UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS

JACQUELINE BRIZIDA GONÇALVES

HANS STADEN:

As narrativas literária e cinematográfica em contraste

São Paulo
2011

HANS STADEN:

As narrativas literária e cinematográfica em contraste

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS

HANS STADEN:

As narrativas literária e cinematográfica em contraste

Jacqueline Brizida Gonçalves

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Língua e Literatura Alemã, do Departamento de Letras
Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção
do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Claudia Sibylle Dornbusch

Exemplar original

São Paulo
2011

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

G635h Gonçalves, Jacqueline Brizida
 Hans Staden: as narrativas literária e
 cinematográfica em contraste / Jacqueline
 Brizida Gonçalves ; orientadora Claudia Sibylle
 Dornbusch. – São Paulo, 2011.
 99 f.

 Dissertação (Mestrado) – Faculdade de
 Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
 Universidade de São Paulo. Departamento de
 Letras Modernas. Área de concentração: Língua e
 Literatura Alemã.

 1. Literatura. 2. Cinema. 3. Literatura de
 viagens. 4. Staden, Hans. I. Dornbusch, Claudia
 Sibylle, orient. II. Título.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS

HANS STADEN:

As narrativas literária e cinematográfica em contraste

Jacqueline Brizida Gonçalves

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Alemã, do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof^ª. Dr^ª. Claudia Sibylle Dornbusch
(Departamento de Letras Modernas – FFLCH/USP)
Orientadora

Prof. Dr.

Prof. Dr.

São Paulo, ____ de _____ de 2011.

A meus pais e irmãos,
que sempre respeitaram minhas escolhas,
mesmo quando não podiam, ao certo, compreendê-las.

AGRADECIMENTOS

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pelo auxílio financeiro concedido para a realização deste trabalho.

A minha orientadora Profa. Dra. Claudia Sibylle Dornbusch, que me apoiou e acreditou neste trabalho. Obrigada por me mostrar as alternativas quando eram os impasses e as dúvidas que mais se faziam ver.

Àqueles que de alguma forma colaboraram com este trabalho: Ada Cristina Torres, Karen Luciene Corrêa, Luna Kalil, Leonardo Couto, Mariane Barrantes, Maria Amélia Aderaldo, Selma Regina Olla, Estela Kiss, Elina Santos, Péricles Matos, Ivan Rocha, Lorena Vicini, Família Gessner e Doroti Brizida. A vocês, muito obrigada!

SUMÁRIO

RESUMO	i
ABSTRACT	ii
ZUSAMMENFASSUNG	iii
APRESENTAÇÃO	1
CAPÍTULO 1 – HANS STADEN E SUA HISTÓRIA VERÍDICA.....	5
CAPÍTULO 2 – SOBRE LITERATURA E CINEMA.....	20
1. Literatura e cinema em intercâmbio	20
2. Bordwell e a narrativa cinematográfica.....	26
CAPÍTULO 3 – DUAS FORMAS DE NARRAR	31
1. Descrição e análise de uma sequência do filme <i>Hans Staden</i>	31
2. Análise de dois capítulos do livro <i>Duas Viagens ao Brasil</i>	57
CONSIDERAÇÕES FINAIS	79
REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA	82

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Página de rosto da edição de 1557 aqui consultada.....	8
Figura 2 – Xilogravura do capítulo I, com as iniciais <i>DH</i> , feita a partir de fotografias da primeira edição original	13
Figura 3 – Ilustração do capítulo 18.....	14
Figura 4 – Ilustração do capítulo 30.....	15
Figura 5 – Representação de índios fumando. Xilogravura que ilustra o capítulo 30.....	17
Figura 6 – Xilogravura do capítulo 9.....	57
Figura 7 – Xilogravura do capítulo 18.....	62
Figura 8 – Imagem do capítulo 9: <i>Como alguns de nós saímos com o bote, a fim de conhecer o porto, e como achamos uma cruz, que estava sobre um recife.</i>	70
Figuras 9 – Imagem do capítulo 18: <i>Como fui aprisionado pelos selvagens</i>	70

GONÇALVES, Jacqueline Brizida. *Hans Staden*: as narrativas literária e cinematográfica em contraste. São Paulo, 2011. 99 f. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Alemã) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

RESUMO

Tendo as discussões sobre as relações entre literatura e cinema, no que diz respeito a filmes baseados em obras literárias, já superado os limites da mera busca pela fidelidade, ainda são escassos os estudos contrastivos que busquem, antes de tudo, compreender os dois meios respeitando as especificidades, possibilidades e limites de cada um. Este trabalho centra-se no estudo da estrutura narrativa da obra *Duas Viagens ao Brasil*, de Hans Staden, e do filme *Hans Staden*, de Luiz Alberto Pereira, baseado nesse mesmo livro. Com o intuito de contribuir para os estudos da narrativa, o que se busca é verificar como a narração se dá na literatura e no cinema, com base nas estratégias presentes no texto literário e no texto fílmico, neste caso duas obras separadas por cinco séculos.

Palavras-chave: Hans Staden; Literatura Alemã; Cinema; Narrativa.

GONÇALVES, Jacqueline Brizida. *Hans Staden*: as narrativas literária e cinematográfica em contraste. São Paulo, 2011. 99 f. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Alemã) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

ABSTRACT

Considering that the discussions about the relations between literature and movies, in regards to films based on literary works, have already overcome the limits of the mere research for fidelity, there are still few contrasting studies that pursue, above all, the comprehension of the two means respecting their specificities, possibilities and limits. This work focus on the study of the narrative structure of the book *Duas Viagens ao Brasil*, by Hans Staden, and the movie *Hans Staden*, by Luiz Alberto Pereira, based on this same book. In order to contribute to the narrative studies, the present work seeks to verify how the narration takes place in the literature and in the movies, based on the strategies presented on the literary text and on the movie script, in this case, two works separated by five centuries.

Keywords: Hans Staden; German Literature; Cinema; Narrative.

GONÇALVES, Jacqueline Brizida. *Hans Staden: as narrativas literária e cinematográfica em contraste*. São Paulo, 2011. 99 f. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Alemã) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

ZUSAMMENFASSUNG

Die Diskussionen über die Beziehung zwischen Literatur und Film, wenn es sich um Buchverfilmungen handelt, haben bereits die Grenzen der bloßen Suche nach der Treue zur Vorlage überwunden. Die kontrastiven Studien jedoch, die vor allem versuchen beide Medien mit ihren jeweiligen Besonderheiten, Möglichkeiten und Grenzen zu verstehen, sind immer noch selten. Die hier vorliegende Arbeit konzentriert sich auf die Analyse der Erzählstruktur des Buches *Duas Viagens ao Brasil* (im Original: *Warhaftige Historia. Zwei Reisen nach Brasilien*) von Hans Staden und des Filmes *Hans Staden* von Luiz Alberto Pereira, das auf dem genannten Buch basiert. Diese Arbeit möchte einen Beitrag zur Erzähltheorie leisten, indem sie aufzeigen will, wie sich das Erzählen in der Literatur und im Film anhand der im literarischen und filmischen Text präsenten Strategien zeigt. In diesem Fall handelt es sich allerdings um zwei Werke, die fünf Jahrhunderte trennt.

Schlüsselbegriffe: Hans Staden; Deutsche Literatur; Film; Erzählung.

APRESENTAÇÃO

O projeto que originou essa pesquisa surgiu ainda durante a graduação em Letras, na Universidade de São Paulo, quando nos deparamos com a riqueza de possibilidades no estudo das artes literárias em relações a demais artes e campos científicos. Foi nas aulas de literatura alemã que travamos nosso primeiro contato com o diálogo entre cinema e literatura e suas influências mútuas, o que de imediato nos interessou, tanto pela riqueza do tema quanto pelas possibilidades de pesquisas originais e relevantes. Simultaneamente, entramos em contato com a história do alemão Hans Staden quando cursávamos as disciplinas optativas livres de Língua e Cultura Tupi, oferecidas aos alunos da graduação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Ao cruzar esses diferentes interesses acadêmicos, vimos uma interessante oportunidade de pesquisa sobre literatura, cinema e suas relações.

Hans Staden fez duas viagens ao Brasil, entre 1547 e 1555, na segunda delas permanecendo alguns anos no país, devido ao naufrágio de sua embarcação e à espera de uma nova oportunidade de voltar à Europa. Sendo alemão, Staden recorreu, na primeira viagem, aos portugueses, e na segunda viajou em navio espanhol. Com o naufrágio do navio espanhol no litoral de Itanhaém e sem perspectivas de retorno à sua terra, Staden permaneceu durante dois anos entre os portugueses que ali viviam e que eram aliados dos índios tupiniquins. Devido ao seu conhecimento de artilharia, Staden passou a ser o responsável pelo forte da aldeia, vigiando possíveis ataques de povos inimigos dos portugueses, como os tupinambás. O trato era que Staden ali permaneceria por no máximo dois anos e retornaria à Europa em uma embarcação portuguesa, além receber o pagamento e as honras de Sua Majestade pelos serviços prestados aos portugueses em terras brasileiras.

Certa vez, em uma caminhada à procura de um índio tupiniquim desaparecido, Staden foi capturado por índios tupinambás que, julgando ser ele português por estar aliado aos tupiniquins (inimigos dos tupinambás), desejavam matá-lo e comê-lo em um ritual antropofágico. Daí por diante foram nove meses de luta por sobrevivência para Staden, que tentava a todo custo provar não ser português, mas sim da região de Hessen, o que, para os índios, era difícil de acreditar. Esse é um resumo da história que Staden nos conta em seu livro, que foi uma das primeiras obras sobre o Brasil, reproduzida em vários idiomas e em mais de cinquenta edições ao longo dos anos.

Em 1999, a mesma história foi tema do filme brasileiro *Hans Staden*, dirigido por Luís Alberto Pereira. Essa releitura nos chamou a atenção pelo fato de ser uma releitura de uma das

primeiras leituras do Brasil, um olhar europeu sobre o Novo Mundo, traduzido, então, por um olhar brasileiro contemporâneo. Classificado como drama biográfico e histórico, o filme participou de vários festivais de cinema no Brasil e no mundo e recebeu vários prêmios nacionais e internacionais no ano de seu lançamento (1999). Alguns deles foram o *Prêmio de Melhor Direção de Arte*, *Prêmio de Melhor Trilha Sonora* e *Prêmio Especial do Juri*, no Festival de Brasília de 1999; *Prêmio de Melhor Fotografia* e *Prêmio de Melhor Direção de Arte*, no Festival de Recife de 1999; e *Prêmio de Melhor Filme* no Festival de Santa Maria, em Portugal, entre outros.¹ As filmagens foram realizadas em Ubatuba (SP) e o filme procurou reproduzir, na medida do possível, a realidade da época, tal como descrita por Hans Staden. Houve um trabalho com especialistas na cultura indígena brasileira, para que os costumes, as lutas, as danças e a própria língua dos índios daquela época fossem representados no filme. Não apenas essa tentativa de “recriar” a realidade descrita por Hans Staden em 1557 faz da obra um rico objeto para os estudos de cinema, mas também o fato de que ela conta, nas telas, uma história que é uma referência em termos de literatura de viagem.

O texto de Staden que, ainda no séc. XVI, buscou apresentar-se como tão verídico quanto fosse possível, mostrou-se ainda mais interessante quando contrastado com o filme de 1999. Uma obra escrita quando o romance ainda não era uma tradição e quando ainda eram escassos os relatos e as informações sobre o “Novo Mundo”, ao mesmo tempo em que a imprensa ainda dava seus primeiros passos, não poderia deixar de nos intrigar em relação a muitas de suas características. De fato, os relatos de Staden oferecem muitas possibilidades de estudo e pesquisa em várias áreas. Nota-se, sobretudo, que os estudos de história, geografia, sociologia, botânicos, entre outros, são muito mais frequentes do que os estudos relacionados a aspectos do próprio texto. Como se fez necessário selecionar um aspecto para ser pesquisado neste trabalho, tivemos que deixar de lado muitas outras possibilidades e interesses levantados pelo livro de Staden, a fim de estabelecer um recorte objetivo, tão necessário para o trabalho científico.

A escolha de focar a narrativa na literatura e no cinema deveu-se a observações interessantes que surgiram durante a leitura da obra e ao assistir ao filme. Verificamos, em um primeiro contraste das duas obras, que certos acontecimentos são apresentados de formas

¹ HANS STADEN. Direção de Luiz Alberto Pereira. Produção de Jorge Mendes e Luiz Alberto Pereira. Intérpretes: Carlos Evelyn, Ariana Messias, Darci Figueiredo, Beto Simas, Milton de Almeida, Stenio Garcia, Sergio Mamberti, Claudia Liz. Roteiro: Luiz Alberto Pereira. Fotografia: Uli Burtin. Música: Marlui Miranda e Lelo Mazarino. Brasil/Portugal: IPACA/Jorge Neves/Lapfilme, 1999. 1 DVD (92 min.), sonoro, colorido. Legendado.

e em sequencias diferentes. Entender como isso se deu tornou-se então a questão central para nós neste trabalho.

Ao contrastar essas duas obras separadas por cinco séculos, em uma primeira análise mais superficial, e perceber muitas diferenças entre elas, interessamo-nos pelo estabelecimento de um projeto científico que nos permitisse traçar um caminho na busca pelo maior entendimento da relação literatura-cinema. Se, por um lado, foram as diferenças entre livro e filme que despertaram nosso olhar crítico e investigativo, por outro lado procuramos nos manter, tanto quanto possível, distantes dos pré-julgamentos tão comuns a quem se propõe a falar de filmes baseados em livro. Se há ainda trabalhos dedicados a estudar relações entre literatura e cinema que se debruçam sobre noções de “fidelidade” entre essas duas formas de narrar, não nos interessamos neste trabalho pela compreensão do quão fiel um filme pode ser a uma obra literária, muito pelo contrário, uma vez que, concordando com Merleau-Ponty, entendemos que “o filme não deseja exprimir nada além do que ele próprio, (...) um filme significa da mesma forma que uma coisa significa”.²

Foi nosso objetivo, antes de tudo, perceber os contrastes das duas formas de narrar uma história e seus artifícios para cativar o espectador. Se diversos romances clássicos traduzidos em filmes despertaram o interesse nos estudos da correspondência e da noção de “fidelidade” entre a literatura e o cinema, nossa pesquisa se propôs a perceber, antes, as diferenças entre os dois meios, não defendendo a fidelidade a uma história específica, mas verificando como diferentes histórias são narradas ou *se narram* no momento exato em que se lê o livro ou se assiste ao filme. Esse é o desafio a que nos propusemos, a fim de trazer contribuições aos estudos de literatura e cinema.

O trabalho é composto por três capítulos. O primeiro deles, “Hans Staden e sua *História Verdica*”, dedica-se a apresentar a obra e seu contexto histórico, suas principais características e informações adicionais relevantes, bem como detalhes sobre o autor. Ali abordamos detalhes da história das viagens de Staden, que se mistura com aquela que ele nos conta em seu relato, isso tudo em um momento em que o Brasil não existia tal como hoje. Além de um resumo do que o livro *Duas Viagens ao Brasil* relata, procuramos descrever um pouco do contexto histórico e do que significava ser viajante naquela época. Também observamos aspectos estruturais mais gerais da obra, como a composição e disposição dos capítulos, as ilustrações, o prefácio, entre outros.

² MERLEAU-PONTY, Maurice. O cinema e a nova psicologia. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983, p. 115.

O segundo capítulo é dedicado à fundamentação teórica do trabalho. Na primeira parte, trataremos de questões usualmente abordadas quando se pensa a respeito da relação entre literatura e cinema. Em seguida, na segunda parte desse capítulo, detalharemos a teoria da narrativa cinematográfica proposta por David Bordwell. Partiremos de algumas premissas do autor a respeito do fenômeno narrativo no filme, o que inclui reconsiderar a tão comum analogia com a narrativa linguística que se pratica em estudos entre literatura e cinema, para chegar a uma nova proposta de análise do filme.

A análise de uma sequência do filme *Hans Staden* é realizada na primeira parte do terceiro capítulo. Em seguida, na segunda parte, serão os trechos correspondentes do livro os analisados. Preferimos fazer as análises nessa ordem, e não o contrário, justamente para tentar evitar que se criem expectativas em relação ao filme que tenham a ver com a noção de “fidelidade” que procuramos evitar. Dessa forma, com o capítulo que aborda os aspectos narrativos do livro sucedendo à análise fílmica, procuraremos estabelecer uma comparação menos “pré-julgadora”, no intuito de chegar a novas conclusões sobre a relação literatura-cinema e sobre a própria forma de se estudar essa questão.

CAPÍTULO 1 – HANS STADEN E SUA HISTÓRIA VERÍDICA

Quando Hans Staden desembarcou em Pernambuco em sua primeira viagem à América, em 1549, o Brasil não existia de fato como Estado e nação. Os esforços dos portugueses na manutenção do território e na consolidação do processo de colonização eram muitos, mas eles não conseguiam evitar que navios franceses, ingleses e holandeses explorassem suas terras e tentassem estabelecer permanência. Além dessa disputa, outro fator também dificultava a empreitada portuguesa: a resistência dos nativos. Divididos entre diversas tribos com culturas e línguas diferentes e com rivalidades entre si, os índios ofereciam resistência e lutavam em favor da manutenção de suas terras. Eram tempos de instabilidade e, como explica Fernando A. Novais:

Nesta etapa, por assim dizer a pré-história da colonização, a figura que se destaca como um tipo ideal é a do aventureiro, pois todas essas atividades constituíam uma autêntica aventura nos trópicos: aventureiros, evidentemente, os piratas e os corsários que disputavam o comércio do pau-brasil; aventureiros, também, os capitães e as tripulações portuguesas (estes, muitas vezes aventureiros forçados) das naus que tentavam impedir e expulsar os “estrangeiros”, reservando para os lusos a exclusividade da exploração e o domínio da terra; aventureiros, enfim os missionários que se enterravam por esses confins, para engajar o diálogo da conversão do gentio. Dominação política, exploração econômica, missionação, as três vertentes básicas da colonização; três esferas da mesma aventura, porque absolutamente imprevisível. E a figura típica que encarna, aqui, este momento, é a do degredado, isto é, o aventureiro forçado; deles pouco se sabe, além do fato de que foram fundamentais para o destino dessa experiência. (...) Aventureiro, esse Hans Staden, de quem sabemos quase nada além do que nos diz seu texto, e que é muito pouco: apenas que resolveu, “sendo vontade de Deus”, visitar a Índia, e que, armado dessa intenção, buscou Portugal, através da Holanda...³

Na sua primeira viagem, a serviço dos portugueses e sob o comando de um certo capitão Penteado, Staden vivenciou dificuldades e infortúnios diversos. A empreitada tinha como objetivos o comércio do pau-brasil, o combate ao contrabando praticado por mouros na costa africana e aos navios franceses que disputavam o comércio na costa do Brasil, além do transporte de degredados. Após cumprir sua missão na costa africana e ter abastecido o navio na Ilha da Madeira, a tripulação desembarcou em Pernambuco, em janeiro de 1549. Ali chegando e a pedido do donatário Duarte Coelho, eles rumaram à Vila de Igarapé, mais ao norte, onde combateram índios inimigos dos portugueses, enquanto o donatário cuidava de

³ NOVAIS, Fernando. O “Brasil” de Hans Staden. In: STADEN, Hans. *Hans Staden: primeiros registros escritos e ilustrados sobre o Brasil e seus habitantes*. Trad. Angel Bojadsen. São Paulo: Terceiro Nome, 1999, p. 12-20.

defender a vila de Olinda, que também enfrentava ataques de nativos. Encontrando forte resistência em Igarçu, a embarcação de Staden dirigiu-se ainda mais para o norte, à ilha de Itamaracá, onde reabasteceu-se de mantimentos, para depois partir rumo à costa dos potiguares (Paraíba), em busca de pau-brasil. Lá chegando, os navegantes encontraram um navio francês carregado dessa madeira e, na tentativa de capturá-la, perderam o mastro principal e parte da tripulação e se viram obrigados a rumar de volta a Portugal, mesmo sem ventos favoráveis. Daí até desembarcarem em Lisboa, 16 meses depois, passaram por muitos sofrimentos.⁴

Passado algum tempo, mesmo após as tantas dificuldades que vivenciou, Staden se envolveu em outra viagem para as mesmas terras, dessa vez mais ao Sul. Em abril de 1550, o alemão embarcou no navio “São Miguel”,⁵ que partiu em busca do Rio da Prata. Além desse navio, comandado pelo capitão João de Salazar, duas outras embarcações menores se juntaram à expedição. Durante toda a viagem, diversos infortúnios acometeram a tripulação, composta por cerca de 300 pessoas, como uma terrível tempestade que separou as duas caravelas da embarcação principal e o ataque por corsários franceses, que levaram todos os bens. Somente em dezembro chegaram à Ilha de Santa Catarina, onde encontraram apenas uma das caravelas desgarradas - a outra nunca mais foi encontrada. Tendo ali encontrado portugueses que lhes informaram que os índios seus aliados eram os tupiniquins e tomando as coordenadas para o sul e para o norte, a tripulação dividiu-se em duas expedições, uma maior, que iria para o Rio da Prata e outra menor, da qual Hans Staden fazia parte, que rumaria em direção a São Vicente, ao norte.

Em São Vicente, onde foram recebidos por portugueses, Staden e os demais tripulantes fixaram-se por alguns dias. A embarcação estava muito danificada depois da viagem difícil desde a Europa e não se sabia ao certo quais seriam os próximos passos da missão. Um fato, porém, viria a mudar o destino do viajante alemão: as suas habilidades como artilheiro. Preocupados com ataques constantes de índios tupinambás (inimigos dos tupiniquins, que eram aliados dos portugueses), os portugueses pediram que Staden ficasse por quatro meses no comando do forte de Bertiooga. O alemão aceitou a proposta, com a condição de que o rei providenciaria o envio de um oficial e de navios para ajudar na construção de um forte de pedra, mais resistente e seguro, o que foi feito. Passados os quatro meses, Staden pediu a dispensa de seus serviços, mas lhe foi pedido que ficasse por mais

⁴ Ibidem, p. 15.

⁵ Ibidem.

tempo. Ele aceitou ficar por mais dois anos, quando então partiria no primeiro navio para Portugal, onde receberia recompensas por seus serviços.⁶

Algum tempo depois, enquanto caminhava só à procura de um índio tupiniquim desaparecido, Staden foi capturado por índios tupinambás que, julgando ser ele português por estar aliado aos tupiniquins, seus inimigos, desejavam matá-lo e comê-lo em um ritual antropofágico. Daí por diante foram nove meses de luta por sobrevivência para Staden, que tentava a todo custo provar não ser português, mas sim da região de Hessen, o que, para os índios, era muito difícil compreender. Nas mãos do inimigo, o viajante alemão teve que ser hábil para não ser morto e “devorado” em ritual antropofágico, como várias vezes presenciou. O relato de Staden é rico em detalhes sobre os costumes indígenas, suas crenças, hábitos, mas não isento de um olhar europeu e cristão, um olhar julgador e em conformidade com os valores e discursos de sua época.

Escrita em alemão gótico, a primeira publicação dessa obra aconteceu em 1557, em Marburgo, Alemanha, com o extenso nome *Warhaftig Historia und beschreibung eyner Landtschafft der Wilden/Nacketen/Grimmigen Menschfresser Leuthen/in der Newenwelt America gelegen/vor und nach Christi geburt im Land zu Hessen unbekant/biss vff dise ij./ nechjt vergangene jar/Da sie Hans Staden von Homberg auss Hessen durch sein eygne erfahrung erkant/ vnd yetzo durch den truck an tag gibr.*⁷

⁶ Ibidem, p. 16.

⁷ Nome original em alemão segundo o exemplar original de uma das edições de 1557. Cf. STADEN, Hans. *Warhaftig Historia und beschreibung eyner Landtschafft der Wilden/Nacketen/Grimmigen Menschfresser Leuthen/in der Newenwelt America gelegen/vor und nach Christi geburt im Land zu Hessen unbekant/biss vff dise ij./ nechjt vergangene jar/Da sie Hans Staden von Homberg auss Hessen durch sein eygne erfahrung erkant/ vnd yetzo durch den truck an tag gibr.* [sic] Dedicirt dem Durchleuchtigen Hochgebornen herrn/ H. Philipsen Landtgraff zu Hessen/Graff zu Catzenelnbogen/Dietz/Ziegenhain vnd Nidda/seinem G.H. Mit eyner vorrede D. Joh. Dryandri/genant Eychman/ Ordinarij Professoris Medici zu Marpurgk. *Inhalt des Bhchline volget nach den Vorreden.* Marpurg: Andreas Kolbe, 1557. Disponível em <<http://www.obrasraras.usp.br>>. Acesso em: 11/08/2011. A partir daqui, a obra passará a ser referida como *Warhaftig Historia und beschreibung...*

Warhaftig

Historia vnd beschreibung eyner Landtschafft der Wilden / Nacketen / Grimmigen Menschfressen Leuthen / in der Newenwelt America gelegen / vor vnd nach Christi geburt im Land zu Hessen vnbekant / biß vff dise n. nechst vergangene jar / Da sie Hans Staden von Homburg auß Hessen durch sein eygne erfahrung erkant / vnd yetzo durch den truck an tag gebt.

Dedicirt dem Durchleuchtigen Hochgebornen herren / H. Philipsen Landtgraff zu Hessen / Graff zu Carzenelnbogen / Dierz / Ziegenhain vnd Nidda / seinem G. H.

Mit eyner vorrede D. Joh. Dryandri / genant Eychman / Ordinarij Professoris Medici zu Marpurg.

Inhalt des Buchlins volget nach den Vorreden.

Getruckt zu Marburg / im jar M. D. LVII.

FIGURA 1 – Página de rosto da edição de 1557 aqui consultada.

In: STADEN, Hans. *Warhaftig Historia und beschreibung...* Marburg: Andreas Kolbe, 1557. Disponível em <<http://www.obrasraras.usp.br>>. Acesso em: 11/08/2011.

Dentre todas as edições existentes em língua portuguesa, vários títulos diferentes podem ser encontrados. Na edição brasileira de 1999, da Editora Terceiro Nome, por exemplo, a tradução de Angel Bojadsen, feita a partir da adaptação para o alemão moderno, realizada por Karl Fouquet em 1981, traz o seguinte título em português: *História Verdica e descrição de uma terra de selvagens, nus e cruéis comedores de seres humanos, situada no Novo Mundo da América, desconhecida antes e depois de Jesus Cristo nas terras de Hessen até os dois últimos anos, visto que Hans Staden, de Homberg, em Hessen, a conheceu por experiência própria, e que agora traz a público com essa impressão*.⁸

Desde a primeira edição, dezenas de outras foram realizadas em alemão e vários outros idiomas. Ao analisar algumas edições às quais tivemos acesso, notamos diferenças não só em termos de adaptações do alemão e novas traduções para o português e outras línguas a partir do original, como também no que diz respeito ao título. Enquanto algumas preferiram manter um nome longo, tão próximo quanto possível do original, outras edições trazem versões mais curtas do título como *Zwei Reisen nach Brasilien* ou *Wahrhaftige Historia*, em alemão, e, em português, *Duas Viagens ao Brasil*, *Aventuras de Hans Staden*, *História Verdica*, entre outros. Neste trabalho, decidimos nos referir à obra como *Duas Viagens ao Brasil*, com base no título em português da versão bilíngue de 2007, publicada pelo Instituto Martius-Staden, com adaptação para o alemão atual de Joachim Tiemann e tradução para o português de Guiomar Carvalho Franco.⁹ Considerando-a mais atual e completa, baseamo-nos em grande medida nessa versão para a reprodução dos capítulos que serão analisados neste trabalho, bem como na introdução crítica de Franz Obermeier e nas vastas informações complementares que acompanham o livro.

Já pela nota introdutória da obra, que Hans Staden inicia com muitas honras ao príncipe de Hessen – responsável pelo financiamento e publicação da mesma –, seguidas de louvores e agradecimento a Deus e da citação de um salmo, é possível verificar que a obra é permeada por um olhar cristão sobre o Novo Mundo. O prefácio, escrito pelo Dr. Dryander, então professor na Universidade de Marburg,¹⁰ também permite alcançar as condições em que a obra foi publicada, qual era o estágio da ciência à época e como essa se colocava frente a

⁸ STADEN, Hans. *Hans Staden*: primeiros registros escritos e ilustrados sobre o Brasil e seus habitantes. Trad. Angel Bojadsen. São Paulo: Terceiro Nome, 1999.

⁹ STADEN, Hans. *Warhaftige Historia*: Zwei Reisen nach Brasilien (1548-1555). Historia de duas viagens ao Brasil. Kritische Ausgabe. Ed. crítica: Franz Obermeier. Trad. Guiomar Carvalho Franco. Kiel: Westensee-Verlag, 2007. Original alemão. (Fontes Americanae, 1)

¹⁰ Ibidem, p. 31.

questões religiosas. As palavras de Dr. Dryander mostram, além disso, que ele atuara como editor da obra.

Hans Staden, que ora faz publicar este livro com seu relato sob forma impressa, pediu-me que revisse, corrigisse e, quando necessário, aperfeiçoasse esta tua História. Eu atendi ao seu pedido por vários motivos. Primeiro, porque conheço há cinquenta anos o seu pai, que nasceu e foi criado na mesma cidade que eu... (...) Segundo, assumi o trabalho de rever este pequeno livro com tanto mais alegria e carinho conquanto me apraz dedicar-me às coisas que dizem respeito à matemática, tais como a cosmografia, isto é, a descrição e a medição dos países, cidades e estradas, os quais são retratados de diversas formas neste livro. (...) Ele [Staden] não se deixa levar pela busca da fama e pelas vaidades mundanas; ao contrário, quer unicamente servir à honra de Deus e testemunhar a gratidão pela graça recebida de sua libertação. (...) E porque o fez de forma despojada e desprovida de palavras enfeitadas e pomposas, me convence da autenticidade e sinceridade de seu relato.¹¹

Notamos aí a preocupação de Staden em comprovar a autenticidade dos eventos narrados na obra, pelo que ele recorre à recomendação de um estudioso das ciências, como também faz referências frequentes a Deus e à fé cristã. Além disso, nota-se que a simplicidade e objetividade eram elementos muito valorizados para que a obra fosse considerada um relato autêntico. No decorrer do prefácio, Dr. Dryander discorre muito sobre a ciência e a correspondência da narrativa de Staden às descobertas científicas em debate naquela época:

Alguns exemplos da astronomia podem servir de ilustração. Nós, moradores da Alemanha e de países vizinhos, sabemos por antigas tradições e por experiência quanto tempo duram o inverno, o verão e as duas outras estações do ano, o outono e a primavera. E também quanto tempo duram o dia e a noite respectivamente mais longo e mais curto no verão e no inverno. (...) Mas, agora, quando alguém pretende que haja lugares no mundo em que o sol não se põe durante meio ano e em que o dia mais longo dura seis meses ou meio ano, da mesma forma que a noite mais longa; ou que se encontram regiões em que as quatro estações ocorrem duas vezes por ano, portanto dois verões e dois invernos; ou que o Sol e outras estrelas, na verdade a menor estrela do céu, não importa quão minúscula ela nos pareça, na verdade seria maior que a Terra inteira; e incontáveis outras coisas deste tipo - então o homem simples poderá apenas ter o maior desprezo por tais afirmações e não lhes atribuir o mínimo crédito e considerar tudo absurdo. (...) No entanto, estas coisas são tão claramente provadas pelos astrônomos que, para os especialistas, não há margens para dúvidas. (...) Mas o fato de as massas considerarem estas coisas inverídicas não deve fazer com que concordemos que deva ser assim. (...) O homem simples não conhece todas essas coisas, e tampouco acredita nelas. Deve-se perdoar sua ignorância, pois não apremendeu muito sobre as ciências. Mas que pessoas respeitáveis e muito instruídas duvidem destas coisas cuja veracidade realmente já foi provada é tão condenável quanto prejudicial...¹²

¹¹ STADEN, Hans. *Hans Staden*: primeiros registros escritos e ilustrados sobre o Brasil e seus habitantes. Trad. Angel Bojadsen. São Paulo: Terceiro Nome, 1999, p. 31.

¹² *Ibidem*, p. 32-33.

Nota-se uma necessidade de defender a publicação da incredulidade por parte daqueles que não viam com bons olhos as descobertas da ciência. Consideramos essa questão relevante e fundamental para compreender a obra porque pode ter influência direta sobre a forma do texto, o discurso utilizado, a composição das imagens etc. – isso tudo em uma época em que a imprensa ainda dava seus primeiros passos e a curiosidade europeia sobre o além-mar era imensa.

Quanto à estrutura de *Duas Viagens ao Brasil*, verificamos que a obra divide-se em duas partes. A primeira parte, com cinquenta e três capítulos, trata do relato dos acontecimentos das duas viagens, com certo tom epopeico e lógica narrativa próprios. Já a segunda parte dedica-se à descrição dos modos e costumes dos índios tupinambás e divide-se em trinta e oito capítulos, em um estilo que remete mais a uma enciclopédia que a aventuras.

Muitas características da estrutura da obra despertaram nossa atenção. Uma delas são os títulos bastante extensos que compõem as duas partes do livro. Na primeira parte, por exemplo, temos os seguintes títulos: “Como fui capturado pelos selvagens” (cap. 18); “O que ocorreu durante o percurso até a terra dos Tupinambás” (cap. 20); “Como, depois da dança, me levaram para Ipitu-guaçu, que deveria me matar” (cap. 24). Já na segunda parte verificam-se títulos como “Onde eles dormem” (cap. 7); “Que estatura têm as pessoas” (cap. 9) e “Como temperam seus alimentos” (cap. 12).¹³ Além desses exemplos, as várias dezenas de capítulos nos permitiram verificar que, em geral, nas duas partes do livro, os títulos têm um apelo narrativo.

Frequentemente eles se iniciam pelo advérbio de modo “como” e funcionam como uma prévia do que o capítulo irá revelar. Nesse sentido, funcionam como uma sinopse de cada capítulo, pois revelam o que aconteceu (ou acontecerá) e como tal eventualidade se deu. Enquanto na primeira parte, que narra os eventos da viagem de Staden, os títulos apresentam o verbo no passado, marcando uma ação pontual e já concluída, na segunda parte quase todos eles apresentam o verbo no presente, em um estilo que tende a ser mais descritivo e objetivo, aproximando-se mais do texto científico.

Os capítulos, por sua vez, são bastante curtos e, de certa forma, independem uns dos outros, principalmente na segunda parte, que não tem relação direta com os eventos da primeira parte, muito menos uma sequência lógica. A impressão que se tem ao ler a segunda parte é a de que o arranjo da ordem dos capítulos é aleatória e que os mesmos poderiam ser

¹³ Ibidem.

lidos em qualquer ordem, sem prejuízo algum no que diz respeito à lógica narrativa dessa segunda parte como um todo. O mesmo não se pode concluir sobre a primeira parte, na qual os capítulos narram acontecimentos específicos, com começo, meio e fim, e nem sempre apresentam informações precisas sobre as datas dos fatos narrados.

Sobre a relação dos capítulos da primeira parte com o calendário ocidental, o que se observa em alguns capítulos é a citação de dados como o ano, mês e dia, sendo esse último muitas vezes especificado pelo nome do santo que homenageia. Alguns exemplos são “Quando baixamos âncora, era o dia de Santa Catarina, do ano de 1550” (cap. 9); “No ano de 1554, mais ou menos no sexto mês do meu cativo...” (cap. 39); “Por volta de 20 de fevereiro de 1555 chegamos à França...” (cap. 52). Apesar de informações precisas como essas em parte dos capítulos, a maioria deles não apresenta data. O que se nota na maioria dos casos é o emprego de locuções adverbiais de tempo e elementos dêiticos como, por exemplo, “certa noite...” (cap. 2), “no dia seguinte, a julgar pelo sol, devíamos estar na hora das ave-marias...” (cap. 21), “cerca de oito dias antes...” (cap. 40), “quatro dias mais tarde...” (cap. 41).¹⁴

Se por um lado não é possível saber ao certo a data exata de todos os acontecimentos descritos por Hans Staden na primeira parte do livro, por outro, a ordenação dos capítulos, juntamente com elementos dêiticos referentes ao tempo, permitem ao leitor deduzir a sequência dos eventos. Temos, portanto, nos capítulos, várias narrativas menores que, juntas e sequencialmente ordenadas, constituem uma narrativa maior. A própria leitura dos títulos dos capítulos na ordem apresentada no sumário pode ser considerada uma narrativa em que eventos são descritos e encadeados.

Além do texto, diversas imagens compõem o livro desde sua primeira edição. Tratam-se de desenhos que, muito provavelmente, não foram feitos pelo próprio Hans Staden, mas por outra pessoa e sob sua orientação.¹⁵ Como já observado em várias edições, as iniciais *DH*, na figura que ilustra o primeiro capítulo, seriam de um desenhista não identificado. Ao todo, cinquenta e cinco figuras constam das duas partes do livro. São imagens feitas com o recurso da xilogravura, que consiste no entalhamento da imagem em madeira para a execução de um molde em alto relevo que permita a reprodução da imagem em papel. Esses desenhos são quase sempre vazados, ou seja, sem preenchimento. Quando há o preenchimento, ele é

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ STADEN, Hans. *Warhaftige Historia: Zwei Reisen nach Brasilien (1548-1555)*. Historia de duas viagens ao Brasil. Kritische Ausgabe. Ed. crítica: Franz Obermeier. Trad. Guiomar Carvalho Franco. Kiel: Westensee-Verlag, 2007. Original alemão. (Fontes Americanae, 1), p. 291-305.

realizado por meio de traços paralelos e bem próximos, recurso também utilizado para criar o efeito de sombreamento. Também podemos observar que essas imagens, nas primeiras edições, bem como no exemplar original, de 1557, não vinham acompanhadas das legendas que foram inseridas em muitas das edições mais recentes.

FIGURA 2 – Xilogravura do capítulo I, com as iniciais *DH*, feita a partir de fotografias da primeira edição original.

In: STADEN, Hans. *Hans Staden*: primeiros registros escritos e ilustrados sobre o Brasil e seus habitantes. Trad. Angel Bojadsen. São Paulo: Terceiro Nome, 1999.

O recurso da perspectiva, ainda incipiente na época, não é utilizado nas imagens, pelo menos não se considerarmos a perspectiva em sua definição clássica, em que, segundo Eduardo Neiva Jr., “os objetos são representados por dedução matemática, a partir de sua aparência para o olhar imóvel do espectador”.¹⁶ O que se observa são imagens em que muitas

¹⁶ NEIVA JÚNIOR, Eduardo. *A Imagem*. São Paulo: Editora Ática, 2006, p. 36.

vezes, por exemplo, um animal é maior que os homens, um homem é muito maior que os demais ou os homens são maiores que as construções, barcos, árvores etc.

FIGURA 3 – Ilustração do capítulo 18.

FIGURA 4 – Ilustração do capítulo 30.

A desproporção entre os objetos e seres nas xilogravuras poderia, em um primeiro momento, ser interpretada como uma representação de hierarquia entre eles, os maiores tendo mais importância que os menores, por exemplo. É necessário, porém, compreender o que isso de fato significava no século XVI e quais eram as intenções e o ponto de vista do autor. Segundo Eduardo Neiva Jr., foi a partir de 1400 que a perspectiva começou a ser utilizada por grandes pintores em suas obras. Sobre ela, Neiva Jr. afirma:

Platão tinha horror à perspectiva. Parecia-lhe imoral que o pintor corrigisse as proporções da realidade, adaptando-as às condições da visão. (...) A perspectiva representa somente um dado da realidade: a maneira pela qual as linhas e os volumes

se apresentam para o espectador. Ela é, portanto, pura aparência, mera ilusão, que resulta da intenção consciente de enganar por parte de quem desenha, pinta, esculpe, ou planeja arquitetonicamente. (...) O recurso a argumentos morais não resolve o impasse da representação por perspectiva, cuja função se situa no dilema de apresentar as coisas e suas medidas conforme se interligam ou, então, produzir imagens como as vemos. Caso a escolha recaia na representação das coisas a partir de suas relações objetivas, será necessário que o espectador seja posto fora de cena. Platão preferia a objetividade, a permanência, à subjetividade do ponto de vista.¹⁷

Não se sabe ao certo o motivo da adoção de certas técnicas de ilustração em detrimento de outras disponíveis na época. Franz Obermeier diz sobre as imagens:

Nem os desenhistas nem os gravadores em madeira de Staden são conhecidos, tampouco seus locais de trabalho. (...) Pode-se supor que os desenhos remontem aos próprios esboços de Staden. Em vista do primitivismo das gravuras, mesmo para a evolução artística da época, pode-se pensar em um estúdio que talvez fosse antes especializado na gravação de selos. É sabido, porém, que as ilustrações na primeira edição de 1557 foram empregadas com o conhecimento e aprovação de Staden, visto que ele se refere a elas no texto repetidas vezes, e Dryander também as menciona no prefácio. Além disso, as ilustrações contêm, além de diversos delineamentos costeiros corretos, alguns detalhes etnológicos precisos, que não são mencionados no texto *expressis verbis* e que por essa razão devem ter se originado de informações diretas de Staden ao gravador, como, por exemplo, a primeira representação do ato de fumar na arte européia.¹⁸

¹⁷ Ibidem, p. 29.

¹⁸ OBERMEIER, Franz. Introdução. In: STADEN, Hans. *Warhaftige Historia: Zwei Reisen nach Brasilien* (1548-1555). História de duas viagens ao Brasil. Kritische Ausgabe. Ed. crítica: Franz Obermeier. Trad. Guiomar Carvalho Franco. Kiel: Westensee-Verlag, 2007. Original alemão. (Fontes Americanae, 1), p. 305.

FIGURA 5 – Representação de índios fumando. Xilogravura que ilustra o capítulo 30.

In: STADEN, Hans. *Warhaftige Historia: Zwei Reisen nach Brasilien* (1548-1555). Historia de duas viagens ao Brasil. Kritische Ausgabe. Ed. crítica: Franz Obermeier. Trad. Guiomar Carvalho Franco. Kiel: Westensee-Verlag, 2007. Original alemão. (Fontes Americanae, 1), p. 76.

Entre vários motivos, o texto de Staden é inovador no que diz respeito à utilização conjunta de imagem e texto nos relatos de viagem. Obermeier fala de uma função retórica das imagens em conjunto com o texto, que vai além da mera adaptação da obra a um estilo de livro mais popular quanto ao sistema ilustrativo. Segundo o estudioso, é justamente a presença

das imagens que permite que Staden adote um tom neutro em passagens nas quais narra eventos que lhe causavam horror, como os rituais de canibalismo.¹⁹

As representações detalhadas dos costumes brutais nas vastas ilustrações em madeira não têm somente uma função ilustrativa, mas também a da integração do aspecto afetivo por meio da mímica do autor nelas representado, que a historiografia não permite a um texto científico.²⁰

Pelas razões acima mencionadas, podemos dizer que o texto de Staden apresenta aspectos de um texto “multimídia”. Ao contar com ilustrações, uma inovação para os textos do mesmo tipo dele na época, ainda mais em uma atuação retórica conjunta com o texto, o livro de Staden se destaca dos demais pertencentes ao mesmo gênero, o dos livros de viagem.

Segundo Ana Paula Seco, os termos *Livros de Viagens ou Literatura de Viagem* designam “todos os relatos que deram à Europa uma visão do ‘Novo Mundo’ através de uma experiência própria”; “a literatura de viagem une exploração, aventura, aprimoramento e objetividade científica, observação, impressões e representações, constituindo-se um tipo único de escrito”. O que determina a descrição realizada é o olhar do viajante, que filtra e descreve, segundo seus próprios conceitos e sua noção de realidade, tudo o que vê. Essa narrativa pode aparecer de diversas formas, entre elas, relatos de viagens propriamente ditos, diários pessoais ou para fins científicos, correspondência com a família ou amigos ou, ainda, em forma de registros de acontecimentos cronológicos, muitas vezes comportando mais de uma dessas formas.²¹

Além das características que enquadram os relatos de Staden no gênero *literatura de viagem*, outros aspectos se observam em relação à obra. Em seu prefácio crítico, Franz Obermeier caracteriza a obra como portadora de elementos da literatura edificante: “Staden conseguiu pela primeira vez criar um relato de viagem pessoal, que satisfazia a exigência protestante por autenticidade, leitura ressurrecional da historiografia e testemunho da fé.”²² Ainda segundo Obermeier:

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibidem.

²¹ SECO, Ana Paula. Livros de Viagens ou Literatura de Viagem. In: UNICAMP. *Navegando na História da Educação Brasileira*. Disponível em: <http://www.histedbr.fae.unicamp.br/navegando/glossario/verb_c_livros_de_viagens_ou_literatura_de_viagem.htm>. Acesso em: 11/08/2011.

²² OBERMEIER, Franz. Introdução. In: STADEN, Hans. *Warhaftige Historia: Zwei Reisen nach Brasilien (1548-1555)*. Historia de duas viagens ao Brasil. Kritische Ausgabe. Ed. crítica: Franz Obermeier. Trad. Guiomar Carvalho Franco. Kiel: Westensee-Verlag, 2007. Original alemão. (Fontes Americanae, 1), p. 290.

Nesse tipo de literatura há “uma intenção textual moral facilmente identificável para o leitor, segundo a qual a história descrita, não raro a partir do domínio da testemunha da fé, é apresentada como modelo moral ao público-alvo e cuja repetição é recomendada. A questão é que com que recursos literários essa relação transcendental deve ser representada no texto (como por meio de metáforas, prefácios, alocações ao leitor, glosas, títulos de capítulos ou ilustrações).²³

Neste capítulo pudemos exemplificar as circunstâncias da criação da obra *Duas Viagens ao Brasil*, bem os seus aspectos formais. Como se trata de um relato de viagem, entram em questão, na análise e classificação da obra enquanto gênero, muitos outros elementos além daqueles ligados à forma do texto. Como neste trabalho o que se procura é compreender os aspectos narrativos do livro, quisemos aqui apenas introduzir a obra e os aspectos mais importantes que cercam a sua composição. Nos próximos capítulos nos dedicaremos ao estudo da obra em contraste com o filme nela inspirado, mas limitando-nos às questões de âmbito da narrativa.

²³ Ibidem, p. 299.

CAPÍTULO 2 – SOBRE LITERATURA E CINEMA

1. Literatura e cinema em intercâmbio

Entre as semelhanças básicas que qualquer pessoa poderia apontar entre a literatura e o cinema está a de que ambos são meios diferentes de contar histórias. Em teoria, uma mesma história pode ser contada em um livro ou em um filme, mas é quando um filme traz às telas do cinema uma história inspirada em um livro que se vê acirrada a discussão em torno das “adaptações” literárias. O próprio termo “adaptação” já é inapropriado, segundo Linda Cahir, porque

“adaptar” significa alterar a estrutura ou função de uma entidade de modo que seja melhor equipada para sobreviver e se multiplicar em seu novo ambiente. Adaptar é mover essa entidade para um novo ambiente. (...) “traduzir” (...) é mover um texto de uma língua para outra. É um processo de linguagem, não um processo de sobrevivência e procriação. Através do processo de tradução surge um texto totalmente novo – uma entidade materialmente diferente – que ao mesmo tempo em que tem uma forte relação com sua fonte original, é totalmente independente dela. Se pensarmos em um filme baseado em literatura como uma tradução, concluiremos que os diretores de cinema estão movendo a linguagem da literatura – feita de palavras – para a linguagem do cinema.²⁴

Temos visto em um número cada vez maior de filmes inspirados em romances de sucesso um processo em que a literatura passa a servir de fonte de material ficcional ou real para produções cinematográficas. Isso torna a comparação entre livro e filme algo cotidiano, que transpõe os limites do campo dos estudos científicos. Nesse embate, além da frustração da não- correspondência exata do filme com a interpretação e expectativa individual do espectador, conta também a noção comum da primazia da linguagem como meio narrativo. É normalmente o filme, na figura do diretor, que se vê severamente criticado como “infel” à “verdadeira história” narrada no livro. Ainda segundo Cahir:

A literatura, geralmente, ainda ocupa uma posição mais privilegiada do que os filmes na hierarquia cultural; e os leitores frequentemente têm uma atitude “apropriadora” para com o livro; uma atitude que influencia sua recepção de um filme baseado em um livro. Eles frequentemente sentem-se desapontados quando o filme não coincide com suas próprias ideias a respeito do que leram, não percebendo que sua própria leitura é,

²⁴ CAHIR, Linda Costanzo. *Literature into film: Theory and practical approaches*. Jefferson, NC: McFarland & Co, 2006, p. 14. As passagens deste livro aqui citadas serão de nossa tradução.

por si só, um ato de tradução. Leitores traduzem palavras em imagens e formam impressões particulares fortes e vívidas a respeito de como o mundo ficcional do livro deva parecer e o que tudo aquilo significa; palavras são traduzidas em experiências emocionais. Quando um filme não corresponde às ideias, imagens e interpretações – até mesmo uma simples recordação – do livro, ele é considerado de fato deficiente e decepcionante, causando a impressão geral de que *o filme nunca é tão bom*.²⁵

Ao que nos parece, um dos principais problemas na crítica de filmes baseados em livros também é a confusão que se faz entre conceitos da teoria narrativa, como *história* e *diegese*. Como observa Marc Vernet, em *A Estética do Filme*,²⁶ o sentido moderno de *diegese* difere daquele concebido por Aristóteles e Platão, em que essa era, assim como a *mimese*, uma das possíveis maneiras de narrar, ambas modalidades da *leixis*. Segundo Vernet, na modernidade “a *diegese* é (...) a história compreendida como pseudomundo, como universo fictício, cujos elementos se combinam para formar uma globalidade”.²⁷ Portanto, o termo *diegese* vem substituir o que antes se usava chamar *história*. De acordo com Vanoye & Goloit-Lété, *diegese* não é sinônimo de *história* porque tem um alcance mais amplo, mas ambas dizem respeito à “parte da narrativa não especificamente fílmica. São o que a sinopse, o roteiro e o filme têm em comum: um conteúdo, independente do meio que dele se encarrega”.²⁸ A partir dessa noção compreendem-se as várias expressões derivadas do termo como “universo, tempo e espaço *diegéticos* ou *extra-diegéticos*” etc.

Em *Film Verstehen*, James Monaco diz do cinema que devido ao seu grande potencial narrativo, a sua relação com a literatura é muito mais forte do que com outros meios, como a pintura ou o teatro. Ele destaca, ainda, que literatura e cinema têm em comum a possibilidade de narrarem grandes histórias com riquezas de detalhes e da perspectiva de um narrador. Mas todas as informações contidas em um romance não poderiam ser traduzidas por um filme, visto que “um roteiro tem em média entre 125 e 150 páginas, enquanto um romance popular, o quádruplo. Detalhes do enredo se perdem quase que regularmente na tradução do livro em filme”.²⁹ Por outro lado, o filme “tem possibilidades visuais que o romance não tem”.³⁰ Essas possibilidades visuais do cinema não encontram um paralelo à altura na literatura e por isso

²⁵ Ibidem, p. 13.

²⁶ VERNET, Marc. Cinema e narração. In: AUMONT, Jacques et alii. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 2009, p 89-153.

²⁷ Ibidem, p. 114.

²⁸ VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994, p. 40.

²⁹ MONACO, James. *Film Verstehen*. Hamburg: Rowohlt, 2007, p. 45. As passagens deste livro aqui citadas serão de nossa tradução.

³⁰ Ibidem, p. 45.

ele considera absurda qualquer tentativa por parte de um escritor de detalhar uma cena tal como ela seria vista em um filme.

Monaco vai além na comparação e atenta para o fato de que o romance é contado pelo autor e, nesse sentido, “nós vemos e ouvimos apenas aquilo que ele gostaria que víssemos e ouvíssemos. Filmes também são contados por seus autores, mas nós vemos e ouvimos muito mais do que aquilo que um diretor necessariamente gostaria”.³¹ Enquanto um romance detalha e filtra, através da linguagem, aquilo a que teremos acesso, “no filme nós temos um certo grau de liberdade para escolher, se vamos dirigir nossa atenção a determinado detalhe e não a outro”.³² Mas, se no cinema o espectador a princípio tem um acesso mais rico a detalhes da cena apresentada, por outro lado, o narrador é muito menos nítido.

Abordar a questão do narrador no cinema não é tarefa fácil. Tal como na literatura, o cinema também distingue entre autor e narrador:

O narrador “real” não é o autor, porque sua função não poderia ser confundida com sua própria pessoa. O narrador é sempre um papel fictício, porque age como se a história fosse anterior à sua narrativa (enquanto é a narrativa que a constrói) e como se ele próprio e sua narrativa fossem neutros diante da “verdade” da história. Mesmo na autobiografia, o narrador não se confunde com a própria pessoa do autor. (...) o narrador de fato produz, ao mesmo tempo, uma narrativa e uma história, da mesma forma que inventa certos procedimentos da narrativa ou certas construções da intriga.³³

Vernet julga mais apropriado utilizar o termo *instância narrativa* em vez de narrador, considerando que “o filme sempre é uma obra de uma equipe e exige várias séries de opções assumidas por muitos técnicos (produtor, roteirista, fotógrafo, iluminador, montador)”.³⁴ Já Johann N. Schimdt, em “Narration in Film”,³⁵ aponta problemas na afirmação de que não existe narrativa sem narrador no caso dos filmes de ficção.

Embora quase todos esses filmes, muitos deles adaptações da literatura, apresentem numerosas capacidades de contar histórias e pertençam, assim, a um meio predominantemente narrativo, seus modos específicos de apresentação multimídia e sua peculiar combinação de elementos espaço-temporais os distinguem de formas narrativas baseadas principalmente na linguagem”.³⁶

³¹ Ibidem, p. 46.

³² Ibidem, p. 46.

³³ VERNET, op. cit., p. 111.

³⁴ Ibidem, p. 111.

³⁵ SCHMIDT, Johann N. Narration in Film. In: HÜHN, Peter et alii (Ed.). *Handbook of Narratology*. Berlin: De Gruyter, 2009, p. 212-227.

³⁶ Ibidem, p.212. As passagens deste livro aqui citadas serão de nossa tradução.

Para Schmidt, a ausência de um sujeito narrativo é compensada pelo termo *instância visual narrativa*,³⁷ semelhante à denominação que propõe Vernet. David Bordwell, por sua vez, atribui o processo narrativo não a um narrador personificado, mas sim às técnicas do filme, que operam “construindo o mundo da história para alguns efeitos específicos”.³⁸ Bordwell abandona o conceito de narrador em benefício de uma teoria narrativa que considera muito mais o papel do espectador no processo narrativo.³⁹ Segundo ele, seria inútil instituir um narrador nos moldes da literatura, se considerarmos que a narração cinematográfica não funciona em analogia com os processos linguísticos. Para Bordwell, a situação do filme não é de fato uma situação de comunicação e, nesse sentido, ele sugere que se deixe de lado a preocupação com a delimitação de um narrador no cinema, já que “conceder a todo filme um narrador ou um autor implícito é permitir-se uma ficção antropomórfica”.⁴⁰

As representações verbais e visuais, segundo Schmidt, têm seu elo mais forte na sequencialidade, “uma vez que os signos linguísticos e literários são apreendidos consecutivamente através do tempo, a maioria (embora não sempre) seguindo uma ordem sucessiva e causal”.⁴¹ Essa sequencialidade, entretanto, pode ser construída de várias formas e a narração literária e cinematográfica dispõem, ambas, de recursos que permitem a manipulação do tempo e a indução a certa causalidade entre eventos determinados. Mas, enquanto o filme oferece elementos visuais mais concretos, “a arte sem imagens da literatura desenvolve-se somente no tempo, e não oferece um objeto mensurável como a pintura”.⁴²

Embora o cinema e literatura se aproximem consideravelmente no que diz respeito às suas capacidades narrativas, nem sempre cinema e narração estiveram juntos. Logo que surgiu, o cinema, segundo Marc Vernet, tinha muito mais a característica de instrumento de registro (científico, documental etc.) e o encontro com a narração deveu-se à sua própria matéria expressiva, “a imagem figurativa em movimento”. Vernet parte da premissa de que “qualquer objeto [mesmo antes de sua representação] já é um discurso em si”, uma vez que possui um valor dentre uma gama de valores reconhecíveis para a sociedade. Nesse sentido, um objeto

³⁷ Ibidem, p. 212.

³⁸ BORDWELL, D. *Narration in the fiction film*. London: Methuen & Co, 1985, p. 12. As passagens deste livro aqui citadas serão de nossa tradução.

³⁹ A teoria de David Bordwell será detalhada no capítulo 2.2.

⁴⁰ BORDWELL, op. cit., p. 62.

⁴¹ SCHMIDT, op. cit., p. 212.

⁴² Apud BORDWELL, op. cit., p. 8. O tema da narração na pintura foi discutido por Gotthold Ephraim Lessing em “Laocoonte”. Cf. NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 2000.

é uma amostra social que, por sua condição, torna-se um iniciador de discurso, de ficção, pois tende a recriar em torno dele (mais exatamente, aquele que o vê tende a recriar) o universo social ao qual pertence. (...) Assim, a imagem de um revólver não é apenas o equivalente do termo ‘revólver’, mas veicula implicitamente um enunciado do tipo “eis um revólver” ou “isto é um revolver”, que deixa transparecer a ostentação e a vontade de fazer com que o objeto signifique algo além de sua simples representação. Desse modo, qualquer figuração, qualquer representação chama a narração, mesmo embrionária, pelo peso do sistema social ao qual o representado pertence e por sua ostensão. Para perceber isso, basta contemplar os primeiros retratos fotográficos, que instantaneamente se tornam, para nós, pequenas narrativas.⁴³

A imagem em movimento é também “uma imagem em perpétua transformação” e mostra uma passagem de estado, em um movimento que exige tempo, como observa Vernet, ao retomar a análise estrutural literária, segundo a qual qualquer história pode ser esquematizada por uma série de transformações sucessivas que se encadeiam como no exemplo: “erro a cometer - erro cometido - fato a punir - processo punitivo - fato punido - benefício realizado”. Assumindo que narrar é relatar eventos, fictícios ou não, Vernet aponta, ainda, outros dois elementos necessários para que haja narração no cinema:

em primeiro lugar, que o desenvolvimento da história esteja à disposição daquele que a conta e que, assim, possa usar um certo número de recursos para organizar seus efeitos; em segundo lugar, que a história siga um desenvolvimento organizado, ao mesmo tempo, pelo narrador e pelos modelos aos quais se adapta.⁴⁴

Mesmo sendo muito mais jovem, o cinema, segundo Monaco, deixou também marcas na literatura.

Desde os tempos de Defoe, a função mais importante da literatura, como da pintura, era facilitar a representação de outros lugares e pessoas. No início do século XIX, o tempo de Walter Scott, o relato de viagem atingiu o seu auge. Em seguida, quando primeiramente a fotografia e depois o filme começaram a assumir essa função, enfraquecia-se o caráter cênico e descritivo do romance. Além disso os romancistas aprenderam a contar suas histórias em pequenas unidades, o que é típico do cinema.⁴⁵

Jean Epstein fala de uma influência mútua entre as duas artes. Em suas palavras: “a literatura moderna está saturada de cinema. Reciprocamente, esta arte misteriosa muito assimilou da literatura”.⁴⁶ Para Schmidt, é possível encontrar no filme as principais estratégias narrativas da literatura, embora suas características sejam bastante diferentes. Schmidt indica como mais apropriado o termo “equivalências” para tratar dessas estratégias comuns, que são

⁴³ VERNET, op. cit., p. 89-90.

⁴⁴ Ibidem, p. 92.

⁴⁵ MONACO, op. cit., p. 47-48.

⁴⁶ EPSTEIN, Jean. O cinema e as letras modernas. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983, p. 269-280.

muito mais complexas do que apenas questões de “adaptação” ou “tradução” de um livro em um filme.⁴⁷ Para Vernet, as capacidades narrativas que aproximam o cinema e a literatura fazem parte de um campo de estudos maior: a narratologia.

Por definição, o narrativo é extra-cinematográfico, pois se refere tanto ao teatro, ao romance, quanto simplesmente à conversa cotidiana: os sistemas de narração foram elaborados fora do cinema e bem antes de seu surgimento. Isso explica o fato de que as funções dos personagens de filmes possam ser analisadas com os instrumentos forjados para a literatura por Vladimir Propp (proibição, transgressão, partida, retorno, vitória) ou por Algirdas-Julien Greimas (adjuvante, oponente). Esses sistemas de narração operam com outros nos filmes, mas não constituem o cinematográfico propriamente dito: são o objeto de estudo da narratologia, cujo campo é bem mais vasto que apenas o da narrativa cinematográfica. (...) essa distinção (...) não deve fazer esquecer que cinema e narrativa não caminham sem interações e sem que seja possível estabelecer um modelo próprio ao narrativo cinematográfico, diferente, segundo certos aspectos, de um narrativo teatral ou romanesco.⁴⁸

Estabelecer um modelo de análise da narrativa próprio para o cinema foi uma preocupação para vários autores. Um aspecto dessa preocupação são os obstáculos de ordem material que o estudo de um filme pode envolver, tais como os abordados por Francis Vanoye & Anne Goliot-Lété em *Ensaio sobre a Análise Fílmica*:

Enquanto a análise literária explica o escrito pelo escrito, a homogeneidade de significantes permitindo a citação, em suas formas escritas, a análise fílmica só consegue transpor, transcodificar o que pertence ao visual (descrição de objetos filmados, cores, movimentos luz etc.) do fílmico (montagem das imagens), do sonoro (músicas, ruídos, grãos, tons, tonalidade das vozes) e do audiovisual (relações entre imagens e sons).⁴⁹

⁴⁷ SCHMIDT, op. cit.

⁴⁸ VERNET, op. cit., p. 96.

⁴⁹ VANOYE, op. cit. P. 10.

2. Bordwell e a narrativa cinematográfica

Em seu livro *Narration in the Fiction Film*,⁵⁰ David Bordwell propõe uma teoria da narrativa cinematográfica em que condena as teorias que analisam o cinema em analogia com a linguagem. Para ele, além dos equívocos teóricos de conceitos como *história* e *discurso*, *enunciado* e *enunciação*, a maioria dessas teorias dá pouca relevância ao papel do receptor (leitor ou espectador). Entendendo que a narração no cinema não reproduz uma situação de comunicação nos moldes linguísticos, o estudioso assume que o espectador é uma entidade ativa e consciente, capaz de realizar as operações mentais necessárias para que a narração de fato se dê.

Partindo disso, Bordwell baseia-se na teoria construtivista da psicologia, baseada em Helmholtz, segundo a qual “pensar e perceber são processos ativos destinados a um objetivo”.⁵¹ Nesse sentido, o organismo é que constrói a percepção, com base em inferências inconscientes, uma vez que os estímulos sensoriais que ele recebe não poderiam por si só se encarregar de tal tarefa, uma vez que são ambíguos e incompletos. A percepção é um processo inferencial de comprovação de hipóteses, através do qual “a organização dos dados sensoriais se determina principalmente pela expectativa, conhecimento armazenado, os processos de soluções de problemas e outras operações cognitivas”.⁵² Com a tendência de ser antecipatória, a percepção confirma ou não a expectativa, baseando-se em hipóteses que são testadas para depois serem aceitas ou rechaçadas, e, nesse último caso, uma nova hipótese é gerada. As hipóteses baseiam-se, antes de tudo, em conhecimento armazenado. Os conjuntos organizados desses conhecimentos são o que Bordwell chama de *esquemas* (*schemata*). Exemplos de *esquema* seriam, segundo ele, a imagem mental de um pássaro, no que diz respeito ao reconhecimento visual, e o saber andar de bicicleta, um modelo de procedimento.⁵³

Todo esse processo é, de acordo com a teoria construtivista na qual se baseia Bordwell, uma atividade aprendida e dominada, um ciclo de atividades perceptivo-cognitivas, que explicam a natureza contínua da percepção. Sobre o que diz respeito à percepção da arte, Bordwell explica que:

⁵⁰ BORDWELL, D. *Narration in the fiction film*. London: Methuen & Co, 1985.

⁵¹ Ibidem, p. 29.

⁵² Ibidem, p. 31.

⁵³ Ibidem.

Ao entrarmos em contato com a arte, em vez nos concentrarmos nos resultados pragmáticos da percepção, voltamos a nossa atenção para o próprio processo. O que na vida mental cotidiana é inconsciente torna-se consciente. Nossos *esquemas* são moldados, ampliados e transgredidos: um atraso na confirmação de uma hipótese pode prolongar-se pelo bem do processo em si. E, como todas as outras atividades psicológicas, a atividade estética tem efeitos de amplo espectro. A arte pode reforçar, modificar ou até mesmo questionar nosso repertório perceptivo-cognitivo normal.⁵⁴

Como processo distinto daquele que ocorre na literatura, o cinema, para Bordwell, utiliza-se de algumas “deficiências” psicológicas no sistema visual humano, como, por exemplo, o fato de a retina ser incapaz de acompanhar as mudanças rápidas de luz. É impossível para os olhos impedir que ocorra o fenômeno da mobilidade aparente quando mais de cinquenta flashes por segundo criam a ilusão de uma luz estável. Além disso, outro fator que trabalha a favor do cinema é a própria situação da sala, uma vez que, com pouca luz, há menor incidência de outros estímulos (que não aqueles que advêm do próprio filme) atrapalhando a concentração do espectador. Esses fatores, juntamente com a nossa capacidade de nos basearmos em nossas próprias experiências para testar hipóteses e fazer inferências, operam a favor da narração no cinema, além, é claro, do próprio material fílmico, que, através de técnicas específicas, nos incentiva a realizar as atividades necessárias para a construção da *história*.⁵⁵

Visto que não é nosso intuito observar como operam os fenômenos da recepção da narrativa, mas apenas compreender os pressupostos que levaram ao desenvolvimento da teoria de Bordwell, não vamos mais nos prolongar nos detalhes da teoria psicológica em que ele se baseia. Entendidos os princípios mais gerais que norteiam a concepção de Bordwell de narrativa no cinema, tratemos agora de compreender os princípios narrativos que ele estabelece para essa arte.

No que se refere aos aspectos formais do texto cinematográfico, Bordwell define três categorias como integrantes desse tipo de narrativa: a *história (fabula)*, o *syuzhet* e o *estilo*.⁵⁶ A *história* como conceito da teoria de Bordwell não se confunde com a *diegese*. Segundo ele, a *história*

é a construção imaginária que criamos, progressiva e retroativamente. (...) a *história* incorpora a ação como uma cadeia cronológica de causa e efeito dos acontecimentos, que ocorrem em uma duração e espaço dados. (...) Idealmente, a *história* pode estar

⁵⁴ Ibidem, p. 33.

⁵⁵ Ibidem, p. 31-33.

⁵⁶ Ibidem, p. 49. No original: *fabula*, *syuzhet* e *style*. Optamos pela tradução de *fabula* como *história* para evitar a confusão do termo com o gênero fábula.

incluída em uma sinopse verbal, tão detalhada ou geral quanto requeiram as circunstâncias.⁵⁷

A *história* aqui não deve ser confundida, portanto, com um acontecimento pró-fílmico, já que, como aponta Bordwell, ela nunca está materialmente presente em um filme. O que o filme fornece são informações, ações representadas, que funcionam como pistas para que o espectador construa a *história*. Uma mesma informação poderia ser dada de muitas maneiras e, nesse sentido, há muitas formas de uma narrativa cinematográfica incentivar o espectador, através das informações que fornece, na construção da *história*. Como se trata de um processo individual e intersubjetivo, a *história* também será intersubjetiva, apesar de os espectadores normalmente estarem de acordo com o que é a *história* de um filme.⁵⁸

O *syuzhet*, por sua vez, define-se pela organização e apresentação atuais da *história* no filme, ou, nas palavras de Bordwell,

syuzhet é como denominamos a arquitetura da apresentação da *história* por parte de um filme. (...) Não é o texto *in toto*. É uma construção mais abstrata (...) aquilo que uma narração passo a passo do filme apresentaria. O *syuzhet* é um sistema, porque organiza os componentes – os acontecimentos da *história* (...) – de acordo com princípios específicos. (...) Logicamente, a configuração do *syuzhet* independe do meio: um mesmo *syuzhet* poderia ser apresentado em um romance, uma peça teatral ou um filme.⁵⁹

O *estilo*, por sua vez, é também um sistema que mobiliza os componentes do filme de acordo com princípios de organização e interage com o *syuzhet*. Mas, enquanto esse último define quais informações serão disponibilizadas para possibilitar a construção de uma *história* no filme, o *estilo* define como elas serão dispostas e apresentadas. Enquanto “o *syuzhet* incorpora o filme como processo dramaturgico” “o *estilo* o compreende como um processo técnico”.⁶⁰ Esse conceito de *estilo* não deve aqui ser confundindo com aquele usado para denominar conjuntos de filmes que apresentam as mesmas características. Como ele mesmo explica, Bordwell utiliza-se do termo *estilo* para denominar “o uso sistemático de recursos cinematográficos em um filme”.⁶¹

Definidos esses três conceitos, Bordwell detalha as relações entre *história*, *syuzhet* e *estilo*. Considerando que o *syuzhet* pode ser inferido de meios diferentes (romance, pintura,

⁵⁷ Ibidem, p. 49.

⁵⁸ Ibidem, p. 49.

⁵⁹ Ibidem, p. 50.

⁶⁰ Ibidem, p. 51.

⁶¹ Ibidem, p. 50.

filme ou peça teatral), o estudioso vê na definição desse conceito a grande vantagem da independência da analogia com a linguagem, tão comum nas teorias enunciativas. “A concepção de *syuzhet* evita a distinção dos fenômenos superficiais (como pessoa, tempo gramatical e metalinguagem) e se apoia em princípios básicos mais flexíveis para toda a representação narrativa”.⁶² Sendo assim, a distinção entre *história* e *syuzhet* não deve ser entendida como uma réplica da distinção entre *história* e *discurso*, defendida pelas teorias da enunciação, porque, para Bordwell, “a *história* não é um ato enunciativo não marcado; não é tampouco um ato de fala, mas sim um conjunto de inferências”.⁶³

Para explicar como o *syuzhet* trabalha a favor da *história*, Bordwell define três princípios: a *lógica narrativa*, o *tempo* e o *espaço*.⁶⁴ A *lógica narrativa* é essencial para que o espectador defina alguns fenômenos como acontecimentos, enquanto constrói relações entre eles, geralmente relações causais. O *syuzhet* tem o poder de controlar o nível de facilitação desse processo, dispondo os eventos de forma a encorajar ou dificultar uma relação causal entre eles. No que diz respeito ao *tempo*, o *syuzhet* pode fornecer os acontecimentos-chave para a construção da *história* em qualquer sequência (ordem), também sugerir que tenham acontecido em um espaço de tempo virtual (duração) ou, ainda, que tenham sucedido um determinado número de vezes (frequência). Também em relação ao *espaço*, o *syuzhet* pode facilitar ou não a sua construção na medida em que fornece mais ou menos informações espaciais sobre os acontecimentos (posições das personagens, arredores etc.) na *história*. Agindo conjuntamente, *syuzhet* e *estilo* determinam não apenas o acesso do espectador aos dados da *história*, mas também envolvem os processos estilísticos que a narração inclui. O *syuzhet* molda a construção da *história* controlando: a quantidade de informações a que temos acesso; o grau de pertinência que podemos atribuir a elas e a correspondência formal entre a apresentação do *syuzhet* e os dados da *história*.⁶⁵ Nesse sentido, em um filme de detetive, por exemplo, a quantidade de informações pode ser mais escassa do que em filmes de outros gêneros, caso o interesse seja causar efeitos como um clima de mistério ou uma postura investigativa por parte do espectador.

Uma vez que nenhum *syuzhet* fornece todos os acontecimentos da *história*, o espectador, segundo Bordwell, presume o que tenha acontecido entre dois ou mais eventos apresentados no filme. Há, portanto, *lacunas (gaps)*, “criadas quando se opta por apresentar

⁶² Ibidem, p. 50.

⁶³ Ibidem, p. 50.

⁶⁴ Ibidem, p. 50-51.

⁶⁵ Ibidem, p. 52.

certas informações da *história* e ocultar outras”.⁶⁶ Ao deixar as *lacunas* entre os acontecimentos, o *syuzhet* poderia estar sugerindo, por exemplo, que nada de relevante tenha acontecido entre eles. As *lacunas*, que podem ser temporais ou causais, “estão entre os palpites mais claros para o espectador, uma vez que evocam todo o processo de formação de esquemas e comprovação de hipóteses”.⁶⁷

Em resumo:

No filme de ficção, a narração é o processo através do qual o *syuzhet* e o *estilo* do filme interagem para guiar e canalizar a construção da *história* pelo espectador. Em consequência, o filme não narra apenas quando o *syuzhet* organiza a informação da *história*. A narração também inclui os processos estilísticos.⁶⁸

A teoria para a narração no cinema proposta por David Bordwell tem grande ênfase nos processos psicológico-cognitivos envolvidos na recepção do filme. Evitando a todo custo a analogia entre o processo narrativo do cinema com aquele proposto por tantas outras teorias, o estudioso debruça-se detalhadamente sobre o papel do espectador no processo narrativo do cinema. Como neste trabalho nos interessa verificar aspectos da *narrativa*, e não entrar nos detalhes de sua recepção, não nos aprofundaremos nas demais questões propostas por Bordwell. A nós interessa, sobretudo, compreender como essa teoria pode fornecer elementos-chave para a compreensão mais profunda do fenômeno *narrativo* no cinema. As questões aqui observadas serão úteis para nos guiar nas análises dos próximos capítulos, nas quais procuraremos verificar em que medida elas podem contribuir para os estudos da narrativa na literatura e no cinema.

⁶⁶ Ibidem, p. 55.

⁶⁷ Ibidem, p. 54.

⁶⁸ Ibidem, p. 52.

CAPÍTULO 3 – DUAS FORMAS DE NARRAR

1. Descrição e análise de uma sequência do filme *Hans Staden*

Aqui descrevemos e analisamos a sequência⁶⁹ em que Hans Staden é capturado por índios tupinambás, inimigos dos portugueses, de quem o alemão era aliado. O critério para a seleção desta sequência se deu pela sua importância dentro do filme (o momento da captura de Staden é um dos de maior tensão) e também por fornecer muitos elementos interessantes para o estabelecimento de uma comparação com o trecho correspondente do livro. O modelo descritivo escolhido foi o proposto por Michel Marie,⁷⁰ que determinou certos pontos a serem levados em conta na descrição e análise de filmes. Esse modelo baseia-se nos seguintes parâmetros: numeração e duração do plano (em segundos ou por número de fotogramas); elementos visuais representados; escala dos planos, incidência angular, profundidade de campo, objetiva utilizada; movimentos do campo (dos atores ou outros) e da câmera; *raccords* ou passagens de um plano a outro; trilha sonora; e, por último, as relações sons/imagens. Nesses moldes, apresentamos a seguir a sequência fílmica selecionada para este trabalho:

Descrição e análise de uma sequência de *Hans Staden* (de Luiz Alberto Pereira)

Hans Staden é capturado

Duração da cena: 2'5".

14 Planos

Resumo da sequência - Após enviar seu índio “escravo” para caçar e esse não ter retornado, Staden parte em sua busca. Em uma canoa, ele rema até uma margem onde se depara com uma cruz. Curioso, desembarca ali e encontra, próximo à cruz, um fundo de barril em que está escrito, em espanhol, que se alguém ali vier em nome de Sua Majestade, dispare um tiro e obterá resposta. Logo em seguida ele dispara um tiro para o alto e, em pouco tempo, ouve-se uma gritaria. Índios vindos de dentro da floresta o cercam e começam a despi-lo violentamente. Enquanto o fazem, discutem, em tupi, o que farão com ele – se devem matá-lo ali mesmo ou levá-lo para uma das aldeias, já que os índios não são todos de uma mesma

⁶⁹ A sequência constitui-se de “um conjunto de planos que apresenta uma unidade espacial, temporal, espaço temporal, narrativo (a unidade da ação) ou apenas técnico”. JULLIET, Laurent; MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. São Paulo: Senac, 2009, p. 42.

⁷⁰ Apud VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994, p. 69.

aldeia. Depois de disputá-lo em uma discussão, decidem, por fim, que as mulheres devem primeiro divertir-se com ele. Então o arrastam pelo meio do matagal até sumirem de vista.

Trilha de imagem	Trilha sonora
<p>Plano 1. 5" (duração média)</p> <p>Plano <i>close-up</i>; câmera fixa.</p> <p>A câmera focaliza as mãos de Staden remando e apenas uma pequena parte do barco em que ele se encontra é mostrada. A imagem das águas ocupa a maior parte do plano.</p> <p><i>Raccord</i>: corte.</p>	<p>Narrador em <i>off</i>, em alemão: “<i>Im Jahr 1554 beschlosse ich meinen Sklaven,...</i>”</p> <p>Legenda em português: “<i>Em janeiro de 1554, resolvi procurar meu escravo,...</i>”</p> <p>Som de mar e ruído do remo batendo na água.</p>
<p>Plano 2. 7" (duração média)</p> <p>Plano <i>close-up</i>; câmera baixa e fixa.</p> <p>Foco no rosto apreensivo de Staden, que olha para o que está à sua frente.</p> <p><i>Raccord</i>: corte.</p>	<p>Narrador em <i>off</i>: “<i>einen Carijó-wilden Guaramirim heißen zu suchen, der zu jagen ausgezogen und nicht zurückgekehrt wahr.</i>”</p> <p>Legenda em português: “<i>...um índio chamado Guará-mirim, que havia saído para caçar e não havia retornado.</i>”</p> <p>Ouve-se, ainda, o ruído do remo batendo na água e também o som de uma floresta, com canto de pássaros.</p>

Plano 3. 7" (duração média)

Plano geral; câmera fixa, posicionada dentro do barco.

O barco aproxima-se de uma cruz, bem próxima à margem.

Raccord: corte.

O plano inicia com um som de tambor (extra-diegético). Ao fundo, continuam os sons da natureza.

Narrador em *off*: *“Bald, fand ich ein Kreuz, das man als Zeichen aufstellt, wenn man mit den Wilden der Gegend sprechen will.”*

Legenda em português: *“Logo avistei uma cruz que colocavam como sinal para se falar com os índios da região.”*

Plano 4. 17” (duração média)

Planos *close-up* e médio; câmera fixa.

Início em *close-up* e com a câmera fixa, mas focalizando (de modo não centralizado) apenas parte do fundo de um barril firmado em pedras e galhos, em águas rasas e tranquilas. Surge, então, uma canoa, a de Staden, que vai parando devagar e vai tomando o ponto de destaque do plano. Um cesto, que está dentro da canoa e traz uma arma de fogo, passa a compor o centro desse plano. A arma solta fumaça, sinal de uso recente. Duas mãos pegam a arma e, nesse instante, o foco da câmera amplia-se um pouco para um plano médio. Passa-se a ver, então, Staden se agachando em frente ao fundo do barril, lendo o que nele está escrito.

Raccord: corte.

Continuam o som de tambor e, ao fundo, os sons da natureza. Ao longo do plano, intensificam-se as batidas do tambor.

Narrador em *off*: “*Das waren Tupiniquins, unsere Verbündeter. Da ich nah der Festung war, entschloss ich mich nach meinem Sklaven Guaramirim zu fragen.*”

Legenda em português: “*que eram os Tupiniquins, nossos aliados. Como estava próximo ao forte decidi perguntar por meu escravo Guará-mirim.*”

Plano 5. 3" (duração curta)

Plano *close-up* e câmera fixa.

É focalizado o fundo de barril onde está escrito, em espanhol, com letras em estilo gótico: “*Se viene por ventura aqui la armada de su magestad tiren un tiro e habran recado*”.

Legenda em português: “SE VOCÊ FOR DA ARMADA DE SUA MAJESTADE DÊ UM TIRO E TERÁ RESPOSTA.”

Raccord: corte.

Cessam os sons de tambor e permanece apenas o som ambiente (natureza).

Ressurgem os sons de tambor e continua o som de natureza ao fundo.

Plano 6. 15” (duração média)

Plano geral; a câmera está fixa e um pouco coberta por folhagens.

Ao centro vê-se Staden, em pé, entre o barco e a cruz, olhando para os lados, atento e apreensivo. Em seguida ele caminha devagar e sai de cena. O foco recai então sobre o barco e a cruz.

Raccord: corte.

Sons de natureza.

Plano 7. 3” (duração curta)

Plano médio; câmera fixa.

Com semblante sério e apreensivo, Staden aparece no centro do plano, focalizado da cintura para cima. Ele aponta sua arma para o alto.

Raccord: corte

Som de tiro ao ar livre.

Plano 8. 1'' (duração muito curta)

Plano *close-up*; câmera fixa.

O plano, com *close-up* no cano da arma, mostra um tiro sendo disparado.

Raccord: corte.

Plano 9. 18" (duração média)

Plano geral; a câmera começa fixa e vai se deslocando para cima (*travelling*), sem deslocamento do eixo.

Staden aparece sozinho com a espingarda em punho, à espera de uma resposta ao tiro dado. Logo se ouvem gritos e ele é cercado por índios que o derrubam enquanto falam entre si.

Raccord: corte.

Eco do som do tiro, som ambiente (água, natureza). Gritos de pássaros seguidos de gritos humanos selvagens.

Fala de índio em tupi.

Legenda em português: “*Segurem o português. Segurem!*”

Plano 10. 16" (duração média)

Plano médio. A câmera é panorâmica e se mexe durante todo o plano, em um estilo próximo ao do documental.

A focalização está em Staden, que está caído, enquanto tem suas roupas rasgadas e arrancadas pelos índios. Ele tenta, em vão, levantar-se. Os índios começam a discutir.

Raccord: corte.

Ouvem-se os gritos e falas dos índios. Ao fundo, o som ambiente (natureza).

Fala de índio, em tupi.

Legenda em português: "*Vamos matá-lo aqui mesmo.*"

Fala de outro índio, em resposta.

Legenda em português: "*Eu toquei nele primeiro.*"

Plano 11. 3,5" (duração curta)

Plano médio; câmera fixa e baixa, um pouco trêmula.

A câmera focaliza Staden, enquanto um índio segura uma corda, amarrada ao seu pescoço. Irritado, o índio discute com outro índio, que está fora da cena.

Raccord: corte.

Gritos cessam. Permanecem sons ambiente.

Fala de índio, em tupi.

Legenda em português: "*É meu. Vai para a minha aldeia. É meu.*"

Início da fala do outro índio, que termina no próximo plano.

Plano 12. 5" (duração média)

Plano médio; câmera fixa e baixa, um pouco trêmula.

A câmera focaliza Staden e um outro índio, que segura a corda do lado oposto. O índio responde ao outro, que dessa vez está fora de cena.

Raccord: corte.

Som ambiente (natureza)

Fala de índio, em tupi.

Legenda em português: *“Ele vai para onde tem mais gente.”*

Plano 13. 3" (duração curta)

Plano médio; câmera fixa e baixa, um pouco trêmula.

A *câmera* focaliza o índio que fala e segura uma lança na mão, mirando para baixo, onde está Staden e para onde ele finca sua lança. Enquanto isso, ao fundo, dois índios olham, irados. A princípio, tem-se a impressão de que um deles olha em direção à câmera, mas um olhar atento mostra que na verdade ele olha para a situação, à espera para agir. Um corte abrupto ocorre antes que se mostre o golpe contra Staden.

Raccord: corte.

Som ambiente (natureza)

Fala de índio, em tupi.

Legenda em português: “*As mulheres vão brincar com ele.*”

Um índio grita.

<p>Plano 14. 19” (duração média)</p> <p>Plano médio; câmera fixa e baixa, um pouco trêmula.</p> <p>A <i>câmera</i> focaliza já de início Staden gritando, amarrado, e um dos índios puxando a corda que prende seu pescoço, enquanto aponta para ele sua lança. Em seguida, Staden cai e é logo pego pelos braços por um índio de cada lado. Depois, ele é arrastado pelos índios em direção à floresta enquanto grita, até quase sumirem em meio à mata.</p> <p><i>Raccord</i>: corte.</p> <p>Fim da sequência.</p>	<p>Som ambiente (natureza)</p> <p>Grito de dor de Staden.</p> <p>Staden grita, em alemão: “<i>Nein, nein!</i>” (<i>Não, não!</i>)</p> <p>Enquanto Staden é carregado, entra uma melodia dramática, que inicia com um timbre pesado e baixo e vai se tornando mais aguda conforme o grupo se afasta rumo à mata.</p>
---	---

Antes de mais nada, é preciso salientar que nossa análise buscará, conforme já citado anteriormente, verificar as estratégias narrativas utilizadas na sequência selecionada. Sobre o narrador ou instância narradora do filme, e de acordo com a teoria de Bordwell para a narrativa cinematográfica,⁷¹ entendemos que não haveria sentido em tentar determiná-lo nos mesmos moldes dos textos literários.⁷² Alternando estratégias específicas como a narração em *off* e recursos de câmera, entre outros, aceitamos que é o filme que oferece os recursos para que o espectador construa um narrador (que pode variar) e não um narrador que determina a construção da narração fílmica. Na sequência aqui em questão, o narrador em *off* dos primeiros planos, que depois vem a fazer parte do universo diegético da sequência, é

⁷¹ BORDWELL, D. *Narration in the fiction film*. London: Methuen & Co, 1985, p. 62.

⁷² Conforme já justificado no capítulo 2.

classificado por Bordwell como *personagem-narrador*. Entretanto, quando esse passa a integrar a ação fílmica como personagem do universo diegético, a narração continua ocorrendo (algumas teorias consideram que há, nesse caso, uma espécie de *narrador implícito não personificado*, o narrador do cinema⁷³) através de artifícios que reposicionam o espectador frente à ação. O espectador, por sua vez, não mais limitado pelo que conta o narrador em *off*, passa à posição de testemunha ocular do próprio mundo diegético.

O aspecto que talvez mais salte aos olhos na sequência acima descrita é o clima de tensão que é construído aos poucos até chegar a seu ponto máximo, mais ao final. Os catorze planos⁷⁴ que compõe a sequência têm duração de muito curta a média,⁷⁵ e se intercalam, definindo o ritmo.⁷⁶ Os planos 5, 7, 8, 11, 12 e 13 são os mais curtos e também os mais tensos, e marcam ações muito determinantes, como a leitura da mensagem no barril (plano 5), cujo significado vai influenciar a atitude seguinte de Staden; Staden apontando a arma para o alto (tensão pela espera do tiro e do que isso irá desencadear - plano 7); o próprio *close-up*⁷⁷ no cano da arma e o tiro disparado (plano 8); a discussão entre os índios enquanto seguram firmemente uma corda amarrada ao pescoço de Staden (planos 11 e 12); e o momento em que um dos índios aponta uma lança para Staden e o fere (plano 13). É interessante notar que esses mesmos planos estão em *close-up*, o que realça a tensão, ao focalizar objetos ou a personagem em momentos decisivos para o enredo. A variação entre os planos mais curtos e mais longos conduz a ação de maneira tensa porque alterna momentos tensos, de espera, cautela e apreensão, com momentos de ação ou reação muito rápidos.⁷⁸

Os planos longos (1, 2, 3, 4, 6, 9, 10, 12, 14) também trazem momentos de apreensão, como é o caso do plano 4 (canoa aproximando-se do barril e a arma de fogo com sinal de uso recente), do plano 7 (Staden olha para os lados apreensivo enquanto câmera o focaliza entre

⁷³ BORDWELL, op. cit., p.62.

⁷⁴ “Plano” poder ser definido como: “parte do filme situada entre dois pontos de corte”. JULLIER, op. cit. p. 20.

⁷⁵ Planos muito curtos têm até 3,5 segundos e os mais longos têm a partir de 24 segundos. Cf. VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a Análise Fílmica*. Local: Editora, 2008, p.82.

⁷⁶ Enquanto o movimento é criado através da montagem pela sucessão de imagens de seres e objetos estáticos em busca da aparência de vida, “o ritmo nasce da sucessão dos planos conforme suas relações de *duração* (que, para o espectador, é a *impressão de duração* determinada tanto pela duração real do plano quanto por seu conteúdo dramático, mais ou menos envolvente) e de tamanho (que se traduz por um choque psicológico tanto maior quanto for o plano)”. MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2009, p. 144.

⁷⁷ O *close-up* é um tipo de plano, determinado pelo comprimento do eixo da objetiva, que apresenta uma aproximação no sentido próprio e figurado para criar uma intimidade maior com a personagem, isolar um objeto que seja determinante para a sequência, entre outras motivações, que também podem ser meramente plásticas, psicológicas etc. Cf. JULLIER, op. cit., p. 24.

⁷⁸ Segundo Marcel Martin, os planos longos geralmente imprimem um ritmo lento e dão a sensação de langor, enquanto os planos curtos ou muito curtos “imprimem um ritmo rápido, nervoso, dinâmico, trágico...”. MARTIN, op. cit., p. 144.

folhagens, como se o espiasse), do plano 9 (a própria captura do viajante) e do plano 14 (quando Staden é ferido e levado embora pelos índios). Esses planos dividem-se entre os com *close-up* e os com *plano geral*.⁷⁹ No plano 6, vemos Staden de corpo inteiro e todo o ambiente ao seu redor, o mar, a cruz, o barco, e a floresta. A distância e a posição da câmera por detrás de folhagens sugerem a distância de quem observa de longe. Nesse plano, não vemos apenas um homem em um cenário de natureza, vemos que ele não pertence àquele lugar, podemos perceber a relação entre a personagem e o ambiente em questão, o que talvez não fosse tão nítido se o plano estivesse em *close-up*. O plano 9, que retrata a captura, também um plano geral, permite ao espectador, pela distância, observar toda a ação de maneira “menos subjetiva”. Nele, a câmera, que começa baixa e vai se distanciando enquanto sobe, em *travelling*,⁸⁰ mostra a ação sem sugerir que seja outra personagem quem vê, mas sim o próprio espectador, que se torna testemunha impotente daquele fato.⁸¹

O último plano, apesar de começar em *close-up*, também termina como plano geral, o que é muito interessante se pensamos em como o espectador passa, aos poucos, de uma testemunha bem próxima da ação, com posição privilegiada em relação ao que se passa (*close-up*), para uma testemunha distante e que é deixada para trás quando as personagens vão se afastando em direção à mata. A câmera permanece sempre no mesmo ponto, mas a ação se afasta do foco enquanto o plano torna-se geral. O espectador deixa de estar próximo no momento de tensão, para tomar o papel de testemunha distante. Quando Staden é arrastado pelos índios para longe, o espectador, que antes tinha um acesso total à ação, experimenta ele próprio a sensação da incerteza do que virá a acontecer. Esse recurso é interessante porque, de certa forma, reproduz a sensação de impotência e abandono supostamente sentida pela personagem central. O espectador chega com Staden, mas não vai com ele.

Assim como o *travelling*, observa-se o movimento panorâmico nos planos 10 e 14, isto é, o movimento horizontal da câmera, como uma cabeça que se vira para observar melhor os detalhes. Justamente nos planos de maior tensão, após a captura de Staden, o movimento panorâmico, juntamente com certa tremulação da objetiva, dão um aspecto mais documental e

⁷⁹ Ao contrário do *close-up*, “o plano geral insere o sujeito em seu ambiente, eventualmente dando uma ideia das relações entre eles”. JULLIER, op. cit., p. 24.

⁸⁰ Os *travellings* dizem respeito ao movimento da câmera no modelo do corpo humano, “que têm por objeto o deslocamento do corpo inteiro no modo retilíneo”, diferentemente dos *panorâmicos*, “que correspondem à ação de virar a cabeça”. Os *travellings* não devem ser confundidos com o *zoom*, porque o *zoom* “trata-se de uma variação da distância focal” e não de um movimento propriamente dito. Ibidem, p. 33.

⁸¹ O *travelling* para trás virtual e muito rápido pode, segundo Marcel Martin, dar um efeito de impotência e fatalidade. MARTIN, op. cit., p. 151.

real às cenas.⁸² É interessante notar o emprego dessas técnicas, visto se tratar de um filme baseado em um relato de viagem. Isso parece reforçar a posição do espectador como testemunha, uma vez que a imagem trêmula pode sugerir que o que se vê é real, no sentido de que privilegia o registro dos fatos, mesmo que estilisticamente se possa notar a mudança do estilo de filmagem entre os planos. Não se deve deixar de notar, portanto, que a decisão de usar a “câmera na mão”,⁸³ é uma estratégia narrativa premeditada para causar o efeito em questão.

A câmera pode, além de ser fixa, ser baixa ou alta, isso no plano da verticalidade.⁸⁴ Temos o recurso da câmera baixa nos planos 2, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14, que, nos casos em que se focaliza Hans Staden, pode sugerir várias coisas, dentre elas, uma posição elevada, mas não no sentido de uma hierarquia do viajante alemão em relação às demais personagens ou ao ambiente, já que sua situação é de fato humilhante, mas sim no sentido de apresentá-lo como um mártir.⁸⁵ A câmera é alta nos planos 1, 4, 5 e 9, sendo que, nesse último, quando ocorre a captura de Staden, ela começa baixa e termina alta. Nesse instante, o espectador vê a cena de maneira global, de cima e distante, enquanto todas as personagens estão em igual posição entre si. É como se fôssemos afastados para testemunhar aquilo que não podemos evitar. Staden está só entre “selvagens”, em um ambiente que não é o seu. O mártir é colocado em prova, como Daniel na cova dos leões. A cruz ao lado pode representar a fé e a onisciência divina.

Em termos de ponto de vista, no sentido *visual*,⁸⁶ que diz respeito ao posicionamento da câmera e ao ponto de onde se vê ação, notamos que a ação sempre é vista “de fora”, isto é, o espectador vê toda a ação (inclusive vê a própria personagem na tela enquanto a ouve narrar, em *off*, durante os primeiros planos da sequência). A frontalidade do enquadramento é evitada e o que temos são quase todos os planos com enquadramento lateral, exceto o plano 3, em que a câmera, de dentro da canoa, mostra frontalmente o que está adiante, enquanto conduz o espectador ao local da captura como testemunha. Nesse plano, a impressão que se tem é a de ver aquilo que Staden vê, como se a câmera estivesse nos limites de seu alcance

⁸² Marcel Martin aponta o movimento no interior do plano como uma ferramenta que contribui para a expressividade rítmica da montagem. *Ibidem*, p. 151.

⁸³ *Ibidem*, p. 37.

⁸⁴ “(...) se o eixo da câmera desce na direção do sujeito, a câmera está alta; se o eixo sobe na direção do sujeito, a câmera está baixa”. JULLIER, op. cit., p. 26.

⁸⁵ Conforme o capítulo 2, em que apresentamos os aspectos da literatura edificante presentes na obra de Hans Staden, é possível perceber como o texto coloca o narrador na posição de um mártir. Nesse sentido, é interessante pensar na posição do eixo da câmera, que também poderia ser frontal ou alta, por exemplo, mas causaria outros efeitos que não esse.

⁸⁶ VANOYE, op. cit., p. 51.

visual. Entretanto, isso não se pode saber ao certo porque no plano 2, anterior, a câmera e o viajante alemão ocupavam lado a lado o pequeno barco (pode-se ver Staden remando). No plano 4, a câmera já está fora da canoa e, dali em diante, firma-se na posição de testemunha, exceto no que diz respeito ao plano 6, em que a câmera está escondida atrás de folhagens, mais distante da personagem principal. Aí não fica muito claro se quem observa é alguém neutro em relação ao espaço diegético (o espectador, por exemplo) ou uma personagem que precisa se manter escondida, no caso, um dos índios. Em todos os demais planos, a câmera levemente posicionada na lateral sugere um aspecto mais testemunhal, na medida em que insinua que o espectador, através do ponto de vista, esteja próximo da personagem, observando tudo o que ocorre como se estivesse presente. O enquadramento frontal, por outro lado, poderia causar o problema do olhar-câmera,⁸⁷ através do qual a personagem olha para a objetiva e, desse modo, dirige o olhar ao espectador, que automaticamente passa a ter um lugar definido no espaço diegético e deixa de ser apenas testemunha. Com a lateralidade, vemos o que Staden vê e também o vemos ver, às vezes bem de perto, mas não deixamos de ser testemunhas invisíveis.

Já o ponto de vista no sentido *narrativo*⁸⁸ se dá da seguinte forma: a sequência inicia com a voz em *off* do narrador, que conta sua história, ao mesmo tempo em que o que ele narra se dá perante os olhos do espectador. Aí está bem definido que o ponto de vista é o dele (narrador em *off*), pois o que ele narra vai ao encontro do que se vê. A partir do plano 4, há a mudança do ponto de vista, quando Staden se aproxima do barril para ler a mensagem, seguido do corte para o plano 5, que focaliza essa mesma mensagem mais de perto, para que o espectador possa ler. A história é a mesma e continua, mas agora não é a voz em *off* que nos guia, são os próprios fatos que transcorrem diante de nós. A marca do ponto de vista da personagem ainda se faz presente, mas muito mais sutilmente, uma vez que a câmera continua focalizando de lado e nunca toma o lugar do próprio Staden (vide plano 5, em que a câmera se aproxima do fundo do barril, mas não o focaliza de frente, que é a posição em que supostamente se encontra Hans Staden e a qual o “espectador-testemunha”, visto não fazer parte do universo diegético, não poderia ocupar).

No que diz respeito à trilha sonora, baseamo-nos na divisão clássica entre ruídos, palavras e música.⁸⁹ Os ruídos ao longo dos planos-sequência dividem-se entre diegéticos e extra-diegéticos. Os diegéticos podem ser divididos entre sons *in*, isto é, os sons cuja fonte

⁸⁷ JULLIER, op. cit., p. 27.

⁸⁸ Ibidem, p. 51.

⁸⁹ Cf. JULLIER, op. cit., p. 39-41 e VANOYE, op. cit., p. 49.

(palavra, ruído ou música) é visível na tela, também conhecidos como sons *sincrônicos*, e os sons *fora de campo*, cuja fonte não é visível na imagem, mas imaginariamente pode estar situada no espaço-tempo da ficção.⁹⁰ O barulho das águas e dos diálogos entre as personagens são sons *in*, exceto em alguns planos em que ouvimos o som das águas sem visualizá-las, quando se tornam sons *fora de campo*. Como o cenário é natural e ao ar livre, todos os sons do ambiente (de natureza) podem aparecer das duas formas, sem que nos pareçam sem sentido quando estão *fora de campo*.

Também constituem sons diegéticos o diálogo em tupi dos índios e a brevíssima fala em alemão de Staden (plano 14), essa última não traduzida em legenda. Por mais que o filme apresente a maioria dos diálogos em tupi (língua que Staden também dominava) e torne o recurso da legenda indispensável, as palavras que ouvimos não deixam de exercer por si só o seu efeito.⁹¹ A opção de usar o tupi no filme, bem como o alemão, o espanhol e outras línguas presentes em demais sequências do filme (francês e português lusitano) acentua o estranhamento das personagens entre si e do espectador com o ambiente do filme. Até a mensagem no fundo do barril está escrita em espanhol, com um tipo de letra próprio daquela época, não sendo de tão fácil reconhecimento para o espectador em um primeiro momento. A legenda se torna, portanto, mais um dos recursos de que o filme precisou dispor nessa desafiadora empreitada e é indispensável a qualquer espectador, visto que o tupi é uma língua há muito em desuso, tendo tido seu auge nos dois primeiros séculos de colonização do Brasil.⁹²

Em relação aos sons em *off*, aqueles extra-diegéticos, que “[emanam] de uma fonte invisível situada num outro espaço-tempo que não o representado na tela”,⁹³ verificamos três ocorrências. Do plano 1 ao plano 4, ouve-se a voz de Staden, em *off*,⁹⁴ que nos conta o que estava indo fazer quando foi capturado. Em momento algum, nesses planos, o vemos falar – mesmo no plano 2, que focaliza o seu rosto, quando continuamos ouvindo sua voz em *off*, o que reforça o caráter narrativo de rememoração, típico dos relatos de viagem. Ao nos falar em *off*, Staden situa e contextualiza o que está por vir; ele nos leva até o local e o momento de sua captura, para ali passar a fazer parte da cena, que conheceremos a partir de então por nossos

⁹⁰ Modelo proposto por Chion Michel. Apud VANOYE, op. cit., p. 49.

⁹¹ Laurent Jullier e Michel Marie afirmam que “a voz humana pode fazer efeito diretamente”, e variações expressivas de tons como sussurros, murmúrios, fala em voz alta, por seu caráter expressivo, podem “dispensar o sentido das palavras para ‘falar’.” JULLIER, p. cit., p. 41.

⁹² NAVARRO, Eduardo de Almeida. *Método Moderno de Tupi Antigo*. São Paulo: Global, 2005, p. 9.

⁹³ VANOYE, op. cit., p. 50.

⁹⁴ “A voz em *off* fornece a prova mais evidente do poder dos sons vocais de valer por uma pessoa inteira”. JULLIER, op. cit., p. 41.

próprios olhos. O som de tambor, presente nos planos 3, 4 e 6, também constitui um som em *off*, e incrementa o mistério sobre o que está por acontecer. Tão logo o momento de auge se inicia, com Staden disparando o tiro, cessam os sons extra-diegéticos. A partir dali, vemos e ouvimos apenas o que se dá no espaço-tempo diegético. Somente após a captura de Staden há novamente a ocorrência de som em *off*, com a introdução uma música lenta, que começa grave e vai ficando mais aguda conforme as personagens se vão para longe. O ciclo da sequência então se fecha, com uma sensação de pesar transmitida pela música, em combinação com o efeito da câmera baixa e fixa, que, permanecendo no mesmo lugar, não acompanha Staden em sua captura. Isso, de certo modo, transfere ao espectador a sensação de impotência e solidão que a personagem principal vivencia. De certa forma, o espectador volta a seu lugar de dependente dos artifícios narrativos do filme, e o que lhe resta é esperar pelo próximo plano para ter seu lugar determinado novamente na narração.

Observados os recursos da trilha sonora. Voltemos agora a alguns aspectos da montagem, que levam também em conta os sons da sequência, na busca pelo coerente encadeamento rítmico da cena.

Segundo Marcel Martin, “num filme, as transições têm por objetivo assegurar a fluidez narrativa e evitar os encadeamentos errôneos”.⁹⁵ Dentre os tipos de transição possíveis, notamos que em toda a sequência são feitos cortes secos de um plano a outro, isto é, ocorre “a substituição brutal de uma imagem por outra”.⁹⁶ Entretanto, alguns cuidados são tomados para assegurar que a passagem entre os planos se dê de forma “natural”, mantendo-se, por exemplo, os sons entre os planos.⁹⁷ Desde o primeiro plano até o último, o som ambiente, no caso o da natureza (praia e mata), está presente (alternando-se entre som *in* e som *fora de campo*) e, por mais que ocorram cortes abruptos entre os planos, esse som permanece constante e aparentemente ininterrupto durante toda a cena. Além desse som ambiente, próprio do cenário da ação, temos outros que estão diretamente ligados a ações específicas (sons *in*), como, por exemplo, o ruído do remo batendo na água (plano 1) e o som dos passos de Staden pela água (plano 6). Na transição entre alguns planos, alguns desses sons *in* são mantidos, assegurando uma continuidade entre o que se vê no primeiro plano e o que se vê no segundo. Um exemplo é a passagem entre os planos 8 e 9, em que o som do tiro que vemos ser disparado no primeiro continua em forma de eco no segundo, quando já não

⁹⁵ MARTIN, op. cit., p. 87.

⁹⁶ Ibidem.

⁹⁷ O “corte raramente afeta ao mesmo tempo a imagem e o som, a menos que haja a vontade de criar um efeito (de surpresa, na narrativa clássica, ou de distanciamento, no estilo moderno)”. JULLIER, op. cit., p. 42.

mais vemos a arma, mas sim Staden à espera de uma resposta. Essa técnica permite a leitura de uma ligação casual entre um plano A e um plano B, esse último chamado, por isso, de *reaction shot*.⁹⁸ Assim, o acontecimento no plano 9 é entendido como consequência do que se viu no plano 8.

Plano 8

Plano 9

A passagem entre os planos 13 e 14 possui recurso semelhante, mas não é exatamente o mesmo som que passa de um para outro. Enquanto no plano 13 o grito do índio enquanto move sua lança em direção a Staden anuncia a tragédia que se seguirá, o corte rápido para o plano 14, que inicia com o grito de Staden já sendo ferido, facilita a passagem entre os planos sem que seja preciso mostrar a violência da ação. Toda a rapidez dessa transição não impede a continuidade entre os planos, mesmo que o som, no caso gritos, sejam de personagens distintas. Aqui o plano 14 é também um *reaction shot* do plano 13.

Sobre o tempo, verifica-se que em relação à *projeção*⁹⁹ (a duração da sequência) seu total é de 2 minutos e 5 segundos. Esse tempo parece estar bem próximo ao tempo da *ação* (a duração diegética da história contada), mas os cortes de um plano a outro evidenciam a separação entre eles. Com os planos cortados e juntados na montagem de forma a privilegiar alguns acontecimentos em detrimento de outros e criar movimento e ritmo, o que se nota é uma manipulação do tempo. Isso sugere que o tempo da *ação* (o da duração da história diegética contada) seja maior que o tempo da *duração*. Isso evidencia uma particularidade

⁹⁸ Ibidem, p. 48.

⁹⁹ Baseado em Béla Balázs, Marcel Martin define os conceitos de tempo da *projeção*, tempo da *duração* e tempo da *percepção*. MARTIN, op. cit., p. 214.

narrativa muito própria do cinema, em que “a câmera pode, com efeito, tanto acelerar quanto retardar, inverter ou deter o movimento e, conseqüentemente, o tempo”.¹⁰⁰

Enquanto o narrador em *off*, nos primeiros planos, relata uma história que viveu no passado, a própria história já se apresenta diante de nós. Já no primeiro plano estamos com Staden em seu barco, voltando ao seu passado, enquanto sua voz, em *off*, está ancorada no momento presente da narração. Segundo Marcel Martin, trata-se do *tempo revertido*, baseado no retorno ao passado ou *flashback*, que pode ser justificado por várias razões, aqui provavelmente razões dramáticas (que “consiste em colocar desde o início do filme o espectador como confidente do desfecho”) e razões psicológicas (“quando o filme está centrado num personagem que evoca lembranças”). Através da volta ao passado, “o herói revive as circunstâncias tumultuosas que o levaram a uma situação de desespero e solidão”.¹⁰¹

Embora essa volta ao passado não seja evidenciada por recursos visuais, uma vez que a imagem do primeiro plano já é parte desse passado narrado, a narração em *off*, no presente, é que situa a ação da imagem no tempo. Verificamos que o tempo no conceito de *data* (“Em janeiro de 1554...”) e os verbos no passado são suficientes para posicionar o espectador diante do que ouve e vê. O espectador já sabe que está sendo levado para um tempo remoto e que o narrador em *off*, que conta uma aventura, sobreviveu até o presente da narração. Entretanto, esse passado converte-se também em presente, pois, como observa Marcel Martin:

O *flashback* é um procedimento de expressão extremamente cômodo (...): permite uma grande liberdade de narrativa, ao possibilitar a subversão da cronologia; salvaguarda as três unidades tradicionais (...) ao centrar o filme no desfecho do drama, representado como *presente-aqui* de uma consciência, e fazendo, das outras épocas e dos outros lugares, anexos subordinados e intimamente englobados na ação principal; o *passado* converte-se efetivamente num *presente* – e o *alhures* num *aqui* – da consciência. A sequência dos acontecimentos deixa de ser diretamente temporal para se tornar *causal*, o que vale dizer que a montagem se baseia na transição ao passado pelo enunciado das causas dos fatos presentes. (...) O *flashback* cria, portanto, uma temporalidade *autônoma, interior, maleável, densa e dramatizada*, que oferece à ação um acréscimo de unidade de tom e permite, com maior naturalidade, a introdução do relato subjetivo em primeira pessoa, porta de entrada para domínios psicológicos de grande riqueza e prestígio.¹⁰²

¹⁰⁰ Ibidem.

¹⁰¹ Ibidem, p. 226.

¹⁰² Ibidem, p. 235.

No diz respeito à história, se considerarmos a teoria de David Bordwell,¹⁰³ os eventos narrados na sequência aqui analisada podem ser classificados basicamente da seguinte forma:

1. Staden (voz em *off*) relata como e por que decidiu partir em busca de um índio que saiu para caçar e não retornou (planos 1 e 2).

1

2

2. Staden chega a uma praia, avista uma cruz e se aproxima dela (planos 3 e 4).

3

4 (início do plano)

¹⁰³ Ver capítulo 2.2..

3. Staden também encontra um barril com dizeres em espanhol e se aproxima para ler o que está escrito. A mensagem diz que, se alguém ali estivesse a mando de Sua Majestade, deveria dar um tiro e obteria resposta (planos 4 e 5).

4 (fim do plano)

5

4. Após ler a mensagem no barril, Staden olha ao redor, afasta-se e dá um tiro (planos 6, 7 e 8).

6

7

8

5. Índios surgem em consequência do tiro dado e Staden é capturado (plano 9).

9

9

6. Após sua captura, índios despem Hans Staden e disputam sua posse (planos 10, 11 e 12).

10

11

12

7. Um índio resolve o impasse e decide que as mulheres devem divertir-se com Staden. Em seguida, o índio fere Staden com a lança (plano 13).

13

8. Índios arrastam Staden para a mata (plano 14).

14

14

14

14

Os eventos que o *syuzhet* determinou como essenciais na arquitetura da narrativa da *história*¹⁰⁴ poderiam, portanto, ser resumidos em: 1) Staden parte em busca de um índio aliado seu; 2) Staden chega a uma praia onde encontra uma cruz e um barril com uma mensagem; 3) Staden lê a mensagem; 4) Staden atira; 5) índios surgem e o viajante é capturado; 6) Staden é despido e disputado; 7) um índio decide que Staden será levado para que as mulheres se divirtam com ele; 8) Staden é levado embora pelos índios.

Esses eventos centrais poderiam ser classificados como parte do *syuzhet*. Eles não são a *história*, mas sim as pistas para a construção da narração e, consequentemente, para o acesso à *história*. Há uma história que se pretende narrar e as informações, pistas e deixas são dadas pelo *syuzhet*. Através dele, determinou-se previamente quais eventos centrais seriam fornecidos no material fílmico. A maneira como a apresentação desses eventos se articulou

¹⁰⁴ Os termos *syuzhet* e *história* foram explorados no capítulo 2.2.

através dos planos tem a ver com o *estilo*.¹⁰⁵ Nessa sequência, por exemplo, o fato de a captura de Staden ter sido narrada em *off* como acontecimento passado, foi determinada por recursos do *estilo*. Em teoria, o *syuzhet* (estabelecimento de que informações serão dadas no filme) poderia ter sido exatamente o mesmo, enquanto na configuração do *estilo* seria possível ter optado por outra disposição dos elementos, de forma a criar mais ou menos suspense, por exemplo.

O que vemos nessa sequência é um *estilo* através do qual muito provavelmente se pretendeu manter certo aspecto narrativo do próprio livro, em se tratando de um relato com traços autobiográficos. O narrador em primeira pessoa em *off* falando de seu passado traz um tom de veracidade muito mais forte do que se não houvesse nenhum narrador explicitamente manifesto. O plano 9 parece também estabelecer um paralelo com o livro e retomar alguns aspectos das ilustrações da obra. Na ilustração, o efeito de uma visão mais geral da situação representada, sem um ponto de vista ou perspectiva determinados, encontram paralelo no recurso de *travelling*¹⁰⁶ empregado no plano 9. Percebemos uma semelhança pictórica na medida em que nos distanciamos como espectadores da ação representada. O plano 9, no filme, começa com a câmera em *close-up*, que vai se afastando para trás e para cima, até que o plano termine como *plano geral*. Nesse instante, como se pode ver pelas imagens abaixo, o fotograma filmico apresenta uma disposição muito semelhante àquela ilustrada na xilogravura do capítulo 18.

Figura do capítulo 18 (livro)

Imagem do plano 9 (filme)

¹⁰⁵ BORDWELL, D. *Narration in the fiction film*. London: Methuen & Co, 1985.

¹⁰⁶ Ver nota 82.

Visto que as imagens serão analisadas no capítulo a seguir, é relevante, por ora, apenas mostrar que as relações entre filme e livro podem ter influências mútuas de várias ordens.

Neste capítulo pudemos ter exemplos de como a relação causal entre os eventos, o encadeamento e a lógica narrativa são mantidos graças a recursos que envolvem *syuzhet* e *estilo*. Essas duas categorias controlam e definem a construção da *história*, de acordo com o que propõe David Bordwell.¹⁰⁷ Analisando uma sequência do filme *Hans Staden*, constatamos como esses elementos atuam conjuntamente, aliados a técnicas cinematográficas diversas como o posicionamento da câmera, os cortes e os encadeamentos dos planos em conjunto com a trilha sonora, a sequência temporal e a ordem dos acontecimentos. Sendo o nosso objetivo neste trabalho verificar o funcionamento da narrativa cinematográfica e literária em contraste, passemos à análise dos capítulos a ela correspondentes no livro *Viagens ao Brasil*.

¹⁰⁷ Ver capítulo 2.2.

2. Análise de dois capítulos do livro *Duas Viagens ao Brasil*

Neste capítulo, reproduziremos e analisaremos os dois trechos do livro de Staden, *Duas Viagens ao Brasil*, correspondentes à sequência fílmica anteriormente descrita e analisada. Os trechos serão reproduzidos tanto em português quanto em alemão, sendo que ambas as versões serão extraídas da edição mais recente da obra, lançada pelo Instituto Martius-Staden em 2007.¹⁰⁸ Cada versão será disposta em uma coluna, ficando à esquerda a versão em alemão, e à direita a versão em português. Acima das tabelas, veremos as xilogravuras que acompanham os trechos citados.

FIGURA 6 – Xilogravura do capítulo 9.

¹⁰⁸ STADEN, Hans. *Warhaftige Historia: Zwei Reisen nach Brasilien (1548-1555)*. Historia de duas viagens ao Brasil. Kritische Ausgabe. Ed. crítica: Franz Obermeier. Trad. Guiomar Carvalho Franco. Kiel: Westensee-Verlag, 2007. Original alemão. (Fontes Americanae, 1)

Primeiro trecho: extraído do capítulo 9

Wie etliche von uns mit dem Boot losfuhren, um den Hafen zu erkunden, und ein Kruzifix fanden, das auf einer Klippe stand.

Und es war der Sankt-Katharinentag im Jahr 1549, als wir den Anker warfen. Und den selben Tag fuhren etliche von uns wohlgerüstet mit dem Boot los, um den hafen weiter zu erkunden, und ließen uns annehmen, es müsse ein Fluss sein, den man Rio São Francisco nennt und der auch in derselben Provinz liegt. Je weiter wir hineinfuhren, dest länger war der Fluss. Und wir sahen uns auch hin und wieder um, ob wir auch etwas Rauch erblicken könnten, aber wir sahen keinen. Da dünkte uns, wir sähen Hütten von einer Wildnis in einem Grund, und fuhren hin. Da waren's alte Hütten, und wir vernahmen keine Leute drinnen und fuhren weiter. So wurde es Abend, und es lag eine kleine insel vor uns im Fluss. An die fuhren wir heran, um die Nacht da zu bleiben in der Annahme, dort am besten geschützt zu sein. Wie wir bei der Insel ankamen, war es schon Nacht, und wir durften doch nicht wohl wagen, uns ans land zu begeben, um die Nacht über dort zu ruhen. Doch gingen etliche vons uns um die Insel herum, um zu sehen, ob auch jemand dort wäre, aber wir vernahmen niemanden. Da machten wir Feuer und hieben einen Palmenbaum und aßen den Kern davon.

Dortselbst verbrachten wir die Nacht und fuhren am frühen Morgen weiter in das Land hinein. Denn wir waren ganz der meinung, wir

Como alguns de nós saímos com o bote, a fim de conhecer o porto, e como achamos uma cruz, que estava sobre um recife.

Era o dia de Santa Catarina do ano de 1549, quando ancoramos. No mesmo dia alguns dos nossos companheiros saíram com o bote bem equipados, pois queriam explorar melhor a enseada. Supusemos que devia ser a embocadura de um rio, ao qual chamam São Francisco, e que pertence à mesma província. Quanto mais penetrávamos, mais as águas se alargavam. De quando em quando procurávamos avistar alguma fumaça, mas nada descobríamos. Pareceu-nos então ver em frente da floresta, em um vale, algumas choças. Seguimos para lá. Eram velhas choças, sem ninguém dentro. Navegamos então além, até o escurecer, e dirigimo-nos a uma pequena ilha, para aí pernoitar, pois pareceu-nos isto mais seguro. Quando chegamos, já era noite. Não achamos prudente por isso desembarcar e aí acampar. Só depois de alguns dos nossos terem rodeado a ilha, não avistando ninguém, descemos, fizemos fogo, abatemos uma palmeira e comemos o palmito.

De manhã cedo entramos mais além na enseada, pois queríamos saber, com certeza, se lá habitavam homens. Desde que havíamos

wollten wissen, ob auch Leute dort vorhanden wären. Denn als wir die alten Hütten gesehen hatten, dachten wir, es müssten ja Leute im Lande sein. Wie wir nun also weiterfuhren, sahen wir von fern ein Holz auf einer Klippe stehen. Das schien ein Kreuz zu sein, und etliche meinten, wer das wohl dorthin gebracht habe. Wir fuhren hin, und da war es ein großes hölzernes Kreuz, mit Steinen auf er Klippe festgemacht, und ein Stück von einem Fassboden war daran gebunden, und in das Fassboden waren Buchstaben eingeschnitten. Wir konnten es doch nicht gut lesen und wunderten uns, was das für Schiffe gewesen sein möchten, die solches da aufgerichtet hatten. Und wir wussten nicht, ob das der hafen wäre, wo wir uns versammeln sollten.

Danach fuhren wir wieder weiter hinein von dem Kreuz aus, um weiter Land zu erkunden. Den Boden nahmen wir mit. Wie wir nun so fuhren, setzte sich einer nieder und las die Buchstaben auf dem Fassboden. Er begann sie zu verstehen, es war also darauf in spanischer Sprache eingeschnitten: „Si vehu por ventura, eckly la armada desu Maiestet, Tiren vhn Tireaj Aueran Recado“ [Si viene por ventura aquí la armada de Su Majestad, tiren un tiro y habrán recado]. Das heißt auf Deutsch: „Wenn hierher zufällig Schiffe seiner Majestät kommen, die schießen ein Stück Geschütz ab, so werden weiteren Bescheid bekommen.“

Und wir fuhren schnell wieder um zum Kreuz und schossen ein kleines Falconett ab und begannen weiter zum Land hinein zu fahren.

descoberto as velhas choças, contávamos com isso. Quando nos adiantamos mais, vimos ao longe um pau fincado sobre um recife. Parecia ser uma cruz, e alguns dos camaradas conjecturavam sobre quem poderia tê-la trazido. Chegamos mais para perto. Era uma grande cruz de madeira, fixada no recife por meio de pedras. Em um pedaço de fundo de barril aí preso, havia letras entalhadas, que, no entanto, não pudemos ler. Refletíamos qual poderia ter sido o navio que aí tivesse levantado essa cruz, e não sabíamos se estávamos no porto em que nos devíamos reunir.

Velejamos mais para o interior da baía, para explorar a região. O fundo do barril, porém, levamos conosco. Enquanto isso, procurou um dos companheiros decifrar o escrito, tendo-o conseguido. Aí estava entalhado em língua espanhola: “Si viene por ventura aquí la armada de Su Majestad, tiren un tiro y habrán recado”. Isto significa: “Se por acaso aqui vierem ter navios de Sua majestade, devem dar um tiro e terão resposta.”

Retrocedemos depressa para a cruz, demos um tiro de artilharia leve e voltamo-nos para a terra.

Wie wir so fuhren, sahen wir fünf Nachen voll wilder Leute, die kamen stracks auf uns zugerudert. Dafür war unser Geschütz bereit. Wie sie nun nahe an uns herankamen, sahen wir einen Menschen, der hatte Kleider an und hatte einen Bart. Der stand vorne in dem nachem, und wir erkannten an ihm, dass er ein Christ war. Da riefen wir ihm zu, er sollte anhalten und mit einem Nachen zu uns herankommen, um Zwiesprache zu halten.

Wie er nun so nahe kam, fragten wir ihn zu, in welcher Landschaft wir wären, und er sagte: Ihr seid in dem Hafen Jurumirim, so heißt er in der Sprache der wilde Leute, und sagte: Damit ihr's besser versteht, so heißt es Santa-Catarina-Hafen, welchen Namen ihm die gegeben haben, die ihn zuerst gefunden haben.

Da freuten wir uns, den das war der Hafen, so wir suxhten; wir waren drin und wussten es nicht und kamen auch zum Sankt-Katharinen-Tag dorthin. Hier hört ihr, wie Gott denjenigen, so in Nöten sein und ihn im Ernst anrufen, hilft und sie errettet.

Da fragte er uns, wo wir her wären. Da sagten wir, wir wären von den Schiffen des Königs von Spanien und wollten nach Rio de la Plata fahren. Auch wären noch mehr Schiffe auf der Reise, wir hofften, wenn es Gott beliebte, sie würden auch bald kommen, und daselbst wollten wir uns versammeln.

Da sagte er: Das gefiele ihm wohl, und dankte

Logo avistamos, já que navegávamos nessa direção, cinco canoas repletas de índios, que remavam direto ao nosso encontro. Apontamos então nosso canhão. Como, porém, eles se aproximassem, reconhecemos um homem que usava vestes e trazia barba. Estava em pé, à frente da canoa. Devia ser um cristão. Gritamos que precisava aproximar-se com sua canoa para que lhe falássemos; os outros deviam permanecer distantes.

Quando assim sucedeu, lhe perguntamos em que região estávamos, e ele disse: estais no porto de Jurumirim, como chamam os selvagens, ou, para compreender melhor, no porto de Santa Catarina, como denominaram os descobridores”.

Alegramo-nos, portanto, pois era o porto que procurávamos. Estávamos nele e não sabíamos; tínhamos chegado mesmo no dia de Santa Catarina. Por isso podeis ver como Deus traz auxílio e salvação àqueles que o invocam com fé, em sua desventura.

O cristão perguntou então de onde vínhamos, e respondemos que pertencíamos aos navios do rei da Espanha e queríamos seguir para o Rio da Prata. Havia ainda mais navios a caminho; esperávamos que eles, se Deus assim o permitisse, logo chegassem também, pois queríamos encontrar-nos neste porto.

Disse ele que tinha prazer ouvindo tal e

Gott, denn er wäre vor drei Jahren aus der provinz Rio de la Plata, von der Stadt, die man Assunción nennt und die die Spanier innehaben, hinab an das Meer geschickt worden, was 300 Meilen Wegs sei, dass er den Stamm, welchen man Carijós nennt und so die Spanier zu Freuden haben, dazu anhalte, dass sie Wurzeln anpflanzen, so Maniok heißen, auf dass die Schiffe daselbst wieder die lebensmittel der wilden Leute bekommen könnten, so sie sie brauchten. Welches der Hauptmann, Kapitän Salazar mit Naman, so die neuen Nachrichten nach Spanien brachte und mit dem anderen Schiff wiederkam, so angeordnet hatte.

Wir fuhren mit ihnen hin zu den Hütten, da er unter den Wilden wohnte: Die taten uns gütlich auf ihre Weise.

agradeceu ao Senhor por isso, pois ele, havia três anos, tinha sido mandado da povoação de Assunção, na província do Rio da Prata, que pertence aos espanhóis, para o litoral, a uma distância de trezentas milhas. Tinha que persuadir a tribo dos carijós, que eram amigos dos espanhóis, a plantar mandioca, para que os navios recebessem mantimentos dos selvagens, se o precisassem. Assim havia ordenado o capitão Salazar, que havia levado notícias à Espanha e agora voltava em um dos outros navios.

Navegamos com os selvagens para as suas choças, onde morava também o cristão, e eles nos hospedaram a seu modo.

FIGURA 7 – Xilogravura do capítulo 18

Segundo trecho: extraído do capítulo 18

*Wie ich von den Wilden gefangen wurde und
wie sichs zutrug.*

Como fui aprisionado pelos selvagens.

*Ich hatte einen wilden Mann eines Stammes,
der Carijós heißt, der war mein Eigentum, der
fing mir Wild, mit dem ging ich auch zuweilen
in den Wald.*

*Eu tinha um selvagem, da tribo dos carijós,
que me pertencia. Apanhava-me caça, e eu ia
de quando em quando com ele à floresta.*

*Es begab sich aber zu einer Zeit, dass ein
Spanier von der Insel São Vicente zu mir kam
auf die Insel Santo Amaro, was 5 Meilen von
dort ist, in das Bollwerk, darin ich wohnte, und
noch ein deutscher mit Namen Heliodorus
Hessus, des seligen Eobanus Hesus Sohn.*

*Um dia veio visitar-me um espanhol da ilha
de São Vicente – que dista cinco milhas do
forte em que eu morava, na ilha de Santo
Amaro. Com ele veio um alemão de nome
Heliodorus Hesus, um filho do falecido
Eobanus Hesus.*

Derselbe war auf der Insel São Vicente in einem Engenho, in welcher man Zucker macht, und das Engenho gehörte einem Genueser, der Giuseppe Adorno hieß. Und dieser Heliodorus war der Schreiber und Ausrichter der Kaufleute, die zu diesem Engenho gehörten (Engenho heißen Häuser, darinnen man Zucker macht). Mit demselben Heliodorus hatte ich zuvor nähere Bekanntschaft gemacht, als ich mit den Spaniern den Schiffbruch da unter Land erlitt, ihn da auf der Insel São Vicente fand und er mir Freundschaft bewies. Er kam zu mir, wollte sehen, wie mirs ging, denn er hatte vielleicht gehört, ich wäre krank.

Ich hatte meinen Sklaven den tag zuvor in den Wald geschickt, Wild zu fangen. Ich wollte des anderen tages kommen und es holen, damit wir etwas zu essem hätten. Denn man hat da im Land nicht viel mehr, denn was aus der Wildnis kommt.

Wie ich nun so durch den Wald ging, erhob sich auf beiden Seiten des Weges ein großes Geschrei nach der wilden Leute Brauch. Und sie kamen auf mich zugelaufen. Da erkannte ich sie, und sie hatten mich alle rundum eingezingelt und ihre Bogen auf mich zugelaufen. Da erkannte ich sie, und sie hatten mich alle rundum eingezingelt und ihre Bogen auf mich mit Pfeilen gerichtet und schossen auf mich. Da rief ich: Nun helfe Gott meiner Seele! Ich hatte das Wort kaum sobald ausgesprochen, da schlugen sie mich zur Erde und schossen und stachen auf mich ein. Doch verwundeten

Heliodorus trabalhava em São Vicente, em um engenho, assim se denominam as casas em que se fabrica açúcar. Este engenho pertencia a um genovês chamado José Adorno. Ele era escrivão e pagador dos mercadores de engenho. Eu já conhecera antes, de perto, Heliodorus; quando naufraguei com os espanhóis e o encontrei na ilha de São Vicente, ajudou-me de maneira amigável. Veio ver-me como passava, pois teria talvez ouvido que eu estava doente.

Eu mandara o meu escravo no dia anterior à floresta, onde devia apanhar caça, pretendendo eu mesmo seguir no dia seguinte, para buscá-la, a fim de que tivéssemos alguma coisa para comer, pois lá na terra só havia o que se ia buscar no mato.

Quando eu caminhava através da selva, levantou-se de ambos os lados do caminho um grande alarido, como é hábito entre os selvagens. Essa gente correu para mim, e reconheci que eram índios. Eles cercaram-me, visaram-me com arcos e flechas, e assetaram-me. Então exclamei: “Que Deus salve a minha alma”. Mal tinha pronunciado tais palavras, abateram-me ao solo, atirando sobre mim e ferindo-me a chuçadas. Mas machucaram-me apenas – Deus seja louvado! – em uma perna, rasgando-me entretanto as roupas do corpo, um o mantéu, outro o

sie mich – gottlob – nicht mhr als an einem Bein und rissen nir die Kleider vom Leibe, der eine die Halskappe, der andere den Hut, der dritte das Hemd und so fort. Da fingen sie an und stritten sich um mich. Der eine sagte, er w6are der erste bei mir gewesen, der andere sagte, er h6atte mich gefangen. Derweil schlugen mich die anderen mit dem Bogen. Doch zum Ende hoben mich zwei auf von der Erde, wo ich so nackt war, der eine nahm mich bei einem Arm, der andere bei dem andern, und etliche hinter mir und etliche vor mir her und liefen so geschwind mit mir durch den Wald nach dem Meer zu, wo sie ihren Nachen hatten.

Wie sie mich an das Meer brachten, da sah ich ungef6ahr einen Steinwurf oder zwei weit ihre Nachen stehen. Die hatten sie aus dem Meer aufs Land gezogen und unter eine Hecke, und dabei war noch ein gro6er haufen von ihnen. Wie mich dieselben dahergeleitet sahen, liefen sie mir alle entgegen. Sie waren geziert mit Federn ihrem Brauch gem6a6 und bissen in ihre Arme und drohten mir, so wollten sie mich essen. Und es ging ein K6nig vor mir her mit dem Holz, mit dem sie die gefangenen totschiagen. Der predigte und sagte, wie sie mich, ihren Sklaven, den Per6 (so nennen sie die Portugiesen), gefangen h6atten, und wollten nun ihrer Freunde Tod wohl an mir r6achen. Und wie sie mich an die Nachen brachten, schlugen mich ihrer etliche mit F6austen. Da eilten sie untereinander, dass sie die Nachen wieder ins Wasser schoben, denn es war ihnen Leid, dass in Bertioga ein Alarm w6urde, wie es auch geschah.

sombreiro, um terceiro a camisa, e assim por diante. Começaram ent6ao a brigar em torno de mim. Um dizia que havia sido o primeiro a alcançarmos, outro que me havia aprisionado. Entrementes batiam-se alguns com o arco, e por fim dois ergueram-me do ch6ao, onde jazia inteiramente nu; um agarrou-me um braço; um segundo, o outro; alguns à minha frente, outros atrás, e assim correram eles depressa carregando-me através da mata para o mar, onde estavam suas canoas.

Quando me trouxeram para a praia, vi estacionadas, à distância de um ou dois lanços de pedra, as suas canoas, que eles haviam puxado para terra, sob um arvoredor. Pr6ximo daí estava ainda um grande n6umero de selvagens, que correram todos ao meu encontro, logo que viram como eu para aí havia sido trazido. Estavam, como era seu costume, ornados de penas, e mordiam seus braços, a fim de significar a ameaça de que iriam devorar-me. A minha frente ia um chefe com o tacape que empregam para abater os prisioneiros. Discursava e narrava que em mim havia aprisionado e feito um escravo “per6” - assim chamavam eles aos portugueses - e que agora queria vingar em mim a morte de seus amigos. Junto das canoas alguns me deram socos. Depois se apressaram em empurrar a embarcação na 6gua, pois receavam que em Bertioga fosse dado alarme, o que aconteceu de fato.

Ehe sie nun die Nachen wieder ins Wasser brachten, banden sie mir die Hände zusammen. Und sie waren nicht alle aus einen Wohnsitz, ein jedes Dorf verdross es, dass sie ledig heimfahren sollten. Und sie stritten mit den beiden, so mich hielten. Etliche sagten, sie w6aren ebenso nahe bei kir gewesen wie sie und sie wollten auch ihren Teil von mir haben. Und wollten mich da auf der Stätte gleich totschiagen.

Da stand ich und betete und sah mich um nach dem Schlag; doch zuletzt hob der K6nig an, der mich behalten wollte, und sagte, sie wollten mich lebendig heimf6hren, auf dass mich auch ihre Weiber lebendig s6hen und Fest mit mit h6tten. Dann so wollten sie mich cauim pepipa t6te, das hei6t, sie wollten Getr6nke machen und sich versammeln, um ein Fest zu machen, und mich dann miteinander essen. Bei diesen Worten lie6en sie es bleiben und banden mir vier Stricke um den Hals, und ich musste in einem Nachen steigern, dieweil sie noch auf dem land standen und die Enden der Stricke an den Nachen banden, und schoben die nachen ins Meer, um wiederum heimzufahren.

Antes, por6m, de lan6arem as canoas na 6gua, amarraram-me as m6os juntas. Eles eram de v6rias aldeias e alguns estavam desgostosos por ter de voltar 6 casa sem uma presa. Por isso disputavam com aquele que me retinham. Uns diziam que haviam se acercado t6o perto de mim como outros, queriam, pois, ter de mim uma parte, e matar-me no pr6prio lugar.

L6 estava eu, rezando e olhando em torno, porque esperava o golpe. Afinal o chefe, que queria possuir-me, tomou a palavra e disse que deviam conduzir-me vivo para casa, a fim de que suas mulheres tamb6m me vissem com vida e tivessem o divertimento que lhes cabia 6 minha custa. Nessa ocasi6o haveriam de matar-me a “cauim pepica”, isto 6, preparariam bebidas, organizariam uma festa e devorar-me-iam conjuntamente. Assim convieram e ataram-me quatro cordas ao pesco6o. Tive que subir a uma das canoas enquanto os 6ndios ainda ficavam na praia. Prenderam ent6o firme as pontas das cordas 6 canoa e empurraram-na na 6gua a fim de seguir para casa.

Tendo a an6lise da narra66o f6lmica j6 sido realizada no cap6tulo anterior, n6o se pode deixar de notar, em primeiro lugar, que essa narra66o f6lmica trata de juntar em uma sequ6ncia, acontecimentos que no livro s6o divididos entre os dois cap6tulos acima reproduzidos. Antes de verificar como a narra66o se d6 no texto de Hans Staden, julgamos de extrema import6ncia a reprodu66o, a seguir, dos t6tulos dos cap6tulos intermedi6rios, que

ficaram de fora deste trabalho por não apresentarem elementos de relevância para a análise contrastiva com o filme, exceto por algumas informações complementares que oferecem e por justificarem algumas diferenças narrativas básicas entre literatura e cinema.

Capítulo 9 – *Como alguns de nós saímos com o bote, a fim de conhecer o porto, e como achamos uma cruz, que estava sobre um recife.*

Capítulo 10 – *Como fui mandado ao nosso navio com uma canoa cheia de selvagens.*

Capítulo 11 – *Como o segundo navio, do qual durante a viagem fomos separados, chegou com o primeiro piloto da nossa esquadra.*

Capítulo 12 – *Como queríamos velejar para São Vicente, que os portugueses ocupavam, e conseguir deles um navio a fim de concluirmos nossa viagem, naufragando, porém, em uma grande tempestade, não sabendo a que distância ficava ainda São Vicente.*

Capítulo 13 – *Como reconhecemos em que lugar da terra estranha havíamos naufragado.*

Capítulo 14 – *Como está situado São Vicente.*

Capítulo 15 – *Como se chama o lugar, de onde os portugueses e os tupiniquins são mais violentamente combatidos, e como está situado.*

Capítulo 16 – *Como os portugueses reconstruíram Bertioga e levantaram um forte na Ilha de Santo Amaro.*

Capítulo 17 – *Como e por que nós tínhamos que contar com os inimigos duas vezes mais no ano do que em outros tempos.*

Capítulo 18 – *Como fui aprisionado pelos selvagens.*

Como já observado no capítulo I, devemos ficar atentos a certas características do livro de Hans Staden que são relevantes para sua compreensão como obra literária. Um relato de viagem publicado pela primeira vez em 1557, o livro *Duas Viagens ao Brasil* é composto de capítulos relativamente curtos, com títulos longos e descritivos, que quase sempre se iniciam com o advérbio *como*, o que ressalta o caráter descritivo e uma certa busca por objetividade científica afirmados no prefácio. Entretanto, em se tratando de um relato de viagem (um dos primeiros sobre o Novo Mundo), o que se verifica é uma série de interferências subjetivas do narrador, em dissonância com a tentativa de assegurar a objetividade, tudo isso permeado por um caráter religioso muito presente. Não há, de fato, um estilo fixo na narração durante todo o livro. Cada capítulo traz, a princípio, uma história com começo meio e fim, pelo menos no que diz respeito à narração que se propõe em seu título.

Sendo assim, pequenas histórias sucessivamente dispostas vão compondo um todo narrativo, a própria “*história verídica*”¹⁰⁹ de Hans Staden. Ao ler os títulos isoladamente, o leitor tem acesso breve e geral aos acontecimentos que formam a *história maior* (*diegese*) do livro. Isso tudo, somado ao fato de o livro apresentar imagens em forma de xilogravuras (técnica de entalhe de desenho em madeira para reprodução em série, comum na época), evidenciam o seu aspecto “multimídia”.

Observadas essas características mais gerais da obra, passemos à análise dos elementos narrativos dos dois capítulos com os quais estamos trabalhando, a começar pela forma como são narrados.

Notamos que o capítulo 9 é narrado na terceira pessoa do plural. Staden relata como ele, juntamente com outros viajantes, chegou à ilha de Santa Catarina, em cujos arredores encontraram um barril em que estava escrito, em espanhol, que quem encontrasse o mesmo barril, estando a serviço do rei da Espanha (como era o caso), deveria dar um tiro e obteria resposta. Isso feito, Staden conta como ali encontraram um outro cristão, a serviço do mesmo reino, o que resultou em um momento de alegria para toda a tripulação, que, bem recebida, encontrou abrigo seguro e ali se hospedou. Em momento algum Staden emprega o singular nos verbos. A ação é narrada como uma experiência coletiva (*ancoramos, navegamos, contávamos com isso...*) da qual ele é o porta-voz e personagem principal.

O mesmo não ocorre no capítulo 18, em que o viajante relata como se deu a sua captura pelos índios inimigos, quando buscava, sozinho na mata, um índio que era uma espécie de escravo seu e que havia saído para caçar e não retornara. O capítulo já inicia na primeira pessoa do singular: “Eu tinha um selvagem...”, e assim prossegue, narrando a experiência que Staden vivenciou sozinho. Salvo um emprego isolado (“... a fim que de que tivéssemos alguma coisa para comer”), a fim de justificar a decisão de ter mandado o escravo à caça (num momento anterior ao presente do relato), todo o emprego dos verbos e pronomes, no que tange à personagem de Staden, estão na primeira pessoa do singular. Após a captura de Staden, observamos, no uso dos verbos na terceira pessoa do plural, uma cisão entre *eu* e

¹⁰⁹ *Historia Verídica* (ou *Wahrhaftige Historia*) é um dos nomes pelos quais a obra ficou conhecida, já que é como se inicia o extenso título em alemão da primeira edição, de 1557. Sobre isso, Franz Obermeier diz: “o conceito de história no título, muito empregado no século XVI, mas pouco específico, só pode ser caracterizado exatamente por meio dos atributos e indica a exigência de autenticidade historiográfica”. STADEN, Hans. *Warhaftige Historia: Zwei Reisen nach Brasilien* (1548-1555). História de duas viagens ao Brasil. Kritische Ausgabe. Ed. crítica: Franz Obermeier. Trad. Guiomar Carvalho Franco. Kiel: Westensee-Verlag, 2007. Original alemão. (Fontes Americanae, 1), p. 291.

eles. Observamos também a prevalência do uso dos verbos na voz passiva (“...quando me trouxeram para a praia” e não “quando fomos para a praia”, por exemplo).

No decorrer desses dois capítulos, somente uma vez Staden dá voz direta a uma personagem (no caso, o cristão), o que ocorre no capítulo 9: “Quando assim sucedeu, lhe perguntamos em que região estávamos, e ele disse: estais no porto de Jurumirim, como chamam os selvagens, ou, para compreender melhor, no porto de Santa Catarina, como denominaram os descobridores”.¹¹⁰ E apenas uma vez o narrador se utiliza do discurso direto para reproduzir uma fala, no caso a sua própria, quando narra a aproximação dos selvagens, que vinham em sua direção, no capítulo 18: “Que Deus salve a minha alma”.¹¹¹

Em todos os demais casos, quando relata as supostas falas e informações ditas pelas outras personagens, o narrador utiliza o estilo indireto:

[No capítulo 9] O cristão perguntou então de onde vínhamos, e respondemos que pertencíamos aos navios do rei da Espanha e queríamos seguir para o Rio da Prata.¹¹²

[No capítulo 18] Um dizia que havia sido o primeiro a alcançar-me, outro que me havia aprisionado.¹¹³

[No capítulo 18] Discursava e narrava que em mim havia aprisionado e feito um escravo “peró” - assim chamavam eles aos portugueses – e que agora queria vingar em mim a morte de seus amigos.¹¹⁴

O tipo de narrador, em cada um dos capítulos, talvez não possa ser rigidamente definido de acordo com uma tipologia como, por exemplo, a de Norman Friedman,¹¹⁵ na medida em que se aproxima de duas categorias por ele propostas. Se, por um lado, como *narrador-protagonista*¹¹⁶ Staden não tem acesso ao estado mental das demais personagens, por outro lado, a narração de uma experiência vivida no passado, à qual Staden sobreviveu, possibilita que ele relate, através do discurso indireto, as atitudes e intenções que as demais personagens tiveram naquele passado (do qual Staden é onisciente). Se pensarmos em termos

¹¹⁰ Ibidem, p. 324.

¹¹¹ Ibidem, p. 333.

¹¹² Ibidem, p. 324.

¹¹³ Ibidem, p. 333.

¹¹⁴ Ibidem, p. 333.

¹¹⁵ FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar./maio 2002.

¹¹⁶ “I” as witness. Ibidem.

de *narrador onisciente intruso*,¹¹⁷ verificamos que, de fato, Staden tem total liberdade sobre o que narra e tende mais ao *sumário* do que à *narração cênica*.¹¹⁸ Ao narrar sumariamente vários trechos, o narrador muitas vezes insere comentários explicativos e comentários que evidenciam claramente a tentativa de influenciar o leitor com seu ponto de vista sobre o que narra. Alguns exemplos de comentários explicativos estão no capítulo 18. Eles justificam condutas, atitudes e costumes, que o narrador conhece e compartilha com o leitor:

Eu mandara o meu escravo no dia anterior à floresta, onde devia apanhar caça, pretendendo eu mesmo seguir no dia seguinte, para buscá-la, a fim de que tivéssemos alguma coisa para comer, pois lá na terra só havia o que se ia buscar no mato.¹¹⁹

Estavam, como era seu costume, ornados de penas, e mordiam seus braços, a fim de significar a ameaça de que iriam devorar-me. A minha frente ia um chefe com o tacape que empregam para abater os prisioneiros. Discursava e narrava que em mim havia aprisionado e feito um escravo “peró” - assim chamavam eles aos portugueses – e que agora queria vingar em mim a morte de seus amigos.¹²⁰

Esses comentários são sutilmente embutidos na narrativa e demonstram conhecimentos específicos advindos da experiência particular de Staden, conhecimentos que o leitor não alcançaria se omitidos. Já os comentários que demonstram a intenção persuasiva do narrador ocorrem duas vezes, a primeira quando ele se dirige diretamente ao leitor, no capítulo 9, e a segunda quando insere o louvor a Deus por não ter sido mais gravemente ferido, no capítulo 18:

[Capítulo 9] Por isso podeis ver como Deus traz auxílio e salvação àqueles que o invocam com fé, em sua desventura.¹²¹

[Capítulo 18] Mas machucaram-me apenas – Deus seja louvado! - em uma perna, rasgando-me entretanto as roupas do corpo, um o mantéu, outro o sombreiro, um terceiro a camisa, e assim por diante.¹²²

¹¹⁷ *Editorial omniscience*. Ibidem.

¹¹⁸ A oposição entre cena (quando os acontecimentos são mostrados sem a mediação do narrador) e sumário (quando o narrador conta os acontecimentos resumidamente) é proposta por Lubbock. Cf. LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1985, p. 14.

¹¹⁹ STADEN, Hans. *Warhaftige Historia: Zwei Reisen nach Brasilien (1548-1555)*. Historia de duas viagens ao Brasil. Kritische Ausgabe. Ed. crítica: Franz Obermeier. Trad. Guiomar Carvalho Franco. Kiel: Westensee-Verlag, 2007. Original alemão. (Fontes Americanae, 1), p. 333. Grifo nosso.

¹²⁰ Ibidem, p. 333. Grifo nosso.

¹²¹ Ibidem, p. 324.

¹²² Ibidem, p. 333.

O primeiro capítulo deste trabalho abordou vários aspectos do texto de Hans Staden, bem como das imagens de sua obra. Como já foi observado, as imagens do livro muito provavelmente não foram feitas pelo próprio Staden, mas por uma ou mais pessoas sob sua orientação. Independentemente da questão da autoria, o que chama a atenção, como já observou Franz Obermeier,¹²³ é a atuação conjunta das ilustrações com o texto, a sua função retórica. O que Obermeier observa é que o aporte das imagens permite que o texto seja menos apelativo, no sentido de que as imagens mostram aquilo que Staden talvez descreveria com marcas de avaliação pessoal não recomendadas a um texto que vise a certa cientificidade. “O tom neutro das passagens descritivas explica-se em Staden, apesar da nítida condenação ao canibalismo, por meio do uso do sistema ilustrativo de que podia dispor nas gravuras.”¹²⁴

FIGURA 8 – Imagem do capítulo 9: *Como alguns de nós saímos com o bote, a fim de conhecer o porto, e como achamos uma cruz, que estava sobre um recife.*

FIGURA 9 – Imagem do capítulo 18: *Como fui aprisionado pelos selvagens.*

Observa-se nas ilustrações que elas dispensam recursos avançados de desenho e pintura conhecidos e utilizados na época. Não, há, por exemplo, o uso da perspectiva, através

¹²³ OBERMEIER, Franz. Aprender sobre as culturas indígenas na época colonial: a gênese do livro de viagem de Hans Staden (Historia, 1557) no cruzamento de discursos alheios. *Revista Anuário de Literatura*, Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, vol. 16, n. 1, p. 132-153, 2011, p. 305.

¹²⁴ Ibidem, p. 305.

do qual se tenta representar os objetos tais como os veria um olho humano.¹²⁵ O que se nota é uma disposição da cena tal como vista de longe, de uma posição neutra. Em ambas as figuras aqui analisadas há a tentativa de sintetizar na imagem os eventos narrados nos capítulos, pelo menos os principais. É possível notar que nas duas figuras os traços convergem com pontos que correspondem a elementos centrais dos capítulos. Na figura do capítulo 9, a cruz ocupa um lugar de destaque. Ao seu redor, estão as várias canoas, enquanto as águas de ambos os lados formam caminhos que levam a ela. Já na ilustração do capítulo 18, esse mesmo ponto é caracterizado pela figura de Hans Staden, com um índio de cada lado, no momento da captura. Os elementos da imagem destoam de tamanho entre si e em relação ao ambiente. Na figura do capítulo 9, nem todos os homens são representados do mesmo tamanho. Os que estão em terra são maiores que os que estão nas canoas. São também maiores que as ocas, quase tão grandes quanto a embarcação ilustrada. O mesmo acontece na figura do capítulo 18, em que as construções são menores que os humanos, os pássaros muito maiores que o normal e as ilhas muito pequenas. Com a ausência do recurso da perspectiva nessas imagens, não há, portanto, a noção de profundidade e nem a proporção de tamanho e posição entre os objetos que imite a realidade ou delimite um ponto de vista do observador.

A impressão é a de que o que se ressalta é aquilo que mais tem importância como evento da história narrada, uma espécie de representação mimética da narrativa dos capítulos e, de certa forma, uma comprovação visual. O traçado das imagens acentua uma ilusão de movimento, de dinamicidade. Nesse sentido, as imagens parecem não ser meros registros com caráter documental, mas representações que trazem traços dos textos que acompanham. Elas parecem representar não o que aconteceu, mas o próprio *acontecer*. Enquanto o texto encadeia as ações que descreve na esfera temporal, a imagem sintetiza no espaço as ações julgadas como importantes para a narração em questão. As imagens funcionam, portanto, como uma espécie de comprovação do relato de Staden. Nesse sentido, o leitor se torna, assim como no filme, uma espécie de testemunha da história.

Ainda em relação aos eventos narrados, podemos perceber que há muitas diferenças entre a sequência fílmica analisada no capítulo anterior e os trechos do livro aqui examinados. Uma relação dos principais eventos ou ações narrados nos capítulos 9 e 18 poderia ser apresentada da seguinte forma:

¹²⁵ O recurso da perspectiva foi tratado no primeiro capítulo.

CAPÍTULO 9
1) Staden e demais viajantes saíram com o bote para explorar a enseada;
2) encontraram choças vazias;
3) continuaram navegando até uma pequena ilha onde decidiram pernoitar;
4) de manhã decidiram explorar o lugar;
5) encontraram uma cruz e um barril;
6) não podendo entender a mensagem no barril, levaram-no consigo;
7) decifrou-se a mensagem;
8) deram um tiro;
9) muitos índios liderados por um cristão surgiram e se aproximaram;
10) estabeleceram contato verbal com o grupo;
11) descobriram que o líder era cristão e em que lugar se encontravam;
12) alegraram-se;
13) descobriram que o cristão estava a serviço do rei da Espanha;
14) foram hospedados pelo cristão e os índios.

CAPÍTULO 18
1) Staden tinha um escravo que fora caçar e não retornou;
2) Heliodorus faz uma visita a Staden;
3) o alemão parte sozinho em busca do índio desaparecido;
4) índios surgem e cercam Staden;
5) Staden clama a Deus;
6) Staden é ferido e despido;
7) índios disputam a posse de Hans Staden;
8) Staden é erguido e carregado pelos índios através da mata até o mar;

9) na praia, mais índios esperavam e correm ao encontro de Staden;
10) o chefe dos índios discursa sobre o prisioneiro;
11) índios batem em Staden;
12) com medo de que se desse um alarme, índios empurram embarcação na água;
13) o alarme é dado;
14) Staden tem as mãos amarradas;
15) os índios continuam disputando a posse do viajante alemão;
16) Staden reza enquanto aguarda o que sucederá;
17) o chefe toma a palavra e decide que Staden será levado com vida até as mulheres;
18) os índios atam cordas ao pescoço de Staden;
19) Staden entra em uma das canoas;
20) Staden é levado pelos índios.

Naturalmente, a maneira como esses eventos são construídos na narrativa literária é diferente daquela que ocorre no filme. Entre cada um desses eventos ocorrem comentários do narrador com acréscimo de informações e justificativas que se fazem necessários pelo fato de que a narrativa textual dispõe de outros recursos que não os mesmos da narrativa fílmica. Como observou Percy Lubbock, “a arte sem imagens da literatura desenvolve-se somente no tempo, e não oferece um objeto mensurável como a pintura.”¹²⁶ Na literatura é preciso fornecer as informações que no cinema podem estar contidas visualmente na composição da cena. São os comentários que já citamos antes, como, por exemplo, “estavam, como era seu costume, ornados de penas...” (cap. 18). Os eventos que elencamos acima são de outra ordem, tratam mais de ações e acontecimentos. Nesse sentido se aproximam dos eventos elencados como parte da estrutura do *syuzhet*, no capítulo anterior, e são encadeados em sequência lógica, causal, temporal etc., através de recursos linguístico-semânticos.

Certamente, o que mais salta aos olhos ao analisar esses dois capítulos é que eles têm uma quantidade de informação maior e diferentemente disposta na narrativa se contrastados com o filme. No texto cinematográfico, informações dos dois capítulos são selecionadas e

¹²⁶ BORDWELL, D. *Narration in the fiction film*. London: Methuen & Co, 1985, p. 8.

dispostas em certa sequência que permite ao espectador chegar a uma história diferente da que vemos no livro. Segundo o capítulo 9, Staden chega não só, mas acompanhado à ilha de Santa Catarina. Encontra de fato uma cruz e o barril com dizeres em espanhol, mas um dia depois de chegarem àquela região. Entretanto, nem Staden nem seus companheiros compreendem o que ali está escrito. Eles levam o fundo do barril consigo e só mais tarde conseguem compreender o texto ali inscrito. Quando dão o tiro, não são índios inimigos que surgem, mas sim índios aliados, liderados por um cristão. Há um diálogo entre eles, a tripulação se alegra e é gentilmente hospedada. O capítulo se encerra e diversos outros capítulos se seguem, como já elucidamos anteriormente.

Passando ao capítulo 18, um certo evento chama a atenção: a visita de Heliodorus. Como uma interrupção do fluxo da narrativa, esse evento não tem relação nenhuma com os demais eventos do capítulo, que começa com Staden contando que tinha um índio escravo que às vezes ia caçar. Então, de forma um pouco abrupta, o narrador passa a contar sobre um certo Heliodorus, que tinha se tornado um amigo e lhe fizera uma visita (“Um dia veio visitar-me um espanhol da ilha de São Vicente...”). Em seguida, sem nenhuma informação ou artifício no texto que permita inferir alguma causalidade entre os fatos, Staden volta a contar sobre o seu escravo (“Eu mandara o meu escravo no dia anterior à floresta...”). A história de Heliodorus nos parece ser uma história à parte, com certa ordem de começo, meio e fim. Não há sequer informações de tempo precisas que justifiquem a narração dessa história, exceto que no parágrafo seguinte, quando Staden diz que no dia anterior à visita de Heliodorus seu escravo tinha ido caçar. É possível presumir apenas que Hans Staden foi capturado no dia em que recebeu a visita de Heliodorus, entretanto, não há informação cronológica alguma sobre o dia de tal visita.

No mais, o capítulo narra a busca pelo índio desaparecido. Aí Staden já surge sozinho e sua captura se dá de forma semelhante àquela vista no filme. O alemão é capturado, despido, ferido e disputado pelos índios. Em seguida, Staden é erguido pelos braços e arrastado pela mata, como ocorre no filme. Mas, enquanto o filme fecha aí a sequência correspondente, no texto temos mais informações. Staden é levado para uma praia onde há mais canoas e índios. Ali há o discurso do chefe dos indígenas que pensa ter capturado um português e Staden recebe mais socos e é amarrado. Antes de partir, os índios voltam a discutir sobre a posse de Hans Staden, que reza. Tendo decidido que o alemão seria levado vivo para proporcionar diversão às suas mulheres, os índios levam Staden embora em uma das canoas.

Analisados os aspectos formais dos textos, bem como o conteúdo que apresentam, uma série de fatores podem ser observados se contrastarmos essa análise com a do filme, realizada no capítulo anterior. Certamente, o que mais se destaca é a maneira pela qual filme e livro apresentam suas *histórias*. Pelo que permite concluir a edição crítica de Franz Obermeier,¹²⁷ baseada em muitos documentos e referências históricas, alguns anos se passaram entre o que vemos descrito nos capítulos 9 e 18 do livro. Entretanto, no filme não é o que se conclui. Nele, os fatos selecionados pelo *syuzhet* são apenas alguns e a disposição é bastante diferente. Tomemos por base a tabela a seguir em que esquematizamos a distribuição dos eventos dos capítulos ao longo da sequência fílmica, tal como ocorrem.

¹²⁷ STADEN, Hans. *Warhaftige Historia: Zwei Reisen nach Brasilien (1548-1555)*. Historia de duas viagens ao Brasil. Kritische Ausgabe. Ed. crítica: Franz Obermeier. Trad. Guiomar Carvalho Franco. Kiel: Westensee-Verlag, 2007. Original alemão. (Fontes Americanae, 1), p. 289-307.

Plano 1	Plano 2	Plano 3	Plano 4	Plano 5	Plano 6	Plano 7	Plano 8	Plano 9	Plano 10	Plano 11	Plano 12	Plano 13	Plano 14
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	----------	----------	----------	----------	----------

CAPÍTULO 9

Evento 1													
Evento 2													
Evento 3													
Evento 4													
Evento 5													
Evento 6													
Evento 7													
Evento 8													
Evento 9													
Evento 10													
Evento 11													
Evento 12													
Evento 13													
Evento 14													

CAPÍTULO 18

Evento 1													
Evento 2													
Evento 3													
Evento 4													
Evento 5													
Evento 6													
Evento 7													
Evento 8													
Evento 9													
Evento 10													
Evento 11													
Evento 12													
Evento 13													
Evento 14													
Evento 15													
Evento 16													
Evento 17													
Evento 18													
Evento 19													
Evento 20													

Como se pode observar, no filme os eventos selecionados para a sequência são extraídos dos capítulos 9 e 18, mas não exatamente na mesma sequência e ordem. Os planos 1 e 2 apresentam os eventos 1 e 3 do capítulo 18. Em seguida, nos planos de 3 a 8, o que se nota são acontecimentos que no livro são todos narrados no capítulo 9. Já o 9º plano volta a narrar eventos do capítulo 18 e daí por diante, até o 14º plano, todos os acontecimentos apresentados no filme correspondem de fato ao 18º capítulo do livro. Em resumo, a sequência fílmica começa com eventos do capítulo 18, parte para a representação de acontecimentos do capítulo 9 e volta a narrar fatos do capítulo 18. Visto que no livro a descrição dos acontecimentos se dá de forma linear, já que os capítulos seguem uma ordem sequencial, mesmo que suas histórias muitas vezes possam ser lidas e compreendidas como narrativas independentes, poderíamos esperar a mesma linearidade de apresentação dos fatos pelo filme. O que se constata, considerando a teoria de Bordwell, é que no filme seguiu-se uma outra ordem em que os acontecimentos mais relevantes (determinados a critério do diretor no *syuzhet*) foram selecionados e apresentados de forma a incentivar o espectador na construção da *história*. As histórias a que chegamos ao ler o relato escrito e ao assistir ao filme são, de fato, distintas.

A primeira grande diferença que notamos foi em relação às datas e razões pelas quais Staden viaja. Enquanto no filme ele narra que viajava sozinho à procura de seu índio escravo e encontrou uma cruz e um fundo de barril com uma mensagem, em 1554, no livro ele fala de uma viagem em grupo em 1549, em que teriam achado uma cruz e um fundo de barril, que levaram consigo. Apenas no dia seguinte teriam conseguido decifrar a mensagem e disparado o tiro. Quem surgiu foi um cristão liderando índios que não eram os inimigos dos portugueses. No livro fica claro que essa viagem nada teve a ver com a busca de Staden pelo tal índio desaparecido, o que só é relatado de fato no livro no capítulo 18. Pelo que o livro leva a entender, a captura de Staden aconteceu mesmo por volta de 1554 e ocorreu mesmo quando ele saiu sozinho à procura de um índio, mas o episódio do encontro com a cruz e o barril teria se dado vários anos antes e em circunstâncias mais felizes.

O filme nos leva a inferir, portanto, uma causalidade entre determinados eventos que o livro jamais sugere. Quando assistimos à sequência, concluímos que a cruz e a mensagem no barril, mesmo que não tenham sido ali colocadas com essa finalidade, configuram uma armadilha que levou à captura de Staden. Já no livro compreendemos que a cruz e o barril eram uma forma de estabelecer o contato entre os cristãos espanhóis que ocupavam a região e demais viajantes e

navios a serviço do mesmo rei, que pudessem ali chegar. Talvez essa tenha sido a maior disparidade encontrada entre as duas narrativas aqui analisadas.

A tabela que relaciona os eventos do livro e do filme também permitiu ter uma noção mais clara do *syuzhet* da sequência fílmica. Há uma estrutura de organização dos eventos fílmicos que respeita princípios de ordem e sequência. Através dos planos, o filme fornece as informações que levarão à *historia* que se pretende narrar. Com base no que defende David Bordwell, o que concluímos ao verificar quais eventos foram estabelecidos pelo *syuzhet* é que, para o filme, esses eventos foram mais relevantes que outros possíveis. Ao tentar compreender o *syuzhet* como elemento-chave na análise do filme, deixamos de lado a analogia com a linguagem. Como afirma Bordwell, “a concepção de *syuzhet* evita a distinção dos fenômenos superficiais (como pessoa, tempo gramatical e metalinguagem) e se apoia em princípios básicos mais flexíveis para toda a representação narrativa”.¹²⁸ Ao tentar recompor o *syuzhet* da sequência fílmica correspondentes aos dois capítulos aqui analisados, compreendemos as diferenças entre livro e filme como inevitáveis e até mesmo esperadas.

¹²⁸ BORDWELL, op. cit., p. 50.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho procurou investigar as narrativas cinematográfica e literária em contraste, com base em dois capítulos do livro *Duas Viagens ao Brasil* e uma sequência do filme *Hans Staden*. De um ponto de vista que procurou considerar as especificidades de cada meio, baseamos-nos na proposta teórica de David Bordwell para a narrativa cinematográfica. Esse aporte teórico auxiliou-nos durante o processo de análise, em que buscamos evitar a tão perigosa e comum análise valorativa, segundo a qual se espera uma certa *fidelidade* do cinema em relação à literatura. E uma das conclusões a que chegamos é: seria tal fidelidade sequer possível? Acreditamos que não.

A análise da sequência fílmica, realizada anteriormente à análise dos trechos do livro, permitiu examinar como ocorre o seu processo narrativo. Nela, verificamos quais eventos o filme narra e como essa narração se constrói. Ao dividir a sequência em planos, foi possível averiguar quais os artifícios cinematográficos empregados no nível de cada plano, assim como aqueles relacionados à montagem, no nível da sequência. Essa análise possibilitou, também, concluir que a narração no cinema se dá através da representação de determinados eventos centrais, que são distribuídos e organizados segundo princípios que visam a levar à construção de uma *história*, considerando que a *história* em si nunca está materialmente presente no filme. O que o filme nos dá são informações e pistas, assim como as lacunas que deixa entre elas, tudo isso organizado para levar-nos à construção narrativa da história. Ao considerar todos esses aspectos na análise do trecho do filme, pudemos desvendar a que *história* ele conduz.

Em seguida, debruçamo-nos sobre os aspectos dos textos do livro de Hans Staden correspondentes aos acontecimentos narrados pela sequência do filme. No capítulo em que nos dedicamos a tal tarefa, procuramos, primeiramente, com a reprodução integral desses textos, proporcionar um pouco da experiência de “ler” Hans Staden cinco séculos depois da escritura de sua obra. Ali também pudemos exemplificar como vários elementos narrativos operam em uma obra que na época se propunha a ser tanto um testemunho de fé quanto uma respeitada fonte de informações sobre o Novo Mundo. Ficou claro como as imagens desses capítulos trabalham retoricamente em conjunto com o texto na obra, que representou também um marco em termos iconográficos, dentre os demais do mesmo gênero.

Entre as várias diferenças que pudemos apontar entre filme e livro, ficou muito claro, com as duas análises, que a principal dessas diferenças caracteriza-se pelo fato de que cada um dos materiais aqui analisados permite chegar a uma *história* distinta. Enquanto no livro os capítulos 9 e 18 não respeitam somente a própria ordem de apresentação dos capítulos no livro, mas também uma ordem temporal, indicando que os acontecimentos narrados no primeiro são, de fato, anteriores aos narrados no segundo, no filme não é o que acontece. Nele foram selecionados apenas determinados eventos de cada capítulo, que possivelmente foram julgados como os mais relevantes para a história que se pretendia narrar. Esses eventos foram dispostos de maneira diferente daquela que vemos no livro e essa alteração desembocou em uma outra compreensão da história que não aquela a que a leitura da obra nos leva. Acontecimentos a princípio sem relação entre si passaram a inferir uma certa causalidade que no livro não existe.

A verificação de que a *história* contada pelo filme não é exatamente como aquela contada pelo livro poderia enveredar para uma conclusão que apontasse esse fato como um problema. Entretanto, neste trabalho, não coube a nós, tampouco foi nosso intuito, estabelecer conclusões sobre as diferenças entre o livro e o filme no que diz respeito à fidelidade do segundo em relação ao primeiro. Também não esteve em questão problemas da recepção pelos leitores/espectadores, e tampouco em que medida, ao assistir o filme, eles têm acesso a uma versão “não verdadeira” ou “errônea” da “história” de Hans Staden. Tal crítica, em nossa opinião, não faria sentido, uma vez que entendemos que nem mesmo o próprio relato de Staden é fiel a uma história, uma vez que, como se pôde observar, o livro também constitui uma seleção de eventos dentre todos aqueles que Staden vivenciou em sua viagens.

As diferenças entre os dois meios aqui estudados forneceram, antes de tudo, pistas sobre questões da narrativa. Constatá-las nos levou a refletir sobre a importância de analisar cada meio considerando seus limites, possibilidades e especificidades. Só assim pudemos nos propor a realizar uma investigação menos valorativa e “pré-julgadora” em termos de comparação. Entendendo que não há uma teoria perfeita ou um modo de proceder rigorosamente adequado para os estudos entre literatura e cinema, notamos que é preciso ter, antes de tudo, senso crítico e realista, já que não há, ainda, um modo de tentar compreender o cinema em relação à literatura que não envolva dificuldades.

Ao nos basearmos nos preceitos e na proposta de David Bordwell, entendemos que eles seriam úteis e essenciais na tentativa de propor uma reflexão sobre o filme e o livro que

conseguisse explicar as diferenças observadas considerando aspectos narrativos de cada meio. Naturalmente, a proposta de Bordwell não esgota todos os problemas da narrativa cinematográfica, mas foi a que, a nosso ver, melhor conseguiu explicar esse processo. Se entendemos e aceitamos que o cinema envolve, na narração, processos diferentes daqueles observados na literatura, não vemos outro modo de compreender sua narrativa que não seja atentar para suas particularidades, e Bordwell nos fornece alguns elementos para isso.

Talvez o que aqui concluímos seja muito pouco perto de toda a complexidade que um estudo comparativo entre um livro e um filme envolve. Pudemos perceber como é difícil delimitar uma abordagem teórica em um estudo interdisciplinar como esse. Deparamo-nos, desde o início, com muitas questões complexas, tais como: é possível analisar o cinema como se faz com a literatura? Se não é, então como proceder? O que é cinema e o que é literatura?

Naturalmente, neste trabalho, realizado na área de Letras, poderíamos ter feito outros tipos de abordagens. Entretanto, foi no que diz respeito às características da narrativa de cada meio que vimos as diferenças “clamando” por reflexão. Pareceu-nos um tanto quanto urgente, antes de nos propormos a dar passos maiores nos estudos da relação literatura-cinema, tentarmos encontrar, por meio dessas diferenças, possíveis respostas às questões que levantamos. E devemos assumir aqui que a maior parte dessas questões continua sem resposta, pelo menos sem respostas que encerrem os problemas teóricos que envolvem essa complicada questão. A conclusão é, ao contrário, a de que há muito ainda para se explorar. E se este trabalho não pôde solucionar os problemas das diferenças narrativas entre literatura e cinema, que possa então contribuir sugerindo novas possibilidades de estudo, novos possíveis olhares.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

- ABBOTT, H. Porter. Narrativity. In: HÜHN, Peter et alii (Ed.). *Handbook of Narratology*. Berlin: De Gruyter, 2009, p. 309-328.
- ADELMO, Luiz. *Som-imagem no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- ADORNO. Theodor W. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003.
- ALBERSMEIER, Franz-J. *André Malraux und der Film: zur Rezeption des Films in Frankreich*. Bern/Frankfurt a.M.: Peter Lang, 1973.
- ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.
- ARRIGUCCI JR, Davi. Teoria da narrativa: posições do narrador. *Jornal de Psicanálise*, São Paulo, v. 31, n. 57, p. 9-43, 1998.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas, São Paulo: Papirus, 1993.
- _____ et alii. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 2009.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 2002.
- BARTHES, Roland. *Análise estrutural da narrativa*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1971.
- _____. *Retórica da Imagem*. Trad. Isabel Rodrigues e Renina Katz Pedreira. São Paulo: FAU/USP, 1969.
- BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983, p. 121-128.
- BEICKEN, Peter. *Wie interpretiert man einem Film?* Stuttgart: Reclam, 2004.
- BERNADET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- BORDWELL, D. *Narration in the fiction film*. London: Methuen & Co, 1985.

_____. *Making meaning: inference and rethoric interpretation of cinema*. Cambridge: Harvard University Press, 1989.

BRANIGAN, Edward. *Point of view in the cinema*. Berlin: Hildebrand, 1984.

BRITO, João Batista de. Literatura, Cinema, Adaptação. In: *Literatura no Cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006, p. 133-160.

CAHIR, Linda Costanzo. *Literature into film: Theory and practical approaches*. Jefferson, NC: McFarland & Co, 2006.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol. *Personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

_____. *O sentido do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

EPSTEIN, Jean. O cinema do diabo – excertos. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983, p. 296-306.

_____. O cinema e as letras modernas. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983, p. 269-280.

FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação*. São Paulo: Ática, 1996.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar./maio 2002.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Verga, 1995

_____. et alii. *Literatura e semiologia: pesquisas semiológicas*. Petrópolis: Vozes, 1972.

GOODMAN, Nelson. *Lenguajes del arte: aproximación a la teoría de los símbolos*. Barcelona: Seix Barral, 1976.

HAMBURGUER, Käte. *Lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

JAKOBSON, Roman. Decadência do cinema? In: *Linguística, poética, cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 153-161.

JAMES, Henry. *A Arte do Romance : antologia de prefácios*. Rio de Janeiro: Globo, 2003.

JULLIET, Laurent; MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. São Paulo: Senac, 2009.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Trad. Paulo Quintela. Coimbra: Américo Amado Editor, 1985.

LAFFAY, Albert. *La lógica del cine: creación y espetáculo*. Barcelona: Labor, 1973.

LANGE, Sigrid. *Einführung in die Filmwissenschaft*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2007.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1985.

LEONE, Eduardo; MOURÃO, Maria Dora. *Cinema e Montagem*. São Paulo: Ática, 1987.

LUBBOCK, Percy. *Técnica da Ficção*. São Paulo: Cultrix, 1976.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003.

_____. Narrar ou descrever?. In: *Ensaaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 47-99.

MARIE, Michel. Cinema e Linguagem. In: AUMONT, Jacques et alii. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 2009, p. 157-208.

_____; BERGALA, Alain. O filme e seu espectador. In: AUMONT, Jacques et alii. *A estética do filme*. São Paulo: Papirus, 2009, p. 223-284.

MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2009.

MARTINEZ, Matias; SCHEFFEL, Michael. *Einführung in die Erzähltheorie*. München: C. H. Beck, 2005.

MEISTER, Jan Christoph. Narratology. In: HÜHN, Peter et alii (Ed.). *Handbook of Narratology*. Berlin: De Gruyter, 2009, p. 329-350.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O cinema e a nova psicologia. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983, p. 101-118.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. História/Discurso (Nota sobre dois voyeurismos) In: Xavier, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983, p. 403-410.

_____. *Linguagem e cinema*. Trad. Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MONACO, James. *Film Verstehen*. Hamburg: Rowohlt, 2007.

NAVARRO, Eduardo de Almeida. *Método Moderno de Tupi Antigo*. São Paulo: Global, 2005.

NEIVA JÚNIOR, Eduardo. *A Imagem*. São Paulo: Editora Ática, 2006.

NOVAIS, Fernando. O “Brasil” de Hans Staden. In: STADEN, Hans. *Hans Staden*: primeiros registros escritos e ilustrados sobre o Brasil e seus habitantes. Trad. Angel Bojadsen. São Paulo: Terceiro Nome, 1999, p. 12-25.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 2000.

OBERMEIER, Franz. Aprender sobre as culturas indígenas na época colonial: a gênese do livro de viagem de Hans Staden (Historia, 1557) no cruzamento de discursos alheios. *Revista Anuário de Literatura*, Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, vol. 16, n. 1, p. 132-153, 2011.

_____. Introdução. In: STADEN, Hans. *Warhaftige Historia: Zwei Reisen nach Brasilien (1548-1555)*. Historia de duas viagens ao Brasil. Kritische Ausgabe. Ed. crítica: Franz Obermeier. Trad. Guiomar Carvalho Franco. Kiel: Westensee-Verlag, 2007, p. 289-306. Original alemão. (Fontes Americanae, 1)

PAZ, Octavio. A imagem. In: *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 37-51.

PEDRO, Elisandra de Souza. *Estratégias narrativas em O Tambor*: o diálogo entre a literatura e o cinema. 2009. 137 f. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Alemã) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2009.

PEÑA-ARDID, Carmen. *Literatura y cine: una aproximación comparativa*. Madrid: Catedra, 1992.

POUILLON, Jean. *Tempo no romance*. São Paulo: Cultrix, 1974.

PUDOVKIN, V. Métodos de tratamento do material (montagem estrutural). In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2008, p. 55-66.

_____. O método do cinema. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2008, pp. 55-66.

ROSENFELD, Anatol. *Estrutura e problemas da obra literária*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

ROSENSTONE, Robert A. *El pasado en imágenes: el desafío del cine a nuestra idea de la história*. Barcelona: Ariel, 1997.

RYAN, Marie-Laure. Narration in various media. In: HÜHN, Peter et alii (Ed.). *Handbook of Narratology*. Berlin: De Gruyter, 2009, p. 263-281.

SCHMIDT, Johann N. Narration in Film. In: HÜHN, Peter et alii (Ed.). *Handbook of Narratology*. Berlin: De Gruyter, 2009, p. 212-227.

SECO, Ana Paula. Livros de Viagens ou Literatura de Viagem. In: UNICAMP. *Navegando na História da Educação Brasileira*. Disponível em: <http://www.histedbr.fae.unicamp.br/navegando/glossario/verb_c_livros_de_viagens_ou_literatura_de_viagem.htm>. Acesso em: 11/08/2011.

STADEN, Hans. *Brasilien: d. wahrhaftige Historie d. wilden, nackten, grimmigen Menschenfresser-Leute [1548-1550]*. Stuttgart: Thienemann/Edition Erdmann, 1984.

_____. *Duas Viagens ao Brasil*. Trad. Guiomar Carvalho Franco. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1974.

_____. *Hans Staden: primeiros registros escritos e ilustrados sobre o Brasil e seus habitantes*. Trad. Angel Bojadsen. São Paulo: Terceiro Nome, 1999.

_____. *Viagem ao Brasil*. São Paulo: Martin Claret, 2006.

_____. *Warhaftige Historia: Zwei Reisen nach Brasilien (1548-1555)*. Historia de duas viagens ao Brasil. Kritische Ausgabe. Ed. crítica: Franz Obermeier. Trad. Guiomar Carvalho Franco. Kiel: Westensee-Verlag, 2007. Original alemão. (Fontes Americanae, 1)

_____. *Warhaftig Historia und beschreibung eyner Landschafft der Wilden/Nacketen/Grimmigen Menschfresser Leuthen/in der Newenwelt America gelegen/vor und nach Christi geburt im Land zu Hessen unbekant/biss vff dise ij./ nechjt vergangene jar/Da sie Hans Staden von Homberg auss Hessen durch sein eygne erfarung erkant/ vnd yetzo durch den truck an tag gibr. [sic] Dedicirt dem Durchleuchtigen Hochgebornen herrn/ H. Philipsen Landtgraff zu Hessen/Graff zu Catzenelnbogen/Dietz/Ziegenhain vnd Nidda/seinem G.H. Mit eyner vorrede D. Joh. Dryandri/genant Eychman/ Ordinarij Professoris Medici zu Marpurck. Inhalt des Bhchline volget nach den Vorreden*. Marpurk: Andreas Kolbe, 1557. Disponível em <<http://www.obrasraras.usp.br>>. Acesso em: 11/08/2011.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2003.

STANZEL, Franz K. *Theorie des Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1985.

_____. *Typische Formen des Romans*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1985.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1969.

_____. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

TUDOR, Andrew. *Teorias do cinema*. Lisboa: Edições 70, 2009.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994.

VERNET, Marc. Cinema e narração. In: AUMONT, Jacques et alii. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 2009, p 89-153.

WALDENFELS, B. *Topographie des Fremden*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários*. Trad. Luis Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2008.

Filme

HANS STADEN. Direção de Luiz Alberto Pereira. Produção de Jorge Mendes e Luiz Alberto Pereira. Intérpretes: Carlos Evelyn, Ariana Messias, Darci Figueiredo, Beto Simas, Milton de Almeida, Stenio Garcia, Sergio Mamberti, Claudia Liz. Roteiro: Luiz Alberto Pereira. Fotografia: Uli Burtin. Música: Marlui Miranda e Lelo Mazarino. Brasil/Portugal: IPACA/Jorge Neves/Lapfilme, 1999. 1 DVD (92 min.), sonoro, colorido. Legendado.