

ROMANCE E CINEMA: ALIADOS NA “(RE)CONSTRUÇÃO” DA IDENTIDADE NACIONAL

Margarida da Silveira Corsi

INTRODUÇÃO

Para uma averiguação analógica comparativa da essência do discurso cinematográfico como (re)escritura do romance, consideramos a posição ideológica do Romantismo – período em que a literatura popularizou-se com a publicação em folhetins e buscou, na construção de um projeto de identidade nacional e nos costumes indígenas, o conteúdo primordial para a constituição de uma nacionalidade literária – como reafirmação do valor da história da nação, da sua arte e de seu povo, no período de pós-independência. Com essa perspectiva realçamos que, para Alencar “n’O *Guarani* o selvagem é um ideal, que o escritor intenta poetizar, despindo-o da crosta grosseira de que o envolveram os cronistas, e arrancando-o ao ridículo que sobre ele projetam os restos embrutecidos da quase extinta raça” (1959, p. 149). Assim é que o “índio brasileiro será usado não somente como uma pretensa demonstração de bondade natural do homem (antes de ser corrompido pela civilização), mas também um exemplo de *bárbaro pagão*” (JOBIM, 1997, p. 92, grifo do autor).

Maria Cecília Boechat acrescenta que Alencar tinha uma “proposta de recriação literária da linguagem indígena [...]”, que, “não se restringindo ao campo apenas temático, articula-se claramente com a consciência de que a questão da língua brasileira, a língua da pátria, é melhor formulada na questão da linguagem” (2003, p. 28). Assim, por meio de uma linguagem essencialmente descritiva, temos em vista a imagem do índio e a da natureza como sinônimos de nacional, compreendendo “a descrição da natureza como formação de um quadro orientado por preocupações estéticas” (MARTINS, 2005, p. 170). Trata-se de um quadro explicitamente utópico da vida na colônia: “Romanticamente, Alencar acredita que a “realidade” só pode ser alcançada por meio da idealização, do exagero, ou, por uma palavra, pela “distorção” que o ficcional impõe à realidade” (BOECHAT, 2003, p. 32). Esse é um contexto em

que “o gênero se caracteriza por personagens profundamente imbricados no cenário por onde se movam, no qual, fiel ao projeto romântico de nacionalizar a literatura através da pintura de diferentes aspectos do país a cor local se distingue com clareza”, onde “o verdadeiro herói deve praticar feitos grandiosos [...]” (MARTINS, 2005, p. 198), visando “a compor um grande painel histórico-geográfico do país apto a inspirar o sentimento nacional no leitor [...]” (p. 199).

A NATUREZA E O PROJETO DE NACIONALIDADE

Considerando essa perspectiva romântica, para alcançar os objetivos pretendidos neste trabalho científico tomaremos como suporte para a análise os pressupostos bakhtinianos do discurso e o pensamento crítico frankfurtiano, sem menosprezar a teoria literária e a estrutura da arte cinematográfica.

É levando em conta que a adaptação do romance para o cinema significa o nascimento de um texto novo, e independente, que achamos pertinente recorrer aos pressupostos ideológicos bakhtinianos acerca de dialogismo, da intertextualidade e da polifonia para realizarmos uma análise das posições ideológicas do romance que afirmam a identidade nacional, enfocada no discurso verbal do romance alencariano.

Considerando que o dialogismo compreende uma relação entre as culturas revelamos que, para Sant’Anna (1973, p. 65), no romance a integração Natureza/Cultura pode levar a diversas tríades. Uma delas, tendo Ceci como foco das atenções, apresenta três linhas de visão, representadas por Álvaro, Loredano e Peri, homens com caráter, posição e origem diversos, “separados pelos costumes e pela distância [...]” (ALENCAR, 1995, p. 47)¹⁰. Tal perspectiva é retomada no filme de Bengell, na seqüência 23 (45’ 30”), quando Loredano apresenta seu ponto de vista acerca de Peri, Álvaro e D. Antônio, ao confessar diante do leito de Cecília: “Seu pai te quer como menina toda a vida; Álvaro não sabe o que quer; o índio, seu escravo, te vê como santa no altar. Não sou seu pai, não sou seu admirador, e também não vou orar a teus pés. Eu te quero minha mulher”. A perspectiva em questão traz à tona a posição ideológica do explorador ‘imoral’, que não respeita a ordem instituída. Em oposição a ele estão Peri, D. Antônio e D. Álvaro, representantes de duas outras posições ideológicas, dando vazão à existência de três pontos de vista, representados

¹⁰ Doravante identificaremos as citações do romance de Alencar apenas com a página da edição que usamos.

pelos seguintes ideologias: do colonizador, compartilhada pela família Mariz, Aires e D. Álvaro; do indígena, compartilhada por Peri, Isabel e os aimorés; e do explorador, compartilhada por Loredano e seus comparsas. Nesse sentido devemos esclarecer que, apesar de o romance não ser polifônico e de o filme de Bengell, inspirado no romance de Alencar, investir pouco na perspectiva polifônica, percebemos um concurso de vozes distintas que se mostram – índio, colonizador, explorador –, dando margem a certa ampliação do conceito de nacionalidade no filme. Em oposição às posições ideológicas do filme, enfocamos a retomada e a (re)construção de alguns aspectos dessa identidade nacional proposta pelos românticos, no discurso cinematográfico, em suas características verbo-visuais.

No filme de Bengell, o elemento nacional postulado pela ideologia romântica é retomado a partir de elementos essencialmente românticos, como a caracterização da natureza e do índio. Uma sutil ampliação do conceito de nacionalidade romântica é perceptível na intertextualidade do filme com o romance, dando origem a um concerto de vozes ideológicas, que sugere o intuito da reconstrução de uma dada identidade nacional. Assim, de um ponto de vista deslocado no tempo, posicionado no século XX, Bengell se vale dos recursos românticos do ideal de nação, vigentes no século XIX, para (re)compor um perfil ideal da nação brasileira. Trata-se de um perfil formado a partir de uma visão etnocêntrica, em que a beleza da natureza, expressa em pungentes superlativos, corresponde ao conceito de belo e universal, atribuindo à nação um “ar de paraíso”. Assim, mesmo comungando do desejo de criar uma literatura “que rompesse com os lugares-comuns do neoclassicismo e retratasse a natureza genuinamente brasileira” (MARTINS, 2005, p. 233), Alencar participa da criação de “uma nova convenção literária, tão formalizada e passível de codificação quanto à anterior” (p. 234). É nesse sentido que, no romance, o narrador descreve um conjunto de elementos que compõem um quadro da suposta brasilidade romântica pautado na descrição da natureza como espaço ideal para narrar a história da pátria, uma espécie de reformulação ou retomada do *locus amoenus*¹¹.

Considerando que, para Bernd (2003, p. 17), essa tendência literária condena alguns escritores “a uma espécie de guetização”, diríamos que a literatura de Alencar, com a idealização da natureza e do índio, estaria relegada ao eterno exótico, de

¹¹ “Ainda que os românticos pudessem apresentar seus painéis da natureza como mais reais e menos convencionais do que os propostos pelo neoclassicismo, é evidente que o caráter formal das descrições se mantém” (MARTINS, 2005, p. 238).

maneira a constituir um elemento que é explorado, veementemente, pelas imagens da floresta e do índio, no filme de Bengell.

Numa perspectiva centrada no ideal de nação como comunidade imaginária, o filme apresenta ainda a noção de nacionalidade e de nação enquanto divisão territorial e cultural, existindo como “artefatos culturais”, suscitando “afetos profundos” (ANDERSON, 1989, p. 12), mas contemplando “a universalidade formal da nacionalidade como conceito sociocultural [...]” (p. 13), que leva o indivíduo a acreditar na idéia de nação como “uma comunidade política imaginada – e imaginada como implicitamente limitada e soberana” (p. 14). Nesse conceito de comunidade imaginada, a nação descrita também no romance constitui-se no ambiente da floresta tropical, dentro da qual despontam edificações provenientes da colonização, num espaço propício para o surgimento de um povo mestiço, resultante da união do índio com o português. É o que percebemos nas palavras seguintes do narrador do romance: “No ano da graça de 1604, o lugar que acabamos de descrever estava deserto e inculto; a cidade do Rio de Janeiro tinha-se fundado havia menos de meio século, e a civilização não tinha tempo de penetrar no interior” (1995, p. 16). É o conceito de nacionalismo fundado num critério temático, com a descrição da paisagem, do indígena e do colonizador. Nesse contexto, “são sempre as paisagens incultas que Alencar privilegia em seus romances, particularmente nos dedicados à efabulação da vida na selva e no interior do país, dominados pela presença de um herói que conhece a floresta e dela retira suas forças” (MARTINS, 2005, p. 238).

Segundo a visão ideológica do colonizador, esse espaço é uma extensão da geografia lusa, em que os elementos que o compõem pertencem prioritariamente ao homem branco e português, não comungando da idéia de nação como uma “associação de cidadãos livremente unidos por tradições e desejos [...]” (ROUANET, 1991, p. 42). Um exemplo dessa hipótese é o capítulo intitulado “Lealdade”, em que o narrador de Alencar conta com detalhes os feitos de D. Antônio de Mariz em defesa da pátria lusa. Acerca da posição ideológica predominante no romance, Valéria de Marco afirma que D. Antônio é o seu legítimo representante:

A ele, e apenas a ele, está reservada a tarefa de conduzir o destino daqueles homens e sua determinação e altivez expressam-se nas ações por ele empreendidas na narrativa, tais como o testamento, o modo de enfrentar os selvagens e os aventureiros, a permissão para que Peri salve Ceci e seu gesto final de destruir o solar (MARCO, 1993, p. 56-57).

No filme, o conceito de nação referente ao espaço é eivado de visões ideológicas divergentes: do colonizador, do indígena e do explorador, mostrando sutil ampliação do conceito de nacionalidade proposto por Alencar. Acerca dessa proposta, Rouanet afirma que a idéia de exploração do século XVII está atrelada a certa curiosidade do homem racional, que “quer ver para conhecer, e desconfia de tudo o que não possa ser analisado criticamente” (1991, p. 53). É nesse sentido que o romance brasileiro busca estabelecer laços com a história nacional, fazendo uma descrição “ingênua” de uma imagem ideal da realidade nacional. Por essa razão, vinculado ao estilo romântico de narrar, o romance de Alencar é acusado de excessivo descritivismo, retórico, inverossímil e sentimentalista. Como afirma Boechat, isso era próprio do período:

A ingenuidade do patriotismo romântico em sua representação das especificidades nacionais não seria, então, apenas político-ideológico, mas propriamente estético-literária: o romantismo brasileiro, [...] para além de não ter conseguido elaborar uma postura crítica, reflexiva, tanto em relação às influências literárias externas, quanto à realidade brasileira, não teria, por outro lado, fortalecido a conquista, alcançada por nosso arcadismo – a não ser em casos excepcionais de poetas e romancistas que revelam consciência artística – de excelência estética necessária para a construção da identidade literária brasileira, o que significa, fundamentalmente, que falharam na elaboração de uma forma literária propriamente nacional (BOECHAT, 2003, p. 91).

Dentro desse contexto, o romance de Alencar está relacionado ao conceito de nação como sinônimo de espaço limitado, como divisão territorial e cultural, fazendo emergir “os mitos fundadores de uma comunidade [...]” e recuperando uma dada memória coletiva, que constrói “uma identidade do tipo etnocêntrica [...]” (BERND, 2003 p. 19), resultante de uma consciência ingênua. A esse respeito, Bernd ainda afirma que

no Brasil, o romantismo realizou uma revolução estética que, querendo dar à literatura brasileira o caráter de literatura nacional, agiu como força sacralizante [...], trabalhando somente no sentido da recuperação e da solidificação de seus mitos. Neste sentido, o literário incorpora uma *imagem inventada* do índio, excluindo sua voz (BERND, 2003, p. 20, grifo do autor).

As palavras de Zila Bernd são esclarecedoras quanto à posição ideológica hegemônica apresentada no romance de Alencar, em que o Brasil é caracterizado a partir da visão ideal de um mundo perfeito, onde o ar é bom e temperado, não faz frio

nem calor em excesso, onde a terra é “sempre fecunda; [...] e a verdura permanente, [...] uma eterna primavera unida ao outono e ao verão” (ABBEVILLE, 1614, p. 157, *apud* ROUANET, 1991, p. 56). As palavras de Abbeville retomam a clara predominância da ideologia colonialista no romance de Alencar e nos levam a retomar a tese de que no filme de Bengell ocorre uma sutil ampliação do conceito de nacionalidade por meio do desejo de expressar de alguns ideais indígenas nas vozes de Peri, de Isabel e dos aimorés, assim como da representação midiática de mitos e cultos indígenas, mas apesar disso, o filme não consegue mudar a imagem do índio composta pelos românticos – herói da terra concebido ideologicamente pelo estrangeiro europeu.

No caso das duas obras analisadas neste trabalho (romance e filme), acrescentamos que nossa leitura está ainda centrada no intuito dos autores (Alencar e Bengell) de “(re)construção” dessa determinada identidade nacional, concebida durante o Romantismo. Com relação a Alencar, há que se considerar, para isso, seu projeto de construção da nacionalidade literária, centrado na descrição das paisagens nacionais e do habitante da terra, decorrente de um desejo incólume dos literatos românticos de construir um retrato da nação: “era preciso dar a conhecer este país, não apenas aos europeus [...], mas também aos habitantes brasileiros” (ROUANET, 1991 p. 109). Conforme José Veríssimo (1981, p. 191, grifo do autor), o desejo de fazer sua literatura independente da portuguesa “o arrastou, aliás, além do justo, com [...] a sua desavisada prática, da língua que devíamos escrever e do nosso direito de alterar a que nos herdaram os nossos fundadores”. Mas “*sem embargo de incorreções manifestas, algumas, aliás voluntárias, foi José de Alencar o primeiro de nossos romancistas a mostrar real talento literário e a escrever com elegância*”.

Nessa mesma perspectiva, Boechat afirma:

O projeto literário do nosso romantismo estaria [...] predestinado a ser malcuidado, carente de atenção e apuros artesanais, por princípio, sendo tributário de uma poética da emoção e da inspiração, e por realização, na forma de um romantismo em excesso, resultado de uma absorção pouco crítica das influências externas. É, porém, de correta inspiração e propósito, o que legitima seu projeto nacionalista, permitindo-se que se estabeleça o vínculo direto entre ele e o processo de independência política do país (BOECHAT, 2003, p. 48).

É vinculado a esse projeto romântico de conquista da independência literária brasileira, pela descrição da realidade nacional e do abandono do modelo português,

que Alencar compõe as imagens verbais de *O Guarani*, e Bengell as retoma em seqüências predominantemente descritivas da natureza e do homem exótico.

Em virtude disso, optamos pela análise do espaço que, a nosso ver, carrega o projeto da gênese da identidade nacional romântica em descrições pungentes do narrador de Alencar, perceptíveis também em detalhes alcançados pelo ponto de vista do narrador-câmera. É da oposição entre a adjetivação alencariana e os recursos engendrados pela filmagem e montagem do filme que pretendemos comprovar que a adaptação do romance de Alencar para o cinema retoma e, de certa maneira, (re)constrói dados da identidade nacional romântica.

No que concerne à produção de Norma Bengell, acreditamos que devemos citar como elemento relevante para a escolha do tema – com o desenvolvimento de uma estética centrada na (re)construção da identidade nacional proposta pelos românticos – o momento histórico vivido durante a produção do filme, especialmente a proximidade do aniversário de 500 anos do Brasil e as expectativas da passagem do século e do milênio, que levaram a mídia a retomar episódios do descobrimento e da história do país, podendo estabelecer desvios ou deslocamentos de sentido na transposição da identidade romântica, do romance para o filme. Outro dado importante é o aniversário de 100 anos do cinema mundial, ao qual o filme foi dedicado. Relevante também é dizer que cinema é já uma fonte inesgotável de publicidade para a nação. Todos esses fatos ainda poderiam justificar o patrocínio do filme por órgãos públicos.

Para facilitar a leitura, propomos um quadro comparativo da produção das obras analisadas:

Obra	Romance <i>O Guarani</i>	Filme <i>O Guarani</i>
Autor	José de Alencar	Norma Bengell
Ano	1856	1996
Contexto histórico	Pós-independência do Brasil	Véspera do aniversário de 500 anos do descobrimento do Brasil
Contexto midiático	Popularização do romance-folhetim no Brasil	Véspera do aniversário de 100 anos do cinema mundial e retomada do cinema nacional
Discurso	Verbal	Áudio(verbo)visual
Objetivo	Formação de uma identidade nacional literária	(Re)construção de uma dada identidade nacional
Aparato teórico: dialogismo de Bakhtin (polifonia e intertextualidade); Teoria Crítica (manipulação da idéias); Teoria Literária (personagens e espaço); crítica literária (conceito de nacionalidade literária); Teoria Cinematográfica (recursos de filmagem e montagem)		

Quadro 4: A perspectiva romântica em *O Guarani* - Fonte: autora

A partir do exposto, podemos dizer que Norma Bengell e José de Alencar têm na gênese de seus textos o desejo incólume da (re)construção de uma certa identidade nacional, o que pode ser analisado sob dois aspectos: 1) o da intertextualidade concernente à retomada de elementos característicos da brasilidade oitocentista, como a transposição de imagens da floresta tropical e do indígena; 2) o do deslocamento de sentido que leva à sutil ampliação do conceito de nacionalidade por meio da inserção das vozes ideológicas dos indígenas no filme.

DO VERBAL PARA O VERBO-VISUAL - O ESPAÇO E A NACIONALIDADE

Durante a análise do espaço, apreendido como componente da construção da identidade nacional proposta na ficção verbal de Alencar e retomado no audiovisual, utilizamos a simulação de um esboço da decupagem¹² da estrutura formal do nosso objeto de estudo: o filme *O Guarani*, associado, quando necessário, ao roteiro de José Joffily, apresentando as relações intertextuais possíveis entre filme e romance. Nessa simulação da decupagem, visando a uma melhor compreensão da leitura comparativa de filme e romance, optamos por descrever as cenas confrontando-as às palavras do narrador do romance, em lugar de compormos quadros comparativos. Esclarecemos, porém, que decupagem, segundo Burch (1973, p. 11) “é a operação que consiste em planificar (découper) uma acção (narrativa) em planos¹³ (e em seqüências¹⁴), com maior ou menor precisão, antes da filmagem”.

Propomos a simulação das seqüências a partir da imagem que apreendemos enquanto espectadores e analistas do filme. Tendo em vista uma análise baseada tanto na imagem (não-verbal) quanto no aspecto verbal da ficção, apresentamos uma

¹² Decupagem, segundo Aumont e Marie (2003, p. 71), designa “a estrutura do filme como seguimento de planos e de seqüências, tal como o espectador atento pode perceber”. Conforme Xavier (1984a, p. 19), é “o processo de decomposição do filme (e portanto das seqüências e cenas) em planos”. Xavier (1984a, p. 28) conclui que “decupagem identifica-se com a fase de confecção do roteiro do filme e montagem, em sentido estrito, é identificada com as operações materiais de organização, corte e colagem dos fragmentos filmados [...]”. Tendo também uma dimensão sonora, ela “corresponde à construção efetiva de um espaço-tempo próprio ao cinema” (XAVIER, 1984a, p. 28).

¹³ “O plano corresponde a cada tomada de cena, ou seja, à extensão do filme compreendida entre dois cortes, o que significa dizer que o plano é um segmento contínuo da imagem” (XAVIER, 1984a, p. 19).

¹⁴ A seqüência é “um momento facilmente isolável da história contada por um filme: um sequenciamento de acontecimentos, em vários planos, cujo conjunto é fortemente unitário, [...] segmentos de planos em que relações temporais de sucessividade diegética são marcadas” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 268).

leitura pessoal da imagem exposta na tela, esboçando marcação e montagem¹⁵ a um só tempo.

Assim, as descrições das seqüências utilizadas mostram, de modo sucinto, como os fatos estão dispostos aos olhos do espectador. Percebemos, a partir de uma leitura centrada em filmagem e montagem, que a produção do filme de Bengell apresenta as personagens inseridas no espaço de tal forma que contribui para a retomada do ideal romântico de nacionalidade. Elementos como a expressão da cor local e a idealização de um mundo perfeito dão margem a uma análise centrada na continuidade da proposta de Alencar. Tal proposta foi idealizada num momento em que

escrever passa então a significar contribuir para a construção da tão desejada história nacional [...]. Aqueles que faziam a história do Brasil, aqueles que viajavam pelo país afora e relatavam as suas impressões acompanhadas de descrições da natureza, os que produziam obras de estatística, faziam observações e classificações de ciências naturais, ou os que escreviam literatura de ficção, todos tinham agora idêntica função: a de estabelecer as bases da identidade nacional (ROUANET, 1991, p. 114-5).

É considerando essa imagem formada pelo ideal romântico de nação, segundo a qual Alencar considera que “a ‘gestação [...] do povo americano’ é concebida não apenas como cruzamento entre raças [...] mas como fruto do contato do português com a ‘terra americana’” (MARTINS, 2005, p.247) que nos propomos, a seguir, a apresentar uma análise formal do discurso alencariano em comparação com o discurso de Bengell, tendo em vista um elemento da narrativa literária que, retomado pelo audiovisual, dá margem à (re)construção da identidade nacional: o espaço.

Considerando que a literatura romântica, assim como as outras formas de arte, participou ativamente da composição de um “retrato”¹⁶ da geografia e da história da nação brasileira como uma imagem edênica – uma imagem ficcional da natureza – a partir da qual, conforme as palavras de Sant’Anna, “a natureza é a casa do homem, a casa é uma extensão da natureza e o homem opera união das duas” (1973, p. 56), pretendemos, aqui, uma descrição da paisagem e do ambiente expostos na obra de

¹⁵ Montagem, segundo Bazin (1991, p. 68), é “a criação de um sentido que as imagens não contêm objetivamente e que procede unicamente de suas relações”. Na perspectiva de Metz (1972, p. 46-47), a montagem “é em verdade o essencial da criação fílmica [...]. Só se passa da fotografia ao cinema, do decalque à arte, pela montagem”. E acrescenta: “é o resultado de uma manipulação” (p. 51).

¹⁶ O termo “retrato” está empregado aqui como sinônimo da composição de um perfil histórico e geográfico da nação a partir de imagens verbais e audiovisuais.

Bengell como elementos capazes de retomar a função atribuída ao cenário do romance de Alencar, no qual encontramos idéias edificantes da vivência e do espaço, ideais para a composição de uma brasilidade, referente a um passado ideal, e que induz à sugestão de uma pátria ideal.

Conforme Candido (1997, p. 289), “no caso brasileiro, impunha-se, portanto, segundo os cânones do momento, considerar a raça e o meio” como elementos vinculados “à visão de um paraíso climático [...]” e também à “imagem do *Eldorado*, forjada através dos tempos pelas descrições das riquezas do Novo Mundo” (ROUANET, 1991, p. 55, grifo do autor). Assim, o Romantismo – sendo “mais fruto de inspiração do que de consciência artesanal” – compõe-se a partir de um “nacionalismo ingênuo, cópia de modelos estrangeiros” (BOECHAT, 2003, p. 53), aos quais a literatura brasileira “deve a libertação dos clássicos portugueses e uma revolucionária aproximação da língua falada à escrita” (p. 55), na representação da terra *brasilis*.

Nesse contexto, Alencar está entre os “amigos” e “benfeitores da pátria”, despertando no espírito do brasileiro-leitor o “nobre sentimento do amor à pátria” (p. 123), especialmente por retratar de modo bastante positivo algumas “qualidades indiscutíveis” da nação, tais quais “a grandeza, a beleza e as riquezas naturais do país [...]” (ROUANET, 1991, p. 127).

Esclareçamos também que, para Metz (1972, p. 32), no cinema “o espaço está sempre presente; inclusive na narração, já que a narração fílmica se realiza pela imagem”. E cada imagem corresponde a um enunciado completo, que, de acordo com a visão oitocentista – retomada no filme de Bengell – compõe-se como um “*espelho* que faz com que, do Brasil para a Europa e de volta, em ricochete, se vá criando um caráter de *brasilidade*” (ROUANET, 1991, p. 180, grifo do autor). Assim, a literatura romântica é atraída pelo exotismo da natureza tropical, explorando o pitoresco à moda européia: “um persistente exotismo, que eivou a nossa visão de nós mesmos até hoje, levando-nos a nos encarar como faziam os estrangeiros [...]” (CANDIDO, 1997, p. 289).

Com Lotman, dizemos ainda que “os modelos históricos nacionais/lingüísticos do espaço tornam-se a base organizadora da construção de uma “imagem do mundo” – de um completo modelo ideológico, característico de um dado tipo de cultura” (1978, p. 361), embasada numa “existência premeditada, imaginada e projetada ideologicamente pelo outro” (VELLOSO, 1988, p. 240). Nesse sentido, em oposição às descrições de Magalhães, Alencar, em suas *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*, lança mão do verbo para exaltar a natureza, sob o pseudônimo de Ig:

Não há em todas as concepções humanas, por mais sublimes que sejam, uma idéia que valha a florzinha agreste que nasce aí em qualquer canto da terra; não há um primor d'arte que se possa comparar às cenas que a natureza desenha a cada passo com uma réstia de sol e um pouco de sombra (*apud* CANDIDO, 1997, p. 324).

Mais tarde Alencar reconhece que um dos temas da literatura brasileira é “a formação histórica da Colônia, marcada pelo contato entre português e índio [...]” (CANDIDO, 1997, p. 326), confirmando seu intuito de dar origem ao brasileiro por meio da união do indígena com o colonizador português. Nessa perspectiva, a obra de Alencar-Bengell – romance e filme – transforma as oposições natureza-civilização, nacional-estrangeiro, colonizado-colonizador em um só elemento, em que a natureza e o indígena – representantes do nacional colonizado – recebem o estrangeiro colonizador, unindo, em certa medida, os valores da civilização portuguesa aos da natureza local.

O autor/produtor toma a realidade como dado inicial para a concretização de virtualidades imaginadas, mantendo-se ligado à orientação do estilo de época ou do momento histórico no qual está inserido (CANDIDO, 1998, p. 68). Isto é, a composição de um ambiente, de um perfil e de uma trama relaciona-se a vários elementos éticos, estéticos, históricos e sociais aos quais o autor está ligado. Segundo Rouanet (1991, p. 120), “não é nada surpreendente que a Europa tenha, aos olhos dos brasileiros oitocentistas, esta tarefa de lhes fornecer e de confirmar todos os valores que estabelecem o padrão de conduta a ser seguido”. Assim, é com os olhos voltados para o Velho Mundo que os escritores do século XIX compõem o retrato da nação brasileira. Acerca disso, Martins refere que “os modelos das descrições da natureza em Alencar” são encontrados

[...] nas páginas de Chateaubriand, Fenimore Cooper, Bernardin de Saint-Pierre, Gonçalves Dias e tantos outros, incluindo os cronistas coloniais, autores de sua predileção que lhe forneceram o prisma através do qual seu olhar captou a natureza brasileira e a transformou num cenário de cores e contornos românticos (MARTINS, 2005, p. 255).

É nesse sentido que retomamos Bakhtin, pois vemos aqui a interferência de vários “outros” na produção do discurso alencariano. No caso do romance, as interferências são: 1) das leituras de Alencar dos romances europeus e de arquivos da

história da nação; 2) do momento histórico oitocentista, propondo independência literária e política; 3) do estilo de época centrado no individualismo, no mito do bom selvagem, no desejo de construir uma identidade nacional, com o enunciado de Alencar mostrando um mundo de realidades imaginadas pelo estrangeiro-colonizador. mas tentando constituir um aspecto da independência nacional.

No caso da ficção cinematográfica, eis as interferências: 1) da ideologia nacionalista de Alencar sobre os produtores do filme; 2) da euforia provocada pelo aniversário de 500 anos do Brasil; 3) do posicionamento ideológico de cada participante da produção do filme; 4) da ideologia dos espectadores da película, de forma a levar o enunciado-texto de Bengell, em certos momentos da trama, a apresentar a posição ideológica do indígena ao lado da do colonizador, como forma de reconstrução de um dado da identidade nacional proposta pelos literatos do século XIX.

A partir do exposto, buscamos rever os aspectos do romance e do filme que podem dar margem à retomada ou à reconstrução da “nacionalidade” por intermédio da representação ficcional da história e dos hábitos do país, em que a descrição da floresta e de algumas edificações típicas do período colonial, como aquelas em que são registradas as cenas internas da fortaleza dos Mariz, une literatura e história na apreensão da nação (VELLOSO, 1988, p. 241).

Assim, o cenário nacional, e especialmente a mata – *habitat* natural do índio – , torna-se ideal para a transposição do romance, porque resolve o problema da falta de recursos para a construção de cenários, servindo de pano de fundo para se desenrolar a trama. Para tanto, vislumbramos que a geografia áudio(verbo)visual e a verbal, à semelhança de um quadro pintado por Picasso, por Tarsila ou por Monet, compõe-se de planos organizados em torno de um conjunto idealizado e projetado na tela. Dizemos isso porque, durante a análise, propomos que a cada instante o quadro deve ser composto totalmente, gradativamente, do particular para o geral e vice-versa, buscando estampar as imagens locais – representantes de uma dada nacionalidade – espelhadas pela literatura de Alencar e retomadas no filme de Bengell.

É considerando ainda esse sentido que averiguamos, no espaço apresentado no filme *O Guarani*, a retomada dos elementos constituintes da identidade nacional presentes no romance homônimo de José de Alencar, lembrando que toda ação se passa em tempo e em ambiente determinados.

DO ROMANCE PARA O FILME: UMA “RECONSTRUÇÃO” INTERTEXTUAL DO ESPAÇO

A intertextualidade entre o filme e o romance acontece primeiramente na relação temática, que traz à tona, no filme, um conceito de nacionalidade pertinente ao século XIX¹⁷, conceito que é trabalhado no audiovisual a partir de retomadas, transposições e/ou ampliações de fatos e descrições do romance em cenas e seqüências do filme. Ou seja, as imagens verbais do romance são retomadas em imagens verbo-visuais do filme, dando origem a deslocamentos de sentido que podem ser considerados como ampliação do conceito de nacionalidade vigente no romance e retomado no filme. É o que propomos a averiguar na seqüência.

DESLOCAMENTOS TEMPORAIS

Um recurso significativo na concretização do filme de Bengell é o deslocamento temporal, que, vinculado a espaços e a acontecimentos, dá margem à expressão do passado histórico da nação, podendo ser exemplificado com mais clareza a partir de momentos específicos como a incisão feita com os caracteres: “Dois anos depois”, apresentados na seqüência do primeiro salvamento de Ceci, sobre a imagem da Fortaleza¹⁸ dos Mariz. Os caracteres marcam a presença da elipse¹⁹, que possibilita à direção determinar o espaço e o tempo da ação, desde a chegada de Peri à residência dos Mariz até o ataque final dos aimorés.

No romance o narrador apresenta verbalmente analepses e prolepses, que dão à narrativa constantes deslocamentos temporais, os quais, marcados por datas, referem-se aos acontecimentos narrativos e trazem à tona períodos da história da colonização. No início do romance as personagens, situadas em 1604, são deslocadas para 1603, quando se descreve o salvamento de Ceci e também as peripécias de Loredano (Frei Ângelo di Luca) até a chegada do ex-carmelita à fortaleza dos Mariz.

¹⁷ Segundo Chauí (2000b, p. 14) “é muito recente a invenção histórica da nação, entendida como Estado-nação definida pela independência ou soberania política e pela unidade territorial e legal. Sua data de nascimento pode ser colocada por volta de 1830”.

¹⁸ A imagem da fortaleza é sugerida com uma tomada do morro do Convento da Penha, feita na terceira ponte de Vitória.

¹⁹ “Fala-se de elipse cada vez que uma narrativa omite certos acontecimentos pertencentes à história contada, ‘saltando’ assim de um acontecimento a outro, exigindo do espectador que ele preencha mentalmente o intervalo entre os dois e restitua os elos que faltam” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 96-7).

Conforme as palavras do narrador, a apresentação do local é situada: “No ano da graça de 1604, o lugar que acabamos de descrever estava deserto e inculto” (p. 16). A apresentação de Loredano situa-se, no romance, da seguinte forma: “Corria o mês de março de 1603” (p. 86). Já no filme surge na voz de Mestre Nunes dizendo: “Eu vou começar do início”. A narração do salvamento inicia-se com “Dois dias depois da cena do pouso [...]” (p. 92), referente à descrição da cena do encontro de Frei Ângelo di Luca com o moribundo do mapa do tesouro.

Nesse sentido, a relação entre *flashback/flash-forward* e prolepse/analepse, existente no filme e no romance, concretizam um traço da intertextualidade da transposição. O recurso do audiovisual é associado ao do aspecto verbal com a apresentação das seqüências referentes à marcação temporal. Essa alternância temporal, como usos de prolepses e analepses, é bastante usual no romance de Alencar, onde os fatos são narrados a partir de quatro momentos-chave, designados pelo autor como quatro partes da narrativa, dentro das quais os acontecimentos se sucedem ou se alternam, dando vazão a muitos retornos temporais.

No filme, na seqüência 1 (2’ 20”), por exemplo, temos o salvamento de Ceci; em seguida, a inserção dos caracteres “Dois anos depois”, com a imagem panorâmica do casario de D. Antônio. Momento que também se refere à narração de fatos passados dá-se quando Mestre Nunes, na seqüência 22 (42’ 50”), narra a história de Loredano a Aires Gomes. Outro retorno ocorre na seqüência 7 (11’ 09”), quando D. Antônio de Mariz diz: “– Desde que Peri chegou aqui, salvando a minha filha, a sua vida tem sido uma demonstração de que tem alma de cavalheiro português no corpo selvagem [...]”, confirmando que o índio conquistou a amizade dos Mariz depois de salvar Cecília de um grande perigo. Essa afirmação também deixa clara a diferença de valores e ideologias existente entre o índio e o português, numa retomada de elementos ideológicos do romance no filme. Diríamos ainda que D. Antônio deseja que Peri tenha os princípios europeus, do homem branco; por isso o elogia, dizendo que tem “alma de cavalheiro português no corpo selvagem”. As palavras de D. Antônio retomam algumas características do herói de Alencar: é forte, corajoso, destemido, fiel, e dócil como um pássaro. É um verdadeiro “bom selvagem”²⁰. Eis, pois, mais um dado intertextual da adaptação.

²⁰ Para o mito rousseauiano do *bon sauvage*, o homem tem na natureza a origem de uma essência boa, mas esta pode ser transformada pela sociedade. Segundo Rouanet (1999, p. 416), a figura do bom selvagem brasileiro é composta das seguintes características: “boa índole, manso e pacífico, vivendo em estado de inocência, e isento de cobiça e ganância, graças à simplicidade de seus meios de subsistência e à modéstia de suas necessidades materiais”.

Em capítulo intitulado “Lealdade”, presente na segunda parte do romance, o aspecto verbal dá conta de explicitar a chegada e o heroísmo de Peri durante o salvamento, quando o herói, num gesto de extrema coragem e força insuperável, salva Cecília de ser esmagada por uma enorme rocha que rolava em direção ao lugar em que ela se encontrava. O acontecimento, contado com detalhes pelo narrador do romance, passa-se em poucos minutos, marcando para sempre a vida do herói. Assim encontramos Peri: “De pé, fortemente apoiado sobre a base estreita que formava a rocha, um selvagem coberto com um ligeiro saio de algodão metia o ombro a uma lasca de pedra que se desencravarara do seu alvéolo e ia rolar pela encosta” (p. 93). No capítulo em questão, assim como na primeira sequência do filme concernente ao mesmo episódio, os fatores tempo e espaço podem ser considerados equivalentes, apesar da longa descrição do narrador, detalhando cada acontecimento e cada local, e dos quatro planos de sequência do filme. Vejamos algumas palavras do narrador que podem comprovar a adjetivação da narração de Alencar, explicitando o episódio do salvamento e descrevendo detalhadamente a paisagem:

O lugar em que se achava era uma pequena baixa cavada entre dois outeiros pedregosos que se elevavam naquelas paragens. A relva que tapeçava essas fráguas, as árvores que haviam nascido nas fendas das pedras, e reclinando sobre o vale, teciam um lindo dossel de verdura, tornava aquele retiro pitoresco (p. 93).

No episódio apresentado, no romance e no filme, o tempo e o espaço estão indissolúvelmente ligados entre si e aos acontecimentos, e, por consequência, à caracterização do herói, comprovando que, no universo ficcional, os marcadores de espaço e tempo podem evocar dados históricos, atos heroicos, vestígios do passado, hábitos culturais e premonições. Precisamos ressaltar entretanto que, apesar de retomar um fato descrito no romance, numa intertextualidade explícita, a cena do filme não conserva a descrição dos perigos pelos quais o herói passa no romance, perdendo assim em elemento de extrema importância para a ficção cinematográfica. Enfatizamos que no audiovisual não existe a mesma aventura, nem o mesmo suspense descritos pelo narrador do romance. A cena resume-se à tomada de Ceci nos braços de Peri. Tal diferença, entretanto, não exclui a relação intertextual entre os fatos narrados e os ambientes “descritos”.



Imagem 1: Plano médio de Peri com Ceci nos braços (4'20")
Fonte: O GUARANI (1996)

Outro momento relevante do filme, porque representativo de sua intertextualidade com o romance, e porque é um exemplo da marcação temporal, ocorre quando Bengell usa um *flashback*²¹ de cerca de um ano para a narração da história de Loredano. E esse recurso é explorado no filme quando Mestre Nunes relata o que sabe sobre o italiano e, no romance de Alencar, pelas descrições do narrador, com o auxílio de interpelações das personagens.

No romance o narrador, depois de situar o leitor no tempo e no espaço, apresenta as personagens e os acontecimentos. Começa dizendo:

Corria o mês de março de 1603. Era portanto um ano antes do dia em que se abriu esta história. Havia à beira do caminho que então servia às expedições entre o Rio de Janeiro e o Espírito Santo, um vasto pouso onde habitavam alguns colonos e índios catequizados. Estava quase ao anoitecer. Uma tempestade seca, terrível e medonha [...] (p. 86).

Na sequência, as considerações sobre os homens que ali se encontravam trazem à tona referências sobre suas fisionomias, suas ocupações e seus caracteres. Assim, temos:

²¹ “fazer suceder a uma seqüência outra seqüência que relata acontecimentos anteriores [...] *flashback* conota a repentinidade dessa volta no tempo [...]”, e *flash-forward* é “um salto repentino para a frente” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 131).

No vasto copiar do pouso havia três pessoas [...]. Um desses homens, gordo e baixo [...]. O segundo [...] era homem trigueiro, de perto de quarenta anos; a sua fisionomia apresentava uns longes do tipo da raça judaica [...]. De frente dele [...] estava um frade carmelita [...]; animava-lhe o rosto belo e de traços acentuados um raio de inteligência e uma expressão de energia que revelava o seu caráter (p. 86).

Nesse tom segue o narrador, revelando fatos e características que compõem o painel geográfico da nação, com sua arquitetura, sua natureza e seus habitantes. No filme, por sua vez, a história é iniciada com o suspense sugerido pelas palavras: “Eu vou começar do começo [...]”, associadas a um tom de voz e a uma expressão facial que nos sugerem a revelação de um grande segredo. Apesar de situar os fatos numa praia deserta, advindos de um suposto naufrágio, – compondo um desvio da trama do romance – o texto de Bengell segue o modelo do enunciado de Alencar quando traz à tona o recuo no tempo, o que conduz a uma delimitação temporal, deixando claro que Loredano passou um ano no Paquequer, tempo que teve para conjecturar uma traição a D. Antônio, objetivando a posse da prata indicada no mapa do tesouro.

Essa definição do tempo da narração engendrada por Mestre Nunes é legitimada pelo recurso verbo-sonoro encontrado nas réplicas de Aires Gomes e Mestre Nunes:

(Aires Gomes) – Chegou, pediu hospitalidade e foi ficando.
(Mestre Nunes) – Há quanto tempo isso?
(Aires Gomes) – Há cerca de um ano (BENGELL, 1996).²²

Tudo isso é associado aos recursos visuais, dando margem à revelação do tempo, do espaço e da composição do perfil da personagem em foco como retomadas explícitas das afirmações do narrador do romance, que se concretizam como relações dialógicas entre enunciados-texto, ou seja, como intertextualidade.

O ESPAÇO-DE-CAMPO E O ESPAÇO-FORA-DE-CAMPO

²² Doravante, as citações das réplicas das personagens do filme não apresentarão referências. Indicaremos, no corpo do texto, apenas os planos ou as seqüências em que aparecem no audiovisual.

Com Burch (1973, p. 27), podemos afirmar que o espaço cinematográfico está dividido em espaço-de-campo e espaço fora-de-campo, sendo este dividido em seis segmentos, dos quais os quatro primeiros poderiam ser definidos como “projeções imaginárias no espaço ambiente das quatro faces de uma ‘pirâmide’ [...]”, enquanto o quinto estaria disposto “no espaço fora-de-campo, ‘atrás da máquina’ [...]” e o sexto “compreende tudo o que se encontra atrás do cenário”. À exceção da aparente clareza da existência deste último, os demais estão tão mal compreendidos que valeria a pena explorarmos um pouco mais a questão para empreendermos uma análise mais coerente do espaço cinematográfico de *O Guarani*, a fim de retomarmos dados intertextuais da transposição do espaço verbal em espaço verbo-visual.

Acerca dos quatro primeiros, diríamos que compõem tudo o que o olho não vê, mas a mente pode supor. Exemplificando: se vemos a cena²³ de Peri caçando a onça na floresta, podemos supor que, em seu entorno, ou seja, o que está nos “quatro bordos do quadro [...]” da tela é a continuação da floresta, com as árvores centenárias, a vegetação rasteira, os animais ferozes, os indígenas, os pássaros, os rios, as cascatas, e tudo o mais que pudermos imaginar no entorno do enquadramento de Peri com a onça. Concebemos esse espaço da floresta como imaginário até o momento em que o encontramos em cena e o visualizamos como espaço concreto. Em cena, esse espaço concreto apresenta Peri encarando o felino no meio da floresta, mas não o mostra prendendo o animal. Havendo uma predominância do aspecto visual, as únicas palavras proferidas por Peri são: “É minha, só minha!” É o que podemos confirmar na transcrição da sequência 4 do filme.

Constituída de sete planos, a sequência 4 (7' 04") começa com um plano médio²⁴ de Peri, focalizado de lado, entre as árvores e as plantas, empunhando um tacaieiro na altura da cintura e mantendo movimentos leves e suaves. No plano seguinte, ainda em plano médio, encontramos a onça pintada focalizada também de lado, passeando lentamente entre plantas e árvores. No terceiro plano, voltamos a Peri, agora focalizado em plano próximo²⁵. Em imagem diagonal, vira-se para a câmera e, em visão frontal, diz: “– É minha! Só minha!” Essa afirmação, de modo direto traz à tona a coragem do herói, representante do indígena habitante do local e,

²³A cena é: “Uma parte unitária da ação [...]”, mostrando “uma ação unitária e totalmente contínua, sem eclipse, nem salto de um plano ao plano seguinte”. Esta se diferencia da sequência em função das elipses permitidas a esta última (AUMONT; MARIE, 2003, p. 45). Segundo Stephenson e Debrix (1969, p. 233), “a cena é determinada pela unidade de tempo e espaço, enquanto a sequência é uma unidade de ação”.

²⁴ No Plano Médio ou de Conjunto, “a câmera mostra o conjunto de elementos envolvidos na ação” (XAVIER, 1984a, p. 19).

²⁵ Consideramos o enquadramento que está entre o primeiro plano e o plano americano.

de modo indireto, retoma a imagem do Mundo Novo habitado por indígenas e animais selvagens e ao qual, durante a colonização, os europeus queriam impor seus costumes e suas crenças.

Um plano de conjunto²⁶ de Loredano e Álvaro empunhando as armas em direção à câmera faz o espectador entender que miram a onça. Por isso, Loredano responde a Peri: “–Per Bacco! É um direito original. Está bem assim, Dom Cacique”. Após essas palavras, os dois homens se afastam do local. As réplicas de Loredano justificam a ação do herói, mostrando que se trata de um dado cultural: “É um direito original”. Isso permite a Peri caçar seu animal sem a intromissão dos viajantes. Tal entendimento é possível a partir do conhecimento histórico da cultura e dos hábitos humanos ocidentais: indígenas ou europeus, todos entendem que o caçador tem o direito prioritário à presa desejada quando a vê primeiro.

Na sequência em questão, um novo plano de conjunto mostra o felino vindo em direção à câmera, combinado a um primeiro plano²⁷ do rosto de Peri, na posição frontal anterior, fazendo gestos e sons com a boca: “chi chi chi!”²⁸, como se imitasse o animal. Nesse momento, Peri iguala-se ao felino em força, destreza e linguagem.



Imagem 2: Plano próximo da onça (7'53") e de Peri encarando-a (7'46")
Fonte: O GUARANI (1996)

É a exaltação do exótico vindo à tona no audiovisual. O sétimo plano mostra a cabeça do animal deitado e em primeiro plano. Com a cabeça para o lado, o felino demonstra delicadeza nos gestos, mostrando-se perspicaz e artiloso. O último plano da sequência apresenta um primeiro plano de Peri na mesma posição e atos do plano seis. A mudança repentina de sequência sugere que o herói tenha continuado a

²⁶ Segundo Xavier (1984a), é o mesmo que plano médio.

²⁷ “Primeiro Plano (Close-Up): A câmera, próxima da figura humana, apresenta apenas um rosto ou outro detalhe qualquer que ocupa a quase totalidade da tela” (XAVIER, 1984a, p. 19). Segundo Aumont e Marie (2003, p. 241), “corresponde a uma posição da câmera bem próxima do objeto filmado [...] é um dos principais elementos de fotogenia [...]” que revela os seres.

²⁸ Optamos pela transcrição fonológica das falas e sons proferidos em cena.

caçada longe do olho da câmera e da visão do espectador. Este, entretanto, pode imaginar a sequência da cena tendo em mente as imagens não-verbais e as palavras que aludem à expressão de coragem e determinação do herói. Esses elementos podem ainda ser associados ao direito original ao qual se refere Loredano e que dá margem à construção do perfil do indígena inserido no meio ideal, em que o homem faz parte do espaço e da natureza que o cercam.

Para esclarecer a questão apresentamos, a seguir, um quadro especulativo de “A Caçada”, no filme:

O espaço audiovisual depende de suportes verbo-visuais e ideológicos		Quadro geral da natureza focada como parte integrante de uma dada identidade nacional
Espaço fora-de-campo	Espaço em campo	
Espaço imaginário	Espaço concreto	
1,2,3,4: quatro bordos da pirâmide	Olho da câmera	
Extensão imaginária da floresta	Peri e a onça na floresta	
Sugestão da mente do espectador	Visão do espectador	
Depende da posição ideológica do espectador	Depende da posição ideológica do espectador	
Predominância do aspecto visual		

Quadro 5: O espaço audiovisual
Fonte: autora

Numa comparação das imagens verbais com as verbo-visuais, podemos inferir que, apesar de suas relações intertextuais com o filme, no romance a exclusividade do aspecto verbal oferece uma imagem mais ampla do espaço concreto, assim como dos acontecimentos narrados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da leitura comparativa das imagens verbais com as imagens verbo-visuais, podemos dizer que a formação plástica do espaço apresentado no filme, como retomada de ideais românticos, depende majoritariamente do aspecto visual, pois cada movimento, cada sobrevôo, cada close contribui para a composição de um cenário essencialmente nacional, contando com o imaginário do espectador acerca do espaço *off* e de um provável conhecimento prévio acerca da história da colonização do

Brasil e das riquezas naturais em que estavam imersos os colonizadores. Assim inferimos que, a partir das imagens expostas na cena, o espectador, tendo em vista seus conhecimentos prévios, chegando a uma visão particular do mundo narrado, retoma a visão romântica da identidade da nação, a partir da qual o autor romântico intenta criar “um quadro poético capaz de gerar sobre o leitor um efeito de grandiosidade semelhante ao produzido pela contemplação das nossas selvas” (MARTINS, 2005, p. 255).

A partir do conceito de dialogismo, podemos afirmar, então, que o romance de Alencar tem em sua gênese um conceito de nacional construído em ricochete. Nesse sentido, a história da nação mostra que, durante a colonização, a exploração da terra funciona como construtora da nação.

A ampliação do conceito de nacionalidade de Alencar no filme de Bengell está embasada na intertextualidade entre o filme e o romance, nas interferências sócio-histórico-ideológicas da vivência dos produtores do filme e nas posições ideológicas das personagens indígenas da ficção cinematográfica.

Nessa visão, a transposição do espaço do romance para o cinema implica deslocamentos de sentido, trazendo à tona uma nova forma de representação da vivência, dos hábitos e da cultura do indígena, atribuindo-lhe - em certos momentos da trama - uma voz inexistente no romance de Alencar, mas ainda mantendo a imagem do herói indígena e do espaço como projetadas ideologicamente pelo outro – o europeu.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, J. de. *OBRA completa*. Rio de Janeiro: J. Aguilar, 1960. v.1-4.

_____. *O Guarani*. 19. ed. São Paulo: Ática, 1995.

ANDERSON, B. *Nação e consciência nacional*. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Ática, 1989.

AUMONT, J.; MARIE, M. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro, Campinas, São Paulo: Papirus, 2003.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Tradução de Ermantina Galvão. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. *Problemas da poética de Dostoievski*. Tradução, notas e prefácio de Paulo Bezerra, 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

_____. *Questões de literatura e de estética: A teoria do romance*. 4. ed. São Paulo: Ed. da UNESP, 1998.

BAKHTIN, M.; VOLOCHINOV, V. N. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Problemas fundamentais do método sociológico. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 5. ed. São Paulo: Hucitec, 1992.

BAZIN, A. *O cinema: ensaios*. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. *Le langage de notre temps*. In : CHEVALLIER, J.; EGGLY, M. Regards neufs sur le cinéma. Paris: Seuil, 1965. p. 5-17.

BENGELL, N. *Roteiro de O Guarani*. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <couple20@uol.com.br> em 10 jan. 2006.

BERN, Z. *Literatura e identidade nacional*. 2. ed. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

BOECHAT, M. C. *Paraísos artificiais: o romantismo de José de Alencar e sua recepção crítica*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.

BOURNEUF, R. OUELLET, R. O espaço. In: BOURNEUF, R; OUELLET, R. *O universo do romance*. Tradução de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1976. cap. 3, p. 130-168.

BURCH, N. *Praxis do cinema*. Tradução de Nuno Júdice. Lisboa: Editorial Estampa, 1973.

HAMON, P. *O que é uma descrição*. Tradução de Fernando Cabral Martins; Adaptação de Nílvia Pantaleoni. Paratexto, São Paulo, mar. 2004, seção descritivo. Disponível em: <http://www.paratexto.com.br/files/0003/hamon_descricao_04.doc>. Acesso em: 11 out. 2005.

CANDIDO, A. *A formação da literatura brasileira*. 8. ed. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Itatiaia, 1997. v.2.

_____. A personagem do romance. In: CANDIDO, A. et al. *A personagem de ficção*. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 51-80.

CHAUI, M. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2000b.

JOBIM, J. L. O Indianismo na cultura do Romantismo. In: BERND, Z.; UTÉZA, F. (Org.). *Produção literária e identidades culturais: estudos de literatura comparada*. Porto Alegre: Sagra; D.C. Luzzato, 1997. p. 91-106.

JOFFILY, J. [Roteiro do filme] *O Guarani*: um filme de Norma Bengell. [Rio de Janeiro: s. n.], 1988. Depositado no arquivo da Fundação Banco do Brasil/SETAD. 2º. Tratamento: dezembro de 1988. Adaptado da obra de José de Alencar. 106 f.

LOTMAN, I. *A estrutura do texto artístico*. Tradução Maria do Carmo Vieira Raposo. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

MARCO, V. *A perda das ilusões*: o romance histórico de José de Alencar. Campinas, S. P.: Ed. da UNICAMP, 1993.

MARTINS, E. V. *A fonte subterrânea*: José de Alencar e a retórica oitocentista. Londrina: EDUEL, 2005.

METZ, C. *A significação do cinema*. Tradução e posfácio de Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 1972.

O GUARANI. Direção: Norma Bengell. Produção: Norma Bengell. Intérpretes: Marcio Garcia; Tatiana Issa; Glória Pires; Herson Capri; Imara Reis; José de Abreu; Marco Ricca; Tamur Aimara; Tônico Pereira; Cláudio Mamberti e outros. Roteiro: José Jffily. Música: Wagner Tiso. Rio de Janeiro: N. B. produções; Riofilme, 1996. 1 videocassete (90 min), VHS, son., color.

ROUANET, M. H. O. *Eternamente em berço esplêndido*: a fundação de uma literatura nacional. São Paulo: Siciliano, 1991.

ROUANET, S. P. O mito do bom selvagem. In: NOVAES, A. (Org.). *A outra margem do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 415-438.

SANT'ANNA, A. R. de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. Petrópolis: Vozes, 1973.

_____. *Paródia, paráfrase & cia*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2003.

STEPHENSON, R.; DEBRIX, J. R. *O cinema como arte*. Tradução de Tati de Moraes. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

VELLOSO, M. P. *A literatura como espelho da nação*. Revista estudos históricos, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, 1988, Seção edições anteriores. Disponível em:

<<http://www.cpdoc.fgv/revista/arq/37.pdf>>. Acesso: 10 set. 2005. p. 239-263.

VERÍSSIMO, J. *História da literatura brasileira*. 4. ed. Brasília, DF: Ed. da UNB, 1981.

XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984a.

_____. *D. W. Griffith: o nascimento de um cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1984b.