda pela praia, sendo seguido por um homem negro com uma deficiência bastante grave que o faz andar de quatro, como um animal (ANEXO, Figura 5). Esta cena é mostrada em um plano geral, mostrando Cobra Verde e o escravo como detalhes na imensidão da praia e depois há uma aproximação mostrando somente a tentativa do bandido de empurrar o barco para o mar. Ele fazia parte do último carregamento de escravos que o rei mandara a Da Silva. O protagonista se desespera ao ver o homem se aproximando, a figura do negro representa ali, todo o mal que Francisco Manoel fizera a humanidade. Ele tenta com toda força empurrar um barco ancorado na areia até a praia, mas não consegue. Sem forças, ele que nunca tivera destino certo, se deixa levar pelas ondas, desiste de fugir, desiste de lutar.

“Os escravos vão vender seus donos e criar asas”, esta frase é sobreposta à imagem do mar, da costa do Daomé, de onde saíram inúmeras embarcações com negros, a frase simboliza a sua libertação. O que segue a esta cena reafirma o significado das palavras. Um coral de “freiras” (representadas na película através de um plano americano), como são chamadas no filme, cantam canções em fon, a língua local, esse canto significa a celebração da libertação e de uma nova vida (ANEXO, Figura 6).

Werner Herzog, através de sua “câmera frenética” (PAGANELLI, 2009, p.19), da sua verdade extática, leva o espectador a desvendar as imagens, pouco à pouco até a uma “epifania da visão”. A organização ilógica dos seus filmes, em que a significação é concebida através do estranhamento, o embate do homem com a natureza, a loucura e a ultrapassagem dos limites humanos são os temas das grandes obras herzoguianas assim como, *Cobra Verde*.

4 INTERMIDIALIDADE: LIVRO E FILME

Após analisar individualmente as mídias em questão, neste capítulo, se voltará o olhar, para análise comparada das duas obras, tendo como esteio a Intermidialidade, percebendo as trocas entre ambas e os ganhos advindos desta relação.

Desde muito tempo literatura e cinema se relacionam, formulando um diálogo de mútuas contribuições. A literatura transposta para uma adaptação cinematográfica é um dos frutos desta relação. Jane Austen⁵⁰, Gabriel García Márquez⁵¹ e Machado de Assis⁵² são exemplos de autores que tiveram romances adaptados para o cinema. No entanto, essa troca entre as artes nem sempre é experienciada de forma harmônica. Questionamentos como a fidelidade da adaptação em relação ao texto de partida são frequentes e estabelecem uma hierarquia na qual a literatura, sobretudo para quem é da área de Letras, é considerada uma arte maior que a adaptação cinematográfica.

Ao se tratar da relação entre duas mídias, são observadas questões muito importantes e que advêm muitas vezes de visões parciais, que se constituem como uma tendência majoritariamente pensada pela crítica convencional, e que tem como alicerce os postulados de fidelidade, de privilégio do texto literário sobre os demais, através do qual a narrativa fílmica tem que responder ao literário, ao que é canônico e precedente, e o texto fílmico, por vir depois, é sempre derivado e tido como inferior. Estas visões, de tal forma enraizadas no pensamento, levam a um debate bastante efusivo. Especificamente, em se tratando da relação entre textos fonte e suas adaptações fílmicas, tem-se quase sempre como ponto de partida a questão da fidelidade à obra de partida como critério de valoração. O texto fonte é geralmente visto como superior à sua respectiva adaptação, e as duas mídias quase nunca são entendidas como textos suplementares. Desta forma, se o texto fílmico, já considerado inferior, não é fiel à obra de partida, ele é considerado cada vez menor dentro desta hierarquia. Há ainda a tendência de defesa do texto literário em relação ao fílmico, mediante a alegação de que ler sem imagens favorece a livre imaginação e o cinema apresenta a imagem consolidada. Ora, a

⁵⁰ *Orgulho e preconceito* (2005) e *Razão e sensibilidade* (1995), são duas das muitas adaptações cinematográficas feitas baseadas na obra da autora inglesa, Jane Austen.

⁵¹ Gabriel Garcia Marquez teve algumas de suas obras transpostas para o cinema, por exemplo, *O amor nos tempos do Cólera* (2007) e *Crônica de uma morte anunciada* (2001).

⁵² Grande parte da obras de Machado de Assis foram transpostas para o cinema, dentre as inúmeras adaptações citamos: *Quincas Borba* (1987) e *Memórias póstumas* (2001).

livre imaginação não depende do que se “vê” segundo a visão de outrem. O fato é que sempre “vemos” uma imagem correspondente ao texto verbal. Ao ler um romance, criamos o filme em nossas mentes. Ao assistir a um filme, vemos a imagem construída por alguém, mas isso não nos impede de imaginar sobre a imagem.

Voltando especificamente ao processo de adaptação de uma obra literária, o roteirista e o diretor precisam fazer inúmeros cortes e acréscimos para que uma mídia possa ser transposta para a outra, de modo que o texto fílmico, ressignificado, seja acolhido pela recepção e satisfaça às estratégias e motivações para o qual está sendo desenvolvido. Essas estratégias são escolhas que subjazem determinados ideários que se pretendem transmitir aos espectadores.

Robert Stam, em *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade* (2006), observa como as adaptações de obras literárias são vistas como um processo de perda e por isso a obra de partida seria tida como superior. No entanto, para desfazer esse pensamento, ele apresenta a relação intermediária a partir de uma relação intertextual.

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

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

O pensamento que aqui se considera preconceituoso, de que uma arte ou mídia se sobrepõe à outra, o que equivaleria a dizer que a literatura é maior que a sua adaptação, estabelece que: (1) a antiguidade é um critério visto como fundamental para valoração de uma obra ou de determinada arte. Assim, as artes mais antigas são consideradas superiores. Desta forma, a literatura, por ser muito mais antiga do que o cinema, estaria no topo da hierarquia em função dos itens a seguir; (2) o pensamento dicotômico, que faz a relação entre o cinema e a literatura ser vista como prejudicial para uma das partes, logo, se a adaptação traz ganhos para o cinema ela ocasiona perdas para a literatura; (3) a iconofobia, que tem origem muito

antiga, como a proibição islâmica, judaica e protestante dos ícones e consiste no preconceito com as artes visuais e que também têm origem no pensamento platônico quando se deprecia o mundo das aparências; (4) a logofilia, que também caracteriza um dos pontos responsáveis pelas raízes do preconceito da relação entre cinema e literatura, e se caracteriza como “a valorização oposta, típica das culturas enraizadas na ‘religião do livro’, a qual Bakhtin chama de ‘palavra sagrada’ dos textos escritos” (STAM, 2006, p. 21); (5) além disso, a anti-corporalidade, que desgosta da transposição, da personificação e incorporação de personagens de carne e osso, objetos e cenário palpáveis; e, finalmente, (6) a carga de parasitismo com que as adaptações são vistas: parasitas em relação as obras literárias porque são, ainda hoje, consideradas cópias inferiores. Estes pontos, segundo Stam, são responsáveis pelo preconceito entre essas duas artes.

Felizmente, como bem observa o autor, a evolução teórica que caracterizou o período do estruturalismo e do pós-estruturalismo, sobretudo, trouxe inúmeras contribuições que amenizaram parte destes preconceitos. Por exemplo, os estudos da semiótica estruturalista das décadas de 60 e 70 pensavam que “todas as práticas de significação” (STAM, 2006, p. 21) se estruturavam em “sistemas compartilhados de sinais” (p. 21) que produziam textos tão dignos quanto as obras literárias.

Robert Stam apresenta ainda outros aspectos muito importantes para se construir uma nova perspectiva sobre o estudo da adaptação, como, por exemplo, a desconstrução derridiana, que questionou e desconstruiu os pensamentos binários e rígidos para pensar a noção de “mútua invaginação” (STAM, 2006, p. 22). E que, ao mesmo tempo, também fez cair por terra a hierarquia entre o original e a cópia, observando que o próprio *status* do original só se constitui por existir a comparação com a cópia; do contrário, não haveria a noção de originalidade.

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

A maioria das análises comparativas das obras literárias e suas respectivas adaptações cinematográficas trata do pensamento da *doxa* de que o livro é considerado superior à obra fílmica. Por esta perspectiva, o cinema estaria sempre tentando se aproximar da literatura.

Nesse sentido, no livro *Muito além da adaptação* (2013), organizado por Adalberto Muller e Julia Scamparini, os autores repensam a metodologia simplista na qual se tem por intento apenas encontrar semelhanças diretas entre as obras, assim são observados os resultados obtidos da relação de contágio mútuo entre artes.

O termo adaptação foi empregado nas artes cênicas muito antes de ser utilizado na relação entre literatura e cinema e tem relação com a biologia de Darwin. A adaptação é permeada de relações inter e transdisciplinares, e na maioria das vezes é analisada de forma unidirecional, da obra literária para a obra fílmica, levando a conclusão de que o livro é tido quase sempre como melhor que a adaptação.

Muller (2013), em sua apresentação do livro, observa que as adaptações foram bastante difundidas e popularizadas pelas emissoras de TV. Pontuando que as adaptações eram feitas para de alguma forma tornar mais nobre a TV como veículo midiático, já que estas eram tidas como produtos culturais “alienantes” pela elite intelectual do Brasil, que à época era avessa à ideia de ter uma televisão em casa. Essa parcela da sociedade sempre olhou para as adaptações como formas reduzidas e de menor potência do que o texto literário.

Na grande maioria dos estudos comparados das adaptações, se pontua o pensamento do senso comum de que o livro é melhor que o filme, e é mostrado como ponto válido a tentativa do cinema de se aproximar da literatura. Muller se vale do pensamento de Robert Stam, um dos grandes estudiosos da adaptação, de que o preconceito em relação às adaptações, por parte das elites, advém, na verdade de um preconceito primevo em relação ao cinema, que muito frequentemente foi considerado pelas elites intelectuais como um tipo de arte de massa, de caráter comercial e sem profundidade alguma.

Para repensar e também questionar esses estigmas críticos é necessário olhar com cuidado para a “metodologia simplificadora” (MULLER, 2013, p. 09) que é utilizada na maioria dos estudos comparativos da adaptação. Com este tipo de metodologia são analisadas similaridades diretas entre o livro e sua respectiva adaptação cinematográfica. No intento de olhar de forma crítica para esta metodologia de comparação mais simplista, foram desenvolvidas no campo das Letras, duas linhas de conhecimento/pensamento que auxiliam no estudo deste método. Uma é o desenvolvimento de metodologias mais complexas na área da teoria da literatura comparada, que desde algum tempo parou de comparar obras de

idiomas distintos e passa a fazer um diálogo com outras áreas do saber, como os estudos culturais, construindo novas abordagens de estudo de textos literários sem buscar apenas uma comparação simplista de uma obra com a outra. A outra linha de pensamento advém dos estudos de tradução que a partir do questionamento dos conceitos de “originalidade” e “fidelidade” desenvolveram metodologias para estudo de obras traduzidas, assim como, para estudo do próprio processo de tradução, através de uma análise filosófica e psicanalítica. Essas novas metodologias de estudo proporcionam novas formas de olhar e questionar as relações implícitas e explícitas entre as artes.

A compreensão das relações entre o cinema, a literatura e artes se tornou mais fácil a partir do desenvolvimento dos estudos de “teoria das mídias” (MULLER, 2013, p.09) e também da *intermedialidade*, tendo origem em países onde a língua falada era a língua alemã. Nesse estudo, era essencial pensar como “as mídias” e a “materialidade” podem influenciar na interpretação de obras, seja em sua forma ou em seu conteúdo, e da mesma maneira, para compreender a *multimedialidade*, processo ainda mais complexo e de caráter contemporâneo. Os estudos de remediação e convergência midiática desenvolvidos por países de língua inglesa, na área dos estudos de comunicação, também contribuíram muito para compreender o processo de interação cada vez mais crescente entre as artes.

Muller (2013) observa que é muito proveitoso analisar as relações entre a literatura e o cinema pelo viés da *intermedialidade*. Pois a partir disso pode se compreender melhor “a complexidade das relações entre arte, cultura, mídias e tecnologia.” (MULLER, 2013, p. 17). O autor deixa claro que esse caráter complexo a qual ele se refere não está relacionado a algo “melhor”, mas significaria pensar de forma espacializada, ou seja, “cruzando as fronteiras disciplinares, sem abrir mão do rigor científico” (MULLER, 2013, p. 17). Seria também como uma espécie de arqueologia em que diversas disciplinas convergiriam em pontos de intersecção, oportunizando ao intérprete compreender alguns fenômenos que não estão englobados completamente por uma área. Para facilitar esse estudo, Muller trata da necessidade de se criar um “dispositivo” (DELEUZE, 1990, apud MULLER, 2013, p. 18) ou uma “teoria por adição” (COSTA, 2010, apud MULLER, 2013, p. 18) que conseguisse abarcar vários fenômenos acontecendo de forma simultânea.

A intermedialidade é um campo muito importante, pesquisa de ponta em vários países, voltado para abarcar – sem uniformizar – uma pluralidade de fenômenos, como por exemplo: a intertextualidade, a adaptação e a transposição, responsáveis pelas interseções entre o cinema, a literatura, a pintura e a música. Os estudos culturais, desde muito tempo, mostraram

como a mídia, as artes e a sociedade estão inter-relacionadas e também estudos pós-coloniais questionam as consequências dos processos de colonização nas artes, a partir de uma perspectiva de multiplicidade e descentramento; visto, por exemplo, na ideia de Orientalismo de Edward Said.

Muller pontua que os estudos transdisciplinares não têm por objetivo competir com os estudos específicos. Na verdade, a partir deles, se pretende apenas compreender melhor questões que os estudos específicos não conseguem dar conta. Observando que esses estudos nos possibilitam compreender melhor que também o homem é influenciado pelas mídias, pelos discursos e pelos dispositivos, já que “[...] são capazes de escrever o próprio tempo (e não escrever sobre o tempo)” (MULLER, 2013, p. 21).

Segundo Muller, pelo viés tecnológico, o cinema também seria resultado da fusão de diversas artes. Por exemplo, ao se pensar que a ótica, a mecânica e a química, contribuíram muito para o desenvolvimento do cinema, pois criaram respectivamente a câmara obscura, o sistema de obturação e a fotossensibilidade.

Não se pode descartar que o cinema é entretenimento, no entanto, ele também pode ter um caráter político e como meio de comunicação de massa consegue ter um resultado de longe alcance, chegando a inúmeras pessoas em pouquíssimo tempo. Desta forma, como arte engajada, o cinema é um instrumento ideológico de muito poder. Sobre isso, Muller comenta que Welles, como comunicador que era, logo compreendeu que se quisesse fazer um cinema mais engajado precisaria utilizar todos os meios massivos para conseguir o alcance desejado. No filme *Cidadão Kane* (1941), Orson Welles, por meio de Charles Forster Kane, personagem que se baseia na vida do magnata William Randolph Hearst, mostra que na era moderna o poder é disseminado e regulado por meios de comunicação, resultando em um controle da sociedade, trazendo à tona, portanto, a sua força ideológica.

Carlinda Nunez e Maria Cristina Ribas (2016) trazem o debate sobre variados tipos de textos surgidos no cenário contemporâneo, que cada vez mais conseguem o espaço a que têm direito. O caráter heteróclito desses novos discursos leva ao questionamento ou queda dos modelos usualmente conhecidos, retirando o traço sagrado do discurso considerado canônico.

As autoras observam que ao ser contemporâneo deste período no qual “a hibridização das linguagens tornou-se a potência criativa da arte”, (NUNEZ; RIBAS, 2016, p. 494), é necessário observar os abalos conceituais e os seus desdobramentos. O campo da recepção, um dos mais intensamente estremecidos, ao se deparar com as novas leituras se vê em um grande impasse já que surgem novas exigências de significação.

Segundo Nunez e Ribas (2016), o desconcerto causado por essas mudanças é tão grande que geralmente as reações a esse novo texto híbrido são: “(a) instigar o que desafia a significação, (b) desistir de entender ou (c) assumir que vale fruir esteticamente sem se preocupar com o sentido” (NUNEZ; RIBAS, 2016, p. 494). Deste modo, podemos observar que o efeito da recepção do sujeito tem a ver com sua condição social e histórica e as suas inferências. Além disso, as autoras levam em conta que este desconcerto parece advir não somente da dificuldade da recepção desses novos discursos, mas também seja provocado pelas suas variadas linguagens e formatos. Por isso, é necessário compreender as condições de produção de textos.

Nunez e Ribas (2016) observam a necessidade de compreensão de novos sentidos e também da crescente percepção não hierárquica das relações intermediáticas. Segundo as autoras a desconstrução derridiana (1995):

(...) alavancou uma implosão das hierarquias discursivas, reação em cadeia, que implica: descentramento, desconstrução da sequência linear de origem, meio e fim, bem como do primado da continuidade, o que sinaliza a dissolução de padrões dicotômicos do pensamento (NUNEZ ; RIBAS, 2016, p. 495).

Os efeitos advindos desta desconstrução levam ao abalo do conceito de valoração do literário e do artístico, através do qual se estabelece a hierarquia na qual o cânone é definido como superior e como ponto de origem.

A “implosão” dos pensamentos dicotômicos trazida pela perspectiva derridiana promoveu a percepção da necessidade de mudança, de repensar a relação entre os discursos, suprimindo a posição privilegiada da linguagem verbal em relação às outras diversas linguagens. Esta mudança pode ser vista como a necessidade de um estabelecimento multimidiático da sociedade e suas práticas, especificamente, o desenvolvimento de novas formas de leitura, de produção e também o modo pelo qual o indivíduo se insere e atua na sociedade.

Tratando de uma dessas novas leituras, a adaptação de textos de literatura para o cinema, uma das mudanças ocorridas foi o modelo em que o texto base passou a ser chamado “texto fonte” ao invés da anteriormente chamada “obra derivada”, estabelecendo o olhar contemporâneo sobre as adaptações em que o texto fílmico é visto como uma obra autônoma e descontínua. Sendo esta descontinuidade vista por Nunez e Ribas como uma espécie de “desobediência” do texto fílmico em relação ao texto em que foi inspirado.

Esta “descontinuidade/ desobediência do texto ressignificado em relação ao texto fonte pode ser reconhecida através das:

(...) coincidências, marcas próximas ou longínquas em comum, bem como jogos intertextuais que iluminam e/ou obscurecem o sentido do texto tido como original; e, ainda defrontar-se com outras inserções em nível de diálogos, personagens, eventos, cenários, narração, temporalidade, que não estão presentes na ‘fonte’ (NUNEZ; RIBAS, 2016, p.496).

Observando ainda que os acréscimos feitos ao texto fílmico podem levar ao texto de partida, principalmente se o espectador/leitor tiver conhecimento das duas obras e também os pontos em comum entre os textos podem as vezes seguir sentidos e destinos distintos.

A partir do pensamento de André Bazin as autoras desenvolveram a hipótese de que os detalhes da percepção do espectador e do leitor em relação ao filme e o livro, respectivamente, é um produto composto não somente da imaginação do roteirista e do escritor, mas também das percepções do espectador/ leitor em relação à realidade. Ao observar a relação dialógica entre o texto fílmico e o texto literário pode-se notar que é um trabalho delicado de composição do real, como “um trabalho em filigrana” (NUNEZ; RIBAS, 2016, p. 496) e que de forma paradoxal restituiria o que se entende como realidade.

Para que a relação entre Literatura (texto literário) e Cinema (adaptação fílmica) seja trabalhada de forma a não se estabelecer a hierarquia entre essas mídias, é necessário compreender alguns fatores: a noção de comparativismo empregada tanto na análise individual como da crítica, e quais são os conceitos em relação à noção de cultura de massa e arte erudita e como são articulados.

Sobre os estudos literários comparados, Tânia Carvalhal (2006), observa que os estudos de fontes e de influências sempre se estabeleceram como a base do estudo do comparativismo tradicional, “[...] foi um aspecto vital para aqueles estudos: a busca de analogias.” (CARVALHAL, 2006, p. 76)

Os comparativistas clássicos se detinham na identificação das semelhanças entre as obras. E a partir disso surgiam paralelismos quase sempre estéreis de análise interpretativa. Carvalhal pontua que na superfície dessas análises havia uma outra intenção, a de criar uma relação de débito entre as obras: “E a relação se convertia num saldo de créditos e débitos.” (CARVALHAL, 2006, p. 76), delimitando uma espécie de dominação cultural, na qual a cultura do país consolidado se sobrepunha à outra, do país mais pobre. Desta forma, a fonte se torna um elemento de valoração das obras que dela derivam, ou são influenciadas.

Carvalho cita o pensamento de Ulrich Weisstein (1975) de que o comparativismo não pode mais caminhar para uma direção única, partindo da Europa em direção às literaturas periféricas em busca de analogias, já que o caminho pode ser redirecionado da periferia para o centro.

O projeto antropofágico de Oswald de Andrade em 1928 foi uma tentativa de mudar esta direção. Ao refletir sobre a cultura nacional, Oswald recusa todo tipo de “importação cultural”. Neste sentido, ao devorar a cultura estrangeira, se inverte a posição da cultura brasileira, antes devorada, passa a ser devoradora.

Os estudos comparativistas começam a entrar em crise em 1958 com o pronunciamento de René Wellek no 2º Congresso da Associação Internacional de Literatura Comparada e que posteriormente foi publicada como o artigo “A crise da literatura comparada”, na qual Wellek afirma que o comparativismo é “uma represa estagnada” (CARVALHAL, 2006, p. 35). Neste texto, Wellek aponta o aspecto frágil das teorias comparativistas e também: “[...] sua incapacidade de estabelecer um objeto de estudo distinto e uma metodologia específica, até aquela época”. (CARVALHAL, 2006, p.35).

Wellek questiona a divisão entre literatura comparada e literatura geral, por julgar uma distinção desnecessária. E o fato dessa distinção reduzir o estudo comparativista apenas à análise de elementos e fragmentos sem pensá-los de forma mais integrada, ampla e significativa. Desta forma, o comparativista acaba sendo obrigado a limitar o seu estudo a investigação de fontes e influências.

O pensamento de Wellek se constitui como o: “[...] golpe de misericórdia nas orientações em vigor, criticando o princípio causalista que rege os estudos clássicos de fonte e influências, manifestando-se contrário aos estereis paralelismos, resultados de caça as semelhanças [...]” (CARVALHAL, 2006, p.36). As semelhanças são rastreadas sem a análise dos elementos de forma integrada. A partir dessa reflexão, Wellek propõe “[...] o abandono dos estudos de fontes e influências em favor de uma análise centrada no texto e não em dados exteriores” (CARVALHAL, 2006, p. 37).

Essa análise não hierarquizante precisa ultrapassar fatores de ordem conceitual e também cultural relativos à obra de arte. Levando em conta que o texto literário, considerado canônico, devido a sua anterioridade cronológica e sua erudição, ao ser adaptado para o cinema, veículo de comunicação de massa, se torna mais próximo ao público, desmistificando e dessacralizando o texto literário.

A transposição midiática está frequentemente ligada a um paradigma moralista no qual as adaptações cinematográficas são consideradas profanações, traições da obra tida como original, como observa Robert Stam: “Sugerem que o cinema, de alguma forma, presta um desserviço à literatura (...). Com demasiada frequência, o discurso sobre a adaptação sutilmente reinscreve a superioridade axiomática da literatura sobre o cinema”, Stam (2006, p. 20, apud NUNEZ, C.; RIBAS, M. C. C., 2016, p. 497). Logo, toda releitura do texto literário será vista como um produto empobrecido e ficaria em dívida com o texto de partida, o inatingível texto literário.

No trabalho de análise comparada de literatura e cinema é necessário caminhar por outras áreas e principalmente compreender as linguagens envolvidas em tal relação. Esse esforço em transitar e conhecer melhor as áreas em questão diminui a tendência ou possibilidade de privilegiar o lugar em que o indivíduo está inserido, ou no qual é considerado a área mais confortável do conhecimento. Isso impede que seja estabelecida uma relação de domínio de uma área do saber sobre outra.

Nunez e Ribas trazem o pensamento de Benjamin (1994) em relação à autenticidade da obra de arte, em que o autor afirma que mesmo que a reprodutibilidade técnica da obra de arte levasse a “atrofia” ou “destruição” do seu *hic et nunc*, o seu “aqui e agora” ou a sua “aura” a reprodução técnica a libertaria do seu caráter hermético e a levaria a uma condição dupla característica da arte moderna: a circulação da obra e a sua conseqüente maior proximidade com o público. Ao mudar o olhar do valor de culto para o valor referente à exposição, a obra de arte tem uma nova configuração ou nova função que proporcionaria uma revisão ou ressignificação dos conceitos de valor que constituem o status do original.

Uma das questões mais defendidas no campo da intermedialidade, especificamente da transposição midiática é o da fidelidade da adaptação em relação ao texto de partida, utilizado como elemento de valoração das obras. Nunez e Ribas trazem à cena a indagação do porquê de não se pensar na potência significativa dos elementos considerados infiéis, das suas possíveis estratégias e ganhos mútuos. “Ir além do setor de ‘achados e perdidos’ evita o procedimento redutor ou silenciador das diferenças” (NUNEZ; RIBAS, 2016, p. 499).

O status da fidelidade como valoração das obras fílmicas leva à perda ou supressão da criatividade artística, já que a necessidade de sempre ser fiel ao original impede que os produtos artísticos se constituam construtos além da mera imitação. E mesmo que se tenha como desejo seguir fielmente ao modelo anterior, o produto, ou a cópia do original nunca será considerada de igual valor e sempre estará em débito com o texto fonte.

Nunez e Ribas trazem a lógica do suplemento através da Desconstrução de Derrida:

Aqui se sugere a substituição da ideia de complemento pela de suplemento. A estranha lógica da noção de suplemento de Jacques Derrida (1995) aplica-se à impossibilidade de totalização e, portanto, de completude perfeita. Tanto em francês quanto em português o verbo e o adjetivo suprir/suplemento significam simultaneamente um acréscimo dado a uma falta e um excedente supérfluo. (NUNEZ e RIBAS, 2016, p. 499).

Pensar a ideia de suplemento na análise intermidial é observar, por exemplo, que as mudanças feitas no texto fílmico em relação ao texto fonte confere a este um novo significado, sendo essencial para que exista como produto autônomo, mas que pode ser retirado do texto de partida, pois é uma adição que pode ser retirada. Através da análise suplementar a hierarquia entre o texto literário e a sua respectiva adaptação cinematográfica é desfeita e também a noção da necessidade de que haja uma complementaridade entre as mídias para que se obtenha um sentido completo e acabado é desconstruída. Para pensar também na desconstrução dessa hierarquia, as autoras trazem o pensamento de Linda Hutcheon (2006, p.9 apud NUNEZ, C.; RIBAS, M. C. C., 2016, p.499) “*a derivation that is not derivative – a work that is second without being secondary*”, ou seja, apesar das adaptações serem feitas a partir de um texto fonte, não são secundárias, já que podem se constituir como autônomas e agregarem, sob a lógica da suplementaridade, o mesmo e/ou outro valor ao texto de partida.

Irina Rajewsky (2012), uma das representantes do estudo das Intermidialidades, observa que este é caracterizado por diversos tipos de abordagens, no qual são englobados também uma variedade de temas e perspectivas de análise. A autora pontua, da mesma forma, que também muito são os objetos buscados por cada disciplina que adentra este campo complexo. Enquanto algumas orientações dão ênfase aos processos de transformação das mídias, outros se fixam na gênese das relações entre elas. Outros estudos focam na análise das funções das mídias ou no reconhecimento destas. E também existem “abordagens adicionais” (RAJEWSKY, 2012, p.52) que advêm da literatura e áreas relacionadas as quais centralizam os estudos nas possíveis formas e funções das relações intermidiáticas em textos específicos, como: filmes, artes plásticas, peças teatrais etc.

Mesmo que as diversas linhas de pesquisa tenham inúmeras diferenças entre si, elas parecem apresentar um pensamento comum quanto ao próprio conceito de Intermidialidade, como observa Rajewsky: “Em termos gerais, de acordo com o senso comum, ‘Intermidialidade’ refere-se às relações entre mídias, às interações e interferências de cunho

mediático” (RAJEWSKY, 2012, p.52), portanto, o caráter mais amplo dado ao conceito se caracteriza justamente pelo fato de designar qualquer relação em que estejam presentes mídias distintas. Desta forma, a autora afirma que “o cruzamento de fronteiras midiáticas vai constituir uma categoria fundadora da intermedialidade.” (RAJEWSKY, 2012, p.52). Assim, tanto a concepção ampla quanto a concepção mais restrita do conceito de Intermedialidade advém da possibilidade de interseção entre as mídias, das diferenças entre cada uma delas, como também dos processos de transformação que operam mutuamente umas com as outras e com a obra resultante.

A partir destas discussões é necessário um cuidado maior, pois é preciso levar em conta que cada mídia é mista, tendo então, um caráter plurimidiático; é o caso do teatro, por exemplo, que leva para o palco um espetáculo constituído por diversas mídias, mas que mesmo assim, ainda hoje é visto por muitos como uma mídia individual.

É preciso também que se leve em conta como são fixadas as fronteiras entre as “mídias individuais”, refletindo na forma como determinada configuração midiática estrutura a relação entre as mídias, suas diferenças, seus limites e os possíveis cruzamentos entre elas. E também nas especificidades e diferenças presentes nas relações intermediais, tratando das transformações históricas e dos processos de diferenciação das mídias.

Irina Rajewsky (2012) observa que ao estudar configurações midiáticas, não se encontra a mídia em si, mas um construto de caráter individual e específico. Por exemplo, ao analisar um filme, ele não será tratado como mídia, mas como um filme específico e individual. Ao pensar como uma mídia deve ser definida ou diferenciada de outras mídias, deve se levar em conta o contexto histórico e o progresso tecnológico em uma determinada época do tempo.

A autora apresenta três grupos de fenômenos que integram a intermedialidade: o primeiro seria a “intermedialidade no sentido estrito de transposição midiática”, ou “transformação midiática”, como as adaptações cinematográficas de textos de literatura; o segundo grupo é o da “intermedialidade no sentido estrito de combinações de mídias”: no qual fazem parte o teatro, a ópera e o filme, por exemplo. E o terceiro grupo é o da “intermedialidade no sentido estrito de referências intermidiáticas, como, por exemplo, as referências que um filme faz a uma pintura ou a uma fotografia” (RAJEWSKY, 2012, p. 58).

Segundo Christian Metz (1972) – que fundou a Semiologia do cinema –, quando o cinema ainda era novidade, o mais relevante era o significado. Dividido entre a tradição baziniana e o modelo da linguística tradicional, a preocupação do semiólogo francês era o

estatuto semiótico da imagem, o significado da linguagem cinematográfica. Atualmente, com muita frequência se pensa que as análises crítica de filmes específicos abarcam tudo que se possa relacionar ao cinema. Claro que a análise de filmes é um dos pontos importantes para entender um pouco mais sobre cinema. Afinal, através do olhar do cineasta e a partir dos gostos individuais dos espectadores pode-se refletir e apreender vários conhecimentos sobre a arte cinematográfica, no entanto, cinema é um tema extenso e que possui vários caminhos de acesso.

Metz observa que, em uma perspectiva global, primeiramente, é necessário pensar que o cinema é um fato e que traz questionamentos para “a psicologia da percepção e do conhecimento, para a estética teórica, para a sociologia dos públicos, para a semiologia geral” (METZ, 1972, p 16). Como um fato de caráter antropológico, o cinema tem várias nuances a serem estudadas. Ao contrário do que normalmente se pensa, o estudo sobre o cinema não é tão óbvio; são muitos questionamentos a serem feitos sobre a sétima arte.

O autor observa que um dos problemas da teoria sobre o cinema mais relevante é o da “impressão de realidade” que o espectador experiência ao ver um filme. Mais do que outra arte, como o teatro, arte figurativa ou um romance, o cinema leva a um sentimento de caráter afetivo e também perceptivo de uma espécie de participação de um evento real.

[...] conquista de imediato uma espécie de credibilidade — não total, é claro, mas mais forte do que em outras áreas, às vezes muito viva no absoluto —, contra o meio de se dirigir à gente no tom da evidência, como que usando o convincente ‘É assim’, alcança sem dificuldade um tipo de enunciado que o linguista qualificaria de plenamente afirmativo e que, além do mais, consegue ser levado em geral a sério (METZ, 1972, p.16-17).

Esse sentido de realidade/credibilidade pode ser efeito dos filmes realistas, mas também dos filmes com temas inabituais ou de fantasia. O primeiro se mostra familiar ao leitor e o segundo leva à imaginação. Essa “impressão de realidade” tem inúmeros efeitos estéticos, mas sua essência é majoritariamente psicológica.

Segundo Metz, a “impressão da realidade” é um fenômeno de duas faces. Observar o objeto que se percebe, ou na própria percepção em si, neste caso “a duplicação é mais ou menos ‘parecida’, mais ou menos fiel a seu modelo, ela carrega em si uma maior ou menor quantidade de indícios de realidade” (METZ, 1972, p 19). E também compreendeu que este construto que é a percepção manipula esses indícios de realidade. Se uma reprodução conseguir convencer o espectador vai levá-lo ao sentido de participação em seu aspecto afetivo e perceptivo, conferindo ainda mais veracidade à reprodução.

Ao comparar a fotografia e o filme percebe-se que o segundo tem maior “impressão de realidade” devido ao movimento. Além de tudo o movimento confere uma espécie de “corporalidade” aos objetos, que na sua reprodução imóvel, a foto, é subtraída.

Metz cita o pensamento de André Bazin, de que como a fotografia fixa seria um elemento de um evento passado, o cinema como fotografia animada poderia ser percebido comparativamente como, também, um evento passado. No entanto, o espectador sempre compreende o movimento como um evento presente, atual. O autor traz o pensamento de Henri Wallon que enquanto o espectador assiste a um filme ele pode se dividir em duas séries de percepções, totalmente diferentes, a “série visual”, a diegese, ou seja, a narrativa cinematográfica em si, e a “série proprioceptiva” (METZ, 1972, p 24), que são as sensações causadas pelo filme no corpo do espectador, e que se relacionam com o mundo real. Um exemplo desta sensação é aquele momento em que o espectador, quase que interagindo com a diegese, procura se sentar melhor na poltrona, para encontrar uma posição mais confortável, já que o filme traz para ele uma grande impressão de realidade. Com o desenvolvimento de sua análise, os avanços semiológicos de Christian Metz no campo do cinema foram literalmente “contaminados” por preocupações de ordem narratológica. Assim, a preocupação dos estudiosos mudou a foco da linguagem para a narrativa cinematográfica, com influência dos estudos de narratologia, termo proposto por Todorov em 1969.

O teatro em relação ao cinema tem em sua totalidade mais aspectos reais, no entanto, a narrativa cinematográfica tem uma quantidade de realidade maior do que no teatro. Por este último ser “real demais” (acontece ao vivo e em presença), o seu enredo se torna paradoxalmente menos real, ele acaba por repelir a ficção. O cinema consegue dar à ficção, mais do que as outras artes, uma maior aparência de real.

Aprofundando a relação dialógica entre os textos, trazemos o pensamento de Gérard Genette, em seu livro, *Palimpsestos: a literatura de segunda mão* (2010), em que propõe no lugar do termo intertextualidade a transtextualidade, por considerá-lo um termo mais inclusivo. A transtextualidade se refere a todo elemento que estabeleça relações de um texto com outros, independentemente desta relação ser secreta ou não. Genette pensa em cinco tipos de relações transtextuais muito relevantes para o estudo das adaptações. O primeiro tipo é a intertextualidade, caracterizada pela presença de mais de um texto. Pode ser expressa de forma oral ou escrita, através de alusões, citações, e geralmente não são elementos explícitos, ativando conhecimentos adquiridos anteriormente. O segundo tipo é a paratextualidade, que define a relação do texto com o seu paratexto, que são os prefácios, títulos, posfácios,

dedicatórias, todo elemento acessório do texto. No cinema, o paratexto estaria caracterizado pelos trailers, entrevistas com o diretor e resenhas sobre o filme, por exemplo. O terceiro tipo de transtextualidade é a metatextualidade, a relação crítica entre os textos, uma espécie de “comentário” feito em um texto e que estabelece a relação intertextual com o texto comentado. Podendo ser mencionada veladamente ou referida de forma explícita, por exemplo, quando as adaptações fazem uma crítica ao texto de partida, ou quando o texto fílmico mantém uma relação não declarada com o texto fonte. O quarto tipo é a architextualidade, e segundo Genette seria o tipo mais abstrato e também mais implícito da transtextualidade. É uma relação totalmente silenciosa, caracterizada pela articulação de elementos paratextuais, e que teria por intento a classificação dos gêneros e os traços distintivos destes em sua singularidade. É uma classificação de caráter apenas taxonômico, que pode ser indicada pelo próprio autor, quando, por exemplo, ele indica na capa (paratexto) de seu livro que este é um romance. No entanto, como o texto não pode designar o seu próprio gênero, isso fica nas mãos do leitor que pode refutar ou não a indicação do gênero que é determinada pelo paratexto. O quinto tipo de transtextualidade e que é o mais relevante para o estudo das adaptações, é a hipertextualidade, que define a relação entre o hipotexto (texto fonte) e o hipertexto (texto modificado), desta forma as adaptações são hipertextos que foram feitos pela seleção, expansão e transformação dos romances, obras de partida, que são os hipotextos.

Dentre as cinco categorias de Genette, a que tem mais relevância para o estudo da relação intermediária entre o romance *O vice-rei de Uidá* e sua respectiva adaptação cinematográfica *Cobra Verde*: é a hipertextualidade, por meio da qual se pode perceber ainda mais as trocas entre as duas mídias. Por intermédio da hipertextualidade, o hipotexto, o romance *O vice-rei de Uidá*, é transformado através de um processo de seleção e transformação semiótica, levando ao hipertexto, neste caso, o filme *Cobra Verde*, do diretor Werner Herzog. Neste processo de transformação muitos cortes foram feitos para que a adaptação tivesse como efeito a imagem cruel do protagonista sobre o espectador – este foi um forte efeito da montagem, que levava o público a ‘entrar’ em muitas sequências e ‘contracenar’ com os atores na posição de possível vítima do bandido Cobra Verde. Uma escolha bastante importante de Herzog para ressignificar a obra, foi renomear o texto de partida. Neste caso, a escolha por parte do diretor ao intitular a adaptação de *Cobra Verde* está baseada nas estratégias de ressignificação para a composição do texto fílmico. O personagem principal do romance, Francisco Manoel da Silva, um brasileiro traficante de escravos, recebe

o título de vice-rei de Uidá do rei daomeano, ganhando um papel de prestígio; já Cobra Verde era o apelido que o personagem recebeu quando era conhecido como um bandido muito perigoso. A adaptação tem como título o apelido pejorativo do personagem pelo fato de se ter como estratégia enfatizar a face mais vil deste, o apresentando com a imagem da pior parte de seu caráter, direcionando a visão do espectador.

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

Outra relação hipertextual que podemos analisar nesta pesquisa é a entre o filme *Cobra Verde* (1987), de Herzog, e *Deus e o Diabo na terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha. A obra glauberiana serve como hipotexto para o filme de Herzog, o hipertexto, que transforma e ressignifica o texto fonte. A própria personalidade do protagonista de Herzog se relaciona com o título da obra de Glauber. Francisco Manoel, o Cobra Verde, tem ao mesmo tempo o bem e o mal, Deus e o Diabo, dentro de si. Werner Herzog, ao optar por desenvolver o seu texto fílmico de forma mais fiel ao texto fonte, neste caso o filme glauberiano, parece querer prestar uma homenagem ao cineasta brasileiro que tanto admirava.

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

Com a sua ida para o Daomé, na África, ele é tido como louco, pois todos sabiam da má fama do lugar e também do rei autoritário e perverso que matava a todos que ele considerasse uma ameaça para o seu reinado. Francisco Manoel restaura o forte de Uidá, localizado no Daomé, atual Benin, e restabelece o tráfico de escravos do porto de Uidá para o

Brasil. Neste momento, ele tem a imagem de um homem visionário, corajoso e útil economicamente para o Brasil.

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

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

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

Herzog trabalha as baixas sensações humanas, escolhendo personagens que de uma forma ou de outra acabam sendo uma síntese do que há de pior na humanidade. *Aguirre, a cólera dos deuses* é outro filme que traz o exemplo desse olhar contestador e reflexivo do diretor Herzog, tratando também de questões de dominação e da fraqueza humana.

Em termos semióticos, pode-se extrair muitas significações da relação dialógica entre o romance *O vice-rei de Uidá* e sua adaptação cinematográfica *Cobra Verde*. O caráter marcadamente descritivo da narrativa de Chatwin dá ao leitor elementos que facilitam a

construção da imagem que ele quer retratar em cada cena. O autor oferece signos capazes de transmitir sensações que se encaixam nas três categorias de pensamento e da natureza postuladas por Peirce citadas por Lúcia Santaella, em *O que é semiótica* (1983), que são: qualidade, relação e representação.

Urubus pairavam num céu leitoso. O cricrilar metálico dos grilos tornava o calor ainda mais insuportável. Folhas de bananeira pendiam em tiras murchas. Não soprava a menor aragem. O padre Olímpio da Silva viera do Séminaire de Saint-Gall servir na cidade. Cabelos brancos, batina rubra, estava parado nos degraus da catedral e inspecionava sua parentela através das lentes dos óculos de aro. Girava sua luminosa cabeça de bronze com autoridade de um artilheiro postado no torreão de uma fortaleza (CHATWIN, 2009, p. 13-14)

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

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

O filme começa com a imagem do sertão brasileiro e com um poema, que aparece escrito na tela e no qual a mãe do personagem principal narra os momentos anteriores de sua própria morte, enumerando as dificuldades da terra onde viviam. O poema sintetiza o período

da infância do protagonista, sendo que, para o mesmo período, o livro dedica um capítulo inteiro. Junto com o poema, vão sendo mostradas imagens que são compilações, ou seja, ilustrações daquilo que está sendo mostrado pelo poema. Por exemplo, a imagem do solo extremamente árido do sertão, os inúmeros cadáveres de animais vítimas da seca e a miséria presente no lugar.

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

Neste diálogo entre as mídias, a adaptação funciona como um suplemento em relação à obra literária, já que, ao focalizar na imagem mais cruel do personagem, traz também um novo olhar para o texto literário. Este texto literário a priori seria uma biografia, mas Bruce Chatwin encontrou diversas dificuldades para concatenar os fatos, pois o material documental e testemunhal não foi o suficiente e surgiram muitas lacunas. Desta forma, Chatwin preferiu ficcionalizar e escrever um romance, renomeando o protagonista e também ressignificando, recriando a sua própria personalidade. Neste sentido, Werner Herzog ao resgatar um personagem já ficcionalizado, fazendo cortes e ressaltando trechos, acaba por reconstruir tanto o personagem quanto a história contada por Bruce Chatwin. Fato é que, no romance, Francisco Manoel é visto por diversas perspectivas, como: vítima, santo, pai, opressor. Já no filme, sua faceta Cobra Verde é a mais explorada, e, assim sendo, tida como a única componente da personalidade do protagonista.

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

Werner Herzog, com o seu característico gosto pelo grotesco – no sentido que lhe dá Victor Hugo, conforme mencionamos anteriormente –, cria um radicalismo sensorial; um

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

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

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

Além disso, o autor define a narrativa como uma sequência composta por duas temporalidades, a temporalidade do que está sendo narrado e a temporalidade da narração em si, que seria a ação narrativa. E expõe o pensamento de Metz – que, embora privilegie a linguagem cinematográfica, já percebe a demanda da narrativa. O semiólogo francês fala a respeito de uma sequência cronológica dos acontecimentos e uma sequência relacionada aos

significantes, que é o tempo que o leitor demora na leitura de uma obra literária ou o tempo de visão do espectador ao assistir uma narrativa cinematográfica.

André Gaudreault analisa a narrativa através do pensamento de Metz, a compreendendo como um conjunto de enunciados que são remetidos a um sujeito da enunciação, ou seja, vendo a narrativa como um discurso. Metz entende que a narrativa não retrata a realidade, na verdade, esta desrealiza o que narra METZ (1968 apud GAUDREULT, 2009, p. 35). Como a diegese não acontece no mesmo tempo em que é lida, o espectador percebe que a narrativa está fora da realidade. Ao retratar um fato histórico em uma narrativa ele perde seu caráter de realidade já que faz menção a um tempo passado, fora do presente em que a obra é escrita ou lida.

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

Sobre o estudo da adaptação é muito interessante considerar os pensamentos de Linda Hutcheon, no capítulo “Começando a teorizar a adaptação” (2013), no qual começa tratando do papel difícil do roteirista de simplificar o texto de partida. Hutcheon ainda observa que no filme, por intermédio das imagens, são expressas diversas informações, diferentemente da obra literária, que só o faz por intermédio da palavra; que só pode conseguir essa significação através de uma aproximação.

Hutcheon, para quem adaptação é produto e processo, vai afirmar que atualmente as adaptações estão em todos os lugares, e cita a ideia de Walter Benjamim de que ao contar histórias o indivíduo vai sempre repetir outras, mostrando a importância das adaptações na cultura ocidental. No entanto, admite que ainda hoje existe preconceito com as adaptações mais populares ou contemporâneas, por exemplo, vistas como interferência, suavização, perversão ou profanação do texto literário. Para ilustrar esse tipo de pensamento Hutcheon faz alusão ao pensamento de Newman de que a transposição da literatura para uma narrativa cinematográfica constituiria um tipo de cognição inferior e de Virgínia Woolf que considera o texto fílmico um parasita e a obra literária uma vítima, apesar de ter admitido que o cinema tivesse uma capacidade de expressão incomparável.

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

Passando para o discurso sobre a fidelidade, Linda Hutcheon observa que há várias escolhas presentes no ato de adaptar como: a vontade de desfazer a lembrança do texto original, de questioná-lo, ou homenageá-lo, ao copiar o texto, ou até mesmo ter um objetivo duplo, ao fazer uma “homenagem contestadora” GREENBERG (1998, apud HUTCHEON, 2013, p.29) A adaptação pode ser definida por três tipos de perspectivas diferentes, mas que se relacionam. A primeira seria ver a adaptação como uma “entidade ou produto formal” (p. 29) que faz uma transposição de uma ou mais obras. Neste processo podem estar envolvidas mudanças entre diferentes mídias romance-filme, mudança entre gêneros épico-romance e a mudança de foco ou de contexto quando a história é recontada através de uma perspectiva distinta levando a outras interpretações. A segunda perspectiva é observar a adaptação como “um processo de criação” (p.29) em que estão envolvidas novas interpretações que levam a recuperações e apropriações do texto de partida. E a terceira perspectiva seria olhar para adaptação pelo seu “processo de recepção” (p. 30), já que o público percebe as relações entre textos a partir de suas inferências e de sua memória.

Grande parte dos estudos da adaptação pensa que a história é o núcleo do que é transposto nas relações intermediáticas ou entre gêneros e através de diversas formas de interação. “A adaptação buscaria, em linhas gerais, ‘equivalências’ em diferentes sistemas de signos para os vários elementos da história: temas, eventos, mundo, personagens, motivações, pontos de vista, conseqüências, contextos, símbolos, imagens e assim por diante.” (HUTCHEON, 2013, p.32).

Durante o processo de adaptação, as unidades separadas da história, quase sempre sofrem mudanças. Modificações, não só no ordenamento do enredo, mas também o tempo pode ser expandido ou contraído e o ritmo pode sofrer transformação. Essas alterações podem levar a relevantes diferenças significativas. Cada uma dessas formas de adaptação pode implicar em um modo de engajamento diferente por parte do adaptador e do público.

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

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

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

Do ponto de vista do espectador e do leitor, a adaptação será sempre um produto de intertextualidade, já que se ele estiver familiarizado com as referências de determinado texto vai perceber a relação entre os diferentes textos. O que tem relação com o dialogismo Bakhtiniano, já que através do reconhecimento, as obras são comparadas. Os textos são vistos como “mosaicos de citações” (HUTCHEON, 2013, p.46) que são explícitas ou não, acontecendo o mesmo com as adaptações cinematográficas.

Para alguns teóricos não existiria muitas diferenças entre o texto verbal e as imagens, Hutcheon cita o pensamento de W. J. T. Mitchell, de que “os atos comunicativos, expressivos – narração, argumentação, descrição, exposição e outros dos chamados ‘atos de fala’ –, não possuem mídia específica, não ‘pertencem’ a uma mídia ou outra” MITCHELL (1994 apud

HUTCHEON, 2013, p.49), já pensando nas diferenças entre os modos de mostrar e contar, cada mídia tem a sua especificidade, desta forma, cada mídia se relaciona com diversos tipos de expressão.

Hutcheon observa a importância de se pensar nos contextos de criação e recepção que podem ser públicos, econômicos, culturais e pessoais:

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

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

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

O próximo passo deste estudo é compreender o tempo em que se insere e a contemporaneidade e assim entender melhor a ressignificação de determinada obra. O risco nesta comparação é acabar levando a análise por um caminho que acabaria privilegiando a hierarquização entre literatura e cinema, ou apenas elencando semelhanças e diferenças. A respeito do procedimento comparatista, Maria Cristina Ribas nos lembra que:

Estamos falando do comparativismo que não alimenta dependência entre as partes em diálogo, que não pretende hierarquizar uma narrativa sobre a outra, e não trabalha com a eleição de um texto matricial (modelo) a ser “fielmente” seguido pela sua dita reprodução. A validação desta não mais seria por conta do estatuto de fidelidade ao texto celebrado como “original” (RIBAS, 2014, p. 119).

Ribas cita o pensamento de McFarlane de que as tendências teóricas que não levam em conta a intertextualidade no processo de adaptação, não a entendem como uma relação de convergência entre diversas artes, deixando de lado fatores muito importantes na feitura dos

filmes como as suas condições de produção e contexto social em que se inserem McFarlane (1996 apud RIBAS, 2014, p. 119).

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

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

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

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

Assim, cada “tomada” baseada em um romance (texto-fonte) desmascara ou traz à cena contemporânea, uma faceta não só do romance em foco, como também das condições de produção daquele “novo” texto (fílmico), as quais, por sua vez, dizem respeito aos constituintes daquele discurso (ideologias, subjetividades, citações, interpretações) que transitam internamente na adaptação ou “migram” de outros textos e contextos (RIBAS, 2014, p. 123).

A autora concorda com Robert Stam quando este chama a adaptação de uma “iluminação mútua” Stam (2008 apud RIBAS, 2014, p. 123) que clareia e guia o olhar de uma

mídia em relação à outra, sendo esta, uma ampliação do texto fonte. E a considera um processo criativo que acontece a partir dos equívocos que perpassam o processo de criação do escritor, do roteirista na transposição das mídias. Sendo este, um processo que necessita de recursos diversos de significação e que interferem nos sentidos já existentes.

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

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

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

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

Para tratar das adaptações como possíveis leituras ou interpretações da obra escrita, as vendo como possíveis preenchedoras das lacunas presentes no texto e como instrumento filosófico, compreende-se, através do pensamento de Stam, que as transformações feitas na transposição de um romance para a narrativa cinematográfica são estratégias de transmissão de determinadas ideologias e discursos sociais.

Nesse sentido, as escolhas de Werner Herzog, na adaptação cinematográfica *Cobra Verde*, são entendidas como um processo de recuperação que constituem uma “homenagem contestadora” GREENBERG (1998, apud HUTCHEON, 2013, p.29) de seu hipotexto, o romance *O vice-rei de Uidá*, já que o diretor prefere direcionar o filme para uma crítica ao homem e suas fraquezas, suas falhas de caráter e sua crueldade. Desta forma, diferente da

obra literária em que o personagem principal é visto por diversos olhares, Herzog prefere tratar da face mais cruel deste. Dentre várias críticas, se pôde apreender desta análise, a crítica a dominação, as fraquezas humanas, preconceito racial, mostrando o homem como dominador, excessivamente ambicioso, inconsequente e que, ao final de tudo, se encontra desamparado, louco, sozinho e igual a todos os homens. Logo, a adaptação trouxe contribuições muito ricas e que funcionaram como suplemento do texto fonte, apontando de forma mais direcionada o olhar do espectador para questões sociais, talvez não tão evidentes no romance, levando-o a refletir sobre o texto fílmico e consequentemente à compreensão das ideologias presentes nos discursos.

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

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do encontro acima narrado entre Werner Herzog e Bruce Chatwin, se tem além de uma conjunção de ideias sobre a vida, uma grande afinidade sobre as questões relativas à arte. Ambos têm um olhar bastante intenso sobre o mundo e sobre a criação artística. São contrários aos padrões e chegam ao limite em nome de suas criações. Acreditam no caminhar como atividade reflexiva e curativa do homem e não tem pretensão em retratar a verdade. Ambos são contadores de histórias por excelência e não se importam em retratar fielmente as verdades históricas, apenas buscam por narrar boas histórias.

Por meio deste estudo, foi trazido à luz do conhecimento análises importantes acerca, inicialmente, do processo de ficcionalização do qual se valeu Bruce Chatwin para escrever seu romance *O vice-rei de Uidá*, obra baseada em um personagem histórico, mas que, devido às lacunas e dificuldades encontradas pelo autor para se reportar à história de forma fidedigna, optou-se por compô-la de forma romanesca. Tal decisão de ficcionalizar abriu janelas que de outra forma, talvez, não se pudesse abrir. Werner Herzog, diretor alemão conceituado por seu gosto peculiar pelas filmagens extremas, conseguiu enxergar uma destas janelas e se valer dela para, ele mesmo, inventar sua própria obra, intitulada *Cobra Verde*.

Através dos estudos da Intermedialidade, podemos observar que as duas obras se suplementam, trazendo ganhos mútuos e sentidos novos. O romance *O vice-rei de Uidá* tão descritivamente narrado, fortemente sinestésico e cheio de jogos discursivos do autor – como o prefácio, e os elementos paratextuais, paratópicos e biográficos inseridos no romance, como a falta de domesticidade do protagonista e sua sexualidade exacerbada fazem parte da personalidade do próprio autor britânico, sendo esta também um elemento constituinte da cena discursiva. São características marcantes da diegese chatwiniana e que dão vida a sua obra.

Em *Cobra Verde*, texto fílmico baseado no romance de Chatwin, as escolhas, recortes e acréscimos feitos por Werner Herzog demonstram que o filme se torna também um construto independente e autônomo em relação ao texto de partida. Capaz de significar sozinho, o filme de Herzog é repleto de suas marcas mais famosas, as suas paisagens quase personificadas, seus jogos com o grotesco e através da sua imagem extática, com a “epifania da visão” o espectador chega ao êxtase, ao sublime.

Assim, abriu-se a oportunidade para tratar sobre a Intermedialidade entre as obras. Oportunidade esta que foi aproveitada ao longo de todos os capítulos, especialmente no último. Ocorre que, para que se pudesse desembocar no conteúdo teórico acerca das obras, foi necessário descrevê-las, pontuando seus elementos de interseção e destacando os momentos em que se afastavam drasticamente uma da outra. Foi necessário ainda descrever os elementos exteriores às obras, como as vidas do autor e do diretor que as compuseram e a amizade que detinham, sendo estes elementos reais facilitadores do entendimento de composição das obras.

Apesar de ser a primeira obra, *O vice-rei de Uidá*, um romance baseado num personagem histórico cujas lembranças se perderam no tempo, e a segunda, *Cobra Verde* ser, por sua vez, um filme baseado neste romance, nenhuma delas tem compromisso fiel com a história. Assim, nenhum deles possui âncora na realidade; âncora esta que contrastaria com a natureza, tanto do escritor Bruce Chatwin quanto do diretor Werner Herzog, haja vista as características, extensamente debatidas ao longo do estudo, pertencente a ambos.

Bruce Chatwin, um contador de histórias nato, como mesmo se definia, se pegaria preso a uma realidade, sem poder doar partes de sua alma aos personagens. Werner Herzog, um aficionado por tudo aquilo de chocante, se veria enjaulado, sem poder inserir sua assinatura grotesca na história do traficante de escravos nomeado Francisco Manoel. Aliás, mesmo tendo uma base sólida de partida, ou seja, o romance *O vice-rei de Uidá*, Werner Herzog não se limitou a seguir à risca o “roteiro” insculpido nas páginas do livro, o que mostraria que o filme e o livro talvez fossem obras irmãs, porventura gêmeas, mas não exatamente idênticas.

Neste estudo, o que mais nos impressionou foi observar como os dois autores aqui estudados dedicaram intensamente suas vidas ao trabalho artístico. Seja na pesquisa intensa e cheia de percalços para escrever o livro, no caso de Chatwin, ou nos desafios das filmagens ultrapassados por Herzog, que ia além dos limites para extrair imagens inéditas e impactantes, ambos acreditavam na arte como um projeto de vida. Tanto que, colocaram toda a intensidade e não domesticidade de suas vivências também em suas obras. Além do fascínio por cada um em suas singularidades, o encontro entre eles, como substâncias potentes e catalisadoras, suas vidas entrelaçadas, nos possibilitou compreender ainda melhor as suas obras em junção e também individualmente, já que o romance, ao ser ressignificado pela adaptação, ganha novos matizes.

Representou um desenvolvimento na nossa pesquisa, o fato de estarmos trabalhando com um autor praticamente desconhecido e um cineasta pouco mencionado pelas gerações

mais jovens. Sentimos que este trabalho pode contribuir para os estudos literários ao trazer, à cena da discussão, autores de afrontamento que têm como traço distintivo marcante a quebra de paradigmas sociais e artísticos, e que através de suas obras nos apresentam paisagens e culturas nunca ou pouco visitadas.

Com essa análise, podemos perceber que a noção de hierarquia entre a Literatura e o cinema é equivocada, nenhuma arte pode ser considerada superior à outra. Nem mesmo a noção de original e cópia pode ser critério de valoração de um construto artístico. Sendo assim, Literatura e Cinema, andam juntos, trazendo individual e conjuntamente ganhos para a obra de arte. O encontro entre Bruce Chatwin e Werner Herzog, dois homens de liberdade intensa seja em suas biografias, seja em suas práxis criativas, são a representação personificada da complexa sensação que somente a arte pode trazer em sua totalidade: a Liberdade.

REFERÊNCIAS

ABRACCINE. Disponível em: <<https://abraccine.org/2011/11/24/werner-herzog/>>. Acesso em: 28 jun. 2016 às 18:53

AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

AGUIRRE a cólera dos deuses. Direção de Werner Herzog. Alemanha Ocidental: Werner Herzog Filmproduktion, Hessischer Rundfunk (HR), 1972. 1 fita de vídeo (110 min)

BAHIANA, A. M. *Como ver um filme*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas. v.1. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CARVALHAL, T. F. *Literatura comparada*. 4. ed. rev. ampl. São Paulo: Ática, 2006.

CHATWIN, B. *Colina negra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CHATWIN, B. *Na Patagônia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

CHATWIN, B. *O que faço eu aqui?* Lisboa: Quetzal, 2009.

CHATWIN, B. *O rastro dos cantos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

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

CHATWIN, B. *Utz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CLIFFORD, J. Notes on travel and theory. *Inscriptions*, v. 5, California, p. 177-185, 1989.

COBRA Verde. Direção de Werner Herzog. Alemanha: Werner Herzog Filmproduktion, 1987. Uma fita de vídeo (111 min).

CUNHA, P. C. R. R. M. Apontamentos teóricos sobre literatura de viagens. *Caracol*, n. 3, São Paulo, p. 152-177, 2012.

DELEUZE, G. *Cinéma 1: l'image-mouvement*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.

DEUS e o Diabo na terra do Sol. Direção de Glauber Rocha. Brasil: Banco Nacional de Minas Gerais, Copacabana Filmes, Luiz Augusto Mendes Produções cinematográficas, 1964. 1 fita de vídeo (125 min).

DICIONÁRIO ETIMOLÓGICO. Disponível em: <<https://www.dicionarioetimologico.com.br/amazonas/>>. Acesso em: 05 jul. 2017 às 16:54.

ELDUQUE, A. As ruínas no cinema de Werner Herzog. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 26., 2011, São Paulo. *Anais...* Disponível em: <<http://www.snh2011.anpuh.org/site/anaiscomplementares>>. Acesso em: 13 fev. 2016.

FITZCARRALDO. Direção de Werner Herzog. Alemanha e Peru: Werner Herzog Filmproduktion, Pro-ject film production, Filmverlag der autoren, Zweites Deutsches (ZDF), Wildlife Films Peru, 1982. 1 fita de vídeo (158 min).

GAUDREAULT, A; JOST, F. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: EDU; UNB, 2009.

GENETTE, G. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

HUGO, V. *Do grotesco e do sublime*. Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

ISER, W. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, L. C. (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 2.

JUNG, C. G. *A prática da psicoterapia*. Petrópolis: Vozes, 1985.

LA SOUFRIÈRE. Direção de Werner Herzog. Alemanha Ocidental: Werner Herzog Filmproduktion, 1977. 1 fita de vídeo (30min).

LAW, R. A carreira de Francisco Félix de Souza. *Revista de História do Programa de Pós-Graduação em História Social da UFRJ*, Rio de Janeiro, p. 9-39, mar. 2001.

LIMA, L. C. *Mímesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.

LOCATION Africa. Direção de Steff Gruber. Alemanha Ocidental: Alive Films Ltd., Süddeutscher Rundfunk (SDR), Werner Herzog Filmproduktion, (1987). 1 fita de vídeo (45 min).

MACUNAÍMA. Direção de Joaquim Pedro de Andrade. Brasil: Condor Filmes, Filmes do Serro, Grupo Filmes, Instituto Nacional de Cinema (INC), 1969. 1 fita de vídeo (110 min).

MAINGUENEAU, D. *O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade*. Tradução de Maria Appenzeller. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

METZ, C. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MEU melhor inimigo. Direção de Werner Herzog. Alemanha: Werner Herzog Filmproduktion, Cafe Productions Ltd., Zephir Film, 1999. 1 DVD (95 min).

MÜLLER, A.; SCAMPARINI, J. (Org.). *Muito além da adaptação: literatura, cinema e outras artes*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2013.

NAGIB, L. *Werner Herzog: o cinema como realidade*. São Paulo: Estação Liberdade, 1991.

NUNEZ, C. P. F; RIBAS, M. C. C.; Diálogos contemporâneos: da palavra ao écran. *Passages de Paris*, Apeb, n. 13. Disponível em: <<http://www.apebfr.org/passagesdeparis/editione2016-vol2/varia.html>>. Acesso em: 05 jan. 2017.

O ENIGMA de Kaspar Hauser. Direção de Werner Herzog. Alemanha Ocidental: Werner Herzog Filmproduktion, (Zweites Deutsches Fernsehen [ZDF]), Filmverlag der Autoren, 1974. 1 fita de vídeo (110 min).

OLIVEIRA, P. C. S. Escrita (d)e viagem: memória, história e cultura na ficção contemporânea. *Recorte*, UninCor, v. 13, n. 1, p. 1-18, 2016.

PAGANELLI, G. *Sinais de vida: Werner e o cinema*. Lisboa: Lisboa 70; Indie Lisboa, 2009.

RAJEWSKY, I. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermidialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Org.). *Intermidialidade e estudos interartes: desafio da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Rona Editora; FALE, UFMG, 2012. v. 2. p. 51-73.

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

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

SHAKESPEARE, N. *Bruce Chatwin biografia*. Lisboa: Quetzal, 1999.

SILVA, A. C. *Francisco Félix de Souza, mercador de escravos*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

SILVA, H. P. *Glauber Rocha: cinema, estética e revolução*. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.

SILVA, H. P. *Herzog, Glauber e 'Cobra Verde'*. Disponível em: <http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=3538&titulo=Herzog,_Glauber_e_%22Cobra_Verde%22>. Acesso em 07 jan. 2016.

SPEAKE, J. *Literature of travel and exploration: an encyclopedia*. New York: Routledge, 2003.

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

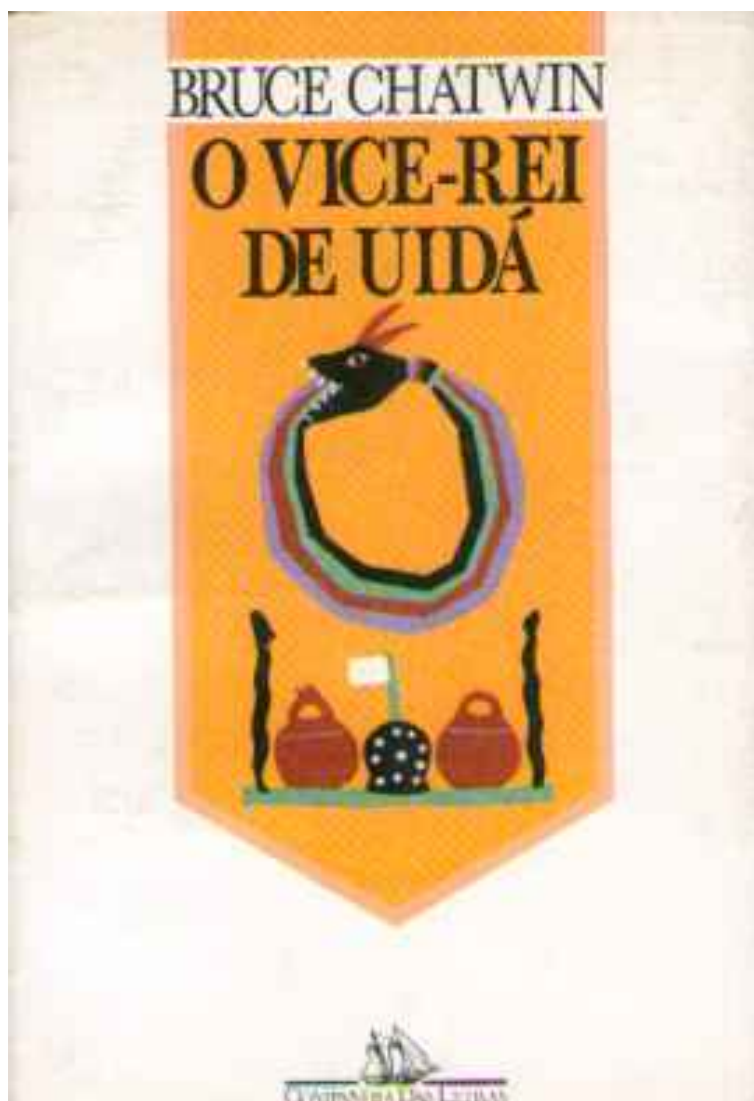
ANEXO – Fotografias do filme

Figura 1 – Sertanejo



Fonte: HERZOG, 1987.

Figura 2 – Capa do livro, edição brasileira



Fonte: BOTTINI, 1987.

Figura 3 – Amazonas



Fonte: HERZOG, 1987.

Figura 4 – Cobra Verde saudosos por sua terra natal



Fonte: HERZOG, 1987.

Figura 5 – Tentativa de fuga



Fonte: HERZOG, 1987.

Figura 6 – Coral de freiras



Fonte: HERZOG, 1987.