

COBRA VERDE: O OLHAR DE WERNER HERZOG SOBRE O ROMANCE O VICE-REI DE UIDÁ, DE BRUCE CHATWIN

Mariana Castro de Alencar (UERJ)¹

Resumo: Werner Herzog é um cineasta alemão, marcado pela originalidade e intensidade dos seus filmes. Em seu filme *Cobra Verde* isso não é diferente, é uma adaptação cinematográfica baseada no romance *O vice-rei de Uidá* de Bruce Chatwin. E se debruça sobre imagens de lugares inóspitos, nunca, ou quase nunca antes vistos pelo olhar humano. Desta forma, este artigo pretende analisar quais foram as escolhas feitas pelo cineasta alemão Werner Herzog para ressignificar o texto de partida, o romance *O Vice-Rei de Uidá*, de Bruce Chatwin, observando, através da transposição intermedial, que o texto fílmico ressignifica a obra de partida alimentando a sua força autônoma e a sua potência.

Palavras-chave: *Cobra Verde*; Werner Herzog; Bruce Chatwin; *O vice-rei de Uidá*

O cineasta alemão Werner Herzog tem a intensidade e a originalidade como traços marcantes e distintivos de suas obras fílmicas. Neste artigo, vamos analisar o olhar de Herzog em seu filme *Cobra Verde* (1987), drama baseado no romance *O vice-rei de Uidá* (1980) do autor inglês Bruce Chatwin. Através das seleções, cortes e/ou acréscimos feitos por Herzog vamos analisar o processo de transposição midiática do livro para o filme e as estratégias de ressignificação que subjazem as escolhas do cineasta alemão. Questionando a hierarquia que privilegia o texto literário em detrimento do texto fílmico.

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

Bruce Chatwin, em suas pesquisas sobre o mesmo personagem, pesquisas estas que deram origem ao romance *O vice-rei de Uidá*, da mesma forma, não conseguiu preencher todas as lacunas do relato histórico, o que resultou em fértil escrita de ficção. As lacunas não precisam obrigatoriamente ser preenchidas; leitor e espectador precisam de espaços vazios para transitar na teia narrativa. São pausas, incompletudes, indeterminações que também se mantêm no texto fílmico e instigam um outro perfil de

¹ Graduada em Letras Português-Inglês (UERJ-FFP), Mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (UERJ). Contato: Alencar.marianacastro@gmail.com/ marianacastrodealencar@hotmail.com

receptor – atuante, cúmplice, ativo. Desta forma, Chatwin ficcionalizou os personagens e deu ao protagonista de seu romance o nome de Francisco Manoel da Silva.

A história do filme é apresentada logo no início por um sertanejo cego (imagem em close) uma espécie de repentista, que se predispõe a contá-la, ao som de sua rabeca, sob a condição de ser pago.

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

Renomadamente conhecido pelo caráter marcante de seus filmes, além da influência do Cinema Novo², movimento que destacava o povo e o que dele advém, Werner Herzog ficou admirado com esse cantor em um documentário a que assistira e, mesmo tendo ouvido vários trovadores desta modalidade, este foi o que mais lhe chamou a atenção, ao ponto de convidá-lo para fazer parte do filme.

O canto é uma tradição muito forte no nordeste brasileiro, com seus repentes e desafios, aludindo aos primeiros trovadores da Europa medieval. Esse cantor do filme, em específico, pelo fato de ser cego, remonta também aos sábios, adivinhos cegos, como, por exemplo, o velho Tirésias³, da mitologia grega no qual a cegueira representava a escuridão para o cotidiano do mundo, mas levava a uma “visão” maior, com uma dimensão divina, mediante o dom de vidência. Aquele que não vê o mundo com os olhos habituais, pode ver além e contar o que os outros não conseguem enxergar. Sensível. A figura do profeta cego, como Tirésias e o sertanejo do início do filme *Cobra Verde*, é muito significativa se levarmos em conta a estética cinematográfica de Werner Herzog, que busca quase sempre o “desvendamento” de um olhar nunca antes visto, uma imagem nunca antes visitada – talvez até então invisível. Nesse sentido, é como se o cineasta oportunizasse aos seus espectadores a cura de uma espécie de cegueira, já que os apresenta a novos mundos, jamais vistos, mundos para os quais eram “cegos” e apenas puderam enxergar através da película do cineasta alemão.

² Foi um movimento do cinema brasileiro surgido na década de cinquenta, tendo dialogado bastante bem com a *Nouvelle Vague* francesa e o Neorealismo italiano, produzindo uma tendência singular no Brasil. Tinha como proposta um novo jeito de fazer cinema, dando ênfase aos problemas que circundavam a sociedade brasileira e apresentando novas estéticas. Alguns dos principais cineastas desse movimento foram: Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade e Cacá Diegues.

³ Tirésias foi um famoso profeta cego de Tebas desempenhando importante papel na maior parte das lendas do ciclo tebano, por exemplo, em *Édipo Rei*, de Sófocles e a *Odisseia*, de Homero.

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

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

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

Após a cena do assassinato, há uma passagem de tempo não sinalizada. Francisco Manoel, armado e de roupas incomuns para o lugar, aparece num lugarejo inominado, se mostrando completamente diferente do garimpeiro esfarrapado de outrora. Fica implícito que Francisco Manoel agora é detentor de uma má fama, já que ao verem a sua chegada, as pessoas se desesperam e correm. Um cortejo fúnebre que estava a sair da igreja é interrompido, e, por medo, as pessoas se dispersam. Nesse momento, ele já é reconhecido como o bandido Cobra Verde.

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

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

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

De fato, o significado de *ouroboros* é bastante pertinente para a narrativa fílmica de Werner Herzog, sendo ele interpretado como continuidade, mudança ou ressurreição, é representado, alegoricamente falando, quando Francisco Manoel sai de sua realidade opressora e continua a sua jornada, ressurgindo ou renascendo como um homem bem sucedido, apesar do mal causado com a escravidão. E também como autorreflexão, já que, ao final do filme ele reflete sobre a sua própria existência e os males que cometeu.

Em *Cobra Verde* a paisagem é mostrada por Herzog quase como uma negação. Francisco Manoel, o protagonista, imigra de uma paisagem ainda mais negada, o sertão brasileiro, para ir com destino à África. As imagens das paisagens retratadas por Herzog, não são apenas a representação material dos lugares, ou vegetações inusitados,

mas possuem uma certa “corporalidade”, a ponto de funcionarem também como espécies de personagens da sua narração.

Humberto Pereira da Silva⁴ em sua coluna no site Digestivo Cultural, publicada em 18 de abril de 2012, observa dentre outras coisas que o cinema feito por Herzog pretende apresentar paisagens bastante incomuns para espectadores frequentes de cinema. Enquanto os parceiros de Herzog, membros do Novo Cinema Alemão, movimento que renovou o cinema germânico, nos anos 60 e 70, tem como plano de fundo a Alemanha para problematizar questões sociais e políticas, o próprio Werner Herzog prefere tratar desses temas, mas deslocando o espaço geográfico para lugares mais longínquos como América Latina, Austrália e África, buscando realidades históricas e sociais que levem a um estranhamento, trabalhando questões como o embate do homem com a natureza e os confrontos interculturais. Essas características estão muito presentes em filmes como: *Aguirre a Cólera dos Deuses* (1972), *Fitzcarraldo* (1982) e *Cobra Verde* (1987). E que são grandemente influenciadas pelo movimento brasileiro que foi o Cinema Novo, em específico, pela estética de Glauber Rocha.

No entanto, segundo Lúcia Nagib⁵, o produto que cada uma desenvolve é diferente, Glauber tem uma intenção claramente política e seus filmes passam a ser um instrumento ajudador da transformação social e Werner Herzog, diferentemente, não tem intenção política, ele apenas se dispõe a representar a “condição do homem no mundo” (NAGIB, 1991, p. 141), os seus filmes não são isentos de uma preocupação política, eles não exprimem exatamente uma contestação a determinado tipo de sistema político, mas sim uma indignação a condição do homem no mundo, por exemplo, “focalizando o ‘índio’ ou o ‘negro’ como entidades representativas de bens culturais ameaçados” (NAGIB, 1991, p. 143).

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

⁴ Doutor em Filosofia.

⁵ Professora e pesquisadora. Autora de *Werner Herzog – o cinema como realidade*. Traduziu para o português *Caminhando no gelo*, de Werner Herzog e *A tela demoníaca* de Lotte Eisner.

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

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

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

As inúmeras semelhanças entre os filmes demonstram o acolhimento da estética glauberiana na obra de Werner Herzog; ambos os cineastas caminham na confluência de ideias, objetivando um cinema desligado do modelo comercial norte-americano, e que almejava a criação de um cinema conceitual que defendesse e problematizasse culturas menos favorecidas, mostrando-as em um exotismo nunca visto.

O filme de Herzog é um drama de ação e se encaixa perfeitamente na definição de Ana Maria Bahiana em *Como ver um filme* (2012): “o filme de ação é um drama em que os atos e os feitos – e não o diálogo – são a narrativa” (BAHIANA, 2012, p. 266). De fato, são pouquíssimos os diálogos durante o filme, este é marcadamente desenvolvido por cenas rápidas com um ritmo violento e uma cadência acelerada. De

acordo com Albert Elduque ⁶ (2011), Werner Herzog desenvolveu ao longo de sua carreira cinematográfica um discurso marcado pela “eminência da catástrofe” (ELDUQUE, 2011, p. 01), Elduque observa ainda: “Em muitos filmes de Herzog o desastre situa-se em primeiro plano, sendo às vezes os filmes convertidos em crônicas apocalípticas que, de certa forma, profetizam um futuro pouco esperançoso (...)” (ELDUQUE, 2011, p. 02).

Em *Cobra Verde*, o protagonista sai de sua realidade catastrófica, o sertão nordestino, para o local onde se passaria a “crônica apocalíptica” citada por Elduque, o Daomé, local onde os costumes inabituais para Francisco Manoel, as superstições religiosas, o sincretismo do Vodun com a liturgia católica, além da organização social totalmente adversa ao seu conhecimento, fez dele um homem ainda mais desequilibrado. Quando o seu “empreendimento”, o tráfico de escravos começa a fracassar, a ruína de Francisco Manoel se inicia.

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

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

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

Sobre a verdade extática, Werner Herzog observa que o sentido de realidade é muito questionável, mas que na música, literatura, arte figurativa e no cinema é possível chegar a um nível mais profundo ela, que Herzog chama de verdade extática ou poética,

⁶Doutor em comunicação social pela Universidade Pompeu Fabra (Espanha).

sendo esta de difícil apreensão e que só pode ser alcançada por meio da “imaginação”, “estilização” e da “criação” (PAGANELLI, 2009, p. 217).

Werner Herzog, através de sua “câmera frenética” (PAGANELLI, 2009, p.19), da sua verdade extática, leva o espectador a desvendar as imagens, pouco à pouco até a uma “epifania da visão”. Seria a procura da “definição impossível dos limites da visão”, nas palavras do próprio Herzog: “Sinto-me um cineasta que manipula uma matéria desconhecida e que só quando a experimenta em condições extremas consegue compreender-lhe a substância.” (PAGANELLI, 2009, p. 10). A organização ilógica dos seus filmes, em que a significação é concebida através do estranhamento, o embate do homem com a natureza, a loucura e a ultrapassagem dos limites humanos são os temas das grandes obras herzogianas assim como, *Cobra Verde*.

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

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

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

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

próprio *status* do original só se constitui por existir a comparação com a cópia; do contrário, não haveria a noção de originalidade.

Para compreender a relação intermidial entre o romance *O vice-rei de Uidá* e o filme *Cobra Verde*, é importante ressaltar que escolhemos trabalhar com a transposição midiática proposta por Irina Rajewsky (2012), que é a subcategoria da intermidialidade que melhor versa sobre a transposição do livro para o filme.

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

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

Ainda sobre o discurso sobre a fidelidade, Linda Hutcheon no capítulo “Começando a teorizar a adaptação” (2013) observa que há várias escolhas presentes no ato de adaptar como: a vontade de desfazer a lembrança do texto original, de questioná-lo, ou homenageá-lo, ao copiar o texto, ou até mesmo ter um objetivo duplo, ao fazer uma “homenagem contestadora” GREENBERG (1998, *apud* HUTCHEON, 2013, p.49).

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

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

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

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

A partir disso, a indagação que se faz é a motivação desta escolha, ou seja, por que dentre tantas faces do mesmo personagem presentes no romance, teria sido escolhida justamente a mais cruel delas. E mais: quais os efeitos dessas escolhas? A hipótese que se pensa inicialmente nesta pesquisa é a de que seria mais aceitável representar um traficante de escravos como pai, santo, herói ou como vítima, sendo mais sensato representá-lo como um homem vil e louco. Esta hipótese baseia-se no fato

de que, com frequência em seus filmes, o diretor alemão Werner Herzog olha para as fraquezas humanas, retratando relações de dominação, tais quais a escravidão e a ambição do homem.

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

Com essa análise, podemos perceber que a noção de hierarquia entre a Literatura e o cinema é equivocada, nenhuma arte pode ser considerada superior à outra. Nem mesmo a noção de original e cópia pode ser critério de valoração de um construto artístico. Sendo assim, Literatura e Cinema, andam juntos, trazendo individual e conjuntamente ganhos para a obra de arte.

Referências

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

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

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

ELDUQUE, A. *As ruínas no cinema de Werner Herzog*. In: XXVI Simpósio Nacional de História, São Paulo. Disponível em: <<http://www.snh2011.anpuh.org/site/anaiscomplementares>>. Acesso em: 13 fev. 2016.

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

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

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

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

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

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

RAJEWSKY, I. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. *Intermedialidade e estudos interartes: desafio da arte contemporânea*, v. 2, Belo Horizonte: Rona Editora, FALE/UFMG, p. 51-73, 2012.

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

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

STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. New York University. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 51, p. 019 – 053 jul/dez. 2006.