



UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
DEPARTAMENTO DE LETRAS
MESTRADO EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE

MARIA ZITA ALMEIDA BATISTA DOS SANTOS

MACUNAÍMAS: INTERSEMIOSE CINEMA LITERATURA

CAMPINA GRANDE – PB
2010

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

MARIA ZITA ALMEIDA BATISTA DOS SANTOS

MACUNAÍMAS: INTERSEMIOSE CINEMA LITERATURA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual da Paraíba, na linha de pesquisa Literatura e Mídia, em cumprimento à exigência para obtenção do grau de Mestre em Literatura e Interculturalidade.

Orientador: Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino (UEPB)

CAMPINA GRANDE – PB
2010

MARIA ZITA ALMEIDA BATISTA DOS SANTOS

MACUNAÍMAS: INTERSEMIOSE CINEMA LITERATURA

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual da Paraíba, na linha de pesquisa Literatura e Mídia, em cumprimento à exigência para obtenção do grau de mestre em Literatura e Interculturalidade.

Área de Concentração: Literatura e Estudos Culturais
Linha de Pesquisa: Literatura e Mídia

Aprovado em ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

PROF. DR. LUCIANO BARBOSA JUSTINO / UEPB
ORIENTADOR

PROF^a. DR^a. ROSÂNGELA QUEIROZ / UEPB
EXAMINADORA

PROF. DR. ROBERVAL SANTIAGO DA SILVA / UFCG
EXAMINADOR EXTERNO

AGRADECIMENTOS

A **Deus**, por tudo! Porque nos momentos mais difíceis na elaboração desta dissertação ele me deu discernimento e me ajudou a superar as dificuldades;

Aos meus pais **João Batista** e **Rosa Almeida** (in memoriam) que mesmo estando em outro plano sei que me acompanham. Por terem me deixado como herança o forte gosto pela leitura e por serem exemplos de força e fé;

Ao meu filho **Lucas Gabriel**, a quem dedico todas as vitórias da minha vida. Meu muito obrigado por aceitar as minhas ausências e entender minhas impaciências;

Ao meu esposo, amigo e companheiro **Nino Nascimento**, por acreditar em mim. Pelo incentivo e apoio incondicional durante a realização deste mestrado;

A minha irmã **Maria Cristina**, pela alegria demonstrada por cada conquista minha;

Ao meu sobrinho **Diogo de Almeida**, pelo apoio dado, e por sempre me ver como um exemplo a ser seguido;

Ao professor Dr **Luciano Barbosa Justino**, pelo brilhante trabalho de orientação, e por acreditar nesta pesquisa desde a especialização;

Aos professores do MLI pela dedicação nessa jornada;

Aos colegas do MLI que compartilharam experiências e conhecimentos que foram de grande importância para o meu desenvolvimento no mestrado;

Ao secretário do MLI, **Roberto dos Santos**, pela atenção e compreensão para entender cada mestrando e suas urgências;

Ao Secretário de Educação, Esportes e Cultura, da Prefeitura de Campina Grande **Flávio Romero**, e a diretora do Teatro Municipal Severino Cabral, **Alana Fernandes**, meu muito obrigado por tornarem possíveis as minhas ausências para realização deste mestrado;

Aos que fazem parte da redação do **Jornal da Paraíba**, que de alguma forma me incentivaram a realizar este mestrado;

A todos que estiveram ao meu lado nessa jornada, obrigado é uma palavra pequena para traduzir o que devo a vocês.

RESUMO

Este trabalho é uma análise comparativa do romance *Macunaíma*, escrito por Mário de Andrade, e a tradução cinematográfica homônima realizada por Joaquim Pedro de Andrade. O objetivo principal de nossa pesquisa foi tratar do diálogo, similaridades e diferenças, entre estas duas obras e seus sistemas simbólicos, literatura e cinema. *Macunaíma*, de Mário de Andrade, foi um marco na literatura brasileira do século XX, se posicionando como obra moderna, portadora de uma visão crítica da literatura brasileira que a antecedeu, de seu tempo, do homem de seu tempo ancorado na tradição nacional e em suas origens étnicas. No conjunto da obra de Mário, o livro destaca-se como uma transfiguração do Brasil, de formas e aspectos dos nossos traços nacionais. Embora Mário de Andrade não tenha pretendido fazer do romance uma interpretação ou um signo da cultura brasileira, *Macunaíma* significa busca e descoberta e, de certo modo, é uma genuína interpretação do Brasil e de suas potencialidades futuras. Assim como Mário de Andrade, em sua criação, atualiza os mitos indígenas de que se apropria, Joaquim Pedro de Andrade, no cinema, encontra as respectivas dimensões contemporâneas do “herói da nossa gente”. No filme, por exemplo, o Brasil subjugado pela ditadura militar é um signo constante. Nossa incursão passa primeiro pela necessidade de contextualizar a antropofagia enquanto projeto de tradução e leitura crítica de nossas heranças ocidentais, objeto do primeiro capítulo; segundo, pela possibilidade de atualização criativa oportunizada pelo Cinema Novo, priorizando a abordagem das similaridades e posteriormente das diferenças entre os *Macunaímas*, objeto de nosso segundo capítulo.

Palavras-chave: Literatura. Cinema. *Macunaímas*.

ABSTRACT

This work is a comparative analysis of *Macunaíma*, a romance written by Mário de Andrade, and the homonymous cinematographic translation made by Joaquim Pedro de Andrade. The main objective of our research is to deal with the differences and similarities in the dialogues, and their symbolic systems, literature and cinema. *Macunaíma*, a work by Mário de Andrade, was a reference in 20th century Brazilian Literature, being considered as a modern work, which brings a critical view into the predecessor Brazilian literature of your time and the people in it, which were used to be unchained in the national tradition and in its ethnical origins. In the collections of Mario's works, this book is distinct by being a transfiguration of Brazil, in forms and aspects involving our national traces. Even if Mário de Andrade hadn't had the intention of transform his romance in an interpretation or a symbol of the Brazilian culture, *Macunaíma* means search and discovery, and in a certain way, it is a genuine interpretation of Brazil and its posterior potentialities. Thus Mário de Andrade, in his creation, updates the Indian myths in a self-appropriation, Joaquim Pedro de Andrade, in the cinema, finds the respective contemporary dimensions of "our people's hero". In the film, for example, the subjugation of Brazil by the dictatorial system is a recurrent sign. In the first chapter, our incursion is to observe the need to contextualize the cannibalism as a project of a translation and a critical reading our western heritages; Secondly, to analyze the possibility of update brought by the Cinema Novo, prioritizing an approach of similarities and contrasts between the subsequent *Macunaíma*, in the second chapter.

Word-key: Literature. Movies. *Macunaíma*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1 – CAPÍTULO I – TRADUÇÃO E ANTROPOFAGIA	13
1.1 – O manifesto antropofágico enquanto regurgitamento do manifesto de Marx e Engels.....	13
1.2 – O manifesto segundo Berman.....	15
1.3 – O manifesto antropofágico.....	19
1.4 – Antropofagia e tradução	23
1.5 – Uma obra antropofágica?.....	26
1.6 – Da Literatura ao Cinema	30
2 – CAPÍTULO II – MACUNAÍMAS: A ATUALIZAÇÃO CRIATIVA	44
2.1 – Macunaíma e o Cinema Novo	44
2.2 – Do livro à tela: algumas similaridades	46
2.3 – Diferenças	49
3 – CONSIDERAÇÕES FINAIS	63
REFERÊNCIAS	65



“No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma...”

Introdução

O conceito de tradução ultimamente vem sofrendo transformações marcantes. Além da ideia de que se deve relativizar a noção de origem e não procurar fidelidade na tradução, enfatiza-se que os signos “origem” e “alvo” devem ser considerados signos um do outro. Sua similaridade pode ser algo muito fugaz, permitindo, entretanto, que se estabeleça entre os textos uma referência mútua. Essa similaridade não precisa necessariamente ser nem de tom, nem de conteúdo, nem de forma. Poderá limitar-se a inter-relações mais ou menos evidentes que justifiquem o reconhecimento dos textos como signos um do outro.

Embora a noção de fidelidade ao original como obra única ainda perturbe o tradutor de hoje, as traduções vêm sendo vistas, cada vez mais, não como produtos derivados do original, mas como resultantes de leituras diversas (BENNETT, 1987). Essas leituras passam a ser consideradas signos umas das outras. Nesse sentido, a tradução é uma atividade semiótica com direito assegurado a maior liberdade e criatividade. Alguns autores como Diniz (1999) afirmam que a tradução é um texto alusivo a outro texto qualquer, que mantém com o original uma determinada relação. É esse modo pelo qual um texto representa outro, é esse tipo de relação entre um e outro, que é objeto dos estudos de tradução, do ponto de vista semiótico.

O cinema também representa uma atividade semiótica, visto que existe para significar. Para entender sua natureza artística precisamos conhecer seus aspectos específicos, que tipos de signo usa e como esses signos são organizados e recebidos em sua lógica própria de produção, circulação e

consumo, ou seja, em seus ambientes institucionais. Colocamos então a tradução intersemiótica como prática crítico-criativa, como ação sobre estruturas, eventos, como diálogo de signos, como síntese e re-escritura da história. (PLAZA, 2003).

Dentro dessa concepção, e tomando como base a tradução intersemiótica, pode-se considerar a transposição de *Macunaíma*, escrito por Mário de Andrade, para o cinema, sob a direção de Joaquim Pedro de Andrade, uma proposta ambiciosa que se recobriu de êxito. O filme não só mantém, em sua própria linguagem, as mais significativas ousadias estéticas de Mário de Andrade e suas relações com a antropofagia de Oswald, como lhes acrescenta soluções igualmente criativas, próprias à linguagem cinematográfica.

Desenvolvemos uma pesquisa do tipo bibliográfica e intersemiótica, analisando a relação entre a literatura e o cinema. Partimos do princípio de que enquanto a literatura se apóia na expressão verbal, o cinema é sonoro-visual, embora esses sejam domínios que muitas vezes se sobrepõem a ponto de dificultar o estabelecimento de suas respectivas fronteiras.

O objeto de estudo aqui analisado refere-se à análise dos aspectos das transformações sofridas na obra literária *Macunaíma* quando traduzida para o cinema, transformações estas devidas aos códigos específicos usados em cada uma das artes, transformações inevitáveis por se tratar de meios diferentes, e, sobretudo, por uma opção marcadamente política do diretor do filme em “atualizar” o livro de Mário de Andrade.

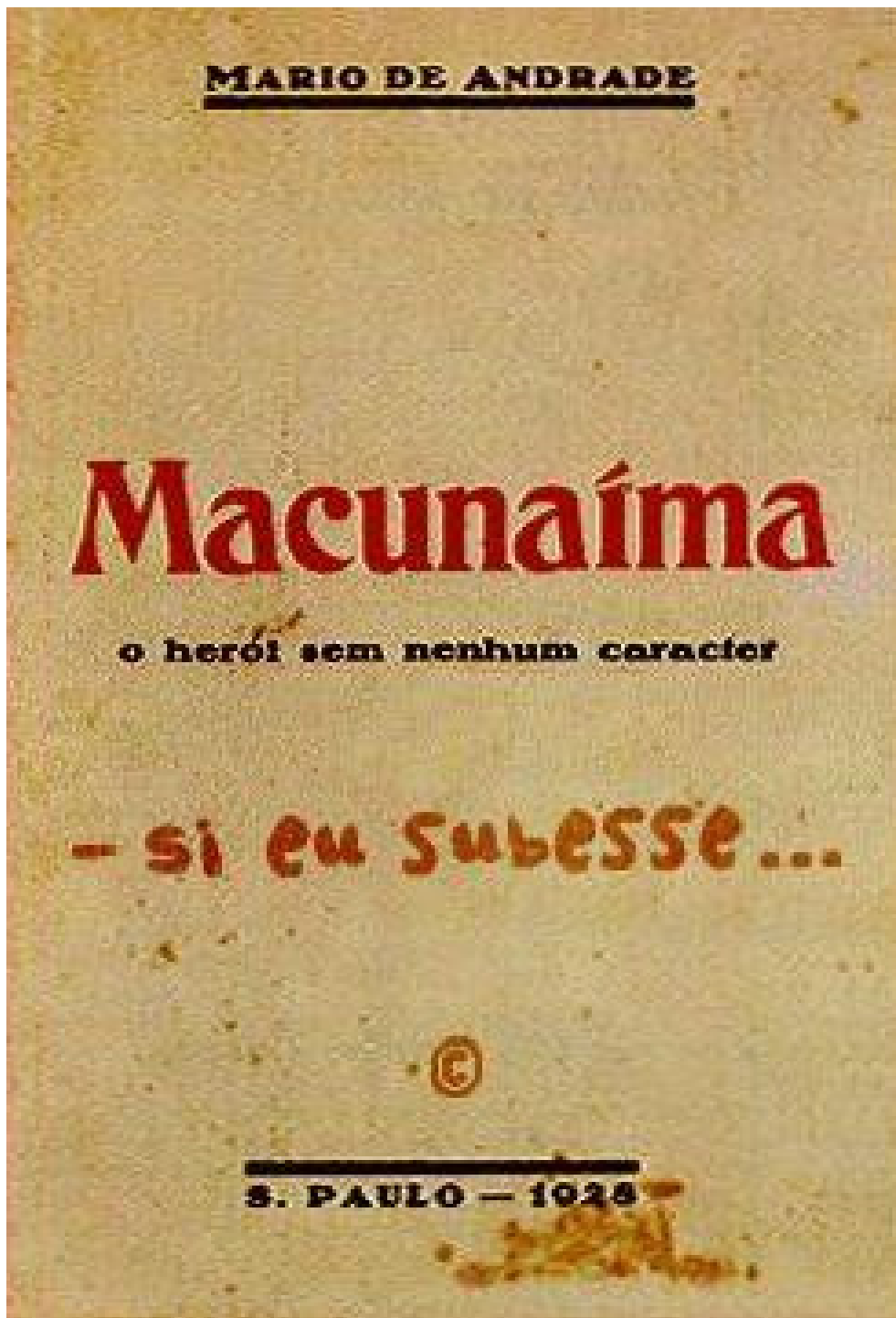
O primeiro capítulo desta dissertação discute, em nível teórico, tradução e antropofagia. Nas seções, faço um levantamento de como o Manifesto

Antropofágico, um marco da década de 20, influenciou a esfera cultural daquela época. O segundo capítulo é uma síntese das principais tendências do Cinema Novo, com o fim de situar *Macunaíma*, o filme, no seu contexto histórico e social e finaliza com a análise das similaridades e diferenças entre o *Macunaíma* de Mário e o de Joaquim Pedro. Iniciando com breves considerações a respeito da obra, discuto o entrelaçamento de códigos utilizados pelo autor e pelo cineasta, e que oferecem uma multiplicidade de possíveis leituras.

Um dos motivos da escolha da semiótica e da tradução intersemiótica em particular como método se deve ao fato de entendermos que a semiótica, sobretudo de matriz peirceana, é um método privilegiado para dar conta das relações interartísticas, em virtude da natureza triádica de seu conceito de signo, além de facultar, através da diferença entre signos icônicos e indiciais, como o princípio sonoro-fotográfico do cinema, e a escrita fonética, como sistema simbólico de terceiro nível e que tem na literatura sua realização máxima.

Nesse ínterim, considero que a produção de mais um estudo sobre o tema é de vital importância para o entendimento das relações, cada dia mais fecundas, entre literatura e cinema, como espaços textuais de representação da realidade que em certo ponto de seus caminhos se cruzam e mantêm uma convergência entre si. Nasce, então, com esta dissertação de mestrado, uma inquietude primeira e a pretensão de que o fruto desta investigação acadêmica possibilite o surgimento de novas interpretações e entendimentos sobre *Macunaíma*.

CAPÍTULO I



Capa do 1º exemplar do livro

Capítulo I

1. Tradução e Antropofagia

1.1. O manifesto antropofágico enquanto regurgitamento do manifesto de Marx e Engels

O movimento antropofágico foi uma manifestação artística brasileira da década de 1920. Se para o europeu civilizado o homem americano era selvagem (ou seja) inferior, porque praticava o canibalismo, na visão positiva e inovadora de Oswald de Andrade, exatamente nossa índole canibal permitira, na esfera da cultura, a crítica dos ideais europeus. Como “antropófagos”, somos capazes de deglutir as formas importadas para produzir algo genuinamente nacional, sem cair na antiga relação modelo/cópia, que dominou uma parcela da arte do período colonial e a arte brasileira do século XIX e XX. Conforme Oswald de Andrade (1928): "Só interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago". (ANDRADE, 1928).

A antropofagia é uma espécie de canibalismo, mas entre os índios brasileiros, somente acontecia quando o inimigo se mostrava forte e digno, sendo uma forma de absorver o que o outro tinha de bom. A ideia era absorver o que a literatura estrangeira tinha de bom, deglutindo e devolvendo o resto. Absorvendo o que vinha de melhor, mas não reproduzindo, e sim fazendo uma leitura crítica (com certo humor), dessa forma, mantendo um diálogo, uma paródia.

O manifesto antropofágico é uma deglutição do manifesto de Marx e Engels, de 1848. No *Manifesto do Partido Comunista*, Karl Marx e Friedrich

Engels difundiram de maneira simples, em formato de “Manifesto”, sua nova concepção de Filosofia e de História.

Por burguesia compreende-se a classe dos capitalistas modernos, proprietários dos meios de produção social, que empregam o trabalho assalariado. Por proletariado compreende-se a classe dos trabalhadores assalariados modernos que, privados de meios de produção próprios, se vêem obrigados a vender sua força de trabalho para poder existir.” (Nota de F. Engels à edição inglesa de 1888)

A história de todas as sociedades que existiram até nossos dias tem sido a história das lutas das classes. Homem livre e escravo, patrício e plebeu, senhor e servo, mestre de corporação e oficial, opressores e oprimidos, em constante oposição, têm vivido uma guerra ininterrupta, ora franca, ora disfarçada, uma guerra que termina sempre, ou por uma transformação evolucionária da sociedade inteira, ou pela destruição das suas classes em luta.

A literatura socialista e comunista da França, nascida sob a pressão de uma burguesia dominante, expressão literária da revolta contra esse domínio, foi introduzida na Alemanha quando a burguesia começava a sua luta contra o absolutismo feudal. Filósofos alemães como Kant, Hegel, Marx, Nietzsche e Schopenhauer lançaram-se avidamente sobre essa literatura, mas esqueceram que, com a importação da literatura francesa na Alemanha, não eram importadas ao mesmo tempo as condições sociais da França. Nas condições alemãs, a literatura francesa perdeu toda significação prática imediata e tomou um caráter puramente literário.

O trabalho dos literatos alemães limitou-se a colocar as idéias francesas em harmonia com a sua velha consciência filosófica ou, antes a apropriar-se das idéias francesas sem abandonar seu próprio ponto de vista filosófico.

Apropriaram-se delas como se assimila uma língua estrangeira: pela tradução. Sabe-se que os monges recobriam os manuscritos das obras clássicas da antiguidade pagã com absurdas lendas sobre santos católicos.

Nas mãos dos alemães a literatura deixou de ser a expressão da luta de uma classe contra outra, eles se felicitaram por ter-se elevado acima da "estreiteza francesa" e ter defendido não verdadeiras necessidades, mas a "necessidade do verdadeiro", desse modo, emascularam completamente a literatura socialista e comunista francesa.

1.2. O manifesto segundo Berman

Marshall Berman em *Tudo que é sólido desmancha no ar* (1986), diz que o livro e seu público, em meados da década de 1980, equilibravam-se na tênue fronteira entre a individualidade libertária e o individualismo narcisista. O título do livro, sobre "a aventura da modernidade", foi emprestado de uma frase do *Manifesto do Partido Comunista*, de Marx e Engels. Berman entende que as idéias de Marx lançam luz sobre a modernidade, vista como o conjunto contraditório de experiências de vida compartilhadas pelas pessoas no mundo contemporâneo.

“Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegrias, crescimento, auto transformação e transformação das coisas em redor - mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos,

tudo o que sabemos, tudo o que somos. A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num permanente turbilhão de desintegração e mudança, de luta e contradição, 16 ambigüidade e angústia. Ser moderno é fazer parte ... um universo no qual, como disse Marx, "tudo o que era sólido desmancha no ar". (BERMAN, 1986, p. 15)

Para Berman, o *Manifesto* seria "a primeira grande obra de arte modernista" (p. 101), arquétipo de uma infinidade de manifestos modernistas que o sucederiam. Segundo o autor, Marx mostraria em sua obra

O desenvolvimento dos temas pelos quais o modernismo viria a se definir: a glória da energia e do dinamismo modernos, a inclemência da desintegração e o nihilismo modernos, a estranha intimidade entre eles; a sensação de estar aprisionado numa vertigem em que todos os fatos e valores sofrem sucessivamente um processo de emaranhamento, explosão, decomposição, recombinação; uma fundamental incerteza sobre o que é básico, o que é válido, até mesmo o que é real; a combustão das esperanças mais radicais, em meio à sua radical negação. (BERMAN, 1986, p. 117)

O *Manifesto*, segundo Berman, mostra a emergência de um mercado mundial que cresce e se solidifica ao mesmo tempo em que absorve e destrói os mercados locais e regionais com os quais entra em contato. Nesse compasso de competitividade, o capitalismo libera o potencial produtivo da humanidade, colocando no horizonte a possibilidade da ruptura com a escassez. O *ativismo burguês*, celebrado por Marx e Engels vislumbra o desenvolvimento ilimitado da produção econômica e também cultural, liberando "a capacidade e o esforço humanos para o desenvolvimento: para a mudança

permanente, para a perpétua sublevação e renovação de todos os modos de vida pessoal e social" (1986, p. 93).

Conforme Berman, a burguesia proclama-se partidária da ordem e da estabilidade política e cultural; mas, em verdade, tem medo de reconhecer que erige uma ordem instável, baseada na perpetua *autodestruição inovadora*, na qual tudo

É construído para ser posto abaixo [...] para ser desfeito amanhã, despedaçado ou esfarrapado, pulverizado ou dissolvido, a fim de que possa ser reciclado ou substituído na semana seguinte e todo o processo possa seguir adiante, sempre adiante, talvez para sempre, sob formas cada vez mais lucrativas (BERMAN, 1986, p. 97).

Berman vê a contemporaneidade de Marx mais nas perguntas formuladas em sua obra do que nas respostas apresentadas; hoje, a importância do *Manifesto* não estaria mais em indicar "um caminho que permita sair das contradições da vida moderna, e sim um caminho mais seguro e mais profundo que nos coloque exatamente no cerne dessas contradições" (1986, p. 125). Teríamos de encarar de frente as contradições da modernidade, sem a ilusão de que elas seriam abolidas por uma revolução, que instalaria a harmonia social: "Se a sociedade burguesa é realmente o turbilhão que Marx pensa que é como pode ele esperar que todas as suas correntes fluam numa única direção, de harmonia e integração pacífica?" (1986, p. 111).

A leitura criativa e inovadora de Berman para o *Manifesto* de 1848 ajudou na sua difusão na sociedade brasileira num momento histórico, em que ela acabava de sair de um longo processo de abertura democrática conduzido pela ditadura militar, de meados da década de 1970 a 1984. *Tudo que é sólido*

se desmancha no ar, enfatiza a liberdade individual como pré-requisito da liberdade coletiva. Um dos responsáveis pela tradução da obra no Brasil, Francisco Foot Hardman, autor da "orelha" do livro diz que "a obra destaca a idéia do *Manifesto*, de que o livre desenvolvimento de cada um será pressuposto para o livre desenvolvimento de todos".

Nos diferentes campos da sociedade, houve uma infinidade de manifestações que expressavam essa virada no pensamento e na prática de esquerda. Surgia, então, uma literatura para teorizar a importância e a autonomia desses movimentos em relação ao Estado e outras instituições, inclusive os partidos. Uma leitura do *Manifesto* como a de Berman, que valorizava o "livre desenvolvimento de cada um" como base para o "livre desenvolvimento de todos", caía como uma luva para brasileiros que faziam o acerto de contas com seu passado de militância.

No campo das artes, destacavam-se os ideólogos do chamado "pós-modernismo", o qual entrava com força nos meios intelectuais brasileiros de meados da década de 1980. As idéias de Berman vinham dar novos argumentos tanto para os que defendiam a noção de modernidade (contra o avanço do pós-modernismo), quanto para os que viam no marxismo em geral, e na obra de Marx em particular, importantes instrumentos para compreender e transformar a realidade.

Além do texto de Berman ter sido bem recebido pelo seu lado libertário, ele também o foi porque esse aspecto serviu de máscara para o triunfo da concepção liberal do indivíduo. No lugar do intelectual fáustico, passava a predominar o intelectual, profissional "competente" e "competitivo" no mercado das idéias, centrado na carreira e no próprio bem-estar individual

1.3. O Manifesto Antropofágico

Através do *Manifesto* de Marx as pessoas sentiram-se atraídas e insufladas. O Manifesto Antropófago, lançado na década de 20, seria uma proposta de leitura crítica de nossas heranças culturais, propondo como riqueza nacional a capacidade de almagamar criticamente novas idéias. Seria uma proposta de "devorar" influências estrangeiras com estritamente nacional, de um nacionalismo complexo, não xenófobo, dialético. O manifesto de Oswald de Andrade pode ser considerado a culminância do nosso primeiro modernismo e é, ainda hoje, oitenta anos depois de seu lançamento, uma das mais fecundas leituras do Brasil e de seus potenciais futuros.

O manifesto Antropofágico teve um precedente no manifesto canibal dadaísta. Com os sucessos arqueológicos e etnológicos e a valia do primitivismo e da arte africana no começo do século XX, era natural que a metáfora do canibalismo entrasse para a semântica dos vanguardistas europeus. Mas a "nossa" antropofagia assimila as influências externas, é uma fusão com nossa natureza nacional. Tem seus frutos na eclosão do Tropicalismo (iniciou-se na música brasileira). Gil e Caetano criam uma mistura, própria da linguagem carnavalesca, associada à prática antropofágica oswaldiana, que se chamou de "cafonismo" (brega), que somado ao humor são responsáveis pelo caráter lúdico das canções tropicalistas.

Oswald de Andrade se posiciona "contra todos os importadores de consciência enlatada" e defende que

Só a antropofagia nos une. Socialmente.
Economicamente. Filosoficamente. Única lei do mundo.
Expressão mascarada de todos os individualismos, de

todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz. Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago. Necessidade da vacina antropofágica. (ANDRADE, 1928)

Embora defensor do movimento, Oswald de Andrade não produziu nenhuma obra ficcional ou poética dentro do espírito antropofágico (a não ser, talvez, a peça *Rei da vela*). Caberia a Mário de Andrade, com o romance *Macunaíma*, e a Raul Bopp, com o poema “Cobra Norato” (1931), a tentativa de levar para o espaço da criação literária as idéias do Manifesto. “*No fundo do mato virgem nasceu Macunaíma, herói da nossa gente...*”. A natureza na brasilidade modernista é simbolizada na selva. Diz o manifesto:

Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade. Alegria é a prova dos nove... Filhos do sol, encontrados e amados pelos imigrados. Nunca fomos catequizados, fizemos foi carnaval.

De forma menos polêmica, Mário de Andrade, em 1924, buscava elementos da cultura popular do país, fundamentais na busca de uma “identidade nacional”. Mário empreendeu leituras teóricas, aproximando-se dos estudos antropológicos e das pesquisas etnográficas, tentando criar um estudo e uma descoberta das raízes culturais do Brasil. Mário de Andrade vinha desenhando desde meados da década de 20 um projeto estético-político, com o *Ensaio sobre Música Brasileira*, *Macunaíma*, e com as “viagens etnográficas” ao Norte e Nordeste do Brasil, cujos registros estão recolhidos em *O Turista Aprendiz*. Neste projeto, a etnografia serve como fundamento para o estabelecimento da forma e conteúdo particulares da nação brasileira (“o caráter nacional”). Joaquim Pedro de Andrade, no filme *Macunaíma*, também

estabelece uma relação concreta, anteriormente apenas sugerida, entre Macunaíma e antropofagia.

O termo antropofagia, relacionado à literatura, é metáfora de cerimônia guerreira da imolação do inimigo aprisionado em combate; é também diagnóstico da sociedade brasileira sufocada pela repressão colonizadora e terapêutica enquanto reação violenta e sistemática contra os mecanismos sociais e políticos.

Com o passar do tempo, a antropofagia apresenta-se como um motivo que se repete e que se fixou na tradição literária, podendo ser definida como um *ethos* da cultura brasileira (HELENA, 1985), que faz emergir no texto, a cada momento diferente, uma representação partícipe da construção de uma das muitas faces da identidade brasileira. A antropofagia aparece como um tema recorrente nos estudos antropológicos, tornando, assim, sua abordagem, sob essa perspectiva, essencial para esse trabalho, na medida em que oferece uma via interpretativa para a literatura.

Esclarecendo os sentidos de que se reveste o termo antropofagia, Lúcia Helena (1985) diz que primeiramente, refere-se ao próprio modo de ser da sociedade brasileira, um *ethos* cultural antropófago, dividido entre a assimilação da matriz judaico-cristã, européia e racionalizante oriunda do colonizador e o impulso em direção à matriz religiosa primitiva, carnalizante, contestadora e marginal. O segundo sentido é mais restrito, referindo-se a uma vertente crítica da literatura brasileira, sistematizada na proposta anarco-utópica de Oswald de Andrade. Ambas as significações se cruzam, e ambas são tematizadas por Macunaíma em linguagem literária.

Em seu livro *Totens e tabus da modernidade brasileira*, Lucia Helena percorre a obra de Oswald de e identifica a antropofagia como moldura alegórica dos processos de colonização e catequese no Brasil, totalmente distinta do canibalismo proposto pelos dadaístas. Para Lucia Helena,

Enquanto a devoração antropofágica remetia à escavação de um texto cultural brasileiro, recalcado, o canibalismo de Picabia era a expressão de uma relação longínqua com culturas primitivas, rituais e telúricas que povoavam o imaginário europeu como evidência do seu etnocentrismo (Helena, 1985, p.162).

Nesse sentido, verifica-se uma das principais distinções entre as manifestações vanguardistas na América Latina e na Europa: enquanto o primeiro caso inseria-se no contexto de certo enraizamento social, o segundo vinculava-se mais a uma ruptura com a história da arte – à exceção do surrealismo e do dadaísmo que ecoavam, ou pretendiam ecoar, sobretudo na esfera social.

Segundo a autora, o deslocamento da ótica antropofágica específica para o Brasil de meados da década de 60 assume um caráter estratégico no contexto da ditadura militar, quando a devoração incorpora ainda mais violentamente a resistência e a contestação diante da opressão do governo. De certa forma, experimentava-se também um pouco da euforia revitalizante a partir da deglutição antropofágica tanto das vanguardas históricas quanto das neovanguardas norte-americanas e européias paralela à crítica da arte e da cultura brasileiras.

O Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade torna-se assim, para esse viés de interpretação, um dos textos fundamentais de uma teoria cultural

brasileira. Oswald de Andrade vai propor, então, que a força vital do homem é a devoração.

Assim, pela antropofagia como perda produtiva, articulada à paródia e à inversão hierárquica carnavalizante, Oswald de Andrade reinstala uma modalidade de prática sacrificial. (HELENA, 1985, p. 62)

É neste sentido que a revitalização do manifesto de Oswald, sobretudo pelos tropicalistas, vai ser fundamental para uma crítica política da ditadura militar e de sua subserviência ao modelo político-econômico imposto, sem crítica, pelos Estados Unidos.

1.4. Antropofagia e tradução

Existem duas grandes práticas de tradução: como mimesis e enquanto diferença. *Mimesis*, termo que se originou do verbo grego *mimeisthai*, geralmente traduzido por “imitar”, designa efetivamente uma imitação da “realidade”. Se o termo *mimesis* indica uma relação entre a obra de arte e seu objeto (aquilo que se imita), conseqüentemente também aponta o conjunto de procedimentos que regem esta mesma relação, isto é, o modo como se dá a imitação. A ampla discussão sobre o conceito encontra suas bases nos dois maiores sistemas filosóficos gregos, o platônico e o aristotélico: seria a mimesis uma simples cópia da realidade vista, um retrato do mundo exterior, ou uma re-apresentação desta realidade, isto é, o resultado de uma atividade poética sobre a realidade? Seria a mimesis cópia ou imitação? Ao mesmo tempo em que é possível verificar na mimesis a presença de uma faceta

antropomórfica, também se verifica uma preocupação sobre a ação, ou seja, sobre os procedimentos de imitação: os modos e os meios utilizados pelo artista para a composição da obra. A mimesis corresponderia a uma especial atividade do imaginário sobre o real, que, além de proporcionar prazer, também produz saber.

Já a tradução enquanto diferença, enquanto não submissa ao “texto original” representa “desvios” desse texto. A identidade entre texto de partida e de chegada passa a conviver com a possibilidade de algum grau de diferença. O mesmo não almeja mais ser o mesmo em termos absolutos, mas um mesmo aceitável enquanto tal.

Toda tradução, assim como toda adaptação, é marcada pela apropriação e pela transformação e, portanto, pela condição em que se dá a relação com o outro e pelo signo da diferença, na medida em que implica diferença inalienável, seja entre línguas (tradução interlingual), seja entre sistemas simbólicos (tradução intersemiótica), não pode haver fidelidade em tradução.

No texto “Da Razão Antropofágica: Diálogo e Diferença na Cultura Brasileira”, Haroldo de Campos ao relacionar tradução e antropofagia comenta que

Ela [a Antropofagia] não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação; melhor ainda, uma ‘transvalorização’: uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução (CAMPOS, 1992, p. 234-235).

Esses valores antropofágicos podem ser observados no próprio trabalho tradutório dos irmãos Campos. Augusto de Campos em *Verso, Reverso*,

Controverso (1988) apresenta o título de “Intradução” para sua prática tradutória diferencial e intersemiótica. Trata-se da tradução de uma poesia provençal de Bernart de Ventadorn, de 1174. “Intradução” sugere um jogo entre as palavras “introdução” e “tradução”, remetendo à localização do texto na obra.

Enquanto as letras relativas ao texto estrangeiro apresentam detalhes clássicos, as que formam palavras em língua portuguesa se delineiam a partir de um caráter moderno. A esse procedimento se adiciona o fato de o texto apresentar tanto a assinatura de Bernart de Ventadorn quanto a de Augusto de Campos. Logo, constrói-se um material textual a partir do que Nestor Garcia Canclini, em “Noticias Recientes sobre la Hibridación”, entende como hibridação:

Processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas (CANCLINI, 2000, p. 62).

A reunião de assinaturas do autor e do tradutor, que remete à ideia da tradução como recriação, também se faz presente em “A Rosa Doente”, transcrição de “The Sick Rose”, do poeta inglês William Blake. Nascido na Inglaterra do século XVIII, Blake gravou muitos de seus poemas em pratos de cobre, os quais eram seguidos de ilustrações e imagens decorativas. Na poesia em questão, Augusto de Campos atenta para o fato de Blake ter sido gravador e, a partir de uma leitura ativa, oferecer à tradução um formato de rosa. Mais do que isso, o texto se desenvolve de fora para dentro, reproduzindo um movimento contrário ao florescer. Tal disposição gráfica parece refletir o próprio

conteúdo do poema em que se nota que a rosa é corroída por um verme e acaba perdendo sua vida.

Esses dois exemplos de recriação de Augusto de Campos demonstram ser resultado de uma leitura que se distancia da ingenuidade e da reverência. Em contraposição a tal postura passiva, o trabalho tradutório do tradutor-concreto revela uma atitude de devoração do texto original e sua transformação em um produto renovado. A tradução, portanto, passa a se despir de um caráter de inferioridade, como o propõe a tradição logocêntrica, e alcança um patamar crítico de diferença intencional.

Ao promover uma desierarquização entre as categorias texto original e texto traduzido, Augusto de Campos traz à tona sua maneira de considerar a tradução:

A tradução é crítica, como viu Pound melhor que ninguém. Uma das melhores formas de crítica. Ou pelo menos a única e verdadeiramente criativa, quando ela - a tradução - é criativa (CAMPOS, 1988, p. 7).

1.5. Uma obra antropofágica?

Publicado em 1928, numa tiragem de apenas oitocentos exemplares (Mário de Andrade não conseguira editor), *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, é uma das obras pilares da cultura brasileira. Numa narrativa fantástica e “malandra”, herdeira direta das *Memórias de um Sargento de Milícias* (1852) de Manuel Antônio de Almeida, Mário de Andrade reelabora literariamente temas da mitologia indígena e folclóricas, fundando uma nova linguagem literária, saborosamente brasileira. No segundo dos dois prefácios que

escreveu e não chegou a publicar, e que foi incluído no *Dossiê Macunaíma* (2008) que acompanha a reedição da obra pela editora Agir, Mário de Andrade diz

Este livro de pura brincadeira escrito na primeira redação em seis dias ininterruptos de rede, cigarros e cigarras na chakra de Pio Lourenço perto do ninho da luz que é Araraquara, afinal resolvi dar sem mais preocupação. Já estava me enquizilando... Jamais não tive tanto como diante dele a impossibilidade de ajuizar dos valores possíveis uma obra minha. (ANDRADE, 2007).

Mário de Andrade cita os anos de 1927/1928 como os de maiores elaboração de sua obra, o que poderia ter dado margem à utilização das características do movimento. Em 28, ele e Oswald estavam elaborando as duas principais leituras modernistas do Brasil, uma poética e outra político-filosófica. Logo nos primeiros capítulos percebemos a indicação de que se trata de uma obra antropofágica, ao observarmos o entrelaçamento das lendas indígenas com aspectos De uma leitura crítica da literatura brasileira, cuja “Carta aos Icamiabas” é o exemplo mais conhecido e citado. Na carta, Macunaíma se utiliza de um português parnasianamente literário e parodia os hábitos literários ainda dominantes no Brasil do período, não obstante a semana de 22 já ter dado um golpe forte no academicismo.

Mário de Andrade, em uma carta enviada ao colega Manuel Bandeira, em 7 de novembro de 1927, informa que o personagem não é a representatividade da brasilidade como caráter distintivo com relação ao europeu.

Assim, pondo os pontos nos is: Macunaíma não é símbolo do brasileiro como Piaimã não é símbolo do italiano (ANDRADE, citado por Holanda, 1978, p. 56).

Já nas anotações para o prefácio o autor assim se exprime: “uma colaboração pontual do nacional e o internacional onde a fatalidade daquele se condimenta com uma escolha discricionária e bem a propósito desse”. (ANDRADE, citado por Holanda, 1978, p. 44). A falta de caráter do personagem, que o autor cita várias vezes em suas cartas, não seria a base para definir a antropofagia na obra? Falta de caráter no sentido de um caráter complexo, diverso, composto de uma mistura de raças e culturas.

Nas suas cartas Mário de Andrade mostra o interesse que sentia pelo Brasil e por outros países, ele utiliza termos estrangeiros, ao caracterizar o estilo de sua linguagem em *Macunaíma*. “Não sei se você percebeu quanto a minha linguagem literária ficou *dépourvue*”. (ANDRADE, 1996, p. 494). Num dos prefácios o escritor apresenta relatos que o incluem no movimento antropofágico.

Além disso, possui colaboração estrangeira e aproveitamento dos outros, complacente, sem temor, e, sobretudo sem o exclusivismo de todo ser bem nascido para ideias comunistas. (...) O próprio herói do livro que tirei do alemão de Köch-Grünberg, nem se pode falar que é do Brasil. (HOLANDA, 1978, p.36)

Mas, apesar de apresentar características que o incluem no movimento antropofágico, não podemos dizer que o autor tenha escrito um romance antropofágico, pois numa carta enviada a Alceu Amoroso Lima, datada de 19 de maio de 1928, Mário demonstra não ter entendido a dimensão do manifesto de Oswald, tornando-se contraditório.

E vai também a Antropofagia que não sei como é que o Alcântara não mandou para você. Sobre ela, tínhamos muito a falar... Antes de mais nada: não tenho nada com ela mas já estou querendo bem ela por causa de ser feita por amigos. Só colaboro. Quanto do Manifesto de

Oswald... acho... nem posso falar que acho horrível porque não entendo bem. (ANDRADE, 1996, p. 497)

Macunaíma foi uma obra revolucionária - e Oswald não tardou a ver no livro a concretização de suas proposições antropófagas - na medida em que desafiou o sistema cultural vigente, propondo, através de uma nova organização da linguagem literária, o lançamento de outras informações culturais, diferentes em tudo das posições mantidas por uma sociedade dominada até então pelo reacionarismo e a dependência cultural, de uma visão ainda fortemente colonialista sobre suas próprias singularidades, neste sentido um manifesto é a manifestação de um desbloqueio.

Nacionalista crítico, sem xenofobia, *Macunaíma* é a obra que melhor concretiza as propostas do manifesto antropofágico (1928), criado por Oswald de Andrade, que buscava uma relação de paridade real da cultura brasileira com as demais. Não a rejeição pura e simples do que vem de fora, mas consumir aquilo que há de bom na arte estrangeira. Não evitá-la, mas, como um antropófago, comer o que mereça ser comido.

O tom bem humorado e a inventividade narrativa e linguística fazem de *Macunaíma* uma das obras modernistas brasileiras mais afinadas com a literatura de vanguarda no mundo, na sua época. É uma obra plural. Nesse romance encontram-se dadaísmo, futurismo, expressionismo e surrealismo aplicados a um vasto conhecimento das raízes da cultura brasileira. Em "*Macunaíma - O herói sem nenhum caráter*", a ideia de antropofagia está presente como força, a despeito de seu autor, por razões inclusive pessoais, não querer situar sua obra na antropofagia de seu ex-amigo Oswald.

1.6. Da Literatura ao Cinema

Com o desenvolvimento dos estudos antropológicos e arqueológicos, as fontes se multiplicaram e hoje se dispõe de rica bibliografia sobre o costume canibal em todas as suas variações, que vão certamente além da antropofagia de Oswald.

Nos anos 60, o cinema brasileiro parece se definir pela devoração antropofágica, explorada principalmente em dois filmes: *Macunaíma* e *Como era gostoso o meu francês*. Em *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, a antropofagia oswaldiana, aparece revigorada. Baseado na obra de Mário de Andrade, publicada no mesmo ano do “Manifesto Antropófago” de Oswald, o filme apresenta a antropofagia como regra geral de uma humanidade que se entredevora. Num manifesto escrito logo após o AI-5, Joaquim Pedro descreve o canibalismo como

Todo consumo é redutível, em última análise ao canibalismo. As relações de trabalho, como as relações entre as pessoas, as relações sociais, políticas e econômicas são ainda basicamente antropofágicas. Quem pode, come o outro, por interposto produto ou diretamente, como nas relações sexuais. A antropofagia se institucionaliza e se disfarça. Os novos heróis, a procura da consciência coletiva, partem para devorar quem nos devora, mas são fracos ainda. (HOLANDA, 1978, p. 118)

Ainda que baseada na proposta modernista, a visão antropofágica de Joaquim Pedro de Andrade tem uma dose crítica que pode ser chamada de pós-utópica. A antropofagia, como regar social, no filme *Macunaíma*, está longe da carnavalização libertária e alegre do livro que lhe deu origem. Randal Johnson (2003) chega a afirmar que, no filme, o protagonista *Macunaíma* é

retratado de modo exclusivamente negativo. Não obstante o notável senso de humor na narrativa das aventuras do “herói sem nenhum caráter” que conquista a simpatia de todos, a antropofagia é vista como o vício estrutural do país, com empresários que devoram seus empregados e os oprimidos que se entredevoram, sendo o herói alegoricamente devorado pelo Brasil.

Concebido como representante do brasileiro (negro, morando numa tapera indígena no meio da mata), ele vai mostrando um percurso pelo Brasil em que o canibalismo se apresenta a cada passo. Em vários momentos Macunaíma come ou tenta comer carne humana (como quando experimenta um pedaço da perna do Curupira), o próprio herói quase é cozido e devorado pela mulher do gigante Piamã, que termina sendo atirado na feijoada humana por Macunaíma. O protagonista passa, ainda, por uma experiência de autofagia quando esmaga para comer os próprios colhões.

O fim do “herói de nossa gente” é uma apoteose antropofágica, quando ele é devorado pelo rio Uira, que transforma numa grande mancha vermelha o verde amarelo das suas águas. O filme não limita a antropofagia ao primitivo, ele a transforma em regra geral de ricos e pobres, dominados e dominadores, condenado todos a uma autodestruição canibal. Essas relações entre literatura e cinema são múltiplas e complexas, caracterizadas por uma forte intertextualidade.

Inumeráveis filmes contêm dialogicamente alusões ou referências literárias direta ao romance de Mario de Andrade, sejam elas breves ou extensas, implícitas ou explícitas, o que dá prova de seu caráter paradigmático para se pensar a cultura brasileira, tanto de um ponto de vista histórico quanto no que diz respeito a uma especificidade do século XX. Num sentido explícito,

poderíamos pensar no caso de *Exu-Piá: coração de Macunaíma* (1985), de Paulo Veríssimo, que dialoga não só com o romance de Mário de Andrade, mas também com o filme de Joaquim Pedro de Andrade (1969) e a montagem teatral de Antunes Filho (1979), sem ser, contudo, uma “adaptação” cinematográfica.

No final do ensaio *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil*, o crítico José Carlos Avellar (1994, p.124), escreve

A relação dinâmica que existe entre livros e filmes quase nem se percebe se estabelecermos uma hierarquia entre as formas de expressão e a partir daí examinarmos uma possível fidelidade de tradução: uma perfeita obediência aos fatos narrados ou uma inversão de soluções visuais equivalentes aos recursos estilísticos do texto. O que tem levado o cinema à literatura não é a impressão de que é possível apanhar uma certa coisa que está num livro – uma história, um diálogo, uma cena – e inseri-la num filme mas, ao contrário, uma quase certeza de que tal operação é impossível. A relação se dá através de um desafio como os dos contadores do Nordeste, onde cada poeta estimula o outro a inventar-se livremente, a improvisar, a fazer exatamente o que acha que deve fazer.

Avellar aponta nesse trecho a relação entre a literatura e o cinema quanto uma chave para uma compreensão mais rica dessa mesma relação. Daí uma insistência na “fidelidade” da adaptação cinematográfica à obra literária originária.

A insistência na “fidelidade” – que deriva das expectativas que o espectador traz ao filme, baseadas na sua própria leitura do original, é um falso problema porque ignora diferenças essenciais entre os dois meios, e porque geralmente ignora a dinâmica dos campos de produção cultural nos quais os dois meios estão inseridos. Enquanto um romancista tem à sua disposição a

linguagem verbal, com toda a sua riqueza metafórica e figurativa, um cineasta lida com pelo menos cinco materiais de expressão diferentes dentro das imagens visuais e linguagem sonora (diálogo, narração, música, ruídos e efeitos sonoros). Todos esses materiais podem ser manipulados de diversas maneiras na mesma medida em que condicionam o trabalho do cineasta. Isso sem levar em conta o trabalho coletivo que um filme implica, bem como suas diferenças institucionais em relação à instituição literária.

A diferença básica entre os dois meios não se reduz, portanto, à diferença entre a linguagem escrita e a imagem visual, como se costuma dizer. Na literatura, os estímulos vêm após os leitores atravessarem uma verdadeira cortina de operações semânticas e sintáticas guiadas por signos, materializados em palavras e organizados em conceitos. Já no cinema, a linguagem visual articulada à linguagem sonora desperta reações imediatas.

Praticamente desde a nossa primeira experiência no mundo, passamos a organizar nossas necessidades e nossos prazeres, nossas preferências e nossos temores, com base naquilo que vemos. Aceitamos a capacidade de ver da mesma maneira como a vivenciamos, ou seja, sem esforço. É muito mais fácil escrever: “João acorda e se lembra de Maria”, mas é diferente filmar isto. Palavras como pensar, lembrar, esquecer, sentir, querer ou perceber, presentes em muitos livros, são proibidas para o roteirista, que só pode “escrever” o que é visível. A literatura, que a todo o momento nos remete ao fluxo de consciência dos personagens, pode sugerir todos esses sentidos, mas não necessariamente precisa usá-los, o que faz com que alguns textos sejam muito mais facilmente adaptáveis do que outros.

No *Macunaíma* (1991) de Mário de Andrade logo nas primeiras páginas lê-se:

Ficava no canto da maloca, trepado no jirau de paxiúba, espiando o trabalho dos outros e principalmente os dois manos que tinha, Maanape já velhinho e Jiguê na força de homem. O divertimento dele era decepar cabeça de saúva. Vivia deitado mas si punha os olhos em dinheiro, Macunaíma dandava pra ganhar vintém. E também despertava quando a família ia tomar banho no rio, todos juntos e nus. (p. 9).

Este trecho diz tudo o que é preciso saber pra que o leitor imagine a cena. O escritor informa apenas o que ele julga ser necessário e o leitor divaga sobre o resto.

Já os cineastas – e os roteiristas – precisam fazer grande parte do trabalho do leitor: Qual o canto da maloca que Macunaíma ficava, logo na entrada? No lado esquerdo ou direito? De que forma ficava trepado no jirau? Que trabalho os outros estavam fazendo que ele ficava observando? Maanape era um velho de cabelos já todos grisalhos? Tinha barba? Ele vivia deitado em quê? Como era o rio que tomavam banho? As águas eram profundas ou rasas? O rio era cercado por árvores ou descoberto? Mesmo que no livro estas perguntas sejam respondidas logo na seqüência do texto, o cineasta precisa ter estas repostas imediatas. Por isso que algumas vezes o leitor gosta mais do livro do que do filme, porque no livro ele pode criar suas próprias imagens e não aceitar as criadas pelo cineasta.

“Em Literatura e Cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas”, Randal Johnson (2003) diz que “se o cinema tem dificuldade em fazer determinadas coisas que a literatura faz, a literatura também não consegue fazer o que um filme faz”.

Tomemos como exemplo o nosso objeto de estudo aqui, os *Macunaímas* (1928) e a sua versão cinematográfica de (1969). A rapsódia de Mário abre com as seguintes palavras:

No fundo do mato virgem, nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma (p. 9).

Há uma série de coisas que poderiam ser comentadas aqui: a criação de um espaço mítico, o nascimento miraculoso (“filho do medo da noite”), a composição racial, a feiúra do herói.

Quem conhece o filme de Joaquim Pedro de Andrade sabe que o diretor optou por uma interpretação cômica dessa abertura, com um travestido Paulo José dando à luz um “herói” negro, representado por Grande Otelo. Sabe também que optou por uma definição geográfica mais concreta, pelas palavras do narrador, em off, no final da primeira sequência: “Foi assim, no lugar chamado Pai da Tocandeira, Brasil, que nasceu Macunaíma [...]”. Sabe, além disso, que optou por uma caracterização mais negativa do herói, quando a mãe dando-lhe um nome, diz “nome que começa com Ma tem má sina”, uma caracterização tirada do capítulo VII, “Macumba”, do romance. Mas, antes desta primeira sequência, durante os letreiros, os mesmos são sobrepostos a um fundo verde e amarelo, obviamente representando uma floresta. A música que acompanha os letreiros é a marcha patriótica “Desfile aos heróis do Brasil”, composta por Heitor Villa-Lobos. A letra da música começa e termina com os seguintes versos:

Glória aos homens que elevam a pátria
Esta pátria querida que é o nosso Brasil
Desde Pedro Cabral que a esta terra
Chamou gloriosa num dia de abril...

Esta terra do Brasil surgindo à luz
Era taba de nobres heróis

Antes da primeira imagem fotográfica do filme, portanto, as cores e a música, dois elementos que a literatura só pode expressar por meio da linguagem verbal, combinam com a letra da música para estabelecer o universo temático do filme – a questão do herói brasileiro. Fidelidade?

Uma insistência na fidelidade também geralmente ignora o fato de que a literatura e o cinema constituem dois campos de produção cultural distintos, embora em algum nível relacionados. Uma obra artística tem de ser julgada em relação aos valores do campo no qual se insere, e não em relação aos valores de outro campo (Cf. BOURDIEU, 2002).

No nosso caso, a tradução da literatura para o cinema consiste na consciência de diferenças inalienáveis. Segundo Diniz (1999):

Isso implica dizer que, ao decodificar uma informação dada em uma 'linguagem' e codificá-la através de um outro sistema semiótico, torna-se necessário modificá-la nem que seja ligeiramente, pois todo sistema semiótico é caracterizado por qualidades e restrições próprias, e nenhum conteúdo existe independentemente do meio que o incorpora.

Esse conteúdo não pode, por isso, ser transmitido, ou traduzido, ou transposto, independentemente de seu sistema semiótico. Torna-se

necessário, então, estudar as condições que possibilitam a transformação de um texto em outro, isto é, as condições que permitiram a tradução.

A mais simples enunciação literária, digamos: “Pedro saiu apressadamente de sua casa em direção a escola”, exige, do cineasta, a solução de uma série de problemas que o desafiam de imediato: Pedro é menino, adolescente ou adulto? Que cor de pele e outros aspectos físicos caracterizam Pedro? Como se veste ele? Que características têm sua casa? O que significa para uma imagem cinematográfica, o advérbio “apressadamente”? Como é a escola? A direção que Pedro seguiu significa a esquerda ou à direita? É uma ladeira ou rua plana? Ladeada de árvores, asfaltada ou uma simples estrada de terra batida? (AVERBUCK, 1984, p. 129).

A tradução de obras literárias para o cinema (e, posteriormente para a televisão) não se tem feito sem conflitos. Sendo os meios de comunicação encarados em geral apenas como indústria, muitos vêem esse processo como um mecanismo de facilitação para o grande público, em detrimento da qualidade propriamente estética da obra original. Outros defendem que, neste caso, são sempre os meios que saem perdendo, apoiados na justificativa de que, pela diferença de linguagens, essas adaptações resultam sempre em empreendimentos insatisfatórios.

De início fortemente atrelada à literatura e a outras formas de expressão consagradas, a linguagem cinematográfica, ao longo deste século, conquistou autonomia e especificidade a ponto de se tornar, em nossos dias, um expressivo referencial no comércio semiótico que vem se intensificando entre as artes.

Quando surgiram as primeiras adaptações cinematográficas de obras literárias, a recomendação era “Leia o livro e depois veja o filme”, hoje muitos fazem o contrário, primeiro vêem o filme para poder fazer a leitura da obra, o

que muitas vezes contribui para transformar o livro em um best-seller. Este fato faz com que nos Estados Unidos, muitos autores escrevam suas obras já pensando na adaptação.

No Brasil, a literatura, a partir da década de 60, desempenhou papel fundamental para o cinema nacional. Ao longo das décadas de 60, 70 e 80 grandes obras da literatura brasileira foram transpostas ou traduzidas para a linguagem do cinema.

A influência da literatura, e mais particularmente do romance, sobre o cinema costuma ser defendida por alguns cineastas e críticos, embora não exista exatamente uma unanimidade em torno do tema. Carlos Diegues, diretor de filmes brasileiros como *Xica da Silva* (1976) e *Bye Bye Brasil* (1980), em entrevista ao portal da Editora Objetiva atribui a escritores como Graciliano Ramos, Guimarães Rosa e Mário de Andrade, entre outros, grande influência sobre o cinema novo. Ele refere-se a uma estética, que inclui temática, narrativa, estilo, enfim, um conjunto de características comuns tanto a escritores quanto a cineastas.

A criação literária tem sido, com raras exceções, uma produção artística eminentemente individual, talvez devido ao caráter pessoalizante da escrita fonética. Já o cinema, arte tecnológica e industrial por excelência, exige a colaboração de vários profissionais, que transforma nos casos de tradução da literatura para o cinema o personalismo da escrita literária em matéria de elaboração coletiva, além do que, obriga o texto literário a uma adaptação à configuração específica da tela e, em última instância, ao próprio “sistema” da indústria cinematográfica, portador de peculiaridades bem diversas do sistema

literário, fazendo com que, muitas vezes, depois de roteirizado e filmado o texto literário fique bem diferente do que se lê no livro.

Por isso, um bom livro pode dar um mau filme; um mau livro pode dar um bom filme. Ou ainda um mau livro pode dar um mau filme e um bom livro pode dar um bom filme. Não se saberá esta resposta antes da exibição e aceitação dos críticos e do público. Jorge Amado (citado por Moacyr Scliar, 2003) ao falar sobre o assunto, sempre dizia que: "cada vez que cedo os direitos de um livro para o cinema, esqueço que sou autor."

Por outro lado, o cinema não deixa nunca de estabelecer relações com a literatura e influenciar os escritores. Aquelas longas descrições de paisagens dos antigos romances tornaram-se anacrônicas: a câmera faz isto muito melhor. Como a literatura romanesca, o cinema narra, seqüencia eventos ocorridos a determinadas personagens num determinado espaço e num determinado tempo, daí a intersemiose fecunda entre a literatura e o cinema.

Quando lemos uma obra somos levados a ver a cena como se esta se desenrolasse diante dos nossos olhos, se não toda a cena, pelo menos fragmentos de detalhes. Todavia, antes mesmo do aparecimento dos meios tecnológicos que possibilitaram a existência do filme, elementos como imagem, movimento e som já faziam parte da literatura devido à capacidade da linguagem em descrever determinados aspectos que tocam a nossa sensibilidade e influenciam a nossa imaginação.

Em cada cena, existe um peso visual e auditivo, sendo este percebido pela trilha sonora, que se comunica imediatamente com o espectador sem a necessidade de palavras. A imagem tem, portanto, seus próprios códigos de interação com o espectador. Segundo Pellegrini (2003), a diferença entre a

literatura e o cinema é que, na primeira, as sequências se fazem com palavras e na segunda com imagens.

Podemos dizer então, que enquanto a literatura possibilita a projeção da imagem, do movimento e do som na mente do leitor, os meios tecnológicos facultam sua plena exteriorização, por meio da projeção de imagens em uma tela que se oferece à contemplação do olhar e à apreensão dos sentidos.

O cinema tornava-se como que o herdeiro do folhetim do século XIX, que abastecia amplas camadas de leitores, e estava-se preparando para se tornar o grande contador de histórias da primeira metade do século XX. A linguagem desenvolveu-se, portanto, para tornar o cinema apto a contar histórias; outras opções teriam sido possíveis, que o cinema desenvolvesse uma linguagem científica ou ensaística, mas foi à linguagem da ficção que predominou.

Os passos fundamentais para a elaboração dessa linguagem foram a criação de estruturas normativas e a relação com o espaço. Inicialmente o cinema só conseguia dizer: acontece isto (primeiro quadro) e depois: acontece aquilo (segundo quadro), e assim por diante. Um salto qualitativo é dado quando o cinema deixa de relatar cenas que se sucedem no tempo e consegue dizer “enquanto isso”.

O cinema moderno brasileiro foi um produto de cinéfilos, jovens críticos e intelectuais que promoveram um diálogo mais fundo com a tradição literária e com os movimentos que marcaram a música popular e o teatro naquele momento. O diálogo com a literatura não se fez apenas nas adaptações, neste conjunto de filmes notáveis como *Vidas Secas*, *Menino de Engenho*, *Macunaíma*. Ele expressou uma conexão mais funda que fez o Cinema Novo, no próprio impulso de sua militância política, trazer para o debate certos temas

de uma ciência social brasileira, ligados à questão da identidade e às interpretações conflitantes do Brasil como formação social.

No caso de cineastas vindos do Cinema Novo, o tom forte e agressivo da atmosfera tropicalista traduz-se num cinema colorido alheio diante à estética da fome quanto à estética do livro.

Macunaíma, filme cuja inserção numa tradição erudita se faz de modo a compatibilizar o diálogo com o humor e a imaginação do poeta modernista, com o tipo de narração episódica, solta, apta a retomar o gênero cômico de sucesso no cinema brasileiro: a chanchada. Joaquim Pedro estabelece numa relação tangencial com o tropicalismo de 1968, de identidade temática (antropofagia, *kitsch*, o descaráter nacional, o curto-circuito de tradição nobre e cultural de massa) e de afastamento estilístico (a matriz aqui é a narração descontraída do cinema moderno à Cinema Novo, mas cuida de não se distanciar de uma organização linear do padrão clássico, sem estruturas de agressão, estranhamentos, colagens). Ao mesmo tempo que usa a chanchada como referência na estratégia da comunicação, rejeita sua visão das coisas, encaminhando-se para a ironia final – amargo esvaziamento da malandragem numa desmistificação muito peculiar e recorrente no seu cinema.

O *Macunaíma* de Mário de Andrade é uma mistura de vários heróis encontrados nas lendas. Mas o nacionalismo, visto pelo autor, não deve ser confundido com regionalismo, tão presente na literatura brasileira desde seu início. A posição de Mário de Andrade é que o regionalismo, como um meio de expressão nacional, é uma forma estática, por isso, para negar o regionalismo ele usa na obra regionalismos de todas as regiões do Brasil.

Antes de escrever a primeira versão do livro, em 1926, Mário de Andrade enviou uma carta a Manuel Bandeira onde expressava sua preocupação em combinar esses elementos regionais: “quero um céu caboclinho que reúna o Brasil em coisas de norte a sul e também represente a civilização isto é o atual de certas partes caboclas do Brasil” (*Cartas*, p.148). No livro, essa “desgeografização” é percebida na citação de elementos como peixe do norte e do sul na mesma água, a combinação no episódio da macumba de elementos de cerimônias do culto religioso afro-brasileiro de várias partes do país a exemplo dos candomblés da Bahia.

CAPÍTULO II



Cartaz do filme de Joaquim Pedro de Andrade

Capítulo II: Macunaímas: a atualização criativa

2.1. Macunaíma e o Cinema Novo

Tudo começa em 1952 com o “I Congresso Paulista de Cinema Brasileiro” e com o “I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro”. Estes congressos representam divisores de águas na produção cinematográfica brasileira, pois foram espaços fundamentais para se estabelecer uma nova visão do cinema nacional e de suas necessidades, tanto estéticas quanto ideológicas. Essa nova fase já está em *Rio, 40 Graus*, de Nelson Pereira dos Santos (1955), um filme de forte apelo popular, que mostrava o povo ao povo, através de uma linguagem direta que mostrava sem rodeios superficiais o Distrito Federal, na época o Rio de Janeiro. Sentia-se pela primeira vez no cinema brasileiro o desprezo pela retórica. O filme foi realizado com um orçamento mínimo e ambientado em cenários urbanos, como o Maracanã, o Corcovado, as favelas, as praças da cidade povoadas de malandros, soldadinhos, favelados, pivetes e políticos. Surgia o “Cinema Novo”.

Empolgados com o neo-realismo aberto no Brasil por Nelson Pereira e frustrados com a falência dos grandes estúdios paulistas em 1947, a exemplo do Vera Cruz e Atlântida, cineastas do Rio de Janeiro e da Bahia resolveram aprofundar suas propostas estéticas e ideológicas. Um princípio básico norteador era a repulsa aos caríssimos filmes produzidos pela Vera Cruz, alienados dos problemas nacionais. O que os jovens da época queriam era a produção de um cinema barato, feito com "uma câmera na mão e uma idéia na cabeça". Os filmes deveriam estar voltados para a realidade brasileira, com

uma linguagem adequada às novas necessidades sócio-culturais do país, daí a relação indissociável entre Cinema Novo e subdesenvolvimento, imagens estáticas e planos longos, com poucos movimentos, cenários simplórios e f. 39 mais longas do que o habitual, o Cinema Novo era a um só tempo conceitual e fortemente ligado à palavra e ao discurso.

O núcleo da nova estética era Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues, Paulo Cesar Saraceni, Leon Hirszman, David Neves, Ruy Guerra e Luiz Carlos Barreto. O Cinema Novo se desenvolveu ao longo de três importantes fases. Na primeira delas, que vai de 1960 a 1964, os filmes eram voltados ao cotidiano e à mitologia do nordeste brasileiro, centrado nos trabalhadores rurais e nas misérias da região, na marginalização econômica, na fome, na violência, na opressão e na alienação religiosa.. Os dois grandes marcos desta fase são sem dúvida *Os fuzis* de Ruy Guerra e *Deus e o diabo na terra do sol*, palma de ouro em Cannes, de Glauber Rocha.

A Segunda fase do Cinema Novo, que vai de 1964 a 1968, ganha uma nova roupagem e uma temática nova, os equívocos da política desenvolvimentista e da ditadura militar, além de refletirem sobre os novos rumos da história nacional, cujo grande marco é *Terra em transe* de Glauber Rocha. A terceira e última fase, que vai de 1968 a 1972, estabelece um claro diálogo com o Tropicalismo, na qual se insere a tradução do *Macunaíma* de Mario de Andrade feita por Joaquim Pedro de Andrade. Nela sobressai o “colorido” da realidade nacional, palmeiras, periquitos, colibris, samambaias, índios, araras, bananas, desvinculado de todo exotismo e portador de uma

consciência crítica radical, eivada de ironia paródica que desconstruía tanto o passadismo quanto o governo militar no auge de sua maior repressão política.

Macunaíma (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, traz uma das grandes figuras da chanchada, Grande Otelo, para estrelar o “herói sem nenhum caráter”, numa visada que ao mesmo tempo incorpora, parodicamente, o cinema nacional dominante, e o problematiza num filme de claras conotações políticas, numa mistura tipicamente tropicalista. Joaquim Pedro de Andrade assim resumiu seu programa estético-ideológico:

O filme é feito do povo para o povo, com um enfoque poético nos temas e equilíbrio nas narrativas, onde a poesia tem função desvendadora, mostrando as contradições sociais (Globo Vídeo. Apresentação do filme *Macunaíma*, 1969).

2.2. Do livro à tela – algumas similaridades

Macunaíma foi o primeiro filme verdadeiramente popular do cinema novo. O filme se insere dentro do contexto do tropicalismo, cujo procedimento básico, segundo o crítico literário Roberto Schwartz, (2000), "consiste em submeter os anacronismos à luz branca do ultramoderno, apresentando o resultado como uma alegoria do Brasil".

O filme provoca algumas indagações com relação à temporalidade, caracterização da cultura brasileira, mitos de origens diferenciadas, relação entre índios, negros e brancos, entre outros pontos. O filme lida com a obra original e o Brasil do final da década de 1960. Joaquim Pedro de Andrade mostra a conjuntura de crise que se apresentava com o fim do sonho de uma revolução popular e o regime militar sob a vigência do AI-5. O enfoque dado pelo cineasta – utilizado por muitos naquela década – é a alegoria diante das

dificuldades de se colocar abertamente questões relevantes da realidade brasileira da época. Segundo o teórico de cinema brasileiro Ismail Xavier (1983)

As alegorias entre 1964 -1970 não se furtaram ao corpo a corpo com a conjuntura brasileira; marcaram muito bem essa passagem, talvez a mais decisiva entre nós, da promessa de felicidade à contemplação do inferno, passagem cujo teor crítico não deu ensejo à construção de uma arte harmonizadora, desenhada como antecipação daquela promessa, mas sugeriu, como ponto focal de observação, o terreno da incompletude reconhecida. Ou seja, o melhor do cinema brasileiro recusou, então, a falsa inteireza e assumiu a tarefa incômoda de internalizar a crise.

No livro, assim como no filme, existem dois espaços culturais: a mata e a cidade. No livro, a caracterização da mata dá-se a partir da utilização de diversos recursos técnicos da linguagem que tendem a construir um efeito de sentido de atemporalidade. No filme, esta atemporalidade se faz visível a partir da iluminação constante, não vemos diferença entre o dia e a noite, a manhã e à tarde; e na negação do tempo biológico, pois Macunaíma já nasce grande, seria uma espécie de suspensão do tempo da natureza.

A indiferenciação entre os espaços internos e externos também são bastante similares, a exemplo da maloca que tem a mesma luminosidade do seu entorno, onde só percebemos que é noite devido às redes que são armadas para dormir, inexistindo qualquer outra indicação de que é noite.

A narração (no filme feita em off), a passagem do tempo é enunciada através de expressões como “um dia”, “uma semana”, e não se percebe a mudança de tempo, pois a imagem não se altera, estas expressões passam, então, a ter um efeito atemporal.

No livro, assim como no filme, Macunaíma passa mais de seis anos sem falar e seu divertimento maior é decepar formigas, tem um apetite sexual incomum para sua idade e uma esperteza inata, a exemplo de quando o bananal apodreceu e ninguém pegava mais caça, a fome bateu no mocambo e enquanto os irmãos tentavam pescar, Macunaíma permanecia na terra comendo as frutas que havia escondido de todos. Malandro, Macunaíma é menino mimado pela mãe. Não gosta de fazer nenhuma espécie de esforço e enquanto os irmãos trabalham arduamente, ele persegue suas namoradas.

Essas características da personalidade de Macunaíma são apresentadas tanto no livro como no filme. Elas não atestam sua superioridade em relação aos outros personagens, servem apenas para envolvê-lo em uma espécie de natureza mágica e fantástica que o diferencia dos outros personagens, com os quais nada de mágico ou fantástico acontece.

A partida e o regresso representam o percurso comum da aventura mitológica do herói, sintetizada na fórmula dos ritos de iniciação: separação - iniciação - retorno. No filme de Joaquim Pedro, esse esquema circular da trajetória do herói está presente. A morte da mãe marca o final da infância e o início do itinerário do herói, que no caso é sua ida para a cidade grande.

Outra similaridade entre livro e filme é o significado da transformação de Macunaíma em homem branco, o significado dentro do contexto histórico é assumir o racismo como um dado da realidade Brasileira. Afinal, o herói só se dá bem quando é branco, seja quando consegue namorar Sofará como um príncipe branco, seja quando vira branco e vai para cidade.

A figura de Piaimã é a do gigante antropofágico, em ambos, livro e filme, Piaimã cai em sua própria armadilha e é morto “por um homem valente”. Sua

casa, como um grande buraco no meio do chão, foi mantida nas obras de Mário e Joaquim Pedro de Andrade, embora com feições diferentes.

Haroldo de Campos observa que *Macunaíma* e Venceslau Pietro Pietra têm muitas coisas em comum: “ambos são mulherengos, têm poderes mágico-maléficos, gostam de dinheiro, são insidiosos” (Morfologia do Macunaíma, 2008, p. 149).

Livro e filme têm uma estrutura narrativa semelhante e finaliza com a luta como o destino principal de um herói, como o sentido último de sua vida. Embora, a luta pressuponha uma superação isso é justamente o que falta a Macunaíma, a não ser quando vai em busca do Muiraquitã, quando o herói assume um objetivo definido no filme, mas mesmo assim cabe ressaltar que é uma luta que não visa o bem comum, mas apenas a posse do amuleto em benefício próprio.

Macunaíma, como é mostrado pelos Andrades, é o símbolo de um Brasil que não pode ter um projeto essencialista, em ambos o Brasil aparece como um devir, com “a grandeza épica de um povo em formação”, como dirá Caetano Veloso posteriormente, e que não pode ser definido a partir de uma origem única e de um projeto futuro sem fortes contradições, frutos de sua própria constituição histórica e das explorações que tem sofrido de todos os lados.

2.3. Diferenças

Publicado pela primeira vez em 1928, *Macunaíma*, o romance, irá se tornar um dos grandes clássicos da literatura nacional, hoje considerado pela

crítica a síntese da Antropofagia. Em sua tradução para o cinema, Joaquim Pedro de Andrade introduz, intencionalmente, uma série de diferenças, que situam, de maneira mais contundente, a tradução no contexto histórico da ditadura militar.

Dada a semelhança da estrutura narrativa do livro e do filme *Macunaíma*, podemos dizer de Joaquim Pedro de Andrade o que Haroldo de Campos disse de Mário de Andrade. “Ele percebeu o eixo estrutural e invariável de *Macunaíma* e organizou criativamente os elementos variáveis ao redor desse eixo”. Senão vejamos.

Na cena de abertura, que narra o nascimento do “herói”, ouve-se uma voz em *off*, narrando: “No fundo do mato virgem nasceu *Macunaíma*...”. A cena mostra então um bebê negro (Grande Otelo), nascido de uma índia idosa, branca, de cabelos grisalhos, representada pelo ator Paulo José, travestido e envelhecido. *Macunaíma* é negro e já um adulto, não é uma criança. Não se sabe quem é seu pai e a mãe não tem nenhuma dificuldade em parir, muito pelo contrário, ela está de pé e ele cai de dentro de seu vestido.



Parecendo nascido da própria terra, a mãe logo se encarrega de profetizar sua má sina – “*Macunaíma*... nome que começa com Ma tem má sina”. No livro o autor não descreve a profetização da mãe de *Macunaíma*, também Mário de Andrade não sugere, na sua sucinta descrição do nascimento da criança, um menino-adulto que já nasceu grande, pois fala apenas que a “índia tapanhumas pariu uma criança feia...” (p. 09). (Tapanhumas, nome dado a tribo, é um termo que significa preto). Quando o autor cita no texto que ele “era preto retinto e filho do medo da noite” (p. 09), sugere-se um herói símbolo do brasileiro que já nasce sem infância, exposto ao mundo, mas no filme tal sugestão se exacerba. O herói é filho de mãe solteira e a falta da paternidade traz uma conotação de abandono, de falta de referência.

O herói de Mário de Andrade é um grande transformador. Ainda no primeiro capítulo do livro, *Macunaíma* se transforma em um príncipe loiro quando a mulher de seu irmão Jiguê, Sofará, leva o “menino” pra passear na beira do rio, entre “tiriricas, tajás e trapoerabas da serrapilheira, ele botou corpo num átimo e ficou príncipe lindo” (p.10).

Já no filme, a cena mostra que *Macunaíma* se transforma em príncipe quando fuma o cigarro mágico que Sofará prepara para ele. Percebemos aí que a caracterização do *Macunaíma* do filme porta acentuada diferença do de Mário de Andrade, em o herói, através de seus próprios poderes de transformação, torna-se um “príncipe feroso”.



Outras passagens diferenciam livro e filme e merecem atenção, como o encontro de *Macunaíma* com o Curupira, que, além de conotação antropofágica, demonstra o livre acesso do herói ao mundo mágico dos deuses, já que, nas lendas folclóricas brasileiras, o Curupira é um deus que protege as florestas. No capítulo segundo do livro, quando *Macunaíma* encontra o Curupira ele está “moqueando carne” (p.15) em companhia do seu cachorro, de nome sugestivo, Papamel. Em perseguição a *Macunaíma*, o Curupira sobe num “viado”.

No filme, a perseguição se dá a pé, assim o animal é excluído da cena junto com o cachorro que também não aparece nas filmagens.



Outro encontro onde ocorrem mudanças é quando o herói encontra com a Cotia, que no filme é uma mulher velha, e lhe mostra o caminho de volta pra casa. Já no livro a história conta que a cotia fica com raiva de *Macunaíma* e joga caldo envenenado nele que fica com corpo de homem.



Para retratar a morte da mãe de *Macunaíma*, Mário de Andrade escreve que ele estava chegando à cidade de Santarém quando topou com uma viada parida, então o herói flechou a viada que caiu, esperneou um bocado e ficou olhando rija estirada no chão. O herói cantou vitória. Chegou perto da viada olhou que mais olhou e deu um grito, desmaiando. Tinha sido uma peça do Anhangá... Não era viada não, era a própria mãe tapanhumas que *Macunaíma* flechara e estava morta ali, toda arranhada com os espinhos das tiraras e mandacarus do mato (p. 17). O filme mostra apenas Macunaíma voltando pra casa após o encontro com a Cotia, anunciando para a mãe que tinha sonhado com um dente caindo, mal entra na casa, a mãe cai durinha.



A morte da mãe é o acontecimento que marca o final da infância e o início do itinerário do herói em busca de sua formação, que no caso é sua ida para a cidade grande.

Mário de Andrade e Joaquim Pedro de Andrade tratam a realidade política brasileira de forma diferenciada. Veremos que Joaquim Pedro em todos os momentos, tenta fazer o filme relacionar-se diretamente com a realidade social, política e econômica do Brasil moderno. O cineasta atualiza o romance para o contexto do Brasil da ditadura militar, de forma mais politizada do que o faz Mário em relação a São Paulo dos anos 20, mais preocupado que estava o romancista em representar o caráter multicultural da história e das tradições brasileiras.

A Ci de Mário de Andrade, descrita como a mãe do mato, uma guerreira Amazona. “Ci comandava nos assaltos as mulheres empunhando txaras de três pontas. Fazia parte de uma tribo de mulheres que viviam sozinhas parando lá nas praias da lagoa Espelho da Lua” (p.19 e 26). Ao brincar com ela, *Macunaíma* se tornou o novo imperador do Mato-Virgem. Ci segue viagem com *Macunaíma* e os irmãos e comanda os assaltos aos viajantes, na mata. Ela engravida do herói e dá a luz um menino, o pai bate na cabeça (chata) da criança todos os dias e diz: “Meu filho, cresce depressa pra você ir pra São Paulo ganhar muito dinheiro”, uma alusão aos nordestinos que acreditam que a riqueza está no sul do país.

A morte do menino se dá após a Cobra Preta chupar o peito da mãe e em seguida o menino chupar também e morrer envenenado.

A transformação de Ci (interpretada por Dina Sfat) numa guerrilheira urbana está diretamente ligada aos acontecimentos históricos do período no qual Joaquim Pedro fez o filme, quando a guerrilha urbana foi o resultado do fechamento do sistema político pelos militares, em 1964. Segundo Joaquim Pedro,

Ci é uma personagem de movimento. É saudável, viva, e descobre imensas possibilidades do sexo sem limites. Ela é abertamente a imagem móvel da liberdade. A ação, a vontade, o amor, o cinema, a fome e o delírio sexual fazem parte deste mundo maravilhoso da jovem Ci.¹

A riqueza da fauna e da flora da selva amazônica é substituída pelo calor da luta armada. *Macunaíma* encontra Ci na cidade, em um confronto com a polícia. Ci não tem medo de nada, usa armas de verdade, enfrenta e luta com os homens, ao som de “Essa garota é papo firme”, de Roberto Carlos. A escolha da música inclusive satiriza a crítica que na época se fazia ao caráter alienante e alienado da jovem guarda.



Diferente do livro onde *Macunaíma* vira o “Imperador do Mato Virgem”, no filme ele torna-se um objeto do desejo da dominante (sujeito). Em casa o herói vive vestido com um robe com desenhos de órgãos genitais masculinos.

1. Citado por Dina Sfat em Miriam Alencar, “Dina, a mulher guerreira de ‘Macunaíma’ ”, *Jornal do Brasil*, Caderno B, 2-3 novembro 1969.

Macunaíma também se prostitui sexualmente, trocando seus favores sexuais pelo dinheiro oferecido por Ci. Joaquim Pedro inverteu valores típicos da sociedade brasileira e fez cair o mito da dominância masculina.

Após a morte do filho Ci sobe para o céu em um cipó e vira uma estrela, a Beta Centauro. O filme já mostra a mãe saindo com o filho em um carrinho de bebê onde um relógio está pendurado (uma bomba?) e ouve-se o som de uma explosão, é como se tivesse acontecido um atentado à bomba (provocado pela guerrilheira?). *Macunaíma* aparece em seguida sofrendo com a morte da mulher e do filho.

A cena nos faz refletir sobre o caráter de resistência do povo brasileiro e o potencial autodestrutivo de que esta resistência esteve sempre investida, notada nos movimentos de oposição no auge da repressão ditatorial.



Outro afastamento do filme em relação ao livro ocorre quando *Macunaíma* e os irmãos se banharam nas águas encantadas de uma cova cheia d'água bem no meio do rio. *Macunaíma* se transformou em um moço

branco louro, com olhos azuis, seu irmão Jiguê só conseguiu ficar da cor de bronze, pois a água já estava suja e o outro irmão Maanape apenas branqueou a palma das mãos e dos pés, pois o resto da água só deu para isto. No filme, *Macunaíma* se molha nas águas esguichadas por uma fonte.



Mais uma diferença marcante entre livro e filme é o transporte do herói para a cidade grande: em canoas, no livro, em um “pau-de-arara” no filme, marcando a distância entre um relato dos anos 20 e outro dos anos 50/60, trazendo para o debate o problema dos imigrantes nordestinos que migram aos montes para o sul, estimulados pela industrialização.



Ainda, se no romance de Mário de Andrade importa o caráter multicultural e multiétnico da realidade brasileira, em consonância com uma série de componentes mágicos, no filme acentua-se a luta por cidadania como o destino principal do herói, como o sentido último de sua vida na sombria realidade do pós-golpe.

No filme, a busca de *Macunaíma* pelo Muiraquitã se transforma numa luta não apenas para a construção da identidade nacional, ainda que multifacetada, tema maior do livro, mas uma luta contra as mazelas políticas e de classe no Brasil contemporâneo. Como exemplo, cite-se a batalha, travada ao longo do livro e do filme, de *Macunaíma* com Venceslau Pietro Pietra, “o gigante Piaimã, comedor de gente” (p.37), pela posse do muiraquitã. Num primeiro e segundo momento a situação é similar em ambos, mas na terceira e última etapa da batalha no filme, onde *Macunaíma* finalmente recupera o amuleto e é convidado para uma feijoada em comemoração ao casamento da filha de Venceslau, a feijoada é servida dentro de uma grande piscina, onde a carne humana dos próprios convidados substitui as carnes típicas, numa referência direta à exploração das classes subalternas pelas elites. No livro Venceslau Pietro Pietra cai em um tacho de macarronada fervendo e morre.



Um último exemplo da atualização crítica ou da “transcrição” criativa, para usar a expressão de Haroldo de Campos, empreendida pelo filme se dá no retorno de *Macunaíma* e seus irmãos ao lugar de origem. Eles atravessam as águas do rio, como no romance, mas agora levam uma infinidade de eletrodomésticos, assimilação da sociedade de consumo e uma clara referência ao Tropicalismo. O herói toca guitarra sentado numa canoa, onde se vê uma televisão e um ventilador, sincretismo tropicalista, e antropofágico, entre tradição e cultura de massa.

Os objetos descritos no livro, comprados por *Macunaíma* para levar para casa são um revólver Smith-Wesson, um relógio Patek e um casal de galinha Legorne.



No livro o final de *Macunaíma* acontece quando ele se joga na lagoa, nos braços de Uiara, briga com ela no fundo do rio e volta à praia sangrando. Ele planta uma semente de cipó e quando a planta começou a crescer ele se agarra a ela e foi subindo para o céu onde se transformou na Ursa Maior.

A trajetória final do herói, no filme, acontece quando ele se dirige para o rio e vê uma moça bonita, enquanto a narração nos informa que é Uiara, comedora de gente. *Macunaíma* entra na água para seguir a moça e, no último plano, aparece apenas sua jaqueta verde flutuando com sangue borbulhando debaixo dela. As águas tingem-se de um vermelho intenso; esse vermelho nos remete ao socialismo, muito difundido nos anos 60. Nesta cena estão implícitas as metáforas da cultura brasileira “assassinadas” nos porões da ditadura.



Ao discutir sua adaptação Joaquim Pedro de Andrade explica que sua ideia básica ao fazer o filme foi simplificar a ação do livro na medida máxima do possível:

No caso específico de “Macunaíma”, o livro é extraordinariamente rico e livre. As invenções que ocorrem são muito variadas e o livro transcorre em muitos lugares do Brasil, coisas mágicas das mais fantásticas acontecem a cada momento, etc. Evidentemente, se tentasse fazer uma adaptação literal do livro enfrentaria problemas insolúveis e ao mesmo tempo perderia o essencial, o mais importante do tema. Como os recursos técnicos e materiais de que dispomos são em geral limitados, é razoável levar em consideração esta limitação desde o

argumento e o roteiro. Então, no lugar dessas grandes estruturas técnicas com cenários de grande escala, a operação que fiz foi mostrar o que realmente importava no livro. E com relação às coisas que agreguei ou inventei, tentei fazer viver, expor esse material da maneira mais direta e simples possível... O que fiz foi transformar a magia em concreta, em fisicamente concreta.²

As diferenças de tradução, como diz Júlio Plaza (2001), vão além da dimensão puramente linguística, ou seja, de uma fonte para outra. “Traduzir é, nessa medida, repensar a configuração de escolhas do original, transmutando-o numa escolha seletiva e sintética” (p. 17). O *Macunaíma* de Joaquim Pedro de Andrade conseguiu fazer genuinamente uma escolha seletiva e sintética, além de radicalmente histórica e social.

2. Numa entrevista a Federico de Cárdenas, *Hablemos de Cine* (Lima), nº 49 (setembro-outubro, 1969), 11-16.

Considerações Finais

O cinema, arte e indústria que dominou o imaginário dos povos na primeira metade do século XX, deve muito à literatura pelo que esta lhes tem fornecido em matéria de enredos e recursos para as histórias que exhibe. Por seu lado, a literatura do século XX, diante das novas técnicas audiovisuais, transforma-se inspirada por elas, fez-se diversa em alguns aspectos daquela que criou a grande ficção do século anterior.

As relações entre o cinema e a literatura são antigas e nem sempre amistosas. Antes da invenção do direito autoral, em 1910, os cineastas simplesmente roubavam histórias dos livros. Em 1911, Gabriele d'Annunzio vendeu toda a sua obra, já escrita e futura, para uma empresa cinematográfica italiana. Desde lá, milhares de livros têm sido adaptados para o cinema. Segundo Ely Azeredo, a Bíblia é o livro campeão de adaptações, com incontáveis filmagens. O segundo lugar é de Sir Arthur Conan Doyle, com mais de 200 versões de Sherlock Holmes. Em terceiro lugar aparece o Drácula de Bram Stoker.

O cinema sempre aprendeu com a literatura, não só filmando suas histórias, mas também reproduzindo seus procedimentos narrativos. Uma história como *Macunaíma*, escrita por Mário de Andrade e adaptada para o cinema por Joaquim Pedro de Andrade, difere essencialmente na linguagem em que se utiliza para se expressar. O leitor percebe de forma diferente essa mesma história, já que cada veículo comunicador da história trabalha com signos diferentes.

A toda técnica utilizada por cada um dos processos de construção de linguagem e as diferentes formas em que esses signos podem ser percebidos foi que se destinou a elaboração desta dissertação.

Esse trabalho não quis chegar a uma conclusão definitiva com relação à intersemiose entre livro e filme, ele quis ressaltar a importância do uso dos signos quando da tradução de uma linguagem para outra e as mudanças que sofrem esses signos quando ocorre a tradução. Este trabalho não finaliza agora, ele abre espaço para que outras traduções venham a ser estudadas e analisadas por estudantes universitários dos cursos superiores de Letras e/ou Jornalismo

Referências

ALMEIDA, Adilson Rogério de. “**O Cinema Novo**”. Disponível em: <<http://www.cineclaquete.jor.br>>. Consultado em: 10/03/2007.

ANDRADE, Joaquim Pedro de. **Macunaíma** (baseado em livro de Mário de Andrade). Brasil: Embrafilme, 1969. (108min): DVD, son., color.

ANDRADE, Mário de. 1989-1945. **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter**. Mário de Andrade: texto revisto por Telê Porto Ancona Lopes. Belo Horizonte: Villa Rica. Reunidas Ltda, 1990.

_____. 1989-1945. **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter**. Mário de Andrade, estabelecimento do texto Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. Rio de Janeiro: Agir, 2007. 240 pág. Obras completas de Mário de Andrade.

_____. **Dossiê Macunaíma**. Relançamento das obras de Mário de Andrade. São Paulo: Agir. Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), 2008.

ANDRADE, Oswald. **Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha**. Revista de Antropofagia, Ano 1, No. 1, maio de 1928.

_____.Oswald de. **As letras paulistanas em 1928: uma opinião de Oswald de Andrade**. O Jornal. Rio de Janeiro, 27 jan. 1929. Disponível em: <www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num4/estudos/recepcaomacunaimea.htm> Consultado em 21/05/09, às 22h17.

AQUINO, Ítalo de Souza. **Como Escrever Arquivos Científicos – sem arrodeios e sem medo da ABNT**/Ítalo de Souza Aquino. 1ª ed. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB. 2007.

AVELLAR, José Carlos. **Cinema e Literatura no Brasil**. São Paulo: Projeto Frankfurt, 1994, p. 94 e 99.

AVERBUCK, Lígia Morrone. **Literatura em tempo de cultura de massa**. [organização]. São Paulo: Nobel, 1984.

BARTHES, Roland. **Elementos de Semiologia**. São Paulo: Cultrix, 1985, p. 105-106.

BENNETT, Tony. Text and social process: the case of James Bond. Screen Education, Winter/Spring 1982. p. 128-139. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira. **Tradução: da Semiótica à Cultura**. Revista Com Textos. Mariana, MG: Departamento de Letras, 1987, p. 76.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido se desmancha no ar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1996. (Coleção Primeiros Passos, n. 9).

BOUGNOUX, Daniel. **Meios Ambientais, mídia, midiologia**. In: _____. Introdução às ciências da informação. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 29-42.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CAMPOS, Augusto de. **Verso, reverso, controverso**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 31-48/231-255.

CAMPOS, Haroldo de, 1929-2003. **Morfologia do Macunaíma**. 2. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Estudos; 19/dirigida por J. Guinsburg)

CANCLINI, Nestor Garcia. Notícias recientes sobre la hibridación. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de & RESENDE, Beatriz (orgs.). **Artelatina**. Rio de Janeiro: Aeroplano-MAM, 2000, p. 60-81.

DEBRAY, Régis. **Manifestos midiológicos**; [tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira]. – Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. **Literatura e Cinema: da semiótica a tradução cultural**. Ouro Preto: UFOP, 1999, p.13-42.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**; [tradução Jefferson Luiz Camargo]. – 2ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 1997.

EPSTEIN, Jean. **O cinema e as letras modernas**. IN: XAVIER, Ismail. (org) *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991, p.269.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e Narração em Walter Benjamin**/Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Perspectiva: FAPESP: Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 2004. – (Coleção Estudos:142), p.9-35.

GUILHERME, Augusto. “**Quando o cinema brasileiro encontra a literatura nacional**”. Disponível em: <<http://revista.agulha.nom.br>>. Consultado em: 05/12/2006.

HELENA, Lúcia. Boletins ALBS, Associação Internacional de Leitores – Porto Alegre: Conselho Brasil Sul, nºs 3 e 4 / 1987.

_____. **Uma literatura antropofágica**. Ed. Perspectiva, SP: 1985.

_____. **Totens e tabus da modernidade brasileira**: símbolo e alegoria na obra de Oswald de Andrade. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

HOLANDA, Heloísa Buarque de. **Macunaíma: da literatura ao cinema**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

INFANTE, Ulisses. **Do texto ao texto**: curso prático de leitura e redação. São Paulo: Scipione, 1998, p. 28-29.

ISKANDAR, Jamil Ibrahim. **Normas da ABNT: Comentadas para trabalhos científicos**./Jamillbrahim Iskandar./2ª ed.. (ano 2003), 4ª tir./Curitiba: Juruá,2006.

IVÃ, Carlos Lopes e HERNANDES Nilton (orgs). **Semiótica: objetos e práticas**. São Paulo: Contexto, 2005, p. 95-108.

JAMESON, Fredric. **Vídeo: surrealismo sem inconsciente**. In: _____ Pós-modernismo. São Paulo: Ática, 1996, p. 91-118.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PELLEGRINI, Tânia *et al.* **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo: Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

PLAZA, Júlio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva; (Brasília): CNPq, 2000.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2003. (Coleção Primeiros Passos, n. 103).

SCLIAR, Moacyr. “**Cinema e Literatura: A conflagrada fronteira**”. Disponível em: <http://www.celpcyro.org.br/cinama_literatura.htm>. Consultado em: 05/12/2006.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas, SP: Papyrus, 1997. – (Coleção Campo Imagético).

MARTINE, Joly. **Introdução à análise da imagem** - Martine Joly; tradução Marina Appenzeller – Campinas, SP: Papyrus, 1996. – (Coleção Ofício de Arte e Forma).

MARX, Karl e ENGELS, Friedrich, **Manifesto do Partido Comunista** - 1848

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. [tradução Décio Pignatari]. São Paulo: Cultrix, 2003, p. 320 – 328.

NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias**. São paulo: Cosac Naify. 2006.

NÖTH, Winfried. **Panorama da semiótica: de Platão a Peirce**. – 3ª edição. – São Paulo: Annablume, 2003.

RANDAL, Johnson. **Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas**. In: PELLEGRINI, Tânia ... (et ali.). – São Paulo: Editora SENAC SP: Instituto Itaú Cultural, 2003.

SANTAELLA, Lúcia. **Imagem: cognição, semiótica, mídia** / Lúcia Santaella, Winfried Nöth. - 1.edição, 4. reimpressão – São Paulo: Iluminuras, 2008.

SCHWARTZ, Roberto. **A Viravolta Machadiana**, in Revista Novos Estudos, 2000.

XAVIER, Ismail (org.) **A Experiência do Cinema - Antologia**. Rio de Janeiro, Graal/Embrafilme, 1983 .

Série Temas. Volume 20 – **Literatura e Sociedade**. De Bakhtin ao cinema, 2000

Revista de Antropofagia: reedição da revista literária publicada em São Paulo. 1a e 2a “dentições”. Ed. fac-similar da revista de Antropofagia. São Paulo: CLY-Cia Lithographica Ypiranga, 1976.

Revista Antropofágica. Editora Abril Ltda / Metal Leve S.A. - SP - 1975

<<http://www.angelfire.com/mn/macunaima>>. Consultado em: 03/03/09, às 12h56.

<<http://dicionario.babylon.com/movimento-antropofagico>>. Consultado em: 25/04/09 às 19h35.

<www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num4/estudos/recepcaomacunaima.htm> Consultado em: 21/05/09, às 23h11.

<http://liesa.globo.com/por/03carnaval02/enredos/imperatriz/imperatriz_principaI.htm>. Consultado em: 22/09/2009 às 23h.

<<http://www.artv.art.br/informateca/estudos/mimesis.htm>>. Consultado em 23/09/2009 às 22h48.

<<http://www.mnemocine.com.br/cinema/crit/sarahmacunaima.htm>>. Consultado em 23/09/2009 às 23h11.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)