

“O Veneno da Madrugada”: análise da adaptação do livro de
Gabriel García Márquez para o filme de Ruy Guerra

“The Poison of Dawn”: analysis of the adaptation of Gabriel García
Márquez’s book to Ruy Guerra’s film

“El veneno del amanecer”: análisis de la adaptación del libro de
Gabriel García Márquez a la película de Ruy Guerra

Clarice Bertoni Cunha

Universidade Federal de Uberlândia – UFU – Brasil

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6385-309X>

Endereço currículo Plataforma Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3265942094750422>

E-mail: clabertoni@hotmail.com

Resumo: Propomos que o filme “O Veneno da Madrugada”, de 2006, escrito e dirigido pelo moçambicano Ruy Guerra, apesar de adaptado do livro homônimo de Gabriel García Márquez, lançado em 1962, possui peculiaridades que o colocam como uma nova obra. O artigo reflete sobre as adaptações de obras literárias para o cinema. E tem por objetivo analisar o livro de Márquez e a película de Guerra, observando o quanto se aproximam ou se distanciam entre si. Com destaque para a análise do personagem Alcaide.

Palavras chave: Adaptação cinematográfica. O Veneno da Madrugada. Literatura. Cinema.

Abstract: We propose that the 2006 film "The Poison of Dawn", written and directed by the Mozambican Ruy Guerra, although adapted from the eponymous book by Gabriel García Márquez, released in 1962, has peculiarities that make it a new work. The article reflects on the adaptations of literary works to the cinema. And it aims to analyze the book of Márquez and the film of War, observing how close or far they are. Highlighting the analysis of the character Alcaide.

Key words: Cinematographic adaptation. The Poison of Dawn. Literature. Movie theater.

Resumen: Proponemos que la película de 2006 "La Mala Hora", escrita y dirigida por el mozambiqueño Ruy Guerra, aunque adaptada del libro homónimo de Gabriel García Márquez, lanzado en 1962, tenga peculiaridades que la convierten en una nueva obra. El artículo reflexiona sobre las adaptaciones de las obras literarias al cine. Y tiene como objetivo analizar el libro de Márquez y la película de Guerra, observando cuán cerca o lejos están. Destacando el análisis del personaje Alcaide.

Palabras clave: Adaptación cinematográfica. O Veneno da Madrugada. Literatura. Cine.

Introdução

O filme “O Veneno da Madrugada”, escrito e dirigido por Ruy Guerra e distribuído pela Universal Pictures em 2006, é uma adaptação da obra homônima de Gabriel García Márquez, lançado em 1962. A película, assim como a obra literária, conta a história de uma aldeia na América Latina que passa por “tempos difíceis”: o clima é quente e úmido, uma chuva inunda o povoado, o ar está impregnado com o cheiro de uma vaca podre atolada no charco, há conflitos políticos, pasquins com verdades indesejadas sobre a população estão sendo espalhados e a autoridade local é corrupta. No entanto, a história do livro é contínua, enquanto o filme apresenta elipses e repete o conto por três vezes, com finais diferentes em cada um deles.

Com base nestas características, criou-se uma curiosidade quanto ao modo como Guerra transpôs o texto do livro para a linguagem audiovisual. A proposta do presente artigo é, após uma pesquisa sobre adaptações de obras literárias para a sétima arte, e estudo das demais obras de Márquez adaptadas por Ruy, analisar o livro de Márquez e a película de Guerra, observando o quanto se aproximam ou se distanciam entre si. Os principais problemas teóricos estão em responder: i) como o diretor Ruy Guerra, em seu filme “O Veneno da Madrugada”, transformou para a linguagem audiovisual alguns elementos do livro de Gabriel García Márquez; ii) como o personagem Alcaide foi representado em cada uma dessas obras.

Cinema, Literatura e Adaptação

O cinema revelou a limitação do olho humano. Por meio de recursos como o *close-up*, os enquadramentos, os cortes e a montagem, foi possível lançar um novo olhar sobre o mundo. Mas apesar das suas particularidades, a sétima arte, para se constituir como linguagem, inspirou-se nas demais artes já existentes como a pintura, o teatro, a dança e a literatura. Notadamente a partir de sua adesão à narratividade, o cinema estreitou de forma intensa seu diálogo com a literatura e o que antes poderia ser considerado dois campos distintos passou a ter muitos pontos em comum, conforme destaca Ismail Xavier:

Na sua organização geral, o espaço-tempo constituído pelas imagens e sons estará obedecendo a leis que regulam modalidades narrativas que podem ser encontradas no cinema ou na literatura. A seleção e disposição dos fatos, o conjunto de

procedimentos usados para unir uma situação a outra, as elipses, a manipulação das fontes de informação, todas essas são tarefas comuns ao escritor e ao cineasta. [...] em ambos os casos, trata-se da representação dos fatos construída através de um processo de decomposição e de síntese de seus elementos componentes. Em ambos afirma-se a presença da seleção do narrador, que estabelece suas escolhas de acordo com determinados critérios (XAVIER, 2005, p.32).

Os filmes foram se aproximando cada vez mais da forma narrativa, reconstituindo histórias infantis, relatos históricos, casos cotidianos, etc. Surge na França a Sociedade do Filme de Arte, cujo objetivo era adaptar para as telas obras literárias ou teatrais. Uma das películas mais importantes deste cinema foi o curta "O Assassinato do Duque de Guise", dos diretores franceses Charles Le Bargy e André Calmettes, que em 1908 adaptaram "Os Quarenta e Cinco", romance escrito por Alexandre Dumas. O cinema até então era considerado popularesco e os realizadores perceberam que escrevendo roteiros mais próximos da arte erudita, atrairiam a classe média e a burguesia, sem perder seu público iletrado. Flávio Aguiar observa que grande parte das produções cinematográficas "seguiu ou perseguiu enredos e personagens consolidados primeiro na literatura" (AGUIAR, 2003, p.119). O pesquisador acredita que isso ocorra em razão do prestígio de determinados autores e obras.

Com o passar dos anos o cinema se consolida como meio, a indústria cinematográfica americana se estabelece e passa a explorar mercados por todo o mundo, constituindo a hegemonia de Hollywood, que cresce, assim como o ressentimento dos autores e apreciadores dos ditos Cinema de Vanguarda¹, que sempre existiram paralelamente a essa indústria de entretenimento. A maior crítica tem como alvo as transposições dos livros para a película, visto que o cinema narrativo americano sempre investiu nas ambientações de grandes obras, tachando o termo adaptação. As críticas apontam a apropriação que o cinema faz do enredo e do argumento, em detrimento da interiorização e subjetividade do livro, e acusam os diretores de infidelidade à obra, superficialidade e desrespeito.

A adaptação cria uma dúvida com relação à autoria final, pois o diretor parte de uma história pronta e vende-a filmada como sua. Há também a questão da proximidade entre as obras. Por mais próxima que ela esteja, não há como escapar de alguma alteração de perspectiva, além das transformações que a mudança de meio exige. Em sua obra "Por um Cinema Impuro", André Bazin (1999) analisa a transposição cinematográfica como um processo empenhado em reproduzir a literatura. No entanto, o autor amplia o conceito de fidelidade, propondo que adaptar seja a busca criativa de

equivalentes fílmicos do texto literário. Afinal, o escritor escreveu o livro mas não o transpôs para a linguagem audiovisual. Dessa forma, Bazin prevê a possibilidade de leituras plurais. Limitadas, entretanto, por orientações que direcionam as possíveis adaptações semânticas realizadas pelo cinema.

Muitas vezes a infidelidade apontada é usada para desqualificar o filme, atribuindo-lhe juízo de valor para o qual ser infiel seria sinônimo de mau produto. Essas avaliações são feitas sem levar em conta o fato de que uma adaptação fílmica estabelece relações entre sistemas de linguagem diferentes. Quando críticos, espectadores e escritores apontam traços de infidelidade em filmes adaptados de textos literários, eles desconsideram a capacidade do cinema de reler os clássicos. Ismail Xavier acredita que a fidelidade é subjetiva, afinal, o leitor nunca encontrará no filme o mundo que criou em sua leitura, porque esse mundo foi captado e traduzido por outro leitor da mesma obra. Por isso, “a adaptação deve dialogar não só com o texto original, mas também com seu contexto, atualizando o livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores deles expressos” (XAVIER, 2003, p.62).

Segundo Randal Johnson, “a fidelidade é um falso problema, porque ignora a dinâmica do campo de produção em que os meios estão inseridos” (JOHNSON, 2003, p.42). Ao abordar essa questão, ele critica a insistência na discussão sobre a fidelidade, pois para ele, ela é irrelevante e o que de fato interessa é a capacidade de recriar a arte literária. Alguns autores acreditam que a mudança de suporte não desqualifica o texto original, mas que o resultado da transposição deve ser fiel ao texto original, buscando reproduzir nas imagens as características e os elementos da obra literária. Mas, se pensarmos dessa forma, estaríamos concluindo que o texto literário é incapaz de sugerir a quem o lê uma gama de interpretações, o que se contrapõem à sua essência, como afirma Hélio Guimarães:

O pressuposto básico desses discursos baseados na noção de fidelidade é que quanto mais fiel ao texto literário, melhor será [...] supõe-se existir uma leitura mais “correta” e “única” para o texto literário, cabendo ao adaptador descobrir o verdadeiro sentido do texto e transferi-lo para uma nova linguagem e um novo veículo. Essa visão nega a própria natureza do texto literário, que é a possibilidade de suscitar interpretações diversas e ganhar novos sentidos com o passar do tempo e a mudança das circunstâncias. Levada ao limite, a ideia de fidelidade supõe que o programa fiel ao texto literário de alguma forma possa substituí-lo, tomando seu lugar e tornando-o de alguma forma obsoleto, desnecessário, ideia incorporada de quem lê o resumo de um romance ou assiste à novela ou minissérie baseadas no romance e acredita ter lido o romance (GUIMARÃES, 2003, p.94-95).

A obra literária dá margem a interpretações. Conforme a capacidade criativa do roteirista e do diretor, um simples trecho da narrativa, quando encenado, poderá ser enriquecido ou acrescido de elementos específicos da linguagem audiovisual. É importante ressaltar que o filme só existe quando há a imagem, e no caso da adaptação, o autor do texto literário descreveu suas representações, mas não as colocou em estado de imagem. Por isso, o cineasta é livre para realizar suas representações ao transpor palavras para imagens em movimento. As atuais teorias de tradução, adaptação e intertextualidade tentam desvincular a ideia de adaptação do conceito de fidelidade, porque este desvirtua os aspectos da intertextualidade do filme. A intertextualidade é um recurso valioso e muito utilizado no cinema e deve ser lembrada ao se estudar adaptações, já que “inumeráveis filmes contêm, dialogicamente, alusões ou referências literárias, sejam elas breves ou extensas, implícitas ou explícitas” (JOHNSON, 2003, p.37).

Robert Stam diz que o cinema, de maneira geral, trabalha constantemente com a intertextualidade, com o seu conceito multidimensional e interdisciplinar ao travar um diálogo com filmes anteriores, gêneros, sons e imagens (STAM, 2000, p.48). A sétima arte é uma união de meios audiovisuais, o que propicia uma convivência heterogênea de discursos. Estes, se imbricam na narrativa cinematográfica e configuram uma somatória de elementos próprios do cinema. Johnson enfatiza que “enquanto um romancista tem à sua disposição a linguagem verbal, com toda sua riqueza metafórica e figurativa, um cineasta lida com pelo menos cinco materiais de expressão diferentes: imagens visuais, a linguagem verbal oral (diálogo, narração, letras de música), sons não verbais (ruídos e efeitos sonoros), música e a própria língua escrita (créditos, títulos e outras grafias). Todos esses materiais podem ser manipulados de diversas maneiras (JOHNSON, 2003, p.42).

Mudanças de meio

Um dos desafios ao se realizar uma adaptação fílmica de uma obra literária, é a questão da temporalidade. Diferente do livro, que pode ter o número de páginas que se julgar necessário, o filme está inserido em uma engrenagem da indústria cinematográfica que estipula um tempo médio de exibição. Como afirma Gerard Betton, “reunir o máximo de coisas num espaço mínimo de tempo, gera a necessidade de estilizar, de suprimir grande parte dos elementos do texto fonte para manter somente o essencial da ação, o que tem de mais significativo” (BETTON, 1987, p.117). Com isso,

o filme pode condensar elementos narrados ou sugeridos, aglutinando ações antes dispersas na narrativa literária. Quando se lê um romance não é necessário que o leitor se prenda a um tempo específico, já o filme é limitado em tempo, mas não em espaço.

Tânia Pellegrini salienta que as mudanças que atingem a concepção de tempo no cinema, alteram também a função do espaço, pois este adquire “uma dimensão temporal que repousa na sucessividade descritiva e/ou narrativa; deixando de ser espaço físico homogêneo e fixo, pintura, assume a heterogeneidade do movimento do tempo que o conduz” (PELEGRINI, 2003, p.22). A espacialização do tempo empregada pela sétima arte, produz alterações na forma de perceber o espaço e de representá-lo, deixa de ser estático e passa a ser dinâmico, capaz de propiciar a bidimensionalidade através dos recursos da montagem, favorecendo a subversão da ordem cronológica da narrativa. O movimento da cena é produzido pelos objetos e pessoas diante da câmera, pelo movimento e enquadramento desta, por efeitos na edição ou por uma combinação de todos estes elementos, manipulando o tempo fílmico.

No romance, a construção do espaço é baseada principalmente na descrição, às vezes minuciosa, dos objetos, situações, ações, reações ou comparações, de acordo com a visão do narrador. No cinema, a apresentação do espaço é feita através do narrador cinemático e nem sempre o roteiro de um texto audiovisual consegue acompanhar a velocidade da narrativa verbal, porque a duração de uma cena requer uma unidade de espaço e a continuidade de tempo. Xavier explica essa diferença remetendo à questão do ponto de vista da narrativa e aos conceitos de narração sumária e apresentação cênica e distingue “o gesto do narrador que resume extensões de tempo razoáveis em poucas páginas ou mesmo frases, da cena – requer uma especificação maior dos pormenores – estará mais sujeita às convenções que impõem limites” (XAVIER, 2003, 72-75).

Nas narrativas audiovisuais a figura do narrador sofre alterações. Xavier acredita que diante de um texto literário é preciso entender que a distinção entre contar e mostrar deve ser relativizada pela percepção de que o mostrar não pode ser assumido em sentido literal, pois é o significado das palavras que produz o ver. Por isso, o papel do narrador na linguagem audiovisual é diferente, já que narrar um fato não implica necessariamente contar através da palavra escrita, mas mostrar os acontecimentos através da imagem. Nesse sentido, é pertinente dizer que a câmera também narra, através do que mostra e do seu próprio movimento.

A cena no romance não é algo tão palpável como a cena, em versão literal, própria ao teatro e ao cinema, mas isso não impede que se entenda, na literatura, a oposição entre *tell* e *show* como escolhas do escritor. Da mesma forma, dizemos que a câmera “mostra”, mas há toda uma literatura voltada para o seu papel como narrador no cinema, que nos permite dizer que a câmera narra (*tell*), e não apenas mostra. Isso porque ela tem prerrogativas de um narrador que faz escolhas ao dar conta de algo; define o ângulo, a distância e as modalidades do olhar que, em seguida, estarão sujeitas a uma outra escolha vinda da montagem que definirá a ordem final das tomadas de cena e, portanto, a natureza da trama construída por um filme. Portanto, dizer que um filme “mostra” imagens é dizer pouco e muitas vezes elidir o principal (XAVIER, 2003, 73-74).

Metz, assim como Xavier, acredita que a câmera não mostra apenas, mas que ela narra, auxiliada pelas opções dos diversos ângulos, os enquadramentos, as modalidades de olhar, o tipo de luz e sombras utilizados, as sequências da montagem, a mixagem da trilha sonora e a edição das imagens. Tudo isso diz respeito à trama construída no filme. O conteúdo e a expressão formam um todo. “Quando um filme é narrativo, tudo nele se torna narrativo, mesmo o grão da película ou o timbre das vozes” (METZ, 1991, p.187). Cada uma das muitas escolhas do diretor é diretamente responsável pelo resultado final da obra audiovisual.

Do livro ao filme: a relação de trabalho e amizade entre os autores

Não seria possível analisar a adaptação que Ruy Guerra fez de “O Veneno da Madrugada”, obra de Gabriel García Márquez, sem antes falar sobre a origem dos dois, suas relações de trabalho e amizade construída ao longo dos anos, e as semelhanças entre o mundo de suas obras. Ruy Guerra nasceu em 1931 no vilarejo de Lourenço Marques, atual Maputo, capital de Moçambique, África e cresceu num meio colonial dominado pela ditadura salazarista, onde construiu sua formação ideológica pautada na luta afetiva e política contra o racismo e qualquer forma de dominação colonial. Radicado no Brasil desde 1958, já morou, estudou, e trabalhou em Portugal, França, Espanha e Cuba. Ruy Guerra afirma em palestras e entrevistas que tem uma profunda relação com a literatura e que queria ter sido escritor.

Gabriel García Márquez nasceu em 1928 na aldeia de Arataca, na Colômbia. Estudou direito e jornalismo nas universidades de Bogotá e Cartagena, trabalhou como correspondente para o jornal de Bogotá “El espectador”, no qual ficou conhecido por reportagens e críticas sobre a sétima arte. Na década de 1950, estudou cinema em Roma. Trabalhou, estudou e morou na Europa, em Nova Iorque, México e Cuba. Foi perseguido

pela CIA por suas críticas aos exilados cubanos e suas ligações com Fidel Castro. Os dois autores nasceram e cresceram em vilarejos onde havia dominação colonial, moraram em diversos lugares do mundo, identificam uma linha tênue entre literatura e cinema e são simpáticos ao comunismo. Ambos têm uma postura anti-imperialista, suas obras têm uma forte marca política e um modo particular de trabalhar a questão do tempo.

Ruy e Gabo se conheceram na década de 1970, em Barcelona. Em uma entrevista concedida a Eduardo Portanova Barros, Ruy conta que Gabo lhe disse: "Você fez um filme sobre uma história minha antes mesmo de eu tê-la escrito", e lhe deu um livro dizendo que ele deveria lê-lo para notar como sua trama tinha um pé no universo de sua obra, acrescentando que eles ainda iriam fazer um filme juntos. Por dez anos se encontraram para pôr a conversa em dia e escrever o roteiro de "Erendira" – película cujo roteiro dividem e que foi dirigido por Ruy em 1982 – o que sedimentou uma grande amizade e cumplicidade no trabalho conjunto. Além de "Erendira", executaram juntamente os roteiros de "A Fábula da bela Palomera" e "Me Alquilo pra sonhar". O projeto de rodar "O Veneno da Madrugada" surgiu na década de 80, mas na época, Guerra não conseguiu financiamento e precisou adiar a produção.

O Diretor esclarece que Gabo se suicida como autor quando eles trabalham juntos em um roteiro e conta que uma vez perguntou a ele qual o significado de uma metáfora em "Erendira", tendo Gabo lhe respondido: "o que queiras". Guerra não contou com Gabo na adaptação de "O Veneno da Madrugada". Eles não se falaram, não trocaram telefonemas, não tiveram nenhum contato. Quando o filme estava pronto, o realizador lhe enviou uma cópia e ao perguntar para uma amiga em comum o que ele disse após a seção, ouviu desta que Gabo falou: "El cabrón destrocó mi libro, pero la película es maravillosa".

A adaptação de "La Mala Hora"

Não existe o conceito de fidelidade. A literatura refere-se a determinado tipo de signos e o cinema a outros. Sempre tive esse conceito, embora agora esteja sedimentado por eu ter passado os últimos dez anos dando aulas sobre a linguagem cinematográfica. Tentar-se a fidelidade numa transposição semiótica seria meramente ilustrar as imagens literárias com imagens cinematográficas. O primeiro passo da linguagem cinematográfica é ser infiel ao romance. É por isso que dizem que o melhor autor para ser adaptado ao cinema é Shakespeare, pois além de ser excelente já morreu. Mas García Márquez também é bom porque ele se suicida a cada filme baseado em sua obra, procurando, ao ver o filme, ter uma visão cinematográfica ao invés de literária. Mesmo havendo uma mudança radical de estrutura Gabo tem a capacidade de se manter isento. Isso é bom, porque no caso dele, mesmo eu

não tendo respeito pelo autor, tenho respeito pelo amigo e não gostaria de desagradá-lo (RUY GUERRA, 2006, entrevista).

O trabalho de adaptação de *O Veneno da Madrugada* evidencia, ao mesmo tempo, a proximidade e distância das obras de Ruy e Márquez. Em ambas, o vilarejo é decadente, coronelista e enfrenta problemas como o calor excessivo, a chuva que não cessa, o alagamento, a vaca atolada e seu cheiro pútrido, a briga política, os pasquins e a guerrilha. Há uma preocupação dos dois autores com o desenrolar do tempo: o livro se inicia e termina com a data, os dias da semana são sempre lembrados pelo narrador, assim como as horas e as cinco badaladas do relógio que reiniciam os dias de forma cíclica. No filme, um grande relógio de ponteiros mostra as horas, a maioria dos personagens usam relógios de pulso e têm relógios de parede em suas casas, e o som de "tic-tac" faz parte da trilha sonora.

No livro, o narrador em terceira pessoa é onisciente e onipresente. Sabe tudo sobre as personagens e conhece o que se passa no seu íntimo: seus desejos, emoções e pensamentos. A história é construída como uma narrativa-mosaico, onde cada um dos 11 capítulos ganha um crivo coletivo, centrando o foco narrativo em diversas personagens, de forma que a cidade emerge como a protagonista central do romance. Já no filme, o narrador é a câmera e suas escolhas de ângulos, enquadramentos e pontos de vista. Ela leva o espectador pelo vilarejo, mostrando personagens, fatos e revelando a história. Mas ao contrário do livro, que tem o vilarejo como personagem principal, no filme o protagonista é o tempo.

Na obra de Márquez, as sequências de acontecimentos são narradas de forma cronológica e linear. A história se passa entre os dias quatro e 21 de outubro de 1998. Já na de Guerra, apesar de narrado de forma cronológica, não é linear. A história acontece nas 24 horas do dia quatro para cinco de outubro e não há referência ao ano em que acontece. Por três vezes a narrativa se repete, retornando às seis horas da manhã do dia anterior e sendo recontada com acontecimentos e desfechos diferentes, que alteram todo o desenrolar da história. O tempo como fluxo é anulado e se torna personagem do filme do diretor moçambicano.

Há um assassinato nas duas obras, em ambas causado pelo ciúme de Cezar Monteiro, marido de Rosário Monteiro, que leu um pasquim colocado em sua porta, dizendo que sua mulher é infiel. No livro, o assassinato ocorre no início da obra e é essencial para a trama porque é a partir daí que a história se desenrola. No filme, o assassinato está no final de cada uma das sequências e se repete três vezes com desfechos

diferentes: na primeira vez Cezar Monteiro vai até Nestor e o mata; na segunda é Nestor que mata Cezar Monteiro; e na terceira quem morre na casa de Nestor é o Alcaide.

Diferente do texto literário, que pode ter o número de páginas que o autor julgar necessário, o texto fílmico tem um tempo médio de exibição estipulado, o que gera uma necessidade de condensar elementos, tramas e personagens. Para dar sustentação à trama desenvolvida, Guerra opta por excluir, unir, matar ou limitar a importância de alguns personagens. Tanto no livro como no filme, há um pasquim dizendo que Rosário é amante de Nestor, o que despertará o ciúme de Cezar Monteiro e desencadeará um assassinato. Com o desenrolar da trama, descobrimos que este pasquim era falso, e que a mulher nunca foi amante de Nestor. O livro relata que a concubina era na verdade Margot Ramirez, personagem que não aparece nem é citada na película. Assim como Margot, o Diretor exclui outros personagens do livro, como a mulher do secretário, Raquel Contreras e o dono do cinema.

Ruy Guerra condensa duas personagens muito importantes da obra de Márquez em uma só, as viúvas Montiel e Assiz, que no filme é denominada viúva Assiz. No livro, Montiel é mulher do falecido coronel local, maior proprietária de terras e empregadora do contador Carmichael. Já a viúva Assiz é a pessoa da vila com maior influência sobre o padre e mãe de Roberto Assiz. No filme, a viúva Assiz é a esposa do falecido coronel, possui a maior propriedade de terras, tem relações estreitas com Carmichael, é a pessoa de maior influência sobre o padre e é mãe de Roberto. Suas falas foram tiradas das duas personagens do livro e em uma cena, ela cita a viúva Montiel, que não aparece no filme. Grande parte dos diálogos foi extraída do livro, muitas vezes transformando falas do narrador em discurso direto.

Outra forma que o diretor encontrou de reduzir personagens foi matando-os. No livro, a viúva Assiz tem muitos filhos que no filme são citados como "os filhos da viúva Assiz que morreram em tocaias". Guerra também diminui a importância de alguns personagens, como Trindade, a ajudante do padre, que no livro tem dilemas e sofre com o abuso sexual do tio, mas no filme é um personagem caricato e sem conflitos pessoais. Mas há um personagem cujo trabalho de adaptação chama a atenção, o Alcaide. Tanto no livro quanto no filme tal personagem se revela de forma gradual, por meio da trama, e surpreende o espectador ao final, mas de formas diferentes.

O Alcaide

Nas duas obras o Alcaide é o único personagem sem um nome, sofre com dor de dentes, causa temor às pessoas que o cercam, tem um caráter dúbio, e usa do seu cargo para manipular e coagir as pessoas do vilarejo. No entanto, alguns detalhes fazem da personalidade do filme, um homem diferente daquele apresentado no livro. Para analisarmos o Alcaide, recorreremos às teorias de Prado, que aponta três formas de se caracterizar um personagem: o que ele revela sobre si mesmo, o que ele faz e o que os outros falam sobre ele, ou seja, “objetiva narração dos acontecimentos, narrativa em primeira pessoa e narrativa do ponto de vista de um ou mais personagens” (PRADO, 1995, p.88). Partindo da afirmação de Prado, traçaremos o perfil destes dois Alcaides.

Em ambas as obras, o personagem sente dor, usa a barba raspada apenas de um lado do rosto e é irônico. No livro isto é dito pelo narrador: “antes de abandonar o quarto desarrumado pelas longas noites de sofrimento, o Alcaide raspou o lado direito da cara” (MÁRQUEZ, 1975, p.60). No filme, vemos através de imagens um homem com um lado do rosto barbeado e do outro com barba cheia, choramingando e reclamando da dor de dentes. Outra semelhança é a forma com que os dois usam de ironia ao conversar com as pessoas. No livro, o personagem vai até à casa do Juiz, e a mulher deste, grávida de sete meses, fala: “enquanto o senhor não arrancar esse dente, a inchação não desaparece” (MÁRQUEZ, 1974, p.21). Em seguida, ele toca o ventre da moça e responde, “e essa sua inchação, quando acaba?” (MÁRQUEZ, 1974, p.21). Tal cena se repete no filme exatamente como foi escrita, mas o Alcaide aqui é ainda mais irônico ao completar a frase dizendo que “vaca com cria tem mais valor”.

A forma como o personagem manipula as pessoas e as chantageia usando seu cargo, também está presente na obra de Márquez e Guerra. Nas duas o Alcaide arma para a Viúva chantageando o personagem Don Sabas com a ajuda do juiz Arcádio, que age por medo de sofrer represálias. Mas apesar dessas semelhanças eles possuem muitas diferenças. No livro ele é descrito como “jovem, de movimentos fáceis, e em cada gesto revela o propósito de se fazer notar” (MÁRQUEZ, 1974, p.19). No filme, a câmera nos mostra um caucasiano de cabelos negros grudados à cabeça, de estatura mediana e ar patético, falando de forma enrolada por causa da dor de dentes.

No livro, ele nos é apresentado em uma sequência de ação. A um assassinato, ele ouve os gritos e vai até o lugar, agindo de forma enérgica e imponente, fazendo com que o

assassino jogue sua arma e se entregue, e que os curiosos se dispersem. No filme, antes mesmo de aparecer, há um diálogo sobre ele entre Don Roque e Aristóteles Messina. Roque afirma que ele já chegou à cidade com um ódio mortal dos Assiz, que é incorruptível mesmo não tendo onde cair morto, e o descreve da seguinte forma: “se você olhar a dez metros de distância, terá vontade de rir, mas se olhar de perto, terá vontade de chorar”. Nesse momento a figura do Alcaide surge, mas a câmera está distante, no ponto de vista dos dois homens no bar, e Aristóteles fala para Don Roque: “olhando daqui está mais para galinho que para lobisomem”.

O Alcaide do livro é racional e ganancioso, sempre buscando obter lucro, enquanto o do filme é passional, agindo movido por amor e ódio. O personagem do livro, ao se deparar com o dono do circo, vê nesse encontro uma oportunidade de lucrar. No diálogo entre os dois o Alcaide diz para Aristóteles que não basta o circo ter um espetáculo completo, que “é preciso que seja próprio também para o Alcaide” (MÁRQUEZ, 1974, p.53). No filme, é Aristóteles que procura o Alcaide e lhe oferece dinheiro para que ele permita que o circo arme a tenda no vilarejo. Este fica ofendido e responde de forma ríspida: “Me parece que o senhor está tentando me subornar, e isso dá cadeia”. Na obra de Guerra o personagem Don Roque fala sobre o Alcaide: “esse daí chegou nomeado, com uma dúzia de capangas, e um ódio mortal dos Assiz”. Mais tarde, o próprio personagem revela que seu ódio é fruto de seu passado, que ele era filho do falecido Assiz e que sua mãe se tornou prostituta por culpa da família.

A diferença na preocupação com o dinheiro e na autoestima entre os dois Alcaides é clara. No livro, quando ele se encontra com Cezar Monteiro, o narrador revela o quanto o personagem se sente inferiorizado ao lado do outro homem. “O Alcaide viu-se a si mesmo, minúsculo e triste diante de um imponente animal” (MÁRQUEZ, 1974, p.50). E nos diálogos, o Alcaide diz para Cezar Monteiro que seu problema com ele é causado pelo fato de que “enquanto eu continuo vivendo miseravelmente, você nada em dinheiro” (MÁRQUEZ, 1974, p.50) e passa a chantageá-lo pedindo-lhe grana. No filme, o encontro entre os dois personagens também acontece, e mesmo o Alcaide sendo de estatura menor que Cezar Monteiro, se mostra forte e confiante por todo o encontro, e ao contrário do outro Alcaide, ele não tem interesse no dinheiro e sim na mulher de Monteiro.

O livro é explícito em mostrar um Alcaide com total desinteresse por mulheres. Podemos asseverar isso com base em duas passagens. A primeira é o encontro do

Alcaide com a recepcionista do restaurante, em que o narrador frisa o fato do Alcaide não notar os atributos da moça: “acudiu uma mocinha, com um vestido curto e justo e seios como pedras. O Alcaide pediu o almoço sem olhá-la” (MÁRQUEZ, 1974, p.61). Em outra passagem do livro, enquanto o Alcaide conversa com Aristóteles, o dono do circo, ele vê uma cigana e diz para Aristóteles que quer se deitar com ela. Mas quando a cigana vai até o quarto do Alcaide e se oferece, o mesmo diz: “Não a chamei para isso. Você sabe realmente adivinhar a sorte?”. A cigana responde que sim, e pergunta ao Alcaide se ele quer saber sobre amor ou negócios. Então, o Alcaide responde categoricamente: “Negócios!” (MÁRQUEZ, 1974, p.122).

O Alcaide do filme tem um caso com Rosário, mulher de Cezar Monteiro. O espectador sabe que ele vai até a casa dela com frequência graças a um diálogo entre Don Giraldo, o médico do vilarejo, e sua mulher, em que Don Giraldo diz: “O Alcaide continua indo a casa de Rosário Monteiro, e sempre quando o marido não está em casa”. Em outra cena, Rosário confessa sua paixão pelo Alcaide à Cigana, e aparece um *flash back* com o casal na cama. Entretanto, mais do que amante de Rosário, o Alcaide é apaixonado por ela, prova disso é que ao final da terceira história ele corre para a morte na tentativa de salvar a mulher amada.

Além de diferenças e semelhanças entre o Alcaide do livro e o do filme, outro ponto que chama a atenção neste personagem é a forma como Guerra o usa para fazer uma autorreflexão sobre seu próprio cinema. Há uma conversa entre o Alcaide e o dono do circo, em que este fala com um portunhol enrolado: “eu andei *escuchando* coisas por aí”. E então o Alcaide o debocha, repetindo de forma jocosa: “e o que é que o senhor andou *escuchando*?”. Nos filmes do Diretor há sempre o uso de atores de diferentes lugares do mundo, falando com línguas diversas. Em “O Veneno da Madrugada” há atores argentinos, brasileiros e portugueses, numa mistura de linguagens e sotaques. Sendo assim, quando o personagem debocha da pronúncia do dono do circo, soa de forma irônica para quem conhece a obra de Guerra, como se o diretor estivesse fazendo uma autocrítica à sua forma de fazer cinema. Em outro momento, ao ouvir a Cigana dizer: “a flecha do tempo foi lançada”, o Alcaide retruca em tom cômico: “flecha! Isso agora virou história de índio?”. Aqui também podemos verificar os questionamentos do autor ao seu próprio filme, usando de metalinguagem.

Intertextualidade e Metalinguagem em "O Veneno da Madrugada"

O filme já seria uma obra intertextual pelo fato de ter sido adaptada de um livro, mas Guerra vai além, incorporando ao filme outro clássico da literatura, a lenda céltica "Tristão e Isolda". Além de fazer referências a gêneros do cinema, filósofos, elementos da cultura popular e à Igreja, muitas vezes assumindo uma postura crítica através do uso de metalinguagem. A vida do personagem Tristão é marcada por tragédias assim como a do Alcaide. Os dois perderam a mãe ainda meninos, foram criados por um terceiro que os adotou como filhos e despertaram a paixão de duas mulheres com o mesmo nome, na lenda Isolda - Isolda da Irlanda e Isolda das mãos brancas - e no filme Rosário - Rosário Monteiro e Rosário, a Cigana Cassandra. O filme faz referência direta à lenda, quando a personagem cigana fala para o Alcaide, "essa é uma história de amor, como a de Tristão e Isolda", e "no sonho que sonhei, a vela branca que anuncia a chegada de Isolda para salvar Tristão era vermelha". Cassandra, ao falar da vela vermelha, se refere à echarpe vermelha que Rosário usa envolta ao corpo. Na lenda, Isolda vai salvar Tristão, mas no filme é o Alcaide que vai salvar a mulher amada, numa cena com velas brancas e vermelhas, fazendo referência às duas Isoldas.

O personagem dono do circo se chama Aristóteles no livro de Gabo, já na obra de Ruy ele ganha sobrenome, Messina, passando a se denominar Aristóteles Messina. Dicearco de Messina foi um historiador, geógrafo e mitógrafo grego que defendia posições contrárias às de Aristóteles. O nome do personagem, advindo da união de dois filósofos com opiniões contraditórias, é uma ironia de Ruy Guerra, que critica a banalização da filosofia, usada de forma chula como meio de tornar o discurso rebuscado. Em várias passagens os personagens citam os filósofos de forma absurda, como quando o Alcaide diz "já dizia sei lá, Aristóteles, Platão, um desses romanos"; ou quando o dono do circo fala "Deus dizia a Aristóteles que não há nada melhor que uma cervejinha geladinha".

Há uma cena em que o Juiz fala sobre a cultura popular, "é impressionante a criatividade do povo, essas máscaras devem ser uma crítica à hipocrisia social, ou uma reverência a um líder, ou um Deus, a arte popular tem sempre uma função social complexa". E então o Alcaide retruca "essas aí eram para deixar os hóspedes do hotel cagarem em paz, não chega a ser uma função social muito complexa". A Igreja também é criticada por Guerra. Ela se encontra infestada de ratos e nem a água benta ficou livre de contaminação; o ajudante do padre fala que quer ser puta; o padre mente para os fiéis

e diz que “é contra os princípios canônicos da Igreja se imiscuir em política”, mas está a todo momento em contato com os dois lados políticos do vilarejo; e é ele o responsável, juntamente com o bispo, pela nomeação do posto de alcaide. O filme traz, ainda, referências dos *westerns* americanos. A disposição e a arquitetura das casas na vila, o cavalo amarrado à porta, o som de conflito quando dois personagens inimigos se cruzam e em um momento, quando o Alcaide passa por seu inimigo político, o barbeiro diz: “se os dois estivessem armados, teríamos um belo de um duelo”.

Conclusão

A infidelidade é usada para desqualificar as películas adaptadas de obras literárias, atribuindo-lhe juízo de valor para o qual ser infiel seria sinônimo de mau produto. Essas colocações são feitas sem levar em conta que uma adaptação fílmica estabelece relações entre sistemas de linguagem diferentes e também por desconsiderarem a capacidade do cinema de reler outras artes. A obra literária dá margem a interpretações e conforme a capacidade criativa do roteirista e do diretor, a narrativa, quando encenada, poderá ser enriquecida ou acrescida de elementos específicos da linguagem audiovisual. A literatura refere-se a determinado tipo de signos e o cinema a outros, e tentar ser fiel numa transposição semiótica seria como ilustrar as imagens literárias com imagens cinematográficas. O cineasta é livre para realizar suas representações ao transpor palavras para imagens em movimento, e a obra de Guerra dialoga não só com o texto original, mas também com seu contexto, atualizando o livro enquanto trava um diálogo com filmes anteriores, gêneros cinematográficos e obras literárias, propiciando uma convivência heterogênea de discursos.

Ao final do trabalho, concluímos que a transposição do livro de Gabriel García Márquez para o filme de Ruy Guerra não se preocupou com a fidelidade entre as duas obras, tampouco constituiu uma simples adaptação de um texto literário para outro veículo. Filme e livro, cada um com seus recursos específicos, conseguem materializar sensações, propiciando ao leitor/espectador o estímulo de umidade, o desagradável cheiro da vaca podre, o incômodo com os pasquins e o aprisionamento daquelas pessoas num ciclo de segredos, intrigas, conflitos políticos e paixões reprimidas, reforçando a percepção de estagnação daquele povoado. Mas o trabalho de Guerra vai além, o

Diretor recria a obra do Escritor, aproveitando sua trama dramática e transformando sua estrutura temporal, atualizando-a ao mesmo tempo em que dialoga com ela. Além disso, faz uso de intertextualidade e metalinguagem, produzindo assim, uma nova obra de arte.

Referência:

AGUIAR, Flávio; GUIMARÃES, Hélio; JOHNSON, Randal; PELEGRINI, Tânia; XAVIEL, Ismail. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac. Itaú Cultural, 2003. <https://doi.org/10.1353/lbr.2006.0021>

BAZIN, André. *Por um cinema impuro*. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1999.

BETTON, Gerard. *Estética no cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

GOBBI, Nelson. *Entrevista concedida por Ruy Guerra*. JB. Rio de Janeiro, 12 mar. de 2006.

GUERRA, Ruy. Entrevista com Ruy Guerra. [Entrevista cedida a] Eduardo P. Barros. Revista Cine Cachoeira. Rio de Janeiro, nº 7, 16 de setembro de 2014. Disponível em: <https://www.cinecachoeira.com.br/2014/09/entrevista-com-ruy-guerra/>. Acesso em: 05 jun. 2019. <https://doi.org/10.12957/rep.2015.21075>

MÁRQUEZ, Gabriel García. *O Veneno da Madrugada*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

METZ, Christian. *L'énonciation impersonnelle ou le site du filme*. Paris: Méridiens-Klinscksieck, 1991.

STAM, Robert. *Bakhtin: Da Teoria Literária à Cultura de Massa*. São Paulo: Ática, 2000.

XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

XAVIER, Ismail (Org.). *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Data Recebimento: 10/09/2019

Data Aprovação: 11/2019

¹ Corrente artística concebida entre os anos 20 e 30 na França, incorporada pela sétima arte. Os cineastas experimentam a linguagem cinematográfica, com o uso de novas técnicas, ideias e ângulos da câmera, não seguem o modelo linear e narrativo e exploram o abstrato e o lirismo.