

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE LETRAS
CURSO DE LETRAS – PORTUGUÊS/INGLÊS

LUIS MANUEL BOHN

DO AMOR E OUTROS DEMÔNIOS:
DO ROMANCE AO FILME

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

PATO BRANCO – PR

2015

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE LETRAS
CURSO DE LETRAS – PORTUGUÊS/INGLÊS

DO AMOR E OUTROS DEMÔNIOS:
DO ROMANCE AO FILME

Trabalho de Conclusão de Curso de graduação apresentado ao Curso de Letras Português/Inglês da Universidade Tecnológica Federal do Paraná Campus Pato Branco como requisito parcial para obtenção de título de licenciatura.

Orientador: Prof. Dr. Wellington Ricardo Fioruci

PATO BRANCO – PR
2015



DEFESA PÚBLICA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO
LETRAS – PORTUGUÊS/INGLÊS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Autor (a): **BOHN, Luis Manuel**


Título: ***Do amor e outros demônios: do romance ao filme***

Trabalho de conclusão de curso defendido e aprovado em 25, 06, 15
com NOTA 9,5 (nove e meio) pela comissão julgadora:

Prof. Dr. Wellington Ricardo Fioruci – UTFPR Pato Branco
Orientador(a) e Presidente da Banca

Prof.ª Dra. Mariese Ribas Stankiewicz – UTFPR Pato Branco
Parecerista e Membro da Banca Examinadora

Prof. Dr. Flávio Pereira – UNIOESTE Foz do Iguaçu
Membro da Banca Examinadora

VISTO E DE ACORDO:  **Rodrigo Alexandre de Carvalho Xavier**
Curso de Letras
Pato Branco

Profa. Dr. Rodrigo Alexandre de Carvalho Xavier
Coordenador do Curso de Letras Português/Inglês

Prof.ª M.ª Rosângela Aparecida Marquezi
Responsável pelo Trabalho de Conclusão de Curso
Portaria n.º 023, de 11.02.2014

A Folha de Aprovação assinada encontra-se na Coordenação do Curso

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, ao professor Wellington Ricardo Fioruci, que orientou este trabalho, pela sua paciência, empenho e apoio no decorrer das orientações, pelas ideias e críticas construtivas para o desenvolvimento desta pesquisa.

Aos meus familiares: meus pais, Jaime e Maria Elenice, pelo apoio constante e por me ensinarem que conceitos básicos a serem levados pela vida inteira. Aos meus irmãos Ana Paula e Lucas Matheus, pelos gestos de carinho e compreensão durante essa caminhada.

Agradeço ainda aos amigos de infância, da graduação, Indianara e Eduardo, irmãos na amizade, e aos de encontros ocasionais, em especial Laiane e Leonardo, pelo apoio constante, companheirismo e paciência. Amizades que espero serem levadas para a vida inteira.

Tampouco posso conhecer a ousadia do amor, que exige dois. Em homenagem ao princípio da autoridade, contive a vontade de cumprimenta-los por terem-se feito subitamente sábios em paixões humanas.

Então, vieram os equívocos. Eles entenderam queda onde falei voo. Acharam que um pecado merece castigo se for original. Eu disse que quem desama peca: entenderam que quem ama peca. Onde anunciei pradaria em festa, entenderam vale de lágrimas. Eu disse que a dor era o sal que dava gosto à aventura humana: entenderam que eu estava condenado, ao outorga-lhes a glória de serem mortais e loucos. Entenderam tudo ao contrário. E acreditaram.

(GALEANO, Eduardo, 1991)

RESUMO

BOHN, Luis M. *Do Amor e outros Demônios: do romance ao filme*. 2015. 45 f. Monografia (Curso de Graduação em Letras Português-Inglês) Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Pato Branco, 2015.

Este trabalho tem por finalidade analisar a imposição da Igreja apresentada na adaptação e no romance de *Do Amor e Outros Demônios* (1994). O livro, escrito pelo autor colombiano Gabriel García Márquez, foi adaptado e lançado sob a direção da porto-riquenha Hilda Hidalgo em 2010. Primeiramente são levantados aspectos da poética de García Márquez e como estes são utilizados na construção de uma identidade sul-americana. Por conseguinte, foi necessário um estudo que abordasse conceitos sobre a transposição semiótica que a adaptação exige, de forma a se compreender a dualidade das narrativas e suas linguagens específicas. Em um terceiro momento é feita a análise das duas obras frisando a imposição religiosa e o autoritarismo ideológico da Inquisição em ambas as narrativas. Ressalta-se a autonomia narrativa da adaptação e a utilização de uma linguagem própria, considerando-a uma obra original, apesar de sua intertextualidade. Por fim, foram constatadas grandes semelhanças entre adaptação e romance, destacando o papel de ambas as obras na construção de uma narrativa dominada pela imposição religiosa e ideológica, *Demônios* da sociedade.

Palavras-chave: Adaptação. Literatura. Inquisição.

ABSTRACT

BOHN, Luis M. *Of Love and other Demons: from the novel to the movie*. 2015. 45 p. Monograph (Graduation in Portuguese-English Letters) Federal University of Technology - Paraná. Pato Branco, 2015.

This study aims to analyze the Church's imposition presented on the adaptation and novel *Of Love and Other Demons* (1994). The book, written by the Colombian author Gabriel García Márquez, was adapted and launched under the direction of Puerto Rican Hilda Hidalgo in 2010. First are raised aspects of García Márquez's poetry and how these are used in the construction of a South American identity. Therefore, was required a study to approach concepts of the semiotic implementation that requires adjustment in order to understand the duality of their narrative and specific language. In a third moment it is made the analysis of two works stressing the religious imposition of the Inquisition and the ideological authoritarianism in both narratives. It is emphasized the narrative autonomy of adaptation and the use of its own language, considering it an original work, despite its intertextuality. Finally, they were found strong similarities between adaptation and romance, highlighting the role of both works in the construction of a narrative dominated by religious and ideological imposition, *Demons of society*.

Keywords: Adaptation. Literature. Inquisition.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	8
2 APONTAMENTOS SOBRE A POÉTICA DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ.....	10
3 AS RELAÇÕES ENTRE A LITERATURA E O CINEMA.....	19
3.1 ADAPTAÇÃO: TRADUÇÃO DE UM ARTE.....	20
3.2 CINEMA E LITERATURA: ARTES INDEMENTES.....	22
4 A TRANSPOSIÇÃO DO ROMANCE PARA O CINEMA: DOIS OLHARES SOBRE A AMÉRICA.....	25
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	42
REFERÊNCIAS.....	45

1 INTRODUÇÃO

Este estudo busca analisar a relação dialógica entre o romance *Do Amor e Outros Demônios* (1994), do escritor colombiano Gabriel García Márquez, e a versão cinematográfica resultante da adaptação cinematográfica homônima, lançada em 2010, sob a direção de Hilda Hidalgo. A análise ater-se-á à crítica histórica expressa no romance por meio da ficcionalização da América colonial, valendo-se de alguns elementos caros à poética do autor, e como estes estão adaptados para o cinema.

A importância do trabalho justifica-se e baseia-se no papel representado pelo cinema atualmente, uma vez que sua maior contribuição não está nos filmes propriamente ditos, e sim “[...] no ensino da linguagem cinematográfica e no aumento da consciência política que as pessoas têm depois de descobrir como os filmes são feitos [...]” (GERBASE, 2012, p.39).

No primeiro capítulo será apresentada uma pesquisa do estilo literário do escritor Gabriel García Márquez, com vistas à compreensão de sua poética, sobretudo na composição do romance em questão. É relevante citar a importância do escritor na construção de uma identidade sul-americana, uma vez que o continente americano foi tomado pelos colonizadores europeus, que consigo trouxeram suas ideologias e as impuseram, desconsiderando qualquer manifestação contrária aos seus ideais.

Após a apresentação das características literárias de García Márquez, se fez necessário um estudo que abordasse o processo de adaptação para um maior entendimento da transcodificação da linguagem literária para a fílmica. Para tanto, levaram-se em consideração críticos e estudiosos da área, pretendendo-se desenvolver princípios para a execução da análise.

De maneira introdutória, deve-se ressaltar o papel da adaptação, partindo-se da concepção da obra adaptada como uma produção inteiramente original, podendo ser compreendida como uma tradução, estabelecendo uma relação entre texto literário e adaptação. Por vezes, esta poderá apresentar deslocamentos no enredo da história de acordo com a observação do adaptador sobre a obra de partida.

O terceiro capítulo se preocupará com a análise e comparação das obras de García Márquez e Hidalgo. Compreende-se a independência das duas obras no que tange à linguagem que essas utilizam. Portanto, a análise não irá depreciar nenhuma das narrativas, serão apenas comparadas para que seja possível

compreender seus dialogismos intertextuais.

Vale destacar ainda o papel do cinema como transformador de discurso. A adaptação de uma obra literária para uma fílmica implica numa tradução intersemiótica, que se entende como a passagem de um sistema de signos para outro.

Neste mesmo capítulo, durante a análise, ainda serão comparados e elencados alguns elementos presentes em *Do Amor e Outros Demônios*, como a cultura negra e a escravidão, o poder da Inquisição e, conseqüentemente, o discurso colonial da Igreja em ambas as narrativas, cujo papel é fulcral para compreender sua dominação sobre as sociedades no continente americano.

2 APONTAMENTOS SOBRE A POÉTICA DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

Nascido em 06 de março de 1927, na aldeia de Aracataca, nas proximidades de Barranquilla, Colômbia, Gabriel García Márquez é conhecido mundialmente pela sua rica produção literária, caracterizada pela elaboração de alguns dos maiores romances do século XX. Além de escritor, atuou como romancista, jornalista e ativista político.

O componente distintivo de sua obra é épico e se diferencia pela utilização idiossincrática do “realismo mágico” ou “realismo fantástico”. Através dessa característica literária, García Márquez se consagrou com a produção de *Cem Anos de Solidão* (1967), seu livro mais popular. Em 1982, já uma referência da ficção, da crítica especializada e do meio acadêmico, recebeu o Prêmio Nobel de Literatura pelo conjunto de sua obra. A poética de García Márquez, constituída pelas diversidades da realidade e do fantástico, abordava também o absurdo. Todos esses elementos formavam uma amálgama que gerava inúmeras discussões sobre o estilo da sua escrita.

Deve-se, antes de tudo, esclarecer essa vertente tão cara ao estilo. Stam (2008, p. 404) apresenta que “[...] o ‘realismo mágico’ era um termo *ad hoc* primeiramente utilizado por críticos das artes visuais, sendo, então, transferido para a literatura, juntamente com termos cognatos como ‘o maravilhoso’ e o ‘fantástico’”.

Porém, uma vez que, a definição de “realismo mágico” não definiria muito bem no que se referia ao estilo literário de escrita, visto que “[...] a literatura pode usar uma causalidade mágica que se opõe à explicação oferecida pela lógica científica, mas ela não é mágica.” (RODRIGUES apud BRAFF, 2004, p. 50). O mágico é comumente encontrado em contos de fadas, onde:

[...] o encantamento é natural e a magia é a regra; obedece a leis diferentes, segundo as quais o sobrenatural não é aterrorizante, tampouco causa surpresa, pois ele constitui a própria substância desse universo, sua lei, seu clima; não viola nenhuma regra, já que faz parte da ordem das coisas. Esse mundo encantado é harmonioso, sem contradições, embora seja fértil em peripécias, pois conhece a luta entre o bem e o mal; mas, uma vez aceitas as propriedades dessa sobrenatureza, tudo permanece estável e homogêneo (CAMARINI, 2014, p. 54).

Em contraponto, surge o fantástico, onde:

[...] o sobrenatural aparece como uma ruptura da coerência universal; o prodígio torna-se uma agressão interdita, ameaçadora, que quebra a estabilidade de um mundo cujas leis eram, até então, tidas como rigorosas

e imutáveis. É o impossível chegando de improviso em um mundo do qual foi banido por definição. (CAMARINI, 2014, p. 55).

Sugere-se, portanto, a utilização do termo realismo fantástico, compreendendo neste a ideia de qualquer literatura em que realidade e fantasia coexistem. “O fantástico aterroriza porque rompe e desconsidera uma organização imutável, inflexível e que parece ser a garantia da razão; assim, o fantástico supõe a solidez do mundo real, para melhor devastá-la.” (CAMARINI, 2014, p. 55).

Não faltam exemplos dessa característica nas obras de García Márquez. *Cem Anos de Solidão* apresenta a população de Macondo sofrendo uma misteriosa doença que gera esquecimento nos seus habitantes, obrigando-os a escreverem nomes nos objetos e nos animais para lembrarem quando necessário. Em outro conto de García Márquez, *Um Senhor Muito velho com umas Asas Enormes* (1972) a presença de um anjo caído sobre a Terra é aceita sem hesitação.

A escritora Bella Jozef, na obra *A Máscara e o Enigma*, faz observações sobre a produção literária contemporânea fantástica. Segundo a autora, é nela que “[...] ocorre a re-realização do surreal, pois além da criação de uma realidade ficcional cria-se outra, em cima desta: a fantástica. A realidade fantástica é a única possível quando enfocada na perspectiva do realismo semiótico.” (JOZEF, 2006, p. 182).

A união de realismo e fantástico acaba dependendo da aceitação dos leitores quando essa transição acontece. Segundo o teórico Tzvetan Todorov:

Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. (TODOROV, 1975, p. 30).

Para diferenciar o realismo fantástico de outros gêneros literários, Jozef apresenta o que seria a distinção entre fábula e a narrativa fantástica, o qual, no primeiro gênero citado, parte-se da narrativa maravilhosa, em que o “era uma vez” já traz consigo a idealização de um “[...] universo irreal e autônomo” (JOZEF, 2006, p. 182) e a realidade não se faz constantemente presente. Já com a narrativa fantástica, é aceita a realidade que está sendo representada, mesmo ela mesclando o real e fantástico, e “De uma forma mais geral, é preciso dizer que um gênero se define sempre em relação aos gêneros que lhe são vizinhos” (TODOROV, 1975, p.

32).

Exemplificando ainda mais sobre o encontro do real e fantástico como um estilo literário, Todorov, entendendo a possibilidade de dúvida do leitor no texto, apresenta que:

O fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (TODOROV, 1975, p. 31).

Além de ser um dos estereótipos do estilo literário fantástico na América Latina, García Márquez se tornou excepcional nesse processo de escrita. Outros autores, ao introduzirem o realismo fantástico no enredo de suas obras, acabam por negá-lo pelos personagens. Para mais clareza, os personagens, ao entrarem em contato com algo fantástico, duvidam e questionam sua aparição. Ao contrário disso, o autor insere o fantástico no espaço da ficção através de seus personagens, e estes acabam por aceitá-lo naturalmente, mesmo havendo uma quebra de leis naturais.

É por isso que Todorov (1975, p. 39) acabou elencando três condições mínimas para que a definição do fantástico seja coerente e existente. Na primeira “[...] é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados”, essa condição que nos remete ao aspecto verbal do texto, chamada pelo autor como visões, Todorov ainda apresenta que “[...] o fantástico é um caso particular da categoria mais geral da ‘visão ambígua’” (TODOROV, 1975, p. 39).

A segunda condição refere-se à identificação do leitor com algum personagem, desta forma, o papel do leitor é “[...] confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada [...]”. Essa característica se inscreve no modelo da obra de forma mais complexa, já que “[...] se prende por um lado ao aspecto sintático [...]” (TODOROV, 1975, p. 39), estas unidades, segundo Todorov, poderiam ser chamadas de ‘reações’, já que entram em confronto com as ações que formam geralmente a trama da história.

Enfim, na terceira condição, “[...] é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação ‘poética’ [...]”, nesta é desempenhado um caráter mais “[...] geral e transcende a divisão em aspectos: trata-se de uma escolha entre vários modos (e

níveis) de leitura” (TODOROV, 1975, p.39). Todorov ainda ressalta que as três exigências citadas não possuem o mesmo valor, segundo o autor, a primeira e a terceira compõem essencialmente o gênero, já a segunda “[...] pode não ser satisfeita” (TODOROV, 1975, p.39).

A importância da realidade fantástica não pertence somente ao campo literário. García Márquez, como se verá mais à frente, apresenta um olhar crítico sobre a construção da América Latina ao escrever suas obras. *Do Amor e outros Demônios* não deve ser lido apenas por apresentar um enredo que se concentra no amor de seus personagens. Como o próprio título nos sugere, há o amor e os outros *Demônios*, os quais estão presentes na montagem e pintura de um retrato daquela sociedade. Trata-se de uma escrita que apresenta a identidade latino-americana de acordo com o olhar crítico de García Márquez.

Diferentemente da linguagem de *Cem anos de solidão*, em *Do amor e outros Demônios* o elemento fantástico ou sobrenatural é uma possibilidade apenas sugerida, numa camada subliminar da narrativa, cuja função é subverter o discurso da religião, da Igreja Católica, dos quais serão vítimas os protagonistas:

El título expresa, en un primer nivel, el punto de vista ideológico del actante iglesia -entendida esta en su antiguo oficio de Inquisición- puesto que el amor es igualado a lo demoníaco, sobre todo cuando se produce entre un sacerdote y una niña de doce años. Sin embargo, se siente allí una ironía que desconstruye el sentido ideológico emitido por el estamento iglesia. Hay alguien que se burla detrás de las palabras, estableciendo, en un segundo nivel, un sentido que devela o revela el carácter coercitivo contenido en la idea de considerar al amor como demonio. (TEDIO, 2005)

García Márquez revela desde o título do romance sua pretensão de desconstruir o discurso religioso, que vê na pequena Sierva María, criada em meio aos ritos afroamericanos, uma estranha, uma branca contaminada pela influência negra e seus ritos pagãos. A acusação de possessão dirigida à marquesinha representa a crítica à dominação religiosa, presente na ordem do discurso ocidental cristão imposto às populações escravizadas física e culturalmente. O leitor mais crítico observará que a sugestão do sobrenatural é uma ferramenta de sujeição das mentes colonizadas, uma forma de manutenção do poder eclesiástico. O mito transforma-se, na leitura romanesca, em crítica histórica, em releitura do passado colonial da América.

[...] con esta novela que toma como motivo narrativo los antiguos hechos del Santo Oficio (amor como posesión demoníaca, exorcismo, oposición a la

ciencia, a la imaginación de la literatura y a las ideas libertarias), García Márquez tiende una mirada despiadada y tierna a la vez al presente, valiéndose del mejor instrumento crítico: el lenguaje irónico, que va haciendo trizas todas las “certezas complacientes” y poniendo en jaque todos los autoritarismos, al tiempo que siembra la convicción de que en el mundo todos necesitamos la utopía del amor. (TEDIO, 2005)

A leitura de suas obras é um exercício de encontro com a construção de uma identidade histórica latino-americana, e sua ficção pode se aprofundar “[...] quanto mais possa extrapolar questões específicas a uma nacionalidade ou a um momento histórico para tocar aquilo que é essencialmente humano, e assim pertinente a todos” (LISBOA, 2004, p.59). Os *Demônios* evocados por García Márquez se fazem presentes através da escravidão, da falta de uma identidade, da exploração social, e da discriminação relativas à linguagem e cultura negra.

Não se atendo somente ao universo criado por García Márquez, é preciso lembrar que a literatura como arte necessita inquietar seus leitores. O realismo fantástico surge não somente como uma forma peculiar de estilo literário, mas também, como uma forma de inquietação, ocasionando uma “traição benéfica”.

Segundo Bella Jozef:

Tomar elementos da cultura que a sociedade instituiu, reorganizá-los e invertê-los (ou trair) foi um dos processos mais característicos de uma literatura que não se identifica com o que ela é, mas considera seu dever denunciar a alienação que deforma e inibe no ser humano sua verdadeira essência, seus impulsos vitais. É esta a inversão que chamamos de traição benéfica. (JOZEF, 2006, p. 180).

De modo correlato, Todorov ressalta a contribuição dos elementos fantásticos dentro de uma obra. De acordo com o autor, há três grandes fatores que incentivam a colocação dos elementos na narrativa:

Primeiramente o fantástico produz um efeito particular sobre o leitor – medo, ou horror, ou simplesmente curiosidade -, que os outros gêneros ou formas literárias não podem provocar. Em segundo lugar, o fantástico serve à narração, mantém o suspense: a presença de elementos fantásticos permite à intriga uma organização particularmente fechada. Finalmente, o fantástico tem uma função à primeira vista tautológica permite descrever um universo fantástico, e este universo nem por isto tem qualquer realidade fora da linguagem; a descrição e o descrito não são de natureza diferente. (TODOROV, 1975, p. 101).

A existência dessas três únicas funções fundamenta-se na semiótica. Dentro do campo de estudo dos signos, estabelecem-se três grandes funções para um signo “A função pragmática responde à relação que os signos mantêm com seus usuários, a função sintática cobre relações dos signos entre si, a função semântica

visa à relação dos signos com aquilo que designam, com sua referência” (TODOROV, 1975, p. 101), conceitos que serão discutidos mais à frente, na discussão sobre o processo de adaptação.

Contudo, além do realismo fantástico, recurso tão presente em sua poética, o autor adota uma escrita capaz de transitar entre o jornalismo e a política. O cunho documental-político de García Márquez é predominante na obra *Notícia de um Sequestro* (1996). Como o próprio título sugere, o romance é narrado em terceira pessoa, conforme a esfera jornalística, adotando um olhar imparcial e objetivo. A narrativa, realizada através de entrevistas e pesquisas, reporta com grande talento literário o terror vivido por uma família colombiana na década de 1990.

Em *Notícia de um Sequestro* García Márquez transporta seus personagens por diferentes esferas do jornalismo. Cabe ao leitor decifrar algumas das denúncias que o escritor apresenta sobre a profissão:

‘Embora sejam cada vez mais firmes as minhas convicções sobre o que é e deve ser o exercício do jornalismo, não o vejo com clareza nem espaço.’ As dúvidas não poupavam nem sua própria revista, ‘que vi tão pobre não apenas comercialmente, mas também editorialmente’. E sentenciou com pulso firme: ‘Falta a ela profundidade e análise’. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 75).

O mesmo caráter jornalístico se faz presente em *Do Amor e Outros Demônios* (1994). García Márquez cria uma aproximação, tão comum em suas obras, entre o fantástico e o documental. O que confirma essa ideia é uma nota na introdução, na qual o escritor justifica a ida ao Convento de Santa Clara devido à solicitação de seu chefe. Segundo a nota, fora encontrada uma ossada de uma jovem marquesa que possuía uma cabeleira extensa, o que intrigou a imprensa.

No fim desta nota García Márquez comenta que sua avó contava a ele, quando menino, uma lenda de uma marquesinha de aproximadamente doze anos cujo cabelo se arrastava no chão. A jovem, segundo o relato da avó, teria morrido por uma mordida de um cão raivoso, e após sua morte tornou-se símbolo de veneração no Caribe.

Como já citado, o autor apresenta uma escrita bastante apreciada e admirada no que se refere ao realismo fantástico, um gênero repleto de diferenciações, por vezes hiperbólicas, mas de sagacidade ficcional. A escolha por determinado estilo literário se faz curiosa, porém, está no autor a capacidade de filtrar e utilizar de diferentes acontecimentos e anseios vividos para a construção de sua narrativa,

pode-se compreender que:

[...] o escritor, na busca do registro da condição humana, tem diante de si inumeráveis caminhos. Mas somente se sentirá original quando souber tomar todos os elementos de sua temática uma coleção de situações comuns a todos os seres humanos, portanto, universais. E, ao mesmo tempo, sob uma perspectiva exclusiva, única e inalienável. É seu estilo. (LUCAS, 2007, p. 11).

O olhar único de García Márquez, seu estilo literário e sua visão sobre a necessidade de construção de uma identidade, agregam o universal e o subjetivo do autor. García Márquez já declarou em entrevistas que todos seus romances retratam o amor. É possível tomá-lo como a situação comum presente em *Do Amor e Outros Demônios*, principalmente através do amor de Sierva María e o padre Cayetano que se estende através da narrativa, em conjunto com outros elementos e temáticas. De forma que se espera dos leitores uma identificação com os personagens da narrativa, e também extrapolem as linhas literárias, observando a narrativa, como já dita acima, como um retrato da identidade latino-americana.

Stam (2008, p 405) ainda fortalece o compromisso dos Escritores das Américas. Para o autor, os escritores tinham a necessidade e capacidade de excitar o Velho Mundo com inspirações nas crenças e mitos antigos e nativos. Dentre estes autores encontram-se García Márquez e Carpentier.

Segundo Jozef (2006), a concretização de um sonho Renascentista tornou-se possível através da descoberta dos marinheiros da frota de Cabral. Os mesmos eram influenciados pelas lendas medievais sobre mundos utópicos. E então:

O ideal utópico, uma das invenções do espírito grego, foi redescoberto com o Novo Mundo. Em García Márquez, vemos o descobrimento do homem e do mundo exterior, diferente da ideia de que o homem define o que lhe é desconhecido, povoando-o de monstros ideais. (JOZEF, 2006, p. 188).

O ideal utópico, citado por Jozef (2006), remete à inadaptação frente ao processo histórico, de forma que o homem americano nasce inserido em um contexto já estabelecido. A utopia, para a autora, é considerada como esperança, enxergando como desengano a história “[...] A utopia surge, então, gerada pelo inconformismo humano” (JOZEF, 2006, p. 190) e difere bastante de ideologia, conceito que incute a sobreposição de classes dominantes com seus ideais dentro de uma sociedade.

Há então a transposição do mito e utopia, diferentemente de utopia e ideologia. Essas definições se fazem pertinentes, pois é no mito que o realismo

fantástico se fortalece. A utopia dentro da literatura hispano-americana “[...] é um dos principais aspectos de maior expressividade. Não se superpõe à realidade, está em tensão constante com ela” (JOZEF, 2006, p. 189). Portanto, de acordo com Jozef, tem-se a utopia como um instrumento de crítica social, sendo que o mito “[...] nos coloca no limite do dito, às margens do silêncio, do não dito” (JOZEF, 2006, p.190).

É importante destacar um precedente de García Márquez na construção de uma identidade latino-americana. O cubano e romancista Alejo Carpentier elabora uma visão da América em algumas obras, que pode ser interpretada de uma forma que:

En general, Europa es lo muerto y América lo vivo. América, lo maravilloso, y Europa, lo banal. De ahí que lo otro, lo diferente, lo maravilloso, sea para él sucesivamente la mezcolanza de razas, el crisol de lo híbrido. El vodú y el indio. El mito, el tiempo mítico del que hablaba Elíade, o Nietzsche. Lo dionisiaco frente a lo apolíneo. (BALLESTEROS, 1999, p. 80).

Neste Mundo Novo, o maravilhoso e o híbrido encantam o conquistador europeu e acabam por surpreender os colonizados. Stam (2008, p 405) diz que “[...] Carpentier via ‘o real maravilhoso americano’ como sendo aquele baseado em práticas culturais populares e crenças coletivas típicas das populações subalternas do ‘Novo Mundo’”. Para Carpentier, o real maravilhoso americano contrastou com o Surrealismo europeu por exaltar a identidade latino-americana proveniente das misturas culturais típicas da América Latina. García Márquez permanece na mesma linha ideológica que Carpentier e pretende, através de suas obras, aproximar o cidadão americano à sua identidade.

Curiosidade ou não, é através de um mito, como citado por Jozef, que García Márquez inicia a narrativa de *Do Amor e Outros Demônios*. A origem da narrativa é por si própria baseada através de um mito, uma representação cultural transmitida a García Márquez através de contos de sua avó na infância. O autor já está criando uma esfera ficcional para introduzir o leitor na narrativa, e, também, dando espaço aos mitos e crenças de uma sociedade menos favorecida, criticando a dominação social.

Carpentier também utiliza dos mitos para composição de suas narrativas, o autor “[...] não enterra uma idealização de índole romântica. Seu realismo vive de uma constatação de fatos históricos que se tornam lendas na imaginação do povo e atuam, em seguida, como mitos a partir de uma subconsciência coletiva” (ALEGRIA

1996 apud JOZEF, 2006, p.193).

Com o presente trabalho propõe-se uma análise do romance e sua versão cinematográfica e, por meio desses, fazer uma leitura crítica de elementos que representam artisticamente a identidade latino-americana. O estudo, transcrição e adaptação literária dessas tradições baseiam-se principalmente na pesquisa sobre a história e a sociedade dos povos latino-americanos.

A transformação de mitos em narrativas ficcionais se faz em grande parte necessária devido ao seu alto valor na busca de uma identidade latino-americana. Jozef (2006, p. 194) conclui que para Carpentier “[...] os elementos míticos primitivos são as forças autênticas do americanismo”, e o “[...] mito e a magia introduzem-se na realidade cotidiana das obras de [...] García Márquez; o texto não tem de traduzir a verdade do autor, mas sua própria verdade [...]” (2006, p.215)

Não é por acaso que García Márquez utiliza-se da originalidade americana para criticar as ideologias europeias, e ao fazer isso, acaba por construir universos fantásticos como formas de protesto de um continente dominado culturalmente, mesmo que possuindo sua própria cultura, questionando o passado e levando o leitor a refletir sobre as contradições impostas atualmente. O autor entra para um novo patamar literário ao apresentar um continente em conflito literário. Um continente em que a realidade e o mítico convivem em harmonia.

3 AS RELAÇÕES ENTRE A LITERATURA E O CINEMA

Com a forte influência da linguagem cinematográfica nas culturas atuais, percebe-se que “[...] o cinema é um gênero cujo suporte formou-se timidamente no século XIX como gravador da imagem visual externa, em movimento, mas cuja propagação e enorme influência cultural tomaram e, de certo modo, definiram o século XX” (LUCAS, 2007, p. 10).

Ainda sobre o assunto, Lucas (2007) menciona a evolução do cinema no decorrer de seu desenvolvimento, começando com o cinema mudo e em preto e branco e passando atualmente a grandes produções em 3D, que envolvem e movimentam milhões de dólares.

Com a inserção nas artes e abrangendo o público receptor, o cinema cresceu adaptando muitas obras literárias e criando opiniões contrárias. Apesar de Newman (1985 apud HUTCHEON, 2013, p. 23) tratar a passagem de obras literárias para o meio cinematográfico como uma travessia para “[...] uma forma de cognição deliberadamente inferior”, Saramago (1996, apud BRITO, 2007, p. 107) apresenta a seguinte definição sobre a existência das distinções:

O cinema é outra coisa, conta outra história. O cinema narra com imagens, a literatura tem outro modo de narrar. E eu penso que de um livro, de um romance, o menos importante é o que se conta. O mais importante é o **como** se conta e não o que se conta. Quando você adapta um romance para o cinema, só passa o quê, o como fica de fora. O como do cinema é outro e é esse outro como que eu não consigo ver aplicado a meus livros. (1996 apud BRITO, 2007, p. 107).

Saramago ficou grandemente satisfeito com a adaptação (2008) do seu romance *Ensaio sobre a Cegueira* (1995). Sob a direção de Fernando Meirelles. O filme emocionou o escritor que não lhe poupou elogios.

Ainda em se tratando sobre declarações polêmicas às adaptações, Hutcheon (2013) comenta uma das críticas da escritora Virginia Woolf, na qual expressa desapontamento devido à simplicidade de obras literárias ao passarem por uma transposição para outra mídia. Virginia Woolf (1926, apud HUTCHEON, 2013, p. 23) utiliza o termo “parasita” para o filme, e os termos “presa” e “vítima” para a obra literária.

Não é novidade que uma obra literária seja adaptada para o cinema. A história do cinema está fortemente conectada à literatura, principalmente na busca e na seleção de materiais para seus enredos e também técnicas. Clássicos da

literatura conquistaram um sucesso maior ao serem adaptados para o cinema, exemplo disto é *Do Amor e outros Demônios*.

O romance foi escrito por Gabriel García Márquez em 1994 e, passou para as telas, sob a direção da costa-riquenha Hilda Hidalgo no ano de 2009. Segundo Joel del Río, o próprio escritor realizou o convite para a diretora, de modo que a adaptação “[...] ficou nas mãos de uma mulher, sem experiência na longa-metragem e proveniente de um país sem tradição cinematográfica: Costa Rica” (RÍO, 2014).

Há a necessidade de concepções críticas cinematográficas no que tange o papel e desempenho da adaptação perante sua obra original. Mais à frente serão apresentados conceitos, por ora, é pertinente ater-se numa breve apresentação da produção da diretora.

Apesar da inexperiência, Hidalgo optou por selecionar um dos eixos principais da narrativa e abordá-lo de sua perspectiva nas telas, uma atitude constante no campo das adaptações. Como veremos mais à frente, as adaptações devem ser consideradas obras únicas, podendo, ou não, seguir seu texto original.

A partir da análise de críticos da área, será apresentada neste capítulo uma relação entre literatura e cinema. O diálogo das artes partirá de uma concepção de tradução, já que é através desse processo que o texto verbal transmuta-se para o visual.

Definidos alguns conceitos sobre a adaptação, do papel do diretor em filtrar e selecionar informações sobre o romance a ser adaptado, sobre as relações entre texto original e texto adaptado, no próximo capítulo será realizada uma comparação entre as duas obras. Pretende-se com a análise compreender como se dá o processo de adaptação, de forma que sejam observados principalmente embates religiosos trazidos primeiramente por García Márquez, e posteriormente por Hilda Hidalgo.

3.1 ADAPTAÇÃO: TRADUÇÃO DE UMA ARTE.

Segundo o Dicionário Aurélio (2008), o termo *tradução* é sinônimo de *adaptação* e a ação de passar uma obra de uma língua ou linguagem para outra. Já com o termo *adaptar*, encontram-se semelhanças sintáticas com *acomodar* e *ajustar*. Através desse olhar, já nos é possível afirmar que um filme é adaptado para o cinema, quando o mesmo passou por um ajuste e uma modificação para um novo tipo de linguagem.

É importante salientar que o cinema não possui apenas a linguagem verbal. Para Gerbase (2012) o cinema se apropriou de diversas linguagens existentes, tomando para si elementos “[...] da fotografia (as imagens ‘técnicas’, captadas por uma câmera), da pintura (a estética da composição do quadro), do teatro (a representação dos atores), da música (a articulação emocional dos sons)[...]” (GERBASE, 2012, p. 27). Há ainda o constante aprimoramento das técnicas cinematográficas, em maior parte pelo avanço da tecnologia.

O cinema, ao procurar narrativas, dialoga constantemente com a literatura. E a partir desse encontro “[...] as palavras acionam sentidos e se transformam em imagens na mente do leitor. O cinema, por sua vez, abriga imagens em movimento que serão codificados pelo expectador por meio de palavras” (PEREIRA, p. 45). A relação de diálogo entre as duas artes gerou estudos no que tange ao processo de passagem de um sistema semiótico para o outro.

Entende-se por Semiótica a ciência que se ocupa na descrição e entendimento dos signos. Santaella (2012, p. 10) diz que a “[...] Semiótica é a ciência geral de todas as linguagens”. E tem, através dos signos, seu campo de atuação. Por signo, Plaza apresenta a seguinte definição:

O signo é algo que, sob certo aspecto, representa alguma coisa para alguém, dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente ou talvez um signo mais desenvolvido. Este signo é o significado ou interpretante do primeiro signo. (PLAZA, 2012, p.21).

Portanto é possível afirmar que o cinema possui uma linguagem própria, como já havia sido dito antes, e que a passagem do texto escrito para o filme trata-se de uma tradução intersemiótica, uma vez que pode partir de uma linguagem que utiliza o texto verbal e o traduz para uma não-verbal e verbal ao mesmo tempo.

Os signos, ao passarem por uma tradução intersemiótica, acabam se desprendendo do texto original e podem ser representados por objetos, sensações e até mesmo, cenários. Essa mudança ocasiona novas sensações no seu público consumidor e é isso o que acontece com os filmes, já que necessitam de outros meios, diferentes da literatura, para representar sentido na sua narrativa.

Plaza (2012) abrange sua discussão e apresenta a peculiaridade representada através dos significados de cada signo, uma vez que o processo de interpretação e recepção se dá através dos órgãos emissores-receptores, que são os sentidos humanos. Visto que uma imagem pode representar variados sentidos,

sentimentos e emoções podem ser ocasionados de diferentes formas, de acordo com individualidade de cada pessoa. Um filme pode, então, ser aceito e compreendido pelos seus observadores de variadas formas. Isso gera um desconforto aos que frequentemente buscam encontrar no filme uma fidelidade ao texto escrito.

Betton afirma que:

[...] a fidelidade à obra original é rara, senão impossível. Em primeiro lugar, porque não se pode representar visualmente significados verbais, da mesma forma que é praticamente impossível exprimir com palavras o que está expresso em linhas e cores. Em segundo lugar, porque a imagem conceitual, que a leitura faz nascer no espírito, é fundamentalmente diferente da imagem fílmica, baseado em um dado real que nos é oferecido imediatamente para se ver e não para se imaginar gradualmente. (BETTON, 198, p. 116).

Conclui-se, dessa forma, que a literatura é constituída por uma linguagem verbal, que se transmite através de palavras, e conta com elas para que seu leitor a elabore imagens e cenários. Diferentemente de uma linguagem que compreende signos e códigos mais trabalhosos e densos de serem trabalhados e empregados.

3.2 CINEMA E LITERATURA: ARTES INDEPENDENTES?

Para Hutcheon (2013), ao falarmos que uma obra é adaptada, estamos anunciando uma relação direta com uma ou mais obras, de modo que a adaptação, segundo a denominação de Gérard Genette (1982 apud HUTCHEON, 2013, p. 27), é um texto de “segundo grau”.

A utilização dessa concepção difere extremamente de definições que insistem em tratar as adaptações como trabalhos não autônomos, de fato, elas os são, pois possuem sua própria existência em determinado tempo e espaço, uma presença singular no local em que está circulando (HUTCHEON, 2013).

Robert Stam define a adaptação como a “leitura” de um texto ou romance, podendo ela ser subjetiva, pessoal e única. Para ele, a adaptação seria um “dialogismo intertextual” (2008, p. 21), pois parte de um texto e passa para outro, podendo o último possuir uma esfera diferente ao do primeiro, como já dito acima.

Stam também utiliza concepções de Gérard Genette para sustentar a relação dialógica, ele apoia-se no termo transtextualidade, o qual Genette apresenta em *Palimpsestos* (1982), e refere-se às relações e reações que podem ser encontradas nos textos, constituindo cinco categorias. Dá-se destaque à última, a

“hipertextualidade”, por ser utilizada no que tange à adaptação. Tal categoria destina-se a compreender a relação entre um determinado texto, denominado “hipertexto”, e um outro anterior, o “hipotexto”, que influencia na elaboração do primeiro. Assim sendo, têm-se as adaptações como hipertextos nascidos de hipotextos preexistentes, “[...] transformados por operações de seleção, ampliação, concretização e realização.” (STAM, 2008, p. 22)

Contribuindo para o entendimento da relação da obra escrita e da adaptação, Stam conclui que:

A noção de fidelidade ganha força persuasiva a partir de nosso entendimento de que (a) algumas adaptações *de fato* não conseguem captar o que mais apreciamos nos romances fonte; (b) algumas adaptações são realmente melhores do que outras; (c) algumas adaptações perdem pelo menos algumas características manifestas em suas fontes. (STAM, 2008, p. 20).

Para compreender a utilização do termo *fidelidade*, Stam (2008) utiliza concepções bakhtinianas ao se falar de obra literária e adaptação, segundo ele (Stam) o termo é utilizado inadequadamente, para ele a expressão artística consiste no que Bakhtin chama de “construção híbrida”, e é representada através do encontro das palavras de um indivíduo com as de outro. Stam ainda questiona se a fidelidade estrita é possível, uma vez que a adaptação “[...] é automaticamente diferente e original devido à mudança do meio de comunicação [...]” (STAM, 2008, p. 20), sendo assim a transcodificação de um meio integralmente verbal para o multifacetado, exemplifica a improbabilidade de uma fidelidade literal.

Segundo Hutcheon (2013, p.192), a mudança de adaptação e obra original é inevitável, “[...] mas haverá também diferentes causas possíveis para essa mudança durante o processo de adaptação”. As causas dessa mudança dizem respeito ao contexto e momento de recepção, a diferença cultural dentre o público, o próprio elenco do filme, etc.

Portanto, é necessário estabelecer uma divergência entre adaptação e obra adaptada. Além do contexto de produção e recepção referentes às duas obras, o conceito de adaptação se estabelece através de:

Uma “leitura” do romance-fonte, inevitavelmente parcial, pessoal, conjuntural, por exemplo, sugere que, da mesma forma que qualquer texto literário pode gerar uma série de adaptações. Dessa forma, uma adaptação não é tanto a ressuscitação de uma palavra original, mas uma volta num processo dialógico em andamento. (STAM, 2008, p. 21).

No processo dialógico de García Márquez e Hidalgo, deve-se entender a acomodação de suas narrativas por meio de elementos que se ajustam às características de cada meio de comunicação, buscando criar uma originalidade artística. As adaptações fazem parte de “[...] transformações e referências intertextuais, de textos que geram outros textos num interminável processo de reciclagem, transformação e transmutação, sem um ponto de origem visível” (STAM, 2008, p. 22).

A análise que é tratada neste trabalho se fundamentará em tais preceitos, compreendendo no dialogismo intertextual as possíveis variações na troca de linguagens. Tratando a adaptação cinematográfica como obra singular, mas dialogando com um texto literário.

4 A TRANSPOSIÇÃO DO ROMANCE PARA O CINEMA: DOIS OLHARES SOBRE A AMÉRICA

A história de *Do Amor e Outros Demônios* tem seu início através de um acontecimento na vila de Cartagena de Índias, no ano de 1949. García Márquez, trabalhando como jornalista, estaria fazendo uma reportagem de uma ossada encontrada em um convento de Santa Clara. A ossada seria de uma mulher portadora de, aproximadamente, 22 metros de cabelos. Ao deparar-se com singular acontecimento, García Márquez recorda-se de histórias que sua avó costumava-lhe contar e decide dar início ao que poderia ser a vida da ossada encontrada.

A introdução através deste cunho documental, característica do autor já citada, traz consigo ainda a apresentação de um mito como inspiração para a produção da narrativa. A presença dessa condição desloca o leitor naturalmente do real para o mítico, do conhecido para o desconhecido, transportando-o ainda para o passado.

Ao transportar o leitor para o passado, García Márquez pretende apresentar certos aspectos históricos, sociais e políticos da época colonial em um tempo quando a Espanha impunha crenças sobre nativos do recém-descoberto continente americano. *Do Amor e Outros Demônios* situa-se este espaço colonial. Tem como principal enfoque o amor, mas abrange para discussões sociais em segundo plano, apresentando criticamente o poder da Inquisição, questões profundas sobre a escravatura e a identidade. Deste modo, García Márquez estende tais discussões para uma representação reflexiva da conturbada história da América Latina.

A constante presença de escravos na narrativa se dá devido ao crescimento da rota escravagista e seus lucros no período colonial. Segundo Ripoll E. “La época de mayor auge de este negocio en Cartagena fueron los siglos XVII y XVIII, y en él participaron especialmente portugueses, ingleses y franceses” (RIPOLL E., 2004, p. 70).

É por meio de um narrador onisciente e onipresente que a leitura da trama é conduzida, valendo-se dos recursos do realismo fantástico. Ripoll E. afirma que se tem acesso a “[...] referentes históricos, acontecimientos reales, que sitúan en lugares indentificables para el lector, solo como una estrategia narrativa para hacer más verosímil el relato [...]”. (RIPOLL E., 2009, p. 66). A autora ainda destaca a diferenciação entre um historiador e um romancista, de forma que:

Lo que realmente distingue el oficio del historiador del novelista son los objetivos que estos narradores tienen en mente cuando trabajan, así como las fuentes de que se sirven, los métodos, las herramientas y los interrogantes que se plantean para lograr esos objetivos. (RIPOLL E., 2009, p. 67).

Com maestria, García Márquez apresenta um romance com grandes aspectos históricos, conciliando dialeticamente os aspectos históricos aos acontecimentos ficcionais da narrativa. Na adaptação da diretora Hilda Hidalgo, fica mais visível a construção do ambiente, e isso permite que a obra carregue visivelmente o seu grau histórico.

Por ser colônia da Espanha, a Colômbia ainda era utilizada como principal rota para o tráfico de escravos, e essa característica implica em grandes incorporações e modificações culturais da localidade e habitantes.

O caráter documental auxilia García Márquez na construção narrativa do romance, a sua insatisfação com o processo de colonização e a adoção de um olhar diferente do colonizador sobre o colonizado, permitindo que o autor possa expressar sua inquietação sobre aquela realidade a partir de um olhar pós-colonial.

Segundo Bella Jozef:

O Novo Mundo converteu-se, desde o tempo de Colombo, em um mundo mágico, de caráter marcadamente utópico. O sentido da cultura hispano-americana tem sido buscado em referência à Europa. E ela quase sempre era mais voltada para a paisagem do que para o homem do Novo Mundo, definindo em função de dados externos, com minuciosas descrições, sem penetração da realidade essencial e dos novos tipos de cultura, e falseando em favor dos esquemas mentais europeus. (JOZEF, 2006, p. 187).

De acordo com Jozef, a identidade do então chamado Mundo Novo estava ainda em construção. García Márquez, percebendo a necessidade de uma representação cultural, constrói essa identidade através de um olhar duas vezes inovador, pelo ponto de vista e pelo estilo que adota.

O enredo consiste em apresentar a pré-adolescente Sierva María de Todos los Ángeles, uma jovem branca, filha única do Dom Ygnacio de Alfaro y Dueñas ou Marquês de Casaldueiro e Bernarda Cabrera, sua esposa sem títulos. O Marquês e sua esposa:

[...] tienen un referente histórico en el marqués y la marquesa de Valdehoyos, reconocidos tratantes residenciados en Cartagena. La marquesa de Valdehoyos heredó el negocio de su padre y fue, al igual que Beranarda, la esposa del marqués de Casaldueiro, una de las más hábiles comerciantes en la ciudad a mediados del siglo XVIII. (RIPOLL E., 2004, p. 71).

Por ser destrutada pelos pais, Sierva María criou-se em meio aos escravos, contando principalmente com a escrava Dominga de Adviento, uma das únicas que transitava entre a senzala e o casarão de seus patrões.

A trama tem seu início apresentando Sierva María e sua tutora, Dominga de Adviento, indo a uma feira, e lá:

Um cachorro cinzento com uma estrela na testa irrompeu pelos becos do mercado no primeiro domingo de dezembro, revirou mesas de frituras, derrubou barraquinhas de índios e toldos de loterias, e de passagem mordeu quatro pessoas que se atravessaram no seu caminho. Três eram escravos negros. A outra foi Sierva María de Todos los Ángeles, filha única, do marquês de Casaldueiro, que fora com uma empregada mulata comprar uma feira de guizos para a festa de seus doze anos. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 13).

O animal raivoso morde quatro pessoas, sendo Sierva María uma delas, as outras três vítimas são escravos negros. Esse episódio é o primeiro da obra literária, e através dele García Márquez representa uma relação de números que são correspondentes ao processo de colonização, uma vez que, Sierva María, branca, é a menor parte afetada pela doença. Os outros três negros representariam o próprio povo, que escravizado, capturado e sequestrado sofre da exploração e de problemas e males sociais no tão conturbado período pós-colonial.

A própria apresentação do cachorro possuindo um tom “acinzentado” desempenha uma função a ser analisada com mais cuidado. O tom cinza, obviamente, remete a uma mistura do branco com o negro. Intensificando a análise, parece provável que, como já dito, o cão raivoso está tanto para o negro, como para o branco, não optando por um lado exato, e assim, pertencendo a ambas. Portanto, o cão da colonização, cego de raiva, afeta aos dois lados, os negros e os brancos.

Na adaptação, Hidalgo primeiro apresenta um olhar da protagonista Sierva María. A jovem participa e circula entre as duas esferas: negra e branca, possuindo uma identidade multicultural, aproximando o expectador da série de acontecimentos que se sucederão. A cena do primeiro capítulo do romance adaptada para o filme tem seu início (6:44) após a breve caracterização da personagem principal.

Sabe-se que a transposição do livro ao cinema requer a utilização de uma nova linguagem. Mesmo assim, como García Márquez, Hidalgo também recria uma esfera social e histórica impregnada de repressão e de uma luta pela liberdade social e cultural. Na adaptação vê-se em um plano aberto primeiramente Sierva María e Dominga de Adviento lado a lado pela feira, as personagens estão

caminhando e a câmera se movimenta por entre as barracas acompanhando-as no andar. Os sons são constituídos das conversas e movimentação dos personagens e animais componentes do cenário. O movimento da câmera é trêmulo, representando uma visão do narrador da história. Após, há o enquadramento em primeiro plano por um ângulo de trás das duas personagens (6:57), é como se o narrador continuasse a acompanhá-las, mas dessa vez no seu encalço, mais próximo.

Através deste ângulo de imagem, tem-se a possibilidade de ver o cenário à frente das personagens. Nele é possível assimilar as diversas críticas de García Márquez em seu romance. Hidalgo adota as críticas do autor e as traz para esta cena, mesmo que no livro a composição deste cenário não esteja estabelecida pelo autor. No cenário adaptado por Hidalgo encontra-se a diversidade cultural da cidade. Circulam escravos, freiras, padres, senhores de fazendas e suas esposas em um mesmo ambiente. O andar das personagens continua e a câmera volta a apresentá-las em um plano aberto.

A cena das duas personagens é cortada, quando a câmera focaliza em plano médio (*medium shot*) um padre em frente à Igreja discutindo com escravos negros sentados no chão. Os sons são amenizados, dando atenção maior ao discurso do padre. A cena merece destaque, pois retrata a dominação da Igreja perante a sociedade.

Em seguida, o enquadramento volta para Sierva María e Dominga de Adviento com um plano fechado (*close up*). As duas se encontram numa das barracas até que a cena é interrompida pelos latidos de um cachorro. Então a câmera se volta ao cão avermelhado, mordendo um senhor, provavelmente um dos feirantes da feira. Após mordê-lo o cachorro corre atrás de Sierva María e Dominga de Adviento (07:50). A câmera fica à espera do passar do cachorro ao lado de uma das barracas, colocando-o centralizado. Quando o animal passa da posição da câmera, ela se movimenta e o acompanha seguindo as duas personagens. A imagem se faz trêmula, dando a impressão de ser elaborada de acordo com a visão do narrador.

Ao tentar correr e fugir do cachorro, Sierva María acaba caindo, sendo alcançada e mordida pelo animal no tornozelo esquerdo. A jovem é auxiliada por sua criada e levanta-se, a câmera continua em movimentação, como se o narrador tivesse caminhando para acompanhar a história. Ao levantarem-se a visão da câmera mostra o aglomerado de transeuntes perante as duas. Um padre, uma freira,

escravos, todos param, para observá-las. Conclui-se a cena com as duas personagens saindo da feira. A câmera permanece parada em um local, porém acompanha-as de longe e trêmula.

Através da análise dessa primeira cena no filme e comparando-a com o livro, percebe-se que o enredo permaneceu o mesmo, porém alguns detalhes foram modificados, como é comum na transposição de uma linguagem para a outra. A principal modificação pode ser considerada a de tonalidade do cachorro

Hidalgo traz outra tonalidade no cão que oscila entre vermelho e laranja, não há também a apresentação da estrela na testa, diferenciando-se com a situação escrita e estabelecida através de García Márquez. Porém, deve ser apresentado outro ponto que merece destaque na obra de Hilda: a composição da cena. Tem-se no vestuário dos personagens a utilização de geralmente dois tons variados, preto, azul, bege, branco. Mas, a protagonista Sierva María é a única que apresenta seu vestido completamente branco. Diferenciando-a de todos os outros personagens presentes em cena, e, como será visto mais à frente, de toda a obra.

Como já dito, o romance possui uma relação com o processo histórico e social da América Latina, e em *Do Amor e Outros Demônios* intensifica-se um olhar mais focado à Colômbia. García Márquez introduz a possibilidade de uma doença que teria chegado à América Latina pelos navios de seus colonizadores.

Hidalgo expressa sua principal crítica na cena através de diferentes elementos, o principal deles é a cena do padre insultando negros. A imposição da Inquisição está presente na atitude do padre, que estaria representando a Igreja. Em sua fala pede aos negros que rezem e que se sintam arrependidos. Entretanto, não foi apresentada anteriormente ao xingamento qualquer ação dos escravos que possa ser criticada pelo padre. O que pode levar a crer que a recriminação possa ter acontecido pelo fato de eles serem negros ou então pelo cunho religioso, uma vez que possuíam uma crença que cultuavam antes de serem escravizados e agora era vista como forma de culto ao demônio.

Outro destaque na obra literária é a despreocupação e esquecimento dos pais. O Marquês deixa isso mais claro quando questiona Bernarda sobre o motivo e local da festa que estava acontecendo. Bernarda lembra-lhe que era dia sete de dezembro, e então:

- Claro – disse. – Quantos anos faz?

- Doze – disse Bernarda.

- Só doze? – disse ele, tornando a se deitar na rede. – Que vida mais lenta!
(GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 17)

Além do esquecimento do pai, há no discurso do mesmo um descontentamento com a situação em que vivia. A família estava vivendo tempos depreciativos. A casa já não era a mesma e nem seus habitantes. O desafeto familiar era constante. Ele se fazia entre os próprios pais de Sierva María e propriamente com ela. A capacidade de não recordar do aniversário de sua filha se compara com o desinteresse de Bernarda, sua mãe, que também apresentava uma falta de memória desagradável. Para o pai:

[...] Sierva María era a única coisa que lhe restava em comum com a esposa, e não a considerava como filha sua, mas só dela. Bernarda, por sua parte, nem sequer pensava na menina. Tanto a esquecia que de regresso de uma de suas longas temporadas no trapiche a confundiu com outra, tão crescida e diferente estava. Chamou-a, examinou-a, interrogou-a sobre sua vida, mas não lhe arrancou uma só palavra. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 34)

E é na personagem de Bernarda, mãe de Sierva María, que García Márquez elabora outra denúncia social da época recriada. Bernarda representa a submissão da mulher perante o casamento e a sociedade. O seu stress está relacionado diretamente com o matrimônio:

Depois do alívio efêmero dos purgantes de antimônio, Bernarda se aplicava lavagens até três vezes ao dia para sufocar o incêndio de suas vísceras, ou afundava em banhos quentes com sabonetes perfumados até seis vezes, para temperar os nervos. Já nada lhe restava então do que fora ao se casar, quando concebia aventuras comerciais que levava à prática com uma certeza de adivinha, tais eram os seus sucessos [...]. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 31).

Ainda através da apresentação da personagem de Bernarda, García Márquez implanta outra de suas características, a utilização de nomes com grau de representatividade. O escritor conta que a personagem se apaixona por Judas Iscariotes, um negro que estava “[...] num rodeio de feira, lutando no braço, quase nu e sem nenhuma proteção, contra um touro de lida.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p.31) e vende a si mesmo para Bernarda. A ideia representada pela escolha do nome do Judas Iscariotes conecta o personagem com precedentes bíblicos, e é com ele que Bernarda tem um caso e, segundo o narrador, acaba sendo “[...] arrebatada pela desgraça” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p.31).

Através de um dos *Demônios*, o da traição, Bernarda sofre pela sua

infidelidade. A realidade desastrosa do seu casamento vê uma fuga para sua agonia através do fantástico representado pelo personagem de Judas Iscariotes. Porém, ao perdê-lo, ela carrega consigo a infelicidade de uma realidade matrimonial desgostosa, permanecendo ali.

Na adaptação, Hidalgo não foca na apresentação biográfica de Bernarda, preferindo ater-se na construção de Sierva María. Um dos motivos pelos quais a diretora faz tal opção pode estar conectado ao tempo determinado da adaptação. Outro ainda pode ser entendido como a reinterpretação e recriação da diretora, parte do processo de adaptação, no qual o filme adota uma perspectiva da apropriação de Hidalgo sobre a obra de García Márquez.

É importante ressaltar que o personagem Judas Iscariotes faz parte de um grupo de três personagens na narrativa de García Márquez que, segundo Palencia-Roth, são “Candidatos a la vida libre en este mundo de obsesionados, de presos, de condenados por la fatalidad y de inquisidores son tres, cada candidato persona marginalizada, ya sea por la sociedad, ya sea por la iglesia.” (PALENCIA-ROTH, 2015). Os outros personagens que fazem parte do grupo são Dominga do Adviento, que, ao descobrir a relação de sua patroa com o escravo, é advertida a não comentar nada com o Marquês. Em resposta, a escrava diz “- Não se preocupe, minha branca – disse a escrava. – A senhora pode me proibir o que quiser, e eu obedeco. – E concluiu: - Só não pode proibir o que eu penso.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 34)

E por último, tem-se a figura do médico da cidade. O qual foi procurado pelo Marquês de Casaldueiro, devido à preocupação da condição de sua filha. O médico licenciado Abrenuncio de Sá Pereira Cao, “[...] el único ser europeo en la novela capaz de existir sin ahogarse en el aire del catolicismo colonial. Representa el libre ejercicio de la razón en un contexto en el cual se la prohíbe” (PALENCIA-ROTH, 2015).

Em García Márquez, Abrenuncio, por ser português, serve de exemplo para o desenvolvimento de conexão de rotas marítimas. Outra razão pela qual a inserção do personagem exige atenção na narrativa se dá, pois Abrenuncio possui um vasto número de livros que eram proibidos pela Igreja, impossibilitando sua permanência no continente europeu, já que poderia ser preso e julgado pela Inquisição. Além disso, García Márquez utiliza do personagem como uma ferramenta narrativa, já que o médico teria sido um aprendiz de *Juan Mendes Nieto*, e pode ser entendido como

“[...] un recurso efectivo del autor, porque Méndez Nieto existió y dejó una obra de Medicina para la posterioridad. Llegó a Cartagena en 1569, tal vez muy temprano para encajar en la cronología imaginada de los hechos narrados en la novela. (RIPOLL E., 2009, p. 72).

Comprovada a mordida por um cão raivoso, o Marquês de Casaldueiro faz o possível para encontrar uma suposta cura para sua filha. A doença é tida por Bernarda como uma possível quebra de honra da família, mostrando uma preocupação maior sobre a posição social da família do que propriamente com sua filha, o que incita e apressa a necessidade de uma cura, seja ela encontrada no campo religioso ou medicinal.

A personagem Sierva María apresenta uma índole forte, possivelmente por ser independente de afetos paternos. Por conviver principalmente com os negros vindos da África, Sierva María, nos seus recém-completados doze anos, falava a língua dos escravos e partilhava das mesmas crenças, tornando-se uma criança entre dois mundos: de etnia branca, mas partilhando da cultura negra:

A menina se mostrava tal como era. Dançava com mais graça e donaire que os africanos de nação, cantava com vozes diferentes da sua nas diversas línguas da África, ou com vozes de pássaros e animais, que desconcertavam os próprios negros. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 19).

A construção de Sierva María sob o olhar de Hidalgo assemelha-se de acordo com as características descritas por García Márquez. A personagem permanece circulando entre as duas esferas e atua nas diferentes culturas como a descrição do escritor. A diretora apenas diferencia-a no seu cabelo, o que por García Márquez é apresentado como uma imensa cabeleira, a autora retrata-a de forma mais simplista, não gerando objeções ou dúvidas no público, pois seu cabelo não é tão longo como retratado na obra literária, mas exuberante.

Em ambas as obras, o cumprimento do cabelo, segundo o Marquês de Casaldueiro, se deve à uma promessa à “Santíssima Virgem” até o dia em que a jovem casará. Em García Márquez, tem-se o momento da promessa, no nascimento, quando a parteira avisou que a menina não sobreviveria, “[...] Dominga de Adviento prometeu a seus santos que se lhe fosse concedida a graça de viver não se cortaria o cabelo da menina até a noite do casamento.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 57).

Por partilhar da cultura dos negros e ser branca, Sierva María é tida na narrativa de García Márquez como uma candidata de seus personagens livres,

alguns motivos poderiam ser por não possuir preconceitos, participar de atividades que englobam tanto a cultura dos negros como a dos brancos, e não ser criticada por isso. Porém, como será apresentado mais à frente, sua liberdade lhe é tirada.

Por algumas razões, a personagem pode facilmente ser interpretada como a representação da América, mais especificamente a América Latina. A união entre a dupla identidade cultural de Sierva María pode ser vista como a miscigenação ocasionada pela colonização na região retratada na narrativa. Ainda em García Márquez, tem-se “[...] Seu modo de ser era tão misterioso que parecia uma criatura invisível” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 20).

O descobrimento do Mundo Novo, como já citado anteriormente, foi uma grande surpresa para a Europa. A atmosfera misteriosa da América alimentava na época a imaginação e o vislumbre dos povos europeus sobre o novo continente. O Velho Mundo encontrou uma nova fonte de recursos e um lugar em que pudesse impor sua mundivisão. Antes de ser mordida, Sierva María apresentava uma identidade única, uma vez que “[...] Naquele mundo opressivo em que ninguém era livre, Sierva María o era: só ela e só ali” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 19).

A vinda dos povos europeus causou um forte choque cultural no Mundo Novo, envenenando-o com a escravidão, com a Inquisição, com a discriminação social e cultural. O Novo Mundo adoeceu, e segundo concepções de Carpentier, é válido apresentar uma declaração do autor no trabalho desenvolvido por ele intitulado *América ante la joven Literatura Europea* (1931) em que ele destaca:

[...] Europa es una moribunda afectada por una enfermedad contagiosa. Los continentes que aceptaron con más o menos agrado el tocar de su lepra, el tragar el microbio llamado <civilización europea>, admirablemente caracterizada por una burguesía triunfante, tendrán árdua tarea que emprender que si quieren verse librados de este mal... Lo que debe afirmarse con fuerza es que América Latina debe dejar de volverse hacia el continente europeo, que conserva, ante sus ojos, un prestigio incomprensible. Tiene el deber de precisar cuál habrá de ser su verdadero destino. (CARPENTIER apud BALLESTEROS, 1999, p.81).

A dominação europeia sob o Novo Mundo constitui a essência narrativa em *Do Amor e Outros Demônios*, como se reverberasse o pensamento de Carpentier, segundo o qual a Europa sofria por uma elite burguesa dominando classes inferiores. Ao entrar em contato com a América Latina, a sua doença acabou infectando-a, ação que é interpretada pela dominação europeia e a imposição ideológica extremista, manifestações dos *Demônios* que a sociedade abriga.

Em meio à angústia, o Marquês se vê em necessidade de ajuda médica,

contando com Abrenuncio, médico da cidade. Já o bispo da igreja interpreta a doença como uma das variadas maneiras de expressões do diabo. Acontece então um dos principais debates da obra literária, o confronto entre a religião e a ciência, e a predominância das condições autoritárias da Inquisição. De forma ríspida, o bispo explica ao Marquês de Casaldueiro que o médico foi expulso da península devido conduta desrespeitosa. O bispo conquista a confiança do Marquês, que decide entregar a filha aos cuidados da Igreja, pois segundo a autoridade religiosa “[...] entre as numerosas espertezas do demônio é muito frequente a de assumir a aparência de uma doença imunda para se introduzir num corpo inocente – disse. – E uma vez dentro, não há força humana que o faça sair” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 75).

Além da afirmação anterior, o bispo ainda ressalta que “[...] a raiva nos humanos costuma ser uma das muitas astúcias do Inimigo”, e que “[...] embora o corpo da menina seja irrecuperável, Deus nos deu os meios para salvar sua alma” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 76). Estas afirmações de certa forma suprem questionamentos sobre a forma pela qual a Igreja atuava, primeiro por impor concepções católicas nos acontecimentos mundanos, e segundo por afirmar a impossibilidade de cura física, mas de uma espiritual.

O pensamento autoritarista exercido pela Igreja através da Inquisição pode ser entendido como:

Uma operação mental que, em sentido amplo, se torna paradigmática agindo sobre a ciência, a cultura e o senso comum. O autoritarismo como regime de pensamento poderia ser superado por aquilo que podemos chamar de paradigma de pensamento democrático. (TIBURI, 2015, p. 19)

Dentre algumas manifestações proibidas pela Igreja encontram-se a crença em diferentes religiões, judeus, pensadores livres, entre outros. Nesse processo, o pensamento comum e crenças individuais se tornaram motivos de punição, já que:

A visão de uma sociedade cristã unificada e ordenada era um ideal para os líderes da Igreja. A cristandade era concebida como um todo integrado e hierárquico. Qualquer pessoa ou grupo que levasse uma vida religiosa fora da estrutura eclesiástica estabelecida era por definição um herege e sujeito à disciplina punitiva das autoridades seculares à qual a Igreja recorria. Falhas morais ou indiscrições pessoais não eram consideradas como problemas religiosos de vulto dentro dessa estrutura. A Igreja tinha um oportuno sistema de absolvição, que era capaz de cuidar desses assuntos por parte do clero e do laicato igualmente. O que era repreensível era a vida religiosa praticada fora das ordens e da disciplina da Igreja. (IRVIN apud PINTO, 2010, p. 192)

A mesma cena apresentada por García Márquez ocorre na adaptação de Hidalgo, o Marquês se encontra com o bispo (24:05) e ambos conversam sobre Sierva María na presença do recém-formado padre Cayetano Alcino del Espíritu Santo Delaura y Escudero. O jovem padre é acompanhante do bispo e responsável pela biblioteca da paróquia, convivendo com seu superior diariamente e participando das atividades religiosas da Igreja com grande frequência, aspirando a uma posição superior futuramente. Merece destaque na cena, a utilização das mesmas falas dos personagens em García Márquez na adaptação de Hidalgo, ocasionando a aproximação entre as obras.

Sierva María é enviada para o Convento de Santa Clara, perdendo contato completo sua família e com a senzala. No Convento é confirmada a suposta possessão demoníaca, forçando a jovem a passar por uma sessão de atividades para o exorcismo do demônio.

O escritor, ao retratar que no Convento está a cura para a doença, e a diretora, por adotar a mesma perspectiva, utilizam da linguagem de cada arte para estabelecer elementos que dão sequência à narrativa. No livro, García Márquez detalha o plano do cenário.

Hidalgo recria a mesma esfera que García Márquez através da linguagem cinematográfica. A diretora, apresentando a ida do Marquês e Sierva María ao Convento (25:25), utiliza uma perspectiva da narrativa diferenciada. Enquanto no livro o narrador permanece dentro da carruagem, com uma visão igual ao dos personagens, no filme a visão narrativa é mais ampla. O ponto de vista do narrador circula de dentro e de fora da carruagem.

A cena inicial é apresentada através de um plano geral, com o olhar de uma câmera estática distante da carruagem, mas revelando um cenário repleto de significações. Os campos ao redor da estrada não possuem qualquer vida, compostos principalmente por gramas secas, apesar disso há a presença de natureza com algumas árvores e suas copas verdes. Atrás das árvores impõem-se os muros de uma grande construção, o Convento. O céu merece destaque, a coloração amarelada sobreposta por tons mais escuros acima, retratam um ar inóspito, sem sol, sem estrelas e nuvens. A coloração das gramas mortas assemelha-se ao do céu sem astros, o que os separa é o muro cinzento entrecortando todo o plano geral.

A câmera permanece imóvel, do momento em que a carruagem entra no seu

foco, até um pouco antes de ela sair do enquadramento, acompanhando de longe seu andar. Então, seu olhar se locomove para dentro da carruagem (25:34), à frente de Sierva María e seu pai, o Marquês de Casaldüero, com um plano frontal dos personagens. O andar da carruagem movimenta a visão da câmera, deixando de ser estática. As cores dos figurinos dos personagens não contrastam com o interior da carruagem, permanecendo marrom e preto, acentuando um tom mais escuro. Ambas as cenas são acompanhadas por uma trilha sonora que apresenta um dedilhado de violão, com uma sonoridade triste e pesada.

A ida até o Convento termina com a chegada da carruagem às portas do local (26:06). Novamente a câmera se posiciona no exterior da carruagem. Com um plano aberto e amplo, o ponto de vista da câmera apresenta a enorme porta do convento, e duas janelas distribuídas na continuidade do muro. À frente da porta, encontra-se uma freira aguardando os visitantes, e ao seu lado, sentada ao chão, uma negra. A carruagem entra em cena, o Marquês acompanha Sierva María até a freira, entregando-a conforme conselho do bispo, a câmera os acompanha. E depois volta ao ponto inicial com o plano aberto.

A aparição da negra mendigando sentada ao lado da porta menciona as inúmeras críticas estabelecidas por García Márquez, Hidalgo dialoga com o romance e através da transposição insere suas características na adaptação. Diferentemente de García Márquez, que detalha a visão do narrador através de detalhes sobre o cenário que circula os personagens. Hidalgo expõe com esse único personagem a mesma ideologia do autor: os opostos entre a riqueza e pobreza, a dominação de uma classe social sobre a outra, novamente um dos *Demônios* da humanidade.

O desenvolvimento da entrega de Sierva María ao Convento é construído de forma peculiar pelas duas linguagens. Em García Márquez a situação se passa em um momento em que “Havia relâmpagos e trovões no horizonte, o céu estava encoberto, e o mar crespo” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 79). Em Hidalgo, o céu contem a mesma cor que as gramas mortas e há a presença e a denúncia da negra pedinte.

Após a entrega, o Marquês visita novamente Abrenuncio. Por ser um dos personagens livres da narrativa torna-se pertinente a sua declaração após noticiado da internação de Sierva María no Convento. O médico critica a imposição da Igreja perante outras crenças, pois segundo ele:

- Não há muita diferença em relação às feitiçarias dos negros – disse. – É pior ainda, porque os negros não vão além de sacrificar galos, ao passo que o Santo Ofício se compraz em esquartejar inocentes no potro ou assá-los vivos num espetáculo público. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p.96)

A crítica à Inquisição se faz presente no discurso de Abrenuncio devido ao brusco extirpe de hereges na época. O padre é tido pelo bispo como uma aberração, essa tempestuosa relação é um exemplo de domínio ideológico católico e da abominação de curas medicinais, uma vez que se preocupava principalmente em encontrar a salvação da alma.

Buscando a salvação espiritual da jovem Sierva María, o bispo decide por enviar Cayetano ao Convento para dar início aos processos de exorcismo. A escolha do bispo por Cayetano se fez curiosa, pois o jovem padre havia comentado da presença da jovem Sierva María em seus sonhos, nos quais a marquesinha:

[...] estava sentada defronte de uma janela que dava para um campo coberto de neve, arrancando e comendo uma a uma as uvas de um cacho que tinha no colo. No sonho era evidente que a menina estava há muitos anos defronte daquela janela infinita tentando acabar o cacho, e que não tinha pressa, por saber que na última uva estava a morte. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 100)

Cayetano tenta recusar o pedido na tentativa de não se envolver diretamente com a complicada história da misteriosa moça. Porém, acaba por obrigação cedendo. Hidalgo retrata o mesmo acontecimento na adaptação (17:54), assimilando obra fonte com obra adaptada novamente. Há uma pequena discordância na descrição do sonho, mas a narrativa de Hidalgo assemelha-se com a de García Márquez pelo seu todo.

A partir do momento de enclausramento, o enredo de ambas narrativas toma enfoque nos encontros de Sierva María e Cayetano, começando como visitas nas quais o padre acompanhava o desenvolvimento da doença na jovem moça. As primeiras visitas do padre forma conflituosas, a jovem marquesa se recusava a conversar e muito menos a olhar-lhe nos olhos, ela ainda apresentava uma aparência abatida, passara dias sem comer e começava a emagrecer e a tornar-se pálida.

No transcorrer das consultas que o padre realiza à marquesinha, ocorre um eclipse solar. Na tarde em que o fenômeno acontece, Cayetano permanece na companhia do bispo, que o aconselha a olhar o eclipse com apenas com um dos olhos, explicando que “[...] corre-se o risco de perder ambos” (GARCÍA MÁRQUEZ,

2014, p.118).

A presença do fenômeno e a conversa do bispo com seu aspirante se assemelha novamente em ambas as obras. Hidalgo preservou os diálogos dos personagens, e na cena do eclipse (46:08), adapta de forma natural o fenômeno. O céu das 14 horas da tarde está repleto de nuvens, o sol centralizado através de um plano médio, quando a lua cobre o astro maior, sua sombra aparenta soltar chamas brancas. Há, porém, uma divergência com a obra de García Márquez, pois durante o eclipse Hidalgo apresenta uma breve cena de Sierva María acompanhando o fenômeno de sua cela (46:50). Através dessa cena vê-se Sierva María com uma companheira de cárcere através de um plano médio com o enquadramento completo do corpo de ambas. As personagens se postam em frente à pequena janela da cela, a única abertura para o exterior que possibilita a apreciação do eclipse. Há apenas um pequeno feixe de luz que ilumina a cela.

Nesta cena é possível observar com eficácia algumas das ferramentas da linguagem cinematográfica que Hidalgo necessitou usar para a adaptação. O breu da cela sugerindo um pesar sobre os personagens remonta uma esfera gótica, característica do gênero fantástico. A única janela representando uma fuga para realidade exterior, a apreciação do eclipse atrás das grades são imagens que expressam a agonia e a péssima situação pré-estabelecida por García Márquez.

Sobre o fenômeno ainda é importante ressaltar que Cayetano, por descuido, acaba vendo-o com ambos os olhos, e conseqüentemente perde a visão de um dos olhos, como se o eclipse continuasse em sua visão. O ocorrido exerce poder análogo aos últimos acontecimentos vivenciados pelo padre. De acordo com suas observações, Sierva María não estaria possuída por qualquer demônio, e sim, aterrorizada. A conclusão do padre põe em discussão a permanência da jovem no Convento e as futuras sessões de exorcismo. No relato ao bispo o padre salienta que “[...] o que nos parece demoníaco são costumes dos negros, que a menina aprendeu por causa do abandono em que os pais a deixaram” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p.120).

A impossibilidade de ver o eclipse com os dois olhos e apreciá-lo por completo se torna semelhante à condição de Sierva María, pois, segundo o bispo e a Igreja, não há razões para a jovem ser acompanhada por um médico, uma vez que está possuída por um demônio, impondo novamente a força da Igreja perante a sociedade. A semelhança ocorre, pois a única visão correta e apropriada seria a da

Igreja perante a sociedade, seus cidadãos deveriam consentir através daquele único olhar. Quem não consentisse e discordasse deveria sofrer consequências, como aconteceu com Cayetano, cego de um olho temporariamente por ter visto o eclipse com ambos os olhos.

Cayetano sempre mostrou uma postura contraditória, era leitor de livros proibidos pela Igreja, questionava ordens do bispo desde que este exigiu o envio de Sierva María ao Convento, e agora sugeria que ela voltasse para a casa. Na narrativa de García Márquez Cayetano permanece cego de um olho e ao se encontrar com o médico Abrenuncio, este lhe diz que “- A única coisa ruim desse olho é que vê mais do que deve” (2014, p.147). O mesmo acontece na obra de Hidalgo (01:03:04).

As duas tramas se concluem com o forte contato entre Cayetano e Sierva María recorrente pelas visitas frequentes e a afeição mútua dos personagens. Para passar mais tempo com a jovem, Cayetano utiliza de um túnel secreto como passagem para dentro do convento, permanecendo à noite com a marquesa. Uma das freias responsáveis pela guarda do Convento descobre os encontros noturnos tomando medidas para o fim das vindas clandestinas de Cayetano.

As idas noturnas são denunciadas ao bispo. Delatado, Cayetano sofre punição, e conseqüentemente:

Foi posto à disposição do Santo Ofício e condenado num julgamento em praça pública que lançou sobre ele suspeitas de heresia e provocou distúrbios populares e controvérsias no seio da Igreja. Por uma graça especial, cumpriu a condenação como enfermeiro no hospital Amor de Deus, onde viveu muitos anos em promiscuidade com os doentes, comendo e dormindo com eles no chão e lavando-se em suas águas usadas, mas não conseguiu, como desejava, contrair lepra. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 189)

A jovem Sierva María não teve conhecimento sobre o estado de Cayetano, aguardando suas visitas por três semanas sem comer. Seu cabelo foi raspado e permanecia acorrentada em sua cama. Até que:

[...] tornou a sonhar com a janela dando para um campo nevado, onde Cayetano Delaura não estava nem voltaria a estar nunca. Tinha no colo um cacho de uvas douradas que tornava a brotar logo que as comia. Mas dessa vez não as arrancava uma a uma, e sim de duas em duas, mal respirando na ânsia de acabar com o cacho até a última uva. A guardiã que entrou com a incumbência de prepara-la para a última sessão de exorcismo a encontrou morta de amor na cama, os olhos fulgurantes e pele de recém-nascida. Os fios de cabelo brotavam-lhe como borbulhas no crânio raspado, e era possível vê-los crescer. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p.191)

Na adaptação de Hidalgo, o fim de Cayetano não é tão preciso, na penúltima cena em que se faz presente (01:27:36) o personagem se encontra em uma cela, deitado sobre feno. A câmera o apresenta na posição inicial em um plano médio focando no rosto, com o passar da cena a câmera muda de posição, focando melhor nas fisionomias faciais do personagem e permanece estática.

A cena que sucede ao do fim de Cayetano é a de Sierva María deitada na cama em sua cela (01:27:59). Também com um enfoque médio no rosto da jovem, apresenta a personagem com olhos semiabertos. A cena continua com a freira responsável pelos seus cuidados entrando na cela, que duvidosa sobre o silêncio do quarto, decide medir a pulsação da jovem. A câmera então foca para o rosto da freira e, após, adota um ângulo superior, com o qual é possível observar as duas personagens dentro do quarto, que permanece com pouca luminosidade, ressaltando, em contraste, com o branco do hábito da freira. Ao perceber do falecimento da jovem, a freira se levanta e sai do quarto.

Na composição da cena final (01:38:44) a câmera começa com um *zoom* em uma fonte com folhas verdes e flores rosas boiando, seguindo seu caminho a câmera vai aos poucos apresentando os longos cabelos de Sierva María sentada ao lado da fonte. No decorrer da cena há borboletas, grilos, cigarras e outros insetos que pousam na sua cabeleira novamente estensa, a câmera continua seu movimento e enquadra no rosto de Sierva María.

Com outro enfoque, na lateral esquerda da personagem, as mãos de Cayetano entram em cena acariciando os cabelos da marquesinha e se aproximando de sua orelha, de tal forma que a câmera enquadra os rostos dos personagens. Nesse momento, Cayetano lhe sussurra versos pertencentes ao *Soneto XXV* do escritor espanhol de Garcilaso de la Vega. Em García Márquez os mesmos versos também estão presentes, porém em outra situação, eles são ditos por Cayetano em uma de suas visitas à Sierva María, ainda enclausurada no convento. A fotografia e as diferentes cores chamam a atenção. Com um tom mais claro e aveludado, acalentando o fim da narrativa e contrastando com a cena que a precede.

O soneto citado por Cayetano possui como temática o amor interrompido pela morte, nele estão expressas as tristezas do eu lírico que sofre pela morte de sua amada. Além de sua angústia, está presente no soneto a incapacidade do amado frente à tamanha perda, que na sua conclusão apresenta o desejo de morte, para

que assim os amados possam estar juntos novamente.

A proposta através da citação de Garcilaso tanto em García Márquez, como na adaptação de Hidalgo, está no estabelecimento de uma conexão entre Cayetano e Garcilaso através de sentimentos vivenciados por ambos, uma vez que somente o sentimento de perda e amor interrompido seria um elo que os unisse. Em García Márquez no momento em que Cayetano cita os versos de autor há uma denúncia “Delaura não respondeu com evangelhos. Citou Garcilaso [...]” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 115). Cayetano deixou de pronunciar o que deveria, para citar algo que de fato o representasse.

Cayetano demonstra novamente um contraponto às ideologias autoritárias que a Igreja exercia através da Inquisição e, concomitantemente, à permanência de uma elite ideológica predominante, *Demônios* da sociedade que a matam e a cegam. A sucessão de equívocos e erros de Cayetano serve também como denúncia da imperfeição dos membros da Igreja, outro *Demônio* que García Márquez utiliza para evidenciar a hipocrisia da Igreja, construindo em Cayetano características presentes em qualquer outro indivíduo humano.

Com a morte de Sierva María e o fim do romance, surge uma evidência do realismo fantástico, subvertendo o discurso da Igreja perante a sociedade. A jovem marquesinha apesar de ser considerada possuída pelo demônio é enterrada em um Convento. A confirmação da possessão deveria ser compreendida como uma mácula pela Igreja, entidade que a perseguiu e a enclausurou sem nenhuma razão, condenando-a a morte.

Esse relato só se faz presente em García Márquez, pois na adaptação Hidalgo não faz menção ao mito da jovem marquesinha, como na carta introdutória do autor. Ao optar por tal perspectiva, a autora acaba privando o seu público de desenvolver essas conclusões e distancia-se da narrativa da obra de partida.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O consagrado autor colombiano Gabriel García Márquez repete a proeza de outras obras ao construir através de *Do Amor e Outros Demônios* uma narrativa na qual dialogam intensamente os discursos histórico e ficcional. O autor volta no tempo e apresenta a cidade de Cartagena das Índias, Colômbia, no período colonial durante os séculos XVII e XVIII. Contudo, a história se amplia, podendo ser compreendida como a história da colonização latino-americana frente ao autoritarismo cultural ideológico europeu.

O romance critica a imposição religiosa através da Igreja e a Inquisição num período colonial opressor e intolerante, onde o amor vivenciado entre a protagonista Sierva María e o padre Cayetano Delaura se forma através da narrativa, em uma esfera onde:

El amor es un demonio entre otros en un mundo esclavizado casi por completo. Metafóricamente, el endemoniar y el esclavizar comparten una semejante temática. Ambos procesos tienen que ver con la posesión, ya sea del alma, ya sea del cuerpo (PALENCIA-ROTH, 2015)

A diretora costa-riquenha Hilda Hidalgo adaptou o romance de García Márquez e representou através da linguagem cinematográfica a mesma esfera estabelecida anteriormente pelo autor. Entende-se como adaptação uma obra que possui relação declarada com outras obras. (HUTCHEON, 2013, p.27).

Durante o processo de transposição alguns elementos literários e narrativos não foram abordados na adaptação, gerando diferenciações entre obra original e adaptada. Compreende-se que tais mudanças não são negativas, uma vez que a fidelidade completa entre as obras é algo inalcançável e a adaptação é “[...] uma forma de repetição sem replicação [...]” (HUTCHEON, 2013, p. 17).

Entende-se que as distinções devem-se também à peculiaridade nas linguagens literária e cinematográfica e pelo papel do adaptador como filtro que absorve o necessário e adapta o que considera pertinente, podendo adotar como parâmetro seu ponto de vista e interpretação pessoal da obra a ser adaptada.

Um dos recursos recorrentes na escrita de García Márquez é a utilização do realismo fantástico, característica marcada do autor. O estilo literário é considerado uma das ferramentas dos escritores latino-americanos diante da imposição literária e cultural europeia durante a colonização do Novo Mundo.

García Márquez faz uso de críticas diretas à Igreja em determinados

momentos de sua narrativa, denúncias sobre *Demônios* que imperam no convívio dos personagens e extrapolam as fronteiras literárias e se inserem nas sociedades atuais, onde ainda há permanência de pensamentos autoritários. Hidalgo adota algumas dessas críticas e as apresenta de forma original, não deixando de serem menos precisas.

A adaptação de Hidalgo exige que a diretora no ato da transcodificação utilize elementos como iluminação, composição de cena, cenário, trilha sonora, fotografia, falas, etc., para criar em seu espectador o efeito que deseja.

Uma das principais críticas estabelecidas em ambas as obras é a imponência da Inquisição perante seus personagens. A suposta possessão demoníaca de Sierva María seria resultado da mordida de um cão com raiva, porém os sintomas nunca foram aparentes na personagem, e em seu fim, foi encontrada “[...] morta de amor na cama [...]” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 191), ou seja, sua morte não foi causada por doença alguma, e sim pela falta de amor e enclausuramento providenciados pelos ideais inquisitórios.

Dando continuidade às possíveis relações entre romance e filme, se faz notória a construção da personagem de Sierva María como incorporação da América que é enclausurada pelos ideais colonizadores europeus. A própria doença pode estar atrelada à vinda dos europeus ao continente, já que era em dias que a Frota de Galeões passava pela cidade que aconteciam mais ataques de cães raivosos. A Europa ao entrar em contato com a América Latina infectou-a, condicionando seu aprisionamento ideológico e inquisitório, algumas manifestações dos *Demônios* que a sociedade abriga.

Como uma das últimas críticas e de grande importância está na aproximação afetiva de Cayetano e Sierva María. Com a aproximação e amor mútuo, ambos demonstram nas duas narrativas o poder estupefacente que o amor possui imperando sobre a fé a razão, um dos *Demônios* mais poderoso e contundente.

Por fim, há em García Márquez alguns questionamentos levantados por Palencia-Roth (2015) que se fazem perante os fatos da narrativa, as questões discutem sobre o curioso caso de uma menina condenada por possessão demoníaca ser enterrada em uma entidade católica e o que poderia ter acontecido do momento da sua morte até seu enterro.

Ao responder essas perguntas acima, Palencia-Roth fala do silêncio de García Márquez, e através desse silêncio é possível enxergar o maior embate

discutido na obra, criticar principalmente o silêncio imposto pela Inquisição. Através da nota introdutória:

[...] García Márquez decide "salvar" a Sierva María. No importa lo que habrá dicho el Santo Oficio en Cartagena hace más de doscientos años. Él, siendo el obispo de su arte, la considera una santa por la inocencia [...]. La natural y sensual manera de ser, pues, de la cultura africana sirve como contrapeso a la represiva y fría cultura blanca, española y católica, la cual ha interpretado como manías del demonio muchas pasiones bastante normales de todo ser humano. (PALENCIA-ROTH, 2015).

Destaca-se novamente o papel da adaptação como difusora da autonomia do cinema, mesmo dialogando intertextualmente com obras literárias. Além disso, essa perspectiva contribui para a importância da perspectiva do adaptador como tentativa de manusear o texto para ajustá-lo ao seu público. Tem-se em mente que a discussão elaborada neste trabalho repercute para outras futuras pesquisas, tanto no ramo da adaptação como na própria obra abordada, podendo ainda servir de parâmetro para outras obras de García Márquez.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Fábio. **Do Amor e Outros Demônios (Del Amor y Otros Demonios), de Hilda Hidalgo (Costa Rica/ Colômbia, 2009)**. 2010. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/doamoreoutrosdemonios.htm>> Acesso em: 30 mai. 2015.

BALLESTEROS, Ricardo de la Fuente. El americanismo de Alejo Carpentier: El reino de este mundo. **Castilla: Estudios de Literatura**. Espanha, n. 16, 1999, p. 69-96. Disponível em: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=136167>>. Acesso em: 30 mai. 2015.

BRITO, José D. (Org.). **Literatura e Cinema**. São Paulo: Novera Editora, 2007, Mistérios da criação Literária, v. 4.

BRAFF, Menalton. Gabo o Mago. **Revista Cult**. São Paulo, n. 87, dez. 2004. Acesso em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/gabriel-garcia-marquez-o-mago/>> Acesso em: 26 mai. 2015.

BETTON, Gérard. **Estética do Cinema**. 1 ed. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora LMTDA, 1987. Disponível em: <http://minhateca.com.br/necineuff/Biblioteca/A+B+C/BETTON*2c+Gerard+-+Est*c3*a9tica+Do+Cinema+-+Opus+86,312517572.pdf> Acesso em: 09 abr. 2015.

CAMARINI, Ana Luiza Silva. **A Literatura Fantástica: caminhos teóricos**. São Paulo: SP Cultura Acadêmica, 2014. Disponível em: <<http://www.fclar.unesp.br/Home/Instituicao/Administracao/DivisaoTecnicaAcademica/ApoioaoEnsino/LaboratorioEditorial/colecao-letras-n9.pdf>> Acesso em: 10 jun. 2015.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel G. **Do Amor e outros Demônios**. 23 ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.

HIDALGO, Hilda. **Del Amor y Otros Demonios**. Costa Rica – Colômbia: CMO Producciones, 2010, 97 min.

HUTCHEON, Linda. **Uma Teoria da Adaptação**. 2 ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

JOZEF, Bella. **A Máscara e o Enigma**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A., 2006.

LISBOA, Adriana. Chuang Tzu e a borboleta em Macondo. **Revista Cult**. São Paulo, n. 87, dez. 2004. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/1874/>> Acesso em: 26 mai. 2015.

LUCAS, Fábio. Prefácio. In: BRITO, José D. (Org.). **Literatura e Cinema**. São Paulo: Novera Editora, 2007, (Mistérios da criação Literária, v. 4), p. 9-16.

PALENCIA-ROTH, Michael. **Del amor y otros demonios: tragedia inquisitorial, beatificación a africana**. Disponível em

<http://www.javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/contenido/bibliograf/kline/intro.htm> Acesso em: 31 mai. 2015.

PEREIRA, Olga Arantes. Cinema e Literatura: dois sistemas semióticos distintos. **Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP**. São Paulo, v. 7, n.14, 2011. Disponível em <<HTTP://REVISTAS.PUCSP.BR/INDEX.PHP/KALIOPE/INDEX>> Acesso em: 20 abr 2015.

PINTO, Felipe Martins. A Inquisição e o Sistema Inquisitório. **Revista da Faculdade de Direito da UFMG**. Belo Horizonte, n. 56, jan. 2010, p. 189-206. Disponível em: <<http://www.direito.ufmg.br/revista/index.php/revista/article/viewFile/116/108>> Acesso em: 10 jun. 2015.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

RIPOLL E., María Teresa. Novela y sociedade em dos historias de Gabriel García Márquez. **Travesías por la geografía garciamarqueana**, Colômbia, p. 65-82, 2009.

RÍO, Joel del. Do Cinema segundo García Márquez e outros Retornos. 2014. Disponível em: <<HTTP://WWW.PROGRAMAIBERMEDIA.COM/PT/NUESTRAS-CRONICAS/DEL-CINE-SEGUN-GARCIA-MARQUEZ-Y-OTROS-RETORNOS/>> Acesso em: 30 mai. 2015

SANTAELLA, Lúcia. **O que é Semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

STAM, Robert. **A Literatura através do cinema: realism, magia e a arte da adaptação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

TEDIO, Guillermo. *Del amor y otros demonios* o las erosiones del discurso inquisitorial. In: **Espéculo**. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid, nº 29, 2005. Disponível em <<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero29/delamor.html>> Acesso em: 15 jun. 2015.

The European Graduate School. **Gabriel García Márquez – Biography**. Disponível em: <<http://www.egs.edu/library/gabriel-garcia-marquez/biography/>>. Acesso em: 20 nov. 2014

TIBURI, Marcia. Falar sozinho. **Revista Cult**. São Paulo, n. 202, p. 19, jun. 2015.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.