

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA

Departamento de Letras e Artes

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E DIVERSIDADE CULTURAL

**O CÂNONE LITERÁRIO NO CINEMA:
O GUARANI, DOM (CASMURRO) E MACUNAÍMA –
LEITURAS, OLHARES E DESVIOS**

Ana Carolina Cruz de Souza

Feira de Santana – BA
Agosto de 2007

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA

Departamento de Letras e Artes

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E DIVERSIDADE CULTURAL

**O CÂNONE LITERÁRIO NO CINEMA:
O GUARANI, DOM (CASMURRO) E MACUNAÍMA –
LEITURAS, OLHARES E DESVIOS**

Ana Carolina Cruz de Souza

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural da UEFS, tendo como Orientador o Professor Doutor Cláudio Cledson Novaes, como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre em Literatura.

Feira de Santana, 30 de agosto de 2008.



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA

Departamento de Letras e Artes

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E DIVERSIDADE CULTURAL



**O CÂNONE LITERÁRIO NO CINEMA:
O GUARANI, DOM (CASMURRO) E MACUNAÍMA –
LEITURAS, OLHARES E DESVIOS**

Ana Carolina Cruz de Souza

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e
Diversidade Cultural, da Universidade Estadual de Feira de Santana,
avaliada e aprovada por

Prof. Dr. Cláudio Cledson Novaes (UEFS)
(Orientador)

Prof^a Dra. Elvya Shirley Ribeiro Pereira (UEFS)
(Membro da Banca Examinadora)

Prof^a Dra. Marinyze Prates de Oliveira (UFBA)
(Membro da Banca Examinadora)

Em 30/08/2007

Feira de Santana,
Agosto/2007

Dedico este trabalho a meus pais, Francisco e Therezinha (*in memorian*), que sempre acreditaram na educação como um agente de transformação do indivíduo e como a maior herança que se pode deixar a um filho. Sou grata por isso.

AGRADECIMENTOS

Durante toda a minha trajetória – desde a seleção para o Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural da UEFS em 2005 até a conclusão da dissertação que ora se apresenta – pude contar com o apoio, o incentivo e a ajuda de inúmeras pessoas, às quais declaro minha gratidão.

Nesse percurso, “aprendi que se depende sempre de tanta muita diferente gente, toda pessoa sempre é a marca das lições diárias de outras tantas pessoas”, como disse o compositor Gonzaguinha.

Tudo começou pelo incentivo das amigas Abigail, Eliana e Lídia, sem o qual talvez não tivesse trilhado o caminho dos estudos literários. Sou muito grata por isso. A Abigail – companheira de todas as horas –, quero agradecer especialmente por ter acompanhado e compartilhado da minha trajetória de estudos, emprestando-me livros, lendo e iniciando a revisão deste texto, finalizado por Eliana, a quem também agradeço.

Não posso deixar de agradecer ao meu esposo Humberto (Beto) pela compreensão diante de meus momentos de tensão e de minhas ausências em função das aulas, da pesquisa e da escrita.

A toda a minha família, agradeço pelo companheirismo, pelo estímulo, pelas orações, pela torcida e também por compreender as minhas ausências. À irmã Christiane – companheira de jornada –, sou grata pelos momentos de dedicação ao meu trabalho, lendo e discutindo os meus textos e auxiliando-me na formatação final. Ao sobrinho Leo, devo a minha gratidão pelos momentos em que o privei do descanso e do lazer, para ajudar-me na procura de filmes e na decupagem das imagens que ilustram esta dissertação.

Agradeço também ao casal Adrian e Luciene, amigos fraternos com quem pude contar durante todo esse tempo. A Luciene, pela preocupação demonstrada e disposição em ouvir minhas lamúrias. A Adrian, pelo apoio logístico na área da informática, campo no qual sempre encontrei dificuldade para compreender e transitar.

Quero agradecer, sobretudo, ao meu orientador, o Professor Doutor Cláudio Cledson Novaes, pela atenção, disponibilidade, cuidado e senso crítico apurado com que orientou e se dedicou a este trabalho, apresentando questões, suscitando reflexões e apontando caminhos.

Sou grata também aos professores da UEFS pelo ambiente afetivo e enriquecedor das suas aulas e pelas significativas contribuições a minha pesquisa. Aproveito a oportunidade para agradecer às professoras Rita Queiroz e Girlene Portela pelas orientações referentes às normas da ABNT em vigor. Além destas, não posso deixar de mencionar a ajuda dos casais

Rubens e Elvya, Aleilton e Rosana, cuja “biblioteca de Borges” esteve ao meu dispor, não esquecendo do professor Jorge Araújo, pessoas importantes no desenvolvimento e amadurecimento do meu trabalho. E, como estas, passou pelo meu caminho o professor da Especialização em Estudos Literários Marcos Botelho, cujos livros emprestados foram fundamentais para o desenvolvimento do meu projeto de pesquisa e que mediou o contato com a professora Marinyze Prates, através do qual tive acesso a referências que deram sustentação a esta dissertação.

Agradeço também aos colegas de turma pela convivência harmoniosa, afetiva e enriquecedora durante o período das aulas e, depois, pelo auxílio prestado à minha pesquisa, apontando-me referências, emprestando-me livros, ajudando na busca de filmes. Agradeço a todos, principalmente aqueles que, mesmo distantes, estiveram tão presentes, como por exemplo, Clarissa, Eugênia, Jecilma, Patrícia, Valéria e Valquíria. E destes colegas distantes geograficamente, mas constantemente presentes em minha jornada acadêmica, sou grata às colegas da turma de 2006, Rosana e Manoela, pela sugestão de fontes de leitura e por colocar-me à disposição alguns livros. Pelos mesmos motivos, vai a minha consideração à ex-colega do curso de especialização Maria Luiza.

Aproveito para agradecer aos colegas de trabalho pelo incentivo aos meus estudos, em especial, a Lenair, Maria José e Mariá por terem me substituído nos momentos em que estive com o tempo comprometido em decorrência do processo de construção deste trabalho. Agradeço ainda à ex-colega Vilma pela atenção demonstrada e pelas orações; aos ex-dirigentes e dirigentes atuais da Escola José Batista da Fonsêca pela compreensão e apoio demonstrados.

Rita, que manteve o meu ambiente doméstico em ordem, para que eu tivesse tranquilidade e pudesse me dedicar aos estudos, merece também a minha gratidão.

Por fim, dedico o meu reconhecimento e agradecimento ao maior responsável por tudo isso, ao Ser Supremo, Deus, que me concedeu o dom da vida, a inteligência e a oportunidade de realizar este trabalho.

A arte é uma única forma de ultrapassar os limites da existência.

Dostoiévsky

A tradução mantém uma relação íntima com seu original, ao qual deve sua existência, mas é nela que a vida do original alcança sua expansão póstuma, mais vasta, sempre renovada.

Júlio Plaza

...muito mais que substituir uns aos outros, os meios os complicam uns aos outros.

Marshall McLuhan

RESUMO

Este trabalho transita entre duas linguagens: a literária e a cinematográfica, enfocando-se as adaptações e as contribuições do cinema brasileiro para a permanência do cânone literário na memória nacional. Por meio do estudo, procurou-se averiguar de que forma obras consagradas da literatura nacional vêm sendo apropriadas nas versões cinematográficas e quais as conseqüências teóricas, críticas e historiográficas dessa interação nas artes brasileiras. Parte-se da hipótese de que na tradução de textos literários para o cinema dá-se um duplo processo: subordinação / independência, que a depender da potência ética e estética da recriação, pode resultar, ao mesmo tempo, na sacralização e na dessacralização da obra literária adaptada. Para proceder este estudo, partiu-se da análise comparativa entre os romances *O Guarani* (1857), de José de Alencar, *Dom Casmurro* (1900), de Machado de Assis e *Macunaíma* (1928), do escritor Mário de Andrade, e suas respectivas versões cinematográficas dirigidas por Norma Bengell (1996), Moacyr Góes (2003) e Joaquim Pedro de Andrade (1969). Serviu de base bibliográfica o pensamento de estudiosos da literatura e do cinema e outras teorias e críticas da cultura e das identidades aplicadas aos estudos do comparatismo no campo literário, como Harold Bloom, Artur Emílio Silva, José Nunes Oliveira Filho, Roberto Reis, Antoine Compagnon, Mikhail Bakhtin, Roland Barthes, Renato Ortiz, Lúcia Helena, Gilda de Melo e Souza, Ligia Chiappini, Alfredo Bosi, Silviano Santiago, Anélia Pietrani, Elvya Pereira, dentre outros; e outros também de estudos aplicados ao comparatismo no campo cinematográfico, como André Bazin, Haroldo de Campos, Júlio Plaza, Jean-Claude Bernadet, Ismail Xavier, Robert Stam, José Carlos Avellar, Randal Johnson, Marinyze Oliveira, Cláudio Novaes, etc. Além destas orientações, foram consultados outros autores que abordam alguns temas transvessais desenvolvidos na pesquisa, como corpo e gênero; por exemplo, Michel Foucault, Affonso Romano de Sant'anna, Bernadette Lyra e Wilton Garcia, Simone de Beauvoir, Marlene Strey, entre outros. A partir dessas e de outras referências, procurou-se promover o diálogo e suscitar reflexões sobre algumas temáticas focadas no comparatismo entre literatura e cinema brasileiros.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura; Cinema; Adaptação; Nacional; Cânone.

ABSTRACT

This work passes between two languages: literature and cinema, focusing on adaptations and contributions of Brazilian cinema for the permanency of the literary canon in the national memory. This study aims to investigate how established works of national literature have been appropriated in film adaptations and what are the theoretical, critical and historiographic consequences of this interaction in Brazilian arts. It starts from the hypothesis that in literary texts translation to the cinema there is a double process: subordination/independence. Depending on the ethical and aesthetic power of the recreation, it can result, at same time, on sacralization and desacralization of the adapted literary work. To develop this study it has been done a comparative analysis between the novels *O Guarani* (1857) from José de Alencar, *Dom Casmurro* (1900) from Machado de Assis and *Macunaíma* (1928) from Mário de Andrade, and the respective film adaptations from Norma Bengell (1996), Moacyr Góes (2003) and Joaquim Pedro de Andrade (1969). The bibliographic basis is the work of researchers of literature, cinema, culture and identity theory and critics as Harold Bloom, Artur Emílio Silva, José Nunes, Roberto Reis, Antoine Compagnon, Mikhail Bakhtin, Roland Barthes, Renato Ortiz, Lúcia Helena, Gilda de Melo e Souza, Ligia Chiappini, Alfredo Bosi, Silviano Santiago, Anélia Pietrani, Elvya Pereira and others. About cinema comparative studies, it has been read André Bazin, Haroldo de Campos, Júlio Plaza, Jean-Claude Bernadet, Ismail Xavier, Robert Stam, José Carlos Avellar, Randal Johnson, Marinyze Oliveira, Cláudio Novaes and others. Beyond this, it has been read authors which studies another themes explored in this search as body and genre as Michel Foucault, Affonso Romano de Sant'anna, Bernadette Lyra and Wilton Garcia, Simone de Beauvoir, Marlene Strej. With these readings, it has been done a dialogue between the novels and the movies, suggesting reflections about some themes explored in comparative studies between literature and cinema.

KEYWORDS: Literature; Cinema; Adaptation; National; Canon.

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS -----	10
NOTAS PRELIMINARES -----	12
1 NAÇÃO E IDENTIDADE NACIONAL: PROJEÇÃO EM LONGA-METRAGEM -----	26
-----	37
1.1 Roteirizando a discussão -----	40
1.2 <i>O Guarani</i> revisitado: rememoração de um passado mítico -----	49
1.3 <i>Macunaíma</i> em olho-câmera: convergências, direcionamentos e desvios -----	66
1.4 <i>O Dom</i> do cinema: (des) construção do discurso -----	84
1.5 Repensando a questão -----	
2. EXPRESSÃO AUTORAL: OLHARES ENTRELAÇADOS -----	90
2.1 Um <i>travelling</i> pelo cinema autoral -----	106
2.2 Trilogia masculina: <i>Peri</i> , <i>Macunaíma</i> e <i>Dom</i> (Casmurro) -----	115
2.2.1 <i>Peri</i> : corpo e sacrifício -----	115
2.2.2 <i>Macunaíma</i> : mecanismos de liberação e metamorfose do corpo -----	125
2.2.3 <i>Dom</i> (Casmurro): chama do desejo – recalque e/ou liberação -----	134
2.3 Trilogia feminina: <i>Ceci</i> , <i>Ci</i> e <i>Capitu</i> -----	139
2.3.1 <i>Ceci</i> : encantos da pureza virginal -----	139
2.3.2 <i>Ci</i> : corpo em movimento – ressignificações -----	151
2.3.3 <i>Capitu</i> : imagens e metáforas do corpo e do desejo -----	158
2.4 Nas malhas do discurso: vozes em interlocução -----	166
3 TRANSPOSIÇÃO DE LINGUAGENS: ESPECIFICIDADES DAS ADAPTAÇÕES LITERÁRIAS NO CINEMA -----	170
3.1 Constructos sacralizadores e dessacralizadores da literatura -----	185
3.2 <i>O Guarani</i> : <i>E a página invade a tela?</i> -----	196
3.3 <i>Macunaíma</i> : homenagem antropofágica -----	204
3.4 De <i>Dom</i> em <i>Dom</i> : homenagem e deslocamento -----	213
3.5 Em síntese: devir literário no cinema moderno brasileiro -----	220
ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES -----	225
REFERÊNCIAS -----	231

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	O consórcio conciliador	27
Figura 2	O ninho acolhedor	27
Figura 3	Um ser híbrido	28
Figura 4	A fonte encantada	28
Figura 5	Imagem da migração – a jangada	29
Figura 6	Imagem da migração – o pau-de-arara	29
Figura 7	Macunaíma na cidade grande	30
Figura 8	Do lixo ao luxo – Macunaíma em traje despojado	30
Figura 9	Do lixo ao luxo – Macunaíma vestido de <i>cowboy</i>	31
Figura 10	O quarto de Ci	31
Figura 11	A inutilidade dos recursos da modernidade no mato-virgem	32
Figura 12	O Gigante da Indústria e do Comércio	32
Figura 13	A guerrilheira urbana	33
Figura 14	A moça do Mangue	33
Figura 15	Macunaíma e o engraxate – versão de “o tico-tico e o chupinzão”	34
Figura 16	Capitu nas gravações	34
Figura 17	O acidente	35
Figura 18	O suposto triângulo amoroso	35
Figura 19	O olhar desconfiado de Dom	36
Figura 20	O corpo belo e forte de Peri	91
Figura 21	A onça em seu habitat	91
Figura 22	A tranqüilidade do animal	92
Figura 23	Peri frente à onça	92
Figura 24	O gesto heróico de Peri para salvar Ceci	93
Figura 25	O gesto de despojamento e entrega do índio	93
Figura 26	Peri bebe a seiva da vida	94
Figura 27	A água, outra fonte de vida	94
Figura 28	O enleio que envolve Peri e Ceci	95
Figura 29	As “brincadeiras” do herói	95
Figura 30	Um príncipe lindo	96
Figura 31	O branqueamento do herói	96
Figura 32	A francesa	97
Figura 33	O “canibalismo amoroso” em via de mão dupla	97
Figura 34	Uma exceção – o prazer sexual em via de mão única	98
Figura 35	Um corpo não atlético	98
Figura 36	O corpo como elemento de fetiche	99
Figura 37	A personagem de Norma Bengell	99
Figura 38	A atitude de vigília de Loredano	100
Figura 39	O olhar de Loredano ante à sua presa	100
Figura 40	O entorpecimento de Ceci	101
Figura 41	D. Álvaro ao pé da janela de Ceci	101
Figura 42	Peri em atitude de vigília	102
Figura 43	Um ser frágil e indefeso	102
Figura 44	A natureza guerreira e destemida de Ci	103

Figura 45	Manifestação de força e resistência de Ci	103
Figura 46	Macunaíma – objeto sexual de Ci	104
Figura 47	Ci – um corpo reificado – ícone da beleza e da sedução	104
Figura 48	A boca, outro elemento de fetiche	105
Figura 49	Os olhos de Ana (Capitu)	105
Figura 50	Cecília e Isabel, enfermeiras improvisadas na cena da batalha	171
Figura 51	O ataque dos Aimorés	171
Figura 52	Os portugueses em combate	172
Figura 53	Imagem ameaçadora dos Aimorés	172
Figura 54	O ritual antropofágico	173
Figura 55	A floresta tropical	173
Figura 56	A cascata	174
Figura 57	O rio Paqueta onde Ceci e Isabel se banham	174
Figura 58	A edificação dos Marizes	175
Figura 59	A casa dos Marizes, um castelo medieval	175
Figura 60	A dependência da casa dos Marizes	176
Figura 61	A perseguição dos policiais	176
Figura 62	Embate entre Ci e Macunaíma	177
Figura 63	A mãe de Macunaíma	177
Figura 64	Macunaíma branco	178
Figura 65	Macunaíma negro	178
Figura 66	O filho de Macunaíma	179
Figura 67	O nascimento do herói	179
Figura 68	A perplexidade do herói diante das “máquinas”	180
Figura 69	O gigante atendendo ao telefonema da francesa	180
Figura 70	Cena de homenagem explícita ao romance “Dom Casmurro”	181
Figura 71	A inscrição	181
Figura 72	O juramento	182
Figura 73	Ana e Miguel brincando no mar	182
Figura 74	Ana e Miguel conversam na sala	183
Figura 75	A comemoração pelo sucesso das gravações	183
Figura 76	Dom queima o exame de DNA	184

NOTAS PRELIMINARES

Este trabalho transita na interface da literatura e do cinema, tendo como foco as adaptações e contribuições do cinema brasileiro para a permanência do cânone¹ literário na memória nacional. Sabe-se que, no Brasil, o diálogo entre essas duas linguagens é uma constante, embora com mais ênfase em determinados períodos do que em outros. Das primeiras décadas de produção cinematográfica até os dias atuais, mesmo enfrentando dificuldades em decorrência de uma redução de mercado para a exibição de filmes nacionais, num circuito tomado por produções estrangeiras, sobretudo norte-americanas, o cinema brasileiro contemplou o público com centenas de películas inspiradas em obras consagradas da literatura. Este foi o caso dos romances *O Guarani*, *Dom Casmurro* e *Macunaíma*, por exemplo – tomados aqui como objeto de estudo – que foram cinematizados em momentos distintos da produção nacional. *O Guarani* é um dos recordistas em adaptações. Aliás, seja no campo da literatura ou no campo do cinema, cada uma dessas obras caracteriza-se por uma trajetória peculiar de recepção e de canonização.

O Guarani (1857), de José de Alencar, caiu no gosto do público leitor desde a sua primeira publicação em folhetim, embora não tivesse provocado muitos rumores na imprensa, situação que foi revertida assim que a crítica percebeu o sucesso de público – dadas as devidas proporções relativas ao número de leitores da época – e compreendeu que a ficção projetada para ser a primeira epopéia escrita em prosa no Brasil atendia aos anseios próprios do período em que o escritor se inseria. A essa época, o Brasil tornara-se independente de Portugal e buscava, através da literatura, alicerçar as bases da nação emergente, construindo a sua própria identidade. E a pena de José de Alencar, através de *O Guarani*, preenchia tais requisitos.

Com o romance *Dom Casmurro* (1900), de Machado de Assis, a consagração também veio a galope, uma vez que o autor, a essa época, já era um escritor canônico, reconhecido pela crítica e pelos seus leitores, graças, dentre outros fatores, ao esforço por ele empreendido, na qualidade de crítico-escritor, com vistas a proporcionar a assimilação e aceitação de suas obras, embora sob suspeita de alguns críticos, a exemplo de Sílvio Romero.

No que diz respeito a *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, pode-se dizer que o sucesso não foi imediato, nem a entrada para o cânone foi pacífica. O projeto estético e

¹ A palavra *cânone* está sendo utilizada aqui no sentido de uma seleção de obras legitimadas como símbolos de qualidade literária pelas instituições de poder e pelos meios de comunicação, a partir de critérios estéticos e/ou éticos.

ideológico traçado pelo autor, por meio de sua obra, não foi bem compreendido pelos críticos e/ou escritores conservadores ainda hegemônicos no período e mesmo, com algumas ressalvas, entre os da sua geração, como por exemplo, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Tristão de Athaíde, dentre outros, em sua pré-recepção²; tampouco pelo público leitor assim que o livro foi lançado. Só depois que o escritor conseguiu reverter o olhar dos críticos e escritores à sua volta, mediante a crítica por ele empreendida em seus paratextos – em forma de prefácio/manifesto e correspondências pessoais ou críticas oficiais – é que *Macunaíma* se tornou uma obra canônica.

Encontrando terreno propício e/ou adverso³ em suas primeiras recepções, o fato é que essas obras se tornaram, a curto ou a longo prazo, consagradas pelo público e pela crítica legitimante. Desta forma, tais escritores vieram a ser, cada qual com o seu estilo, um “defunto-autor”⁴ e até hoje as suas obras vêm se perpetuando através da leitura, da crítica e da transposição para outras linguagens, a exemplo do cinema.

O Guarani foi fonte de inspiração à obra homônima, de Carlos Gomes, em 1865. Além disso, na autobiografia *Como e porque sou romancista*, a quatro anos antes de sua morte, José de Alencar declarava que *O Guarani* já estava na sexta tiragem. Após a morte do escritor, a referida obra continuou rendendo frutos, sendo um dos romances da literatura brasileira mais adaptado para o cinema. A sua primeira adaptação se deu em 1908, por Antonio Leal. Em 1916 foi adaptado pelos cineastas Antonio Campos e Vittorio Capellaro, sendo que este produziu mais duas versões da prosa de ficção alencariana, em 1920 e 1926. Em 1920, o diretor João de Deus também operou a transposição do romance em questão para as telas do cinema. Só nesse ano, o cinema brasileiro foi contemplado com duas versões do livro do escritor cearense. Em 1950, o romance foi adaptado por Ricardo Feda. E, em 1978, voltou às telas sob a direção de Fauzi Mansur. A mais recente adaptação de *O Guarani* foi realizada em 1996 por Norma Bengell, com o apoio financeiro do Banco do Brasil, numa

² Esclarece-se que, tendo consciência do impacto que as inovações formais e ideológicas operadas no interior de sua prosa de ficção poderiam provocar, Mário de Andrade decidiu testar a recepção de *Macunaíma* antes de este sair do prelo. Enviou cópias de seu romance para os seus amigos escritores e alguns críticos literários de sua época, pedindo opiniões acerca do que já havia sido escrito e, posteriormente, esclarecendo algumas partes, segundo ele, mal compreendidas pelos seus primeiros leitores. Através desse mecanismo, o escritor fazia uma pré-apresentação do romance, punha ordem ao aparente caos de sua narrativa e explicitava o seu projeto estético-ético.

³ A expressão “terreno propício e/ou adverso” pode parecer contraditória. Entretanto, determinadas obras, como é o caso de *O Guarani*, encontraram um terreno propício e adverso, ao mesmo tempo, em sua recepção – já que, conforme exposto, o romance de Alencar foi acolhido pelos leitores, mas não causou muita repercussão nos jornais da época. Outras, a exemplo de *Dom Casmurro*, se depararam com um ambiente favorável à sua recepção. Já outras tantas, como *Macunaíma*, por exemplo, tiveram uma recepção desfavorável tanto pelos leitores quanto pelos críticos.

⁴ Expressão utilizada por Machado de Assis em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

homenagem aos 100 anos de cinema, sob a presidência de Itamar Franco. Somado a isso, vale ressaltar, apoiando-se nas declarações de Marinyze Prates de Oliveira, que “[c]anonizado pelo Estado e inserido nos currículos escolares, *O Guarani* é uma das obras da literatura brasileira mais conhecidas do público que viria a frequentar, desde a primeira década do século XX, as salas de cinema” (2004, p. 132).

O romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, também tem sido alvo de apropriações pela sétima arte, embora numa proporção menor que *O Guarani*. Em 1968, Paulo César Saraceni levou para as telas o filme *Capitu*, baseado na obra machadiana. Já em 2003, a referida obra voltou às salas dos cinemas brasileiros, desta vez por meio do filme *Dom*, dirigido por Moacyr Góes. Um fato curioso é que os cineastas só começaram a adaptar as obras do escritor Machado de Assis após a consolidação ou, até mesmo, o declínio do primeiro ciclo do cinema moderno⁵. Até a década de 60, os filmes de enredo – incluindo as adaptações literárias – eram construídos, em sua maioria, numa perspectiva clássica, tendo como matriz a literatura romântica e naturalista do século XIX. Sendo assim, primavam pela linearidade, pela homogeneidade dramática e pela verossimilhança. O cinema moderno insurgiu-se na contramão do cinema clássico⁶ e, como tal, infringiu os procedimentos estéticos vigentes até então. Como Machado rompeu com as formas tradicionais da narrativa romanesca, subvertendo a linearidade e imprimindo à sua prosa de ficção uma nova forma de verossimilhança – não mais “documental” aos moldes da literatura naturalista de seu tempo –, o seu estilo não coadunava com as tendências de construção da narrativa fílmica clássica, mas sim com os parâmetros do cinema moderno, que se pautava, sobretudo, pela diversidade de estilos e pela liberdade de expressão da escritura autoral.

Se a literatura machadiana não era alvo de adaptações cinematográficas, antes da década de 60, muito menos a literatura de 20, que promoveu a desestruturação do eixo literário anterior, trazendo para o interior da narrativa romanesca uma sintaxe nova e transgredindo as noções de tempo e espaço convencionais, por meio da simultaneidade dos episódios narrados.

Certamente, também por conta disso, o romance *Macunaíma* só foi traduzido para a

⁵ A expressão “cinema moderno” está sendo empregada na acepção de Ismail Xavier, que situa esse movimento no cinema brasileiro no espaço de tempo compreendido entre o final da década de 1950 e meados dos anos 1970, caracterizando-o como “o período estética e intelectualmente mais denso do cinema brasileiro”, marcado por “um movimento plural de estilos e idéias que, a exemplo de outras cinematografias, produziu aqui a convergência entre a ‘política dos autores’, os filmes de baixo orçamento e a renovação da linguagem, traços que marcam o cinema moderno, por oposição ao clássico e mais puramente industrial” (2004, p. 14).

⁶ O cinema clássico define-se como uma tendência desenvolvida a partir de 1915, que tomou de empréstimo o traçado das formas romanescas do século XIX. Caracteriza-se pela clareza, homogeneidade de tempo e espaço, linearidade, coerência da narrativa, relação de causa e efeito no encadeamento das cenas e seqüências.

linguagem cinematográfica em 1969, sob a direção de Joaquim Pedro de Andrade. Tanto no romance quanto no filme, os autores problematizaram a narrativa clássica, rompendo com a representação mimética da realidade. Assim, subverteram a linearidade do tempo e do espaço, inserindo no plano do narrado instâncias não-cronológicas e heterogêneas de imagens, operando deslocamentos os mais variados e improváveis. Acrescenta-se ainda que os autores modernistas procuraram traçar uma outra “identidade nacional”, diferente da tradição romanesca romântica e da narrativa fílmica clássica. Construíram uma identidade fragmentária e híbrida, resultante da mistura de etnias e culturas. Operaram a explosão do mito do herói nacional, inserindo na narrativa um protagonista *anti-herói*, que vence e malogra, para construir a nova narrativa “nacional-popular”.

Até os dias atuais, *Macunaíma* só foi adaptado para o cinema duas vezes: no filme de Joaquim Pedro de Andrade e no filme *Exu Piá: coração de Macunaíma*, dirigido por Paulo Veríssimo e levado a público em 1985. Segundo informa Juscimeire Pamponet (2006), essa última adaptação de *Macunaíma* dialoga não só com o romance de Mário de Andrade, mas também com o filme de Joaquim Pedro de Andrade. O fato de ter sido traduzido poucas vezes em versão cinematográfica não significa que a obra de Mário de Andrade ficou relegada ao esquecimento. Existem provas de sua permanência e reconhecimento, já que o autor pôde desfrutar da consagração literária. Ainda em vida, Mário de Andrade pôde ver e avaliar duas traduções do seu livro: uma para o inglês e outra para o espanhol. Em 1936, a Livraria José Olympio preparava-se para lançar a sua 2ª edição. Postumamente, a sua obra seguiu e segue um caminho de glórias. Além das adaptações para o cinema em 1969 e 1985, o romance foi traduzido para o francês em 1978. E até hoje é referendado pelas instituições de ensino como uma obra canônica do modernismo brasileiro, fato que não se pode questionar, ainda que se proponha a multiplicidade do cânone nacionalista e a crise do modelo modernista na contemporaneidade.

A partir do que se disse até aqui, parece fácil perceber que as obras consagradas da literatura, a exemplo das supracitadas, têm uma vida longa. Questionando-se quais são as razões da consagração de uma obra literária e de seu autor, várias respostas poderão ser elencadas. Aliás, esse é um assunto bastante polêmico.

É inegável o papel da crítica jornalística ou de *rodapé*, conforme denomina e destaca Sússekind (1993), na difusão cultural literária do país, mediante a divulgação de autores e de suas produções literárias, embora, muitas vezes, atendendo às exigências do mercado editorial. Essa modalidade de crítica, segundo a autora, vem dividindo e disputando espaço com a crítica acadêmica desde a década de 40 do século XX, quando despontavam as

primeiras gerações de “críticos formados pelas faculdades de Filosofia do Rio de Janeiro e de São Paulo, criadas respectivamente em 1938 e em 1934” (1993, p. 15).

Enfatiza-se que a crítica jornalística, muitas vezes, tem a finalidade de introduzir o público leitor no universo de determinadas obras ou, até mesmo, de reafirmar o gosto literário, proporcionando-lhe, sobretudo, o entretenimento. Para cumprir o seu papel, utiliza-se de uma linguagem acessível e persuasiva, atendendo assim ao ritmo industrial da imprensa e aos interesses publicitários e mercadológicos.

A crítica acadêmica é exercida por especialistas, em geral teóricos da literatura, e autorizada pela cátedra, em nome da qual estabelece critérios para definir o que é e o que não é literário. Nesse sentido, é responsável por contribuir para a eleição de uma plêiade de escritores considerados os “clássicos” da literatura. Por se tratar de uma crítica legitimada e legitimante, é ela que determina as permanências, exclusões e inclusões na lista de autores e obras canônicos, servindo de parâmetro para os estudos literários nas instituições de ensino, tanto no nível superior quanto no ensino médio.

Evidente que estas são caracterizações sumárias das duas modalidades de crítica, mas também se pode notar a interpenetração de suas fronteiras, visto que os críticos das academias têm participações em determinadas colunas dos jornais, exercendo sua crítica em nome da literatura. Essa relação se dá, portanto, ora de forma tensa e controvertida, ora de forma dialógica, mas o fato é que nas academias permanece o poder decisivo na consolidação, permanência ou flexibilização do cânone.

Apesar disso, a canonização no âmbito da academia não se faz de modo pacífico, mas por fortes tensões, que demonstram uma preocupação em definir qual/quais o(s) critério(s) que confere(m) a um texto um *status* literário perene.

Dentro desse contexto, há aqueles que defendem o argumento, segundo o qual o que confere a uma obra o estatuto canônico e literário é a sua configuração “estética”. Dentre esses defensores do estético, destaca-se o crítico norte-americano Harold Bloom (1995), para quem o caráter canônico de um autor e de sua obra, na maioria dos casos, é definido por dois elementos: a estranheza e a originalidade. A estranheza é por ele definida como algo “que jamais assimilamos inteiramente, ou que se torna um tal fato que nos deixa cegos para suas idiossincrasias”; a originalidade, para ele, “deve sempre pairar num aspecto inaugural de qualquer obra que vença incontestavelmente o agon com a tradição e entre no cânone” (*ibidem*, p. 14-15).

Há outro lado da crítica acadêmica que acredita ser o fator histórico um elemento preponderante na elevação do cânone literário, como é o caso de Roberto Reis (1992), que se

opõe veementemente aos postulados de Harold Bloom. Segundo ele, por trás do *cânon* existe um mecanismo de poder, articulado conforme uma dada circunstância histórica. Reportando-se à sua argumentação: “[o] critério para se questionar um texto literário não pode se descurar do fato de que, numa dada circunstância histórica, indivíduos dotados de poder atribuíram o estatuto de literário àquele texto (e não a outros), canonizando-os” (REIS, 1992, p. 69).

Reis vale-se também do seguinte argumento: “Um texto não é literário porque possua atributos exclusivos que o distinguem de outro texto, mas porque os leitores (entre eles incluídos os críticos), por inúmeras razões, o vêem como tal” (*ibidem*, p. 72).

No “entre-lugar” desses discursos, encontram-se críticos como Leyla Perrone Moisés (1998), que admite a interdependência dos critérios estético e ético, assumindo uma posição dialógica face à constituição e perpetuação da literatura canônica.

Como se disse, as instituições de ensino superior, mediante a atuação dos críticos literários, exercem um papel preponderante na divulgação e perpetuação da literatura canônica, mas não se pode desconsiderar a contribuição dos mídias – a TV, o cinema, a Internet. Isto se explica pelo fato de que, quando uma obra da literatura é veiculada pela TV ou pelo cinema, por exemplo, pode ocorrer o retorno do leitor/espectador à sua fonte, isto é, à obra de origem, ainda que seja pelo desejo de confrontá-la com a sua reprodução pelos mídias. Pode ocorrer também um aumento de vendas, colocando o escritor em evidência nos cenários editorial e cultural. Neste caso, a TV e o cinema reforçam o estatuto canônico das obras adaptadas ou contribuem para dar “visibilidade” a determinadas produções literárias que ainda não entraram para o cânone.

Ressalta-se que o processo de consolidação e/ou relativização do cânone literário, propiciado pelo cinema, é uma consequência da adaptação fílmica, e não um objetivo primordial, pois diversas foram as motivações que levaram os cineastas a se apropriarem da literatura desde o período inicial da sétima arte até a técnica dos dias atuais.

Fazendo-se um balanço da cinematografia brasileira em toda a sua “trajetória no subdesenvolvimento”⁷, que se estende até os dias atuais, nota-se que há um grande número de filmes inspirados na literatura, o que tem contribuído, sobremaneira, ora para a consolidação, ora para a desconstrução dos valores estéticos e éticos veiculados pelas obras literárias traduzidas em linguagem fílmica. Seja qual for a motivação ou implicação da adaptação cinematográfica, é possível constatar a permanência da literatura como fonte e pano de fundo,

⁷ Essa expressão foi tomada de empréstimo a Paulo Emílio Salles Gomes. In: GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

bem como possibilidade de consolidá-la na memória do leitor/espectador, através da imagem em movimento.

A partir de 1915, segundo informa Paulo Emílio Salles Gomes (1980), foi produzido um grande número de fitas inspiradas na literatura brasileira, em especial romântica, como por exemplo, *Inocência*, *A Moreninha*, *O Guarani*, *Iracema* e *Lucíola*. Nesse período, era premente a necessidade de garantir uma conformação erudita à sétima arte. Sendo assim, conforme revela Marinyze Prates de Oliveira, adaptar para o cinema obras de autores canônicos significava “trazer para os mídias o prestígio da grande arte, tornando a arte erudita acessível ao grande público” (2002, p. 19). Além disso, na acepção de Jean-Claude Bernadet (1996), fazia-se necessário transformar o cinema numa arte de contar histórias, aprimorando os filmes de enredo que já começavam a ser projetados a partir de 1908. Para tanto, o cinema apoiou-se nas narrativas ficcionais literárias, tomando de empréstimo não só obras de escritores consagrados, como também os recursos próprios da linguagem da qual se apropriava. Tudo isso era motivado pelo interesse de tornar a sétima arte uma espécie de folhetim do século XX.

No período de 1923 a 1933, classificado por Paulo Emílio Salles Gomes (*op. cit.*) como a terceira época do cinema brasileiro⁸, o número de fitas produzidas com base em obras da literatura reduz. Ainda assim, são colocados em cartaz os filmes *Gigi*, realizado por José Medina, Gilberto Rossi e Canuto Mendes de Almeida, a partir de um conto de Viriato Corrêa; *Fragmentos da Vida*, dirigido por José Medina, adaptado do conto *Soap*, de O. Henry; uma nova versão do romance *O Guarani*, produzida por Vittorio Capellaro em 1926, e *O Caçador de Diamantes*, do mesmo produtor, lançado em 1933. Constam também neste período as adaptações de *Iracema* e *A Escrava Isaura*, sob a direção de Jorge Konchin e Isac Saindemberg.

Quando o cinema brasileiro, já na quarta época, que vai de 1933 a 1949, encontra o canal de comunicação com o público através das chanchadas, já não se faz necessário adaptar obras da literatura. Mesmo assim, são lançados filmes como: *Descobrimento do Brasil*, de Humberto Mauro, inspirado na literatura de informação – *A Carta de Caminha* –; o curta-metragem de iniciação literária *O Apólogo*, do mesmo diretor; *Pureza*, filme lançado pela Cinédia em 1948, com base no romance de José Lins do Rego. Destacam-se ainda *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo, e *Inocência*, de Visconde de Taunay, dirigidos por Luiz de

⁸ Em seu livro *Cinema: uma trajetória no subdesenvolvimento*, Paulo Emílio estuda o percurso do cinema brasileiro, dividindo-o didaticamente em cinco etapas: de 1896 a 1912, de 1912 a 1922, de 1923 a 1933, de 1933 a 1949 e de 1950 a 1966.

Barros; e, deste mesmo diretor, *Terra Violenta* e *Estrela da Manhã*, ambos inspirados em textos do escritor Jorge Amado, sendo o primeiro uma tradução de *Terras do sem fim*.

A quinta época do cinema, situada entre 1950 e 1966 também não ficou isenta de adaptações da literatura clássica e já de alguns textos modernistas. A esse respeito, pode-se citar: *Sinhá Moça*, filme produzido pela Vera Cruz sob a direção de Tom Payne, a partir do romance de Maria Camila Dezanne Pacheco Fernandes; *O Saci*, de Rodolfo Nanni, inspirado na obra de Monteiro Lobato; *Cascalho*, adaptado do romance homônimo de Herberto Sales e *Vidas Secas*, sob a direção de Nelson Pereira dos Santos, baseado no romance de Graciliano Ramos.

Faz-se necessário salientar que a década de 1960 foi um período de profícua interação literatura-cinema, embora as adaptações literárias não fossem o eixo prioritário do projeto estético-ideológico dos cineastas dessa geração. Foi o momento de revisão proposto pelo Cinema Novo, movimento articulado entre os últimos anos da década de 1950 e o início da década de 1960 por um grupo de jovens produtores brasileiros – Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Paulo César Saraceni, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, dentre outros – com o intuito de descolonizar ideologicamente a produção cinematográfica brasileira, garantindo-lhe identidade e independência cultural, contudo deglutindo crítica e criativamente as influências estrangeiras, para implementar com autonomia uma outra linguagem. Este movimento apoiava-se na literatura de 20 e 30, como forma de operar novas intervenções estéticas e éticas no cinema brasileiro, adotando um nacionalismo crítico – não mais um nacionalismo ufanista como propunham o Romantismo e o cinema clássico – cuja motivação era promover a revolução social pela conscientização das massas. Nesse período, abre-se um diálogo semiológico diferente com a literatura que é o interdiscurso, ao invés da adaptação como simples filmagem de enredo. Embora a aproximação com a literatura modernista não se desse prioritariamente através da adaptação, diversas obras foram traduzidas para o cinema nesse período. A esse respeito, Cláudio Cledson Novaes aponta para o fato de que:

Depois de *Vidas Secas* duas adaptações são realizadas com base no ‘regionalismo’ literário, inclusive Nelson Pereira participa da produção de um dos filmes: *A hora e a vez de Augusto Matraga* (1965), da obra de Guimarães Rosa dirigida por Roberto Santos, fiel à sofisticada linguagem do escritor mineiro; o outro é baseado em *Grande Sertão: Veredas* (1964), produzido pela Vera Cruz e dirigida por Geraldo e Renato Santos. Nesse período também se realiza *Ganga Zumba* (1963), de Carlos Diegues, do romance histórico de João Felício dos Santos. [...] (NOVAES, 2003, p. 56).

Mapeando as produções literárias que foram levadas às telas, o referido crítico cita

também, do período do Cinema Novo, *O grito da terra* (1964), do romance de Ciro Carvalho, dirigido por Olney São Paulo; *Geração do deserto* (1964), do escritor Guido Vilmar, adaptado por Silvio Back; *Meninos de engenho* (1965), do famoso escritor José Lins do Rego, reencenado pelo cineasta Walter Lima Júnior; *O padre e a moça* (1966), sob a direção de Joaquim Pedro de Andrade, baseado no poema de Carlos Drummond de Andrade; *Viagem ao fim do mundo* (1967), produzido por Fernando Coni Campos, a partir de fragmentos do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis; *Capitu* (1968), dirigido por Paulo César Saraceni, inspirado também num romance machadiano – *Dom Casmurro*; *Macunaíma* (1969), produzido por Joaquim Pedro de Andrade com base no romance homônimo de Mário de Andrade; dentre outros.

O professor e crítico de cinema Ismail Xavier chama atenção para o fato de que a conexão entre o Cinema Novo e a literatura modernista, seja através das adaptações literárias ou não, se deu “no próprio impulso de sua militância política”, no afã de “trazer para o debate certos temas de uma ciência social brasileira, ligados à questão da identidade e às interpretações do Brasil como formação social” (2004, p. 20-21).

Extrapolando as demarcações temporais feitas por Paulo Emílio Salles Gomes para estudar a trajetória do cinema brasileiro, pode-se dizer que a década de 1970 também foi marcada pela exibição de filmes inspirados na literatura, a exemplo de *Asylo muito louco* (1971), filme de Nelson Pereira dos Santos, apoiado no conto *O Alienista*, de Machado de Assis; *São Bernardo* (1972), adaptado por Leon Hirszman do romance assim intitulado do escritor Graciliano Ramos; *O forte* (1974), derivado do romance homônimo de Adonias Filho e dirigido por Olney São Paulo; *Iracema, uma transa amazônica* (1974), da obra de José Alencar, mais uma vez adaptado para o cinema, desta vez num documentário dirigido por Orlando Senna; *Lição de Amor* (1975), produzido por Eduardo Escorel, a partir do romance *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade; etc.

Alguns filmes dessa época foram motivados por incentivos financeiros oriundos da política governamental, que estimulou a adaptação cinematográfica de obras literárias, mais especificamente de autores “clássicos”. Nesse caso, o investimento por parte do Estado – por meio da Embrafilme e do Ministério da Educação – se explicava pelo interesse velado de liquidar de vez o Cinema Novo, que apresentava as “inconveniências de um cinema crítico”, bem como de superar a “imagem ‘negativa’ da sociedade brasileira”, veiculada pela pornochanchada (XAVIER, 2004, p. 53). Apoiando-se mais uma vez nas palavras de Ismail Xavier:

Procurou-se então um cinema que pudesse ter um certo prestígio cultural, que se apresentasse com um verniz cultural, sem oferecer as inconveniências de um cinema crítico. A saída foram as adaptações literárias, que transferiram para o cinema o *status* cultural das obras originais. Uma idéia de Literatos. Com um filme como *Lição de Amor* (1976), esta política alcançou seus fins (XAVIER, 2004, p. 53).

É claro que determinados cineastas, como é o caso de Leon Hirszman, não se curvaram às tendências da política oficial para a produção de adaptações literárias para o cinema enquadrados nos limites da censura; ao contrário, procuraram caminhos pessoais para construir a sua linguagem e fazer valer o seu projeto estético-ideológico.

Passando a rastrear os filmes apoiados na literatura que foram exibidos no cinema nacional ao longo da década de 80, destacam-se como exemplos *Tenda dos Milagres* (1979/1980), do escritor Jorge Amado, sob a direção de Nelson Pereira dos Santos; *Inocência* (1983), de Taunay, dirigido por Walter Lima Júnior; *Sargento Getúlio* (1983), filme de Hermano Penna, baseado na obra homônima de João Ubaldo Ribeiro; e *Memórias do Cárcere*, do romance autobiográfico de Graciliano Ramos, reencenado por Nelson Pereira dos Santos.

Nesse contexto, o cinema seguiu buscando um caminho de comunicação com o espectador – como é comum na trajetória do cinema brasileiro. Para tanto, procurou fazer “corpo a corpo” com a produção internacional, canalizando esforços na implementação da técnica e da qualificação profissional. Talvez, no intuito de assegurar a aceitação do público, apoiou-se em textos literários que garantissem uma história romanesca previamente conhecida ou uma homenagem ao escritor.

O cinema do início dos anos 90 enfrentou uma grave crise, devido à falta de apoio do Estado sob a presidência de Fernando Collor de Melo e à conseqüente extinção da Embrafilme. De 1993 em diante, com a retomada do incentivo da União, através da regimentação da Lei do Audiovisual, implementada no final do governo Collor e levada a efeito a partir do governo de Itamar Franco, o cinema nacional deu novo impulso às suas produções. Na tentativa de recuperar-se da crise, procurou coadunar-se às tendências do mercado, embora não desprezasse o aspecto autoral. Assim como nos anos 80, investiu em qualidade de produção, dando prioridade, porém, à liberdade de estilo. Tentou controlar ou, pelo menos, sobreviver a duas forças dominantes: o cada vez mais arrojado cinema americano e a TV Globo. Em suas adaptações literárias, tentou aliar a estética americana aos padrões Globo de filmagem e de produção. Não bastasse apropriar-se da literatura como forma de conquistar a adesão do público, os cineastas levaram para o cinema atores consagrados da TV.

Nesse período, foram vistos nas salas de exibição do país *A Terceira Margem do Rio* (1994), de Nelson Pereira dos Santos, com base não só no conto homônimo de Guimarães Rosa como em outros contos do escritor; *Menino Maluquinho* (1994), apropriado da obra de Ziraldo por Helvécio Ratton; *O Guarani* (1996), adaptado por Norma Bengell; *Tieta do Agreste* (1996), do escritor Jorge Amado, dirigido por Carlos Diegues; *O Homem Nu* (1997), sob a direção de Hugo Carvana, baseado na crônica de Fernando Sabino, e roteirizado pelo próprio escritor; *O que é isso, companheiro?* (1997), da obra de Fernando Gabeira, adaptado por Bruno Barreto; *Menino Maluquinho 2* (1999), no comando dos cineastas Fabrizia Pinto e Fernando Meirelles; e *Policarpo Quaresma, Herói do Brasil* (1998), apoiado no romance de Lima Barreto *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, dirigido por Paulo Thiago.

No estágio atual do cinema brasileiro, isto é, na primeira década do terceiro milênio, visitaram o cinema as seguintes produções literárias: *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, adaptada em 2001 por André Klotzel com o nome de *Memórias Póstumas*; *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, dirigido por Fernando Meirelles no ano de 2002; *Dom Casmurro*, também de Machado de Assis, atualizado pelo diretor Moacyr Góes em 2003 com o título *Dom*; *A Cartomante*, conto de Machado, traduzido para o cinema por Pablo Uranga e Wagner Assis.

Desta época, pode-se notar que as adaptações vêm sendo desenvolvidas a partir de interesses autorais os mais variados por parte dos diretores filmicos, haja vista que o cinema nacional já superou em parte o problema de comunicação com o espectador e conquistou um “lugar ao sol” junto aos exibidores, graças ao empenho dos diretores em diversas fases da cinematografia brasileira, mesmo tendo que enfrentar a concorrência dos filmes norte-americanos que ainda são presença majoritária nas salas de projeção. A literatura reaparece agora através da sétima arte movida seja pelo desejo de referendá-la e/ou de atualizá-la; o importante é que ela ainda tem motivado os cineastas, os quais contribuem, cada um à sua maneira, para a perpetuação e/ou revisão do cânone literário em seus aspectos estético e ético.

Face ao exposto, convém ressaltar que o propósito deste trabalho não é apenas saber como o cinema se apropria da literatura, nem quais são as motivações e os condicionamentos a que os diretores filmicos estão atrelados nesse processo, mas, sobretudo, discutir como se dá a permanência do cânone literário através de sua transposição para a linguagem cinematográfica, observando quais as conseqüências críticas e historiográficas da interação dessas duas linguagens nas artes brasileiras.

O tema define-se, portanto, pelo estudo das contribuições do cinema brasileiro para a

permanência de obras e escritores canônicos da literatura. Este estudo se concretiza a partir da analogia entre três filmes – *O Guarani* (1996), dirigido por Norma Bengell; *Dom* (2003), de Moacyr Góes; e *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade – e os romances que deram suporte às traduções filmicas, escritos por José de Alencar (1857), Machado de Assis (1900) – intitulado *Dom Casmurro* – e Mário de Andrade (1928), respectivamente.

O recorte do tema a partir destas obras se justifica pelo fato de que tais narrativas romanescas ainda são representativas nos estudos literários, seguramente por sua contribuição histórica na construção do projeto de nação, bem como da literatura nacional em contextos político e social distintos. Daí surgiu o interesse de estudar como elas se perpetuam na contemporaneidade através do cinema.

Ao problematizar a permanência do cânone literário no cinema e pelo cinema, questiona-se o papel do diretor na intermediação das duas linguagens. Até que ponto o tradutor exercita sua autonomia na transcodificação do texto fonte para a linguagem cinematográfica? Quais os resultados de sua expressão autoral para a perpetuação de uma obra canônica?

Trabalha-se com a hipótese de que a tradução de textos literários para o cinema se dá mediante um movimento duplo de subordinação e independência, que pode resultar num processo simultâneo de sacralização e dessacralização da obra literária adaptada, a depender da potência ética e estética da recriação.

Reconhece-se que o *corpus* deste trabalho é extenso. Por conta disso, foi necessário recortá-lo para melhor atender às exigências do tema proposto. Tomou-se como ponto de partida os personagens principais, para proceder à analogia das obras literárias e filmicas. Além disso, procurou-se selecionar/decupar cenas que ilustram as reflexões suscitadas. Quanto aos filmes, cabe salientar que não serão analisados sobre todos os ângulos, mas, sobretudo, a partir do código narrativo, através do qual serão observadas as permanências e rupturas na transposição da linguagem literária para a linguagem filmica. Dentro desse aspecto, será feita uma análise comparativa entre os projetos estéticos e ideológicos dos escritores e dos cineastas.

Para desenvolver o tema proposto, faz-se necessário operar com alguns conceitos. De início, foi oportuno revisar o conceito de *cânone* discutido e polemizado por Roberto Reis (1992), Harold Bloom (1995), Artur Emílio Silva (1999) e José Nunes Oliveira Filho (1999). Com a finalidade de discutir, numa perspectiva contemporânea e desconstrutora, o duplo processo de sacralização e dessacralização da literatura por meio do cinema, fizeram-se uma revisão e uma atualização do conceito de “*aura*”, por meio do qual subjazem os conceitos de

singularidade, autenticidade, sacralização e dessacralização atribuídos por Walter Benjamin (1992) em relação à obra de arte tradicional. Para melhor compreender a trama de cada uma das narrativas analisadas, e estabelecer um diálogo entre elas, apoiou-se em um dos conceitos de *estilo* adotado por Antoine Compagnon (2000), através do qual tomou-se contato também com os conceitos de *autor* e *autoria*. A esse respeito foram importantes as leituras de Mikhail Bakhtin (1996; 1997) e Roland Barthes (1984), a partir das quais foram abstraídos ainda os conceitos de *dialogismo*, *intertextualidade* e a metodologia de análise semiótica e semiológica. Levando em conta que o estilo de composição da trama cinematográfica difere-se da literatura, tomou-se por base o conceito de *montagem* encontrado em Ismail Xavier (1983), assim como os conceitos de *seqüências*, *cenos* e *planos*. Nesse momento, não será realizada uma definição nem tampouco uma discussão teórica acerca de tais conceitos. Optou-se por conceituá-los ao longo do texto, quando necessário, pois alguns deles serviram principalmente como um aporte pessoal na obtenção e canalização de conhecimentos ao longo da pesquisa.

Quanto ao referencial teórico que serviu de base para o desenvolvimento deste trabalho, destacam-se os autores supracitados. Além destes, outras fontes de pesquisa foram consultadas. Sabendo-se das especificidades da linguagem cinematográfica e do processo de adaptação fílmica, recorreu-se a autores como Jean-Claude Bernadet (1979; 1996), Robert Stam (1981; 2003), Randal Johnson (1982), Julio Plaza (1987), André Bazin (1992), Carmem Peña Ardid (1992), José Carlos Avellar (1994), Haroldo de Campos (2004), dentre outros. Considerando que o filme de Joaquim Pedro de Andrade, baseado no romance de Mário de Andrade, veio a público em 1969, período em que ainda estavam em voga os ideais do Cinema Novo, procedeu-se a uma leitura da estética glauberiana em Raquel Gerber (1982), João Carlos Texeira Gomes (1997), Cláudio Cledson Novaes (2003) e Ismail Xavier (2004). Na tentativa de confrontar o traçado estético/ético das obras literárias com o dos textos fílmicos nelas inspirados, procedeu-se à leitura de Gilda de Mello e Souza (1979), Randal Johnson (1982), Rubens Alves Pereira (1999), Alfredo Bosi (2000; 2003), Silviano Santiago (2000), Elvya Ribeiro Pereira (2000), Ligia Chiappini (2000), Anélia Pietrani (2000), Lúcia Helena (1989; 1991; 2002), Eduardo F. Coutinho (2002), Marinyze Prates de Oliveira (2004), Renato Ortiz (2006), etc. Por esse mapeamento, é possível perceber que esse trabalho transita entre as fronteiras de diferentes linguagens e na diversidade dos discursos, como também pode-se mostrar de que maneira o cânone literário se perpetua até a contemporaneidade, mesmo passando por um processo de revisão e abertura. Tem-se consciência de que o aporte teórico apresentado reúne estudiosos que apresentam linhas de pensamento distintas e até

contraditórias. Não se propõe, com isso, uma leitura eclética de autores e tradições diferentes, mas reunir condições para posicionar-se dentro do tema de forma crítica e analítica.

No que diz respeito ao método de análise dos diferentes textos que servem de referência e dão sustentação ao trabalho, procura-se, na maioria dos casos, lançar mão dos esquemas comparativos e dialógicos; apoiando-se também no processo de análise semiótica e semiológica para tratar das fronteiras entre as linguagens literária e cinematográfica. Ressalta-se que a análise das obras escolhidas não se dá do ponto de vista diacrônico, nem obedece à cronologia de publicação dos romances e de lançamento dos filmes, mesmo porque as adaptações cinematográficas ocorreram numa ordem distinta da sequência de publicação das obras literárias; dentre outras razões que serão justificadas ao longo do trabalho. Procura-se entender os textos literários e fílmicos a partir de um olhar contemporâneo respaldado na bibliografia consultada.

Quanto à estrutura da dissertação, está dividida em três capítulos nomeados, respectivamente: “Nação e identidade nacional: projeção em longa-metragem”; “Expressão autoral: olhares entrelaçados”; “Transposição de linguagens: especificidades das adaptações literárias no cinema”.

No primeiro capítulo, discutem-se as imagens da nação e da identidade nacional veiculadas pelo cinema, em consonância e/ou dissonância com a literatura.

No capítulo II, analisa-se o papel do autor/diretor na adaptação cinematográfica, isto é, a relação de dependência e/ou independência em que se coloca face à obra literária.

Por fim, no capítulo III, que contém a tese central deste trabalho, procura-se evidenciar que a permanência do cânone literário através do cinema se dá conforme uma visão sacralizadora e/ou dessacralizadora do texto literário.

Espera-se que, por meio do estudo que ora se apresenta, seja possível contribuir para novas leituras, novos olhares e desvios sobre os textos, como propunha, dentre outros, Mário de Andrade, num processo antropofágico de deglutição e devolução dos conhecimentos de forma significativa.

Capítulo I

NAÇÃO E IDENTIDADE NACIONAL: PROJEÇÃO EM LONGA-METRAGEM

Deve-se considerar [...] que as nações não surgem, mas são construídas. [...] Assim, qualquer tentativa de se refletir sobre a questão do nacional deve ter presente que se trata, aí, de uma realidade culturalmente construída.

Maria Helena Rouanet

Figura 1: O consórcio conciliador.
 Figura 11: A pluralidade dos recursos da modernidade no
 Figura 9: A figura do cowboy e o
 Fonte: Filme *Macunaima*, 1969
 Fonte: Filme *Macunaima*, 1969
 Fonte: Filme *Macunaima*, 1969



1.1 Roteirizando a discussão

A constituição e a projeção político-cultural das nações se dão mediante uma formação discursiva. Considera-se, pois, que “as nações não surgem, mas são construídas”, como bem coloca Maria Helena Rouanet, retomando aqui a epígrafe que abre este capítulo. “Assim, qualquer tentativa de se refletir sobre a questão do nacional deve ter presente que se trata, aí, de uma realidade culturalmente construída” (ROUANET, 1997, p. 6).

Nesse processo de construção do nacional, é inegável o papel das artes, sobretudo da literatura do século XIX e da imagem em movimento no século XX, nos novos projetos nacionais no auge do capitalismo internacional. As nações recém-independentes valem-se da literatura como suporte ideológico para a construção e a sedimentação de emblemas da nacionalidade, dentro de um viés unificador, que alimenta a idéia de “comunidade imaginada”⁹. No Brasil do século XIX, a independência política mobiliza nos intelectuais o desejo de contribuir para a fundação de uma identidade nacional e afirmação da literatura emergente. Essa questão aparece nos textos literários por diretrizes diversas, mas que convergem para um único objetivo: a busca de “um sentimento íntimo de seu tempo e de seu país”¹⁰, contribuindo assim para a atualização e a relativização de uma consciência criadora universal (ASSIS, 1994, p. 97, 3 v). *O Guarani*, *Dom Casmurro* e *Macunaíma*, dentre outras obras da literatura brasileira, são produções emblemáticas do processo de construção/desconstrução da nacionalidade. José de Alencar, Machado de Assis e Mário de Andrade procuram plasmar imagens da identidade nacional, retomando e enfatizando aspectos étnicos, culturais, de classe e/ou de gênero por meio da ficção. Esses escritores assumem para si a tarefa de apontar e sugerir caminhos para a construção da nacionalidade. Sendo assim, pode-se dizer – empregando aqui uma alcunha com a qual se autodenominou José de Alencar no posfácio à 1ª edição do romance *Iracema* – que os três escritores colocam-se, cada um a seu tempo, na condição de “piguaras”¹¹ da literatura brasileira.

Muitos cineastas brasileiros também vêm disseminando discursos sobre a nação e a identidade nacional desde o cinema dos primeiros tempos até a contemporaneidade. Diversas tendências estéticas e variados gêneros fílmicos da sétima arte vêm contemplando o público com imagens da nacionalidade, que vão do canto eufórico e contemplativo à disforia crítica e

⁹ Terminologia adotada por Anderson (1989).

¹⁰ O trecho citado foi extraído do ensaio crítico *Notícia da Atual Literatura Brasileira: Instinto de Nacionalidade*, de Machado de Assis, publicado em 1873 no periódico *Novo Mundo* de Nova York.

¹¹ Piguará é um termo indígena que significa “senhor dos caminhos”. Pelo longo caminho trilhado e aberto rumo à elevação da literatura brasileira e da identidade nacional, estendeu-se este epíteto a Machado de Assis e a Mário de Andrade.

mordaz em relação ao “mito de brasilidade”¹². São imagens das chanchadas, do Cinema Novo, do Cinema do Lixo, do Cinema da Retomada e do cinema contemporâneo, incluindo aí os documentários e os filmes adaptados de obras literárias, havendo uma preocupação com a (re)descoberta do país.

Este capítulo concentra o foco de análise na (re)leitura da questão nacional proposta por Norma Bengell, Joaquim Pedro de Andrade e Moacyr Góes através da adaptação dos romances *O Guarani*, *Macunaíma* e *Dom Casmurro* para o cinema¹³.

Estabelecendo um confronto entre os filmes e os romances citados, dentro de uma visada contemporânea, procura-se problematizar a permanência do cânone literário nacionalista no cinema. Para tanto, serão considerados alguns aspectos dos projetos estético-ideológicos dos escritores e dos diretores e os contextos sócio-políticos em que estão inseridas as obras literárias e fílmicas em estudo, procurando-se observar a relação da arte com a sociedade, partindo-se do ponto de vista de sua produção. Nesse percurso, serão observadas as formas de diálogo e de tensão promovidas pelos cineastas em relação à tradição literária, sublinhando que o vínculo entre estas formas de arte e a realidade se dá por meio de uma construção narrativa, à qual não pode ser atribuído um caráter de verdade, mas de interpretação mediadora a partir de uma concepção mimética de representação do real por meio de recortes, desvios e direcionamentos. À luz dessa perspectiva, eliminam-se “as dúvidas sobre a veracidade ou a falsidade do que é produzido” (ORTIZ, 2006, p. 8).

Destaca-se a consonância desta análise com os estudos de Randal Johnson (1982), acerca das representações da nacionalidade sugeridas por Joaquim Pedro de Andrade, no filme *Macunaíma*. Merece destaque também a análise feita por Marinyze Prates de Oliveira (2004) no que se refere às “estampas de nacionalidade” – expressão por ela usada – para analisar os filmes *O Guarani*, de Norma Bengell, e *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, em paralelo com o estudo em torno dos ícones de brasilidade presentes nas obras literárias. Na crítica literária, convém ressaltar a reflexão de Elvya Ribeiro Pereira (2000), acerca das contribuições do projeto estético-ideológico de José de Alencar para a construção da nacionalidade. Ressalta-se ainda – dentre outras fontes que dão suporte às idéias desenvolvidas no terceiro item deste capítulo – a reflexão de Anélia Montechiari Pietrani (2000) sobre “[o] enigma mulher no universo machadiano”¹⁴ nas obras da segunda fase –

¹² Expressão empregada por Marinyze Prates de Oliveira (2004).

¹³ Justifica-se, posteriormente, a razão que resulta na inversão da ordem cronológica dos filmes citados para proceder à análise ao longo deste trabalho.

¹⁴ O tema citado corresponde ao título da dissertação de Mestrado defendida pela pesquisadora em 1998 na Universidade Federal Fluminense sob a orientação da Profª. Dra. Lúcia Helena. Essa dissertação foi publicada em livro pela Editora Eduff, possuindo o mesmo título da dissertação.

incluindo *Dom Casmurro*. A partir desta obra, analisam-se a identidade e as questões de gênero tanto no filme de Moacyr Góes quanto no livro de Machado de Assis.

O foco central da discussão é a contribuição do cinema para a permanência do cânone literário; e sob este enfoque problematizam-se as modulações literárias e cinematográficas diferenciadas, mas suplementares que respaldam a análise desenvolvida. As versões dos filmes analisados não seguem a ordem de publicação dos romances, pois o filme *Macunaíma* é de 1969; *O Guarani*, 1996; e *Dom*, 2003. Portanto, privilegiaram-se os critérios de complementaridade e deslocamento para discutir a questão da identidade nacional. Dialogando com Renato Ortiz, ressalta-se que não houve uma preocupação “em estabelecer uma periodização, ou ainda em esgotar as múltiplas definições que existem sobre o nacional” (ORTIZ, 2006, p. 9). Isto se explica pelo fato de que o trabalho não foi escrito do ponto de vista de uma historiadora, mas de uma estudiosa da literatura, curiosa em pesquisar (e interagir com as fontes) como obras representativas do cânone literário brasileiro se perpetuam através da (re)leitura fílmica, inserindo-se, portanto, num contexto midiático.

Acresce-se que as adaptações fílmicas de *O Guarani*, *Dom Casmurro* e *Macunaíma* são frutos do cinema moderno, concebido por Ismail Xavier (2004) como um movimento plural de estilos, idéias e temporalidades desenvolvido no século XX. Como tal, os filmes em estudo expressam estilos pessoais e coletivos diferenciados que marcam a modernização na década de 1960, a retomada dos anos 90 e a contemporaneidade. Tanto nos filmes quanto nos romances, a busca de um enfoque nacional é uma constante e segue diretrizes ecléticas de tempo e de espaço. Como coloca Célia Pedrosa em relação ao nacionalismo literário – mas que pode ser estendido aqui ao nacionalismo cinematográfico brasileiro:

Sempre em nome da necessidade de reafirmar a identidade e a autonomia de cada grupo social, ele tem funcionado como ideologia ufanista ou realista, conservadora ou revolucionária, provocando e direcionando a ação e reflexão individuais e coletivas (PEDROSA, 1992, p. 284-285).

Fica claro então que – como adverte Renato Ortiz (2006) – está longe de se estabelecer um consenso em torno de uma definição do nacional, pois se trata de interpretações, conjecturas, construções simbólicas. “Dito de outra forma, não existe uma identidade autêntica, mas uma pluralidade de identidades, construídas por diferentes grupos sociais em diferentes momentos históricos” (ORTIZ, 2006, p. 9). E os literatos assim como os cineastas têm uma grande parcela de contribuição nesse processo.

1.2 *O Guarani* revisitado: rememoração de um passado mítico

Há quase um século e meio de publicação do romance *O Guarani* (1857), de José de Alencar, a cineasta Norma Bengell realizou, em 1996, a mais recente adaptação da obra para o cinema. Discute-se aqui sobre as possíveis razões que levaram a cineasta, em finais do século XX, a reproduzir o imaginário nacional construído no século XIX, articulando, para tanto, um duplo processo de rememoração: da obra literária que deu origem à adaptação fílmica e do “mito fundador” da nação brasileira.¹⁵

Como se sabe, duas correntes dividem opiniões em relação ao processo de transposição de uma obra literária para o cinema. A corrente mais tradicional advoga que a narrativa fílmica deve traduzir em imagens determinado modo de escrever em conjunção com a obra original. A outra corrente encara o processo de adaptação cinematográfica como um mecanismo de recriação da obra literária. Nessa perspectiva, tomando de empréstimo o depoimento de Nelson Pereira dos Santos: “O texto [literário] é um estímulo para deixar a imaginação voar livre e não anotação de uma cena a ser reconstruída tal e qual imagens. Não se trata de ilustrar o que está escrito [...]. Trata-se de expressar a emoção provocada pela leitura” (*apud* AVELLAR, 1994, p. 97-98).

Em *O Guarani*, de Norma Bengell, percebe-se que a diretora tentou aproximar ao máximo possível a obra fílmica à obra literária¹⁶. Nesse intento, ela tomou o romance alencariano como modelo melodramático. No entanto, devido às peculiaridades de uma narrativa fílmica, como por exemplo o tempo de duração que, normalmente, leva o adaptador a reduzir e condensar o material de partida, procedeu à supressão de alguns episódios do livro, os quais, em geral, não comprometem a compreensão do enredo central, a não ser em alguns casos, conforme será demonstrado nos próximos capítulos. Mesmo assim, o sentido conciliador de nação foi preservado e, até mesmo, potencializado. Desta maneira, ela seguiu a corrente crítica tradicional da adaptação fílmica que, segundo Peña-Ardid (1992), tem como representante principal Bazin, para quem adaptar não é trair, mas respeitar. Nessa perspectiva, a diretora não se inspirou na obra de Alencar para dirigir e projetar o filme *O Guarani*, mas buscou uma equivalência, na medida em que a preocupação em fazer uma tradução direta,

¹⁵ Para discutir o problema que ora se apresenta tomar-se-ão como base as idéias de Marilena Chauí sobre o “mito fundador” que, segundo ela, se renova no imaginário nacional brasileiro, através de discursos nacionalistas, há cerca de quinhentos anos. Cf.: CHAUÍ, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. 5. ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

¹⁶ A esse respeito, Marinyze Prates de Oliveira (2004) adverte que, apesar de o *Press Book* distribuído pela NB Produções à imprensa no período de lançamento de *O Guarani* informar que o filme é uma adaptação livre, é notório o empenho de Norma Bengell em seguir os passos de José de Alencar, veiculando o mesmo discurso de nação enquanto comunidade monolítica, do qual o escritor se utilizou em sua obra no século XIX.

colada ao romance, se deu não só no plano semântico (o enredo, o sentido original), quanto no plano formal (categorias temporais e espaciais, a configuração dos personagens, a linguagem).

Em relação ao segundo aspecto, a cineasta procurou preservar o tempo da narrativa literária e o espaço onde se desenrolavam as ações dos personagens – o Rio de Janeiro de 1604. No caso de Alencar, este recorte temporal se justifica pela necessidade de criar uma literatura de fundação que buscasse no passado as origens da nacionalidade e a fixação da identidade brasileira¹⁷. No caso de Norma Bengell, o recorte se explica pelo interesse de proceder à rememoração tanto da obra literária quanto do “mito fundador” que ela restaura.

Foi nessa perspectiva que a cineasta refez o traçado da nação delineado por José de Alencar. Levou adiante, ou melhor, presentificou o “mito fundador”¹⁸, construído mediante a idealização do processo de hibridação entre o elemento autóctone e o elemento civilizado. Para tanto, retomou o cenário de construção e invenção da identidade nacional presente na obra do escritor cearense e operou um misto de memória e esquecimento. Nesse processo, conforme salienta Elvyra Pereira:

Verifica-se um movimento pendular que, de um lado, seleciona, recorta ou desloca valores locais (leia-se nacionais), e por outro, nega, transgride ou transmuta a herança colonialista; em outros termos, priorizam-se determinados componentes do processo histórico e *esquecem-se* aspectos mais traumáticos quando se pretende construir, sob o manto da homogeneização, uma identidade nacional (PEREIRA, 2000, p. 7) [*grifos da autora*].

Para ficar com as idéias de Renan, “a essência de uma nação é que todos os indivíduos tenham muito em comum, e também que todos tenham esquecido muita coisa” (*apud* ROUANET, 1997, p. 20).

Ajudando a construir um sentimento de brasilidade, tanto José de Alencar quanto Norma Bengell, através de *O Guarani*, promoveram uma conciliação entre culturas distintas. Para tanto, procuraram meios de esquecer os acontecimentos mais traumáticos no contato, ou melhor, no confronto entre essas culturas. Contudo, por vezes, Alencar deixava escapar os impasses e contradições de seu projeto de nação e Bengell, ao transpor a obra alencariana para

¹⁷ Como o próprio autor esclarecia no prefácio ao romance *Sonhos d'Ouro*, o deslocamento temporal operado na construção de *O Guarani* simbolizava uma das fases do período orgânico de sua literatura, o período histórico, que “representa[va] o consórcio do povo invasor com a terra americana” (ALENCAR *apud* PEREIRA, 2000, p. 32).

¹⁸ A palavra *mito* está sendo empregada aqui na acepção antropológica a que lhe confere Marilena Chauí, isto é, como uma narrativa construída como “solução imaginária para tensões, conflitos e contradições que não encontram caminhos para serem resolvidos ao nível da realidade” (CHAUÍ, 2004, p. 9). Apoiando-se ainda nos conceitos da autora, utiliza-se também a referida palavra num sentido psicanalítico, que designa o “impulso à repetição de algo imaginário, que cria um bloqueio à percepção da realidade e impede de lidar com ela” (*ibidem*).

a linguagem cinematográfica, seguiu os seus passos. Afinal, o discurso por eles articulado visava a esquecer o que suas próprias palavras faziam lembrar.¹⁹

Ao construir a identidade brasileira a partir do contato pacífico entre a cultura ameríndia e a portuguesa, os autores deixaram de fora os índios Aimorés, promovendo, assim, o esquecimento daqueles que faziam resistência ao colonizador português e, portanto, constituíam-se num entrave ao processo “civilizatório”. Os Aimorés também ficaram de fora do projeto de celebração da natureza local, isto é, a fauna, a flora, o gentio da terra, elementos fundamentais para um projeto nacional que pretendia ressaltar a diferença brasileira, como forma de garantir novos rumos à literatura que aqui se produzia. Para Alencar, ao realçar a figura do indígena como membro integrante da natureza brasileira, o importante era compor um cenário harmônico, idealizando a sua imagem, pintando-o como um “bom selvagem”, um ser pacífico, cordial, perfeitamente integrado ao seu *habitat* e adaptado às leis de convivência entre os povos. Em sua autobiografia *Como e porque sou romancista*, o autor explica que:

N’O *Guarani* o selvagem é um ideal, que o escritor intenta poetizar, despindo-o da crosta grosseira de que o envolveram os cronistas, e arrancando-o ao ridículo que sobre ele projetam os restos embrutecidos da quase extinta raça (ALENCAR, 1995, p. 61).

Os Aimorés não se enquadravam nesse perfil, uma vez que eram vistos como agressivos, selvagens, “bárbaros que se alimentavam de carne humana” (ALENCAR, 2004, p. 170). Atentando para este fato, percebe-se que o problema do esquecimento vincula-se às dificuldades de se manter a coesão entre elementos díspares.

No romance, a narrativa do confronto travado entre os colonizadores – representados pela família Mariz, bem como por seus escudeiros – e os índios Aimorés é ilustrativa das contradições existentes no projeto ideológico que subjaz à construção da obra alencariana. Através dela, o autor deixa escapar que o processo civilizatório não foi pacífico; ao contrário, se fez mediante extermínios e derramamento de sangue:

Desde porém que os Aimorés viram o moço sem defesa pelas costas, e exposto aos seus golpes, concentraram-se nesse ponto; um deles adiantando-se, ergueu com as duas mãos a peada tangapema e atirou-se ao alto da cabeça de Álvaro (ALENCAR, 2004, p. 257-258).

Para contornar tais contradições, José de Alencar procurou, por um lado, atenuar, por

¹⁹ Essas idéias estão respaldadas no ensaio *Memória e esquecimento*, de Benedict Anderson. Cf.: ROUANET, Maria Helena (Org.). *Nacionalidade em questão*. Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro, 1997, p. 85.

outro, deslocar “as tensões e fraturas internas ao processo de colonização”, operando um movimento “em favor de uma conciliação (desnivelada) entre natureza e cultura” (PEREIRA, 2000, p. 15). Assim, conforme conclui Vera Follain, “na impossibilidade de um encontro passivo entre culturas diferentes, o propósito de Alencar traduzira a relação entre nativo e conquistador em termos de um processo de harmonização entre natureza (índio) e cultura (português), no qual aquela é sacrificada em função desta” (*apud* PEREIRA, *ibidem*, p. 15-16).

Como se vê, para apagar a visão negativa do processo de colonização da “terra brasilis”²⁰, Alencar promoveu uma nova fundação do mito de origem. Para atingir seu intento, ele “se utiliza[ra] da estratégia de conciliação entre as culturas entre o branco e o índio através da saga amorosa que impele[ia] a união de Ceci e Peri” (MIRANDA, 2004, p. 60). Foi dessa união que surgiu a unidade na invenção da identidade nacional.

Aliás, Alencar lançou mão de diversos recursos narrativos e estéticos para driblar as contradições de sua lenda fundadora e garantir um discurso coeso e coerente. A imagem da casa dos Marizes em ruínas, por exemplo – da qual se destaca o ato heróico de Peri ao salvar Ceci das chamas –, simboliza a destruição de um passado nefasto de lutas pela conquista da terra. Junto com as ruínas, o autor deixou para trás episódios como o extermínio e o isolamento de tribos indígenas, a prática do saque aos tesouros existentes no Brasil, os hábitos antropofágicos por parte dos índios, etc., para, a partir daí, estabelecer o marco de fundação da nacionalidade.

Em meio a esse cenário, a figura do índio Peri foi de fundamental importância na invenção da identidade nacional. Neste ponto, a criação de um herói caracterizado por traços de “um cavalheiro português no corpo de um selvagem” (ALENCAR, 2004, p. 45) foi um artifício usado pelo escritor para selar o pacto de união pacificadora entre o colonizador e o colonizado, com vistas à formação de uma etnia híbrida, sugerida no último capítulo do romance.

Assim como fez José de Alencar, Norma Bengell procurou sublimar e deslocar as tensões e fraturas ocorridas no processo colonizador pela aproximação idealizada entre Peri e Ceci, esquecendo-se, dessa forma, das diferenças raciais e ideológicas existentes no encontro de duas culturas (FIGURA 1).

A história que a diretora reconta passa pelo filtro que busca ativar um passado remoto do vencedor, através da memória que atualiza o mito de origem e estabelece um vínculo

²⁰ Expressão tomada de empréstimo a Decca. In: CHIAPPINI, Ligia; BRESCIANI, Maria Stella (Org.). *Literatura e cultura no Brasil: identidades e fronteiras*. São Paulo: Cortez, 2002, p. 18.

implícito em que esse passado não cessa nunca de ser presente; e, conforme Marilena Chauí, é um passado “que se mantém vivo presente no curso do tempo, [...] algo tido como perene (quase eterno) que traveja e sustenta o curso temporal e lhe dá sentido” (2004, p. 9). Quanto a este processo na descolonização da literatura brasileira do projeto de Alencar, Coutinho afirma:

A independência do Brasil desenvolveu, como era de se esperar, no meio intelectual da época, um intuito patriótico, que Antônio Cândido descreveu como o desejo de ‘dotar o Brasil de uma literatura equivalente que exprimisse de maneira adequada a sua realidade própria’, ou, em outras palavras, de uma ‘literatura nacional’. A literatura foi considerada, nesse período atribulado da vida brasileira, parte de um esforço construtivo mais amplo, que visava a contribuir para a grandeza da nação, e deveria apresentar um perfil próprio. Construir uma literatura nacional passou a ser uma espécie de missão dos escritores brasileiros, que se lançaram, então em busca de aspectos que pudessem conferir especificidade a sua produção, tornando-a distinta e, inclusive, por esta mesma particularidade, à altura, da que emanava da Europa (COUTINHO, 2002, p. 55-56).

A literatura buscava nas origens da nação a sua essência, representada pelo elemento autóctone e fazia-se necessário valorizar a natureza local, como forma de ressaltar a diferença brasileira. A obra de José Alencar ia ao encontro dessas exigências: abordava um assunto nacional, celebrava as belezas naturais do país, tematizava o elemento indígena como ícone de brasilidade, valorizava a língua nativa e promovia o consórcio de duas raças. Alencar surgia como *piguara*²¹ que abria os caminhos para a inserção de uma nova epopéia brasílica para a qual convergia “a visão que ele tinha de si próprio na luta pela construção/fundação de um projeto nacionalista para a literatura brasileira” (PEREIRA, 2000, p. 33), através de um estatuto identitário legitimante²² do caráter nacional por ele delineado para os interesses do Estado-nação.

Norma Bengell, ao reencenar a epopéia alencariana numa matriz cinematográfica, não ativou o projeto de descolonizar o cinema no Brasil representado pelo Cinema Novo, mesmo porque propunha a fundação do outro – a implementação da técnica no cinema nacional –, mas repetiu a ideologia do mesmo – o cinema clássico. José de Alencar também propôs o novo – construir uma literatura que apresentasse um perfil próprio e delineasse o caráter

²¹ Pereira esclarece que *piguara*, senhor dos caminhos “seria, de certa forma, o próprio Alencar em relação a um projeto de fundação da nossa cultura” (PEREIRA, 2000, p. 29-30).

²² Castells (1999) distingue três formas de construção da identidade: identidade legitimadora, identidade de resistência e identidade de projeto. A primeira determina-se pela constituição de símbolos de fraternidade e de pertencimento a uma mesma nação. Em geral, é construída pelas instituições dominantes. A segunda, como o próprio nome sugere, representa “trincheiras de resistência” à opressão ou a valores instituídos. A última visa a uma transformação social.

nacional –, mas repetiu a ideologia ocidental burguesa. Sem dúvida, não competia à cineasta contribuir, através da sétima arte, para a independência política e cultural do Brasil, uma vez que isto não se aplicava ao contexto histórico e social em que o filme foi produzido. No entanto, sua narrativa fílmica, indubitavelmente, contribuiu para reforçar o discurso nacional dominante. Nesse caso, a ideologia de uma sociedade unificada – apesar das diferenças – reaparece no filme – utilizando-se das palavras de Ortiz – “como um universal que se impõe a todos os grupos” (2006, p. 136) e “[a] identidade é neste sentido elemento de unificação das partes, assim como fundamento para uma ação política” (*ibidem*, p. 141).

Percebendo tantas correspondências nos enredos das narrativas romanesca e fílmica, pode-se julgar, à primeira vista, que a autora se propunha a reencenar a obra fonte, apenas como uma espécie de documento histórico que preservasse o imaginário e os ideais do século XIX, segundo os quais o estabelecimento da nação brasileira far-se-ia a partir do retorno às suas origens e do culto aos elementos locais, elevando, portanto, o nativo à condição de símbolo da identidade nacional, sendo esta formada a partir de um pacto cordial entre o branco e o índio. Por isso, Bengell teria aproximado a obra fílmica do contexto de produção da obra literária, conferindo-lhe uma interpretação “originalista”²³ do romance, como forma de reestabelecer a possível intenção de seu “criador” e, assim, restaurar a tradição. Nesses moldes, a cineasta estaria retomando as bases da hermenêutica filológica lançadas por Friedrich Schleiermacher no final do século XVIII, de cujo raciocínio se faz saber:

[...] o pensamento de Schleiermacher representa a posição filológica (ou antiteórica) mais sólida, determinando rigorosamente a significação de uma obra pelas condições às quais ela respondeu em sua origem, e sua compreensão pela reconstrução de sua produção original; a reconstituição da intenção do autor é a condição necessária e suficiente da determinação do sentido da obra (COMPAGNON, 2000, p. 60).

Esta certamente foi uma das pretensões da diretora, uma vez que, conforme mencionado no primeiro parágrafo desta seção, a escolha do romance *O Guarani* para ser reencenado se deu também por uma homenagem por parte da cineasta ao autor José de Alencar e à sua obra literária. Pensando nestes termos, a busca na adaptação cinematográfica de uma (re)leitura aproximada do romance advém de uma visão sacralizadora do texto literário, cuja tradição é interpretar a fonte como algo singular e atemporal. Isto se explica porque um dos seus objetivos era referendar a “memória nacional”. Sendo assim, trazendo de

²³ O termo interpretação “originalista” se explica, à luz de Compagnon (2000), como uma prática que procura buscar o sentido de um texto em suas origens.

volta uma obra célebre da literatura brasileira, ela estaria referendando a memória nacional através de sua memória cultural e literária. A adaptação fílmica, nesse caso, pode ser concebida como uma tentativa de manter a tradição por um viés celebrativo. No entanto, o esforço de conservação não sinaliza apenas um retorno ao passado, mas uma inserção no presente a partir de uma ideologia conservadora. Ao resgatar o sentido original do romance de Alencar, a cineasta buscou meios de projetar o mito no presente. Na busca de uma leitura conjuntiva à obra alencariana, Norma Bengell diminuiu a distância entre o presente (o espectador contemporâneo) e o passado (o texto original), promovendo um encontro entre duas temporalidades distantes. Nesse processo, a autora associou homenagem, entretenimento e política.

Em entrevista concedida a Otávio Dias da *Folha de São Paulo*, Norma Bengell informou que seu projeto de adaptação do romance para o cinema foi movido por três desejos: “recriar o índio de sua fantasia de adolescente”, reverenciar a “memória nacional” e “reconstruir uma imagem positiva para o Brasil” (*apud* OLIVEIRA, 2004, p. 140). Tendo em vista essas justificativas, pode-se assegurar que a opção por conservar o sentido original da obra alencariana se ajusta ao desejo de reforçar a obra de Alencar e, em decorrência disso, o mito que ela instaura. Assim, a ideologia de nação mestiça una e indivisa, veiculada através da obra alencariana, repete-se em um outro momento histórico, adquirindo novas roupagens. A idéia de mestiçagem assume, pois, o sentido de fusão de raças, da qual resulta a noção de harmonia dentro da diversidade.²⁴ Na abordagem fílmica, o vínculo narrativo com o passado tem conseqüências presentes na configuração da identidade nacional, evidenciando aí o potencial simbólico do mito.

Embora, à primeira vista, a narrativa fílmica por ela dirigida não se destinasse à atualização da ficção literária para o contexto de sua adaptação – o Brasil em finais do século XX, pois o filme pretende fazer uma reconstituição de época, respeitando o gênero épico de Alencar, acredita-se que a diretora acabou por colocar na ordem do dia o mito de que o Brasil, apesar de suas discrepâncias de ordem étnica, econômica e sócio-cultural, é um país que busca conviver com as diferenças de modo conciliatório. Por meio dessa interpretação, a autora levou para a tela a versão oficial do “Todos em Um” na configuração do nacional, o que resultou no esquecimento das diferenças e das tensões sociais na construção simbólica da memória nacional. Olhando por esse prisma, reforça-se a idéia de que Norma Bengell travou um diálogo entre duas temporalidades: o passado e o presente, imprimindo, assim, uma leitura

²⁴ Para maiores informações sobre o processo de mestiçagem na construção da memória nacional nos séculos XIX e XX, ver Ortiz (2006).

subjacente (porém não alegórica) à “reprodução” do texto literário. Por meio deste artifício, tomando de empréstimo as idéias de Chauí, o passado ressuscitado através das memórias filmicas de *O Guarani* “se conserva perenemente presente e, por isso mesmo, não permite o trabalho da diferença temporal e da compreensão [exata] do presente enquanto tal” (2004, p. 9). Ao proceder desta forma, Bengell deslocou o foco das manifestações sócio-culturais de seu tempo por uma sociedade mais justa e igualitária, como por exemplo as políticas de afirmação das identidades indígena, negra e feminina, frutos de uma nação que ainda não sabe conviver com as diferenças e que vive uma falsa democracia política, étnica e de gênero. Estando o tempo da narrativa filmica em consonância com o tempo da narrativa literária, não há lugar na adaptação para dar vazão a estas “lutas” do presente.

Ao resgatar no passado o perfil de nação delineado por Alencar e projetá-lo no presente, a identidade brasileira com a exclusão do negro²⁵ aparece como um silenciamento do filme. No romance foi o “otimismo nacionalista”²⁶ de Alencar, mas também o recuo histórico estratégico da narrativa para uma época em que o negro não “existia” como demanda social, mesmo a mão-de-obra escrava, que o inibiu a eleger o negro como membro integrante da identidade nacional num contexto histórico em que se convivia com a escravidão, pois essa era uma ferida que não se pretendia deixar exposta. Conforme salienta Ortiz, “[a] escravidão colocava limites epistemológicos para o desenvolvimento pleno da atividade intelectual. Somente com o movimento abolicionista e as transformações profundas por que passa a sociedade é que o negro é integrado às preocupações nacionais” (2006, p. 38). Tendo em vista estas questões, José de Alencar optou por fazer um recuo no tempo e eleger o índio como elemento autóctone, símbolo da nacionalidade. Sendo assim, na construção de sua narrativa mítica, Alencar esqueceu para lembrar; lembrar de um passado que simbolicamente deu origem à nação brasileira pela mestiçagem de duas raças: o índio e o branco. Aí também, conforme exposto, esqueceu-se dos transtornos ocorridos nesse processo, para projetar o futuro de uma nação homogênea e conciliadora, aquela que consegue superar, ou melhor, sublimar os seus conflitos.

A narrativa de Bengell acaba colocando em evidência um discurso legitimante duplicado, uma vez que dá visibilidade à ideologia do caráter nacional veiculada através do romance de Alencar, ao mesmo tempo em que põe em foco o discurso oficial da nação

²⁵ Discutindo a formação identitária na literatura do século XIX, em seu processo de construção de um modelo de “Ser Nacional”, Renato Ortiz argumenta que o romance *O Guarani* é um “livro restritivo”. Isto porque “[a]o se ocupar da fusão do índio (idealizado) com o branco, ele deixa de lado o negro naquele momento identificado somente à força do trabalho, mas até então destituído de qualquer realidade de cidadania” (Ortiz, 2006, p. 37).

²⁶ Expressão cunhada por Elvya Pereira (2000, p. 9).

contemporânea, o qual se reveste do ideário do século XIX em pleno século XX, beirando o século XXI. Para compreender melhor essas idéias, destacam-se aqui os seguintes comentários feitos por Marinyze Prates de Oliveira:

Notadamente no final de *O Guarani*, Norma Bengell presta um grande reforço ao discurso da Nação, em seu empenho contínuo de não só ‘relativizar as diferenças’, mas sobretudo produzir a sensação de ‘aconchego’, capaz de levar o cidadão a sentir-se no território nacional, como se estivesse sempre ‘em casa’. Para tanto, a cineasta evita o polêmico desfecho concebido pelo romancista: ‘A palmeira arrastada pela torrente impetuosa fugia... E sumiu-se no horizonte...’.

[...]

Falada pedagogicamente na contemporaneidade, por meio da narrativa cinematográfica de Bengell, a nação brasileira já não é uma hipótese, como foi para Alencar. Mas continua sendo, para o discurso hegemônico, que a cineasta incorporou e ajuda a disseminar, uma grande família. Ou, para aproveitar as imagens que o próprio filme oferece ao olhar do espectador, um ‘ninho’ que acolhe e protege seus ocupantes (OLIVEIRA, 2004, p. 157). (FIGURA 2)

Nas entrelinhas do discurso filmico, a diretora deixa entrever o ícone *nação* como representação de uma “comunidade imaginada”, “concebida por um companheirismo profundo e horizontal” (ANDERSON, 1997, p. 16), que nega ou, pelo menos, camufla hierarquias, desigualdades, discriminações e explorações nela existentes.

É bom lembrar que a realização desse filme ocorreu em época próxima aos 500 anos de descobrimento do Brasil. Deste modo, adaptar para o cinema o romance *O Guarani* seria uma boa estratégia para “recriar o índio de sua fantasia adolescente”, enaltecer a “memória nacional”, “reconstruir uma imagem positiva para o Brasil” e, conseqüentemente, adquirir patrocínio, em tempos de crise, para que a película chegasse até às salas do cinema brasileiro. Não ferindo o discurso dominante, a sua produção seria um bom instrumento para “comemorar” os 500 anos.

O esforço em projetar imagens da nação como uma comunidade homogênea certamente fez com que o filme caísse nas graças de um dos seus financiadores, o governo federal, através da gestão do presidente Itamar Franco, que referendou a obra filmica, ressaltando o seu caráter de brasilidade.²⁷ Ao voltar o olhar para o passado, a autora deixa no ar a idéia de que a memória simbólica do nacional deve ser necessariamente preservada. Mais

²⁷ Segundo Oliveira, o presidente Itamar Franco, “na sessão de estréia, ‘destacou as qualidades do filme’, enfatizando ‘que o caminho do cinema brasileiro passa pela exaltação da brasilidade’, já que ‘[t]emos artistas, técnicos e histórias para contar’ ” (2004, p.140-141).

do que isto, ao estabelecer um elo entre o presente e o passado, a cineasta legitima a história de um Brasil sem rupturas e sem violência, deixando implícito que “a sociedade mudou mas a sua ‘essência’ seria idêntica à sua própria raiz” (ORTIZ, 2006, p. 124). Nada mais palatável do que um discurso como este para conquistar a adesão do Estado – na pessoa do presidente – e forjar a idéia de democracia social. Citando ainda Renato Ortiz, “[d]entro desta perspectiva os conflitos se resolvem no interior do próprio conceito de diferenciação, que presume a existência de uma sociedade harmônica e equilibrada” (*ibidem*, p. 94).

Infere-se ainda que Bengell abraçou o projeto de reencenar *O Guarani*, como forma de aproximar a história da literatura da história do cinema brasileiro. Desta forma, ela quis mostrar que, assim como, a partir da referida obra de ficção, o romance brasileiro adquiriu uma fisionomia própria, garantindo novos rumos à literatura, o cinema, aos cem anos de existência, apesar das dificuldades, também já havia conquistado a sua autonomia e expressão identitária no Brasil. Seria, portanto, uma bela homenagem aos 100 anos de cinema.

A partir das reflexões aqui desenvolvidas, reitera-se a afirmação de que, no projeto de adaptação do romance *O Guarani* para o cinema, a cineasta reuniu política, homenagem e entretenimento, ingredientes necessários para driblar mais uma crise, dentre outras tantas, do cinema brasileiro.

1.3 *Macunaíma* em olho-câmera: convergências, direcionamentos e desvios

Através do filme *Macunaíma* (1969), o diretor Joaquim Pedro de Andrade demonstrou o seu espírito de liberdade crítica, ao se apropriar da obra de Mário de Andrade (1928) para pensar a nação brasileira no contexto político-social da década de 60. Por isto mesmo, é possível perceber que o seu projeto ideológico conserva muito do olhar marioandradiano. Para discutir essa questão, faz-se necessário traçar um paralelo entre as obras literária e fílmica e o suporte teórico-discursivo que está por trás de cada uma delas.

Ao investir no processo de afirmação da literatura nacional, Mário de Andrade realizou no movimento antropofágico a interiorização do exterior²⁸, ao revés do que propunha o projeto de nacionalidade romântico. Enquanto este partia de um esforço de exteriorização

²⁸ Ressalta-se que as idéias aqui desenvolvidas foram alicerçadas pelo ensaio *O político e o psicológico, estágios da cultura*, de Roberto Corrêa dos Santos. In: TELLES, Gilberto Mendonça et al. *Oswald plural*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1995. Além disso, o termo *exterior* está sendo empregado, em conformidade com Santos, a partir de duas perspectivas. Segundo ele, “pensando-se exclusivamente em termos de formação cultural, diz respeito ao estrangeiro, às forças do Ocidente, ao progresso, à produção européia, à modernidade das novas conquistas” (*ibidem*, p. 100). Numa acepção modernista, o *exterior* é concebido não só como a cultura européia, mas também como as culturas negra e indígena.

do interior, o projeto literário modernista – incluindo aí o de Mário de Andrade no tocante a *Macunaíma* – operava uma releitura do ímpeto de consolidar a literatura brasileira e de fundar uma identidade nacional dos românticos, sobretudo Alencar, com o movimento de retorno às origens para a representação de uma genealogia autóctone, constituída a partir da imagem idealizada do indígena. Como diz Roberto Correia dos Santos (1995), embasado nas idéias de Silviano Santiago, tratava-se de um movimento de dentro para fora, que visava, em termos temáticos, trazer à tona a essência “primitiva” do ser nacional – o nativo. Os modernistas, inclusive Mário de Andrade, não acreditavam nesta essência nacional. Sabiam que a origem do brasileiro era a dispersão miscigenada de povos diversos. O Brasil só seria forte o suficiente a ponto de consolidar uma literatura nacional, a partir do momento em que se reconhecesse como resultado da hibridação *interior* (elemento autóctone) – *exterior* (elemento europeu), abolindo o contraste *dentro e fora* e o ressentimento de uma cultura transplantada. Por isso, buscavam deglutir a produção cultural européia e ajustá-la à realidade local, conforme a proposta antropofágica de Oswald de Andrade, de certo modo, antecipada por Mário de Andrade.

Trilhando esse caminho, o escritor paulista, através de *Macunaíma*, interiorizou alguns aspectos das vanguardas modernistas européias, imprimindo, contudo, um caráter nacional à sua obra, através da interpretação da realidade brasileira. Assim, redimensionou a questão da dependência cultural que era atribuída à literatura produzida no país, enfrentando-a de frente e de forma diferenciada, mediante um processo antropofágico de devoração dos valores do estrangeiro de forma crítica e revitalizadora.

No romance *Macunaíma*, o processo de interiorização do exterior se realizava ainda na medida em que o autor procurou trazer para o interior da obra os elementos exteriores e marginais, isto é, as culturas recalcadas na sociedade (o índio e o negro), construindo uma identidade nacional, a partir da mestiçagem biológica e cultural. E foi assim que o autor contornou a problemática *interior/exterior*, construindo uma obra nacional que contribuísse com o patrimônio literário universal. Valendo-se de suas palavras:

Minha idéia exata é que só sendo brasileiro, isto é, adquirindo uma personalidade racial e patriótica (sentido físico) brasileira que nos universalizaremos, pois que então concorreremos com um contingente novo, novo assemblage de caracteres psíquicos por enriquecimento do universal humano (ANDRADE, M. *apud* JOHNSON, 1982, p. 56).

Ao adaptar o romance de Mário de Andrade para o cinema, Joaquim Pedro de Andrade

realizou um movimento análogo de interiorização do exterior, com as especificidades cinematográficas do período.

A título de contextualização, vale lembrar que o filme *Macunaíma* faz parte de um processo de renovação e de agitação cultural mobilizado pelo Cinema Novo, que culminou no início dos anos 60, tendo como objetivo o desenvolvimento de uma linguagem cinematográfica capaz de expressar criticamente os problemas brasileiros. Partindo desse princípio, lutava-se contra a dominação estrangeira do mercado interno do cinema, caracterizada pela importação indiscriminada do produto norte-americano, e contra o desenvolvimento de uma indústria brasileira de cinema “alienado”²⁹ que crescia no país através das porno-chanchadas (que projetavam imagens do tipo brasileiro de forma estereotipada); e dos melodramas da companhia Vera Cruz (a qual procurava implementar uma estética holywoodiana aos filmes nacionais).

No entanto, não se tratava de combater por combater as influências estrangeiras, sobretudo a norte-americana. Pretendia-se degluti-las, quando necessário, para devolver de volta um produto nacional resultante da autonomia e da visão crítica dos novos diretores. Assim procedeu Joaquim Pedro de Andrade na realização de *Macunaíma*. Para abrir um canal de comunicação com o público, interiorizou recursos comuns ao cinema hollywoodiano. Fez um filme em cores³⁰ e colocou como protagonista um consagrado ator do cinema brasileiro de massa, Grande Otelo, conhecido nas chanchadas, gênero deglutido por Joaquim Pedro em seu filme. Dessa forma, ele fundiu o *exterior* (elementos do cinema estrangeiro) ao *interior* (um gênero e um ator brasileiros).

Aos moldes do romance de Mário de Andrade, o cineasta também deu visibilidade às etnias marginais³¹ (o índio e o negro) que, conforme lembra Oliveira (2004), por muito tempo foram silenciadas – sobretudo nas narrativas oitocentistas e nos filmes nelas inspirados – ou até mesmo apresentadas na condição de subalternas ou inferiores à raça branca. O desrecalque do negro e do índio, tanto por parte de Mário de Andrade quanto de Joaquim Pedro de Andrade, aponta para a construção de uma identidade nacional pela contribuição desierarquizada e múltipla das três etnias. Nesse caso, remetendo-se à interpretação feliz de Eneida Cunha, a ideologia do “Todos em Um” ou do “Todos com Um” é substituída por “Um em (pelo menos) Três”.³²

²⁹ Os cinemanovistas denominavam cinema “alienado” toda a produção que fechasse os olhos ou camuflasse os problemas sociais do país.

³⁰ *Macunaíma* foi o primeiro filme em cores do Cinema Novo.

³¹ Lembrar a acepção de Santos (1995), segundo a qual o *exterior* é também considerado em relação às etnias que estão à margem e, portanto, são discriminadas e/ou recalçadas.

³² Esta informação encontra-se em Oliveira (2004, p. 256).

O trajeto rumo à interiorização do exterior se completa, no filme de Joaquim Pedro de Andrade, com a incorporação antropofágica da concepção dos colonizadores acerca dos povos colonizados, segundo a qual a violência por estes praticada revelava o estado de primitivismo e irracionalidade que ainda se encontravam. Seguindo a proposta antropofágica, o diretor fílmico devorou essa crença *exterior* (concebida de fora para dentro) para, em seguida, reverter, por meio de uma violência simbólica, o olhar estrangeiro (etnocêntrico) acerca do colonizado, especificamente do brasileiro. Procedendo assim, o autor deixava à mostra a condição de subdesenvolvimento em que o Brasil se via mergulhado, apesar das políticas de expansão do capitalismo e, conseqüentemente, do milagre econômico que buscavam tirar o país dessa condição, mas que, ao contrário disso, acabavam por acirrar as diferenças e as tensões sociais.

Vale ressaltar que o discurso ideológico subjacente às imagens e aos diálogos dos personagens evidenciados no filme *Macunaíma* estão em consonância com o proposto no manifesto *A Estética da Fome*, apresentado em Gênova no ano de 1965 por Glauber Rocha (um dos ícones do Cinema Novo), com o intuito de difundir os valores estéticos e éticos do movimento.

Nesse manifesto, Glauber Rocha procurou subverter a ideologia do colonizador, argumentando que o comportamento violento dos povos latino-americanos, em especial dos brasileiros, não era uma forma de primitivismo, conforme faziam crer os colonizadores, mas sim uma reação natural de um homem faminto. Além disso, era senão resultado da violência da colonização. Sendo assim, a fome e a violência tinham implicações históricas e políticas.

Glauber Rocha advertia que a estética agressiva por ele proposta, rotulada como *Estética da Violência*, antes de ser primitiva era também revolucionária; um meio encontrado pelos cinemanovistas de se impor no cenário mundial enquanto povo colonizado. Para ele, era só por meio da violência que o colonizador poderia entender a força da cultura que ele explorava.³³

No filme *Macunaíma*, a imagem carnalizada do Brasil dos anos 60 retoma a violência presente nos hábitos canibais de seus personagens, os quais serão descritos mais detalhadamente ao longo deste texto. Alguns códigos empregados na narrativa fílmica ilustram bem a questão, como o vestuário. A esse respeito, conforme destaca Johnson (1982), *Macunaíma* aparece, nas primeiras seqüências do filme, vestindo uma camisa européia do século XVI, e seu irmão Maanape, um esfarrapado hábito clerical, imagem que, na

³³ Para confirmar o que está sendo dito, ler o manifesto. In: GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha: esse vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 594-604.

interpretação do crítico, dá a conotação de que os donos originais das roupas foram comidos pelos ancestrais de Macunaíma. Johnson (*ibidem*) destaca também, nestas seqüências iniciais, a figura de Sofará, a primeira companheira de Jiguê, usando um vestido de saco branco com um emblema da Aliança para o Progresso numa alusão ao imperialismo norte-americano. Valendo-se desses exemplos, fica fácil perceber o propósito de Joaquim Pedro de Andrade em mostrar que o Brasil tanto devora as influências estrangeiras quanto é devorado por elas. Eis aí a violência encenada de forma ambivalente; tanto como um gesto do dominador quanto do dominado.

Como se pode notar, o romance e o filme *Macunaíma* põem em xeque a imitação não digerida das influências estrangeiras e o nacionalismo ufanista. Acresce-se que, em ambas as narrativas, os autores exploraram a temática nacional de forma crítica e política, tomando direcionamentos convergentes, em alguns pontos, e divergentes em outros. No entanto, esta afirmativa entra em conflito com o postulado de João Luiz Lafetá (1973) em relação às duas fases do Modernismo brasileiro (antes e depois de 30). Segundo ele, na fase heróica (de 1920 a 1930), a literatura brasileira concentrava seus esforços na concretização do projeto estético, baseado na ruptura com “a linguagem bacharelesca, artificial e idealizante que espelhava, na literatura passadista de 1900-1920, a consciência ideológica da oligarquia rural instalada no poder” (*ibidem*, p. 21). Contudo, na acepção do autor, a partir de 1930, a ênfase foi dada ao projeto ideológico, caracterizado pela consciência do país, pelo desejo e pela busca de uma expressão artística nacional e pelo caráter de classe de suas atitudes e produções. Como se sabe, *Macunaíma*, romance pertencente à fase heróica do Modernismo, trazia em seu bojo revolucionárias proposições de linguagem. Apesar disso, o projeto estético não suplantou o projeto ideológico; um se concretizava em função do outro.

Nas duas obras, o índio retornou como protagonista, porém não mais como um herói idealizado nos moldes europeus. Nesse caso, o modelo emblemático de Peri, de José de Alencar, foi redesenhado, assumindo configurações de um anti-herói, que passa a ter valores ambivalentes, reunindo virtudes e defeitos. Além disso, o índio voltou às páginas da ficção e às telas do cinema não mais com o sentido heróico original, como Peri, Iracema e Ubiraja, de Alencar:

No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói da 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 chamamos Macunaíma (ANDRADE, M., 2001, p. 13). (FIGURA 3)

No fragmento citado e conforme ilustração situada nas primeiras páginas deste capítulo, já se verifica que a construção desse personagem punha em questão o caráter homogêneo de perfis identitários construídos na literatura, principalmente a do século XIX, bem como em adaptações clássicas de obras literárias para o cinema. No livro, Macunaíma é apresentado como o “filho da noite”, “preto retinto”, parido por uma “índia tapanhumas”. Sendo assim, não sintetiza uma origem única, mas rizomática. Não é um índio puro e simplesmente; é filho de uma índia, porém é negro. Ademais, tem um irmão negro e outro índio, transforma-se em branco (“um príncipe de olhos azuis”). Conforme atesta Bosi, analisando o romance, Macunaíma “amulhera-se com uma portuguesa, mas nem por isso adquire uma identidade fixa, branca, ‘civilizada’. O seu destino, aliás, vem a ser precisamente este: não assumir nenhuma identidade constante” (2003, p. 141). Não é índio, não é negro, não é branco, mas sim um misto das virtudes e defeitos, costumes e tradições dessas raças e culturas. É, portanto, essencialmente híbrido. Na versão fílmica, o protagonista também nasce negro, filho de uma índia, e vira branco; além do que tem um irmão negro e outro índio, representando então as três etnias formadoras da nação brasileira.

A diversidade étnica e cultural existente no Brasil configura-se em “o herói da nossa gente”, no romance e no filme, que percorre o país de Norte a Sul. Nessa trajetória, vai assimilando novos valores, conhecendo outros costumes e formas de falar, assumindo uma “identidade festa móvel”³⁴, que se constitui a síntese de um Brasil plural, onde elementos contraditórios coexistem entre si.

No romance, o deslocamento de Macunaíma, saindo do Uraricoera com destino a São Paulo, como também a sua passagem por diversos pontos do país em busca do talismã da felicidade, a muiraquitã, simboliza a trajetória do Brasil desde a colônia até a modernidade. Remonta ao processo de mestiçagem ocorrido a partir da colonização, do qual resulta a formação de um povo étnica e culturalmente plural.

Ao compor o perfil de Macunaíma, Mário de Andrade problematizava os mitos de fundação do povo brasileiro e da “superioridade” da raça branca sobre as demais, contestando assim os valores do Romantismo e criando um novo “herói”. Desse modo, não estabeleceu um juízo de valor acerca das etnias. Por meio do seu personagem, que é fruto da miscigenação e possui traços de todas as raças, o referido autor demonstrou respeito pelas identidades e pelas diferenças.

Em concordância com Oliveira, argumenta-se que “o cineasta mineiro preservou a

³⁴ Expressão empregada por Stuart Hall. In: HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 8. ed. Rio de Janeiro DP&A, 2003.

visão do Brasil como nação multirracial” captada pelo olhar de Mário de Andrade em sua rapsódia (2004, p. 256). Sugere-se daí que ambos os autores promoveram uma desconstrução da formação étnica plasmada por José de Alencar e por Norma Bengell em *O Guarani*, substituindo uma hibridação dupla (do índio com o branco) por uma etnicidade resultante da herança de três culturas (o branco, o índio e o negro).

Macunaíma, tanto no enredo literário quanto no cinematográfico, passa por um processo de branqueamento. O trecho a seguir, extraído do romance é ilustrativo disto:

Uma feita a Sol cobrira os três manos duma escaminha de suor e Macunaíma se lembrou de tomar banho. [...]. Então Macunaíma enxergou numa lapa bem no meio do rio uma cova cheia d’água. E a cova era que nem a marca dum pé gigante. Abicaram. O herói depois de muitos gritos por causa do frio da água entrou na cova e se lavou inteirinho. Mas a água era encantada porque aquele buraco na lapa era marca do pezão de Sumé, do tempo em que andava pregando o evangelho de Jesus pra indiada brasileira. Quando o herói saiu do banho estava branco louro e de olhos azuizinhos, água levava o pretume dele. E ninguém não seria mais capaz de indicar nele um filho da tribo retinta dos Tapanhumas (ANDRADE, M., 2001, p. 39-40).

No filme, o “herói” torna-se definitivamente branco ao se banhar numa fonte encantada, mas nem por isso assume uma identidade fixa, ratificando aqui o que diz Bosi (2003) a respeito do herói de Mário de Andrade (FIGURAS 4 e 31).³⁵

A metamorfose por que passa o “herói” – de preto, transforma-se em branco, “um príncipe lindo” – pode ser interpretada, no romance de Mário de Andrade, como um expediente adotado pelo autor para ironizar as teorias raciais do século XIX, as quais procuravam explicar a problemática da identidade nacional e do “atraso” brasileiro. Tais teorias postulavam a supremacia da raça branca e consideravam que o índio e o negro se constituíam um entrave ao processo “civilizatório”. Dessa maneira, a nação brasileira só se tornaria desenvolvida se passasse por um processo de branqueamento.³⁶

No caso do filme de Joaquim Pedro de Andrade, a cena do branqueamento funciona como uma sátira à ilusão de democracia racial veiculada pelos discursos oficiais que exploram a idéia de mestiçagem na construção da identidade nacional por um viés homogeneizador e não conflitante. Isso é o que se depreende a partir da observação feita por Oliveira em relação à transformação de Macunaíma:

³⁵ A Figura 31 encontra-se nas páginas iniciais do capítulo seguinte.

³⁶ A esse respeito, ver ORTIZ (2006).

Embranquecido, ele realiza o sonho de muitos negros, e o sentimento de preconceito passa, imediatamente, a alimentar, desmascara a falaciosa ‘democracia racial’ propugnada pelas versões autorizadas da nacionalidade [...] ou harmonizadores à semelhança de *O Guarani* (OLIVEIRA, 2004, p. 256).

Ainda com relação à questão étnica, Oliveira adverte que:

Apesar de no filme de Joaquim Pedro de Andrade a coexistência multirracial constituir-se no pilar sobre o qual se erige a versão revista da nação brasileira, longe está o diretor mineiro de sintonizar-se com a idéia da comunidade horizontal, existindo um tempo homogêneo e vazio (o ‘enquanto isso’, das narrativas romanescas), conforme a descrição proposta por Benedict Anderson (*ibidem*, p. 257).

Isso é o que também se pode afirmar acerca do romance *Macunaíma* e do projeto identitário de Mário de Andrade.

Todavia, mesmo o texto fílmico se reportando a um contexto histórico distanciado do contexto a que se reportava a narrativa literária, o fato é que tanto na década de 1920 quanto na década de 1960 ainda se convivia com o preconceito de cor, como se convive até os dias atuais. Sendo assim, o branqueamento de Macunaíma como forma de “igualar-se” ao outro e ser aceito na sociedade – conforme denota o comentário de Ci: “Que lindo que você ficou! Você ficou um príncipe lindo!” – configura-se como uma ironia adotada no argumento do filme (ANDRADE, J., 1969). (FIGURA 30)³⁷

A transformação de Macunaíma em “príncipe lindo”, assim como a passagem da cova d’água, relatada no livro, ou da fonte encantada, encenada no filme, trazem à tona criticamente uma realidade perversa na construção da identidade nacional: a inclusão dos “iguais” e, conseqüentemente, a exclusão dos “diferentes”. Nesse sentido, as narrativas romanesca e fílmica podem ser encaradas como um espaço de problematização desse processo.

Retomando a discussão do romance de Mário de Andrade, isoladamente, afirma-se que a trajetória de Macunaíma do Uraricoera a São Paulo pode ser associada também ao deslocamento do Brasil para a região Sudeste, sobretudo para a metrópole paulistana, em decorrência do processo de desenvolvimento do país na primeira metade do século XX, que acirrou as diferenças entre campo e cidade. Como se sabe, o romance *Macunaíma* veio a público em 1928. Nesse período, a capital paulista se mostrava bastante mudada. O número

³⁷ A Figura 30 está localizada no segundo capítulo.

de fábricas crescia aceleradamente, além do grande aglomerado urbano com população equivalente a um milhão de habitantes. Comércio e indústria prosperavam rapidamente, puxados pelo mercado consumidor formado por moradores das cidades e por colonos estrangeiros.

Desse modo, o romance simboliza o choque cultural de dois Brasis: um Brasil interior, ainda não conhecido totalmente e predominantemente iletrado, marcado pela cultura de subsistência; e um Brasil urbano, multifacetado, super-populoso, industrial, moderno. Nesse universo tão díspar, ocorre o choque do índio amazônico (que nasceu negro e virou branco) com a tradição e cultura européias na cidade de São Paulo. Para compreender tal realidade, Macunaíma, no seu “pensamento selvagem”, faz as transformações que quer: um inglês vira *London Bank*, a cidade de São Paulo vira bicho preguiça, e assim por diante, colocando todas as estruturas de perna para o ar, até conseguir digerir melhor as peculiaridades daquela nova realidade. Na tentativa de traçar o perfil de um “herói” que expressasse as assimetrias e contradições do território brasileiro, Mário de Andrade criou uma identidade complexa que transita entre o “primitivo” e o “moderno”.

O Macunaíma “primitivo”, ingênuo (e às vezes astuto) do Uraricoera representa o Brasil “selvagem” (não-desbravado) da floresta amazônica, intocado pela “civilização” (desenvolvimento), onde ainda se vive de forma natural, mas que, ao mesmo tempo, é preciso ter coragem e destreza para enfrentar as adversidades do meio físico. Pode associar-se também às regiões que ficam esquecidas e passam a ser consideradas “atrasadas” no momento em que o desenvolvimento do Brasil se concentra no eixo Rio–São Paulo. O Macunaíma “moderno” (empreendedor, destemido, astuto) simboliza o Brasil urbano, “desenvolvido” e industrial, tocado pelo “progresso”.

Lembrando que “o herói da nossa gente”, em contato com a cidade grande, aos poucos se moderniza, infere-se que os brasileiros (considerados “rudes”, “matutos”), que na década de 20 imigram do Nordeste para São Paulo em busca de melhores condições de vida, vão aos trancos e barrancos ingressando no universo da modernidade. Sendo assim, o sertão vai à cidade. Dentro dessa perspectiva, é importante chamar atenção para o fato de que o “herói” marioandradiano – assim como os migrantes nordestinos – não abandona de tudo as suas origens. Incorpora ao seu repertório cultural outros valores, fundindo “instinto e asfalto, primitivo e moderno” (BOSI, 1994, p. 353).

Além disso, Macunaíma, ao retornar para o campo do Uraricoera, já está contaminado pela modernidade, assim como os recursos desta chegam até o sertão. Contudo, ele não é um homem “moderno” por excelência; ainda conserva o seu lado “primitivo”. É um ser dual. Por

isso, assimila as heranças da modernidade e as transforma de acordo com sua realidade: “Estavam ali com ele o revólver *Smith-Wesson* o relógio *patek* e o casal de galinha *Legorne*. De revólver e de relógio Macunaíma fizera os brincos das orelhas e trazia na mão uma gaiola com o galo e a galinha” (ANDRADE, M., 2001, p. 131). Desta forma, a cidade também vai ao sertão, havendo uma diluição das fronteiras que os separam.

É nesse sentido que Mário de Andrade se utiliza das noções de “primitivo” e “mítico” para questionar os efeitos do progresso e da modernização das cidades. Resumindo nas palavras de Bosi:

[...] Se por um lado, o ponto de vista ‘civilizado’, ‘moderno’ e ‘racional’ de um Mário de Andrade compõe uma figura que vale como sátira picante de todas as idealizações românticas do *ethos* nacional, por outro lado, a flecha crítica também parte do olho ‘primitivo’, ‘arcaico’ e ‘mitopoético’ de outro Mário de Andrade para atingir em cheio a cidade do progresso (BOSI, 2003, p. 203).

A oscilação entre “primitivo” e “moderno” na configuração do perfil de Macunaíma pode ser interpretada ainda como um artifício empregado pelo autor – uma imagem – para representar as contradições da cidade de São Paulo na década de 1920, tensionada entre a modernização e o atraso. No contexto da cidade que se moderniza confrontam-se elementos díspares: o “progresso”, simbolizado pelos automóveis, pela indústria, pelas máquinas, e os efeitos desse “progresso” (a poluição); um cenário luxuoso composto por arranha-céus dividindo o espaço com um cenário provinciano de pensões, para onde vão os migrantes nordestinos. Desta forma, o autor delineia o perfil da “Paulicéia Desvairada”, a qual apresenta duas faces que se cruzam: uma “primitiva” (o tupi) e outra “civilizada” (o alaúde).³⁸

Ainda com relação ao perfil do herói de Mário de Andrade, conforme argumenta Massaud Moisés, “[...] o protagonista sintetiza, na variação constante do seu temperamento, as diversas facetas do brasileiro-tipo, segundo a região em que vive e o substrato étnico que participa [...]” (2002, p. 395). Portanto, para construí-lo, o autor fundiu caracteres de diversas regiões, denotando um regionalismo não-separatista. Assim, representa “um Brasil só” (embora plural), a partir de “um herói só” (também multifacetado).

No filme, o protagonista reúne em seu (não)caráter características que podem ser associadas à situação sócio-econômica enfrentada pelo Brasil nos anos 1960, em decorrência da política desenvolvimentista implementada a partir do governo de Juscelino Kubitschek e

³⁸ Estabelece-se aqui um trocadilho, utilizando-se de expressões contidas no poema *O tupi e o alaúde* do livro *Paulicéia Desvairada*, de Mário de Andrade.

dos anos de ditadura militar. Joaquim Pedro de Andrade promoveu uma aglutinação do primitivo com o “moderno” – ao encenar a trajetória de Macunaíma pelo Brasil – por meio de uma identidade também “primitiva” e “moderna”, insinuando que o país contemporâneo ao diretor ainda convivia com realidades diferentes e distantes, como a do habitante da cidade *versus* o do mato-virgem e o sertanejo, conforme sugere a imagem da jangada em uma sequência do filme, e do pau-de-arara, em outra, refletindo o sonho do “eldorado” na cidade grande no primitivo (FIGURAS 5 e 6).

O Macunaíma “moderno” é aquele que vai aos poucos entrando em contato com e assimilando os recursos de uma cidade industrializada e capitalista como é o caso de São Paulo. Aquele que se depara e se acostuma com uma cidade vertical, cujas noites são iluminadas artificialmente pela energia elétrica, pelos faróis dos carros e pelos letreiros luminosos; a cidade das máquinas (os automóveis, o elevador, o telefone, os eletro-eletrônicos), que facilitam e dominam a vida do homem (FIGURA 7).

Os lugares por onde passa o protagonista, o vestuário e os objetos que usa revelam não só a coexistência de Brasis distintos num mesmo território nacional (o arcaico e o desenvolvido), como também a dualidade do perfil do herói, que oscila entre o “primitivo” e o “moderno”. Conforme ressalta Oliveira,

o ecletismo dá o tom igualmente no cenário, que varia da mata verde-amarela ao espetáculo das luzes numa noite metropolitana; no figurino que contém do lixo ao luxo, com o protagonista, na cena do regresso, fantasiado de cowboy, portando óculos escuros e guitarra em punho; nos objetos em cena: a rede sobreposta à cama, no quarto onde Macunaíma e Ci brincam até a exaustão, nos eletrodomésticos dispostos no chão da mata, desolados em sua inutilidade (OLIVEIRA, 2004, p. 263). (FIGURAS 8, 9, 10 e 11)

O trecho acima mostra que enquanto a capital paulistana se “desenvolve” mediante o processo de industrialização e o avanço do capitalismo, outras áreas do Brasil permanecem atrasadas economicamente. Revela ainda que as contradições existem não só de uma região do país para outra, mas dentro de um mesmo Estado. Vivendo na cidade de São Paulo, Macunaíma não abandona o seu lado “primitivo” (dorme na rede), mas também não dispensa o seu lado “moderno”, que convive com os valores da sociedade burguesa na cidade onde o capitalismo e os bens de consumo estão em primeiro plano.

Assim como o “herói” do romance, Macunaíma, no filme, simboliza as múltiplas facetas da realidade e do povo brasileiros. Isto fica evidente ao se ler o perfil do personagem traçado por Marinyze Prates de Oliveira:

Ao aderir à multiplicidade, que se explicita no próprio processo de ‘desgeografização’, empreendido em livro e filme – Macunaíma é amazonense, nordestino, tanto quanto sulista – Joaquim Pedro de Andrade rejeita a forma de estruturação binária (regida pelo par ou/ou), concernente ao discurso ocidental/colonial e herdado pelas elites locais (ou branco ou negro ou índio; ou pobre ou rico; ou rural ou urbano; ou nordestino ou sulista; ou ingênuo ou malandro), substituindo-o pela possibilidade de elementos díspares. Seu Macunaíma concentra em si todas essas características [...] (OLIVEIRA, 2004, p. 256-257).

Do que se disse até aqui, é importante salientar que, no livro, Mário de Andrade condensou em um só personagem (Macunaíma) características de um Brasil plural em seus aspectos étnico, cultural e econômico. Na versão filmica, o panorama do Brasil não se concentrou apenas na construção de uma identidade móvel do “herói”, mas foi pulverizado por diversos personagens, envolvidos em situações distintas. E ao deslocar a ação fílmica para uma época distanciada da ação romanesca, o diretor promoveu a transmutação dos personagens e criou um arsenal de imagens de combates políticos dos anos da ditadura militar.³⁹

Venceslau Pietro Pietra é um dos exemplos da transfiguração operada por Joaquim Pedro de Andrade. No livro, o personagem é apresentado como uma figura mítica (legendária), o gigante Piaimã, “comedor de gente”. No texto de Mário de Andrade, o gigante se apresenta ainda como um “regatão peruano” de descendência italiana – conforme o seu sobrenome indica –, que enriqueceu e se tornou fazendeiro em São Paulo. Além disso, portava uma muiraquitã que lhe fora vendida por um mariscador e fazia parte da sua coleção de pedras preciosas – mas que, na verdade, pertencia a Macunaíma. No texto fílmico, o personagem era também um colecionador de pedras preciosas, dentre elas, a muiraquitã que Macunaíma havia perdido e foi encontrada pelo gigante na barriga de um bagre, segundo o que o próprio Pietra informara numa reportagem para o jornal. Entretanto, no filme, Venceslau Pietro Pietra passa de um “fazendeiro baludo” a um “gigante da indústria e do comércio”; portanto, um bem sucedido capitalista burguês (FIGURA 12). Na (re)leitura proposta por Joaquim Pedro de Andrade, Pietro Pietra é caracterizado também como o “gigante Piaimã, comedor de gente”. Considera-se, porém, que a alcunha atribuída ao personagem não assume a mesma conotação mítica dada por Mário de Andrade. Tem uma

³⁹ Randal Johnson (1982) faz uma descrição detalhada das simetrias e assimetrias existentes entre os personagens construídos por Mário de Andrade em *Macunaíma* e os personagens construídos por Joaquim Pedro de Andrade no filme homônimo. Sendo assim, far-se-á uma apropriação dialógica desses quadros descritivos, como forma de proceder à análise do projeto ideológico do diretor fílmico ao transcodificar a obra do escritor paulista para o cinema.

conotação mais realista, embora alegórica. Simboliza a sua condição de devorador, explorador da força de trabalho, o que se comprova quando ele se reporta aos seus trabalhadores denominando-os de “operários miseráveis”. Esclarece-se, em conformidade com os argumentos de Johnson (1982), que o cineasta colocou o personagem numa condição ambivalente de exploração e dependência, pois, na mesma proporção em que enriquecera explorando a mão-de-obra alheia, era explorado pelo imperialismo norte-americano: “Olha aí, tudo isso é máquina nova, americana, de segunda mão!” (ANDRADE, J., 1969)⁴⁰ Conclui-se daí que Joaquim Pedro de Andrade estampou na tela uma relação de duplo canibalismo dos “fracos” pelos “fortes”: os Estados Unidos – uma super-potência econômica – devorando o Brasil – um país subdesenvolvido – e os operários brasileiros sendo devorados pelo sistema capitalista burguês. Tem-se, pois, uma alegoria dos efeitos negativos da política desenvolvimentista intensificada no Brasil, a partir do governo de Juscelino Kubitschek.

A personagem Ci é um outro alvo das transformações feitas na obra fílmica. No texto literário, ela era a “mãe do mato”. Conforme descrição do rapsodo, “a moça fazia parte dessa tribo de mulheres sozinhas parando lá nas praias da lagoa Espelho da Lua, coada pelo Nhamundá” (ANDRADE, M., 2001, p. 25). Era uma guerrilheira das Matas. Através dela, Macunaíma tornou-se um “Imperador do Mato-Virgem”. Da união entre Ci e Macunaíma, nascera um “filho encarnado” que, dias depois, morreu ao mamar no peito da mãe, cujo leite fora envenenado pela Cobra Preta, que havia sugado seu seio. Desencantada da vida, Ci “subiu pro céu por um cipó” (ANDRADE, M., 2001, p. 29) e virou uma estrela, a Beta do Centauro. Na adaptação fílmica, a personagem tornara-se uma guerrilheira urbana, que lutava por ideais políticos em prol da liberdade de expressão, mesmo enfrentando as forças opositoras, representadas pela polícia, que a perseguiu e com ela travou um duelo, do qual Ci saiu ensangüentada, porém não foi vencida num primeiro momento (FIGURAS 13 e 44). No filme, a personagem também se uniu a Macunaíma e dessa relação nasceu um filho negro, que morrera juntamente com a mãe num acidente, vitimado pela explosão de uma bomba-relógio fabricada por ela própria. Conforme assinala Marinyze Prates de Oliveira:

Dentre as alterações promovidas no ‘roteiro’ de Mário de Andrade, provavelmente a mais impactante é a transformação de Ci, a mãe do mato, em guerrilheira urbana, referência simultaneamente ao papel desempenhado pelas mulheres no movimento de resistência à ditadura militar, bem como nas lutas pela emancipação feminina, que deram início, na década de 60, a

⁴⁰ Embora na referência tenha-se dado entrada às obras fílmicas pelo título, no sistema de notas arrolado ao longo deste trabalho no que se refere às citações dos filmes em estudo, preferiu-se indicar o nome do(a) diretor(a), mesmo porque algumas adaptações cinematográficas são homônimas aos romances e isso poderia gerar confusão para o leitor.

grandes mudanças de comportamento (OLIVEIRA, 2004, p. 252).

Em relação à luta travada pela guerrilheira e os policiais, Joan Dassin diz que esse episódio “permite que os espectadores participem imaginativamente da destruição das forças de repressão (pelo menos até que Ci morra inesperadamente)” (*apud* JOHNSON, 1982, p. 1277). Na verdade, o episódio em questão faz referência à presença da ditadura reprimindo aqueles que se manifestavam contrariamente ao “nacionalismo” autoritário difundido pelos dirigentes e pelas instituições legitimadoras de poder político no país; revela também as formas de resistência.

Interpretando por esse viés, a autodestruição de Ci pode ser encarada como uma menção à derrota dos militantes que enfrentaram o regime ditatorial, isto é, a derrota da esquerda diante do golpe de 64 e do endurecimento da ditadura com a promulgação do Ato Institucional Nº 5 em 1968. Não podendo vencer as forças de direita, mesmo saindo parcialmente vitoriosa no enfrentamento com os militares, Ci desiste de lutar e morre vitimada pela explosão de uma bomba caseira por ela própria fabricada, num gesto de protesto e autofagia. Aí ela sai literalmente de cena, como geralmente ocorria com aqueles que protestavam contra o regime militar.

Além de Ci e de Venceslau Pietro Pietra, Iriqui também foi objeto das alterações realizadas por Joaquim Pedro de Andrade. A sua curta participação na narrativa, tanto no romance quanto no filme, não impediu que o diretor ressignificasse as ações da personagem, transportando-as para o contexto dos anos 60. Na rapsódia de Mário de Andrade, ela era a segunda companheira de Jiguê – após Sofará. Vivía no Mocambo em companhia dos irmãos de Jiguê – Macunaíma e Maanape – e da mãe dos três. Assim como Sofará, Iriqui não resistiu ao poder de sedução de Macunaíma e caiu nas “graças” dele:

No outro dia os manos foram pescar e caçar, a velha foi no roçado e Macunaíma ficou só com a companheira de Jiguê. Então ele virou na formiga quenquém e mordeu Iriqui pra fazer festa nela. Mas a moça atirou a quenquém longe. Então Macunaíma virou num pé de urucum. A linda Iriqui riu, colheu as sementes se faceirou toda pintando a cara e os distintivos. Ficou lindíssima. Então Macunaíma, de gostoso, virou gente outra feita e morou com a companheira de Jiguê (ANDRADE, M., 2001, p. 22).

Com a morte da mãe de Macunaíma, Jiguê e Maanape e, com a escassez de alimentos no Mocambo, Iriqui partiu com eles, sem destino, pelo mundo. No meio do caminho, ela foi deixada pelos três manos: “Deixaram a linda Iriqui se enfeitando sentada nas raízes duma

sumaúma e avançaram cautelosos” (*ibidem*, p. 25). Esta foi a sua última passagem pela narrativa literária. É aí que reside a grande diferença da personagem de Mário de Andrade para a personagem de Joaquim Pedro de Andrade. No filme, Iriqui seguiu viagem com os três manos, num pau-de-arara, rumo à cidade grande. Chegando no Rio de Janeiro, ela passou a trabalhar em uma “casa de moças” – um prostíbulo – localizado no Mangue (antigo bairro do Rio, zona de prostituição). A diferença, pois, se explica pelo fato de que, na obra de Mário, o sexo praticado por Iriqui era um ato espontâneo, movido pelo prazer e atendia às necessidades instintivas dela e de seu parceiro. Além do mais, assumia um caráter lúdico. É tanto que, ao descrever as relações sexuais, o escritor se referia a elas como uma “brincadeira”: “No outro dia Macunaíma depois de brincar cedinho com a linda Iriqui, saiu para dar uma voltinha” (*ibidem*, p. 22). A personagem então é caracterizada eroticamente por uma recusa em reprimir o princípio do prazer em favor do princípio de realidade. Na (re)leitura de Joaquim Pedro de Andrade, por outro lado, este suplanta aquele, pois o sexo passa a ser o “ganha-pão” de Iriqui, uma forma de sobrevivência na cidade grande. A personagem passa de sujeito a objeto do desejo; o seu corpo vira moeda de troca num contexto sócio-econômico em que tudo pode ser comercializado. A Iriqui, no cinema, encarna o perfil dos migrantes nordestinos que, não dispondo de habilidades específicas para competir no mercado de trabalho dentro de uma sociedade industrial e capitalista, acabam engrossando as fileiras daqueles que ficam relegados à marginalidade. (FIGURA 14)

Para fechar o quadro descritivo (por amostragem) das modificações empreendidas pelo autor/diretor, destaca-se aqui o exemplo do episódio relatando o conflito entre o tico-tico e o chupinzão. Na versão do cineasta, estes pássaros se transformam num engraxate e num pivete, respectivamente, sendo que este rouba o dinheiro do outro e Macunaíma, presenciando o fato, percebe que ainda restou algum dinheiro nas mãos do engraxate. Então rouba-o também. Através desta cena, Joaquim Pedro de Andrade ilustrou mais uma vez a realidade de um país subdesenvolvido, onde a devoração social é um gesto constante na luta dos “fortes” contra os “fracos” e, até mesmo, dos “fracos” contra os “fracos”. Representa a permanência de atos “primitivos” na relação interpessoal dentro da sociedade “moderna” e capitalista, onde as diferenças sociais tornam-se cada vez mais gritantes, incitando a violência. (FIGURA 15)

Aliás, o canibalismo é um gesto latente na relação entre os personagens recriados por Joaquim Pedro de Andrade. Manifesta-se não só como um fenômeno erótico de devoração sexual, mas também antropológico, de capitalização de forças, na busca de sobrevivência numa sociedade desigual e injusta. Os gestos de entredevoração são alusivos também ao embate entre duas forças políticas: a direita e a esquerda, como se pode observar na sequência

de enfrentamento entre Ci – representante das forças esquerdistas – e a polícia – representante das forças direitistas militares. No filme, conforme exposto, Ci explode; é vítima fatal da bomba-relógio que ela própria havia fabricado, numa remissão ao fato de que, durante o regime militar, a esquerda foi vencida pelo sistema ou auto-devorada pela sua própria estratégia revolucionária transplantada, mas sendo também vencedora pelas táticas de construção de um imaginário de esquerda através das narrativas da arte, o que enfraqueceu o golpe militar ancorado no silenciamento pelo chumbo.

No texto em que Joaquim Pedro de Andrade apresentou internacionalmente o seu filme, no Festival de Veneza em 1969, ele faz uma articulação entre os gestos canibais de seus personagens e os atos canibalistas existentes nas relações sociais, políticas e econômicas num país capitalista e, principalmente, subdesenvolvido:

Todos os produtos de consumo são reduzíveis, em última análise, ao canibalismo. As relações de trabalho como as relações entre as pessoas, relações sociais, políticas e econômicas são ainda fundamentalmente antropofágicas. Quem pode fazê-lo devora ao outro, diretamente – como acontece no plano das relações sexuais – ou através de um produto intermediário. A antropofagia se institucionaliza na medida em que se dissimula. [...] A esquerda, enquanto é devorada pela direita, treina e se purifica pela autofagia, canibalismo dos fracos. A Igreja celebra a comunhão pela deglutição do Cristo, os bons são comidas voluntárias, tudo, no coração como nos dentes, é ceia (ANDRADE, J. *apud* OLIVEIRA, 2004, p. 258).⁴¹

Por meio das atitudes antropofágicas dos personagens, o filme desmascara o falso nacionalismo ostentado pelo regime militar através do discurso ideológico veiculado pelos meios de comunicação, que procuravam manter viva a idéia de nação como “comunidade imaginada”, irmanada não só por uma descendência, como também por sentimentos e aspirações comuns. Nesses termos, considera-se que os valores implícitos na interpretação feita por Joaquim Pedro de Andrade da obra de Mário de Andrade estão em consonância com o espírito que mobilizou a política autoral na segunda fase do Cinema Novo (de 1964 a 1968, aproximadamente). De acordo com a visão de Johnson, este período é caracterizado “por filmes extremamente pessimistas que, por um processo de auto-análise, tentam analisar o fracasso da esquerda intelectualizada diante do golpe militar de 1964” (1982, p. 83). No período anterior (de 1960 a 1964), os cineastas novos apostavam na sétima arte como um meio de contribuir para a transformação social, devido ao caráter pedagógico e panfletário dos filmes por eles produzidos, os quais estampavam na tela os problemas sócio-econômicos do

⁴¹ Parte dessa citação encontra-se também em Johnson (1982, p. 178).

país (a miséria e as relações de exploração), realçando a sua condição de subdesenvolvimento. Contudo, o golpe de 64 mostrou que a revolução das massas não se realizaria e que, portanto, o sonho dos intelectuais do cinema não seria concretizado em meio a um sistema político autoritário e opressor. Considerando-se esses aspectos, julga-se que, ao realçar os problemas enfrentados pelos brasileiros – a saber, a exploração e a dependência cultural e econômica – na adaptação de *Macunaíma*, Joaquim Pedro de Andrade partiu de uma concepção pessimista acerca da realidade do país, segundo a qual a prática do canibalismo ou, até mesmo, da autofagia era a única solução para driblar os problemas políticos. Nesse caso, embora tivesse um caráter pedagógico, o seu filme não tinha o compromisso com a revolução social tradicional, já que esta não era mais possível num período extremamente repressivo do governo militar no Brasil. É nesse ponto que a formulação ideológica do filme se aproxima do ideário do cinema produzido no período de 1964 a 1968, ainda que vindo a público na terceira fase do Cinema Novo – de 1968 a 1970.⁴²

A partir da discussão levantada aqui acerca do filme *Macunaíma* e da relação que, por meio deste, o diretor estabelece entre ficção e realidade, pode-se perguntar como o cineasta pôde levar às telas do cinema brasileiro uma proposta tão transgressora, que ia de encontro à ideologia oficial do Estado Nacional, num período de extrema censura à liberdade de expressão. Quem responde esta questão é, mais uma vez, Marinyze Prates de Oliveira: “O fato [...] de *Macunaíma* haver-se realizado sem o apoio da Embrafilme facultou a Joaquim Pedro de Andrade mover-se mais livremente” (2004, p. 265). Certamente, o que permitiu também que seu filme fosse a público num período de extrema repressão foi o seu caráter alegórico, que insinuava sem dizer diretamente – artifício adotado na terceira fase do Cinema Novo, para fazer valer o seu conteúdo crítico-contestador, driblando a militância policial. Mesmo assim, seu filme não passou ileso pela censura; sofreu cortes antes de ir a público. Ressalta-se ainda, conforme informação de Oliveira (*ibidem*), que o cineasta sofreu represálias: foi preso, mas, como o filme foi um sucesso internacional e nacional, não se pôde mais evitar sua repercussão.

1.4 O *Dom* do cinema: (des) construção do discurso

Antes de adentrar no âmbito das questões a serem desenvolvidas no espaço aqui destinado, faz-se necessário esclarecer que a reflexão acerca do romance *Dom Casmurro* e do

⁴² Os marcos temporais que dividem o Cinema Novo em três momentos têm um caráter didático; servem para compreender as diferentes facetas e inclinações do movimento.

filme *Dom*, nele inspirado, ficou por último, por considerar a complementaridade/suplementaridade dos projetos ideológicos de Machado de Assis e de Moacyr Góes em relação aos constructos identitários alicerçados em *O Guarani* e em *Macunaíma*, tanto na versão romanesca quanto na versão fílmica. Percebe-se, pois, um desvio do percurso identitário da nação delineado nos itens anteriores.

Voltando o olhar para o passado, Machado de Assis, como bem assinala José Aderaldo Castello, demonstrou em seu julgamento ser “capaz de compreender as preocupações nacionalizadoras de nossa literatura, que vinham do romantismo” (1963, p. 6). Nesse sentido, deu um crédito ao indianismo como matéria artística, desde que este trouxesse em seu bojo as condições do belo, vinculadas à busca do verdadeiro, ou melhor, do verossímil. Isto é o que demonstram as reflexões arroladas no seu célebre ensaio crítico *Notícia da Atual Literatura Brasileira: Instinto de Nacionalidade*, publicado em 1978:

É certo que a civilização brasileira não está ligada ao elemento indiano, nem dêle [*sic*] recebeu influxo algum, e isto basta para não ir buscar entre as tribos vencidas os títulos da nossa personalidade literária. Mas se isso é verdade, não é menos certo que tudo é matéria de poesia, uma vez que traga as condições do belo ou os elementos de que ele se compõe (ASSIS, 1994, p. 95, v 3).

Na condição de crítico, Machado não descartava a tradição literária, que tinha no elemento autóctone (o indígena) o símbolo da nacionalidade brasileira e que via na descrição da natureza local, a chave para a construção de uma literatura nacional. Entretanto, em seus textos ensaísticos, deslocava o foco de sua mirada para outras paragens, concentrando-se naquilo que a literatura tinha de incipiente ou que ainda não fora explorado como recurso estético. E assim ele disseminava o que, anos depois, estaria presente em suas narrativas ficcionais da maturidade, a exemplo de *Dom Casmurro*. Alguns argumentos destacados do referido ensaio iluminam esta questão:

Compreendo que não está na vida indiana todo o patrimônio da Literatura Brasileira, mas apenas um legado, tão brasileiro como universal, não se limitam os nossos escritores a essa só fonte de inspiração. Os costumes civilizados, ou já do tempo colonial, ou já do tempo de hoje, igualmente oferecem à imaginação boa e larga matéria de estudo. Não menos que eles, os convida a natureza americana, cuja magnificência e esplendor naturalmente desafiam a poetas e prosadores. O romance, sobretudo, apoderou-se de todos esses elementos de invenção, a que devemos, entre outros, os livros dos senhores Bernardo de Guimarães, que brilhante e ingenuamente nos pinta os costumes da região em que nasceu, J. de Alencar,

Macedo, Sílvio Dinarte (Escragnolle Taunay), Franklin Távora, e alguns mais.

[...]

Devo acrescentar que neste ponto manifesta-se às vêzes [sic] uma opinião, que tenho por errônea: é a que só reconhece espírito nacional nas obras que tratam de assunto local, doutrina que, a ser exata, limitaria muito os cabedais de nossa literatura. [...] perguntar simplesmente se o Autor da *Golden Legend*, que nada tem com a terra que viu nascer, e cujo cantor admirável é; e perguntarei mais se o *Hamlet*, o *Otelo*, o *Júlio César*, a *Julietta* e o *Romeu* têm alguma cousa [sic] com a história inglesa [sic] nem com o território britânico, e se, entretanto, Shakespeare não é, além de um gênio universal, um poeta essencialmente inglês (ASSIS, 1994, p. 96-97).

Como se vê, no ponto de vista do crítico-escritor, pensar a nação não implicava apenas em pensar o elemento autóctone, embora se reconhecesse o seu legado. Para ele, uma literatura nacional não precisava ser necessariamente “localista”. Deveria promover um diálogo entre o local e o universal, por meio de uma análise apurada da natureza humana e dos costumes, diluindo, assim, as fronteiras de tempo e de espaço; e aproximando sua linguagem de certo impressionismo e expressionismo próprios da forma da estética realista.

Fica patente em seu discurso a necessidade de renovação não só da temática como das formas literárias, sem que se percam os contatos com o passado ou que se prendam exclusivamente no presente, mas também que se projetem no futuro por meio de composições sempre atuais. Corroborando essas idéias, José Aderaldo Castello salienta que:

Nessas reflexões, não há nada que implique no desligamento do escritor de sua época, de seu momento. Machado de Assis mesmo ressaltaria, como exigência a ser apresentada pela crítica, esta de o escritor fazer-se ‘homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço’. E aquilo que o torna figura expressiva da época e do povo a que pertence, é o sentimento interior do seu próprio país, em comunhão, ao mesmo tempo, com a capacidade de aprender e exprimir o universal da natureza humana. Distancia-se, portanto de ‘localismos’ ou ‘tipismos’, valores transitórios, circunstanciais, que desaparecem sem marca, enquanto limitam e tornam efêmera a obra que simples ou exclusivamente os exprime. Se é indispensável, conjectura o crítico, que o escritor, para ser de seu tempo e de seu país, ‘reflita uma certa parte dos hábitos externos, e das condições e usos peculiares da sociedade em que nasce’, por sua vez a natureza da obra de arte requer ‘que o poeta aplique o valioso dom de observação a uma ordem de idéias elevadas’. Em suma, impõe-se que o artista capte sempre a substância universal da natureza humana, em qualquer situação em que se manifeste, ao mesmo tempo em que saiba ser de seu povo e de sua época sem que essa qualidade sobrepuje ou violenta a própria substância da obra de arte (CASTELLO, 1963, p. 12).

Foi na qualidade de “homem do seu tempo e de seu país”, que Machado de Assis pôde revelar em sua obra romanesca um “valioso dom de observação” e análise acerca das relações paternalistas da sociedade fluminense de sua época, como forma de evidenciar uma das facetas da nação, seguindo uma linha de sondagem psicológica da alma humana, depreendendo daí sentimentos e comportamentos universais.

Não é inoportuno afirmar que o texto *Instinto de Nacionalidade* traz um arsenal de informações, através das quais o escritor fluminense revelava as suas concepções acerca da literatura nacional. Logo nos primeiros parágrafos, o autor deixa claro que a literatura brasileira ainda teria muito que trilhar para conquistar a sua independência:

Interrogando a vida brasileira e a natureza americana, prosadores e poetas acharão ali farto manancial de inspiração e irão dando fisionomia própria ao pensamento nacional. Esta outra independência não tem Sete de Setembro nem campo de Ipiranga; não será obra de uma geração nem duas; muitas trabalharão para ela até perfazê-la de todo (ASSIS, 1994, p. 93, v 3).

Percebe-se, nesse trecho, o reconhecimento por parte do autor de que o nacionalismo literário não seria um empreendimento levado adiante apenas por sua geração, mas também por outras que viriam. Revela-se aí uma visão prospectiva de sua crítica em relação aos rumos que a literatura brasileira tomaria, uma vez que, mesmo após a geração de Machado, as produções literárias seguiram e seguem buscando uma identidade nacional, percorrendo, para tanto, caminhos diversos.

Este foi o caso da produção ficcional de Mário de Andrade – referindo-se aqui ao romance *Macunaíma* – que promoveu a redescoberta do Brasil por meio da desconstrução da identidade nacional elevada pela literatura romântica, especialmente a de José de Alencar. Ademais, contribuiu para o “enriquecimento do universal humano”⁴³, ao fazer um inventário do (não)caráter étnico e cultural da nação, ressaltando a pluralidade do ser brasileiro e, como consequência disto, aquilo que o diferencia e o aproxima do ser estrangeiro. Desta forma, o autor estabeleceu um diálogo entre o local e o universal, numa repetição em diferença do que propunha Machado de Assis. Conforme exposto, Mário de Andrade não buscava mais uma essência nacional que representasse o brasileiro-tipo, mas retornou às origens, no intuito de questionar o mito de fundação do povo brasileiro difundido pelo Romantismo, o qual sustentava a idéia de união pacificadora entre duas culturas – a autóctone e a estrangeira – por um processo de aculturação. Ao desconstruir a identidade nacional, Mário repensou a imagem

⁴³ Expressão tomada de empréstimo a Mário de Andrade, citada no item anterior. Para confirmar, ler: JOHSON, 1982, p. 56.

de “dois em um”, substituindo-a pela representação de “pelo menos três em um”. Em sua rapsódia, esse propósito se concretiza por meio da configuração de um “herói” nacional (Macunaíma) que representa as múltiplas faces do brasileiro, como resultado de um processo contínuo de hibridação cultural, desde a colonização até a primeira metade do século XX, correspondente à época em que vivia o autor, conforme discutido no item anterior.

Voltando à explicação dada no parágrafo introdutório deste item, reafirma-se que Machado de Assis, em sua prosa de ficção romanesca – tratando-se nesse caso de *Dom Casmurro* –, promoveu uma diferenciação em relação ao tema nacionalista. Comparando o arcabouço ideológico que dá sustentação à epopéia indianista de José de Alencar e à rapsódia brasílica de Mário de Andrade, infere-se que o romance de costumes de Machado de Assis pode ser concebido como uma fratura no percurso identitário da nação trilhado pelos outros autores em *O Guarani* e *Macunaíma*. Isto porque, dentre as suas preocupações, não estava a de configurar um “herói” nacional, nem tampouco de resgatar as origens da formação étnica no território brasileiro, mas a de apurar e trazer à tona as mazelas da sociedade e do comportamento humano, unindo na tessitura do texto categorias nacionais e universais, já que a sua obra se reportava às relações sociais no contexto do Rio de Janeiro do século XIX e, dentro desse universo, o autor ia deslindando sentimentos e condutas que aproximam homens de temporalidades e espacialidades distintas.

Em *Dom Casmurro*, a dose do nacionalismo machadiano estava num questionamento a uma organização social intrincada, que convivía com um modelo patriarcal de autoridade e (in)subordinação visível nas relações interpessoais em meio aos avanços da sociedade burguesa que caminhava em direção ao liberalismo. Tudo isso regado a pitadas de humor e ironia. Dentro deste contexto, o escritor voltava o olhar, entre outras coisas, para as relações de gênero, que, como bem ressalta Amélia Montechiari Pietrani, “inscrevem o discurso do autor para além do seu próprio tempo” (2000, p. 13). O seu discurso apontava para a dessacralização da simbologia feminina, promovendo perfurações nas concepções ortodoxas acerca dos papéis sociais que eram atribuídos ao sexo masculino e ao feminino. Por esse viés,

[a] narrativa machadiana abre-nos⁴⁴ um campo de visão para se compreender a nação, o masculino e o feminino, como heterogeneidade, diferença, ambigüidade, campo de forças em que vigoram contradições e o sempre presente enigma da identidade (*ibidem*, p. 14).

É por meio dessa vertente que a adaptação cinematográfica do romance *Dom*

⁴⁴ O uso da forma verbal no presente, bem como na primeira pessoa, contrariando as formas adotadas neste trabalho, respeita ao estilo de composição da autora citada.

Casmurro, dirigida por Moacyr Góes, se aproxima e se distancia da obra de Machado. Além disso, é pela perspectiva de gênero que o filme *Dom* lança um ponto de vista acerca da questão nacional diferenciado dos filmes *O Guarani* e *Macunaíma*, analisados anteriormente.

Sabe-se que o filme *Dom* não revela uma intenção primordial, por parte do diretor, de promover uma leitura da nação numa perspectiva ufanista ou contestadora, como fica explícito nos filmes em estudo, de Norma Bengell e de Joaquim Pedro de Andrade. Não obstante, ainda que Moacyr Góes não toque direta e objetivamente na temática nacional, pode-se observar um “cadinho” de “cor local” no enfoque dado à relação entre os personagens Bento e Capitu – inspirados na obra machadiana –, através do qual se percebem traços de sobrevivência do sistema patriarcal nas relações de gênero no Brasil, mesmo numa sociedade “pós-moderna”. Essa temática, entretanto, apresenta pontos de articulação com o contexto universal de relacionamento entre homens e mulheres, havendo, nesse aspecto, uma intersecção entre os pressupostos estéticos e éticos do escritor de *Dom Casmurro* e do cineasta responsável pela transposição desta obra para o meio fílmico.

Cabe aqui evidenciar como Moacyr Góes atualizou as questões de gênero enfocadas na obra machadiana por meio dos personagens Dom Casmurro e Capitu, sem, contudo, perder de vista a permanência de alguns aspectos no tratamento dispensado ao feminino ainda na contemporaneidade.

Com esse propósito, procurar-se-á discutir as configurações identitárias do feminino no filme *Dom*, tomando como referência as alternativas do discurso da personagem Ana, outra Capitu. Para tanto, serão recortados fragmentos do discurso do narrador *over*⁴⁵ e/ou do personagem Bento, estabelecendo-se nesse processo um diálogo com a tradição literária. Nesse diálogo, problematizar-se-á a permanência e a ruptura do perfil identitário da personagem feminina. Além disso, discutir-se-ão aspectos da ficção brasileira em relação à realidade social, questionando-se o contexto contemporâneo quanto à representação do feminino.

Passando à análise deste objeto de estudo, afirma-se que, através do filme *Dom*, o autor opera uma (re)Capitu(lação) da personagem machadiana. A adaptação realizada traz à cena uma outra Capitu, reencarnada na personagem Ana, cuja *performance* é reconfigurada num processo de repetição em diferença da obra literária. Assim como nesta, na trama cinematográfica, põe-se em questão os artifícios da dissimulação e do poder sedutor de

⁴⁵ O narrador *over* é um recurso da linguagem cinematográfica, cuja voz mantém o timbre de um determinado personagem e serve para materializar o pensamento. No filme em análise, serão destacadas situações de voz em *over* representativas do pensamento do protagonista.

Capitu, bem como a prática de adultério, conduzindo a narrativa no sentido de plantar a semente da dúvida no espectador.

Convém ressaltar que, na adaptação fílmica, a identidade da referida personagem é, até certo ponto, atualizada conforme os valores da sociedade contemporânea do início do século XXI e as conquistas alcançadas pelos movimentos feministas ao longo do século XX. Trata-se, pois, de uma identidade construída historicamente, mas que ainda esbarra nos preconceitos masculinos herdados da sociedade patriarcal. Nesse sentido, o perfil da personagem é traçado a partir do entrelaçamento entre ficção e realidade, porém dentro de uma perspectiva mimética, pois é fato que a arte cinematográfica não se relaciona diretamente com o real, mas a ele faz alusão de forma recriadora.⁴⁶

Para melhor compreender a atualização promovida por Moacyr Góes, faz-se necessário descrever o perfil de Capitu na obra de Machado de Assis.

Pelo olhar do narrador-personagem Bento Santiago, a personagem em questão é retratada como uma moça de origem humilde – filha de um funcionário público – que se une a ele (Bento) não só por amor e por laços de amizade e respeito à sua família, mas também pelo desejo de ascender socialmente mediante um casamento que lhe garantisse uma posição confortável. Desse modo, a personagem é pintada como ambiciosa e astuciosa. Na visão do narrador, sua ascensão não é resultante de uma herança familiar; portanto, não vem de berço, mas dos mecanismos de dissimulação, calculismo e do poder de sedução por ela alçados para atingir os seus objetivos.

Num complexo entrelaçamento entre ficção e realidade, o perfil de Capitu, no romance de Machado de Assis, é delineado em conformidade, mas também em confronto com a situação da mulher no contexto da sociedade oitocentista. Conforme os valores da época, a personagem machadiana apresenta-se como uma mulher à frente do seu tempo, que tem idéias próprias, ou melhor, “idéias atrevidas”, as quais subvertem os padrões de comportamento feminino, tradicionalmente aceitos num universo de relações predominantemente patriarcais. O trecho a seguir descreve atributos que ferem esses padrões:

[...] No colégio onde, desde os sete anos, aprendera a ler, escrever e contar, francês, doutrina e obras de agulha, não aprendeu, por exemplo, a fazer renda; por isso mesmo, quis que prima Justina lho ensinasse. Se não estudou latim com o padre Cabral foi porque o padre, depois de lha propor gracejando, acabou dizendo que latim não era língua de meninas. Capitu

⁴⁶ O imbricamento entre ficção e realidade está sendo aqui tratado conforme a concepção de *mimesis* de Anélia Pietrani, a partir da qual “[a] *mimesis* não é cópia porque ela não se encerra no real, que, na verdade, a alimenta”. Trata-se, pois, de “um ato criador e, exatamente por isso, não há que ser entendida como mera cópia da realidade” (2000, p. 25).

confessou-me um dia que esta razão acendeu nela o desejo de o saber. Em compensação, quis aprender inglês com um velho professor amigo do pai e parceiro deste ao solo, mas não foi adiante. Tio Cosme ensinou-lhe Gamão (ASSIS, 2000, p. 53).

A narrativa deixa entrever que a educação formal conduzida pela escola volta-se, dentre outras coisas, para o aprendizado das prendas do lar, como forma de “preparar” as mulheres para o casamento, através do qual é recomendável – no contexto dos oitocentos – que assumam a condição de “donas de casa”. Entretanto, Capitu demonstra interesses por atividades comumente reservadas aos homens: aprender latim, jogar gamão...

Para Anélia Montechiari Pietrani, a construção desse perfil de mulher revela uma tendência do escritor fluminense em questionar os limites entre o masculino e o feminino, estabelecendo uma “crítica agudíssima” no que diz respeito ao “papel reservado à mulher no sistema patriarcal, basicamente fundamentado em um caráter misógino” (PIETRANI, 2000, p. 53).

Roberto Schwarz (1997), por sua vez, julga que o temperamento e as atitudes de Capitu representam os avanços da sociedade burguesa em direção ao liberalismo; portanto, simbolizam uma traição à sociedade patriarcal. Por outro lado, o comportamento opressor e reacionário de Dom Casmurro simboliza a manutenção da ordem patriarcal.

É sabido que a sociedade oitocentista representada na obra de Machado de Assis estava dividida entre o sistema patriarcal remanescente e o modelo liberal que entrava em circulação. Entretanto, prefere-se concordar com as idéias de Sidney Chalhoub (1998), segundo as quais as atitudes transgressoras de Capitu, na primeira parte da narrativa, se justificavam pela necessidade de subverter sorrateiramente – “aos saltinhos” – a ideologia da sociedade patriarcal para, em seguida, acomodar-se a ela. Utilizando-se de suas palavras: “O que vemos inicialmente é que Capitu recusa a via de confronto direto; confessar a falta de vocação seria ‘aparecer francamente’. Escolhe a via sinuosa; ou seja, procura induzir nos outros sujeitos movimentos que lhe interessam a ela, Capitu” (CHALHOUB, 1998, p.120).

Sentindo-se ameaçada com a possibilidade de perder Bentinho para sempre com a ida de seu companheiro para o seminário, conforme promessa de D. Glória – a mãe do rapaz –, Capitu dirige a “campanha do casalzinho”⁴⁷ com cautela, lutando contra a vontade da família Santiago, contudo procurando, aparentemente, não contrariar o desejo de sua futura sogra. Isto é o que se constata nos trechos a seguir:

⁴⁷ Expressão usada por Schwarz. In: _____. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Capitu temia a nossa separação, mas acabou aceitando este alvitre, que era o melhor. Não afligíamos minha mãe, e o tempo correria até o ponto em que o casamento pudesse fazer-se. Ao contrário, qualquer resistência ao seminário confirmaria a denúncia de José Dias. Esta reflexão não foi minha, mas dela (ASSIS, 2000, p. 77).

– Minha filha, você vai perder o seu companheiro de infância...
[...] beijou-lhe a mão, e disse-lhe que já sabia disso por mim mesmo. Em particular animou-me a suportar tudo com paciência; no fim de um ano as coisas estariam mudadas; e um ano andava depressa. [...] O que unicamente digo aqui é que, ao passo em que nos prendíamos um ao outro, ela ia prendendo minha mãe, fez-se mais assídua e terna, vivia ao pé dela, com os olhos nela [...](*ibidem*, p. 78 – 79).

Percebendo que a vontade de D. Glória é quase inviolável, Capitu conduz o seu discurso no sentido de fazer crer que o desejo da mãe de Bentinho é também o seu desejo. Acresce-se um outro exemplo:

– E você, Capitu, interrompeu minha mãe voltando-se para a filha do Pádua que estava na sala, com ela, – você não acha que o nosso Bentinho dará um bom padre?
– Acho que sim, senhora, respondeu Capitu cheia de convicção (*ibidem*, p. 98).

Com essa estratégia, a menina revela-se meiga e compreensiva, como também mostra deferência e “subordinação” aos desígnios de D. Glória, encobrando as faces da dissimulação e da mentira. O seu gesto, pois, pode ser concebido como uma arte de resistência, capaz de, aos poucos, solapar as fortes convicções da senhora Santiago de que o destino do seu filho era o seminário.

Com o tempo, Capitu acaba “conquistando as boas graças da futura sogra”⁴⁸, por quem passa a ser vista como uma espécie de anjo da guarda, que lhe faz companhia, compartilhando assim as saudades de Bentinho, oferecendo-lhe alguns préstimos. A título de ilustração, serão destacados alguns exemplos:

Capitu ia agora entrando na alma de minha mãe. Viviam o mais do tempo juntas, falando de mim, a propósito do sol e da chuva, ou de nada; Capitu ia lá coser, às manhãs; alguma vez ficava para jantar.

[...]

Como minha mãe adoecesse de uma febre, que a pôs às portas da morte, quis que Capitu lhe servisse de enfermeira. Prima Justina, posto que isto a

⁴⁸ Expressão de Schwarz (1997).

aliviasse de cuidados penosos, não perdoou à minha amiga a intervenção (ASSIS, 2000, p. 98 – 99).

Capitu era naturalmente o anjo da Escritura. A verdade é que minha mãe não podia tê-la agora longe de si. A afeição crescente era manifestada por atos extraordinários. Capitu passou a ser a flor da casa, o sol das manhãs, o frescor das tardes, a lua das noites; lá vivia horas e horas, ouvindo, falando e cantando. Minha mãe apalpava-lhe o coração, revolvía-lhe os olhos, e o meu nome era entre ambas como a senha da vida futura (*ibidem*, p. 113).

É assim que Capitu vence a superstição religiosa de D. Glória e consegue dissuadi-la da idéia de manter seu filho no seminário. “As manobras de Capitu terminam bem, pelo triunfo do amor e pelo casamento” (SCHWARZ, 1997, p. 14).

Postula-se, contudo, que as manobras de Capitu (o calculismo, a dissimulação) são completamente verossímeis com o contexto histórico-social aludido pela narrativa literária. No século XIX, o destino natural da mulher é o matrimônio, do qual depende a sua autonomia financeira e o reconhecimento na sociedade. Segundo Ingrid Stein: “[...] da alternativa entre o celibato e o matrimônio, este último é o que representa a perspectiva ideal de aceitação social para o indivíduo do sexo feminino. Quanto ao celibato, havia uma divisão entre a clássica categoria da ‘solteirona’ e o ingresso na instituição religiosa” (1984, p. 30). Além do mais:

A vida celibatária era pouco atraente para a mulher: significava viver na casa paterna, submeter-se aos seus regimes e, principalmente, permanecer economicamente dependente do pai; conformar-se ‘à vida cinzenta de solteirona, acompanhando a mãe às visitas ou entregando-se aos bordados e à educação dos sobrinhos’. Permanecer solteira implicava um desprestígio, o que aliás é compreensível numa sociedade expressamente interessada numa ordem baseada na estrutura casamento/família (STEIN, 1984, p. 30 – 31).

Sendo assim, as mulheres daquela época sentem na pele a necessidade de casar-se, pois, caso contrário, são discriminadas pela sociedade, passando a conviver com os rótulos de “solteironas” ou de “titias”. Conforme aponta Beauvoir: “O casamento não é apenas uma carreira honrosa e menos cansativa que muitas outras: só ele permite à mulher atingir a sua dignidade social integral e realizar-se sexualmente como amante e mãe” (1980, p. 67). Neste caso, não resta a Capitu outra alternativa senão lutar com unhas e dentes para casar com Bentinho e assumir uma condição social devidamente reconhecida e aceita.

Numa situação diversa da personagem machadiana, a Capitu do filme é retratada como uma atriz, uma mulher emancipada intelectual e financeiramente. Sendo assim, a sua união com Bento é movida, sobretudo, por laços afetivos; não representa uma condição de

sobrevivência, muito menos uma garantia de sua “dignidade social”. Talvez por isso não seja uma relação oficializada pelas instituições civis e/ou religiosas do casamento. Estabelecendo uma conexão entre a vida e a arte, este fato pode simbolizar uma crescente autonomia da mulher nas esferas pública e privada. Também pode ser um indicador do declínio das formas tradicionais da família e do processo de libertação sexual feminina.

No entanto, por meio da trama que envolve os personagens Bento e Capitu, o filme de Moacyr Góes dá conta de mostrar que, se por um lado a mulher do século XXI já pode desfrutar de inúmeras conquistas que as colocam em “pé de igualdade” com o homem em relação ao desempenho de certas funções sociais, por outro, a discriminação sexual e as formas de dominação masculina ainda resistem nas relações interpessoais e heterossexuais.

Um exemplo disso é que a independência conquistada por Ana (Capitu) através da profissão de atriz, ao mesmo tempo em que funciona como um atrativo e é o motivo do reencontro do casal, é um dos elementos desestabilizadores da relação. Bento não tolera que Ana, a sua Capitu, tenha vida própria, pois isso em sua imaginação doentia representa uma ameaça ao relacionamento. Não se trata para ele de ser amado e sim de não ser enganado. Ele não hesita em tentar infligir a Capitu um regime de recalque, procurando meios de vedar-lhe o acesso ao mundo exterior, com o fim exclusivamente de salvaguardar a imagem do macho provedor e controlador. A primeira tentativa no sentido de trancafiar a sua companheira em casa se dá no momento em que Dom pede a seu amigo Miguel para não convidar Ana para trabalhar com ele, alegando que não acha legal que o seu filho fique em casa com a babá:

BENTO: Queria conversar com você pessoalmente. Queria te fazer um pedido. Miguel, esquece essa história de chamar Ana para trabalhar agora! É, sei que isso pode parecer uma coisa meio do século passado ...

MIGUEL: Do século passado não, né Bento?! Século retrasado! Século XIX!

BENTO: Não é isso, Miguel. Olhe só, Joaquim é muito pequenininho. Eu não acho legal uma criança ficar com uma babá. Já imaginou seu filho ser criado por uma pessoa que você não conhece direito, ter uma formação precária ... É evidente que Ana precisa voltar a trabalhar e eu sei que esse mundo de vocês é muito fascinante.

MIGUEL: Olha só, Bento, tem duas coisas aí: uma é que eu não posso entrar num conluio contigo e contra a Ana ...

BENTO: Não é conluio nem é contra Ana!

MIGUEL: Claro que é, Bento! Ela está sabendo que você tá me pedindo isso?

BENTO: É óbvio que não!

MIGUEL: Então! Outra coisa é que essa é uma história de vocês. Me desculpe, mas eu não vou me meter não. Esquece isso, Dom! (GÓES, 2003)

A tentativa de Bento (Dom) é fracassada, pois logo sua companheira volta a trabalhar como atriz (FIGURA 16). Atordado pelas suspeitas de que Ana o esteja traindo com Miguel, Bento chega ao ponto de interrompê-la nas gravações e exigir que ela volte para casa com ele imediatamente. Ela tenta contornar a situação e pondera sobre o gesto impulsivo do marido, mas Bento está irredutível. Apesar disso, Ana não se deixa dominar pelos caprichos dele e decide concluir o seu trabalho, como se observa no diálogo a seguir:

BENTO: Vamos voltar para São Paulo!
 ANA: Que é isso, Bento, eu tou trabalhando!
 MIGUEL: Bento, eu acho que a gente tá precisando ...
 BENTO: Vamos embora, Ana, eu vim aqui para te buscar!
 ANA: Calma, Bento! Deixa eu terminar meu trabalho. Só falta mais uma cena.
 MIGUEL: Bento, que é que tá acontecendo com você, heim cara? Você tá estranho!
 BENTO: Você não vai comigo?
 MIGUEL: Bom, acho melhor deixar vocês dois sozinhos.
 ANA: Que horror, Bento! Miguel é teu amigo!
 BENTO: Não sei por que vocês estão tão constrangidos; afinal de contas, nós somos um triângulo!
 ANA: Que é isso?! Que conversa é essa?!
 BENTO: Não sei. Pergunte pro Miguel. Talvez ele se lembre de algum filme!
 ANA: Você tá louco!!!
 BENTO: Você vai ou não vai comigo?
 ANA: Eu vou terminar o meu trabalho.
 BENTO: Tá bom (GÓES, 2003).

Em casa, Bento e Ana continuam a conversa e o marido enciumado desfere uma série de acusações contra a sua esposa, ao que ela reage veementemente, dizendo: “Mimado, você não passa de um garoto mimado. Eu sempre trabalhei e me orgulho disso. Para você, uma mulher que trabalha é uma puta. Amanhã eu vou embora com o nosso filho” (GÓES, 2003).

O discurso da personagem demonstra a recusa de Ana em silenciar e se submeter às práticas de dominação e controle exercidos por Dom, que quer se colocar como a cabeça do casal, assumindo o comando da situação a dois. As palavras proferidas ao esposo esboçam uma reação contra a condição de objeto do desejo e da vontade masculina que lhe é imputada. Revelam a pretensão, por parte da personagem, de se impor como sujeito, capaz de tomar as suas próprias decisões. Vê-se aí o lado forte e politizado dessa persona. A densidade de seu perfil está, sobretudo, na expressão do seu querer e em sua altivez, traços que denotam uma personalidade marcada por um grau elevado de conscientização. Ana (Capitu) pode ser considerada como “um exemplo do que se passou a denominar de ‘mulher moderna’, que circula com maior desenvoltura pelo mundo público, que conquista degraus em sua carreira,

que é capaz de ser uma pessoa com identidade própria” e que quer fazer valer as suas conquistas, mesmo que, para isso, pague um preço alto (ZUWICK, 2001, p. 34-35).

A fala proferida por Ana demonstra que um homem enciumado confunde a mulher livre e independente com a mulher fácil. Isso mostra que é muito difícil a uma mulher colocar-se em pé de igualdade com o homem, posto que essa igualdade não é concretamente reconhecida e realizada, pois a independência social e financeira do sexo feminino ainda assusta uma grande parte do universo masculino. Desse modo, a “ira masculina”, em muitos casos, advém de uma sensação de perda de poder em relação ao sexo oposto, no sentido de que a emancipação feminina, como argumenta Castells (1999), abala a legitimidade da dominação do homem-esposo em sua condição de provedor da família, abrindo brechas para que a mulher se coloque de igual para igual em relação a ele, passando a ter poder de decisão sobre si e sobre os destinos do casal.

Levando adiante o propósito de abrir mão do relacionamento e ir embora com seu filho, Ana mostra que não escolheu o caminho da resignação e sim da luta pela liberdade e autonomia. No entanto, ela não vai muito longe, uma vez que morre num acidente de trânsito. Este incidente pode simbolizar um limite à emancipação feminina que, apesar dos avanços, não foi ainda de tudo conquistada. Isto prova que “[...] a estrutura social não foi profundamente modificada pela evolução da condição feminina; este mundo, que sempre pertenceu aos homens, conserva ainda a forma que lhes imprimiram” (BEAUVOIR, 1980, p. 450). Em outras palavras, “[os] tempos são outros, mas, para as mulheres, parece que, junto com os novos tempos, permaneceram os velhos, lado a lado, um constantemente interferindo no outro” (STREY, 1997, p. 94). (FIGURA 17)

Nesse sentido, o comportamento de Bento em relação a Capitu reflete o esquema de dominação masculina, que tem suas raízes no sistema patriarcal; e que ainda deixa as suas marcas na sociedade contemporânea, como forma de resistência aos avanços conquistados pela mulher.

Como o espectador pode observar, a todo momento Bento procura exercer uma forma de poder sobre Ana, controlando e, muitas vezes, distorcendo seus gestos, seus hábitos e seus discursos. Contudo, conforme salienta Roberto Machado, interpretando as idéias de Foucault, “[...] o poder não é algo que se detém como uma coisa, como uma propriedade, que se possui ou não. Não existe de um lado os que têm o poder e de outro aqueles que se encontram dele

alijados” (1998. p 14)⁴⁹. O exercício do poder se estabelece numa via de mão dupla, onde os agentes nele envolvidos deparam-se ora com sua efetivação, ora com sua anulação. Dentro desse ponto de vista, o poder de Bento é relativizado, na medida em que Ana reage contra ele. Acredita-se que, por meio do enfrentamento dos protagonistas, Moacyr Góes pôde mais uma vez estabelecer um elo entre a ficção e a realidade, deixando aflorar um movimento ambivalente e dialético de crise e de resistência das posturas eminentemente patriarcais no seio da sociedade.

Portanto, se é fato que as formas de dominação masculina no Brasil contemporâneo ainda são notórias, é fato também que a resistência feminina vem crescendo e se manifestando de diversas maneiras: seja pelo exercício da profissão e pela independência financeira, seja pelo acesso à educação ou pelo controle da fecundidade. Desse modo, o “poder” masculino nunca existe como capacidade *absoluta* nem há impotência *absoluta* por parte da mulher.

Mesmo assim, na vida e na arte, a mulher vem sendo punida por suas conquistas e (in)submissões. O seu empreendedorismo em busca de autonomia e liberdade tem-lhe custado caro e, muitas vezes, é paralisado ou estigmatizado pelo universo marcadamente patriarcal com que interage. Em relação ao alto preço de suas conquistas, Castells chama atenção para o fato de que a participação maciça das mulheres em diversos setores da sociedade “colocou[-lhes] um peso sobre os ombros”, fazendo com que elas tivessem que enfrentar “quádruplas jornadas diárias (trabalho remunerado, organização do lar, criação dos filhos e a jornada noturna em benefício do marido)” (1999, p. 170). Em se tratando da ficção cinematográfica de Moacyr Góes, a autonomia e a (in)subordinação de Capitu são barradas pelo silenciamento total representado pela morte. Através desta estratégia, são aplacadas as atitudes “desafiadoras” da personagem. Da mesma maneira, o seu “direito à voz”, isto é, à contestação é caçado de uma vez por todas. O episódio do acidente de trânsito que leva à morte da personagem pode ser interpretado também como uma punição ao suposto adultério cometido por Ana. Neste caso, funcionaria como um artifício que garantisse a dissolução do famigerado triângulo entre ela, Dom e Miguel; e que, de certo modo, lavaria a honra do amante traído (não sendo dele (Bento), Capitu não seria de mais ninguém). Acredita-se que esta é uma estratégia dramática do argumento do filme para mostrar que a mulher continua sendo punida por uma sociedade que ainda conserva posturas patriarcais.

Em *Dom Casmurro* não é muito diferente; Capitu é punida por ser uma mulher liberal.

⁴⁹ Este argumento encontra-se na página 14 da introdução do livro *Microfísica do Poder* e não na página 14 do primeiro capítulo da obra. Em caso de dúvida, conferir numeração *in locu*. FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. 13. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

As atitudes conservadoras e castradoras de Bento (Santiago) em relação a ela são visíveis. Depois de casada, Capitu acomoda-se estrategicamente aos valores da sociedade patriarcal e “submete-se” às determinações e às formas de controle de seu esposo. Quando suas atitudes mostram-se de certo modo irreverentes aos olhos do marido enciumado, este trata logo de impor-lhe limites e, até mesmo, de silenciá-la, ao que ela cede para não infringir os valores do contexto sócio-cultural em que vive, nem comprometer sua imagem social, fingindo, contudo, submeter-se aos seus desígnios. Isto é o que se vê no episódio em que Capitu vai ao baile com os braços desnudos, conforme será discutido no próximo capítulo.

Não só nesse episódio, mas durante toda a vida conjugal e, mesmo após a separação, Capitu segue “atendendo” aos caprichos do seu esposo e “submetendo-se” às mais diversas formas de silenciamento, como prova o discurso do narrador:

Dali em diante foi cada vez mais doce comigo; não me ia esperar à janela, para não despertar-me os ciúmes, mas quando eu subia, via no alto da escada, entre as grades da cancela, a cara deliciosa da minha amiga e esposa, risonha como toda a nossa infância (ASSIS, 2000, p. 153).

A única reação explícita e diretamente manifestada contra o marido se dá na ocasião em que Bento a acusa de ter tido um filho fora do casamento, traindo-o com seu amigo Escobar. Remonte-se às palavras da personagem:

– Só se pode explicar tal injúria pela convicção sincera; entretanto, você que era tão cioso dos menores gestos, nunca revelou a menor sombra de desconfiança. Que é que lhe deu tal idéia? Diga, – continuou vendo que eu não respondia nada, – diga tudo; depois do que ouvi, posso ouvir o resto, não pode ser muito. Que é que lhe deu agora tal convicção? Ande; Bentinho, fale! Fale! Despeça-me daqui, mas diga tudo primeiro.

[...]

– Não, Bentinho, ou conte o resto para que eu me defenda, se você acha que eu tenho defesa, ou peço-lhe desde já a nossa separação; não posso mais!

[...]

– Pois até os defuntos! Nem os mortos escapam aos seus ciúmes!

[...]

– Sei a razão disto; é a casualidade da semelhança... A vontade de Deus explicará tudo... Ri-se? É natural; apesar do seminário, não acredita em Deus; eu creio... Mas não falemos nisso; não nos fica bem dizer mais nada. (ASSIS, 2000, p. 174-175)

Logo, a voz de Capitu é calada e o seu suposto ato de traição é aplacado com a separação, que a obriga a viver de aparências na Suíça, onde passa a morar até a morte, a pretexto de estar cuidando da educação do filho. Endossando as palavras de Pietrani, este “é o silenciamento final, que se manifesta em dobra; no nível do relato, Capitu é exilada para o estrangeiro e morre; no nível da narrativa, Capitu perde, de uma vez por todas, o direito à voz e sai de cena também como personagem” (2000, p. 72).

Note-se que tanto no livro quanto no filme a autonomia e a liberdade femininas são pagas com a morte; o desaparecimento de cena. O direito à vida é-lhe vetado.

No romance, todas essas formas de silenciamento, exceto a morte, são estratégias adotadas por Bento Santiago para impedir o acesso de Capitu ao mundo exterior. No entanto, a “submissão” da personagem machadiana aos desígnios do marido é uma alternativa por ela encontrada dentro dos códigos do patriarcado ferido, pois ela desvela “uma grande capacidade de percepção da realidade e muita vontade e faculdade de empenho no sentido de atingir os objetivos que se colocam” dentro das condições que lhes são disponibilizadas (STEIN, 1984, p. 69). “Esta capacidade de contato direto com o real implica que valorize por sua vez aquilo que a sociedade valoriza” (*ibidem*, p. 69).

Nesta relação dialética de repetição e diferenciação do romance de Machado de Assis, a história de “amor, suspeita e ciúmes” é a mola-mestra da narrativa fílmica. Assim como no romance, a relação dos protagonistas é abalada pelas suspeitas, por parte de Dom (Casmurro), de que a sua amada o esteja traindo com o seu melhor amigo (Escobar – na obra literária / Miguel – no filme). Em ambas as narrativas, a conduta da personagem é avaliada por um olhar masculino que acompanha todos os seus passos e interpreta o que vê. A narrativa fílmica segue a narrativa ficcional e é conduzida no sentido de colocar o protagonista na condição de vítima da famigerada dissimulação de Capitu (FIGURAS 18 e 19).

No livro, é possível perceber que, para construir o perfil da “antagonista”, o narrador-personagem lança mão de uma imagem que confirme sua tese a respeito da dissimulação de Capitu. D. Casmurro concentra o seu foco de atenção no olhar da personagem, apoiando-se, para tanto, na visão e julgamento implacáveis de José Dias e de prima Justina em torno do gesto da amada. Deste modo, os olhares se cruzam – os olhares dos incansáveis observadores com o olhar daquela que está sendo constantemente vigiada em seus gestos e passos.

Segundo prima Justina, Capitu “olhava por baixo”, não encarava as pessoas de frente. Na visão de José Dias, a menina possuía olhos de “cigana oblíqua e dissimulada”. Como se nota, na acepção dos agregados, Capitu não passa de uma fingida. O narrador também está

convencido disso. Por isso, corroborando as palavras dos agregados, tenta a todo custo dar provas da política dos olhos baixos em Capitu: “Não me olhou de rosto, mas a furto e a medo, ou, se preferes a fraseologia do agregado, oblíqua e dissimulada” (ASSIS, 2000, p. 61). Numa outra passagem do romance, essa idéia é reforçada: “Capitu olhou para mim, mas de um modo que me fez lembrar a definição de José Dias, oblíquo e dissimulado; levantou o olhar; sem levantar os olhos” (*ibidem*, p. 72).

A política dos olhos baixos atribuída a Capitu na narrativa machadiana, é apresentada como uma deficiência moral, como falta de franqueza, como artifício da menina para pôr em prática os seus interesses de ascender socialmente através do casamento. Observa-se, pois, que a metáfora do olhar constitui-se num traço fundamental na constituição do perfil da personagem na obra de Machado de Assis. Define-se como um traço depreciador da moral de Capitu, que é tida como dissimulada, calculista e traidora.

Na obra machadiana, a tão propalada dissimulação de Capitu provoca em Bento Santiago um misto de aprovação e desaprovação. Se, por um lado, o encanta por satisfazer os seus interesses pessoais de sair do seminário, por exemplo; por outro, deixa-o desconfiado acerca de sua integridade como pessoa. Na sua concepção, se Capitu é capaz de dissimular os seus encontros com ele (Bentinho), pode muito bem dissimular os seus encontros com Escobar, o melhor amigo do casal, por quem julga estar sendo traído. Dentro dessa perspectiva, Capitu é para ele objeto de amor e ódio.

Quanto à acusação de dissimulação por parte de Capitu, é preciso ponderar que isto não pode ser concebido como uma prática que a leva ao adultério, mas como um mecanismo de sobrevivência próprio da época em que vive. Sua conduta, portanto, está de acordo com o código moral, segundo o qual a mulher não pode olhar o homem de frente e de igual para igual, mas como um ser submisso a ele. Isso é o que demonstra Silviano Santiago, ao afirmar que:

A dissimulação feminina é um dado que existe e existirá na sociedade que Machado descreve, e que pode ser observado em toda jovem que se enamora e deseja casar-se. É como consequência de sua própria posição frente ao homem, dentro da sociedade, e de modo algum pode ser tomada como exemplo de futura traição. A não ser, é claro, que se dê mais importância ao verossímil que a verdade (SANTIAGO, 2000, p. 39).

Nesse sentido, ele ainda adverte que:

À multiplicidade de experiências que o homem pode ter por ser livre, corresponderá na jovem solteira ao uso, caso queira a liberdade, de múltiplas máscaras. A aceitação de qualquer experiência por parte da mulher, aliás, requer obrigatoriamente a *dissimulação*: esconder é a sua atitude habitual, mesmo porque o próprio recato que namorado/noivo/marido exige dela é um véu que cobre seus mais legítimos sentimentos (*ibidem*, p. 31).

Além disso, não se pode interpretar a dissimulação e o calculismo atribuídos à personagem apenas sob a perspectiva de classe e de gênero. Retirando as vendas que lhes são colocadas por aquele que conduz a narrativa, o leitor de *Dom Casmurro* pode perceber que tais expedientes se constituem num traço marcante de uma sociedade herdeira da tradição escravista e patriarcal. Faz parte da política tanto dos senhores quanto dos dependentes, sejam eles homens ou mulheres, ricos ou pobres. Isto é o que se nota na conduta não só de Capitu, como também da maior parte dos personagens do romance machadiano: José Dias, de prima Justina e de Bentinho/Bento/Dom Casmurro.

No caso de Capitu e de José Dias, conforme atesta Chalhoub (1998), trata-se de um diálogo político dos dependentes para subverter as prerrogativas senhoriais, como forma de garantir a sobrevivência e o reconhecimento dentro desse sistema de favores. É o que se vê também em prima Justina que adota uma postura política: sabe chorar ou agradar na hora certa, garantindo, desta forma, o seu lugar de agregada na casa de D. Glória.

Em se tratando de Bentinho/Bento Santiago, a dissimulação e o calculismo são estratégias por ele adotadas para satisfazer os seus interesses pessoais, assim como em Capitu, José Dias e em prima Justina. Portanto, uma condição da natureza humana, marcada pelo jogo de poderes exercidos sob véus e disfarces. Ao representar as fragilidades humanas em sua narrativa, Machado confere à sua obra um caráter universal. Desta forma, o jogo de interesses, em Machado de Assis, transcende a discussão de classe e de gênero. É quase um universal, embora historicamente configurado em termos das estruturas sociais do seu tempo e lugar.

Ainda que a prática da dissimulação seja um traço marcante e uma forma de resistência possível numa sociedade que ainda conserva valores patriarcais e recém-saída da escravidão, no discurso do narrador-personagem a ênfase nesse gesto é dada em relação à personagem Capitu. Na narrativa literária, subjazem alguns componentes míticos vinculados ao perfil desta personagem. Pode-se fazer uma associação entre a sua conduta e o mito da *ariana*. Para melhor explicá-lo, faz-se necessário recorrer ao sentido da referida palavra. Etimologicamente, este vocábulo está relacionado à palavra *aranha*. Sendo esta um animal que fisa a sua presa em sua teia, a menina, comparada dessa maneira, é vista como um ser devorador, que vai tecendo situações, como numa teia, enredando Bentinho. A palavra

aranha/ariana simboliza um elemento construtor, solar, ascendente. Olhando por esse prisma, reforça-se a idéia de que Capitu constrói a sua teia para fregar a sua presa (Bentinho) e, desta forma, obter ascensão social. A palavra *ariana*, por sua vez, associa-se à idéia de “mulher grande, forte, ao mesmo tempo boa e má” (SANT’ANNA, [s.d.], p.270). Não seria essa a imagem que se quer passar de Capitu?

Com relação ao filme, observa-se que o discurso narrativo também é construído no sentido de deixar pistas – embora não prove nada – acerca da dissimulação de Capitu. Não é à toa que uma das estratégias adotadas pelo roteirista foi atribuir à personagem o papel de atriz; portanto “profissional” na arte de fingir. Além disso, em determinados trechos da narrativa, o narrador-personagem a acusa de dissimulada, por vezes, de forma direta, por outras, indiretamente, como é possível perceber na seqüência em que Ana convida Dom para almoçar fora. No restaurante, ela vai ao banheiro e lá recebe um telefonema de Miguel convidando-a para participar de um filme seu. A configuração da montagem, juntamente com o discurso de Dom, deixam no ar a suspeita de dissimulação e calculismo. Tome-se o diálogo entre Ana e Bento:

ANA: Já venho tá, amor.

BENTO: Te espero no bar.

(Ela vai ao banheiro.)

(Retorna.)

BENTO: Eu pedi um *champagne* pra gente.

ANA: Vamos comemorar.

BENTO: Com você, eu tenho sempre motivo para comemorar, meu amor.

ANA: Mas agora a gente tem mais um motivo pra comemorar.

BENTO: Ah é! Qual é? Eu posso saber?

ANA: Põe a mão aqui no meu coração. Adivinha quem acabou de me ligar?

BENTO: Quem?

ANA: Miguel, Bento!

BENTO: Ah é!

ANA: Tava lavando a mão e o telefone tocou.

BENTO: Como é que ele tá?

ANA: Amor, ele acabou de me convidar para fazer o filme dele. Eu tou muito feliz, Bento!

BENTO: Quando?

ANA: Nem sei, acho que na semana que vem a gente tem uma reunião. É um sonho para mim. Era tudo o que eu queria. Meu primeiro trabalho em cinema. Vamo brindar. Agora você está casado com uma atriz de cinema!

BENTO: É verdade isso que você tá me contando!?!

ANA: Por que que eu ia mentir?

Bento: Eu não tou acreditando que você acabou de receber um telefonema no banheiro!

ANA: Não. Peraí! Você tá falando de quê?

BENTO: Ana, eu não sou idiota!

ANA: Que é isso, amor!

BENTO: Cê foi me buscar no trabalho, foi toda carinhosa no carro, me

trouxe para comemorar e quer que eu acredite que Miguel te ligou agora?!
 ANA: Claro, Miguel acabou de me ligar no celular. Por que que eu ia mentir?
 BENTO: Você preparou tudo e me trouxe aqui só pra me contar! (GÓES, 2003)

Em síntese, o perfil da personagem Capitulina, reescrito por Moacyr Góes, articula por meio de imagens e discursos a obra machadiana, estabelecendo um jogo de permanência e ruptura em relação aos elementos que compõem ou, pelo menos, que se julga compor a identidade feminina. Cabe ressaltar que, nesse processo, conforme assinala Cláudio Cledson Novaes, “o filme não faz uma estilização de época voltando ao momento histórico do argumento do texto machadiano” (NOVAES, 2006, p. 2). Ao contrário, insere a personagem no novo contexto para o qual a obra se transporta: início do terceiro milênio. Ao adotar esses procedimentos na composição da personagem, o cineasta subverte o lugar da mulher na história da humanidade, colocando-a não mais na condição de dependência da proteção masculina, mas evidenciando que ainda há limites à sua emancipação.

Desta forma, Moacyr Góes contempla os leitores/espectadores com mais uma possibilidade de leitura da obra machadiana, transportando e atualizando elementos da realidade social para o interior da ficção cinematográfica por ele dirigida. Nesse caso, ele não espelha a história das mulheres, mas agencia uma espécie de crítica às histórias narradas sobre a mulher e para a mulher, numa linha de força entre a ficção e o real, cujos limites tornam-se cada vez mais tênues.

1.5 Repensando a questão

Dentro dos limites da reflexão desenvolvida neste capítulo, procurou-se evidenciar que a literatura brasileira continua sendo fonte de inspiração para os cineastas interessados em reexaminar, conforme as demandas contemporâneas, o perfil identitário da nação, promovendo um diálogo entre o passado (a tradição literária) e o presente (a tradução fílmica). A esse respeito, Marinyze Prates de Oliveira (2004), citando João Carlos Avellar, diz que o estreito vínculo entre literatura e cinema no Brasil ocorreu a princípio não por um interesse direto pelo texto literário em si, mas pelo desejo dos diretores de dialogarem com outro autor acerca de questões relacionadas à nação e à identidade nacional, levando adiante o propósito de descobrir e falar sobre o país. No contexto da contemporaneidade, o cânone literário vem sendo apropriado pela sétima arte como forma de ratificar ou problematizar a

ideologia dominante nos diversos textos literários, assumindo um caráter pragmático explícito ou implícito no texto fílmico.

É por meio de olhares entrelaçados e, até mesmo, dissonantes, com os quais se debruçam os cineastas sobre as obras canônicas da literatura, que elas seguem seu curso e dão continuidade à sua história através do cinema.

Analisando o papel da crítica como fator determinante para a vitalidade das obras literárias, Leyla Perrone Moisés conclui que:

O leitor que se torna escritor é quem define o futuro das formas e dos valores. O que leva a literatura a prosseguir sua história não são as leituras anônimas e tácitas (que têm um efeito inverificável e uma influência duvidosa em termos estéticos), mas as leituras ativas daqueles que as prolongarão, por escrito, em novas obras (MOISÉS, L., 1998, p. 13).

Acrescenta-se a esse postulado a crença em que a leitura em olho-câmera desenvolvida pelos diretores de cinema é também de suma importância na perpetuação do cânone literário. Isso se explica pelo fato de que o poder de penetração e alcance dos filmes é infinitamente maior que o dos livros, pois além de serem veiculados pelos circuitos comerciais das salas de cinema, são muitas vezes adquiridos pelos canais de TV e transmitidos em rede nacional, sem contar que são transformados em DVDs, aumentando assim sua capacidade de circulação e de audiência. Isto contribui, de certo modo, para a democratização do acesso à arte, como já postulava, em 1936, Walter Benjamin (1992) em relação aos recursos de reprodutibilidade técnica, como por exemplo, o cinema.

Além disso, ainda que o cineasta institua um modo diferente de olhar e pensar o texto literário em sua representação da nacionalidade, este permanece vivo na memória do leitor/espectador que, muitas vezes, se volta para ele (o texto) no intuito de confrontar o discurso veiculado pelo diretor com o discurso da obra literária. Nesse aspecto, reafirma-se que os textos literários representativos de momentos importantes do nacionalismo brasileiro persistem, ainda que seja como pano de fundo, nas adaptações fílmicas, pois há sempre uma perspectiva intertextual, que leva o leitor/cinéfilo a relacionar o filme à obra de origem. Afinal, por mais transgressor que seja, um diretor não subverte de tudo a produção literária, a partir da qual opera a tradução para o cinema. Alguma coisa permanece (sejam os personagens, os diálogos, o cenário, o foco narrativo, o enredo, etc.). Assim, para produzir uma versão cinematográfica de um texto da literatura, o diretor tem que adotar um mecanismo de seleção e organização para por em prática um jogo de inclusão e exclusão de elementos do

texto fonte.

Postula-se daí que a prática da tradução intersemiótica – nesse caso, do texto literário para o texto fílmico – é uma operação recriativa e crítica, como bem coloca Haroldo de Campos (2004) em relação à tradução poética. “[A] tradução de textos criativos será sempre *recriação* ou criação paralela, autônoma porém recíproca” (*ibidem*, p. 35) [*grifo do autor*]. Interage com esse conceito a formulação de Julio Plaza, cuja definição de tradução se faz saber:

Tradução como prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e re-produção, como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas eventos, como diálogo de signos, como síntese e reescritura da história. Quer dizer: como pensamento em signos, como trânsito de sentidos, como transcrição de formas da historicidade (PLAZA, 1987, p. 14).

Com base nesses conceitos, descarta-se aqui a idéia de fidelidade na tradução cinematográfica de um texto literário. Por mais conjuntiva que seja a tradução ao texto fonte, trata-se de uma (re)leitura crítica e atualizada, portanto, de uma recriação. Nesse caso, a obra “nova” (o produto fílmico) implica quase sempre numa (re)leitura do passado literário do presente do filme, ainda que o cineasta busque, ao máximo, a conservação das representações sociais produzidas no contexto histórico da narrativa literária.

Isso é o que se pode dizer a respeito do filme *O Guarani*, dirigido por Norma Bengell. Trazendo para o contexto do final do século XX a narrativa épica escrita em meados do século XIX, a diretora reencena quase integralmente os episódios de fundação da identidade nacional criados por José de Alencar, voltando-se, desta forma, para o passado literário, no intuito de reverenciá-lo. No entanto, na narrativa fílmica, apesar de ficar clara a intenção de Bengell em homenagear a obra do escritor cearense, pode-se dizer que a leitura é feita num jogo de espelhos entre o passado e o presente. Olhando por esse prisma, a narrativa reescrita através da imagem em movimento pode ser lida de duas maneiras: a partir da estrutura superficial e da estrutura profunda. Em nível de estrutura superficial, o filme traduz as condições de fundação da nacionalidade presentes no texto literário, atribuindo-lhe valores histórico, documental, retrospectivo, reverencial. Conforme explicitado no primeiro item deste capítulo, a cineasta promove a rememoração de um passado mítico e vencedor. Contudo, em nível de estrutura profunda, a narrativa fílmica faz prosseguir o mito de origem da nacionalidade, trazendo-o para o contexto presente. Reforça-se assim a idéia de unificação da identidade nacional na contemporaneidade. Dito em outras palavras, plasma-se a imagem da “instituição da nação como comunidade homogênea, detentora de uma origem e um projeto comuns a

todos os seus membros, e dotada da capacidade de transcender as separações, desigualdades, diferenças internas e simbolicamente abrigar a todos” (OLIVEIRA, 2000, p. 21). Infere-se, portanto, que o objeto da adaptação fílmica é o passado, mas um passado que se presentifica e se pereniza. Nesse caso, o texto literário trazido de volta para as telas do cinema por Norma Bengell pode ser visto, ao mesmo tempo, como passado reencenado e presente construído segundo a visão e a lógica da classe dominante e do Estado Nacional.

Aparentemente, o discurso proferido pela diretora através do filme mostra-se ingênuo, situado e congelado no passado literário, num ato reverencial ao escritor de *O Guarani* e à sua obra. No entanto, indo mais fundo na interpretação das imagens da identidade nacional estampadas na tela, pode-se perceber que Bengell engendra um discurso de cunho político-pedagógico, fundamental para despertar o sentimento de fraternidade e pertença dos brasileiros, reforçando, deste modo, a visão “oficialmente” instituída sobre a nação. Trata-se, pois, de uma versão conservadora – aos moldes da narrativa alencariana – que prolonga os valores de uma etnicidade utópica, instaurados no século XIX.

Voltando-se o olhar para as adaptações literárias levadas ao cinema por Joaquim Pedro de Andrade e por Moacyr Góes, pode-se afirmar que eles também procuraram presentificar o passado, articulando um discurso político em torno da nação e da identidade nacional, porém numa perspectiva diversa da de Norma Bengell. Enquanto no filme *O Guarani* o passado aparece na linha de frente, reencenando os episódios narrados na epopéia alencariana, e o presente está implícito (nas entrelinhas do discurso), cabendo ao leitor/espectador desvendá-lo, nos filmes *Macunaíma* e *Dom*, o presente é o carro-chefe das versões cinematográficas de Joaquim Pedro de Andrade e de Moacyr Góes. Nesse sentido, o tempo da narrativa não é mais o elucidado nas obras romanescas, mas uma temporalidade contemporânea à época de produção e lançamento das películas. No caso do filme *Macunaíma*, os acontecimentos encenados voltam-se para o Brasil pós-64, período em que se instala a ditadura militar. No filme *Dom*, a narrativa aponta para o Brasil do terceiro milênio. Todavia, em ambos os filmes, o presente é explicitado numa evocação ao passado, havendo um diálogo e, até mesmo, um confronto entre as duas temporalidades, que ora se aproximam, ora se distanciam. Nesse diálogo, o passado ficcional e histórico evocado por meio de uma prática intertextual não é o passado que permanece inalterado, mas aquele que se conserva em alguns aspectos, que permanece em outras condições ou que se altera com o passar das gerações.

Depreende-se daí que Joaquim Pedro de Andrade e Moacyr Góes não se comprometeram a reproduzir *ipsis literis* as representações sociais produzidas no contexto

histórico em que as obras literárias estão inseridas. Nesse sentido, não seguiram o padrão clássico de adaptação cinematográfica. Ao contrário, promoveram uma atualização das narrativas romanescas, trilhando o caminho da adaptação enquanto atividade criativa, de revisão e re-invenção da obra literária, sem, contudo perdê-la de vista. Com suas singularidades e assumindo um ângulo de visão deslocado e distante no tempo, reencenaram os textos romanescos de forma crítica, mobilizando um discurso político, como forma de evidenciar os entraves existentes no seio da sociedade, resultantes das diferenças cultural, econômica, de etnia e de gênero. Deste modo, promoveram uma rasura nas interpretações do Brasil enquanto “comunidade homogênea” – como, de certo modo, já haviam feito Machado de Assis e Mário de Andrade – e, por sua vez, derrubaram o mito de democracia social nas aparências.

Resguardadas as particularidades dos textos literários e filmicos em estudo, pode-se afirmar que todos eles são crivados pelo discurso nacionalista. Remetendo-se a um contexto social deslocado no tempo ou em sincronia com a época de cada autor, todos eles procuram pôr em prática uma leitura sobre a questão identitária. De forma aclamativa ou interpeladora, num tom sério ou humorístico – e até chistoso –, direta ou indiretamente, o fato é que o enfoque nacionalista das obras aqui analisadas resulta de uma potente construção discursiva. As diversas narrativas que acabam disponibilizando para o leitor/espectador uma gama de imagens sobre a nação provam o quanto o tema é instigante e suscita nos autores o desejo de falar do Brasil, reforçando ou relativizando a idéia de unidade nacional.

Refletindo em termos literários, Hemilewski assinala que:

Reforçado pelos políticos locais, o nacionalismo torna-se a principal característica da história da literatura brasileira, não apenas no século XIX, época do auge do movimento romântico. As histórias literárias publicadas posteriormente conservam, ainda, tal característica, muito embora os critérios de obra nacional tenham se modificado, através do tempo, principalmente pelos avanços da teoria e da crítica literária, bem como das teorias nacionalistas (HEMILEWSKI, [s.d.], [c.a., p. 4]).

Comparando o nacionalismo literário com o nacionalismo cinematográfico, Novaes faz a seguinte consideração:

No século XIX o papel unificador da identidade nacional foi exercido pela literatura. No século XX o cinema assume esse papel de criar os mitos nacionais e transnacionais. O modernismo desmistifica os heróis nacionais

românticos e naturalistas da literatura, assim como mais tarde o *cinema novo* mapeia a nação diferentemente do *cinema clássico* (NOVAES, 2003, p. 68).

Seja qual for o critério adotado pelos cineastas para levar às telas as suas versões de romances consagrados da literatura brasileira, os quais promoveram uma (re)descoberta do país, não se pode negar que o cânone literário renasce, diverso ou não, a cada leitura e a cada contexto histórico. Aliás, são as diversas possibilidades de adaptação de uma obra literária conquistadas pelo cinema autoral que contribuem, dentre outras coisas, para a vitalidade, a flexibilização e a diversificação do cânone nacionalista da literatura. A força e a vitalidade estão justamente no seu poder de adaptar-se a contextos sócio-políticos e a meios de difusão distintos.

Capítulo II

EXPRESSÃO AUTORAL: OLHARES ENTRELAÇADOS

*A arte se situa na urdidura indissolúvel entre
autonomia e submissão.*

Julio Plaza

Figura 20: O corpo belo e forte de Peri.

Figura 21: A onça em seu habitat.

Figura 22: Peri com o corpo de onça.

Figura 23: Peri frente à onça.

Figura 24: Peri com o corpo de onça.

Figura 25: O gesto de despojamento e entrega do índio.

Figura 21: A onça em seu habitat.

Figura 25: O gesto de despojamento e entrega do índio.

Figura 23: Peri frente à onça.

Figura 33: Peri com o corpo de onça.

Figura 34: Peri com o corpo de onça.

Figura 35: Peri com o corpo de onça.

Figura 36: Peri com o corpo de onça.

Figura 42: O momento em que Dom se aproxima de Ana.
 Fonte: Filme *Dom*, 2003

Figura 49: Os olhos de Ana (Capitu).
 Fonte: Filme *Dom*, 2003

2.1 Um *travelling* pelo cinema autoral

Neste capítulo, como o próprio título anuncia, o enfoque recai sobre o conceito de autoria⁵⁰. Cabe aqui, a partir dos filmes em estudo, analisar o papel do autor/diretor na transcodificação da obra literária para o cinema, isto é, a relação ambivalente de dependência e independência entre os textos fontes e os adaptados. À luz dessa perspectiva, convém observar como a intervenção de cada cineasta contribui para a relativização do cânone da literatura.

É sabido que são as diversas perspectivas de leitura de uma obra que a tornam viva e a imortalizam. É através das inúmeras interpretações que se potencializam os sentidos de um texto e lhe são acrescidas novas significações a cada época. Como diz Antoine Compagnon, “O que é próprio de uma obra literária é significar fora do seu contexto inicial” (2003, p. 93). “Mas [se] uma obra é inesgotável, isso não quer dizer que ela não tenha um sentido original. O que é inesgotável é a sua significação, sua pertinência fora do contexto de seu surgimento”. (*ibidem*, p. 88)

Na era em que o mundo é dominado por imagens midiáticas, a literatura vem sendo apropriada por diversos meios – a imprensa falada e escrita (o jornal e a TV), o cinema, o vídeo, o DVD, o CD-rom, a internet –, sendo, por vezes, objeto da crítica institucionalizada ou, até mesmo, fonte de fruição e de prazer. Essa interação intersemiótica implica em novas formas de absorção, difusão e (re)criação do literário. Nesse processo, ocorre uma influência mútua entre os textos literários e os textos midiáticos. O cinema, sem dúvida, pode ser encarado como um importante instrumento de consolidação do sentido e de popularização de um texto da literatura. Nesse ponto, é fundamental o papel desempenhado pelo cineasta em sua proposta autoral de interpretação de uma obra consagrada pela crítica literária e, por isso mesmo, representativa do cânone.

As diversas possibilidades de (re)leitura fílmica de textos literários contribuem sobremaneira para a relativização dos critérios atribuídos ao cânone literário, que fica entre a potencialização e/ou a dessacralização de tais critérios, envolvendo nessa revisão fatores estéticos – como a originalidade e o estranhamento que, numa acepção tradicional, conferem literariedade a um texto – e fatores ideológicos. Conforme assinalado nas notas preliminares, posturas distintas dividem os críticos da literatura canônica. Para Harold Bloom (1995), por

⁵⁰ Vale ressaltar que o estatuto de autor conferido ao cineasta é uma conquista resultante da modernização do cinema, que equiparou o papel dos realizadores de filmes ao papel dos intelectuais literatos na produção de identidades estilísticas.

exemplo, o que confere o caráter canônico a uma obra são os critérios de estranheza e originalidade. Para ele, o primeiro critério relaciona-se às idiossincrasias de um texto que, em geral, causam certo impacto no leitor e diferenciam um autor de outro; já o segundo – a originalidade – vincula-se ao poder inaugural de uma obra, às inovações nela embutidas. Para teóricos como Roberto Reis (1992), a canonização de um texto literário está diretamente associada a um exercício de poder por parte da crítica que, a partir do ponto de vista ideológico, elege o que é e o que não é canônico. Portanto, se uma obra atende às expectativas das instâncias de poder num dado momento histórico – seja no plano político-social, seja no plano institucional exercido pela crítica – ela é alçada à plêiade de obras canônicas. Através da adaptação de uma obra literária para o cinema, o diretor tanto pode deixar à mostra as idiossincrasias do texto fonte e evidenciar o quanto este ainda é impactante, como também pode propor, na (re)leitura, outras formas de originalidade e estranhamento. A tradução pode ainda denunciar a “historicidade” da fonte literária ou apontar para sua atemporalidade, reforçando, complementando e/ou subvertendo o seu conteúdo ideológico.

Para melhor compreender o princípio autoral presente nos filmes em análise, é importante buscar os antecedentes dessa questão, apresentando um panorama do cinema de autor.

Na década de 1940, o cinema italiano do pós-guerra implementa uma proposta autoral em reação aos esquemas tradicionais de produção nas grandes companhias industriais. Irrompe, assim, o movimento neo-realista, que busca uma renovação estético-ideológica não só na temática, mas também na linguagem. Destroçado pela guerra e com poucos recursos, só resta encontrar soluções de baixo custo para erguer a filmografia no país. Adotam-se então as estratégias de filmagem ao ar livre com atores não-profissionais e uma linguagem mais “simples”. Além disso, põe-se em prática um projeto autoral, cujo fundamento básico se sustenta na concepção de cineasta como fusão de funções: roteirista, realizador e produtor, ou seja, escritor, como o literato. Essas estratégias, além de minimizar as dificuldades de produção, assumem uma perspectiva crítica (de cunho político-social). Primeiro, conduzem o cinema italiano para um caminho diametralmente oposto à estética hollywoodiana dominante, ou seja, o esquema massificador e apoteótico do cine-espetáculo. São, portanto, estratégias de contestação e reversão. Tais artifícios representam também uma forma de dar visibilidade à realidade dura e traumática do pós-guerra, enfocando os problemas sociais de forma crua e realista. Conforme palavras de Panofsky, citadas no verbete *Neo-realismo* do Dicionário Teórico e Crítico de Cinema, “[o] princípio foi, inicialmente, ‘filmar com estilo uma realidade não estilizada’” (*apud* AUMONT; MARIE, 2003, p. 212). Fica patente neste princípio a

necessidade de os cineastas assumirem a posição de autores, exercitando a liberdade e a expressão criativa diante das condições funestas da vida real e dos poucos recursos de que dispunham. Convém ressaltar que, apesar de se respaldar em certos princípios autorais, “[o] Neo-realismo não foi uma escola organizada que se baseia numa doutrina [...]. Não existe um líder visível, nem um manifesto ou coisa parecida. Ninguém pretendeu impor regras ou exemplos” (CERQUEIRA, 1981, p. 26).

Os seus pressupostos, que resultam na implementação de uma nova linguagem para o cinema, ficam, por algum tempo, restritos à consolidação da cinematografia local. O teórico e ensaísta Michel Marie corrobora este argumento ao afirmar que:

Segundo os historiadores de cinema, em 1960, quinze anos após o término da Segunda Guerra Mundial, apenas a Itália conhecia um novo cinema, um cinema que correspondia às novas formas de expressão e de linguagem e que apresentava um outro conteúdo, já que, evidentemente, os dois estão intrinsecamente ligados” (MARIE, 2005, p.17).

Na acepção de Marie, o “isolamento” da proposta cinematográfica italiana se explica pelo fato de que:

Os anos pós-guerra são marcados, em nível internacional, por um retorno ao cinema narrativo clássico, produzido, em sua maioria, pelos grandes estúdios com a utilização de cenários e com a participação das divas internacionais. Esse é um fenômeno que ocorreu em todos os lugares do mundo, inclusive na América Latina, na Ásia e, principalmente, nos Estados Unidos. É o momento em que o cinema americano é amplamente difundido, chegando a certo apogeu, quer quantitativo, quer qualitativo, caracterizando o período como o mais rico em termos de grandes filmes da história do cinema americano. Entretanto, esse cenário não se repete no nível internacional. Ao final dos anos 50, o panorama cinematográfico irá mudar (*ibidem*, p. 17).

Como o próprio estudioso reconhece, no período compreendido entre 1956 e 1963, a cinematografia se renova em várias partes do mundo, recebendo diferentes denominações atribuídas pela crítica. Surgem a *Nouvelle Vague* francesa, o Cinema Novo brasileiro e os novos cinemas da Hungria, da Tchecoslováquia e de outros países.

A *Nouvelle Vague* francesa eclode no final da década de 50 e início da década de 60. Este movimento busca alternativas para a viabilização de um novo tipo de cinema, capaz de fornecer um contraponto à estética hollywoodiana dominante no cenário cinematográfico mundial. Numa relação similar à proposta do Neo-realismo italiano, a estética francesa vem em contestação ao cinema acadêmico, aos roteiros consagrados (principalmente os inspirados

em obras literárias) e aos filmes de grande orçamento com estrelas internacionais, por considerá-los elementos de uma cinematografia enfadonha, esclerosada e padronizada. Na *Nouvelle Vague* também se enfatiza a autonomia do diretor. Neste sentido, este “era não mais um mero serviçal de um texto preexistente (romance, peça) mas um artista criativo de pleno direito” (STAM, 2003, p. 103). A defesa dos direitos do diretor (autor) perante o produtor é, pois, um dos princípios deste movimento. Conforme esse ponto de vista, o cinema de autor transcende o sistema de produção industrial, baseado num estilo de grupo impessoal e padronizado, e passa a assumir uma “visão singular, ‘assinada’” (*ibidem*, p. 105). Caracteriza-se, assim, pela exibição de filmes autoproduzidos.

Seguindo o rastro do Neo-realismo e da *Nouvelle Vague*, mas assumindo feições próprias, o Cinema Novo desenvolve-se no Brasil a partir da década de 1960. Neste período, um grupo de cineastas brasileiros também tenta romper com os padrões tradicionais do cinema clássico. Trata-se de vencer o esquema tido como o modelo mais consolidado dentro do cinema comercial, respaldado no tripé *studio system* (sistema de estúdio), *star system* (estrelismo) e *kinds system* (sistema de gênero), conforme informa o pesquisador Fábio Fiorense Furtado (2007)⁵¹. Dentro dos parâmetros da proposta cinemanovista, procura-se realizar um cinema de baixo custo, caracterizado por filmagens em cenários naturais, com luz e sons naturais, e pela concentração de funções na pessoa do cineasta, sendo este, ao mesmo tempo, roteirista, realizador e diretor. O lema *Uma câmera na mão e uma idéia na cabeça*, instituído por Glauber Rocha – um dos maiores representantes do Cinema Novo – em sua *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, traduz bem os fundamentos desta estética. Uma outra característica do movimento é seu caráter fortemente engajado. Uma das metas que permeia o ideário dos cinemanovistas é colaborar, através de seus filmes, para a transformação política e social do cinema nacional e internacional.

A política dos autores implementada pelas novas cinematografias desenvolvidas em várias partes do mundo reúne múltiplas contribuições. A este respeito Robert Stam postula que

o autorismo⁵² foi um palimpsesto de influências, combinando noções românticas de expressão artística, noções formalistas-modernistas de descontinuidade e fragmentação estilística e uma atração

⁵¹ Este texto foi recolhido da internet. Portanto, foi registrado o ano de acesso. C.f.: FURTADO, Fernando Fábio Fiorense. *Vida e morte do autor no cinema*. [s.d.]. Disponível em: <http://w.w.w.ipv.pt/forumedia/5/19.htm>. Acesso em: 12 abr. 2007.

⁵² Segundo informações do tradutor, contidas em rodapé do capítulo intitulado *O culto do autor*, o termo *autorismo* representa “o aspecto cinéfilo envolvido no culto ao autor nos anos 50 e 60”. C.f.: STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Trad. Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papirus, 2003.

‘proto-pós-moderna’ pelas artes e gêneros mais ‘baixos’. O ponto verdadeiramente escandaloso da teoria do autor estava não tanto na glorificação do diretor como equivalente em prestígio ao autor literário, mas exatamente em *quem* era depositado esse prestígio (STAM, 2003, p. 106).

A partir das características apontadas em relação ao Neo-realismo italiano, à *Nouvelle Vague* francesa e ao Cinema Novo brasileiro, fica declarado que um ponto de contato entre as novas cinematografias é a constituição de uma espécie de “trincheira” – para usar da metáfora cunhada por Alexandre Figuerôa (2005) – contra o cinema clássico, trincheira esta montada mediante a construção de uma linguagem transgressora, marcada pela descontinuidade da narrativa, pelos cortes imprevistos na montagem dos planos e das seqüências, pela alteração no ritmo, pela embrulhada espaço-temporal e, conseqüentemente, pela aparente incoerência. Como se vê, os filmes do novo cinema revolucionam a maneira de contar uma história ao espectador, uma vez que rompem com a linearidade da narrativa. Ademais, renovam radicalmente os temas, substituindo enredos “digestivos”⁵³, que mascaram os problemas e esvaziam a crítica social.

Vale lembrar que os filmes dos cinemas novos, apesar de serem norteados por princípios convergentes, podem ser interpretados pelo caráter plural e pela riqueza de temas. A diversidade é conquistada pela política autoral implementada não só pelos cineastas desta “nova era”, como pelos críticos de cinema, que conferem ao diretor autonomia na construção da *mise-em-scène* e liberdade de estilo. A despeito dessa política dos autores, Stam salienta que:

Para Truffaut, o novo cinema se assemelharia a quem o realizasse, não tanto pelo conteúdo autobiográfico, mas pelo estilo, que impregna o filme com a personalidade de seu diretor. Os diretores intrinsecamente vigorosos, afirmava a teoria do autor, exibirão no decorrer dos anos uma personalidade estilística e tematicamente reconhecível, mesmo trabalhando nos estúdios hollywoodianos. Em resumo, o verdadeiro talento sobressairá, não importando as circunstâncias (STAM, *op. cit.*, p. 103-104).

Vê-se, nesse argumento, que o autoral acaba assumindo um valor romântico de culto à singularidade. E o cinema norte-americano aproveita-se da teoria para interpretar o sistema de produção – inclusive o do cinema clássico – elevando determinados nomes da cinematografia local, ao tempo em que contribui para a formação de um cânone dentro do cinema. É ainda

⁵³ Termo cunhado por Glauber Rocha em *A Estética da Fome* para se referir aos filmes de tendência clássica, que começaram a ganhar espaço no país a partir do golpe de 64, ameaçando o projeto do Cinema Novo. C.f.: GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha: esse vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 594-598.

Robert Stam que traz explicações a esse respeito:

O autorismo adquiriu um novo matiz quando Andrew Sarris o introduziu nos Estados Unidos com seu artigo '*Notes on the auteur theory in 1962*'. [...] Sarris assimilou a ênfase dos críticos franceses sobre o estilo como expressão criativa: 'A forma como um filme se apresenta e desenvolve deve estar relacionada com a forma como pensa e sente seu diretor' " (STAM, 2003, p. 108).

É certo que a proposta autoral disseminada por Sarris encontra barreiras no domínio da crítica americana. Para muitos, o "autorismo" desconsidera "o impacto das condições de produção sobre a autoria" (STAM, 2003, p. 109), o que se explica pelo fato de que "[o] cineasta não é um artista desimpedido; encontra-se inserido em uma rede de contingências materiais, cercado pelo aparato babélico de técnicas, câmeras e luzes do *happening* que normalmente é uma filmagem" (*ibidem*, p. 109). Além disso, segundo aponta Stam (*ibidem*), muitos críticos alegam que, em determinadas circunstâncias, produtores, atores e roteiristas, para citar alguns exemplos, também podem ser concebidos como autores.

Contudo, tais críticas não passam despercebidas. Ao contrário, a cinematografia americana as absorve e, como se disse, dá um novo direcionamento à proposta autoral dos cinemas novos. No cinema americano, trabalha-se com a idéia de autoria coletiva, dando destaque ao estilo pessoal dos diversos profissionais: o roteirista, o produtor, o diretor, o *cameraman*, o ator, etc. No entanto, não se pode negar que, no cinema contemporâneo, o destaque maior centra-se na figura do diretor. Isto se confirma pelo fato de que o público, em geral, vai ao cinema não só movido pelo interesse de assistir a determinado filme, mas pelo desejo de ver e avaliar mais uma obra de Steven Spielberg, por exemplo.

Embora a perspectiva autoral se intensifique a partir de 1950, anteriormente a este marco temporal, já é possível observar uma preocupação a esse respeito na história do cinema, como lembra Robert Stam:

Embora o autorismo tenha entrado em voga nos anos 50, a idéia em si era em muitos aspectos muito antiga. A eterna caracterização do cinema como a sétima arte conferia implicitamente aos artistas cinematográficos o mesmo estatuto de escritores e pintores. Em 1921, o cineasta Jean Epstein, em '*Le cinéma et les lettres modernes*', utilizou o termo 'autor' em referência a cineastas, ao passo que diretores como Griffith e Eisenstein haviam comparado suas técnicas cinematográficas a procedimentos literários de escritores como Flaubert e Dickens. Nos anos 30. Rudolf Arnheim (1997, p. 65) já lamentava a 'exaltação' do diretor. Na França do pós-guerra, no entanto, a metáfora autoral tornou-se um conceito-chave estruturante para a crítica e a teoria do cinema (STAM, 2003, p. 104).

As tendências autorais assumem um traço mais marcante a partir do cinema moderno, do qual sobressaem diversos estilos de expressão criativa. A multiplicidade de estilos, influências e temáticas permanecem nas produções cinematográficas atuais em diversas partes do globo. E não é diferente no Brasil.

De 1980 em diante, a proposta autoral difundida e exercitada pelo Cinema Novo em sua primeira, segunda e terceira gerações ganha novos contornos na aventura do cinema pelo mercado nacional. Contudo, a diversidade ainda é a tônica. E, como diria Pedro Butcher,

[q]ual foi o período da história do cinema brasileiro que não teve uma diversidade intrínseca? Não há projeto unificador que anule as diferenças dos filmes entre si e, por mais que guardem pontos comuns, (como o fundo político dos filmes do Cinema Novo), todos continuarão sendo obras singulares (BUTCHER, 2005, p. 68).

Há um fato que justifica a mudança de rumo da cinematografia nacional no Brasil na década de 1980 em relação à perspectiva autoral que funda o Cinema Novo. Tales A. M. Ab'Saber reporta a esse respeito:

O cinema brasileiro saiu de uma fase em que a multiplicidade de realizações experimentais e contestatórias provocou uma retração de público. Agora há uma procura de narrativas de fácil aceitação popular. O mais importante é que as diversas tendências da produção mantenham-se ligadas com a capacidade de absorção do público, reconheçam que as platéias cinematográficas se mostram dia a dia mais exigentes quanto ao nível técnico e espetacular e se organizem para atender a tais requisitos (AB'SABER, 2003, p. 57-58).

As dificuldades que foram surgindo ao longo destas últimas décadas, a exemplo da extinção da Embrafilme, em 1989, como também a consolidação da Rede Globo de produções, que abriu ampla concorrência com o cinema, impulsionaram os cineastas à busca do padrão internacional de qualidade técnica, aos moldes do cinema clássico industrial.⁵⁴ Contudo, torna-se quase impossível reconstituir um cinema totalmente identificado com o esquema tradicional do cinema clássico, após toda a experimentação estética e empreendimento político promovidos pelo Cinema Novo, que garantiu novas formas de filmagem.

⁵⁴ Ressalta-se a tentativa frustrada da Vera Cruz, em estabelecer, no período compreendido entre 1949 e 1954, um padrão técnico de qualidade para o cinema nacional que se equiparasse aos padrões do cinema clássico americano.

O princípio político-autoral da estética cinemanovista já não aparece com a mesma carga revolucionária no cinema contemporâneo, embora este não perca a perspectiva crítica. O mercado é um alvo, e, para tanto, a técnica tem sido uma das suas peças mais importantes, mas, mesmo com esse objetivo, podem-se encontrar filmes variados que discutem criticamente a história e a ordem dominante.

A filmografia que se segue após o Cinema Novo no Cinema da Abertura⁵⁵ e da Retomada⁵⁶ tem sido alvo de muitas críticas. Grande parte delas incide sobre a exacerbação da técnica pelo cinema contemporâneo em função de uma busca incessante pela conquista de mercado, como requisito necessário para competir com o cinema americano e “provar sua competência”⁵⁷, abrindo, desta forma, um canal de comunicação com o público. Em razão disso, teóricos – como Fernando Furtado (2007), por exemplo – chegam a decretar a morte do autor no cinema, pois julgam que todo o aparato de produção industrial – constituído por uma extensa equipe técnica e cujo produto fílmico final é burilado pelo produtor – acaba ofuscando o diretor e abafando o seu estilo pessoal. Nesse caso, ocorre “a exacerbação do domínio do produtor sobre a realização cinematográfica” (*ibidem*, p. 3). O crítico considera ainda que todo esse “frenesi” em torno da qualidade técnica pode resultar numa estética “esvaziada” de sentido político. De acordo com esta concepção, a busca de um padrão de “qualidade” nem sempre está vinculada a uma forte carga semântica do objeto fílmico. Tales Ab’Saber, por exemplo, comunga com esta opinião:

No novo mundo do novo homem de cinema, carregado de desejos e de formas que remetiam a um ideal algo distante, da busca do como-fazer técnico, do esforço pela forma perfeita de um cinema com forte carga de fetiche, os cineastas podiam esvaziar os sentidos de seus filmes, buscar pré-textos que pudessem sustentar o exercício de fotografia e nível de produção em que se transformara, em uma parte razoável, a cinematografia” (AB’SÁBER, 2003, p. 35).

Todavia, abrindo uma linha de pensamento contrária aos que postulam a morte do autor no cinema, Ab’Sáber deixa claro que nem sempre a falta de conexão entre fator estético e fator ético implica no desmerecimento da personalidade artística e criativa dos realizadores: “Libertos das exigências de uma coerência estético-ideológica, o esforço de individuação

⁵⁵ O termo Cinema da Abertura refere-se ao processo de democratização da produção cinematográfica no Brasil, conquistado na década de 1980 com a abertura política, após os anos de ditadura militar, marcados pela repressão e pela censura. C.f.: XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

⁵⁶ A denominação Cinema da Retomada, conforme informa Pedro Butcher, “designa o processo de recuperação da produção cinematográfica no Brasil depois de uma de suas mais graves crises, no começo dos anos 90” (2005, p. 14), acirrada com a extinção da Embrafilme.

⁵⁷ Expressão tomada de empréstimo a Butcher (*ibidem*, p. 22).

chega ao extremo, e se a idéia de autoria vai ser duramente criticada é por que ela nunca foi tão definitivamente generalizada” (AB’SABER, 2003, p. 36).

Concorda-se com essa opinião porque, mesmo se constituindo o sistema de produção industrial um traço preponderante do cinema contemporâneo em sua proposta mercadológica, isso não impede que a prática autoral desponte. Uma prova disso é a grande variedade de estilos na cinematografia nacional. Aliás, o exercício da técnica pode ser concebido como um fator ideológico; neste caso, um pré-requisito para a construção de discursos variados, que podem golpear o *status quo* ou celebrá-lo. No Cinema Novo, por exemplo, a pobreza de recursos técnicos serve para demarcar a condição de subdesenvolvimento do país. Portanto, os fatores estético e ideológico estão intrinsecamente ligados. É essa diversidade de estilos aberta pelo Cinema Novo, em conformidade com os ideais da literatura modernista, que tem permitido aos diretores de filmes do cinema moderno e contemporâneo o exercício de formas variadas de adaptação literária, a depender da conduta autoral de cada um.

Entende-se que o projeto autoral vincula-se aos condicionamentos a que estão atrelados os diretores, o que implica na maneira como o texto literário é revivido através da imagem em movimento. Um filme produzido a partir de determinada literatura pode estar atrelado a uma proposta autoral mais independente ou a um projeto de produtor mais vinculado às exigências da indústria cultural. No primeiro caso, o cineasta trabalha com uma margem maior de recriação do texto fonte. Já no segundo caso, o projeto estético e ético do diretor está condicionado e atomizado pelo sistema capitalista. Nesse caso, a última palavra, como afirma Jean-Claude Bernadet (1996) é do “proprietário comercial”, isto é, do produtor, e não do “proprietário intelectual”, como ocorre numa produção independente. Ainda assim, não se pode descartar o papel autoral do diretor porque, ao decidir realizar uma adaptação de um texto literário, ele parte do seu projeto estético-ideológico. Ao contratar um roteirista, por exemplo, o texto por ele produzido para dar sustentação à tradução fílmica deve passar pelo crivo do realizador.

Além dos condicionamentos mencionados, ao levar adiante um projeto de transposição de uma obra literária para o cinema, o cineasta pode optar por trabalhar com orçamentos mais altos ou de baixo custo, o que traz resultados diferenciados na forma como o texto fonte é traduzido e na ideologia que se veicula a partir dele, levando-se em consideração os eixos temático, estético e cultural. Os recursos captados para a produção de películas com suporte literário podem ser subsidiados por instituições estatais ou por empresas independentes, condicionamentos estes que interferem substancialmente no olhar que o diretor lança sobre a obra levada ao cinema. Geralmente, quando um filme é patrocinado pelo Estado, há uma

tendência a contemplar direta ou indiretamente à ideologia oficial, embora existam algumas produções sob a tutela da política governamental que, de forma metafórica, acabam contestando essa ideologia. Isso não significa que um projeto independente esteja totalmente livre das malhas do Estado. No regime militar, por exemplo, os diretores filmicos tinham que driblar a censura para ter o direito de colocar os seus filmes em cartaz. Mas, certamente, uma produção independente assume um teor mais explicitamente crítico que as produções subsidiadas com recursos da iniciativa pública. Todos esses condicionamentos podem levar os diretores a preservarem ao máximo a obra matriz, respeitando o sentido e a significação da primeira recepção, ou a dialogarem com a obra de origem, atualizando-a, seja para atender às demandas de mercado, seja para confrontar o contexto político e social da narrativa fílmica em relação à narrativa literária.

Conforme salientado nas notas preliminares, os condicionamentos aos quais os diretores filmicos estão atrelados no processo de tradução de um texto literário para o cinema não se constituem o ponto chave da discussão aqui desenvolvida.

Tudo o que se disse é importante para se avaliar a expressão autoral de Norma Bengell, de Joaquim Pedro de Andrade e de Moacyr Góes face aos romances adaptados. Como se trata de um *corpus* extenso – três obras fílmicas e três obras literárias – fechou-se o foco da discussão nos personagens centrais, escolhendo-se como tema para este estudo as imagens do corpo em suas diversas nuances. Esta temática foi escolhida em função de sua expressividade em todos os filmes estudados neste trabalho.

2.2 Trilogia masculina: Peri, Macunaíma e Dom (Casmurro)

2.2.1 Peri: corpo e sacrifício

Peri, seja na prosa de ficção de José de Alencar, seja no filme romanceado de Norma Bengell, destaca-se por suas atitudes heróicas e seu esforço empreendedor, ao enfrentar as situações mais diversas e mais perigosas, para servir e agradar a Ceci – a “senhora” dos brancos, a quem idolatra –, garantindo-lhe proteção e segurança. Como Hércules, um dos mais célebres heróis da mitologia greco-romana, ele é o símbolo do homem em luta contra as forças da natureza e contra as forças do mal. Como Hércules, sobressai-se pelo vigor, pela coragem e também por sua inteligência. Em *O Guarani*, a forma como é delineado o perfil do herói de José de Alencar é fortemente alicerçada no projeto racionalista do Iluminismo, de cujo apelo à “civilização” reside no domínio da natureza como um passo importante para se

atingir o “progresso”. Isto consiste num traço do Romantismo brasileiro que buscava a adaptação dos padrões intelectuais europeus às condições físicas e sociais aqui existentes. Para representar a virilidade do personagem e para ajudar a compor as imagens heróicas e idílicas que vão se delineando ao longo da história, ele é apresentado como jovem, belo e forte, o que, na verdade, constitui o perfil do herói romântico. Eis os qualificativos que Alencar emprega para descrever Peri: “um índio na flor da idade”, que tinha “o talhe delgado e esbelto como um junco selvagem” e possuía “a beleza da graça, da força e da inteligência”; “era de alta estatura; tinha as mãos delicadas; a perna ágil e nervosa, ornada com uma axorca de frutos amarelos, apoiava-se sobre um pé pequeno, mas firme no andar e veloz na corrida” (2004, p. 27-28). Reverenciando o discurso romântico, o herói, no filme de Norma Bengell, encarna bem o corpo belo, musculoso, “grego”, personificado no jovem ator Márcio Garcia (FIGURA 20).

Em seus gestos devotados, Peri é a abnegação. “O risco de sofrimento e morte é aceito pelo selvagem sem qualquer hesitação, como se a sua atitude devota para com o branco representasse o cumprimento de um destino, que Alencar apresenta em termos heróicos e idílicos” (BOSI, 1992, p. 179). O seu corpo é o templo do sacrifício. Isso se confirma na trama cinematográfica em estudo, embora com matizes menos carregados em determinados aspectos, conforme será explicitado.

Nos capítulos iniciais do livro, o personagem já dá provas de sua força, de sua coragem e de seu ato heróico. Coloca-se frente a frente a uma onça e os dois travam uma luta corporal, na qual o animal é vencido, imobilizado e levado por Peri, nos ombros, para presentear Ceci. Descreve-se aqui a dramaticidade da cena:

Era uma onça enorme; de garras apoiadas sobre um grosso ramo de árvore, e pés suspensos no galho superior, encolhia o corpo, preparando o salto gigantesco.

[...]

Era uma luta de morte a que ia se travar; o índio o sabia, e esperou tranqüilamente [...].

Assim, estes dois selvagens das matas do Brasil, cada um com as suas armas, cada um com a consciência de sua força e de sua coragem, consideravam-se mutuamente como vítimas que iam ser imoladas.

[...]

Então, o selvagem distendeu-se com a flexibilidade da cascavel ao lançar o bote; fincando os pés e as costas no tronco, arremessou-se e foi cair sobre o ventre da onça, que, subjugada, prostrada de costas, com a cabeça presa ao

chão pelo gancho, debatia-se contra o seu vencedor, procurando debalde alcançá-lo com as garras (ALENCAR, 2004, p. 28-30).

Voltando o olhar para a adaptação cinematográfica, percebe-se que a carga de tensão acima evidenciada se dissipa, dado o tratamento estético que lhe é dispensado. A cena que no livro se estende da página 27 a página 32, num esforço descritivo de demonstração da força e da coragem do herói, assim como do perigo a que se expõe no enfrentamento com a onça, condensa-se, no filme, numa sequência de pequena duração, constituída por cerca de dez planos curtos. O tamanho da sequência minimizou o episódio da caçada, a dramaturgia e a tensão. A filmagem promoveu o apagamento do duelo de morte travado entre o índio e o felino, narrado com detalhes na obra literária. As imagens que focalizam a onça limitam-se a três planos. Nos dois primeiros, o animal passeia tranquilo e livremente pela selva, como se estivesse desfilando para as câmeras. No último, o bicho encontra-se deitado, sem representar nenhuma ameaça para Peri. A performance do ator que encarna o personagem, por sua vez, não revela a destreza do herói; apenas mostra a tranquilidade com que se apresenta ante à sua presa. Diante das câmeras, o Peri de Norma Bengell faz trejeitos, emite alguns ruídos, sinalizando certo ar de ameaça para a fera. Além disso, aponta a flecha em direção a esta, em menção de atingi-la. A demonstração de sua valentia é sugerida por estas palavras: “É minha! Só minha!”, proferidas no momento em que D. Álvaro e Loredano tentam atirar no animal para proteger Peri de um possível ataque da fera (BENGELL, 1996) (FIGURAS 21, 22 e 23).

Entretanto, ao minimizar as ações do personagem nesta cena, Norma Bengell procura meios de não deixar passar despercebido o gesto heróico do índio, retomando-o por meio do comentário de outros personagens acerca do fato, como, por exemplo, no diálogo a seguir, também existente na narrativa romanesca:

D. ÁLVARO: D. Antônio, já no final da viagem nos encontramos com Peri.

CECÍLIA: É, há dois dias não sabemos dele.

D. ANTÔNIO: Nada mais natural! Peri está sempre correndo por essas matas!

D. ÁLVARO: Mas o modo como o encontramos que não era nada natural. Ele brincava com uma onça como Ceci brincava com um bichinho de estimação.

CECÍLIA: Peri deve tá morto. E a culpa é minha!

D. LAUREANA: Não se perderia grande coisa!

D. ANTÔNIO: Como assim, minha filha?

CECÍLIA: Conversava com Isabel, que morre de medo de onça, e brincando, disse que gostaria de ter uma viva.

D. ANTÔNIO: E Peri foi buscá-la para satisfazer o seu desejo! Ora, ora! É muito mimo!

CECÍLIA: E ninguém fez nada para ajudar Peri, D. Álvaro?

D. ÁLVARO: Se você visse a raiva que ele ficou quando nós tentamos matar o animal!

D. ANTÔNIO: Desde que Peri chegou aqui, salvando minha filha, a sua vida tem sido uma demonstração de que tem alma de um cavaleiro português num corpo selvagem! (BENGELL, 1996)

A economia das ações na cena da caçada talvez se explique pelo fato de a sequência encontrar-se no início do rolo e, por conta disso, a autora preferir guardar grande parte das investidas heróicas de Peri para o clímax e o desfecho da história, em que o índio se sacrifica para salvar sua “senhora” do ataque dos adversários da família Mariz – Loredano e os Aimorés.

Guardadas as distinções no tom em que cada autor narra o empenho de Peri para capturar uma onça viva, deve-se considerar que, na cena literária e na cena fílmica, ocorre uma intertextualidade com o mito de Hércules. Nesse sentido, a façanha realizada pelo índio dialoga com a primeira das doze tarefas que o herói da literatura mitológica teve que executar, como forma de se redimir de seus pecados. Segundo o mito, Hércules teria como primeiro desafio que lutar com o leão de Neméia, que devastava a região e contra o qual ninguém conseguia vencer. Sendo aconselhado por Atena, deusa da sabedoria, a não usar a força, o herói, na segunda tentativa de investida contra o animal, conseguiu abatê-lo, estrangulando-o. Observa-se que esse mito assume variações nas obras em estudo. Há uma substituição de significantes. Não se trata mais de um leão e sim de uma onça. Contudo, os referentes se aproximam, haja vista que ambos são felinos. O resultado da peripécia do herói greco-romano e do herói brasileiro também possui pontos de articulação. Nos dois casos, a fera é dominada e o seu adversário sai vitorioso, embora os instrumentos utilizados tenham sido diferentes. Em *O Guarani*, Peri não abre mão de sua força para subjugar o animal, mas, sobretudo, utiliza-se de sua agilidade e sabedoria de “selvagem”.

A mudança de ênfase dos autores do romance e do filme *O Guarani* pode ser observada também em relação à cena na qual Peri socorre Ceci de uma avalanche – fato este que constitui a primeira investida do herói para proteger a filha dos Marizes. Esse fato dá início ao filme e promove o encontro mítico entre as duas raças – o índio e o branco –, que se sustenta ao longo da narrativa. As imagens que figuram esse episódio, porém, em nenhum momento fazem menção à avalanche, apenas apontam para a consequência desse fato. Na sequência inicial do filme, Peri depara-se com o corpo de Ceci caído e desacordado; toma-lhe nos braços ao som da música *O Guarani*, de Carlos Gomes, que sinaliza o seu gesto heróico. Daí ocorre um corte na cena, havendo um deslocamento para a imagem do castelo da família

Mariz, a qual se segue um letreiro que diz: “Dois anos depois ...”. Já na epopéia alencariana, o leitor é informado passo a passo sobre a saga de Peri para evitar a desgraça que está por se abater sobre Ceci, livrando-a da morte, como se pode observar no trecho destacado:

Cecília ouvindo o grito erguera a cabeça, e olhava seu pai com alguma surpresa, sem adivinhar o perigo que a ameaçava.

Ver, lançar-se para sua filha, tomá-la nos braços, arrancá-la à morte, foi para D. Antônio de Mariz uma só idéia e um só movimento, que realizou com a força e a impetuosidade do sublime amor de pai, que era toda a sua vida.

No momento em que o fidalgo deitava Cecília quase desmaiada sobre o regaço materno, o índio saltava no meio do vale; a pedra girando sobre si, precipitada do alto da colina, enterrava-se profundamente no chão.

Foi então que os outros espectadores desta cena, paralisados pelo choque que haviam sofrido, lançaram um grito de terror, pensando no perigo que já estava passado.

Uma larga esteira que descia da eminência até o lugar onde Cecília estivera recostada, mostrava a linha que descrevera a pedra na passagem, arrancando a relva e ferindo o chão. D. Antônio, ainda pálido e trêmulo do perigo que correria Cecília, volvia os olhos daquela terra que se lhe afigurava uma campa, para o selvagem que surgia, como um gênio benfazejo das florestas do Brasil.

O fidalgo não sabia o que mais admirar, se a força e heroísmo com que ele salvara a sua filha, se o milagre de agilidade com que se livrara a si próprio da morte (ALENCAR, 2004, p. 93-94).

O filme de Norma Bengell destensiona a cena do heroísmo do protagonista. Considerando-se que efeitos especiais poderiam ter sido empregados para potencializar a intensidade da cena extraída da obra alencariana, conclui-se por uma quebra na expressividade e na dramaticidade do episódio, corroborando o comentário de Marinyze Prates de Oliveira:

Em um meio como o cinema, que desde Méliès, com o seu *Viagem à lua* (1907) vem aperfeiçoando o emprego de efeitos especiais, Bengell atenua o heroísmo de seu personagem, ao limitar-se a informar, através dos diálogos, as peripécias de Peri, que quase vinte anos antes Fauzi Mansur soube explorar tão bem através de imagens: a caça a uma onça viva, para atender ao desejo de Cecília; a descida ao despenhadeiro para recuperar o colar com que Dom Álvaro presenteou a moça; a fixação por meio de uma seta, da mão de Loredano na parede, no momento em que o vilão tenta raptar a filha de Dom Antônio de Mariz (OLIVEIRA, 2004., p. 149-150).

Tem-se plena consciência de que seria impossível transcrever “folha por folha”, “frase por frase” do romance no meio filmico. Para se pensar a adaptação cinematográfica de uma obra literária, deve-se tomar como ponto de partida o próprio termo adaptação, que, como o próprio nome indica, não implica na cópia do original. Muito pelo contrário, adaptar exige a

prática de adequações, cortes, inserções, que vão dar uma nova configuração à obra transcodificada. Nesse processo, inevitavelmente, ocorre uma (re)leitura e uma (re)criação do texto fonte, por mais que se queira respeitá-lo e preservar o projeto estético e ideológico do escritor. Partindo deste princípio, afirma-se que a obra literária não migra para outro suporte; ela é apenas um intertexto da obra adaptada; funciona como um palimpsesto; e, como tal, se mostra e se oculta na reedição filmica.

Sabe-se que, para cinematizar o romance *O Guarani*, Norma Bengell buscou aproximar ao máximo o texto filmico à obra de José de Alencar, mas, como a (re)leitura implica numa reinterpretação, o filme por ela dirigido possui outras marcas, como demonstram os exemplos destacados, nos quais ocorre uma alteração na ordem de apresentação dos fatos proposta por Alencar.

Diferente do romance, na adaptação filmica, a referência ao episódio que permitiu o encontro de Peri com os portugueses se dá na primeira seqüência, conforme mencionado anteriormente. Na obra de Alencar, a narração que explica o motivo pelo qual o índio passou a viver como agregado à casa dos Marizes, tornando-se vassalo de Ceci, só ocorre na segunda parte da trama – das três em que a obra está dividida –, no capítulo intitulado *Iara*. Já o relato em torno da caçada acontece no quinto capítulo da primeira parte da narrativa romanesca. Na trama cinematográfica, este fato é mostrado por volta da quarta seqüência.

Acredita-se que a inversão promovida pela diretora se explique pela busca da linearidade. Como no livro de Alencar, o episódio da Iara, disposto de forma não-linear, é ilustrativo da primeira de uma série de interferências positivas do herói na vida da família Mariz, Norma Bengell opta por transportá-lo para o início da narrativa filmica. Essa inversão, no entanto, não deve ser entendida como uma transgressão à obra do escritor cearense, uma vez que apenas confirma o seu sentido e, desta forma, a reverencia.

Ainda assim, são as modificações que a cineasta imprime na materialização filmica, sobretudo na forma estética, que lhe conferem o exercício autoral. No entanto, essa autoria não pode ser concebida, tendo como baliza a proposta implementada e experimentada pelo Cinema Novo, que consiste na elaboração criativa da linguagem cinematográfica e, portanto, na transgressão do cinema clássico – na implementação de uma estética anti-ilusionista, por exemplo. Sua proposta autoral segue a linha do cinema comercial que prima pela produção. Nesse sentido, através do filme, ela demonstra a existência de possibilidades infra-estruturais e técnicas do cinema brasileiro. Em entrevista concedida a Marcos Marães Marins, do

CinemaBraZINE⁵⁸, Norma Bengell afirma que os cineastas brasileiros contemporâneos devem, dentro do possível, procurar fazer filmes de qualidade técnica, não importando que sejam filmes caros ou produções de baixo custo, contanto que tenham um caráter industrial, para que possam conquistar os exibidores e adentrar as salas de projeção. E não se pode negar as virtualidades técnicas de *O Guarani*. Reitera-se, pois, que é deste ponto de vista que se questiona a des-dramatização e a des-tensão operada nas seqüências comentadas.

Pode-se levantar a hipótese de que a atenuação dos atos heróicos de Peri, observada nas referidas seqüências, se justifique pela necessidade de tornar o texto fílmico mais verossímil e mais palatável aos olhos do espectador contemporâneo. Todavia, levando-se em consideração que, de acordo com os princípios de idealização romântica, a inverossimilhança nas atitudes de um personagem é que o elevam à qualidade de herói, o que parece improvável torna-se verossímil. Nesse caso, considerando que o filme de Norma Bengell revive o discurso romântico, não há razão para a supressão de trechos que revelem a força sobrenatural do herói e sua desenvoltura diante das situações humanamente impossíveis.

Mas nada disso impediu a cineasta de explicitar a atitude de entrega de Peri para servir à sua “senhora”. Se em determinados momentos Norma Bengell oculta alguns gestos heróicos do protagonista – presentes no texto literário –, em outros, torna-os explícitos. Nestes momentos, é notório como o corpo de Peri apresenta-se como objeto de recalque e de sacrifício.

Na seqüência do banho, por exemplo, o herói mantém-se de vigília para proteger a integridade física de Ceci. Ao perceber a presença de dois índios avançando com arco e flecha apontados em direção à “senhora” dos brancos, corre para evitar que esta seja alvejada. Contudo, uma seta já havia sido lançada e atinge o braço de Peri, deixando-o ferido. Este responde ao ataque com um tiro de pistola que acaba matando um Aimoré (FIGURA 24). O gesto auto-sacrificial do herói é reforçado pela voz *over* dos protagonistas: “CECI: Duas vezes me salvou do perigo, duas vezes eu o mandei partir. E, no entanto, todos os dias ele se arrisca a morrer para me ver feliz”. // “PERI: Que mais quer que faça Peri com sua vida?!” (BENGELL, 1996).

De forma similar ao romance, um dos momentos de forte tensão e de demonstração de coragem, abnegação e lealdade é o momento em que o herói decide entregar seu corpo à antropofagia dos Aimorés em troca dos corpos dos Marizes, que eram alvo da vingança dos indígenas. No filme, Peri desfaz-se de suas armas – os seus instrumentos de luta – e

⁵⁸ C.f.: MARINS, Marcos Marães. Entrevista com Norma Bengell. Disponível em: [http:// w.w.w.cinemabrasil.org.br/news/bengell.html](http://w.w.w.cinemabrasil.org.br/news/bengell.html). Acesso em: 05/05/06.

entrega-se de peito aberto à morte, que conta como certa. O seu corpo, de acordo com o plano por ele arquitetado, sucumbiria duplamente: golpeado pelo cacique da tribo inimiga e, por ele próprio, envenenado. Envenenando-se e entregando-se ao sacrifício para o banquete dos indígenas, Peri morreria, mas também mataria por envenenamento todos os que se alimentassem de sua carne, deixando, assim, a família Mariz a salvo daqueles que queriam vingá-la pela morte da índia Aimoré, provocada involuntariamente por D. Diogo. Como fica evidente na narrativa literária:

Peri contava pois com toda a segurança que dentro de algumas horas o corpo envenenado da vítima levaria a morte às entranhas de seus algozes, e que ele só destruiria toda uma tribo, grande, forte, poderosa, apenas com o auxílio dessa arma silenciosa (ALENCAR, 2004., p. 246).

Contudo, nas duas narrativas, o seu plano é abortado; ele não chega a ser abatido pelo guerreiro inimigo, graças à intervenção de D. Álvaro, que vem em seu socorro e atira no cacique, livrando Peri da morte.

Para reforçar o gesto de entrega e despojamento do índio, a diretora acrescenta à cena uma voz *over* – que representa o pensamento do personagem – a qual vem acompanhada da fala de Peri, numa imagem imponente do herói:

PERI (VOZ OVER): Arma de Peri, companheira amiga, adeus! Teu senhor te abandona. Contigo, ele vencerá. Contigo, ninguém poderá vencê-lo. Ele quer ser vencido.

PERI (VOZ NATURAL): Peri, filho de Ararê, primeiro de sua tribo. Forte entre os fortes, guerreiro nunca vencido. Arma de Peri, não pode ver seu senhor pedir sua vida ao inimigo. O arco de Ararê, já quebrado, não salvará seu filho (BENGELL, 1996) (FIGURA 25).

Não é só por essa inserção que a cena apresenta nuances que abrem pontos distintos da obra de Alencar. Nesta, o herói, antes de se entregar como presa ao ritual antropofágico, luta bravamente com os Aimorés, sobretudo com o chefe da tribo, utilizando-se das armas de que dispõe. Só depois de vencer o cacique, é que Peri se destitui de seus instrumentos de defesa e se coloca diante do sacrifício. O trecho a seguir ilustra o combate que se trava e a tensão da cena:

Peri abaixou o seu montante esperou; seu braço direito fatigado desse enorme esforço não podia mais servir-lhe e caía inerte; passou a arma para a mão esquerda.
Era tempo.

O velho cacique dos Aimorés se avançava para ele sopesando a sua imensa clava crivada de escamas de peixe e dentes de fera; alavanca terrível que o seu braço possante fazia jogar com a ligeireza da flecha.

Os olhos de Peri brilharam; endireitando o seu talhe, fitou no selvagem esse olhar seguro e certo, que não o enganava nunca.

O velho aproximando-se levantou a sua clava e imprimindo-lhe o movimento de rotação, ia descarregá-la sobre Peri e abatê-lo; não havia espada nem montante que pudesse resistir àquele choque.

O que passou-se então foi tão rápido, que não é possível descrevê-lo; quando o braço do velho volvendo a clava ia atirá-la, o montante de Peri lampejou no ar e decepou o punho do selvagem; mão e clava foram rojar pelo chão.

O velho selvagem soltou um bramido, que repercutiu ao longe pelos ecos da floresta, e levantando ao céu o seu punho decepado atirou as gotas de sangue que vertiam, sobre os Aimorés, como conjurando-os à vingança.

Os guerreiros lançaram-se para vingar o seu chefe; mas um novo espetáculo se apresentava aos seus olhos.

Peri, vencedor do cacique, volveu um olhar em torno dele, e vendo o estrago que tinha feito, os cadáveres dos Aimorés amontoados uns sobre os outros, fíncou a ponta do montante no chão e quebrou a lâmina. Tomou depois os dois fragmentos e atirou-os ao rio (ALENCAR, 2004, p. 221-222).

No livro, existe uma razão clara para o ataque de Peri aos Aimorés. A obra fala por si: “Atacando os Aimorés a sua intenção era excitá-los à vingança; precisava mostrar-se forte, valente, destemido, para merecer que os selvagens o tratassem como inimigo digno de seu ódio” (*ibidem*, p. 245).

Tanto na história escrita quanto na história cinematizada, com a mesma prontidão que Peri se expõe à morte, ele recobra a vida; tudo para o bem-estar de Ceci. Nos dois textos, a pedido desta, o herói, à beira da morte, procura meios de desintoxicar o seu corpo, envenenado no combate contra os Aimorés:

Mal se podia sustentar, e para caminhar era obrigado a sustentar-se aos galhos das árvores que encontrava na sua passagem: assim adiantou-se pela floresta, e colheu alguns frutos, que lhe restabeleceram um tanto as forças.

Chegando à beira do rio, Peri já sentiu o vigor que voltava, e o calor que começava a animar-lhe o corpo entorpecido; atirou-se à água e mergulhou. Quando voltou à margem, era outro homem; uma reação se havia operado; seus ombros tinham adquirido a elasticidade natural; o sangue girava livremente nas veias.

Então tratou de recuperar as forças que havia perdido, e tudo quanto a floresta lhe oferecia de saboroso e nutriente serviu a este banquete da vida, em que o selvagem festejava a sua vitória sobre a morte e o veneno (ALENCAR, 2004, p. 257).

No filme, o herói se vale da seiva de uma árvore para recobrar a sua vitalidade. Logo em seguida, arrasta-se até o rio, de cuja água serve para reanimar-lhe e revigorar-lhe as energias (FIGURAS 26 e 27).

Ainda com relação à linguagem do corpo, filtrada pelas obras em estudo, observa-se que, na construção do perfil de Peri, é-lhe subtraída toda a expressão do instinto sexual e do desejo, o que está em conformidade com o ideário do herói romântico. Peri figura, *a priori*, como um ser assexuado, embora esteja destinado a unir-se à “Virgem dos brancos”⁵⁹ no consórcio formador da nação. Nesse sentido, afirma-se que o corpo é recalcado. O protagonista é a antítese da “luxúria desenfreada”, personificada na figura de Loredano. Peri encarna o amor ideal, amor-adoração, terno e ingênuo. Por conta disso, o idílio que une o herói a Ceci, no desfecho da obra romanesca, é descrito de forma sutil, com delicadeza e lirismo:

Ela embebeu os olhos nos olhos de seu amigo, e lânguida reclinou a loura fronte.
O hálito ardente de Peri bafejou-lhe a face.
Fez-se no semblante da virgem um ninho de castos rubores e límpidos sorrisos: os lábios abriram como as asas purpúreas de um beijo soltando o vôo.
A palmeira arrastada pela torrente impetuosa fugia...
E sumiu-se no horizonte (ALENCAR, 2004, p. 296).

No filme, os momentos de “aproximação” entre Peri e Ceci também são ternos e puros. No entanto, a obra de Bengell já denota certo idílio, marcado pelos olhares que se entrelaçam e se procuram, bem como por gestos de carinho. Isto é perceptível na sequência em que Ceci sai à procura do índio para presentear-lo com uma pistola que havia mandado comprar no Rio de Janeiro. Caminhando ao encontro de Peri, a menina mostra-se sorridente e com um ar faceiro. O índio, ao notar a sua presença, finge não vê-la e esconde-se atrás de uma árvore. Ela percebe o artifício, sorri e vem em sua direção. Os dois se encontram, olham-se nos olhos e as mãos se tocam, ao que, repentinamente, são afastadas, como se estivessem cometendo algum pecado (FIGURA 28). Ainda nesta sequência, quando Peri põe uma flor nos cabelos de Ceci, esta olha as mãos do herói e as acaricia languidamente. Sendo um filme comercial, nota-se o artifício da diretora para despertar a atenção e o interesse do espectador. Tendo sido realizado e exibido num período em que as imagens visuais – seja nas novelas de TV, nos filmes, na publicidade – eram invadidas por um apelo erótico – como ainda o são –, nada mais natural que dar um toque de sensualidade à cena, sem, contudo, ferir o discurso moralizador da superfície. A diretora coloca aí mais uma pitada da sua expressão autoral.

Reafirma-se que não são apenas as alterações de forma que conferem ao filme *O*

⁵⁹ Epíteto utilizado por José de Alencar para se referir a Ceci.

Guarani um caráter autoral, mas sim a qualidade de produção. A cena do combate, por exemplo, é bastante convincente, tanto pela ambientação do espaço físico, quanto pelo figurino e maquiagem dos personagens, como também pela dramaturgia do ritual que antecede o ato antropofágico – o toque dos instrumentos, o canto e a cadência da dança de guerra.

Percebe-se que as soluções encontradas pela diretora na recriação do romance *O Guarani* promovem a celebração da obra de José de Alencar. Apesar das idiossincrasias de cada versão – a literária e a fílmica –, os olhares autorais estão intrinsecamente entrelaçados. Por isso, prefere-se dizer que a proposta de Norma Bengell é uma proposta de co-autoria e é, nessa perspectiva, que ela leva adiante o olhar alencariano. Isso não significa dizer que, ao assistir ao filme, o espectador esteja lendo/vendo a obra de José de Alencar, que migrou de um suporte – o livro – para outro – a película, o VHS ou o DVD. Não, o romance e o filme sempre serão obras distintas e autônomas, apesar da segunda ser baseada na primeira.

2.2.2 *Macunaíma: mecanismos de liberação e metamorfose do corpo*

Em *Macunaíma*, o protagonista que carrega o nome das obras romanesca e fílmica é portador de uma vitalidade erótica. Nele, os instintos sexuais estão aflorados. O prazer é uma das forças motoras de sua ação em toda a sua trajetória pelo Brasil, desde a infância no Uraricoera até a passagem pela “Paulicéia Desvairada”, como também no retorno para o “Mato Virgem”. “Já na meninice fez coisa de sarapantar”⁶⁰, como informam os relatos de Mário de Andrade e de Joaquim Pedro de Andrade acerca das peraltagens sexuais do herói. Para exemplificar esta afirmativa, segue-se um trecho do livro e outro do filme:

[...] E também espertava quando a família ia tomar banho no rio, todos juntos e nus. Passava o tempo do banho dando mergulho, e as mulheres soltavam gritos gozados por causa dos guaimuns diz-que habitando a água doce por lá. No mucambo si alguma cunhatã se aproximava dele para fazer festinha, Macunaíma punha a mão nas graças dela, cunhatã se afastava (ANDRADE, M., 1928, p. 13).

NARRADOR OFF: [...] E também espertava quando a família ia tomar banho no rio. Todos juntos e nus.

MACUNAÍMA: Sofará! Oh, Sofará!

SOFARÁ: Ui! Ai!

MACUNAÍMA: Oh, Sofará. Siri te mordeu, foi? Tem muito guaimum nessa água doce aqui. Eu vou mergulhar de novo pra ver se tem mesmo.

SOFARÁ: Ai! Ai! Siri me mordeu, Jiguê! Siri me mordeu. Ai!

⁶⁰ Frase extraída do romance, referente às travessuras de Macunaíma.

JIGUÊ: Engraçado esse siri, não é? A gente, ele não morde não! Só morde você!

MAANAPE: Nunca vi guaimum de água doce! Tem mais pouca vergonha que guaimum aqui dentro! (ANDRADE, J., 1969)

Nas duas obras, observa-se que Macunaíma mantém relações sexuais em qualquer lugar, a qualquer hora do dia, com mulheres diversas, não importando se essas eram companheiras de seus irmãos. Analisando esse perfil do herói marioandradiano, Lígia Chiappini argumenta que

o sexo é encarado por ele com tanta espontaneidade, que está acima do bem e do mal. Macunaíma aceita com a maior naturalidade as necessidades sexuais de que não pode fugir como homem. A naturalidade diante desse problema se revela a todo momento, seja na prática do ato sexual em público (em frente dos irmãos, por exemplo), seja no a-vontade completo em que o herói interrompe cenas amorosas de terceiros (como a dos namorados a quem vai contar histórias, no barco) (CHIAPPINI, 2000, p.303).

Mesmo considerando a naturalidade com que Macunaíma encara o sexo, o fato é que, em determinados momentos, ele se encontra às escondidas com as cunhadas e planeja o encontro de forma dissimulada, como se vê no trecho a seguir:

No outro dia pediu pra Sofará que levasse ele passear e ficaram no mato até a boca-da-noite. Nem bem o menino tocou no folhço e virou um príncipe fogoso. Brincaram.

[...]

Já a estrela Papacéia brilhava no céu quando a moça voltou parecendo muito fatigada de tanto carregar piá nas costas. Porém Jiguê desconfiando seguira os dois no mato, enxergara a transformação e o resto. Jiguê era muito bobo. Teve raiva. Pegou no rabo-de-tatu e chegou-o com vontade na bunda do herói. O berreiro foi tão imenso que encurtou o tamanho da noite e muitos pássaros caíram de susto no chão e se transformaram em pedra (ANDRADE, M., 1928, p. 16).

No filme, não é Macunaíma quem articula os encontros com a(s) companheira(s) de Jiguê. Sofará, por exemplo, é que prepara uma “armadilha” ou, dissimuladamente, arranja um pretexto para atrair o “piá” e “brincar” com ele, mas este não faz resistência:

SOFARÁ: Vem, coração, eu faço uma armadilha pra você. Vem, vem, vem...
NARRADOR *OFF*: Sofará era meio feiticeira. Depois que fez armadilha, tirou das partes um cigarro de pitum para o menino fumar.

SOFARÁ: Fuma!

NARRADOR *OFF*: Quando deu a primeira baforada, Macunaíma virou um príncipe lindo.

SOFARÁ: Que lindo que você ficou!

MACUNAÍMA: É!

SOFARÁ: Que lindo! Me dá um abraço. Você ficou um príncipe lindo! Vem aqui comigo, vem!

MACUNAÍMA: Aí, não. Aí tem muita formiga. Vamo ali, vamo!

SOFARÁ: Vem depressa, bobo, vem! (ANDRADE, J., 1969)

Numa outra seqüência, Sofará diz à mãe de Macunaíma: “Se a senhora quiser que eu vou passear com ele no mato, eu tou as orde” (*ibidem*). Em seguida, a câmera foca esses personagens correndo no mato. O herói vira um príncipe novamente. Os dois brincam de pega-pega. Macunaíma chuta Sofará. Ela morde o pé dele, avança em cima do herói e eles “brincam” sexualmente, rolando pelo mato (FIGURA 29).

O filme de Joaquim Pedro não mostra os encontros de Iriqui, a segunda companheira de Jiguê, com Macunaíma, mas insinua haver algum envolvimento entre os dois, o que se depreende a partir do comentário do narrador *off*⁶¹: “Jiguê é muito bobo. Despediu Sofará e arranhou logo uma companheira nova que se chamava Iriqui e faceirava muito, mas era bem tímida e sonsa” (ANDRADE, J., 1969).

O quadro descritivo aqui apresentado é ilustrativo da luxúria e da voluptuosidade que fazem parte da natureza do herói. Sobre essa faceta do perfil de Macunaíma, Chiappini, citando Paulo Prado, afirma que “um dos males da luxúria é ser sem sentido, o ser não se liga à afetividade” (2000, p. 303). Em vista disso, acrescenta que “Macunaíma não se liga às mulheres, com quem brinca por laços afetivos, exceto Ci. Tanto é assim que essas mulheres, com exceção dessa, são sombras, não se destacam no livro” (*ibidem*). O mesmo se pode afirmar em relação à versão fílmica do romance.

Para denotar a naturalidade e o caráter descompromissado das relações sexuais de Macunaíma, tanto Mário de Andrade quanto Joaquim Pedro de Andrade proporcionam um caráter lúdico às ações do protagonista e de suas companheiras. “Alguma coisa de visceralmente infantil cria em torno de Macunaíma uma aura de espontaneidade polimorfa que parece situá-lo em um espaço aquém da consciência entendida como responsabilidade ou coesão moral” (BOSI, 2003, p. 202). E, para imprimir um caráter lúdico às relações sexuais que o herói pratica, ao sabor dos seus instintos, situando-as no limiar entre um impulso

⁶¹ O narrador *off* é um recurso da linguagem cinematográfica similar ao narrador em 3ª pessoa da literatura. É aquele cuja voz vem de fora, mas que simboliza a onisciência em relação aos episódios relatados na narrativa. Nas palavras de Randal Johnson: “Um narrador onisciente é usado para apresentar o filme, para comentar a ação, para revelar ou explicar elementos não claros na faixa-imagem por si só, e também como uma técnica transicional entre planos e seqüências” (1982, p. 139).

infantil e inconsciente, Mário de Andrade, seguido por Joaquim Pedro de Andrade, emprega o verbo “brincar” e, como uma brincadeira, o ato sexual é acompanhado de risadas que vão num crescendo, até chegar ao ápice do contentamento e da satisfação – o orgasmo.

O sexo assume, assim, um caráter dionisíaco; apresenta-se como o espaço da festa licenciosa, carnavalesca, na qual os tabus, as convenções e as hierarquias sociais são quebrados. Seguindo essa linha de raciocínio, postula-se que Macunaíma encarna o perfil de Dioniso ou de Baco, o deus do “Êxtase e do Entusiasmo” (ARAÚJO, 2003, p. 83). “Fruto da celebração do amor entre Zeus e Perséfone, é também, por extensão metonímica, filho e pai do sentimento amoroso” (*ibidem*). “Dioniso ultrapassa a medida, desfalece a lógica, devota à vertigem do êxtase” (*ibidem*, p. 84). As características apontadas para definir o deus grego podem ser associadas a determinadas facetas do herói de Mário de Andrade e de Joaquim Pedro de Andrade. Macunaíma, em suas “brincadeiras sexuais”⁶² revela-se como o “deus da alegria e da relaxação prazerosa” – para usar aqui uma expressão cunhada por Araújo (*ibidem*). As mulheres com quem se relaciona são as suas bacantes e junto com ele participam da festa do amor, do êxtase e da sedução; são portadoras do furor e do impulso sexual.

Alfredo Bosi destaca que, para selecionar os traços que compõem a “natureza” do herói, “Mário de Andrade procurou manter-se, em geral, fiel ao modo de construção dos heróis da mitologia amazônica, acionados pelos estímulos do prazer e do medo” (BOSI, 2003, p. 202), sendo que este último não será objeto de análise desta seção. Vale salientar, com base na análise desenvolvida no parágrafo anterior, que, além de beber na mitologia amazônica, o escritor buscou inspiração na mitologia grega para ressaltar a pulsão erótica de Macunaíma; afinal, como ele próprio define, o seu texto é uma rapsódia e, assim sendo, reúne contribuições diversas, oriundas de fontes populares ou eruditas, orais ou escritas.

Ressalta-se ainda que, no romance, a pulsão erótica do personagem está em consonância com o projeto estético de Mário de Andrade, o qual agrega alguns princípios de duas correntes vanguardistas européias – o Expressionismo e o Surrealismo. Do primeiro, o autor incorporou à sua obra o caráter de deformação grotesca do personagem, que tem uma “face infantil” e uma “peitaria cabeluda” (ANDRADE, M., 2001, p. 36). Sendo um misto de criança e de adulto, o herói já se permite experimentar o prazer sexual – que, normalmente, não é licenciado às crianças –, encarando-o como um brinquedo pueril – embora não sem malícia. Da vanguarda surrealista, o escritor apropriou-se, como forma de dar vazão aos instintos recalcados na literatura e de promover a liberação das forças do inconsciente. Apoiando-se em Alfredo Bosi, argumenta-se que o projeto estético posto em prática através

⁶² Expressão emprestada de Randal Johnson (*ibidem*).

de *Macunaíma* está em consonância com as “estéticas cujo horizonte de sentido era a de negação da mente racionalizadora imposta ao planeta inteiro desde que se consolidara o modo de viver e pensar capitalista” (2003, p. 192). Sendo uma proposta de questionamento da consciência racionalizadora, a libidinagem de Macunaíma praticada naturalmente e de forma indiscriminada até com as cunhadas se explica como um artifício adotado pelo escritor para questionar o caráter ocidental como uma falta de caráter. Por conta disso, Macunaíma expressa, através dos seus impulsos eróticos, a liberdade levada às últimas consequências. Por meio desse personagem e de suas atitudes lúbricas, Mário de Andrade evidencia que o caráter está em crise. Assim, ele põe em xeque a moral burguesa ocidental, fazendo frente ao modelo de relacionamento e casamento burgueses.

No que concerne ao filme, as travessuras libidinosas de Macunaíma, a entrega ao prazer – mesmo em troca de dinheiro, como é o caso de suas relações com Ci – podem ser interpretadas por um outro viés. Embora Joaquim Pedro de Andrade retome algumas cenas de erotismo presentes no romance de Mário de Andrade, na versão cinematográfica, elas se agregam ao projeto estético-ideológico do cineasta. Sendo assim, ao reencenar a picardia e a malícia do herói, a sua libertinagem ao se aproximar das mulheres, o diretor procura realçar as características negativas do personagem, invertendo o sentido da proposição que compõe o título do livro – “um herói sem nenhum caráter”. Essa inversão será mais facilmente explicitada ao se comparar a declaração de Mário de Andrade com o propósito de Joaquim Pedro de Andrade. Tome-se a explicação do escritor paulista:

E com a palavra caráter não determine apenas uma realidade moral não em vez entendo a entidade psíquica permanente, se manifestando por tudo, nos costumes, na ação exterior, no sentimento, na língua da História da andadura, tanto no bem como no mal (ANDRADE, M. *apud* HOLLANDA, 1978, p. 26).

Para Mário de Andrade, a expressão “sem nenhum caráter” refere-se não só ao aspecto moral como também à indefinição do ser. Aponta para uma personalidade que de tão plural beira à instabilidade, torna-se escorregadia, sendo difícil traçar um perfil definitivo para o herói. Conforme exposto no primeiro capítulo, Macunaíma não é negro, não é branco, não é índio, mas um misto de tudo. Não é totalmente bom nem é totalmente mal; não é de tudo ingênuo, mas também não é completamente malicioso, ou seja, não tem um caráter permanente; é um devir.

Já para Joaquim Pedro de Andrade, o termo “sem nenhum caráter” passa a significar destituído de virtudes, amoral e imoral. Resulta do desejo do diretor de subtrair, o quanto

possível, na versão fílmica, as qualidades positivas do herói marioandradiano, segundo Randal Johnson (1982). Alguns comentários do narrador em *off* apontam estes indícios, e, como lembra Johnson, “o herói é caracterizado negativamente desde a primeira sequência (‘Macunaíma... nome que começa com *Ma* tem má sina’)” (*ibidem*, p. 140). Em outra sequência do filme, ouve-se o seguinte comentário:

NARRADOR *OFF*: Jiguê e Maanape decidiram que o herói era muito mau caráter: ele tinha jurado pela mãe deles que nem olhava pra Suzi. O resultado foi que Jiguê mandou Suzi embora e o herói pegou ficando tão tristonho, se lastimando tanto, que os irmãos pra consolar, levaram ele passear no leprosário da cidade (ANDRADE, J., 1969).⁶³

“O herói é, assim, caracterizado mais negativamente no filme que no livro” (JOHNSON, 1982, p. 166). Contudo, a inversão feita por Joaquim Pedro de Andrade apresenta pontos de articulação com a proposta de Mário de Andrade. Serve para exacerbar o tom de crítica à moral tradicional, aliando a isso o desejo de denunciar as relações antropofágicas existentes no seio da sociedade. Isto é o que se depreende da seguinte declaração do cineasta:

Na minha opinião, a evolução de nossa sociedade latino-americana em geral, faz com que já não sejam suportáveis os esquemas da moral tradicional. É necessário denunciar as estruturas moralizantes; a caducidade de valores que só servem para ocultar uma realidade antropofágica (ANDRADE, J. *apud* JOHNSON, *ibidem*, p. 182).

Pode-se considerar também que, no filme, a luxúria de Macunaíma está associada a um dos princípios do Cinema Novo, *A Estética do Sonho*⁶⁴, proposta e difundida em manifesto por Glauber Rocha, a qual foi assimilada e posta em prática em alguns filmes que herdaram o perfil do movimento cinemanovista. Segundo propõe o manifesto, o cinema deve comunicar a (des)razão do ser humano, desreprimindo as pulsões do inconsciente e libertando os instintos recalcados, como meio de transgredir todo o sistema de opressão dominante.

Conforme escreve Randal Johnson, “[o] erotismo de Macunaíma frequentemente está ligado à política, ou, em outras palavras, ao código político do filme” (1982, p. 143). Do ponto de vista político, considera-se que as ações licenciosas de Macunaíma podem simbolizar uma crítica velada à ditadura militar. Nesse caso, podem configurar como um

⁶³ Esta citação encontra-se também em Randal Johnson (*op. cit.*).

⁶⁴ *A Estética do Sonho* é o nome que intitula o segundo manifesto de Glauber Rocha, lançado no ano de 1971 em Nova York; é também uma de suas propostas para pensar o Cinema Novo.

ataque ao Ato Inconstitucional nº 5, que limitou severamente os direitos civis dos cidadãos brasileiros, inclusive a liberdade de expressão. Tendo a liberdade caçada em diversos aspectos, só uma coisa não podia ser vetada pelo governo militar: o direito ao prazer. A carnavalização dos encontros sexuais de Macunaíma funcionaria, pois, como uma forma de desrepressão e também como uma inversão aos valores oficiais. “O filme, então, se desenvolve em dois níveis: um nível superficial, humorístico e irreverente, e um nível referencial, sério, profundo” (JOHNSON, 1982, p. 142). Deste modo, o filme mobiliza dois olhares: para o grande público e para o público intelectualizado. É aí que reside o poder da alegoria. É assim que Joaquim Pedro de Andrade politiza o que é aparentemente apolítico. Repetindo, o sexo apresenta-se sobre os dois lados da moeda, podendo ser lido de forma denotativa e/ou conotativa. Nesse caso, as cenas eróticas do filme podem despertar o prazer e/ou a fruição por parte do espectador.

Na trajetória pelo Brasil, o herói de Mário de Andrade, como lembra Randal Johnson, passa por uma série de metamorfoses, as quais conferem-lhe poderes mágicos ou, no mínimo, sobrenaturais. O seu corpo, em situações diversas, transforma-se em frações de segundos. Logo no primeiro capítulo, transmuta-se de uma criança feia – “a índia tapanhumas pariu uma criança feia” (ANDRADE, M., 2001, p.13) – para um homem belo – “ele botou corpo num átimo e ficou um príncipe lindo” (*ibidem*, p. 14). No capítulo dois, por interferência da cotia, que resolveu igualar o corpo do herói com o bestunto, Macunaíma vira um misto de criança e de adulto – “O herói deu um espirro e botou corpo. Foi desempenando crescendo fortificando e ficou do tamanho dum homem taludo. Porém a cabeça não molhada ficou pra sempre rombuda e com carinha enjoativa de piá” (*ibidem*, p. 21). Ainda neste capítulo, o personagem passa por transformações sucessivas para conquistar as graças de Iriqui – “Então ele virou na formiga quenquém e mordeu Iriqui pra fazer festa nela. Mas a moça atirou a quenquém longe. Então Macunaíma, de gostoso, virou gente outra feita e morou com a companheira de Jiguê” (ANDRADE, M., 2001, p. 21-22). Mais outra transformação acontece no capítulo cinco quando Macunaíma, de “preto retinto”, vira branco, de olhos azuis – “Quando o herói saiu do banho estava branco louro e de olhos azuizinhos, água lavara o pretume dele. E ninguém seria capaz mais de indicar nele um filho da tribo retinta dos Tapanhumas” (*ibidem*, p. 40). No capítulo seis, ele se traveste de francesa, para promover um encontro com Venceslau Pietro Pietra:

Então Macunaíma emprestou da patroa da pensão uns pares de bonitezas, a máquina ruge, a máquina meia-de-seda, a máquina combinação com cheiro de casca-sacada, a máquina cinta aromada com capim cheiroso, a máquina

décolleté úmida e patchuli, a máquina mitenes, todas essas bonitezas, depindurou dois mangarás nos peitos e se vestiu assim. Pra completar inda barreou com azul de pau compeche os olhinhos de piá que se tornaram lânguidos. Era tanta coisa que ficou pesado mas virou numa francesa tão linda que se defumou com jurema e alfinetou um raminho de pinhão paraguaio no patriotismo para evitar quebranto. E foi no palácio de Venceslau Pietro Pietra. E Venceslau Pietro Pietra era o gigante comedor de gente (ANDRADE, M., 2001, p. 50-51).

No último capítulo, para completar mais uma das transformações de Macunaíma, ele vira a constelação da Ursa Maior:

Então Pauí-Pódole teve dó de Macunaíma. Fez uma feitiçaria. Agarrou três pauzinhos jogou pro alto fez encruzilhada e virou Macunaíma com todo o estenderete dele, galo galinha gaiola revólver relógio, numa constelação nova. É a constelação da Ursa Maior (*ibidem*, p. 159).

Além das metamorfoses por que passa o corpo do herói, o qual transita entre um ser mítico e humano, ele nasce e renasce várias vezes. Só para citar um exemplo, quando vai à casa de Venceslau Pietro Pietra pela primeira vez, este atira uma flecha que acerta o coração de Macunaíma, matando-o: “Se ouviu um grito gemido comprido, juuúgue! e Macunaíma agachou com a flecha enterrada no coração” // “e Macunaíma já tinha morrido” (ANDRADE, M., 2001, p. 45). Mas logo o herói ressuscita:

O herói picado em vinte vezes trinta torresminhos burbuiava na polenta fervendo. Maanape catou os pedacinhos e os ossos e estendeu tudo no cimento para refrescar. Quando esfriaram a sarará Cambigique derramou por cima o sangue sugado. Então Maanape embrulhou todos os pedacinhos sangrando em folhas de bananeira, jogou o embrulho numa sapiquá e tocou pra pensão.

Lá chegando botou o cesto de pé assoprou fumo nele e Macunaíma veio saindo meio pamonha ainda, muito desmerecido, do meio das folhas. Maanape deu guaraná pro mano e ele ficou taludo outra vez (*ibidem*, p. 47).

Novamente, o personagem de Mário de Andrade assume feições de Dioniso. Assim como este, Macunaíma transmuta-se muitas vezes e renasce duas vezes. Segundo a mitologia grega, Dioniso é o deus da metamorfose. Para perceber a natureza complexa desse mito, bem como o diálogo que Mário de Andrade estabelece com essa narrativa mítica, será transcrita uma passagem do Dicionário de Mitos Literários:

[...] Como a gestação de Dioniso estava no sexto mês, Zeus arranca o feto do ventre da mãe e o introduz na sua coxa. No final dos nove meses ele

reabre a coxa e retira o pequeno Dioniso, perfeitamente formado. Daí uma das etimologias de seu nome: o deus nascido duas vezes (e também a expressão ‘parece saído da coxa de Júpiter’)

[...]

[...] O pequeno Dioniso é vestido com roupas femininas para que a ciumenta Hera não o reconheça, mas a esposa de Zeus não se deixa enganar e faz com que os pais adotivos enlouqueçam. Zeus transporta o filho até Nisa e entrega-o às ninfas da região. Dizem que dessa vez ele foi metamorfoseado em cabrito (BRUNEL, 1998, p. 240).

Joaquim Pedro de Andrade realiza uma sintetização dos poderes mágicos de Macunaíma, como ele próprio declara numa entrevista a Frederico de Cárdenas (1969), citada por Randal Johnson (1982). As transformações de Macunaíma, no filme, se resumem a dois momentos: quando o herói vira um príncipe lindo e quando, ao tomar banho na fonte encantada, vira branco de uma vez por todas. Acresce-se aqui o episódio em que ele vira uma francesa chique para despistar do gigante Piaimã. No entanto, Johnson enfatiza que essas transformações não são promovidas pelo próprio herói. Ao virar um príncipe lindo é Sofará quem lhe dá um cigarro mágico que produz esse efeito. No segundo processo de branqueamento – este definitivo – Macunaíma transforma-se por intermédio da fonte mágica, que “lava o seu pretume”. Só no último caso que é ele quem se traveste de francesa. Segundo a opinião do crítico, essa concretização das metamorfoses por que passa o herói serve para desmistificá-lo e destituí-lo de seus super-poderes. No filme, “[e]le não tem mais poderes que um homem comum” (JOHNSON, 1982, p.125). (FIGURAS 30, 31 e 32)

Na obra de Joaquim Pedro de Andrade, o herói não morre e ressuscita. No episódio da casa de Venceslau Pietro Pietra, ele finge-se de morto, para não ser atacado pelo gigante. A respeito dessas simplificações realizadas na adaptação cinematográfica, é o próprio diretor que explica:

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 (ANDRADE,

J. *apud* JOHNSON, 1982, p. 123).

Por esse depoimento, nota-se que, ao adaptar o romance de Mário de Andrade para o cinema, Joaquim Pedro de Andrade teve que exercitar, desde o princípio, a sua autonomia. Isto porque o livro é repleto de imagens surrealistas – descritas pela linguagem verbal – impossíveis de serem transcodificadas em imagens visuais, num filme dirigido com poucos recursos. Além disso, a recriação da narrativa literária se faz pelo intuito de “descantar”⁶⁵ os males do Brasil contemporâneo na visão do cineasta, sendo que muitos deles ainda se conservam exatamente como na obra de Mário de Andrade, evidenciando, assim, que os 40 anos que separam o texto literário do texto fílmico não resultaram em grandes mudanças para o país.

2.2.3 *Dom (Casmurro): chama do desejo – recalcque e/ou liberação*

Nas obras de Machado de Assis e de Moacyr Góes aqui estudadas, percebe-se que, apesar de o corpo feminino ser uma presença marcante no discurso da sedução, as narrativas também deixam marcas da pulsão dos sentidos na natureza corporal masculina.

Em *Dom Casmurro*, as rasuras do discurso permitem entrever a expressão da libido por parte do personagem Bento Santiago. No entanto, a linguagem dos sentidos passa do fechamento à abertura e vice-versa. Como bem define Affonso Romano de Sant’anna, “[o] fechamento está do lado da repressão, enquanto a abertura está do lado da absorção da mensagem vital” ([s.d.], p. 26). A princípio, Bento é predestinado à castidade, que, em tese, se consubstanciaria com a entrada para o seminário, conforme promessa de sua mãe, D. Glória. Mas logo ele descobre o amor por Capitu e os seus sentidos começam a aflorar, principalmente quando está diante da companheira e, conforme faz crer a narrativa, quando é aliciado pelas graças sedutoras da menina, como demonstram estas passagens: “Todo eu era olhos e coração, um coração que desta vez ia sair, com certeza, pela boca fora” (ASSIS, 2000, p. 29). // “Padre futuro, estava assim diante dela como de um altar, sendo uma das faces a Epístola e a outra o Evangelho. A boca podia ser o cálix, os lábios a paterna” (*ibidem*, p. 31).

Os dedos roçavam na nuca da pequena ou nas espáduas vestidas de chita, e a sensação era um deleite. Mas, enfim, os cabelos iam acabando, por mais que

⁶⁵ Expressão cunhada por Lúcia Helena. Cf.: HELENA, Lúcia. A narrativa de fundação: Iracema, Macunaíma e Viva o Povo Brasileiro. In: *A crise da leitura*, Revista Letras, Universidade Federal de Santa Maria, RS, Centro de Letras e Artes, Curso de Pós-Graduação em Letras, n. 1, jan. 1991.

eu os quisesse intermináveis. [...] desejei penteá-los por todos os séculos dos séculos, tecer duas tranças que pudessem envolver o infinito por um número inominável de vezes. Se isto vos parecer enfático, desgraçado leitor, é que nunca penteastes uma pequena, nunca pusestes as mãos adolescentes na jovem cabeça de uma ninfa... Uma ninfa! Todo eu estou mitológico. Ainda há pouco, falando dos olhos de ressaca, cheguei a escrever *Tétis*; risquei *Tétis*, risquemos *ninfa*, digamos somente uma criatura amada, palavra que envolve todas as potências cristãs e pagãs.

[...]

Grande foi a sensação do beijo. Capitu ergueu-se, rápida, eu recuei até a parede com uma espécie de vertigem, sem fala, os olhos escuros. [...] Não me atrevi a dizer nada; ainda que quisesse, faltava-me língua. Preso, atordoado, não achava gesto nem ímpeto que me descolasse da parede e me atirasse a ela com mil palavras cálidas e mimosas... (ASSIS, 2000, p. 56-57).

Todas essas citações apontam para a confusão de sensações em que o protagonista se vê mergulhado. Revelam o estado de deleite e de êxtase que se, por um lado, estimulam as pulsões vitais de uma libido reprimida por pressões familiares e sociais, por outro, causam certo entorpecimento e, por sua vez, uma imobilidade. Além disso, a segunda e a terceira passagens – sobretudo a segunda – insinuam uma crise de consciência por parte do personagem ao sentir-se atraído pelas tentações da carne, sendo que seu corpo está prometido à castidade. Diante da escolha forçosa entre o celibato e a vida profana e, mostrando-se inclinado a aceitar a segunda opção, ele colore de tons religiosos o quadro que se apresenta à sua frente, subvertendo códigos e atribuições sociais. Assim, a mulher passa a ocupar o lugar onde ele, futuramente, estaria ocupando na condição de sacerdote – o altar; só que, nesta circunstância, ela não se coloca no altar da consagração e sim no altar do desejo. Os episódios citados revelam também a atração que Capitu exerce sobre ele, que se coloca como uma vítima dos encantos femininos, dos quais não consegue se libertar. Na terceira citação, ao comparar a imagem da sua companheira à imagem de *Tétis*, Bento procura justificar o seu desejo como decorrente do poder sedutor da mulher, ao qual ele se vê subjugado. Sendo *Tétis* – como informa Machado em notas de rodapé – a deusa do mar, esposa do Oceano, Capitu, para ele, encarna bem esta metáfora. “Seu corpo [seus olhos, sua boca...] surge das ondas cercado de espumas e irradiação de desejo” (SANT’ANNA, [s.d.], p. 65). Contudo, ao rasurar a metáfora que define a mulher segundo a sua concepção, substituindo-a por “criatura amada”, o narrador-personagem abre espaço para duas leituras possíveis em relação à linguagem do desejo: uma leitura “cristã” – que aponta para a sublimação da libido – e outra “pagã” – que pode pender para o lado carnal, a excitação no contato entre os dois amantes.

Por esses exemplos, pode-se notar que “[o] texto de *Dom Casmurro* mostra

copiosamente que o narrador Bento Santiago não se poupa a si mesmo aos olhos do leitor, confessando-se inteiro nas suas fraquezas e tentações” (BOSI, 2000, p. 37). Contudo, para deslocar a atenção do leitor e despistar a sua voluptuosidade, ele destina grande parte da narrativa a destacar os atributos de Capitu – a força dos seus instintos e sua sedução – na tentativa de desqualificá-la e procurar meios de se convencer acerca do adultério.

Nesse ponto, identifica-se em Dom Casmurro a imagem de Narciso, aquele que vê no reflexo das águas a sua imagem e a contempla. Reinterpretando esse mito, considera-se que Bento vê em Capitu o seu espelho; portanto, o seu duplo. Talvez por conta disso, a eleja como “objeto” de seu amor, pois, como diz Affonso Romano de Sant’anna, à luz de Freud, “o processo de eleição de um objeto amoroso ocorre, normalmente, por meio de uma identificação” ([s.d.], p. 126), ainda que seja às avessas. Desta forma, ao salientar a pulsão dos sentidos e o vigor de Capitu, Bento está apontando características que também são suas.

Em Bento, o veio narcisista que desperta a paixão pelo outro de si mesmo – Capitu –, ensejando-lhe a atração e a pulsão libidinal, divide espaço com a castração das tentações da carne e, portanto, com o aprisionamento físico em decorrência de sua missão sacerdotal. O seminário simboliza para ele, – usando as palavras de Sant’anna – “o cerceamento, o fechamento, a castração da própria vida” (*ibidem*, p. 185). É, pois, “o fechamento do indivíduo num espaço aprisionador do desejo” (*ibidem*, p. 187). Por trás dos muros sacrossantos, a sua liberdade e os desejos da carne são tolhidos. O mundo lá fora aguarda a sua liberdade; lá fora está a causa dos instintos recalcados.

No filme *Dom*, ressalta-se que a linguagem do corpo e a configuração do perfil masculino assumem outras nuances. Na versão da obra machadiana levada ao cinema por Moacyr Góes, a questão do fechamento dos sentidos não se coloca. O que se observa é que o exercício da sexualidade masculina está livre de amarras morais e/ou religiosas; não há lugar para o recalque; além do que o desempenho erótico de Dom está do lado da vida, da liberação dos impulsos sexuais. Os sentimentos de amor e paixão que nutre por Ana (Capitu) estão intrinsecamente vinculados ao prazer físico. Nesse sentido, como diz Affonso Sant’anna, “amor e canibalismo se confundem” ([s.d.], p. 21), mas essa relação se dá em via de mão dupla; tanto Bento devora sexualmente Capitu quanto é devorado por ela (FIGURA 33). A única exceção ocorre na seqüência 35, quando, numa calorada discussão entre Ana e Bento, este impulsivamente a imobiliza, beijando-a e fazendo sexo com ela, num gesto de agressividade canibalesca. Nesse ato, só ele atinge o orgasmo e se sacia sexualmente. Nesta seqüência, a cena de erotismo simula uma violação. No entanto, essa hipótese é esmaecida ao

se considerar que Ana, apesar de não sentir prazer, atende aos apelos eróticos do parceiro (FIGURA 34).

As variações promovidas pelo cineasta “mostram que o desejo é uma energia sempre em movimento que, em cada época, geração ou período, encontra uma linguagem e uma representação sistêmica para se concretizar” (SANT’ANNA, [s.d.], p. 179).

Todavia, como no romance, o narrador-personagem centra o discurso no corpo da mulher, nela realçando todo o erotismo e o poder de sedução, para, a partir daí, levantar suspeitas sobre a (in)fidelidade de Capitu. Isto posto, argumenta-se que a escolha de um corpo não tão atlético, o de Marcos Palmeira, para representar o personagem Dom (FIGURA 35) esteja imbuída de uma carga ideológica que se assenta ao discurso do narrador, segundo o qual a sensualidade está do lado da mulher. Sendo assim, é ela quem fissa o homem com seus poderes de Ariana.

O discurso da sedução feminina é engendrado por uma voz narrativa masculina concretizada a partir de variados recursos de expressão diegéticos e extradiegéticos: os diálogos entre os personagens Bento e Miguel acerca de Ana, a voz *over* – que expressa os sentimentos do protagonista em relação ao “objeto” do seu desejo – e a câmera – que focaliza os atributos físicos e morais de Capitu, de modo a atender as elucubrações de Bento acerca dos gestos e do comportamento de sua amada. Na seqüência 22, por exemplo, a câmera focaliza a imagem de Ana/Capitu de corpo inteiro, deitada de calcinha e camiseta no sofá (FIGURA 36). Esta imagem é alternada com planos que expressam o olhar e o estado de êxtase de Bento/Dom, de pé, paralisado diante da cena que se coloca à sua frente. As imagens projetadas pela câmera e a montagem dos planos dão sustentação à voz *over* – representativa do pensamento de Dom –, que diz: “Se eu pudesse, teria parado o tempo naquele instante. Ficar ali, olhando Ana dormindo... O mundo podia ser apenas isso e seria muito. Não sabia se queria chorar, se queria sorrir... Até então, não sabia que o amor traz também o medo” (GÓES, 2003). Por meio das imagens e da voz *over* destacadas, vê-se que a mulher é colocada como um ser arrebatador, cuja sensualidade assusta o homem. A partir daí, pode-se indagar sobre a perenização do mito de Eva, percebendo a força que ele exerce na mídia contemporânea. Por essa amostra, infere-se que o foco narrativo, isto é, o olhar – seja do ponto de vista da câmera, seja da perspectiva do narrador-personagem – “não decalca passivamente, mas escolhe, recorta e julga as figuras da cena social mediante critérios que são culturais e morais, saturados portanto de memória e pensamento” (BOSI, 2000, p. 49).

Entretanto, a narrativa fílmica aponta uma fissura nesse discurso masculino sobre a mulher, quando, ao dar voz à personagem Ana, esta diz: “Eu estava lá, quieta no meu canto, e

você me seduziu completamente” (GÓES, 2003), abrindo perspectivas de questionamento para o leitor/cinéfilo. Em decorrência disso, torna-se possível relativizar o poder de sedução feminino, deslocando-o também para a figura masculina. Nesse caso, leva-se em consideração que o poder de sedução pode ocorrer em sintonia entre os dois sexos: homem e mulher podem sentir-se seduzidos mutuamente. Além disso, tanto a mulher pode seduzir o homem como pode ser seduzida por ele. Dentro desse ponto de vista, a sedução é uma força maleável que transita de um lado a outro e/ou dos dois lados.

Através da narrativa fílmica, o expectador pode concluir – abrindo um paralelo com a obra machadiana – que se já há um desrecalque da manifestação da libido nas práticas sexuais masculina e feminina, cabendo tanto ao homem quanto à mulher o domínio do corpo e o direcionamento de suas pulsões eróticas, por outro lado, a liberação feminina – embora seja um fato concreto – ainda esbarra no preconceito social. Ao revés disso, o instinto sexual masculino é tomado como uma prova de virilidade.

A partir de uma rede de remissões e desvios, que o texto de Moacyr Góes tece com os fios da obra machadiana, é que se vê a prática autoral no filme *Dom*. Ele fala por si só, através da sua estrutura interna, das relações sintagmáticas, dos sentidos embutidos em cada signo – seja verbal ou não-verbal. Este é um postulado corrente aos estudos imanentistas desenvolvidos nos anos 1960 e 1970. A esse respeito, Roland Barthes, em seu célebre ensaio intitulado “La mort de l’auteur” (1969), decreta que “toda enunciação é vazia como processo, funcionando sistematicamente, sem que seja necessário preenchê-la com a pessoa dos interlocutores” (1984, p. 32). Somado a isso, o crítico coloca que “[n]ão sendo mais a expressão de um produtor, nem a representação de um real preformado, o discurso é o *traço*; como um produto de uma inscrição sem origem; logo, sem subjetividade e sem profundidade” (1984 p. 32). Concorde-se, em parte, com essa tese, ao se considerar que o leitor/expectador pode perfeitamente compreender a mensagem do filme *Dom*, por exemplo, se não tiver conhecimento de que o roteiro e a direção são da responsabilidade de Moacyr Góes. Contudo, é preciso flexibilizar a autonomia e o poder comunicativo da enunciação. A obra fala por si só, isto é fato, mas conforme uma estrutura e um estilo delineados pelo autor, dos quais resultam a clareza e a coerência do texto. Partindo deste princípio, não se pode desconsiderar o papel do autor na conformação e sugestão dos sentidos possíveis para a sua obra. O que o ensaio de Barthes problematiza não nega o efeito da criatividade. É do ponto de vista da subjetividade e da criatividade que também é possível analisar o filme em questão, percebendo os deslocamentos e a atualização que o cineasta promove em relação ao romance machadiano no qual se inspira para produzir uma outra obra. É de tais procedimentos que se

pode perceber a independência do texto fílmico, mas, para quem conhece e já leu a obra de Machado de Assis, é notório que essa autonomia não é total; vê-se logo o diálogo que se trava a partir dela. Desse diálogo, pode-se depreender não só a identidade do cineasta – a marca que diferencia o texto de Moacyr Góes do de Machado –, como também o processo de intersubjetividade na construção do tecido fílmico – por meio do qual falam duas vozes: a do escritor, em forma de citação ou de eco da obra machadiana na versão cinematográfica, e a do diretor, através da reapropriação do tema da sedução.

Redimensionando a interpretação de Affonso Romano sobre o discurso bivocal⁶⁶ – quando trata da paráfrase e da paródia respaldado no conceito de Bakhtin –, afirma-se que essas duas vozes que dialogam, embora apresentem pontos de identificação, não se situam “na área do mesmo” (1985, p. 29); cada uma guarda as suas especificidades, que as tornam autônomas. É assim que o cânone se perpetua e, ao mesmo tempo, é flexibilizado.

2.3 Trilogia feminina: Ceci, Ci e Capitu

2.3.1 *Ceci: encantos da pureza virginal*

Para conhecer os dotes físicos da personagem Ceci, de José de Alencar, basta abrir o romance *O Guarani* no Capítulo V, em que ela é assim apresentada:

No pequeno jardim da casa do *Paquequer*, uma linda moça se embalançava indolentemente numa rede [...].

Os grandes olhos azuis, meio cerrados, às vezes se abriam languidamente como para se embeberem de luz, e abaixavam de novo as pálpebras rosadas. Os lábios vermelhos e úmidos pareciam uma flor da gardênia dos nossos campos [...]. Sua tez alva e pura como um froco de algodão, tingia-se nas faces de uns longes cor-de-rosa, que iam, desmaiando, morrer no colo de linhas suaves e delicadas.

[...]

Tinha sobre o vestido branco de cassa um ligeiro saiote de rico azul [...].

Os longos cabelos louros, enrolados negligentemente em ricas tranças, descobriam a fronte alva, e caíam em volta do pescoço presos por uma rendinha finíssima de fios de palha cor de ouro, feita com uma arte e perfeição admirável.

[...]

⁶⁶ A concepção de discurso bivocal encontra-se aqui alicerçada conforme a teoria de Bakhtin, segundo a qual “sob um texto ou discurso ressoa outro texto ou outro discurso; sob a voz de um enunciador, a de outro” (*apud* FIORIN, p. 34). In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2003.

Esta moça era Cecília (ALENCAR, 2004, p. 32-33).

A delicadeza e o tom sublime da descrição deixam transparecer uma imagem que transita entre o terreno e o celestial. Se, por um lado, revelam os traços de uma mulher de descendência européia – os olhos azuis, a pele alva, os cabelos louros – e demonstram uma leve sensualidade – os lábios vermelhos e úmidos pareciam uma flor da gardênia dos nossos campos / colo de linhas suaves e delicadas –, por outro, celebram esta imagem envolta numa aura sacralizada, que aponta uma proximidade com a Virgem Maria, sugerida não só pela caracterização física, como também pela simbologia das cores de seu traje – azul e branco.

Numa tentativa de aproximar as características da personagem Ceci do perfil descrito por Alencar, Norma Bengell escolhe para encarnar o papel a atriz Tatiana Issa, que possui uma pele clara, olhos azuis e cabelos louros, encaracolados, traços que se associam ao padrão de beleza europeu e que, de acordo com a iconografia cristã de extração católica, lhe conferem uma aparência angelical. Além disso, invariavelmente trajando um vestido azul e branco, cores que estão relacionadas à simbologia de Nossa Senhora, adquire um matiz de pureza divinal (FIGURA 37).

Tanto no romance quanto no filme, Ceci é dona de um corpo puro e imaculado – violado apenas pela imaginação de Loredano, para quem passa a ser objeto das alucinações erótico-amorosas, conforme será explicitado adiante. Isso é um sintoma do contexto histórico e social reportado nas narrativas literária e fílmica, no qual o sexo é tido como algo abominável para a mulher solteira, branca e de classe social abastada. Ressalta-se que a natureza casta e virgem, como também as graças sedutoras, não só do tipo físico como da expressão da personagem, despertam sentimentos distintos em três homens que a cercam: Loredano, D. Álvaro e Peri. Um trecho da obra de Alencar traduz bem essa questão:

Junto da inocente menina adormecida na isenção de sua alma pura de virgem, velavam três sentimentos profundos, palpitavam três corações bem diferentes.

[...]

Assim o amor se transformava tão completamente nessas organizações, que apresentava três sentimentos bem distintos; um era uma loucura, o outro uma paixão, o último uma religião.

Loredano desejava; Álvaro amava; Peri adorava. O aventureiro daria a vida para gozar; o cavalheiro arrostar a morte para merecer um olhar; o selvagem se mataria, se preciso fosse, só para fazer Cecília sorrir (ALENCAR, 2004, p. 51-52).

Nesse universo de encantamento desenvolvido numa tríade, é possível observar gestos e atitudes distintas em relação a Ceci. Conforme o sentimento que desperta em cada um de seus admiradores, a imagem da personagem pode estar associada à(s) metáfora(s) da “mulher-flor” e/ou da “mulher-fruto”, passando ainda pela idéia da “mulher-caça”. Tomando de empréstimo a formulação de Affonso Romano de Sant’anna ([s.d.]), a “mulher-flor” é para ser vista; a “mulher-fruto”, para ser comida e a “mulher-caça”, para ser perseguida como uma presa.

A figura da menina-mulher, flor que desabrocha na mais plena vitalidade, desperta em Loredano a volúpia e a “sede de gozo”. Ceci é para ele como uma fruta no pé, prestes a ser degustada. É, sobretudo, a “mulher-caça”, a presa a ser perseguida e arrebatada numa armadilha. Para atingir esse intento, Loredano planeja assassinar D. Antônio e D. Laureana, atear fogo à casa dos Marizes, se preciso, e seqüestrar Ceci, fazendo dela a sua mulher. Convém destacar que ele é um impostor, um ex-clérigo corrompido pelo desejo de obter fortuna, que abandona sua missão de catequizar os índios para ir em busca de umas minas de prata, de cujo mapa se encontra em sua posse. Contudo, a fortuna não lhe basta. Sente a necessidade de ter uma mulher ao seu lado e a mulher que habita a sua imaginação ardilosa é Ceci. Conforme suas palavras – confidenciais em ambas as narrativas – “Ceci é a sua presa. É a recompensa do leão” (ALENCAR, 2004, p. 84; BENGELL, 1996). Quer “ser rico para ela, possuí-la para gozar a riqueza” (ALENCAR, *ibidem.*, p. 101). Ela é, portanto, o objeto de desejo do italiano, embora não se dê conta disso. No entanto, essa “mulher-fruta” ou “mulher-caça” não passa de um objeto ideal(izado). “Objeto a ser comido na ceia canibal do amor” (SANT’ANNA, [s.d.], p. 293), mas que, de fato, não passa de um sonho distante, devido ao abismo social que separa o “reles” aventureiro – “pobre colono” – da nobre mulher – “filha de D. Antônio de Mariz, rico fidalgo de solar e brasão” (ALENCAR, *op. cit.*, p. 51). E Loredano tem a plena convicção da barreira que os separa e, portanto, da dificuldade de arrebatá-la a sua “caça” e se banquetear de carne nobre. Isso fica explícito na narrativa literária:

Para destruir esta barreira e igualar as posições, seria necessário um acontecimento extraordinário, um fato que alterasse completamente as leis da sociedade naquele tempo mais rigorosas do que hoje; era preciso uma dessas situações em face das quais os indivíduos, qualquer que seja a sua hierarquia, nobres e párias, nivelam-se; e descem ou sobem à condição de homens.

O aventureiro compreendia isto; talvez que o seu espírito italiano já tivesse sondado o alcance dessa idéia; em todo o caso o que afirmamos é que ele esperava, e esperando vigiava o seu tesouro com um zelo e uma constância a toda prova [...] (ALENCAR, 2004, p. 51).

O distanciamento que separa Loredano de Ceci implica no conflito entre a pulsão erótica e o recalque do desejo. Sendo assim, enquanto não chega o momento oportuno para que se concretize o ato de devoração erótico-canibalista, o aventureiro lança mão da “devoração *voyeurista*”⁶⁷. Nesse caso, substitui, provisoriamente, a ação pela visão. O ver passa a ser sinônimo de vigilância, de atitude de espreita em relação aos que tentam se aproximar de Ceci; nesse caso específico, os seus possíveis adversários – Peri e D. Álvaro, os quais manifestam algum tipo de admiração pela mulher dos seus sonhos. Nessa circunstância, Ceci passa a figurar como “mulher-flor”, um mimo da natureza, a ser visto (e cobiçado) à distância.

A atitude de vigília está marcadamente expressa na obra de Alencar, como por exemplo, nesta passagem:

O italiano que tinha os olhos fitos nesse reflexo como em um espelho, onde revia todas as imagens de sua louca paixão, estremeceu de repente. Na claridade debuxava-se uma sombra móvel; um homem se aproximava da janela.

Pálido, com os olhos ardentes e os dentes cerrados, pendido sobre o precipício, seguia as menores evoluções da sombra.

Viu um braço que se estendia para a janela, e a mão que deixava no parapeito um objeto qualquer, mas tão pequeno que não se percebia a forma. Pela manga larga do gibão, ou antes pelo instinto, o italiano adivinhou que este braço pertencia a Álvaro; e compreendeu o que esta mão havia deitado na janela (ALENCAR, 2004, p. 53). (FIGURA 38)

A Figura 38 mostra a atitude de vigília de Loredano ao acompanhar o esforço de D. Álvaro para colocar-se ao pé da janela de Ceci e deixar-lhe uma prenda. Vê-se que a atitude de Loredano não é diferente na adaptação fílmica de Norma Bengell.

O sentido da visão funciona também para Loredano como uma espécie de válvula de escape entre o desejo ardente e a sua interdição. Uma outra característica que se coloca acerca desse sentido – para dialogar com Sant’anna – é que “o ver passa a ser, paradoxalmente, uma espécie de ‘cegueira douda’” ([s.d.], p. 75), isto é, de obsessão, de vertigem em meio a um estado de êxtase. A visão é, finalmente, o estágio que antecede a posse e a devoração carnal que, afinal, é embargada por Peri, o fiel vassalo de Ceci.

Tendo em vista essas considerações, o *voyeurismo* do aventureiro, ao mesmo tempo em que evoca a metáfora da “mulher-flor”, não descarta a imagem da “mulher-caça”, de cujo corpo desperta, involuntariamente, no amante o instinto de devoração erótica. Sendo assim, “a metáfora da mulher-flor e da mulher-caça são apresentadas como um endosso ao conceito de

⁶⁷ Expressão adotada por Sant’anna (*op. cit.*).

mulher objeto” (SANT’ANNA, [s.d.], p. 44). Como se vê, Loredano coloca-se como o canibal *voyeurista*, que devora a mulher com os olhos, a espera do momento para atacar a sua presa. Nesse caso, o corpo de Ceci funciona tanto como o lugar de prazer, como também da ascensão pelo consórcio burguês.

No momento em que o seu olhar se encontra frente a frente ao objeto de desejo sexual, fica claro o sentimento de lascívia e arrebatamento que o toma. As sensações descritas, seja verbalmente ou visualmente, são bastante expressivas, tanto no romance quanto no filme. Ressalte-se da obra literária o seguinte trecho:

Loredano aproximou-se, tremendo, pálido e ofegante; toda a força de sua vigorosa organização, toda a sua vontade poderosa e irresistível, estava aí vencida, subjugada, diante de uma menina adormecida. O que sentiu quando o seu olhar ardente caiu sobre o leito, é difícil dizer, é talvez mesmo difícil de compreender. Foi a um tempo suprema ventura e horrível suplício. A paixão brutal o devorava escaldando-lhe o sangue nas veias e fazendo saltar-lhe o coração; entretanto o aspecto dessa menina que não tinha para sua defesa senão a sua castidade, o encadeava. Sentia que o fogo queimava-lhe o seio; sentia que seus lábios tinham sede de prazer; e a mão gelada e inerte, não se podia erguer e o corpo estava paralisado; apenas o olhar cintilava e as narinas dilatadas aspiravam as emanções voluptuosas de que estava impregnada a atmosfera (ALENCAR, 2004, p. 175).

No filme, na cena em que tenta raptar Ceci em seu quarto, Loredano ajoelha-se diante do leito, projeta o seu olhar ardente sobre o corpo da mulher desejada e diz: “Seu pai te quer como menina toda a vida; Álvaro não sabe o que quer; o índio, seu escravo, te vê como santa no altar. Não sou seu pai, não sou seu admirador e também não vou orar a seus pés. Eu te quero minha mulher” (BENGELL, 1996) (FIGURA 39). Nesse ponto da trama, a expressão autoral de Norma Bengell revela certa independência em relação à narrativa de José de Alencar. Em primeiro lugar porque é introduzido um diálogo que não consta na obra literária. No romance, a cena é muda, apenas revela o estado de entorpecimento de Ceci em sono profundo, bem como as ações e reações de Loredano diante deste quadro (FIGURA 40). No filme, a cena, além de descrever esses aspectos, revela as palavras do italiano, como forma de potencializar o “instinto brutal”⁶⁸ e a “sede de gozo”⁶⁹ do personagem ante a sua presa. Em segundo lugar porque, enquanto na ficção literária a visão do objeto do desejo provoca no aventureiro um misto de pulsão e refreamento, de enleio e de tormento, de tentação e de

⁶⁸ Atributo conferido por Alencar (*op. cit.*).

⁶⁹ *Ibidem*.

culpa, na versão cinematográfica, a visão e a proximidade do seu alvo só aquecem o desejo de devoração erótica.

No livro, “a imagem graciosa de Cecília”, “cercada de uma auréola” (ALENCAR, 2004, p.176), assim como o corpo casto da personagem, por um momento, provoca em Loredano um certo esquecimento do “ato brutal” que se vê prestes a cometer. Também motiva um sentimento de culpa, como mostram as passagens a seguir: “Loredano passou entre o leito e a parede, e pôde então admirá-lo em toda a sua beleza; não se lembrava de nada mais, esquecera o mundo e seu tesouro: nem pensava no rapto que ia praticar” (*ibidem*, p.176). // “Não se animava a tocar naquele corpo tão casto, tão puro; não podia fitar aquela fisionomia radiante de inocência e de candura” (*ibidem*, p. 180).

No filme, não há sinais de culpa e, em nenhum momento, Loredano demonstra esquecer-se do ato que está para pôr em prática. Ao contrário, no momento em que se ajoelha junto ao leito de Ceci e parece postergar o rapto por um sentimento de êxtase que o coloca prostrado diante da mulher de seus sonhos, a pulsão erótica só é reforçada, principalmente pelas palavras que profere.

Vê-se que, ao transcodificar a cena do rapto para a versão cinematográfica, Norma Bengell o faz para reforçar a pulsão erótica de Loredano em relação a Ceci, presente na obra de Alencar. Assim, a autora celebra a produção do escritor cearense. Neste caso, seus olhares estão entrelaçados pela similitude/diferença na composição dos personagens, das suas ações, dos sentimentos que nutrem e dos ambientes que são encenados.

Insistindo na metáfora do corpo, assinala-se que, para Álvaro e Peri, Ceci não passa de uma “mulher-flor”, um ser que deve ser admirado e adorado com ternura. E, no que toca à composição dos sentimentos que estes personagens alimentam por Ceci, nota-se mais uma vez uma similaridade nos olhares de José de Alencar e de Norma Bengell, reservadas as particularidades de cada obra.

No caso de D. Álvaro, o corpo casto de Ceci não é um instrumento de violação sexual. Assim, ela figura não como uma mulher para ser possuída num ato de devoração canibalista, mas como uma criatura esposável, cuja virgindade deve ser preservada até o casamento. A ela devota todo o seu amor e respeito. Mesmo quando certo ar libidinal faz aflorar-lhe os sentidos, corando-lhe a face diante da amada, o cavalheiro procura sublimar essa pulsão. A sublimação aponta para um investimento na união com o ser amado pelo enlace matrimonial, e não pela posse e violação do corpo do outro. O texto literário evidencia as sensações do “nobre cavalheiro” diante de Ceci, o misto de pulsão e refreamento:

Sentir-se perto de Cecília, vê-la e trocar alguma palavra a custo balbuciada; corarem ambos sem saberem por quê, e fugirem desejando encontrar-se; era toda a história desse afeto inocente, que se entrega descuidosamente ao futuro, librando-se nas asas da esperança (ALENCAR, 2004, p. 52).

Por essa passagem, vê-se também que, embora o corpo de Ceci, seja o espaço da pureza e da castidade, José de Alencar deixa pistas – através do discurso do narrador – de uma libido contida, e do embaraço da personagem diante da situação. Há, por parte dela, assim como ocorre com Álvaro, uma sublimação de suas sensações. Eis uma tática para não macular a sua natureza cândida e virginal, crivada pelo erotismo camuflado no discurso romântico-burguês.

No filme, porém, não se observa essa reação por parte de Ceci. Talvez porque a narrativa fílmica não possa repetir isto em função da recepção tardo-burguesa do espectador contemporâneo.

Embora se note uma centelha de desejo reprimido na reação de D. Álvaro, o sentimento que nutre por Ceci não é movido por um instinto racional como em Loredano, mas por uma paixão que o atrai e o angustia.

Em nome desse sentimento, o cavalheiro inventa inúmeros artifícios para promover momentos de contemplação ante a sua amada, para aproximar-se dela, ouvir a sua voz e conquistá-la. Com efeito, esses artifícios são reencenados no filme. Para citar alguns exemplos, assim como no romance, D. Álvaro antecipa o retorno de sua expedição – com destino ao Rio de Janeiro – à casa dos Marizes. Ao invés de retornar no domingo, como de costume, apressa-se e chega no sábado, no intuito de poder desfrutar, no dia seguinte, de momentos em contato com a linda Cecília. Para agradá-la e demonstrar o seu afeto por ela, traz-lhe um mimo – um bracelete, no livro; um colar, no filme –, o qual, para sua decepção, não é aceito. Alimentando a esperança de que Cecília volte atrás em sua decisão, ele se arrisca e enfrenta o precipício que se impõe debaixo da janela do quarto da amada, para deixar-lhe a prenda (FIGURA 41).

Na cena da janela, cabe ressaltar que a tensão que se coloca no momento em que D. Álvaro se lança ao precipício perde força na representação fílmica, pois não mostra o gesto de heroísmo do personagem ao enfrentar o perigo que se arrasta aos seus pés para, desta forma, demonstrar a intensidade do seu amor por Ceci. Diante disso, julga-se que a narrativa literária é mais expressiva, como se pode observar no trecho abaixo:

Embora o alicerce e a parede corressem a uma braça de distância da ribanceira, D. Antônio de Mariz para defender esta parte do edifício tinha

feito construir um respaldo que se abaixava da precinta das janelas até a beira da esplanada; era impossível pois caminhar sobre este plano inclinado, cuja face lisa e polida não oferecia nenhuma adesão ao pé o mais firme e o mais seguro.

Abaixo da janela abria-se a rocha cortada a pique e formava um valado profundo, coberto por um dossel verde de trepadeiras e cipós que servia de habitação a todos esses répteis de mil formas que pululam na sombra e na umidade.

Assim o homem que se precipitasse do alto da esplanada nessa fenda larga e funda, se por um milagre não se espedaçasse nas pontas da rocha, seria devorado em um momento pelas cobras e insetos venenosos que enchiam essas grotas e alcantis.

[...]

Álvaro, segurando-se uma estaca do jardim e pondo um pé sobre o respaldo, coseu o corpo à parede; inclinando conseguiu realizar o seu intento (ALENCAR, 2004, p. 52-53).

Essa citação serve para mostrar que as imagens fílmicas ocultam esse quadro sombrio e sinistro. A cena do filme focaliza D. Álvaro arrastando-se pelo declive da edificação abaixo do quarto de Ceci e, logo depois, em cima da esplanada, ao pé da janela onde coloca o presente. Não evidencia o quadro sinistro que se coloca abaixo de seus pés: o precipício, os répteis. Ao fazer essa supressão, Norma Bengell atenua o teor dramático da cena e, com isso, minimiza o esforço (e o sacrifício) empreendido pelo cavalheiro para agradar a sua senhora.

Retomando a análise que se seguia sobre os sentimentos despertados por Ceci em “três corações bem diferentes”, volta-se para a configuração de Peri. Para este, os encantos de sua “senhora” funcionam como um elemento de fetiche e, por isso, são motivo de contemplação e de culto:

Para ele essa menina, esse anjo louro, de olhos azuis, representava a divindade na terra; admirá-la, fazê-la sorrir, vê-la feliz, era o seu culto; culto santo e respeitoso em que o seu coração vertia os tesouros de sentimentos e poesia que transbordavam dessa natureza virgem (ALENCAR, 2004, p. 57).

Aos olhos de Peri, Cecília apresenta ares divinos. Ora é vista como um anjo, como na descrição acima, ora como a Virgem Maria. E, como tal, deve ser reverenciada e concebida como um ser superior e imaculado. A imagem sacralizada da referida personagem é presença marcante na narrativa literária, embora, em alguns momentos, Alencar deixe escapar uma sensualidade contida na figuração de Ceci. O Capítulo II da Segunda Parte do romance traz uma das descrições mais expressivas:

Na casa da cruz, no meio do fogo, Peri tinha visto a senhora dos brancos; era

alva como a filha da lua; era bela como a garça no rio.
 Tinha a cor do céu nos olhos; a cor do sol nos cabelos; estava vestida de nuvens, com um cinto de estrelas e uma pluma de luz.
 O fogo passou; a casa da cruz caiu.
 De noite Peri teve um sonho; a senhora apareceu; estava triste e falou assim: 'Peri, guerreiro livre, tu és meu escravo; tu me seguirás por toda a parte, como a estrela grande acompanha o dia'.
 A lua tinha voltado o seu arco vermelho, quando tornamos da guerra; todas as noites Peri via a senhora na sua nuvem; ela não tocava a terra, e Peri não podia subir ao céu (ALENCAR, 2004, p. 96).

No texto filmico, Ceci também é endeusada por Peri e é retratada como um ser celestial na terra. Contudo, as imagens não trazem a riqueza de detalhes descrita na obra de Alencar na composição do perfil da personagem, como é possível observar, por exemplo, na passagem supracitada da “casa da cruz”. A despeito dessa passagem, considera-se que a sua supressão no filme prejudica o sentido, tornando, de certo modo, o enredo nebuloso, pois não fica evidente a razão pela qual Peri abandona a sua tribo para tornar-se escravo da filha de um “fidalgo português, um branco inimigo de [s]ua raça”. E, no romance, é a partir desse trecho que começa a se delinear a explicação para tal fato. Numa outra passagem, o narrador esclarece: “Peri, filho de Ararê, guerreiro branco salvou tua mãe; virgem branca também. / Peri tomou as suas armas e partiu; ia ver o guerreiro branco para ser amigo; e a filha da senhora para ser escravo” (ALENCAR, 2004, p. 97).

Devido à bondade da moça em salvar a mãe de Peri, este associa a imagem desta à imagem da santa que vira na “casa da cruz”. Por gratidão, o herói, o “filho das florestas”, abandona a sua tribo e vai viver ao lado de sua senhora, a “Virgem descida do céu”, tornando-se o seu escravo.

Ao tecer essas considerações, não se quer com isso fazer apologia à “fidelidade” na tradução de uma obra literária para o cinema, mas apenas mostrar que, em determinados momentos, a adaptação de Norma Bengell perde força no significado contemporâneo.

Deixando de lado as diferenças que, por vezes, separam o texto literário do texto filmico, o fato é que, em ambas as narrativas, Peri torna-se fiel vassalo de Ceci. O romance e o filme deixam transparecer que, para ele, o corpo de sua senhora é sagrado e, por isso mesmo, deve conservar-se imaculado; ninguém pode violá-lo nem sequer com o olhar, como fica evidente na narração que se segue:

Mas Peri entendia que apesar disto seria uma profanação consentir que um olhar de quem quer que fosse visse a *senhora* no seu trajo de banho; nem mesmo o dele que era seu escravo, e por conseguinte não podia ofendê-la, a ela que era seu único Deus (ALENCAR, 2004, p. 58).

Sua missão é manter-se em vigília e proteger a “virgem branca”. Em vista disso, segue seus passos e aguça os sentidos, principalmente o da visão. No entanto, para ele, o ato de ver não denota uma “devoração *voyeurista*”, como para Loredano. Não é um gesto de luxúria. É sinônimo de vigília, de reverência, de atenção e de proteção, para se colocar contra aqueles que, possivelmente, venham a fazer um mal à sua senhora e violar aquele corpo sagrado. Simboliza, pois, o cuidado e um ato de preservação da integridade física e moral de sua senhora. Vários são os momentos em que Peri se mostra vigilante e exercita sua visão: quando D. Álvaro e Loredano se lançam à janela de Ceci, quando esta vai ao banho, quando o italiano invade os aposentos da menina (FIGURA 42).

Ceci não sai da mira dos três homens que vivem por ela e para ela. No entanto, para cada um deles, a visão do objeto de admiração assume uma conotação diferente. Apropriando-se de Sant’anna ([s.d.]), a respeito da semiologia do verbo *ver*, afirma-se que *ver-Ceci*, para Álvaro, é sinônimo de “amar”; para Loredano, significa “possuir”; e, para Peri, simboliza o “viver”.

Convém lembrar que o corpo de Ceci também é cobiçado como instrumento de vingança pelos índios Aimorés. Nessa condição, a personagem volta à posição de “mulher-caça”, isto é, de presa a ser perseguida e abatida, em resposta à morte da filha da Nação Aimoré, de cuja vida fora-lhe interrompida pelo filho dos Marizes, D. Diogo. Contudo, a vingança não se consuma, graças ao heroísmo de Peri, que a livra das flechas dos indígenas.

Aliás, nos grandes momentos de heroísmo de Peri, nos quais ele livra Ceci do perigo, esta se encontra em estado de inconsciência, ou desacordada, ou distraída e alheia à desgraça que está por acometê-la. Encontra-se, então, como um ser frágil e indefeso e, portanto, necessitando de proteção masculina. A esse respeito, Marinyze Prates de Oliveira, ao analisar a adaptação de Norma Bengell, considera que:

Ao aparecer já no início do filme, a imagem de Cecília em estado de ‘inconsciência’ indica simbolicamente a incapacidade feminina de opinar sobre o próprio destino, remetendo, inclusive, ao passado de longa subordinação da mulher ao poder masculino. Repetida ao final, tal imagem potencializa seu sentido, na medida em que sinaliza para a impossibilidade de qualquer alteração futura da condição das mulheres como seres dependentes, seja no âmbito da natureza, local em que Peri a encontrou pela primeira vez, seja no seio da cultura, representada pela residência dos Mariz, onde Peri recebe de dom Antônio o encargo de cuidar de Cecília (OLIVEIRA, 2004, p. 153).

E são, justamente, os momentos em que Ceci se encontra em posição vulnerável e que o herói vem em seu socorro que se abre espaço, nas narrativas romanesca e fílmica, para o enlace final entre os protagonistas, selando aí a união entre a cultura européia e a cultura indígena (FIGURA 43).

Cabe destacar, à luz do que diz Marinyze Oliveira, que, se por um lado “Cecília paira inocente e se poderia mesmo dizer, dessexualizada – sobre a imagem de Álvaro e Peri”, por outro, está “[d]estinada [...] a unir-se a Peri e desempenhar a função não propriamente de amante, mas antes de útero procriador que iniciará o povoamento da nova nação” (*ibidem*, p. 153-154). Ainda assim, nas mãos de Peri, seu corpo não se torna alvo de devoração erótica; nesse caso, a união e o ato sexual são apenas sugeridos de forma sublime, para atender o projeto de nação romântico de Alencar reencenado, com suas singularidades, por Norma Bengell.

Corroborar-se aqui a idéia de Marinyze Prates de Oliveira (*ibidem*) acerca da subordinação da mulher ao homem na representação do feminino no romance e no filme. A configuração de Ceci a coloca na condição de objeto do poder masculino na decisão e na condução do seu destino, seja para o bem ou para o mal. Querendo ou não, ela está nas mãos dos “vilões” – Loredano e os Aimorés –, dos “mocinhos” – Peri e D. Álvaro – e dos homens de sua família – D. Antônio (seu pai) e D. Diogo (seu irmão). Cada um intervém de alguma forma no curso natural de sua vida. O italiano pretende raptá-la e possuí-la, os índios Aimorés tramam a sua morte. A Peri compete protegê-la em qualquer circunstância, a D. Álvaro é prometida em casamento, a D. Diogo fica reservado o dever de cuidá-la, caso o seu pai venha a falecer e a este compete decidir sobre seu destino final. Assim sendo, D. Antônio, vendo o perigo que se abate sobre sua família, entrega e confia sua filha aos cuidados de Peri. Finalmente, como em toda a narrativa romântica, o bem vence o mal e Ceci fica a salvo de toda e qualquer violação.

No entanto, se de um lado Ceci representa a imagem da fêmea indefesa, cujo destino está nas mãos do poder de decisão e da “inteligência” masculinos, outras leituras podem ser feitas a partir das metáforas ou alegorias do eurocentrismo às quais a sua imagem está relacionada. Até por seus traços físicos – pele alva, cabelos louros, olhos azuis – vê-se que Ceci representa a Europa; portanto, o dominador-macho, o colonizador e conquistador português, mas, para sugerir a idéia de uma Europa sedutora, em *O Guarani*, esta vem encarnada na pele de Ceci, a mulher que atrai os encantos de Peri, o colonizado.

Partindo para uma leitura alicerçada no significado mitológico da palavra Europa, percebe-se que há um encantamento mútuo, do colonizado pelo colonizador e vice-versa. Nas

narrativas literária e fílmica, tanto Peri se rende aos encantos de Ceci, quanto esta se encanta por ele. Para justificar esta interpretação, necessário se faz descrever o mito grego, segundo o qual Europa é uma princesa fenícia, filha de Agenor, por quem Zeus se apaixona subitamente. Para conquistá-la sem despertar a desconfiança de Europa, como também na intenção de burlar a ciumenta vigilância de sua esposa Hera, Zeus se transforma num touro sedutor. Quando o avista, a jovem Europa logo se rende à sua beleza, monta no seu dorso e deixa que ele a conduza por entre as ondas do mar. Zeus a transporta até Creta e, ao assumir a sua forma original de deus supremo, a desposa, tornando-a mãe de três filhos: Minos, Radamanto e Sarpedão.

Na epopéia romanesca, Peri também passa por uma transformação. Alencar o “traveste” na imagem de um “cavalheiro português” no corpo de um “selvagem”. Eis uma forma de atrair o colonizador, Ceci. Esta também se encanta pela força do herói, pela sua coragem e pelo seu desprendimento. Assim como no mito, Cecília se deixa conduzir pelos caminhos abertos por Peri.

Como se sabe, o herói é forte como um touro. Buscando a simbologia deste animal na astrologia, constatou-se que o mesmo é o símbolo da terra de onde é possível extrair coisas simples, alegres e profundamente prazerosas. Da terra, que se oferece em abundância, garantindo uma segurança; símbolo da natureza, da força, da vitalidade. Este é o perfil de Peri. Esta também é a imagem que o colonizador tinha do Brasil – “terra em que se plantando tudo dá” – imagem construída sobre a natureza local, retomada pela literatura e por sua versão fílmica.

Em um dos mitos significativos de Touro, a Europa se equilibra no animal para conseguir realizar uma travessia, representando a necessidade do ser humano de se equilibrar em busca de um lugar, em busca do paraíso. Assim como na simbologia descrita, Cecília se deixa conduzir por Peri.

Ao que se observa, tudo conspira para que se possa promover o consórcio fundador da nação plasmada por Alencar. Na narrativa fílmica, as metáforas aqui descritas reaparecem como forma de plasmar na contemporaneidade a idéia de nação como “comunidade imaginada”. É assim que Norma Bengell restaura o “mito fundador”.

2.3.2 Ci: corpo em movimento – ressignificações

Conforme descreve Joaquim Pedro de Andrade, Ci é uma personagem de movimento. É saudável, viva e descobre as imensas possibilidades do sexo sem limites. Ela é abertamente

a imagem móvel da liberdade. O perfil traçado pelo cineasta – citado por Johnson (1982) – é válido também para circunscrever a imagem da personagem marioandradiana, muito embora, no filme, a sua representação seja atualizada. As ações transgressoras que pratica, seja na narrativa literária, seja na narrativa fílmica, demonstram a passagem de uma representação estática do feminino para uma representação dinâmica. “E o dinâmico agora está para a crescente liberação, assim como o estático estava para a inibição e o fechamento” (SANT’ANNA, [s.d.], p. 96). Deste modo, enquanto no universo da ficção romântica a mulher se apresenta como um ser frágil, dependente e subalterno ao poder e ao desejo masculino, ao mesmo tempo em que suas ações e os papéis sociais por ela desempenhados limitam-se, quase que exclusivamente, ao espaço do lar, nos textos moderno e contemporâneo ela já transita com desenvoltura e independência por outros espaços e desempenha papéis tradicionalmente conferidos e permitidos ao homem.

Refletindo sobre a performance de Ci, no filme *Macunaíma*, a pesquisadora Marinyze Prates de Oliveira apresenta o seguinte argumento:

Contrastando, frontalmente, com as personagens femininas delicadas, subservientes, circunscritas aos limites da vida privada e submetidas aos padrões de comportamento impostos pela mentalidade patriarcal, que a literatura oitocentista concebeu – e a filmografia nela baseada ainda hoje dissemina dentro e fora das salas de aula –, e até mesmo se opondo às ‘mulheres-objeto’ que Jiguê e Macunaíma vão usando ao longo de sua trajetória, a Ci criada por Joaquim Pedro de Andrade, avançada da indumentária que usa e no estilo de vida que elege, atesta uma ruptura com esse modelo clássico de representação das mulheres pelo cinema [...] (OLIVEIRA, 2004, p. 252-253).

A Ci do romance, com suas singularidades, é também a encarnação dessa ruptura com o modelo patriarcal de representação do feminino, inclusive na forma de lidar com as questões do corpo relacionadas à libido e à orientação sexual. Nesse caso, ocorre uma alteração na dramaturgia dos desejos. Na obra de Mário de Andrade, ela é uma mulher livre e autodeterminada. É com esse espírito de liberdade que pratica relações sexuais, ao sabor dos seus desejos. Não fica passiva ao assédio sexual masculino. Resiste quando não quer:

O herói se atirou por cima dela pra brincar. Ci não queria. Fez lança de flecha tridente enquanto Macunaíma puxava da pajeú. Foi um pega tremendo e por debaixo da copada reboavam os berros dos briguentos diminuindo de medo os corpos dos passarinhos. O herói apanhava. Recebera já um murro de fazer sangue no nariz e um lapo fundo de txara no rabo. A icamiaba não tinha nem um arranhãozinho e cada gesto que fazia era mais sangue no corpo

do herói soltando berros formidandos que diminuía de medo os corpos dos passarinhos. Afinal se vendo nas amarelas porque não podia mesmo com a icamiaba, o herói deitou fugindo chamando pelos manos (ANDRADE, M., 2001, p. 25).

No entanto, por um determinado momento, Mário de Andrade parece colocar sua personagem na condição de “mulher-objeto” do desejo masculino, destituindo-a de sua liberdade e poder de decisão. Isso acontece no momento em que a sua resistência e a sua força são minadas por uma força “maior” – de Macunaíma com o auxílio dos seus irmãos –, que a imobiliza:

Os manos vieram e agarraram Ci. Maanape trançou os braços dela por detrás enquanto Jiguê com a murucu lhe dava uma porrada no coco. E a icamiaba caiu sem o auxílio nas samambaias da serrapilheira. Quando ficou bem imóvel, Macunaíma se aproximou e brincou com a mãe do mato. Vieram então muitas jandaías, muitas araras vermelhas tuins coricas periquitos, muitos papagaios saudar Macunaíma, o novo Imperador do Mato-Virgem (*ibidem*, p. 25-26).

Nessa passagem, Ci figura como uma “mulher-caça”, a presa sobre a qual Macunaíma lança suas garras e satisfaz seu desejo erótico. Aí, Ci parece destituída de seu perfil transgressor, mas o fato é que, ao experimentar a “brincadeira” imposta por Macunaíma, a situação se reverte. Ci se torna uma amante incansável e passa a devorar eroticamente o herói. Torna-se então a representante mítica da mulher fatal, que suga as energias do homem. Este passa da condição de macho devorador a macho devorado sexualmente. O trecho a seguir é ilustrativo disto:

[...] Os dois brincavam e depois ficavam rindo um pro outro.
Ficavam rindo longo tempo, bem juntos. [...]

[...]

[...] Porém a Mãe do Mato inda não estava satisfeita não e com um jeito de rede que enlaçava os dois convidava o companheiro pra mais brinquedo. Morto de soneira, infernizado, Macunaíma brincava para não desmentir a fama só, porém quando Ci queria rir com ele de satisfação:

– Ai que preguiça!

que o herói suspirava enfarado. E dando as costas pra ela adormecia bem. Mas Ci queria brincar inda mais... Convidava convidava... O herói ferrado no sono. Então a Mãe do Mato pegava na txara e cotucava o companheiro. Macunaíma se acordava dando grandes gargalhadas estorcendo de cócegas.

– Faz isso não, oferecida!

– Faço!

– Deixa a gente dormir, seu bem...
 – Vamos brincar.
 – Ai que preguiça!
 E brincavam mais outra vez (ANDRADE, 2001, p. 26-27).

Curioso é que, conforme revela Johnson (s.d.), ao manter relações com Macunaíma, Ci transgredir uma tradição das Amazonas: o celibato. Predestinada à virgindade, ela rompe com esse tabu e, não bastasse essa violação, tem um filho, fruto de sua relação com o herói, sendo que “na tribo das mulheres solteiras, só as meninas podem sobreviver” (CAMPOS, 2004, p. 176). Como castigo para sua dupla infração, o seu filho morre envenenado e ela, de tristeza, morre em seguida, tornando-se uma estrela, a Beta do Centauro.

No romance, os aspectos físicos que compõem o perfil da personagem em estudo recebem uma configuração mítica (legendária). Por ser uma Amazona, isto é, uma guerreira que faz parte “dessa tribo de mulheres sozinhas” (ANDRADE, M., *op. cit.*, p. 25), Ci tem um dos seios mutilados – “o peito destro seco” (*ibidem*, p. 25). Seus cabelos longos formam o tecido de uma rede com que enovela e atrai Macunaíma. É uma mulher forte e destemida, que “comanda nos assaltos as mulheres empunhando txaras de três pontas” (*ibidem*, p. 26). Depois de morta, o seu corpo não volta ao pó nem vira pó, como o dos humanos, mas metamorfoseia-se numa estrela “toda enfeitada de luz” (*ibidem*, p. 26).

No filme, Joaquim Pedro de Andrade exacerba a natureza transgressora de Ci, mas a destitui de seu caráter sobrenatural. Ela não é mais uma Amazona, embora continue sendo uma guerrilheira; desta vez, uma guerrilheira urbana, conforme exposto no primeiro capítulo. É, numa revisão atualizada do livro, o símbolo da força e da coragem. “Ci é movimento, liberdade e energia” (HOLLANDA, 1978, p. 88). Entra em luta armada contra os militares, promovendo um verdadeiro massacre, no qual ela devora todos os seus adversários – os representantes oficiais das forças políticas de direita.

A sequência de número 27 ilustra bem a vitória parcial de Ci sobre as forças opositoras e apresenta nítida demonstração de sua natureza guerreira, valente e destemida. No plano 4, num dos atos de perseguição entre Ci e os policiais à paisana, uma perua pára em frente a ela e estes disparam um tiro contra a guerrilheira. No plano 5, ela invade o veículo e sai disparando tiros de metralhadora em todos. Neste momento, a câmera focaliza os policiais acuados e com uma expressão de temor no fundo do carro. A luta contra os militares se segue dentro do veículo, até que, no plano 9, a porta se abre e a câmera mostra os efeitos da batalha: dois militares mortos. Ci pula sobre um dos corpos e desce da perua, carregando consigo um braço de um agente morto no combate, numa cena clara de mutilação e canibalismo. Já fora

do veículo, a guerreira atira o braço na calçada, onde abaixa para pegar as duas metralhadoras que caíram do carro quando a porta se abriu, e foge em direção a um edifício-garagem. Na sequência descrita, a personagem revela-se uma verdadeira “garota papo-firme”, como diz a canção de Roberto Carlos, que ilustra a cena (FIGURAS 44 e 61).

No entanto, Joaquim Pedro de Abndrade dá logo conta de inverter o papel desempenhado pela personagem nesse episódio. No final de sua passagem pelo filme, Ci vira a “mulher-bomba”, que explode e morre vitimada por uma bomba-relógio de fabricação caseira que ela própria confeccionou. Nessas condições, a “heroína” é vencida; o seu corpo passa a ser instrumento de sacrifício e autodestruição. E, desse modo, a “imagem móvel da liberdade” (ANDRADE, J. *apud* JOHNSON, 1982, p. 126), com que o cineasta descreve a personagem, comprovada na maior parte dos episódios que fazem alusão a ela, é fissurada.

Mas, até esse dramático desfecho, que aplaca as forças da guerrilheira, Ci é um corpo em movimento, vibrátil, cheio de vitalidade. Como no romance, a personagem é movida por uma pulsão erótica simbolizada por um desejo insaciável de prazer e de auto-deleite. Entretanto, como no livro, é Macunaíma quem vai ao seu encontro e manifesta primeiro o desejo de manter relações com ela, como demonstram as palavras do herói: “A senhora é muito bonita, viu. Eu já tava com uma vontade danada da senhora. E eu tava...” // “não, benzinho, não vai embora, me dá um abraço...” (ANDRADE, J., 1969). Nesse episódio do filme, ela também resiste à bolinagem do herói e os dois travam uma luta corporal. A luta do acasalamento, porém, é transportada para um outro espaço. Não ocorre mais na mata, onde vivia a guerrilheira amazona, mas num cenário urbano, num edifício-garagem, dentro de um elevador de carros. As manifestações de resistência e de força da guerrilheira começam quando ela reage ao primeiro assédio de Macunaíma, empurrando-o e batendo nele, ao que este responde, dizendo: “Mulher comigo não bate não, apanha!” (*ibidem*), mas, ao contrário do esperado, ele apanha muito. Ci, cada vez mais, vai vencendo a luta e deixando Macunaíma imobilizado. Num dado momento, ela se lança sobre o corpo do “herói” e puxa a língua dele; num outro, coloca-o de bruços, enlaçado com os próprios braços, que a guerrilheira envolve em redor da garganta do adversário, sugerindo um ato de enforcamento, e segura-os por trás das costas do “herói” (FIGURA 45). A situação só se inverte no momento em que Macunaíma consegue gritar “Me acudam senão eu mato!” (*ibidem*), forjando uma superioridade sobre Ci, e Jiguê vem ao seu socorro com uma pedra na mão, com a qual golpeia a cabeça dela, deixando-a desmaiada. Nesse momento, porém, a guerrilheira não se encontra totalmente em estado de ausência diante do homem ali presente; não está alienada do amante. Quando este deita em seu ombro e mexe na muiiraquitã que Ci traz em seu pescoço, ela recobra a

consciência e diz: “Tira a mão daí!” (ANDRADE, J., 1969). Levanta-se e encurrala Macunaíma contra a parede, falando “Seu safado!” (*ibidem*) e beija-o. Em seguida, eles vão para o chão e praticam sexo.

A partir de então, Macunaíma passa a ser objeto do desejo de Ci. Aí a relação se inverte. Ele é agora o “homem-caça”, “laçado” por Ci no elevador e levado para casa para satisfazer aos seus desejos irrefreáveis. Ocorre, nesse sentido, uma inversão dos papéis costumeiramente atribuídos à mulher, como lembram Randal Johnson (1982) e Marinyze Prates de Oliveira (2004). A mulher passa a ser o sujeito da relação; é ela quem dá as cartas e dita as regras. Convém salientar que, no envolvimento entre Ci e Macunaíma, este porta-se não só como objeto do desejo, mas também como objeto de consumo, numa relação em que o corpo masculino é devorado pelo dinheiro, como alegoria do capitalismo. Essa questão é explorada na seqüência 28, em que os personagens travam o seguinte diálogo:

CI: Trouxe presente pra você.
 MACUNAÍMA: Que é?
 CI: Uma coisa que você gosta muito.
 MACUNAÍMA: Que é?
 CI: Adivinha. Adivinha.
 MACUNAÍMA: Sei não. Dinheiro? Dá. Dá.
 MACUNAÍMA: É muito, é?
 CI: É. Venha cá. Vem.
 MACUNAÍMA: Tem mais, tem?
 CI: Tem.
 MACUNAÍMA: Dá aqui.
 CI: Tem, mas pra ganhar esse dinheirinho você tem que trabalhar!
 MACUNAÍMA: Dá, dá. Me dá esse dinheirinho aí. (ANDRADE, J., 1969)

Esse diálogo é intercalado por imagens dispostas numa seqüência de planos em que Ci retira uma determinada quantia em dinheiro de uma pasta, joga um maço em direção a Macunaíma, outra parte no chão, e fica com outra porção na mão como isca para atrair o amante. Este, por sua vez, não resiste, segue o rastro das notas e se atira aos braços de Ci e os dois “brincam” longamente na rede e, depois, na cama (FIGURA 46).

Percebe-se, a partir daí, que, mais uma vez, Joaquim Pedro de Andrade promove uma inversão de papéis. Macunaíma coloca-se na condição de prostituta, que vende seu corpo em troca do prazer feminino. Numa sociedade marcadamente machista, em geral, quem se prostitui é a mulher, mas, normalmente, esta não se entrega ao outro por satisfação ou desejo de prazer, e sim por questão de sobrevivência. O seu corpo é, portanto, instrumento de sacrifício e objeto do prazer masculino. Para Macunaíma, no entanto, vender-se a uma mulher bonita e atraente não se constitui nenhum sacrifício; pelo contrário, é também motivo de gozo.

Nesse caso, o corpo de Ci assume uma condição ambivalente: ao mesmo tempo em que é o receptor, é também o provedor do desejo. De todo modo, através da simbiose presente na relação entre Ci e Macunaíma, o cineasta denuncia, de forma sutil e irônica, o processo de reificação da sociedade capitalista, onde tudo é mercadoria. Até o corpo vira objeto de consumo.

Através do paralelo traçado para descrever o discurso da sedução articulado nas duas obras, nota-se que Joaquim Pedro de Andrade potencializa a eroticidade presente no romance de Mário de Andrade. Como o próprio cineasta explica, a carga erótica do filme tem um sentido não só sexual como político. Sendo assim, a forte dose de erotismo na relação entre Ci e Macunaíma tanto representa a satisfação mútua dos desejos da carne quanto, no caso específico de Macunaíma, serve para questionar a atração pelo dinheiro na cidade grande, a busca de mordomia e vida fácil.

No filme, a reificação do corpo também se dá com Ci. Esta, diferentemente da personagem marioandradiana, apresenta um caráter ambivalente. Ao mesmo tempo em que se coloca como o sujeito de suas ações e de seus desejos, ela se torna objeto de consumo de massa, conforme atesta Johnson (1982), o que se pode notar através de sua foto exposta num *poster* pendurado na parede. Esta última faceta do perfil da personagem – de mito do ícone de consumo – pode ser associada à devoração do sistema capitalista, que atinge a ambos os sexos (FIGURA 47).

Como se pode observar no *poster*, Ci é fotografada numa posição sensual. Apresenta-se vestida de calça jeans, com os seios à mostra e portando uma metralhadora nos braços. A foto – uma reprodução técnica em série – mostra a condição ambivalente em que se coloca a personagem. Se por um lado ela é um ícone que representa a luta revolucionária no Brasil em tempos de ditadura militar, por outro, ela passa a ser o ícone da beleza e da sedução, que desperta, numa sociedade capitalista, o culto à imagem; imagem essa que funciona como mercadoria. Nesse caso, ela é tragada pelo sistema. Notadamente, erotismo e política se misturam.

Para Joaquim Pedro de Andrade, esse movimento de devoração e culto é bastante comum na sociedade. Em sua opinião,

os líderes do movimento contestatário, que são objeto de grandes reportagens, são logo consumidos pela mesma sociedade. Incorpora-os, neutraliza-os: como Daniel Cohn-Bendict, que acabou convertendo-se em ator de um filme de Godard (ANDRADE, J. *apud* JOHNSON, *op. cit.*, p. 127).

Ao encenar a trajetória de Ci no filme, a todo tempo o cineasta articula um duplo movimento de autonomia e respeito à obra de Mário de Andrade. Em relação à linguagem do corpo – que vem sendo tratada no desenvolvimento deste capítulo –, ele reforça a eroticidade e a expressão do desejo dramatizada no romance, nos episódios envolvendo Ci e Macunaíma. Nesse processo, transfere na íntegra certos diálogos do livro, aplicando-os, entretanto, a imagens diferenciadas daquelas ilustradas (e sugeridas) na narrativa literária por meio da descrição verbal. Um exemplo disso é o diálogo entre os dois personagens no momento em que Macunaíma dorme no meio da relação sexual, esgotado pelo desejo insaciável de Ci:

CI: Então, meu herói!
 MACUNAÍMA: Então o quê?
 CI: Você não continua?
 MACUNAÍMA: Continua o quê?
 CI: Pois, meus pecados. A gente tá brincando e você vai e pára no meio!
 MACUNAÍMA: Esqueci.
 CI: Peraí que eu te mostro. Seu preguiçoso! (ANDRADE, J., 1969)

No romance, esse diálogo ocorre no meio do Mato-Virgem; já no filme, as imagens se passam na cidade, mais especificamente, na casa-aparelho de Ci. Com relação a esse episódio, Joaquim Pedro de Andrade se apropria da mesma tática empregada por Ci para punir Macunaíma por sua “preguiça” e, por sua vez, despertar nele a necessidade de “brincar”: o uso de um ramo de urtiga. Porém, o estratagema é aplicado de forma diferenciada em cada uma das obras. No romance, Ci procede da seguinte maneira:

Buscava no mato a folhagem do fogo da urtiga e sapecava com ela uma coça coçadeira no chuí do herói e na nalachitchi dela. Isso Macunaíma ficava que ficava querendo. Ci também. E os dois brincavam que mais brincavam num deboche de ardor prodigioso (ANDRADE, M., 2001, p. 27).

No filme, Ci não passa o ramo de urtiga nos órgãos genitais do casal. Pega o ramo, sai correndo atrás do herói, bate nele pra valer até o amante dar-se por vencido e os dois terem relação outra vez.

Todavia, mesmo respeitando e homenageando a obra de Mário de Andrade, Joaquim Pedro de Andrade não se limita a dar o mesmo tratamento que o escritor dispensou a seus personagens. Ele desenvolve uma adaptação livre do texto literário. Deste modo, propõe a ressignificação da expressão corporal em relação à personagem Ci. Para esta, o corpo passa a ser instrumento de luta política, posto a serviço da violência armada praticada no enfrentamento com os agentes da repressão militar. Simboliza, como já foi dito, a força, o

movimento e a agilidade. É também, não só o espaço do prazer, mas o espaço da reificação e do sacrifício.

Por ser um filme produzido de forma independente, sem o apoio das instituições governamentais, Joaquim Pedro de Andrade pôde adotar uma postura mais autoral, embora num período de repressão e ditadura militar. Além disso, há que se considerar que *Macunaíma* é um dos filhos caçulas do Cinema Novo, movimento responsável por dar uma alavancada no cinema de autor. Como filho legítimo do Cinema Novo, o roteiro e a direção do filme são de total responsabilidade do diretor. Compreendem-se, assim, as inovações propostas pelo cineasta em relação ao romance.

2.3.3 *Capitu: imagens e metáforas do corpo e do desejo*

Assim como no filme *Dom*, no romance *Dom Casmurro*, o poder sedutor de Capitu é um traço marcante no perfil da personagem. Na ficção cinematográfica, tal poder de sedução é o que aparece em primeiro plano, como elemento desencadeador do interesse de Dom por Capitu e da conseqüente união de ambos. A personagem Ana (Capitu) é apresentada como uma mulher bela e sedutora, fatores que motivam a atração de Bento e, por outro lado, a sua insegurança. A princípio, ele se encanta com a beleza da mulher, o que se percebe através deste comentário: “A Ana, além de linda, é inteligente e tem uma boca... Tem uma boca, Miguel, que é uma coisa de louco!” (GÓES, 2003) (FIGURA 48). A descrição aqui expressa todo o fascínio pela mulher; a sensação de arrebatamento. O homem, nessa situação, é tomado de assalto pela presença alucinógena do corpo feminino, que nele desperta a pulsão do desejo e, ao mesmo tempo, uma atitude de admiração. Como se pode perceber existe um fetichismo nesse culto da amada.

No filme, a imagem dos olhos é intensa e está presente em toda a narrativa. Assim como no romance, são os “olhos de ressaca” da enamorada que arrastam Dom e o arrebatam. Para demarcá-los e reforçar o seu poder avassalador, o diretor utiliza-se de vários recursos. Ao compor uma das cenas referente à Capitu-menina, por exemplo, o *cameraman* seleciona em um plano de detalhe o olhar da garota. Essa estratégia sinaliza a intenção de demonstrar que a personagem, desde jovem, já possuía “olhos de ressaca” que envolviam Bento, deixando-o inebriado (FIGURA 49).

Como se nota, sobre o olhar recai o mito da ariana, “a deusa aliciadora que a tudo domina com seu ‘rubro olhar implacável de grande princesa’” (SANT’ANNA, [s.d.], p. 276). Na acepção do protagonista, os olhos de Ana são tão envolventes que ele não consegue se

desvencilhar do seu poder sedutor. É como remar contra uma forte maré. Isso é o que se observa através do discurso do narrador *over*: “Os olhos de Ana ... O que foram aqueles olhos e o que fizeram de mim? Olhos de ressaca que me arrebatavam. Para não ser arrastado, eu tentava me segurar nas partes vizinhas: os olhos, as orelhas, a boca ...” (GÓES, 2003).

Através do seu discurso, Bento se mostra atado e entregue ao poder sedutor de Capitu, melhor dizendo, Ana: “Ana fazia de mim o que bem entendia. Eu que tinha experimentado a obsessão, a cegueira, agora era possuído por uma sensação de desmando, de abuso, de excesso de sentimentos ...” (*ibidem*).

Por essa amostra, percebe-se que o narrador-personagem é colocado na condição de vítima da mulher demônio que o vem possuir, deixando-o sem escapatória diante do seu poder de sedução, a não ser reagir e/ou atender a seus apelos eróticos. Nesse sentido, ele seria uma presa fácil.

Com o tempo, Bento vai se sentindo cada vez mais inseguro e ameaçado por esses atrativos. Para ele, tudo em Ana soa à traição. Dom é perseguido por fantasmas individuais, como se percebe através da voz de sua consciência, do seu “grilo falante”: “... Eu tinha ciúmes do que ela fazia comigo, imaginando que ela pudesse ser assim com outro, se houvesse outro. E o pior. Tudo ardia dentro de mim, sem brecha por onde sair” (GÓES, 2003). A reflexão citada perpassa a idéia de que o personagem se sente impotente e destroçado diante do enigma que representa aquela mulher, cujos atributos sedutores, ao mesmo tempo em que o atraem, alimentam-lhe a desconfiança e o medo. Para usar uma metáfora cunhada por Sant’anna, pode-se afirmar que Capitu figura no imaginário de Dom como uma espécie de esfinge, um elemento “sedutor e perverso, e um ser antropofágico por excelência: ou me decifras ou te devoro” ([s.d.], p. 82). Não sendo capaz de decifrar o enigma que, para ele, representa os eflúvios eróticos e as ações daquela “mulher-esfinge”, ele é devorado e consumido pela dúvida.

A (re)leitura proposta por Moacyr Góes compõe uma visão de mulher que, mesmo após um século de publicação do romance *Dom Casmurro*, ainda persegue o imaginário coletivo – a visão da mulher sedutora, que faz do homem o que bem quer –, formando assim o paradigma do feminino nacional/universal. Relembrando Sant’anna, “o mistério do feminino atormenta o imaginário masculino sempre, fazendo com que os homens inventem as histórias mais fantásticas para explicar o poder sedutor da mulher” (SANT’ANNA, [s.d.], p. 283).

Mulher-Eva, mulher-serpente, tal figura é o simulacro do que há de mau no homem. Aqui se exhibe o artifício ideológico masculino, a tática religiosa,

segundo a qual o mal é algo que existe *fora* do homem, *exteriorizado* sistematicamente no *outro*, que é a mulher. Desse modo, a mulher termina por ser um mal em si. Uma fatalidade da criação (*ibidem*, p. 100). [grifos do autor]

Talvez essa seja uma forma de camuflar a relação de dominação masculina perceptível na narrativa fílmica e que persiste em pleno século XXI, mesmo com a emancipação feminina. Trata-se de um discurso com substratos bíblicos incorporado pelo homem sobre a mulher e para a mulher. Reforça-se aí o mito de Eva, que engendra a tradição cristã ocidental. Capitu figura, desta forma, como o fruto do desejo e da tentação. Contudo, ao traçar um ideário coletivo predominantemente masculino sobre a mulher, o tradutor fílmico pode estar dando um golpe nesse discurso, evidenciando o quanto ele é dominante e perverso.

Na obra de Machado de Assis, Capitu se porta como aliciadora e interditora do desejo de Bentinho. Ora ela toma as rédeas da situação e dá o primeiro passo na relação, ora ela mergulha no jogo da conquista, cedendo e recuando ao mesmo tempo. Segundo o narrador:

Não quis, não levantou a cabeça e ficamos assim a olhar um para o outro, até que ela abrochou os lábios, eu descí os meus, e ... (ASSIS, 2000, p. 57)

De manhã, ela derreou a cabeça agora fugia-me...

[...]

[...] Capitu, antes que o pai acabasse de entrar, fez um gesto inesperado, pousou a boca na minha boca, e deu de vontade o que estava a recusar à força. Repito, a alma é cheia de mistérios (*ibidem*, p. 63 – 64).

Por essa passagem, vê-se que Capitu tem o perfeito domínio do seu corpo, dispondo-o como bem quer. É o sujeito de suas ações; a imagem da liberdade e do movimento. Por ser um espírito independente que briga com o modelo feminino aceito pela sociedade oitocentista, ela já toma as rédeas da situação no relacionamento, embora muitas vezes dissimule – um comportamento compatível com as regras vigentes na época. Ela vem ao encontro do companheiro, atíça-lhes os sentidos com o beijo, mas, em outro momento, ao negar o que antes tinha lhe dado de bom grado, castra-lhe as pulsões eróticas, reacendendo-as, em outra circunstância, ao beijar-lhe novamente. Nesse movimento ambíguo de aproximação e distanciamento, de avanço e recuo, de doação e recusa, a menina-mulher acende a chama do desejo de Bento, ao mesmo tempo em que dá piparotes nessa chama, ativando e enfraquecendo a sua intensidade. Nessas condições, ele se vê como vítima da “mulher-serpente” que lhe deposita o veneno do desejo.

Serpente que vem da tradição bíblica do Velho Testamento, símbolo da tentação erótica a ser recalçada, pisada como se esmaga a cabeça da áspide. A serpente é, então, essa mulher-Eva serpenteando seduições e envolvendo melosamente o macho, como uma sereia o faria com o incauto Adão-Ulisses (SANT'ANNA, [s.d.], p. 100).

Sendo essa uma atitude incomum no contexto em que se insere, já que não é concedido à mulher o direito à liberdade de espírito e autonomia nas decisões, talvez por isso ela tenha sido julgada como uma pessoa que não merecesse confiança. Conforme argumenta Schwarz, ao colocar-se na posição de Bentinho: “A independência moral e intelectual de Capitu, sem a qual Bentinho não teria escapado à batina, troca de feição e confirma as insinuações do começo. A mulher com idéias próprias tinha que dar em adultério e no filho do outro” (SCHWARZ, 1997, p. 33–34).

Através do tema da sedução, Machado de Assis – assim como o fez Moacyr Góes, de forma re-criativa – reencena a história do livro de Gênesis. Capitu figura como uma espécie de Eva, que enfeitiça o homem. A diferença é que, no romance, ela desvia Bento do caminho do “bem” – o seminário. É, portanto, o elemento gerador do pecado, que seduz através da boca, incitando-o a morder a maçã do desejo. No livro, o poder sedutor de Capitu resulta não só de seus atributos físicos – era “alta, forte e cheia”, “morena, olhos claros e grandes, nariz reto e comprido, tinha a boca fina e o queixo largo” (ASSIS, 2000, p. 29) –, mas também dos gestos e das ações voluntária e conscientemente postas em prática para atrair o companheiro:

Capitu chamava-me às vezes bonito, mocetão, uma flor; outras pegava-me nas mãos para contar-me os dedos. E comecei a recordar esses e outros gestos e palavras, o prazer que sentia quando ela me passava a mão pelos cabelos, dizendo que os achava lindíssimos. [...] Quando me perguntava se sonhara com ela na véspera, e eu dizia que não, ouvia-lhe contar que sonhara comigo, e eram aventuras extraordinárias, que subíamos ao Corcovado pelo ar, que dançávamos na lua ou então que os anjos vinham perguntar-nos pelos nomes, a fim de os dar a outros anjos que acabavam de nascer. Em todos esses sonhos andávamos unidinhos (*ibidem*, p. 27).

Já no filme, a atração que Ana (Capitu) desperta em Bento (Dom) é involuntária; uma consequência de seus dotes físicos, de sua beleza. Para acentuar o ar de naturalidade com que Ana encanta Bento, e para realçar a sua beleza, Moacyr Góes escolhe para encarnar o papel a atriz global Maria Fernanda Cândido, uma linda mulher, morena, alta, elegante, de cabelos castanhos e olhos verdes.

Voltando à narrativa literária, percebe-se, a todo o momento, que o narrador procura

colocar Bentinho na condição de vítima da mulher que o devora com os seus “olhos-ondas”. A esse respeito, conforme atesta Bosi:

Bento procura fugir ao ‘fluido misterioso e enérgico’ que emana da menina-dos-olhos da moça. Era difícil resistir: ‘tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me’ (BOSI, 2000, p. 33).

A narrativa romanesca é circular. Constantemente, incide na imagem da mulher devoradora, cujo poder de sedução está simbolizado principalmente no olhar. Em torno dos olhos de Capitu giram muitas metáforas, inclusive a metáfora atribuída por Bentinho: “olhos de ressaca”, que trazem o outro e o arrebatam. “Seus olhos serão olhos-ondas tragadores de homens vivos e mortos” (*ibidem*, p. 21). Daí vem a acusação de que nada nem ninguém escapa ao olhar arrebatador de Capitu. No ponto de vista do narrador, assim como ela foi capaz de seduzi-lo com seu olhar irresistível, também seria capaz de seduzir outros homens à sua volta, inclusive Escobar, por quem julga ter sido traído.

Em determinados momentos, D. Casmurro dá a entender que o olhar sedutor da amada é um artifício por ela adotado para garantir uma posição vantajada na sociedade, libertando-se de sua condição de “pobreza”. Em outros, insinua que é um traço inerente à natureza sedutora da menina/mulher que a todos os homens arrebatava com os seus olhos de lince.

Do diálogo travado até aqui, pode-se depreender, tomando-se de empréstimo as imagens utilizadas por Sant’anna ([s.d.]), ao analisar as construções simbólicas em torno da conduta da mulher de cor na poesia romântica, que, do ponto de vista de D. Casmurro, a natureza de Capitu é trespassada pela faceirice e pela brejeirice.

A faceirice é sinônimo de denguiço e sedução e pressupõe um jogo de máscaras e disfarces. Brejeirice tem também esse sentido mas, além de reforçar a idéia de malícia e vadiagem sedutora, remete para ‘brejo’, o que possivelmente implica o caráter instável, aquoso que sempre foi imputado à mulher, como que a reforçar ser ela o lugar do escorregadio, ambíguo e pecaminoso (*ibidem*, p. 43).

De acordo com essa definição, constata-se mais uma vez que o discurso do narrador é conduzido no sentido de evidenciar que Capitu se utiliza da sedução como um disfarce para conquistá-lo e, assim, alcançar os seus objetivos. É, portanto, uma menina faceira. Ele quer realçar ainda o caráter instável e pecaminoso da personagem em questão, que, no seu modo de

ver, o trai com outro homem. Eis a cota de sua brejeirice.

Em que pese à sedução do discurso vazada em cada um dos textos, infere-se que a carga de erotismo na relação dos protagonistas é mais acentuada no filme. Isto é perfeitamente compreensível, uma vez que, no texto cinematográfico, o tempo do narrado não é mais o século XIX – como na obra machadiana – mas o século XXI, período marcado pela liberação sexual de homens e mulheres, graças às conquistas alcançadas por força da revolução feminista no intervalo de tempo que separa as duas narrativas e dos movimentos promovidos pelos homossexuais que se seguiram à esteira aberta pela luta das mulheres, da década de 1960 em diante.

Como nos oitocentos não é comum nem socialmente aceito que a mulher tome a liberdade de manipular o desejo masculino, muito menos de exprimir o seu próprio desejo ou a sua sensualidade, cabendo ao homem comandar e determinar as regras da relação amorosa, toda vez que Capitu – uma mulher à frente do seu tempo – se aventura a manifestar um desses expedientes, suas ações são, de algum modo, interditadas ou envolvidas numa cortina de fumaça. Deste modo, arrefecem-se os ânimos entre os amantes e o grau de erotismo se dissipa perante os “guardiões” da moral e dos costumes da época.

Nos capítulos XIV e XV tem-se um exemplo notório dessa situação. Na cena em que Bento e Capitolina encontram-se a sós no quintal da casa da menina e, num momento maior de proximidade, os dois ficam a olhar um no olho do outro, de mãos dadas, aparece Sr. Pádua, pai de Capitu, e pergunta: “– Vocês estavam jogando o siso?”, ao que ela responde, para dissimular: “– Estávamos, sim, senhor, mas Bentinho ri logo, não agüenta” (ASSIS, 2000, p. 32).

Nos capítulos XXXIII e XXXIV, em que Capitu se oferece ao beijo e, mais uma vez, encena-se um momento de intimidade do casal, aparece D. Fortunata, a mãe da menina. Esta logo se recompõe e, disfarçando a situação, comenta: “– Mamãe, olhe como este senhor cabeleireiro me penteou; pediu-me para acabar o penteado, e fez isto. Veja que tranças!” (*ibidem*, p. 58).

Por fim, para ficar com mais um exemplo, retoma-se o episódio, mencionado no Capítulo 1 em outras circunstâncias, no qual Capitu vai ao baile com os braços desnudos. Para melhor explicar a questão que aqui se coloca, necessário se faz beber na fonte:

[...] De dançar gostava, e enfeitava-se com amor quando ia a um baile; os braços é que ... Os braços merecem um período.
Eram belos, e na primeira noite que os levou nus a um baile, não creio que houvesse iguais na cidade [...]. Eram os mais belos da noite, a ponto que me

encheram de desvanecimento. Conversava mal com as pessoas, só para vê-los, por mais que eles se entrelaçassem aos das casacas alheias. Já não foi assim no segundo baile; nesse, quando vi que os homens não se falavam de olhar para eles, de os buscar, quase de os pedir, e que roçavam por eles as mangas pretas, fiquei vexado e aborrecido. Ao terceiro não fui, e aqui tive o apoio de Escobar, a quem confiei candidamente os meus tédios; concordou logo comigo.

[...]

[...] Ela [...] cedeu depressa, e não foi ao baile; a outros foi, mas levou-os meio vestidos de escumilha ou não sei o quê, que nem cobria nem descobria inteiramente, como o *cendal* de Camões (ASSIS, 2000, p.140-141).

O trecho acima descreve a sensualidade de Capitu ao desfilar com os braços nus nos salões dos bailes, provocando um verdadeiro *sex-appeal* aos olhares masculinos; se não de fato, pelo menos na interpretação do amante ciumento. Nesta cena, “o lugar da mulher vai ser o lugar da sedução e da festa”. Ao desfilar pelos salões, “ela é o cobiçado objeto de desejo” (SANT’ANNA, [s.d.], p. 46). Para colocar um matiz esfumaçado na pintura desse quadro erótico, o autor – encarnado na figura do narrador-personagem – utiliza o artifício do véu, que ao mesmo tempo em que oculta, mostra de forma sutil aquilo que se quer esconder. O corpo da mulher apresenta-se, então, como objeto disfarçado. Remetendo-se mais uma vez à análise psicanalítica que faz Sant’anna em torno dos símbolos relevantes para tratar de questões relativas ao desejo feminino ou ao desejo masculino em face do feminino, afirma-se que o véu simboliza, no contexto da obra machadiana, a metáfora do encobrimento e, por conseguinte, da interdição e do recalque do desejo. Por outro lado, ao mostrar de forma tênue a primeira pele (a do corpo), preserva-lhe o sentido carnal do desejo ocultado.

A pesquisadora Anélia Montechiari Pietrani corrobora os argumentos aqui apresentados, da mesma forma em que abre novos horizontes de interpretação, ao afirmar que:

O simbolismo do véu, que separa o desejo lícito do ilícito, que cobre descobrindo, instaura uma ambigüidade entre a mulher que se faz sujeito de levar os braços e a que se transforma em objeto do ciúme de um homem. Exige-se a castidade, mas o que se ataca é o perigo de mostrar a realidade, permeavelmente oculta por ele (PIETRANI, 2000, p. 72).

Para a autora, o artifício do véu nada mais é que uma tentativa, por parte de Bento Santiago, o marido enciumado, de silenciar a transgressão erotizada de Capitu. Com base nisso, questiona-se se o autor Machado de Assis estaria disfarçado na pele do narrador-personagem. Estaria Machado ajustando o comportamento de Capitu aos padrões

tradicionalmente aceitos pela sociedade dos oitocentos? Acredita-se que, ao se utilizar dos artifícios de insinuação e de amenização do erotismo feminino, o autor tenha mobilizado dois olhares: um que aponta para a hipocrisia da sociedade burguesa do século XIX, ao tentar camuflar as situações que ferem os códigos morais conservadores da época; outro que mina esses códigos, desmistificando a fixidez dos papéis convencionalmente atribuídos ao homem e a mulher, pondo “em tensão as verdades-padrão da sociedade” (PIETRANI, 2000, p. 79). Por essa linha de raciocínio, considera-se que tais artifícios enquadram-se perfeitamente na ironia que caracteriza a linguagem machadiana.

Enfatiza-se que, embora o discurso da sedução, em sua forma e conteúdo, apresente modulações distintas no romance e no filme, contendo uma explicitação maior ou menor de erotismo, nos dois textos, não se pode olvidar a sedução do discurso no que tange a figuração da mulher-enigma, cujo mistério é indecifrável.

Ao promover uma atualização do romance *Dom Casmurro*, Moacyr Góes assume o seu papel autoral. Com isso, o texto matriz, traduzido para o cinema, ganha a identidade do cineasta que interpreta a sociedade contemporânea com traços de criatividade e licença poética. Além disso, exercita a liberdade na construção de seu discurso ideológico ou, até mesmo, mercadológico e arqueológico da cultura patriarcal. Isto não implica em ofuscar a obra de Machado de Assis, mas em proporcionar-lhe novos significados; abrir os horizontes de recepção, promovendo um diálogo entre os dois textos – o texto fonte e o adaptado – bem como outros que interagem na (re)leitura. Visto de outro modo, só em eleger uma obra literária para proceder a re-codificação para o cinema, o diretor já está promovendo uma homenagem e, portanto, dando-lhe visibilidade, ainda que seja por meio de uma interpretação transgressora.

Como se sabe, é inerente à obra de arte, incluindo aí o romance, proporcionar múltiplas interpretações a cada leitura, bem como adaptar-se aos diversos contextos de produção e de recepção. Sendo assim, a criação literária não pode ser concebida como uma camisa-de-força no processo de adaptação cinematográfica.

Ademais, é preciso ter clareza que o romance e o filme nele inspirado são obras distintas e autônomas, embora mantenham uma relação intrínseca na construção do sentido e a segunda recobre a existência da primeira, sem que isto implique numa hierarquia valorativa. Por isso, reafirmando o posicionamento do estudioso e crítico em literatura e cinema Cláudio Cledson Novaes, “[é] a partir desse lugar da independência na autoria cinematográfica, que os admiradores da obra de Machado de Assis devem observar a mais recente obra de cinema inspirada em romance deste escritor: o filme *Dom*, dirigido por Moacyr Góes” (2006, p. 2).

2.4 Nas malhas do discurso: vozes em interlocução

Nos três filmes analisados, o cânone literário é retomado e redimensionado pelo exercício do *dialogismo* – para usar o termo de Bakhtin – ou – para citar a terminologia de Kristeva – da *intertextualidade*. Como explica Leonor Lopes Fávero:

A noção de dialogismo – escrita em que se lê o outro, o discurso do outro – remete a outra, explicitada por Kristeva (1969) ao sugerir que Bakhtin, ao falar de duas vozes coexistindo num texto, isto é, de um texto como atração e rejeição, resgate e repelência de outros textos, teria apresentado a idéia da intertextualidade (FÁVERO *apud* FIORIN, 2003, p. 50).

Aprofundando e apropriando-se (d)o conceito de Kristeva, Girlene Lima Portela esclarece que o “termo intertextualidade designa essa transposição de um (ou de vários) sistema(s) de signos noutro [...] ‘num sistema significativo, o qual exige uma nova articulação do tético – da personalidade enunciativa e denotativa’” (1999, p. 69).

As noções aqui resgatadas se aplicam ao processo de adaptação de uma obra literária para o cinema, que se faz por meio de um duplo mecanismo de intersemiose e interdiscursividade. No primeiro caso, ocorre a transposição e a transcodificação de signos de um sistema lingüístico (o livro) para outro (o filme). No segundo, dá-se o diálogo entre duas vozes que se coadunam ou se distanciam, expandindo a significação do texto matriz. Em ambos os casos, exige-se do autor/diretor uma rearticulação do material de base (o texto literário), para atender às especificidades do código cinematográfico, bem como do projeto estético-ideológico do cineasta. Nesse sentido, o texto fonte tanto guia quanto constrange, possibilitando a contribuição do leitor/diretor na re/des/construção de significados. Em decorrência disso, não se pode esperar “fidelidade” à obra fonte na versão fílmica.

O exercício autoral nas traduções fílmicas estudadas ocorre mediante a apropriação e, conseqüentemente, o desvio. Nessas proporções, recortam-se trechos do texto literário e os dispõe num contexto (semiótico e sócio-cultural) diverso, fazendo uma (re)leitura do passado e uma leitura do presente; sendo que cada adaptação possui suas singularidades, havendo um grau maior ou menor de identificação e/ou aproximação com o texto adaptado.

No filme *O Guarani*, a intertextualidade com a obra de José de Alencar se dá,

sobretudo, por meio do discurso parafrásico. E, como é próprio da paráfrase⁷⁰, na adaptação realizada por Norma Bengell, o deslocamento do texto fonte é mínimo; a autora recorre à técnica da citação e da transcrição quase literal da maior parte dos diálogos, dos cenários e dos episódios narrados no romance. Dentro deste molde, sobra pouco espaço para exercer sua autonomia no processo de transcrição do texto alencariano. Quando se aventura a promover alguma alteração e o faz – nos poucos momentos em que se observa a sua intervenção –, opera substituições que, na maioria dos casos, não implicam na rasura, nem abrem pontos de tensão com o discurso com o qual dialoga; ao contrário, reforçam o seu sentido.

De acordo com Sant’anna, “[n]a paráfrase alguém está abrindo mão de sua voz para deixar falar a voz do outro. Na verdade, essas duas vozes, por identificação, situam-se na área do mesmo” (1985, p. 29). Voltando-se para o filme de Bengell, constata-se que, apesar de haver uma contemplação do discurso de Alencar, que parece suplantam a voz da cineasta e, apesar de esta procurar aproximar-se ao máximo da obra do escritor cearense, não é *O Guarani* de 1857 que reaparece na tela e sim *O Guarani* de 1996, que se volta para o passado para pensar o presente e preparar o futuro. Desta forma, o discurso de Norma Bengell não é inocente. Ela não é uma romântica tardia. A esse respeito, é preciso ponderar que, através da adaptação de *O Guarani*, Bengell luta pela abertura do cinema brasileiro aos filmes nacionais e, como ela própria declarou na entrevista mencionada neste capítulo, os clássicos não envelhecem; em vista disso, optou por adotar uma fórmula de sucesso, readaptando um clássico da literatura nacional.

No filme *Macunaíma*, o discurso intertextual com a obra literária se faz de diversas maneiras, sobretudo pela alegoria⁷¹. Num processo crítico-criativo, Joaquim Pedro de Andrade constrói um discurso subjacente ao texto de Mário de Andrade, atualizando-o. Em seu exercício autoral, o cineasta propicia uma dupla leitura para o público: uma no nível superficial, voltada para a distração e o deleite, e outra no nível profundo, voltada para a fruição. No segundo caso, o diretor convida o espectador a refletir sobre as tensões político-sociais existentes no Brasil da década de 1960.

Seguindo a trilha da tradução re-criativa, Joaquim Pedro de Andrade promove uma inversão da *dramatis personae* encenada no romance, transformando o texto primeiro, sem,

⁷⁰ A paráfrase está sendo aqui concebida conforme o significado apresentado pelo dicionário de Beckson e Ganz – citado por Affonso Romano de Sant’anna –, a saber: “reafirmação, em palavras diferentes, do mesmo sentido de uma obra escrita” (*apud* SANT’ANNA, 1985, p. 17).

⁷¹ A alegoria está sendo entendida neste contexto como um recurso estilístico, através do qual o autor, criativamente, se apropria do discurso “do outro”, imprimindo-lhe um discurso subjacente. Este conceito está respaldado na leitura de Flávio Kothe (1986).

contudo, negá-lo ou transgredi-lo. Randal Johnson destaca um exemplo bastante ilustrativo disso:

Se no livro *Macunaíma* é caracterizado pelo rápido crescimento, no filme ele nasce adulto. O nascimento deformado, cômico, e sem pai, apresentado no livro, é adaptado no filme com uma carga grotesca adicional. A mãe, velha, acabada, e masculina, é na realidade representada pelo ator Paulo José, que mais tarde, no filme, atua como Macunaíma príncipe e Macunaíma branco. O herói-criança (na situação inicial) é representado por Grande Otelo [...]. Na época em que *Macunaíma* foi filmado, Grande Otelo tinha 53 anos de idade. Ele aparece mais tarde no filme como o filho de Macunaíma branco (JOHNSON, 1982, p. 125).

Ao proceder desta forma, o diretor efetua uma *blague* e exacerba o caráter lúdico, grotesco e paródico da narrativa romanesca. É assim que o cineasta homenageia o escritor paulista e, ao mesmo tempo, deixa sua marca no texto fílmico, levando às últimas conseqüências o estilo carnavalesco presente na obra de Mário de Andrade. Explorando um estilo carnavalesco, como o romance explora, o filme agrega em sua composição a paráfrase parodiada – quando cita textualmente as palavras de Mário de Andrade, mas ironicamente, emprega-as em outras situações – e a estilização – ao “reproduzir” o conjunto dos procedimentos estilísticos utilizados no romance (a paródia, a carnavalização, o riso, a rapsódia, a antropofagia, etc.), imprimindo-lhe um outro olhar.

Em *Dom*, a intertextualidade é percebida pelo exercício da paráfrase – na citação de alguns diálogos que reforçam o discurso do protagonista – e da estilização – na medida em que, aos moldes da obra machadiana, Moacyr Góes se utiliza da ambivalência discursiva para reinstaurar, de outra perspectiva, a dúvida que é a força motora da narrativa, tanto no livro quanto no filme, conforme será discutido mais detalhadamente no capítulo seguinte. Nesse aspecto, a estilização se concretiza na proporção em que, assim como o texto de Machado, a narrativa de Moacyr Góes motiva o retrospecto, como forma de avaliar a conduta dos personagens. Vale salientar que, apesar de o filme estabelecer elos indissociáveis com o romance, a voz do cineasta não fica resumida à visão machadiana.

Da atualização realizada em *Dom*, sem dúvida, depende o conhecimento do contexto histórico que localiza o texto literário em sua época, para, a partir daí, promover o deslocamento, ressignificando-o conforme o corte de tempo sincrônico. Nesse processo, o cineasta coloca-se, em primeiro plano, na condição de leitor, que apreende o sentido da obra fonte e, depois, exerce a função de autor, a partir da qual procede a re-leitura do romance, numa relação intrincada de subordinação e independência.

Enfim, pode-se problematizar a voz autoral, partindo do sentido estruturalista para os vieses e devires contemporâneos. Retomando a noção de morte do autor tradicional de Roland Barthes, corrobora-se a idéia de que o texto não é uma via de mão única, fruto de uma subjetividade criativa. A produção de sentidos resulta de uma rede de interações com o contexto político social no qual o escritor se insere, com outras vozes autorais e com outros estilos, podendo-se depreender da escritura uma consciência coletiva no processo enunciativo que remete, em determinadas circunstâncias, a uma consciência individual da qual resulta a singularidade do texto.

Considerou-se, neste capítulo, as nuances que os autores deixaram em seus textos, os estilos e condicionamentos de épocas, como também a importância do papel do autor enquanto tradutor fílmico na (re)leitura cinematográfica dos textos literários. O sentido de um texto começa no autor, se expande na escritura e se concretiza na recepção. É aí que entra a contribuição do cineasta para a perpetuação, sob outros olhares, do cânone literário. Participando ativamente da cadeia tríplice autor-texto-leitor, ele sinaliza outros horizontes para o texto literário adaptado. E assim, pela adaptação, as obras canônicas visitam outras margens, assumem novos ares e realimentam o imaginário do leitor/cinéfilo contemporâneo.

Capítulo III

TRANSPOSIÇÃO DE LINGUAGENS: ESPECIFICIDADES DAS ADAPTAÇÕES LITERÁRIAS NO CINEMA

... o que murcha na era da reprodutibilidade da obra de arte é a sua aura.

Walter Benjamin

O aurático não indicia, porém, apenas o único. Se toda aura pretende ser índice de transcendentalidade, isso já constitui um denominador comum de todas as auras. [...] Também não é verdade que vivemos num mundo sem aura. Não é preciso tamanho desencanto. Afinal, nunca se procurou auratizar tanto.

Flávio Kothe



3.1 Constructos sacralizadores e dessacralizadores da literatura

Este estudo foi motivado pelo interesse em avaliar de que maneira as adaptações de obras consagradas da literatura brasileira para o cinema podem contribuir para a perpetuação do cânone literário na memória nacional, bem como nos estudos da história e da crítica literárias. Partiu-se inicialmente do pressuposto de que a contribuição do cinema se dá mediante um processo dialético e dialógico de sacralização e dessacralização do texto literário; hipótese esta que foi se confirmando ao longo da pesquisa, mesmo considerando os percalços que relativizam esta conclusão. Diante disto, é imprescindível projetar o olhar sobre diversos prismas.

Pode-se julgar descabido pensar em termos de sacralização⁷² da literatura por meio do cinema, quando a arte moderna já dessacralizou as formas canônicas – inclusive as literárias –, como também trilhou rumo a uma nova concepção de autoria – em especial do escritor. A concepção romântica de autoria sofre um abalo. O escritor deixa de ser concebido como o Gênio da criação, através do qual a obra desponta como fonte de uma inspiração divina. A crítica da literatura moderna concebe a imaginação criadora como resultado da experimentação e também das demandas do cotidiano. Esta reversão da imagem do autor se observa, primeiramente, em Baudelaire, que declara a perda da aura do poeta moderno, simbolizada alegoricamente no seu poema em prosa intitulado, a propósito, *Perda da Auréola*⁷³. Atiçando a sua auréola no “lodo do macadame”, Baudelaire coloca-se na condição

⁷² Segundo Walter Benjamin (1992), a sacralização da obra de arte tradicional está relacionada ao valor de culto – a princípio mágico e, depois, religioso – que lhe é devotado por um público restrito. Para os fins da análise que aqui se destina, este conceito será redimensionado, guardando alguns pontos de contato, como também assumindo outras nuances.

⁷³ O poema citado é ilustrativo da mudança de função exercida pelo escritor moderno. Por conta disso, julga-se importante transcrevê-lo:

– Mas o quê? você por aqui, meu caro? Você em tão mau lugar! você, o bebedor de quintessências! você, o comedor de ambrosia! Francamente, é de surpreender.
 – Meu caro, você bem conhece o meu pavor de cavalos e das carruagens. Ainda há pouco, quando atravessava a toda a pressa o bulevar, saltitando na lama, através desse caos movediço onde a morte surge a galope de todos os lados a um só tempo, a minha auréola, num movimento precipitado, escorregou-me da cabeça e caiu no lodo do macadame. Não tive coragem de apanhá-la. Julguei menos desagradável perder as minhas insígnias do que ter os ossos rebentados. De resto, disse com os meus botões, há males que vêm para bem. Agora posso passear incógnito, praticar ações vis, e entregar-me à crápula, como os simples mortais. E aqui estou, igualzinho a você, como está vendo!
 – Você deveria ao menos pôr um anúncio, ou comunicar a perda ao comissário.
 – Ah! não. Estou bem assim. Só você me reconheceu. Aliás, a dignidade me entedia. Depois, alegra-me pensar que talvez algum mau poeta encontre a auréola e com ela impudentemente se adorne. Fazer alguém feliz, que prazer! E sobretudo um feliz que me fará rir! Pense no X., ou no Z.! Xi! como será engraçado! (BAUDELLAIRE, 1980, p.112)

de um homem comum, um “simples mortal”; portanto, destituído de poderes especiais para o exercício da escrita. Por isso, sua poesia se constrói a partir do presente, das observações vivenciadas no cotidiano.

A desmistificação da figura do autor romântico se consuma também através dos movimentos vanguardistas desencadeados no início do século XX, especialmente o Futurismo e o Surrealismo. No primeiro, a poesia passa a ser valorizada como ofício, como objeto de experimentação lingüística, em oposição à inspiração – conforme destaca Lúcia Helena em relação ao futurismo russo (1989, p. 23). No segundo movimento – como argumenta Roland Barthes –, “ao confiar à mão a preocupação de escrever tão depressa quanto possível o que a própria cabeça ignora (era a escrita automática), ao aceitar o princípio e a experiência de uma escrita a vários, o Surrealismo contribuiu para dessacralizar a imagem do Autor” (1984, p. 50-51).

Depreende-se daí que as vanguardas européias, em geral, promovem o deslocamento não só da visão tradicional de autoria, como também das formas do fazer literário. O Futurismo italiano, por exemplo, volta-se contra toda a tradição ocidental alicerçada, em nome de uma renovação levada às últimas conseqüências. E, assim, buscando a elevação de novos alicerces, proclama, em seu manifesto, a demolição dos museus e das bibliotecas⁷⁴, ou seja, a destruição de toda uma memória construída. Ao propor a destruição do suporte convencional de divulgação da arte literária, assim como dos espaços reservados à sua preservação e exposição – o livro, a biblioteca e o museu –, Marinetti, o líder do movimento futurista, lança as bases de sua proposta estética revolucionária através do *manifesto*. Em relação a isso, Lúcia Helena comenta que

suas idéias não são mais veiculadas pelo ‘livro’, que na nossa tradição cultural tem sempre a conotação de ‘objeto precioso’. O *manifesto*, sob a forma de folheto, dessacraliza o culto do livro como ‘obra de arte’, inaugurando uma estratégia renovadora, criada por Marinetti, e muito utilizada, posteriormente, por outros grupos (HELENA, 1989, p. 20).

“Cuspindo no Altar da Arte”⁷⁵, Marinetti, mediante os seus manifestos, lança as “bombas intelectuais”⁷⁶ contra a estética clássica, sobretudo a romântica e a parnasiana.

⁷⁴ C.f.: HELENA, *op. cit.*, p. 18.

⁷⁵ Expressão empregada por Marinetti ao se referir à poética futurista de Palazzeschi. C.f.: BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James. *Modernismo*: guia geral. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 203.

⁷⁶ *Ibidem*.

Propõe

a *destruição da sintaxe*, princípio segundo o qual as palavras devem estar em liberdade, e a significação deve se irradiar sem as amarras da organização tradicional da frase; a *imaginação sem fios*, que, decorrência do princípio anterior, acentua a valorização da escrita por elos soltos, fora as redes lógico-gramaticais, enfim, a escrita baseada na associação livre dos elementos (HELENA, 1989, p. 20). [grifo do autor]

Assim como o Futurismo, o Dadaísmo – o mais radical dos movimentos de vanguarda – tem como lema a *destruição*. Propõe-se a dar visibilidade à anti-arte, ao anti-espetáculo, subvertendo formas e valores estéticos tradicionalmente aceitos. Radicaliza a concepção de autoria que passa a ser concebida como uma prática casual, improvisada, movida por um impulso lúdico, como sugere o poema de Tristan Tzara, citado por Lúcia Helena:

Pegue um jornal.
 Pegue a tesoura.
 Escolha no jornal um artigo do tamanho que você deseja
 Dar a seu poema.
 Recorte o artigo.
 Recorte em seguida com atenção algumas palavras que
 Formam esse artigo e meta-as num saco.
 Agite suavemente.
 Tire em seguida cada pedaço um após o outro.
 Copie conscienciosamente na ordem em que elas são
 Tiradas do saco.
 O poema se parecerá com você.
 E ei-lo um escritor infinitamente original e de uma sensibilidade
 graciosa, ainda que incompreendida do público (TZARA *apud* HELENA,
op. cit., p. 33-34).

Com essa receita, coloca-se abaixo o dom que costumeiramente se impõe como condição fundamental de um escritor. Atira-se, assim, a sua aura no “lodo do macadame”, como o fez Baudellaire. Com essa receita, radicaliza-se o princípio que, segundo a concepção tradicional de arte, confere a um texto um caráter literário: o estranhamento. E, assim, observa-se “a liberdade experimental irrestrita oferecida pelo Dada”, para ficar com as palavras de Bradbury e de McFarlane (1989, p. 240). Desta forma, provoca-se o escândalo e o choque. “A técnica é despertar as expectativas com uma publicidade instigante, e então frustrar tanto essas expectativas que o público, em reação, seria obrigado a perceber a futilidade de suas motivações, a debruçar-se num abismo de nulidade” (1989, p. 243). Com esta estratégia, invertem-se os valores estéticos e mostra-se a “inutilidade” da arte.

Marinyze Prates de Oliveira observa mais um exemplo do processo dessacralizador posto em prática pelas vanguardas, que culminou no questionamento dos mecanismos de poder que delegam a institucionalização da arte:

O gesto de Duchamps de incluir objetos como vaso sanitário ou roda de bicicleta em uma exposição de arte elege o lixo como um material artístico. Na sociedade movida pelo consumo, a arte passa a ser datada e descartável, como qualquer outro objeto produzido pela indústria. Com essa atitude desconstrutora, o artista coloca em xeque valores já cristalizados pela tradição, chamando a atenção, inclusive, para o caráter institucional da arte, implícito na mudança da questão ‘o que é arte’ para ‘quando é arte’ (OLIVEIRA, 2002, p. 65).

Para fechar o quadro das transgressões praticadas pela arte de vanguarda, cita-se aqui o papel do Surrealismo na dessacralização da lógica racional que preside a tradição da literatura ocidental. Conforme citado por Lúcia Helena, o termo *surrealismo*, definido no primeiro manifesto deste movimento, já denota a proposta de des-racionalização da linguagem:

SURREALISMO, n.m. Automatismo psíquico puro pelo qual se pretende exprimir, verbalmente ou por escrito, ou de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado pelo pensamento, na ausência de qualquer vigilância exercida pela razão, para além de qualquer preocupação estética ou moral (HELENA, 1989, p. 35).

Através do Surrealismo, imprime-se mais uma vez à arte moderna uma nova estética, baseada na linguagem onírica, aparentemente incoerente, abandonada da lógica e da sintaxe. Assim como o Dadaísmo, esta estética promove a experiência do choque e revela a “supremacia do absurdo”⁷⁷.

Quando se fala da dessacralização da arte, não se pode esquecer o pensamento de Walter Benjamin (1992) acerca da contribuição dos sofisticados meios de reprodutibilidade técnica – como a fotografia e o cinema – para a expansão dos domínios e a reconfiguração das formas artísticas tradicionais.⁷⁸ Na acepção de Benjamin, com o surgimento dos referidos sistemas de reprodução, as gerações do século XX puderam vivenciar a democratização da cultura, o que resulta numa alteração da função e da valoração dos objetos artísticos. A esse respeito, o autor explica que a obra de arte tradicional, a exemplo da arte sacralizada, só poderia ser contemplada de forma restrita em sua única aparição distanciada no tempo e no

⁷⁷ Expressão de Bradbury e McFarlane (*op. cit.*, p. 243).

⁷⁸ Reporta-se aqui ao famoso ensaio de Walter Benjamin, *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* (1936). Cf.: BENJAMIM, Walter. *Sobre a arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D’água, 1992, p. 75-135.

espaço por mais próxima que estivesse do seu público. Era concebida, portanto, como algo singular e inacessível. E eram justamente a singularidade (unicidade) e a autenticidade (não reprodutibilidade) que lhe conferiam uma aura. Por ser um objeto aurático – singular e autêntico – estava associada ao valor de culto. Certas imagens religiosas, por exemplo, ficavam encerradas no templo e só eram acessíveis ao culto e às preces dos sacerdotes em suas celas.

Com a reprodutibilidade técnica, o modo de toda percepção se altera e a arte perde o seu caráter aurático, inacessível, sendo reproduzida ao infinito e indo ao encontro das massas em espacialidades e temporalidades distintas. Assim, as diversas formas de arte como a arte sacra – quadros ou estatuetas de divindades religiosas, os vitrais, o canto gregoriano, os quais só podiam ser contemplados no lugar de origem para onde foram destinados, isto é, no interior dos templos – passam a ocupar outros espaços, tornando-se acessíveis a um público maior. Nesse sentido, ao que era conferido um valor de culto, passa-se a atribuir um valor de exposição, tendo este um caráter político.⁷⁹ Este se define pelo fato de que a escolha de uma obra de arte sacralizada do passado para reproduzi-la incide na arte do presente. Nas palavras de Benjamin, “[n]a medida em que permite à reprodução ir ao encontro de quem apreende, actualiza o reproduzido em cada uma das situações” (1992, p. 79). Assim, em cada época, a arte diferencia-se não só em relação à sua forma como também à sua percepção.

O declínio da aura dá-se em razão de que o objeto caracterizado originariamente por “uma única aparição do longínquo”⁸⁰, isto é, por sua inacessibilidade, hoje se multiplica por canais e com olhares diversos e está cada vez mais próximo de um público heterogêneo. Assim, democratiza-se a arte e os meios de divulgação passam a se configurar, até certo ponto – para usar das palavras de Décio Torres – como o “espaço para tudo e para todos e onde ecoam todas as vozes: o antigo e o novo, o sacro e o profano” (2003, p. 51).

Contudo, em se concebendo a aura segundo a acepção aqui acrescida, como um constructo ideológico, que eleva determinados produtos culturais à qualidade de arte e os consagra em detrimento de outros, vê-se logo que a aura está mais viva do que nunca. Em vista disso, é preciso relativizar e atualizar as reflexões de Walter Benjamin sobre a aura. Como se sabe, o conceito estético proposto por ele está vinculado aos princípios de singularidade e de autenticidade inerente à obra de arte tradicional; portanto, com as técnicas

⁷⁹ Reconhece-se que o culto tem também um estatuto político (ideológico), mas, na concepção de Benjamin, este último está relacionado ao poder de democratização da arte propiciado pelos meios de reprodutibilidade técnica existentes na modernidade.

⁸⁰ Expressão usada por Rainer Rochlits para definir a aura, segundo a acepção de Walter Benjamin. In: ROCHLITS, Rainer. *O desencanto da arte: a filosofia de Benjamin*. Bauru: EDUSP, 2003, p.208.

de reprodutibilidade modernas, a aura sofre um abalo, mas a arte não morre. Transportando essas concepções para os dias atuais, vê-se que, conforme destacado na epígrafe deste capítulo:

O aurático não indicia, porém, apenas o único. Se toda aura pretende ser índice de transcendentalidade, isto já constitui um denominador comum de todas as auras. Se cada uma pretende ser única e marcar o caráter único de determinada obra, isso de certo modo já a banaliza, tira-lhe o caráter único. Também não é verdade que vivemos num mundo sem aura. Não é preciso tamanho desencanto. Afinal, nunca se procurou auratizar tanto (KOTHE, 1986, p. 56).

Aliás, com o desenvolvimento do capitalismo, cada vez mais a indústria cultural⁸¹ se encarrega de auratizar os seus produtos, os quais passam a exercer uma espécie de fetiche no consumidor, retomando, assim, o valor de culto. Mesmo que já não sirvam como objeto de culto sagrado, os produtos culturais passam a ser alvos de uma adoração profana.⁸²

Nessas condições, corroborando as idéias de Flávio Kothe: “A publicidade procura auratizar as mercadorias, tentando demonstrar que cada uma é mais única que as demais. A aura serve para torná-las mais apetecíveis, a fim de que sejam compradas” (*ibidem*, p. 56). No discurso persuasivo publicitário, uma marca, por exemplo, passa a ser considerada única, inigualável às demais. Retoma-se, deste modo, um dos critérios conferidos por Benjamin para definir a aura – a singularidade que, num contexto de produção em série, assume outras conotações.

Por esse ponto de vista, leva-se adiante a reflexão de Kothe segundo a qual é preciso redimensionar a hipótese benjaminiana acerca da perda da aura. Se, de um lado, o caráter único e irrepetível de determinadas obras sacralizadas pela cultura erudita – como, por exemplo, as esculturas gregas e a célebre pintura de Leonardo da Vinci, a *Mona Lisa* – assume um caráter múltiplo mediante a reprodução de milhares de exemplares em modalidades diversas, de outro, a indústria cultural e os seus meios de divulgação tentam transformar o que é produzido em série num objeto de fetiche, conferindo-lhe uma aura e, assim, incitando o interesse pelo consumo.

Além disso, determinados produtos artísticos adquirem uma aura, devido à influência de uma crítica institucionalizada pelos meios acadêmicos e pelos meios de comunicação,

⁸¹ O termo indústria cultural instituído pela Escola de Frankfurt define-se aqui da mesma forma que em Décio Torres Cruz, como “a produção de cultura pelos meios de comunicação de massa, cujos protótipos remontam a Gutenberg com a invenção da imprensa no século XV” (2003, p. 47).

⁸² Benjamin, de certa forma, já previa os efeitos de ritualização da arte. Segundo ele, a última trincheira de resistência da aura estaria no culto profano à beleza.

como o jornal e a TV. Esses objetos culturais sacralizados pela crítica, mesmo sendo produzidos em larga escala, em muitos casos, não perdem o valor aurático que lhes foi conferido. Em geral, passam a ser reproduzidos em série justamente por terem sido elevados e exaltados pelos mídias. Nesse caso, ainda que a reprodução seja motivada pelo intuito de dessacralizar determinada obra de arte, colocando-a mais próxima do público e/ou, até mesmo, questionando o seu valor ou ainda subvertendo o seu conteúdo estético-ideológico, é para ela que se volta o olhar – tanto do reprodutor/tradutor quanto da recepção – ocorrendo um processo dialético de aproximação e de deslocamento. Ao reproduzi-la, recobra-se à memória cultural e, conseqüentemente, a aura que lhe foi devotada.

Para elucidar a força de alguns produtos culturais celebrados pela crítica erudita, citam-se aqui os exemplos dados por Flávio Kothe:

Um determinado poema, ainda que reproduzido milhares de vezes, não deixa de ser aurático, de ter a sua aura, se nele a verdade resplandece concretizada em bela forma. Um filme como *O encouraçado Potemkin*, de Eisenstein, é uma obra aurática, ainda que somente seja vista em cópias (KOTHE, 1996, p. 55).

Acresce-se ainda que artistas que difundiram idéias e/ou empreenderam movimentos rumo à dessacralização das formas canônicas de arte acabaram sendo tomados como ponto de referência na historiografia literária. Assim, o que originariamente vai em direção contrária ao cânone passa para o plano do canônico. Baudellaire e Marinetti, por exemplo, são tomados como ícones nos estudos literários, como divisores de águas entre a tradição e a modernidade. No caso dos representantes das vanguardas européias, como chama a atenção Lúcia Helena:

Cumprida a função a que se propuseram – de desestabilizar a herança dos classicismos e romantismos e de sublinhar a concepção da linguagem como sistema – muitas de suas obras tornaram-se patrimônio dos mesmos museus por elas recusados (HELENA, 1989, p. 39).

Pensando em termos do que foi proposto para esse capítulo, esclarece-se que o processo de desaturização não está sendo tomado aqui pela perda da unicidade e da autenticidade da obra de arte em sua materialidade física e dimensão ética – conforme apresenta Benjamin (1992) –, mesmo porque esses traços não se aplicam aos produtos artísticos analisados neste estudo – o romance e o filme – dado à condição de reprodutibilidade de ambos. O reconhecimento da desaturização, ou melhor, da dessacralização da literatura canônica pelo cinema se faz por aproximação ao pensamento de

Walter Benjamin, na medida em que a adaptação fílmica amplia o público do texto literário, estendendo-o a letrados e iletrados, mesmo considerando que, no Brasil, o acesso ao livro e ao cinema ainda não atingiu um patamar satisfatório de democratização. Ainda que se pense no alto índice de pirataria existente no país, que burla os sistemas de controle de produção e de circulação dos bens culturais, popularizando-lhes o acesso e, em vista disso, levando obras consagradas da literatura brasileira às chamadas “casas de um real”, como também filmes recém-lançados no circuito nacional de cinema às ruas, tudo isso por um baixo custo, não se pode esquecer que a precariedade da formação educacional e cultural no país ainda se constitui um limite à apreensão destas formas de arte em termos de acesso. Em contrapartida, como lembra Marinyze Prates de Oliveira,

embora no Brasil – dada a situação de pobreza da maior parte da população – freqüentar o cinema venha se tornando uma atividade cada vez menos acessível à massa, é impossível negar que, através da televisão, o cinema chega com freqüência, em uma única veiculação, a um número de espectadores capaz de superar em milhares de vezes os freqüentadores das próprias salas de cinema (OLIVEIRA, 2004, p. 31).

Tendo conceituado, à luz da teoria de Benjamin sobre a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, o termo desauratização, passa-se agora ao conceito de aura. Voltando-se especificamente para a literatura canonizada, a aura está sendo aqui definida como um constructo ideológico com vistas à celebração ou ao reconhecimento de determinadas obras e autores, ou ainda como um lastro afetivo sustentado por aqueles que, por meio de uma afinidade eletiva, se apropriam de textos literários, rendendo-lhes uma homenagem.

O estudo tem como ponto de partida as formulações contidas no ensaio de Walter Benjamin, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, a partir do qual serão estabelecidos aproximações e deslocamentos. Como se sabe, a apreciação das adaptações literárias pelo cinema não se constitui o objeto de estudo do referido ensaio. Nele, Benjamin reflete como os meios de reprodução técnica, sobretudo a fotografia e o filme, alteram as formas de percepção da arte tradicional. Opera-se aqui uma extensão e uma atualização das teorizações benjaminianas acerca da aura. Nesse processo, serão flexibilizadas as discussões relativas à dessacralização da arte erudita em função da perda da sua singularidade e autenticidade e, conseqüentemente, da democratização do acesso, bem como à mudança de função dos objetos artísticos, os quais, com a reprodutibilidade técnica, passam de um valor de culto a um valor de exposição.

Como se disse, um dos fatores que contribuem, por um lado, para a dessacralização de um texto canônico da literatura em sua adaptação fílmica é o alargamento das fronteiras de recepção que esta propicia, sobretudo quando veiculada pela TV.

Ressalta-se ainda que a transposição de um texto literário para o cinema implica em deslocamentos, para atender às exigências e as configurações deste outro meio, o que implica numa mudança de percepção da obra fonte – conforme demonstram as teorias da tradução e os depoimentos de alguns cineastas. Como diz Julio Plaza:

O que já é válido para a tradução poética como forma, acentua-se na tradução intersemiótica. A criação neste tipo de tradução determina escolhas dentro de um sistema de signos que é estranho ao sistema original. Essas escolhas determinam uma dinâmica na construção da tradução, dinâmica esta que faz fugir a tradução do traduzido, intensificando diferenças entre objetos imediatos (PLAZA, 1987, p. 30).

Os depoimentos de Paulo César Saraceni – sobre a adaptação do romance *A casa assassinada*, de Lúcio Cardoso – e de Suzana Amaral – ao explicar como procedeu a (re)leitura da obra de Clarice Lispector, *A Hora da Estrela* – são reveladores da impossibilidade de seguir passo a passo as pegadas do texto literário. Para Saraceni, “[é] impossível contar minuciosamente em uma hora e quarenta minutos todas as situações descritas nas quinhentas páginas do livro. São duas artes diferentes, duas linguagens distintas, o cinema e a literatura” (*apud* AVELLAR, 1994, p. 113). Essa opinião é válida também para Suzana Amaral, conforme se observa no seu depoimento: “Agora, livro é outra linguagem. Você precisa transfigurar; você parte do tema principal do livro, da espinha dorsal da história e aí você dá toda a linguagem cinematográfica” (*ibidem*, p. 122).

Para os que consideram um texto consagrado da literatura como algo intocável e imutável, os deslocamentos proporcionados pela adaptação cinematográfica, certamente, são concebidos como uma dessacralização, ou melhor, uma profanação da criação literária.

Partindo do ponto de vista de que a adaptação fílmica implica no desmonte do texto matriz para a sua reconfiguração em outra linguagem, reconhece-se aí o movimento dessacralizador que essa operação exige. A título de comparação, se um carro é levado para o mecânico e este desmonta as peças para descobrir o defeito, ao colocá-las de volta ou ao substituir alguma, caso seja necessário, o automóvel não será mais o mesmo, mas um veículo retocado pelas mãos do mecânico. Com esta aproximação grosseira, pretende-se demonstrar que a obra levada ao cinema passa por um processo de manipulação necessária à adaptação e,

nestas condições, não é mais o texto produzido pelo escritor, mas o texto recriado pelo cineasta e/ou roteirista.

O termo dessacralização se aplica nessa circunstância, não no sentido de profanação da obra literária, mas de desvios indispensáveis em vias de tradução. No entanto, o processo dessacralizador do texto fonte resultante da adaptação cinematográfica se explica também pelo fato de que uma produção que pretende penetrar e interpretar o universo literário acaba por deslocar a figura do escritor do centro das atenções, abrindo espaço para o exercício de uma co-autoria. Neste caso, a obra literária, quando traduzida para a linguagem cinematográfica, deixa de ser objeto único de contemplação e passa a dividir espaço com a (re)leitura fílmica.

Se os procedimentos ressaltados implicam num movimento “dessacralizador” (mas não profanador) do texto literário, por outro lado, apontam em direção à sua celebração. O caráter atemporal evidenciado na (re)leitura revela o caráter de novidade do texto literário, que tem sempre algo a dizer. Além disso, a eleição, por parte do cineasta, de um texto da literatura para proceder à adaptação fílmica já denota uma homenagem; homenagem esta que se estende quando se declara nos créditos iniciais do filme que este foi inspirado em determinada produção literária e, assim fazendo, chama atenção para o escritor e sua obra.

Conforme exposto, na acepção benjaminiana, a aura da obra de arte tradicional está vinculada à inclinação para o culto. Para ele, com a reproduzibilidade técnica, a aura declina, pois a arte desvincula-se do ritual e passa a estar submetida à exposição. Citando as palavras do autor:

Com a emancipação de cada uma das práticas da arte, do âmbito ritual, aumentam as oportunidades de exposição de seus produtos.

[...]

Com os diversos métodos de reprodução técnica da arte, a sua possibilidade de exposição aumentou de forma tão poderosa que o desvio quantitativo entre ambos os seus pólos [o culto e a exposição], tal como originalmente existiam, se traduz numa alteração qualitativa de sua natureza [aurática] (BENJAMIN, 1992, p. 86).

Benjamin reconhecia que, em determinadas circunstâncias, havia uma oscilação nesses dois planos. O que originariamente era destinado à exposição, em outro momento, assumia um valor de culto e vice-versa. Conforme declarado nas notas de rodapé do ensaio em estudo:

A transição do primeiro gênero [*sic*] de recepção artística para o segundo

determina o percurso histórico da recepção artística em geral. Apesar disso, verifica-se uma certa oscilação, entre ambos os pólos daquela recepção, que constitui um princípio válido para qualquer obra de arte. Como, por exemplo, a Virgem da Capela Sistina. Desde a investigação de Hubert Grimme, sabe-se que a Virgem da Capela Sistina foi originalmente pintada para ser exposta (BENJAMIN, 1992, p. 85).

Acredita-se, entretanto, que, nos dias atuais, esta questão não pode ser colocada em planos dicotômicos e estanques. Em se tratando das adaptações literárias para o cinema, não há uma passagem de um valor de culto à obra adaptada para um valor de exposição propiciado pela versão fílmica. Ambos os pólos da questão se colocam paralelamente nas duas formas de arte. Vê-se que a indústria cultural, através dos seus meios de divulgação da arte, como por exemplo a publicidade, coloca tanto o texto literário quanto a co-produção cinematográfica na condição de exposição e de culto. Um outro argumento que merece destaque é que, conforme lembra Marinyze Prates de Oliveira (2004), em geral, os filmes resultantes de obras literárias assumem o *status* de material didático, sendo utilizados nas escolas como complemento ao estudo da literatura. Desta forma, tanto as produções cinematográficas quanto as que lhes deram origem se eternizam. Com isso, ampliam-se suas possibilidades de exposição e de recepção, bem como mitificam-se determinados escritores e obras da literatura, os quais são tomados como referência nos estudos literários. Nesse sentido, a literatura canônica mostra-se a serviço da exposição e do culto, o que contribui para sua permanência e atualização.

Colocadas as coisas nesses termos, faz-se necessário ponderar que, *a priori*, um filme inspirado no cânone literário não está a serviço nem da sacralização nem da dessacralização do texto adaptado. Estas são uma consequência da transposição cinematográfica. O propósito primordial é, ao que se acredita, promover o cinema brasileiro e tornar o produto adaptado vendável. É lógico que na esteira desses interesses vem a homenagem ao escritor e à sua obra, assim como as transmutações e transgressões que se fazem ou que se julgam necessárias.

Não obstante, o duplo movimento de sacralização e dessacralização de um texto canônico da literatura pelo cinema ocorre de forma singular em cada filme, conforme a visão de mundo e a interpretação dada por cada cineasta. Em função disso, passa-se à análise em separado das especificidades dos três filmes eleitos para constituir o *corpus* desta pesquisa.

3.2 O Guarani: E a página invade a tela?⁸³

⁸³ O título que abre esta seção estabelece um trocadilho com o título do livro de Marinyze Prates de Oliveira – *E a tela invade a página: laços entre literatura, cinema e João Gilberto Noll* –, no qual a autora analisa como o romance *Hotel Atlântico* de Noll incorpora técnicas cinematográficas.

É notório o caráter sacralizador que assume o filme *O Guarani*, de Norma Bengell, face ao romance homônimo de José de Alencar. À primeira vista, tem-se a impressão de que a página invade a tela.

O próprio título já sugere uma homenagem e, certamente, leva o cinéfilo a estabelecer uma associação imediata com a obra romanesca do escritor cearense, ainda que o filme não seja assistido.

À medida que a película vai se desenrolando frente aos olhos do espectador, este pode confirmar o esforço da diretora em proceder, tanto quanto possível, uma (re)leitura aproximada da obra de Alencar, o que denota uma atitude de reverência ao autor e ao texto literário. Isto não significa, porém, que uma adaptação mais deslocada, seja pela temática, pelo estilo ou pela ideologia, não prestigie a obra fonte. Em ambas as situações, isso é possível, mas, no primeiro caso, o nível de “subserviência” é mais incisivo.

Se o movimento celebrativo é o vetor principal da tradução cinematográfica em questão, os deslocamentos do texto de base são inevitáveis por conta das condições da linguagem fílmica que se diferenciam da linguagem literária num processo de adaptação, como também por conta da distância temporal que afasta as duas obras e implica na busca de outras configurações para atender o horizonte de expectativa do público contemporâneo, o que, segundo a teoria de Benjamim, simbolizaria a perda da aura do texto reproduzido no cinema. Isto porque, na concepção do teórico, a reprodução resulta numa mudança de percepção da arte reproduzida e, conseqüentemente, na sua atualização.

Neste último aspecto, sem ferir o sentido formador da nacionalidade do século XIX presente no texto alencariano, Norma Bengell ensaia algumas inserções ou, até mesmo, adota estratégias cênicas que abrem um diálogo com a cinematografia do século XX. A sequência da batalha entre os Aimorés e os aventureiros, em que as mulheres cuidam dos ferimentos dos aliados da família Mariz é ilustrativa disto, como aponta Helena Bonito Pereira:

As jovens Cecília e Isabel agem como enfermeiras improvisadas, nessa cena inexistente no livro, até por força do distanciamento entre as moças do casarão e os aventureiros, indivíduos próximos da escória social e da marginalidade. Tal incursão no filme consiste, indubitavelmente, em uma referência à cena análoga, protagonizada pela inesquecível Scarlet O’Hara em *E o vento levou...* (PEREIRA, H., 2006, p. 12). (FIGURA 50)

Em relação ao horizonte de expectativa do público do cinema contemporâneo, Marinyze Oliveira argumenta que:

Ao realizar seu filme, Bengell não deve ter deixado também de considerar o público em potencial ao qual a película se destina. Como obra canônica da literatura brasileira, adotada em escolas secundárias, exames vestibulares e faculdades de letras, *O Guarani* tem hoje como leitores – e espectadores – sobretudo um público jovem, cuja sensibilidade foi forjada principalmente por intermédio de cenas de ação, não raro recheadas de violência, exibidas incessantemente pelo cinema e jogos de videogames, e para os quais assistir ao filme é na maioria das vezes mais agradável que ler o romance. Deste modo, o crucial embate entre os aimorés e os portugueses não deixa de funcionar como um eficaz mecanismo para prender a atenção do espectador até o desfecho do filme (OLIVEIRA, 2004, p.146). (FIGURAS 51 e 52)

Em razão disto, como informa a pesquisadora, Bengell destinou cerca de mais de dois terços do tempo do filme às cenas da batalha entre os nativos Aimorés e os colonizadores. Nesse processo, a diretora incorporou à sua tradução cenas de ação descritas no romance de aventura de José de Alencar, que, por sua vez, foram inspirados nos romances de ação norte-americanos, a exemplo de *O último dos Moicanos*. Aliado a isso, Bengell incorporou a essas cenas o estilo do cinema estadunidense, quer seja pela ação, pela violência e/ou pela tensão que se encadeia(m) no filme, havendo, assim, uma apropriação de um repertório cinematográfico conhecido do público.

Os deslocamentos entre a obra literária e a fílmica, além de promoverem a atualização do texto fílmico, acabam conferindo ao que é por natureza produzido em série um caráter único, uma vez que a obra de Bengell passa a assumir as marcas da diretora e, por conseguinte, constitui-se numa obra única, inigualável, não pelo suporte de transmissão – a película, a fita em VHS, o DVD ou a internet –, mas por sua forma de composição. Deste modo, mesmo abrindo um diálogo com a cinematografia contemporânea e mesmo recriando de forma quase literal certos cenários e diálogos do texto fonte, qualquer outra adaptação cinematográfica das existentes ou futuras de *O Guarani* não reuniria em si todos os recursos e estratégias adotados por Norma Bengell. Como se vê, a obra de arte, por mais reproduzível que seja, é intrinsecamente única. Nesse sentido, tanto é único o romance quanto o filme *O Guarani* aqui tomados como objeto de estudo. É sobretudo por isso que a realização da cineasta abre pontos de distinção com a produção do escritor. As diferenças em si não implicam, num primeiro olhar, uma dessacralização do texto de base por meio da adaptação para o cinema, posto que, mesmo diferente e guardando uma certa autonomia, o filme procura reverenciar a produção de José de Alencar. Contudo, dentro da diferença, reside o exercício autoral da cineasta, o que, de certo modo, não deixa de ser uma prática dessacralizadora do texto literário, uma vez que divide os olhares do público entre as duas produções: a de

Alencar e a de Bengell. Reafirma-se, então, a idéia de que a adaptação fílmica constitui-se num processo ambivalente de sacralização e dessacralização do texto adaptado, uma vez que resulta em homenagem e deslocamento, embora no exercício tradutor de Norma Bengell o primeiro elemento tenha primazia sobre o segundo.

Foi com esse gesto de reverência que, seguindo as pegadas deixadas por Alencar no que diz respeito à configuração dos personagens, Norma Bengell transportou para a obra fílmica a tríade dos personagens que, em sua maioria, funcionam como protagonistas – o Traidor, a Vítima e o Justiceiro –, cuja matriz de fundação encontra-se na estrutura do melodrama, à qual é acrescida a figura do Bobo.

Tanto no romance quanto no filme, Loredano encarna a figura do Traidor (Perseguidor ou Agressor), aquele que se coloca na condição de escudeiro de D. Antônio de Mariz e de sua família, mas que sorrateiramente trama um golpe de mestre para raptar Ceci e satisfazer os seus instintos, conforme exposto no capítulo anterior. Assim como no melodrama, o Traidor é a personificação do mal, mas também se apresenta como um sábio na arte da dissimulação e dos disfarces.

Em ambas as obras, a Vítima é Ceci. Ela é o objeto de desejo de Loredano, embora não saiba. Como no melodrama, figura como “a heroína: encarnação da inocência e da virtude” (MARTIN-BARBERO, 2003, p. 176), que desperta a admiração de quase todos à sua volta, inclusive, o seu algoz. Sobre ela há uma grande possibilidade de se abater uma desgraça, mas isto não se confirma graças à proteção do seu fiel vassalo, Peri.

Este se configura como o Justiceiro (ou Protetor), que acompanha todos os passos do agressor e tem conhecimento de seus planos. Por isso, vive de vigília para proteger Ceci e libertá-la de suas garras, retardando o incidente que estaria por vir em consequência das ações de Loredano. O Justiceiro, aos moldes do melodrama, é também um herói, “um jovem e enfeitado cavalheiro [...] ligado à Vítima por amor ou parentesco. É pela generosidade e sensibilidade, a contraface do traidor” (MARTIN-BARBERO, 2003, p. 176).

Além desses, Norma Bengell acolheu em sua adaptação todos os outros personagens de Alencar, os quais estavam envolvidos na mesma trama do romance, com raríssimas alterações, o que, conforme evidenciado, não compromete o teor da obra.

É nesse esforço de reverência e na busca de um encontro conciliador com obra romanesca – apesar das diferenças – que a adaptação fílmica, em contrapartida, acaba afetando, em determinadas situações, a potencialidade do texto literário.

Nas abordagens romanesca e fílmica, a voz ou a câmera que descreve/focaliza os Aimorés os apresenta de forma pejorativa, como seres horrendos, aterradores, violentos,

vingativos e sanguinários. A sua cultura, ao que parece à primeira vista, é avaliada sem alteridade em ambos os casos. Os trechos a seguir, extraídos da obra de José de Alencar, são ilustrativos da imagem tenebrosa que se apresenta aos olhos do leitor:

Ora, o índio conhecia a ferocidade desse povo sem religião, que se alimentava de carne humana e vivia como feras, no chão e pelas grutas e cavernas; estremecia só com a idéia de que pudesse vir assaltar a casa de D. Antônio de Mariz (ALENCAR, 2004, p. 76).

Homens quase nus, de estatura gigantesca e penas amarelas e escarlates, armados de grossas clavas e arcos enormes, avançavam soltando gritos medonhos.

A inúbia retroava; o som dos instrumentos de guerra misturado com os brados e alaridos formavam um concerto horrível, harmonia sinistra que revelava os instintos dessa horda selvagem reduzida à brutalidade das feras (*ibidem*, p. 195).

As imagens ameaçadoras dos Aimorés também são apresentadas no filme, quando estes põem em prática os preparativos que antecedem ao gesto da devoração canibal de Peri e quando se lançam ao ataque ao castelo dos Marizes, tudo isso ao som de gritos e alaridos (FIGURA 53).

Em ambas as narrativas, porém, José de Alencar e Norma Bengell reconhecem a antropofagia enquanto um ritual praticado pelos índios contra o inimigo como um ato de vingança, como sugerem as palavras do cacique da tribo Aimoré, dirigidas a Peri:

– Guerreiro goitacá, tu és forte e valente; tua nação é temida na guerra. A nação Aimoré é forte entre as mais fortes, valente entre as mais valentes. Tu vais morrer.

[...]

– Guerreiro goitacá, tu és prisioneiro; tua cabeça pertence ao guerreiro Aimoré; teu corpo aos filhos de sua tribo; tuas entranhas servirão ao banquete da vingança. Tu vais morrer (ALENCAR, *op. cit.*, p. 235).

CACIQUE AIMORÉ: Sou teu inimigo. Tua nação é temida na guerra. Guerreiro Goitacá, tu és forte e valente. Teu corpo pertence aos Aimorés. Ele será o banquete da vingança. Tu vais morrer (BENGELL, 1996).

Nas duas narrativas, é descrito o ritual que precede ao ato antropofágico: os cuidados ao prisioneiro, oferecendo-lhe “os melhores frutos, as bebidas mais bem preparadas” e uma índia para desposá-lo, “destinada a embelezar os últimos momentos da vida”, conforme palavras de Alencar (2004, p. 223); o canto e a dança de guerra dos Aimorés, acompanhados pelo som de instrumentos musicais, etc (FIGURA 54).

Apesar de na obra de Alencar (*ibidem*) esse ritual ser descrito como ato brutal, como demonstram as palavras do narrador – “pela primeira vez seu instinto natural parecia revelar-lhe a atrocidade desse costume tradicional de seus pais, a que ela tantas vezes assistira com prazer” –, o escritor, em alguns trechos, deixa vaziar a real motivação da antropofagia, evidenciando (sugerindo) que esta não se faz por gula ou por fome, num gesto de devoração da carne humana, ou simplesmente por um ímpeto de vingança, mas por um desejo do antropófago de incorporar o poder do inimigo. Sendo assim, não é qualquer um que é comido na ceia canibal, mas aquele que detém o poder e a força, como era o caso do personagem Peri. Eis algumas passagens através das quais o real sentido da antropofagia é insinuado:

Altivo, nobre, radiante da coragem invencível e do sublime heroísmo de que já dera tantos exemplos, o índio se apresentava só em face de duzentos inimigos fortes e sequiosos de vingança.
Caindo do alto de uma árvore sobre eles, tinha abatido dois [...].

[...]

Ele, Peri, o guerreiro invencível, ele o selvagem livre o senhor das florestas, o rei dessa terra virgem, o chefe da mais valente nação dos Guaranis, suplicar a vida ao inimigo! Era impossível.

[...]

Esse movimento exprimia que Peri era seu prisioneiro, que lhe pertencia como o primeiro que tinha posto a mão sobre ele, como seu vencedor; e que todos deviam respeitar o seu direito de propriedade, o seu direito de guerra (ALENCAR, *op. cit.*, p. 220-222).

No filme de Bengell, a fala do cacique Aimoré, transcrita neste item e a cena da luta entre Peri e os Aimorés, durante o ritual antropofágico, demonstra a força do herói. Apesar disso, ao suprimir o desfecho da luta entre Peri e o cacique, no qual o guerreiro goitacá decepa o punho do chefe Aimoré, saindo vitorioso do duelo, a cineasta minimiza o fato de que, só desta forma, o herói se torna digno de ser imolado e sacrificado num banquete antropofágico, dada à força – demonstrada pela vitória no combate – a ser “deglutida” num ato de devoração da carne. Ao fazer isto, Norma Bengell acaba desvirtuando a razão que justifica a prática da antropofagia e, nesse caso, desvirtua o sentido dado por José Alencar, o que resulta numa dessacralização parcial da obra literária.

Como se pode observar, José de Alencar, apesar das contradições existentes em sua obra, abre caminhos para a filosofia antropofágica mais radical dos escritores como Oswald de Andrade e Mário de Andrade. Na composição de sua epopéia, Alencar, além de representar

a antropofagia enquanto ritual, antecipa a prática de uma antropofagia simbólica – proposta por Oswald –, haja vista que deglute as narrativas dos cronistas coloniais e as incorpora em seu texto ficcional, imprimindo a sua interpretação acerca dos episódios que compõem o “mito fundador” implantado pelos referidos cronistas.

Norma Bengell também bebeu em outras fontes, visto que, como foi dito, o filme por ela dirigido é um exercício intertextual não só com o romance *O Guarani*, como também com os filmes do circuito internacional de cinema, em especial, os americanos, que são os mais rodados no Brasil. Neste diálogo com os filmes, encontra-se uma possível explicação para a imagem estereotipada que constrói acerca dos Aimorés. Como coloca Marinyze Prates de Oliveira:

Não se pode esquecer que, entre José de Alencar e Norma Bengell interpôs-se a poderosa indústria cinematográfica americana, que muito mais do que a literatura dos viajantes europeus pelo Novo Mundo, encarregou-se de plasmar, na mente dos espectadores dos quatro cantos do Planeta, a imagem do índio como ser embrutecido e sanguinário, cuja extinção é justificada pelo perigo de ataque ao homem branco e obstáculo à marcha da civilização rumo ao progresso, ou mesmo ao ouro escondido nas entranhas da terra (OLIVEIRA, 2004, p. 150).

Apesar das supressões aqui destacadas e de outras citadas no(s) capítulo(s) anterior(es), o projeto cinematográfico de Bengell está voltado para o estabelecimento de um encontro conciliador com o texto literário. Portanto, busca a incorporação e a integração de personagens de origem e atuação diferentes como os indígenas “selvagens” – os Aimorés, que não se integram ao projeto conciliador de fundação da nação brasileira – e o índio “colonizado” – representado na figura de Peri –; os aventureiros – representantes da escória social, que viviam como agregados à casa dos Marizes e que eram incumbidos da expropriação das riquezas existentes no solo brasileiro –; os membros da fidalguia portuguesa – os colonizadores e conquistadores da “terra brasilis”. Incorpora também o cenário descrito por Alencar – a natureza esplendorosa ambientada em espaços como a Serra dos Órgãos, o fio de água que desponta de cima da serra, a floresta tropical, o rio Paquequer onde se banhavam Ceci e Isabel; a edificação habitada pela família Mariz que mais parece um castelo medieval, conforme se observa na própria descrição de José de Alencar, reproduzida em imagens por Norma Bengell:

A esplanada, sobre que estava assentado o edifício, formava um semicírculo irregular que teria quando muito cinquenta braças quadradas; do lado do

norte havia uma espécie de escada de lajedo feita metade pela natureza e metade pela arte.

[..]

O fundo da casa, inteiramente separado do resto da habitação por uma cerca, era tomado por grandes armazéns ou senzalas, que serviam de morada a aventureiros e acostados (ALENCAR, 2004, p. 16).

Assim, a casa era um verdadeiro solar de fidalgo português, menos as ameias e a barbacã, as quais haviam sido substituídas por essa muralha de rochedos inacessíveis, que ofereciam uma defesa natural e uma resistência inexpugnável.

[...]

[...] em ocasião de perigo [os aventureiros] vinham sempre abrigar-se na casa de D. Antônio de Mariz, a qual fazia as vezes de um castelo feudal na Idade Média (*ibidem*, p. 20). (FIGURAS 55, 56, 57, 58, 59 e 60)

Através desses exemplos, como de outros ilustrados ao longo deste trabalho, pode-se perceber que a cineasta toma o romance para a adaptação cinematográfica como uma espécie de patrimônio cultural a ser revisitado e contemplado pelos admiradores da literatura e do cinema – profissionais ou não. Por conta disso, a diretora empreende um movimento que se pretende um registro “documental” da obra romanesca, com vistas a “fixar a literatura como função derivada de uma personalidade prestigiosa” (CESAR, 1999, p. 45).

Nesse movimento de reafirmação e de preservação – na medida do possível – do texto primitivo, Bengell respeita a temática da obra alencariana, reconstrói o perfil do herói clássico e busca a utilização de técnicas que se assemelham ao “modelo” clássico de adaptação cinematográfica, tomando como parâmetro a linguagem da “imagem-movimento” – para utilizar aqui da classificação de Delleuze (1992), que se caracteriza, primeiramente, pelo cinema de narração. E, como tal, utiliza-se de uma linguagem articulada pelo encadeamento de planos, seqüências e cenas, os quais definem a mobilidade de tempo e espaço numa relação de linearidade. Descrevendo a narração enquanto característica básica do cinema-movimento em distinção do cinema-tempo, Delleuze diz, em entrevista concedida a Pascal Bonitzer e Jean Narboni, para os *Cahiers du Cinema*:

A narração no cinema é como o imaginário: é uma consequência muito indireta, que decorre do movimento e do tempo, não o inverso. O cinema sempre contará o que os movimentos e os tempos da imagem lhe fazem contar. Se o movimento recebe sua regra de um esquema sensório-motor, isto é, apresenta um personagem que reage a uma situação, então haverá uma história. Se, ao contrário, o esquema sensório-motor desmorona, em favor dos movimentos não orientados, desconexos, serão outras formas, devires mais que histórias

(DELLEUZE, 1992, p. 77).

Para Delleuze, esse processo de encadeamento das imagens definido pela montagem, da qual decorrem o movimento e o tempo no esquema do cinema narrativo clássico, apontam para uma reação de visibilidade por parte do espectador. Isto porque os encadeamentos seguem uma coesão e uma sucessão linear de causa e efeito já dados, que não exige do cinéfilo a legibilidade para estabelecer a conexão entre as imagens e reconstruir o sentido do texto, como ocorre no cinema-tempo.

Esta digressão alicerça o argumento de que, ao optar por seguir o esquema do cinema-movimento e por operar uma adaptação clássica do romance *O Guarani*, Norma Bengell proporciona ao receptor uma leitura que já lhe é familiar, seja do ponto de vista fílmico, seja do ponto de vista literário; logo não provocará o choque na recepção. Assim sendo, a narrativa fílmica não conduz a uma revelação a partir de uma leitura distanciada do livro, mas a uma constatação das afinidades entre o texto fonte e a adaptação, apesar das diferenças. Neste caso, o que interessa num primeiro momento não é levar o espectador a sentir, intuir, argumentar, procedendo a (re)leitura crítica da versão cinematográfica, mas apenas observar e perceber as identidades. À primeira vista, então, não se percebe o plano político de presentificação da obra, apenas uma reverência ao passado ficcional e histórico, bem como a uma obra representativa do cânone. A postura adotada pela cineasta, apropriando-se aqui das palavras de Ana Cristina César, serve “[p]ara provar que a literatura é qualquer coisa de superior, que nos eleva e transcende” e por isso deve ser respeitada (1999, p. 52). Assim, Bengell “monumentaliza”⁸⁴ o autor literário e sua obra.

Transportando para este contexto uma das possibilidades elencadas por Julio Plaza para a tradução intersemiótica de uma obra de arte do passado para o presente, diz-se que Norma Bengell retoma, no presente contemporâneo à realização do filme *O Guarani*, o passado literário. Deste modo, a narrativa romanesca de José de Alencar é filmada “como fetiche, como novidade, como conservadorismo, como nostalgia” (PLAZA, 1987, p. 7). Assim – para dialogar com Lúcia Nagib (s.d.) – ela retoma a “utopia brasileira” dos mitos do passado e os presentifica.

A atitude contemplativa da diretora, no entanto, não se constitui uma barreira para os deslocamentos da obra literária, pois, como salienta Carmen Peña-Ardid, as diferenças de ordem pragmática convertem a tradução em um trabalho de reescritura seletiva e recriadora, o que não impede, ao menos na maioria dos casos, uma reelaboração analógica do projeto de

⁸⁴ Expressão emprestada de Ana Cristina Cesar (*op. cit.*)

comunicação originário por meio de transformações, equivalências e reinvenções que tendem ao restabelecimento dos valores e das funções imanentes à textualidade primitiva (1992, p. 29, [tradução nossa]).

Se alguns desvios resultam na des-potencialização e na des-tensão de certos episódios do livro, conforme comentado nestes dois últimos capítulos, no todo, a tradução fílmica revive os valores plantados na obra de Alencar. Os problemas ressaltados constituem-se em omissões de determinados trechos da obra que, em geral, não comprometem o movimento sacralizador empreendido pela cineasta. Trata-se de dessacralizações locais, provavelmente, indesejadas. Nessas condições, a autora dessacraliza circunstancialmente o que se pretende sacralizar.

3.3 *Macunaíma*: homenagem antropofágica

Embora o deslocamento pela atualização seja uma tônica do filme *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, em relação ao romance de Mário de Andrade, é visível a homenagem que o cineasta presta à obra modernista e a seu autor.

O próprio título já comporta uma homenagem, pois ativa a memória do leitor/cinéfilo para o nome de uma obra consagrada da literatura brasileira. Contudo, ao assistir a versão fílmica, pode-se perceber que *Macunaíma* – romance e personagem – assume configurações distintas, como já se teve oportunidade de evidenciar no primeiro e segundo capítulos.

Para atualizar a fonte literária e, ao mesmo tempo, celebrar o exercício intertextual praticado por Mário de Andrade, o cineasta antropofagiza o que já é antropofágico em sua constituição.

É do conhecimento geral que, para compor a sua rapsódia, Mário de Andrade devorou criticamente a literatura de informação do período colonial, inclusive a carta de Caminha, a tradição romanesca romântica, especialmente a obra de José de Alencar, os estudos etnográficos empreendidos no século XIX, bem como a poética parnasiana, através dos quais o autor operou uma releitura desconstrutora do passado, não só em relação a questões estéticas como também no que diz respeito a questões ideológicas ligadas ao modo de pensar o ser brasileiro em sua identidade cultural. Além disso, o escritor mergulhou no vasto repertório da mitologia indígena e africana, recorrendo ainda aos mitos das literaturas latino-americana e greco-romana, com os quais (re)alimentou o seu imaginário popular. Como lembra Robert Stam, o herói de Mário de Andrade é um “[a]málgama de referências míticas e literárias. *Macunaíma* exhibe a sensualidade arrebatadora de Pantagruel, a ingenuidade de

Candide e a amoralidade de um deus do Olimpo” (1981, p. 106). Foi nesse universo legendário que o autor procedeu a antropofagização de três dos seus personagens – Macunaíma, Maanape e Venceslau Pietro Pietra. Como o próprio escritor declarou no primeiro prefácio escrito para a primeira edição do romance, em 1926 – prefácio esse que acabou não sendo publicado junto com a obra –, o anti-herói Macunaíma foi inspirado na obra de Theodor Kock-Grünberg, intitulada *Vom Roraima Zum Orinoco*. O personagem Maanape também foi construído a partir de informações contidas nessa obra. A título de contextualização, Haroldo de Campos diz:

Na versão taulipang, é introduzido desde logo o herói Macunaíma, com seus irmãos: ‘Em tempos idos viviam ao pé do Roraima cinco irmãos: Macunaíma, Maanape, Anzikilan, Wakalambe e Anike’. No raconto arecuná, o caráter (ou ‘descaráter’) do herói vem logo humoristicamente acentuado: ‘Macunaíma, o mais novo dos irmãos ainda era um menino, porém mais safado que todos os outros. [...] O próprio Kock-Grünberg, em sua ‘Introdução’ ao volume, ressalta a ambigüidade do herói, dotado de poderes de criação e transformação, nutridor por excelência, ao mesmo tempo, todavia, malicioso e pérfido. Segundo o etnógrafo alemão, o nome do supremo herói tribal parece conter como parte essencial a palavra MAKU, que significa ‘mau’, e o sufixo IMA, ‘grande’. Assim, Macunaíma significa O Grande Mau’, nome – observa Grünberg – ‘que calha perfeitamente com o caráter intrigante do herói’ (CAMPOS, 2004, p. 172).

Como se nota, essa descrição – para usar a própria expressão de Kock Grünberg – “calha perfeitamente” com o perfil do anti-herói marioandradiano.

Quanto ao personagem Venceslau Pietro Pietra, Haroldo de Campos informa que “não é outro senão o gigante Piaimã, o ‘grande feiticeiro’, bruxo comedor de gente das lendas indígenas do Roraima, que Mário de Andrade transforma em abastado especulador ítalo-paulista” (*ibidem*, p. 177).

Numa carta-resposta enviada no ano de 1931 a Raimundo de Moraes, o próprio Mário de Andrade dá mostras do procedimento antropofágico por ele adotado na composição de *Macunaíma*:

Foi lendo de fato o genial etnógrafo alemão que me veio a idéia de fazer do Macunaíma um herói, não do ‘romance’ no sentido literário da palavra, mas de ‘romance’ no sentido folclórico do termo [...]. Copiei sim, meu querido defensor. O que se espanta e acho sublime bondade é os maldizentes se esquecerem de tudo quanto sabem, restringindo a minha cópia a Kock-Grünberg, quando copiei todos. E até o sr., na cena da Boiúna. Confesso que copiei, copiei às vezes textualmente. Quer saber mesmo? Não só copiei os etnógrafos e os textos ameríndios, mas ainda, na Carta pras Icamíabas, pus frases inteiras de Rui Barbosa, de Mário Barreto, dos

cronistas portugueses coloniais [...] (ANDRADE, M. *apud* HELENA, 1983, p. 139-140).

Ainda que o escritor confesse de uma forma chistosa ter copiado textualmente fontes de origens distintas, o seu romance, como diz Lucia Helena (*ibidem*), não é um plágio ou um mero mosaico de citações. Nele, o autor se vale da antropofagia metafórica, aos moldes do que propunha Oswald de Andrade em seu Manifesto Antropófago, publicado em 1928. Nesse processo,

Mário de Andrade utiliza o folclore como uma maneira de criar histórias, não compilando-as mecanicamente, e sim dispondo-as em uma interação vital. Mário de Andrade ‘gera’ novas histórias fazendo com que personagens de determinado legendário (digamos, ameríndio) desempenhem papéis extraídos de outro legendário (digamos, africano) promovendo, por conseguinte, a fecundação cruzada das duas tradições. [...] as histórias populares (folclore popular) passam a fazer parte de um *combinatoire* através do qual os códigos coletivos da *langue* são transformados em *parole* literária (STAM, 1981, p. 108).

Na versão filmica, Joaquim Pedro de Andrade utiliza recursos estéticos de tendências cinematográficas diversas e recruta atores consagrados do cinema brasileiro em épocas distintas, estabelecendo, assim, um diálogo e uma articulação crítico-criativa de várias temporalidades e estilos. Como sinaliza Randal Johnson, “[p]ara mostrar a frequência das brincadeiras de Macunaíma e Ci o diretor usa um letreiro do tipo usado no cinema mudo que diz: ‘Muitas vezes depois’.” (JOHNSON, 1982, p. 157). Da chanchada, o cineasta se apropria do gênero debochado e grotesco na composição dos personagens, que se apresentam, em sua maioria, de forma caricatural. Além disso, elege para protagonizar o personagem Macunaíma negro o ator Grande Otelo (conhecido e consagrado pelo público das chanchadas), conforme mencionado no capítulo 1. Para protagonizar o Macunaíma branco, Joaquim Pedro de Andrade, não por acaso, escolhe o ator Paulo José, que, na época, era o ícone em filmes de Domingos de Oliveira, nos quais tipificava o galã conquistador, que possuía muitas mulheres. Através dessa escolha, o diretor abre uma perspectiva intertextual e dialógica entre o perfil dos personagens encarnados pelo ator em outros filmes e o personagem Macunaíma, evidenciando, desta maneira, que o “herói sem nenhum caráter”, inspirado na obra de Mário de Andrade, também já existia no cinema nacional. Paulo José, então, colocava-se na condição de símbolo da crítica à sociedade burguesa dos anos 60 e, ao encarnar o mesmo perfil libertino e descompromissado que encarnara em outros filmes em sua forma de se

relacionar com as mulheres, contribuía para que o cineasta engendrasse um discurso que fazia uma oposição positiva ao modelo do casamento burguês.

Para além desses elementos, o diretor incorpora cenas que dialogam com os filmes de ação hollywoodianos. Vê-se uma relação com tramas de perseguição policial que são marcadas pela ação, pela violência e pelo ritmo acelerado. Isto pode ser verificado na sequência entre Ci e os militares de direita. A cena começa ao som de tiros em *off*; posteriormente a isso, aparece a imagem da guerrilheira sendo seguida por policiais à paisana que atiram em sua direção (FIGURA 61). Ci enfrenta-os e invade o carro em que estes se encontram, atirando para todo lado. Neste momento, a ação e o ritmo se intensificam e a música de fundo (*Essa garota é papo firme*) aumenta para reforçar ironicamente a dramaticidade da cena. Nesse ponto, como no estilo clássico, a música serve para ilustrar o texto fílmico; não abre pontos de dissonância entre a imagem e a letra da composição sonora. Na sequência seguinte, a ação e o ritmo acelerados, próprios do cinema americano, estão presentes na cena em que Ci e Macunaíma se enfrentam no elevador de carros do edifício-garagem. Em relação a isso, segue-se a descrição de Randall Johnson: “Enquanto lutam, o elevador começa a subir depois desce de novo. A porta abre e fecha atrás deles, e o elevador torna a subir rapidamente (a câmara está parada no elevador)” (JOHNSON, 1982, p. 154) (FIGURA 62).

Conforme assinalado no primeiro e segundo capítulos, ocorre ainda o diálogo do filme com a proposta do Cinema Novo, divulgada por Glauber Rocha através dos manifestos *A Estética da Fome* e *A Estética do Sonho*. Através das práticas canibais de seus personagens, Joaquim Pedro de Andrade empreende um movimento político que busca refletir sobre o quadro social do Brasil nos anos 60, enfatizando, por meio de uma violência simbólica, as diversas formas de exploração existentes nas relações interpessoais, de trabalho, políticas e econômicas, o que revela uma aproximação com o primeiro manifesto. A relação com o segundo se dá na medida em que o cineasta propõe a desrepressão do ser manifesta na liberação dos instintos de seus personagens.

Do que se disse até aqui, afirma-se que Joaquim Pedro de Andrade lança mão da metalinguagem ao proceder a tradução do romance *Macunaíma* para o cinema, pois repensa o código antropofágico marioandradiano, absorvendo-o e, ao mesmo tempo, acrescentando-lhe outras formas de devoração. Em outras palavras, para dialogar com Haroldo de Campos, o cineasta, ao roteirizar e adaptar o romance, faz do estilo de Mário de Andrade, “carne de sua carne e osso do seu osso”, “ressintetizando[-o] quimicamente por um impetuoso e irrefragável metabolismo da diferença” (CAMPOS, 2004, p. 250).

Nesse caso, o enredo romanesco passa, na adaptação filmica, à condição de uma “apropriação reconfiguradora” – para citar mais uma expressão de Haroldo de Campos (*ibidem*) – o que, na concepção de Walter Benjamin, consiste na perda da aura da obra primitiva por conta da mudança de percepção em relação a ela. Sabe-se que a reconfiguração da obra adaptada implica numa mudança de olhar por parte da recepção. Sendo assim, a obra filmica, em determinadas circunstâncias, descentraliza o olhar do objeto literário, o qual deixa de ser tomado como alvo exclusivo de culto.

No entanto, concebendo a aura enquanto um lastro afetivo, voltado para um culto mágico, considera-se que, mesmo Joaquim Pedro de Andrade imprimindo a sua percepção autoral à obra de Mário de Andrade, esta não perde a sua aura, uma vez que o cineasta adota outras estratégias para prestar-lhe uma homenagem.

Um exemplo disto ocorre quando o diretor segue o estilo antinormativo de Mário de Andrade, ou seja, a tendência dessacralizadora do romance *Macunaíma* – em contraposição às formas canônicas de construção romanesca – e, assim fazendo, acaba sacralizando-o.

No romance, Mário de Andrade (2001) fez uso de uma linguagem transgressora que rompeu com as barreiras da linguagem “oficializadora” e tradicionalmente reconhecida como veículo de comunicação da literatura canônica, acrescentando à sua obra uma linguagem herdada do folclore, bem como da literatura popular. O seu texto era fortemente marcado pela experimentação lingüística, o que observamos através da incrementação de um novo léxico e de uma sintaxe nova, ambos oriundos da comunicação cotidiana. O escritor incorporou os ditados populares (“espinho que pinica, de pequeno já traz ponta”); inventou dialetos indígenas (“Tetape, dzónamei pemonéite hehê zeténe netaíte”); empregou neologismos (“puíto” = bolso ou algibeira); palavras de jargão popular (“sodade”); propôs novos torneios sintáticos, infringindo a pontuação tradicional num processo de enumeração contínua que revelava o fluxo da consciência (“A ruivor veio vindo veio vindo e era o bando de araras vermelhas e jandaias, todos esses faladores, era o papagaio trombeta era o papagaio-curraleiro era o periquito cutapado era o xará o pito roxo e o ajuru-curau o apuru-curica arari ararica araraúna araraí araguaí arara-taua maracanã maitacã arara-piranga catorra teriba camiranga anaca anapura canidés tuins periquitos, todos esses, o cortejo sarapintado de Macunaíma imperador”).

Num gesto respeitoso, Joaquim Pedro de Andrade incorpora literalmente ao filme certos ditados populares presentes no romance (“Espinho que pinica, de pequeno já traz ponta”; “caiu dente, é morte de parente”). Criativa e transgressivamente – aos moldes do estilo marioandradiano –, promove a alteração e/ou a inversão de sentido de outros ditos

conhecidos da linguagem cotidiana (“Feiúra não tem documento”; “Agora é cada um por si e Deus contra”; “Um é pouco, dois é bom, quatro vira bagunça”), em vez de (“Tamanho não é documento”; “Agora é cada um por si e Deus por todos”; “Um é pouco, dois é bom, três é demais”). Além destes, acrescenta outros à narrativa fílmica, conservando a sua forma original (“Por morrer um caranguejo, um mangue não bota fogo”, “Branco quando corre é campeão; preto é ladrão”). Ressalta-se ainda o uso de expressões próprias do jargão popular (“dandar pra ganhar vintém”, “botar o pé na estrada”, “amundar de déu em déu”); a incorporação de ações praticadas segundo credices do senso comum, (“curar sapinho, levando à boca uma chave de sacrário”); o emprego de expressões regionais (“Peste!”, “Vixe, bichinho”!); um mix de tratamentos polidos (*mademoiselle*) e tratamentos despojados e acintosos (“filho da égua”). Desta forma, o cineasta atualiza a obra de Mário de Andrade, sem deixar de render-lhe homenagem. Assim, ele não dessacraliza o livro, mas segue dessacralizando o que, em sua natureza, já tem um caráter transgressor.

Assim como Mário de Andrade investe numa sintaxe nova para o seu texto, Joaquim Pedro de Andrade promove uma quebra na linguagem do cinema clássico, quando segue uma linha antiilusionista, para usar a expressão cunhada por Robert Stam (1981). A esse respeito, é fato que Macunaíma – texto fílmico – expõe de forma caricatural os seus personagens e suas ações. Por ser alegórico, o filme se remete a questões sociais e da natureza humana de forma não documentária e realista. A maior parte da narrativa é construída sob um aparente *non sense*. O herói já nasce adulto, embora tenha uma natureza infantil. Além disso, como coloca Stam, o cineasta destaca a natureza surreal da família do protagonista, ao promover a transmutação de papéis por parte dos atores:

Para tanto, faz o mesmo ator (Paulo José) representar dois papéis, o da ‘mãe’ original de Macunaíma e o próprio Macunaíma (em sua encarnação branca) e um outro ator (Grande Otelo) representar o primeiro e o segundo Macunaímas negros. Assim, o Macunaíma branco pare o Macunaíma negro que, por sua vez, transforma-se no Macunaíma branco que desposa Ci e torna-se pai do primeiro Macunaíma negro (STAM, 1981, p. 106-107). (FIGURAS 63, 64, 65 e 66)

Perseguindo o estilo antinormativo, Mário de Andrade e Joaquim Pedro de Andrade promovem a desconstrução do herói clássico. Para pôr em prática o seu projeto ideológico de reconstrução da identidade nacional, compondo o perfil de um herói que expressasse a multiplicidade do ser brasileiro, Mário de Andrade certamente devorou a tradição espanhola dos romances marginais com personagens picarescas, como também seguiu os passos de

Manuel Antônio de Almeida, que foi o precursor desse gênero de ficção, criando o primeiro anti-herói da literatura brasileira em *Memórias de um sargento de milícias*. Como o próprio Mário de Andrade reconheceu, ele foi apenas um “continuador atrasado”⁸⁵ de um romance de tipo marginal com personagem anti-heróico, uma espécie de pícaro. Joaquim Pedro de Andrade, por seu turno, adere ao gênero picaresco para traçar o perfil do protagonista, inspirado no romance do escritor paulista.

Como um herói/anti-herói picaresco, Macunaíma advém de uma origem humilde e irregular: “No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. [Filho de uma índia tapanhumas.]” (ANDRADE, M., 2001, p. 13). No filme, a configuração grotesca das imagens também denota a irregularidade da origem do personagem. O herói de Joaquim Pedro de Andrade não nasce; é despejado do ventre de sua mãe, que, acorada e aos gritos lancinantes, lança o seu filho ao mundo. Macunaíma, porém, ao vir ao mundo, não vem como bebê, como é natural à natureza humana, mas sim como um adulto (FIGURA 67).

Na linha dos pícaros, fora também largado no mundo, mas não abandonado; pelo contrário, assim que sua mãe morre, seus irmãos Maanape e Jiguê decidem acompanhá-lo e protegê-lo em sua trajetória pelo Brasil até a sua morte: “Maanape e Jiguê resolveram ir com ele, mesmo porque o herói carecia de proteção” (ANDRADE, M., *op. cit.*, p. 37).

É marcado também pelo choque com a realidade. Desde cedo, Macunaíma depara-se com as dificuldades da vida. No Uraricoera, enfrenta a escassez de alimento e a morte da mãe. Depois, em sua trajetória pelo Brasil, sofre a perda da muiraquitã, uma espécie de amuleto da felicidade. Em sua ida para São Paulo, é atingido pelo choque cultural diante da modernidade:

Macunaíma passou então uma semana sem comer nem brincar só maquinando nas brigas sem vitória dos filhos da mandioca com a Máquina. A Máquina era que matava os homens porém os homens é que mandavam na máquina... Constatou pasmo que os filhos da mandioca eram donos sem mistério e sem força da máquina sem mistério sem querer sem fastio, incapaz de explicar as infelicidades por si. Estava nostálgico assim. Até que numa noite, suspenso num terraço dum arranhacéu com os manos, Macunaíma concluiu:

– Os filhos da mandioca não ganham da máquina nem ela ganha deles nesta luta. Há empate. Não concluiu mais nada porque não estava acostumado com discursos porém palpitava pra ele muito embrulhadamente muito! Que a máquina devia de ser um deus de que os homens não eram verdadeiramente donos só porque não tinham feito dela uma lara explicável mas apenas uma realidade do mundo. De toda essa embrulhada o pensamento sacou bem

⁸⁵ Cf.: CÂNDIDO, Antônio. A dialética da malandragem. In: _____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: duas cidades, 1993.

clarinha uma luz: os homens é que eram máquinas e as máquinas é que eram homens (ANDRADE, M., 2001, p. 43).

NARRADOR *OVER*: O herói passou uma semana sem comer nem brincar, só pensando nas máquinas. No sábado à noite, o pensamento dele sacou bem claro uma luz: os homens é que eram máquinas e as máquinas é que eram homens na cidade (ANDRADE, J., 1969).

Para sublinhar a perplexidade do herói diante dos aparatos da cidade moderna, o *cameraman* destaca em plano médio a imagem de Macunaíma frente à imagem em *back projection* do trânsito noturno, iluminando a avenida com os faróis acesos (FIGURA 68).

Na acepção de Antônio Cândido (1993), o choque áspero com a realidade conduz o pícaro à mentira, à dissimulação, ao roubo. No caso de Macunaíma, percebe-se que as adversidades da vida, sem dúvida, o levam a praticar tais atos, porém essas atitudes já estão tatuadas em seu (des)caráter. O herói/anti-herói mente e rouba a toda hora, sem nenhum pretexto aparente. No filme, Macunaíma rouba um engraxate (um macaco, no livro). Da narrativa literária, destacam-se os seguintes episódios:

– Mas, meus cuidados, pra que você fala que foram dois viados e em vez foram dois ratos chamuscados!

Macunaíma parou assim os olhos nela e secundou:

– Eu menti.

[...]

– Mas pra que você mentiu, herói!

– Não foi por querer não ... quis contar o que tinha sucedido pra gente e quando reparei estava mentindo... (ANDRADE, M., 2001, p. 99)

Oibê pegou uma gamela, botou cará com feijão dentro, encheu uma cuia com farinha d'água e ofereceu pro herói. Mas não deu nem um tiquinho de pacuera assando no espeto de canela e sassafrás e aromando bem.

[...]

Oibê pegou no balde e foi buscar água no poço. Enquanto ia, Macunaíma tirou a canela de sassafrás das brasas engoliu a pacuera inteira sem mastigar e ficou sossegado esperando (*ibidem*, p. 135-136).

Como um anti-herói picaresco, Macunaíma reúne em seu caráter “virtudes” e “defeitos”. Apesar de esperto, dissimulado, trapaceador, ele, muitas vezes, é ingênuo: “Porém por causa dela estar velha vermelha e tão suando o herói não maliciava que a coroca era mesmo a Sol mesmo e andava matinando fazer Macunaíma genro dela” (ANDRADE, M., 2001, p. 66). Na versão de Joaquim Pedro de Andrade, vê-se que a ingenuidade do herói é marcada por certo ar infantil, amável e risonho, e pela espontaneidade de suas ações.

Analisando as características do pícaro e comparando-as com o anti-herói Leonardo, de *Memórias de um sargento de Milícias*, Cândido (1993) afirma que a ingenuidade é uma marca dos personagens picarescos, sendo que a brutalidade da vida é que os torna espertos e sem escrúpulos, quase como defesa.

Macunaíma não evolui na sua escala de valores; não passa de ingênuo a astuto. É um ser dual: ingênuo e maledicente. Apesar de sua ingenuidade, já nasce malandro feito: “Nas conversas das mulheres no pino do dia o assunto eram sempre as peraltagens do herói. As mulheres se riam muito simpatizadas, falando que ‘espinho que pinica, de pequeno já traz ponta’” (ANDRADE, M., *op. cit.*, p. 13).

Tanto na versão romanesca quanto na versão fílmica, Macunaíma encarna o perfil do malandro que procura sempre “dar um jeitinho” para driblar as situações adversas ou indesejadas:

No outro dia, com o pensamento sempre na marvada, o herói percebeu que xetara mesmo duma vez e nunca mais podia aparecer na rua Maranhão porque agora Venceslau Pietro Pietra já conhecia bem. Imaginou imaginou e ali pelas quinze horas teve uma idéia. Resolveu enganar o gigante. Enfiou um membi na goela, virou Jiguê na máquina telefone e telefonou pra Venceslau Pietro Pietra que uma francesa queria falar com ele a respeito da máquina negócios. O outro secundou que sim e que viesse agorinha já porque a velha Ceiuci tinha saído com as duas filhas e podiam negociar mais folgado (ANDRADE, M., *op. cit.*, p. 50). (FIGURA 69)

Como um malandro, Macunaíma transita por diversos lugares – do Uraricoera à “Paulicéia Desvairada”, do palácio do gigante Venceslau Pietro Pietra ao terreiro de macumba –, como também entra em contato com diversos grupos e camadas sociais – amulhera-se com as filhas do mato e com a portuguesa chique.

Conforme exposto, ele não é um ser malévolo por completo; é também benevolente. “Como um pícaro, é amável e risonho, espontâneo nos atos e estreitamente aderente aos fatos, que vão rolando pela vida” (CÂNDIDO, 1993, p. 23). Além disso, o lado “malandro” do herói, configurado através de suas trapaças, pode ser interpretado como resultado da preocupação dos autores em resgatar os elementos “primitivos” e instintivos (dando vazão aos influxos do inconsciente), como discutido anteriormente, assim como pode ser encarado como uma forma de questionar a racionalidade burguesa.

Os exemplos dados ao longo deste trabalho evidenciam que, apesar das similaridades, Joaquim Pedro de Andrade optou por fazer uma adaptação livre do romance *Macunaíma*. Aliás, o próprio filme aponta para este fato na sequência relativa ao encontro entre Venceslau

Pietro Pietra e a francesa (Macunaíma disfarçado) em que aquele convida esta para assistir a um filme “livremente adaptado de um livro”. Utilizando-se aí da metalinguagem, o diretor indiretamente faz menção à adaptação por ele realizada. Esse artifício, certamente, serve para alertar o leitor/cinéfilo acerca de sua opção autoral e, desta forma, amainar os ânimos daqueles que alimentam, em suas expectativas, a nostalgia da “fidelidade”.

O tipo de tradução intersemiótica escolhido pelo cineasta Joaquim Pedro de Andrade evidencia que, mesmo se deslocando da obra matriz, é possível celebrá-la e demonstrar o poder criativo de seu autor. Nesse ponto, ao partir do estilo antropofágico e anti-normativo de Mário de Andrade para recriá-lo, o diretor acaba dando mostras de sua sensibilidade crítico-criativa, mas também do escritor. A tradução torna-se, pois, uma prática que conduz tanto à exposição e ao redimensionamento da obra literária para além de suas fronteiras semióticas, quanto ao culto.

3.4 De *Dom* em *Dom*: homenagem e deslocamento

Ao assistir ao filme *Dom*, dirigido por Moacyr Góes, o espectador pode perceber facilmente o duplo movimento de homenagem e deslocamento à/da obra de Machado de Assis.

O título, *a priori*, aponta para o deslocamento e a diferença; não suscita uma relação direta com o título do livro, *Dom Casmurro*. Pelo contrário, deixa em aberto às especulações do leitor/cinéfilo. Entretanto, ao longo da projeção do filme, o leitor/espectador vai percebendo os pontos de contato entre a denominação da obra de Moacyr Góes e a de Machado de Assis. *Dom*, nesse caso, é o apelido do personagem da trama cinematográfica, abreviatura de *Dom Casmurro*, apelido, por seu turno, dado ao personagem da obra literária, Bento Santiago. No romance, conforme explica o narrador-personagem, esta alcunha foi-lhe atribuída em razão dos seus “hábitos reclusos e calados”. Uma outra explicação, nas palavras do narrador: “*Casmurro* não está aqui no sentido que eles lhe dão, mas no que lhe pôs o vulgo de homem calado e metido consigo. *Dom* veio por ironia, para atribuir-me fumos de fidalgo” (ASSIS, 2000, p. 13, [grifo do autor]). No filme, o epíteto *Dom* não se vincula necessariamente a essas características; é atribuído ao personagem Bento em razão de que, como os seus pais eram admiradores do romance *Dom Casmurro*, decidiram colocar o nome do protagonista em seu filho. Como no livro o personagem Bento Santiago era apelidado de *Dom Casmurro*, o Bento do filme ficou sendo apelidado de *Dom*. Comparando a trama cinematográfica à trama romanesca, pode-se elucubrar que o título escolhido por Moacyr

Góes apresenta o sentido de virtude, privilégio ou poder. Simboliza, pois, o *dom* do narrador-personagem de conduzir o discurso, de forma a levantar suspeitas acerca da dissimulação e da traição de Capitu. Como se vê, a escolha aparentemente deslocada entre o filme e o romance comporta uma similaridade e uma homenagem.

Partindo para a análise do filme como um todo, percebe-se que o nível de relação com a obra literária é muito sutil, uma vez que o deslocamento é o princípio norteador da adaptação realizada por Moacyr Góes. Reafirma-se, contudo, que, em meio aos deslocamentos, ocorre um movimento celebrativo do texto machadiano, a começar pela escolha dos personagens. O protagonista, mesmo vivendo numa época cronologicamente distante e assumindo papéis sociais distintos do personagem de Machado de Assis, guarda pontos de contato com este em relação ao tempo da memória. Como resume Cláudio Cledson Novaes:

O Dom do filme cresce com uma fixação de que era o Bentinho do romance e viveria a mesma história do personagem literário, algo como esquizofrenia, porém não patológica no filme. A idéia é de que a vida imita a arte, o Dom cinematográfico encontra-se na mesma situação de ciúmes, entre a possibilidade da traição da companheira e a sua imaginação doentia, que acusa a sua esposa Ana de traí-lo com o amigo Miguel. Assim Bento viverá o resto da vida na dúvida, tal qual aquela que Machado de Assis magistralmente cria para o seu personagem, ou para os seus leitores! (NOVAES, 2006, p. 2)

Na acepção de Novaes, esta é uma “estratégia do argumento do filme que distancia as duas obras no tempo: a literária e a cinematográfica, ao mesmo tempo em que intensifica o valor atemporal da obra machadiana” (*ibidem*, p. 2). Eis então um movimento ambíguo que se, no primeiro caso, dessacraliza o texto literário, no segundo, sacraliza-o e eterniza-o.

No filme, a homenagem a Capitu do livro se faz pela personagem Ana. Se, de um lado, este nome aponta para a diferença entre as duas obras, o apelido que lhe é dado por Bento é idêntico ao nome da personagem do romance. Na versão de Moacyr Góes, Ana/Capitu, por interferência de Bento/Dom, vive uma história parecida com a personagem de Machado. (Re)aproxima-se de seu companheiro de infância, com quem passa a namorar, se casa e, em seguida, tem um filho – Joaquim (no livro, Ezequiel). Este, assim como no romance, não é benquisto por Dom, que suspeita de ser o fruto da traição de Capitu/Ana com seu amigo Miguel (Escobar, no livro). Este é outro personagem que, guardadas as diferenças, se encontra, na narrativa filmica, numa situação parecida com o personagem do livro; é alvo das desconfianças de Bento.

Não é novidade o fato de que todo filme inspirado num texto literário, por mais transgressor que pareça, conserva traços da obra fonte – quer seja pela configuração do tempo e do espaço e/ou dos personagens, pela temática, pelo enredo e/ou pelo estilo. Esta é uma forma de homenagem. No caso do filme *Dom*, a celebração da obra de Machado de Assis se dá não só pelos aspectos em comum, mas por uma remissão direta a ela e pelos elogios tecidos ao longo da trama. Isto é o que se observa no diálogo entre Miguel e Dane a respeito de Bento/Dom:

MIGUEL: Ele é filho de diplomata. Os pais deram esse nome por causa do *Dom Casmurro*, de Machado de Assis.

DANE: Mas afinal é Bento ou Dom?

MIGUEL: Bento é o nome do personagem, sua ignorante! Dom é apelido, já disse!

DANE: Hum, vou te dar um café pra ficar mais calminho! Eu li esse livro obrigada na escola. Você acha que eu lembro de alguma coisa? Vem cá, é um que o personagem era corno?

MIGUEL: É por isso que essa porra do país não vai pra frente! O cara escreve o maior romance da literatura brasileira e Daniela só se lembra disso!

DANE: É, mas agora eu vou ficar sabendo tudo do verdadeiro Dom ou Bento, sei lá! (GÓES, 2003)

A partir desse diálogo, pode-se perceber que, se comparada às demais adaptações estudadas neste trabalho, a adaptação de Moacyr Góes é a que assume um tom contemplativo mais explícito em relação à fonte literária. Evidencia que a obra machadiana está presente no inconsciente coletivo – ainda que seja de forma negativa, devido à obrigatoriedade de leitura imposta pelas instituições de ensino, sobretudo as de ensino médio, como demonstra o discurso de Dane. Trata-se, portanto, de um patrimônio que está sempre sendo revisitado e/ou contemplado. Ainda que, na passagem citada, a fala da personagem Dane aponte para um desmerecimento da obra de Machado de Assis, a voz de Miguel se insurge para rememorá-la, celebrá-la e mitificar o seu autor. A estratégia adotada pelo diretor/roteirista ao criar e destacar o referido diálogo demonstra – consciente ou inconscientemente – que a transposição de uma obra consagrada da literatura para o cinema é mais uma das portas que se abre para a perpetuação e a circulação do cânone literário. Partindo desse pressuposto, afirma-se que, se a obra cai no esquecimento de parte do público leitor, a adaptação fílmica exerce o papel de rememorá-la, mesmo que seja pelo diálogo e pela atualização.

Além do trecho citado, há outras passagens em que se observa uma reverência explícita ao romance *Dom Casmurro*, como na cena em que Bento é apresentado por Heloísa – a namorada anterior a Capitu – com a primeira edição deste romance, tão procurada por ele.

A remissão à obra se faz novamente no momento em que Dom presenteia Capitu com a obra recebida de sua ex-namorada e, ao entregar-lhe, diz: “Essa aqui é a primeira edição de um livro muito bom. [...] Eu tenho todas as edições desse livro, Ana” (GÓES, 2003). Nesta homenagem do argumento do filme ao romance *Dom Casmurro* há uma remissão à aura da obra literária, destacando-se o culto à versão original (FIGURA 70). A referência ao texto que serviu de suporte à versão cinematográfica é feita até o final do filme, o que se confirma pela fala do narrador *over*, na última seqüência: “Assim como no livro, eu não pude sustentar o amor que ainda sinto por ela e que agora é todo de meu filho”. (*ibidem*).

É fato inconteste que a adaptação de Moacyr Góes não é uma reprodução literal do texto de Machado de Assis. O enredo do filme é outro, embora construído a partir do tema machadiano. Nesse sentido, corroborando a afirmativa de Cláudio Cledson Novaes,

o filme supera qualquer tentativa da crítica literária de o considerar uma banalização da obra machadiana, porque o enredo de *Dom* explora com muita originalidade uma linha de força narrativa bastante intrigante: a vida real na ficção e vice-versa. [...] Aliás, fundamentalmente, a principal questão do filme não é a traição, como também não é no romance, mas sim a vida cotidiana em seu laço estreito com a ficção, no caso através da ponte com a leitura. De D. Quixote a Mme. Bovary o ato de leitura foi o motor da mudança de comportamento e do destino trágico dos leitores; e o filme *Dom* explora este tema bem machadiano que ainda continua sendo vigoroso, pois a leitura é o vetor de mudanças conscientes e/ou inconscientes do leitor – e agora também do espectador do cinema moderno, devido ao caráter intelectual e transformador conquistadas pela linguagem cinematográfica com as suas imagens que imitam a vida; ou será o contrário? (NOVAES, 2006, p. 2)

É nesse ponto que se concentra a potência autoral de Moacyr Góes, pela capacidade de criar uma ficção, que imita o real, independente do texto machadiano, mas que não deixa de prestigiá-lo. Na trama fílmica, conforme explicitado, o protagonista é um aficcionado pelo romance de Machado de Assis e, por isso, vive em seu cotidiano como se tivesse saltado da ficção literária para a “realidade”, enredando todos à sua volta – ainda que inconscientemente ou a contragosto – a reviverem a sua experiência de leitura no plano do “real”, em condições tais que a vida dos personagens de Moacyr Góes (Bento, Ana, Miguel, Joaquim) acaba imitando a arte (o romance *Dom Casmurro*). E, na qualidade de leitor e apreciador da obra, o cineasta a reverencia não só por meio das ações de seus personagens, como também pela incorporação de recursos estéticos que dão sustentação à narrativa literária.

Em relação a este último aspecto, Moacyr Góes apropria-se do recurso do *flashback* empregado na narrativa literária⁸⁶ e recria episódios relativos à infância de Bento e Capitu, através dos quais, mais uma vez, a vida de Dom do cinema imita a arte (o romance que ele admira). Na sequência de número 14, por exemplo, a cena do penteado, narrada nos capítulos XXXIII e XXXIV do livro, é relemburada, assumindo, contudo, as particularidades da (re)leitura fílmica:

ANA: Eu sonhei que eu tinha um cabelo muito comprido e você ficava me penteando. Não dava pra ver o seu rosto direito, mas eu sabia que era você. Mas aí, de repente, minha mãe me chama e a gente se escondeu rápido embaixo da cama, né. Nossa, mas eu fiquei com muito medo porque debaixo da cama era um mar e as ondas estavam muito altas, quase pegando na gente! Eu me agarrava na sua camisa com muita força! E você? Você não parava de rir. Mas aí, de repente, veio uma onda gigante e carregou a gente. Eu acordei com medo (GÓES, 2003).

Nessa passagem, são visíveis as alterações feitas pelo autor/diretor na forma de contar o episódio do penteado. Contudo, como na cena do livro, os dois percebem a aproximação da mãe de Capitu: na sequência fílmica, pela voz da senhora chamando a filha; na narrativa literária, pelos passos de D. Glória no corredor. É diversa também a reação de Bento e Capitu em relação a isso. Como se pode observar, no filme, os garotos se escondem embaixo da cama; no livro, cada um reage de uma maneira. Como revela o próprio narrador-personagem: “Assim, apanhados pela mãe, éramos dois contrários, ela encobrindo com a palavra o que eu publicava pelo silêncio” (ASSIS, 2000, p. 58). Capitu dissimula o fato, travando o seguinte diálogo com a mãe:

– Mamãe, olhe como este senhor cabeleireiro me penteou; pediu-me para acabar o penteado, e fez isto. Veja que tranças!
 – Que tem? Acudiu a mãe, transbordando de benevolência. Está muito bem, ninguém dirá que é de pessoa que não sabe pentear.
 – O que, mamãe? Isto? Redarguiu Capitu desfazendo as tranças. Ora, mamãe! (*ibidem*, p. 58)

Em meio a isso, Bento cala-se, estupefato, como demonstram suas palavras: “Como eu quisesse falar também para disfarçar o meu estado, chamei algumas palavras cá de dentro, e elas acudiram de pronto, mas de atropelo, e encheram-me a boca sem poder sair nenhuma” (ASSIS, 2000, p. 58).

⁸⁶ No romance, o emprego desse recurso se justifica pelo fato de que a história é contada por um narrador-personagem já adulto, que tenta “atar as pontas da vida”, isto é, a velhice à infância, e, nesse processo, procura trazer à consciência as lembranças do passado relacionadas ao seu idílio amoroso com Capitu menina.

Um fato curioso é que Moacyr Góes transporta para essa cena uma imagem recorrente na narrativa machadiana; a imagem do mar com suas ondas que tragam e arrebatam e que, em geral, estão relacionadas à imagem de Capitu, para sugerir o seu caráter fluido, instável, arrebatador como o movimento das ondas. Na versão fílmica, a imagem do mar serve para sublinhar o movimento arrebatador que simbolizava a cena do filme, como de fato o foi no livro.

É pela repetição em diferença que o cineasta dialoga com a obra de Machado e rende-lhe homenagem. Senão pela transcrição literal da cena, mas pela devoração de recursos estéticos como o *flashback* e a metáfora.

A relação intrínseca entre homenagem e deslocamento, por meio do *flashback*, se faz em duas outras seqüências do filme. Uma delas é a seqüência de número 15 que rememora a cena relativa à inscrição no muro, relatada no capítulo XIV do livro. Na versão cinematográfica, Capitu desenha na parede da garagem os nomes Ana e Bento, envolvidos num coração. Nesse momento, Bento aparece e vê tudo. O pai da garota, por sua vez, vem se aproximando à sua procura e diz: “Ana! Ana, cadê você?”; e ela responde: “Meu pai” (GÓES, 2003). Os garotos, assustados, encostam-se à parede para cobrir a inscrição (FIGURA 71).

A outra seqüência é a de número 35 que remete ao juramento do poço, mencionado no capítulo XLVIII. No filme, esse episódio se passa na praia, onde os garotos travam o seguinte diálogo:

BENTO: Jura?

ANA: Juro, juro, juro!

BENTO: Jura que vai se casar comigo, aconteça o que acontecer?

ANA: Juro, juro, juro! Se eu não casar com você, não caso mais com ninguém (GÓES, 2003). (FIGURA 72)

Um outro recurso incorporado por Moacyr Góes do texto literário para a sua obra foi a ambivalência discursiva, adaptada aos diálogos dos personagens Dom, Miguel e Ana; à voz *over*, que enfatiza os pensamentos do protagonista; e às imagens que compõem a narrativa fílmica. Tal ambivalência é que conduz à dúvida, sendo esta a força motriz das duas obras. O filme é recheado de imagens e diálogos que conduzem o espectador a refletir sobre a acusação de Dom acerca da traição de Ana com o seu amigo Miguel, mas que, seguindo a linha de força da narrativa machadiana, não dão provas cabais de nada. Por vezes, as imagens procuram levantar suspeitas de um possível adultério, mas, por outras, o próprio discurso do protagonista que se diz traído as desautoriza. Para explicitar esta questão, destacam-se aqui três imagens cruciais da trama cinematográfica: a imagem de Ana e Miguel brincando no mar,

em que este joga água nela; a imagem em que Ana diz a Dom que vai olhar Joaquim no quarto e, em vez disso, fica na sala conversando com Miguel e este diz-lhe que aquela conversa é um segredo dos dois e, por fim, a imagem na qual os acusados de traição, enfaticamente, se cumprimentam e se abraçam em comemoração ao sucesso das gravações, sendo que todas estas cenas são acompanhadas pelo olhar atento e desconfiado de Dom (FIGURA 73, 74 e 75).

Se, por um momento, tais imagens levam o espectador a concordar – ou pelo menos a levantar suspeitas – com o discurso de Dom, por outro, a voz *over*, que representa o pensamento do personagem, fissa a certeza de traição que, como demonstra a transcrição a seguir, nem mesmo Bento a tem: “Eu estava perdendo Ana. Não havia um fato, não havia uma prova. Eu não sabia se era Miguel que a estava levando, mas sentia que ela estava indo. E aquilo me angustiava” (GÓES, 2003).

Outras cenas, acompanhadas de diálogo, também plantam a semente da dúvida. Um exemplo disto é a cena do hospital, em que Miguel vai visitar Ana e o bebê. Segue-se o diálogo:

MIGUEL: E aí?

BENTO: Correu tudo bem, Miguel.

MIGUEL: E ela, como é que ela tá? Como é que ela tá?

BENTO: Correu tudo bem. Foi tudo bem.

MIGUEL: Ah, cara, eu tô muito nervoso!

[...]

MIGUEL: Toma. Toma. Pra comemorar.

BENTO: Que é isso?! Cê não vai acender um charuto aqui na maternidade! Você tá maluco!

MIGUEL: Porra, que loucura! Tô muito nervoso!

ENFERMEIRO: Parabéns! Lindo menino!

MIGUEL: Não, é ... Ele é o pai. Eu sou o amigo.

ENFERMEIRO: Desculpe. Parabéns! Menino lindo! Lindo!

BENTO: Sujeitinho mais sem graça!

MIGUEL: Foi por mal não.

BENTO: Claro que não, mas é que você tava tão agitado que parecia até o pai da criança! (Sorri)

MIGUEL: (Grita) Ai! (*ibidem*)

As acusações de Bento a Ana, ora são feitas de forma indireta, ora de maneira direta. Tome-se um exemplo:

BENTO: Muitas coisas não são mais ditas ultimamente, Ana.

ANA: Que é que você quer dizer com isso, Bento?

BENTO: Nada!

ANA: Eu vou buscar meu filho!

BENTO: Agora é tarde e ele já deve estar dormindo. E você não vai chegar a essa hora na casa dos meus pais.

ANA: Eu não quero saber de hora! Eu quero saber do meu filho!

BENTO: Se você queria tanto saber do seu filho, por que você viajou para se encontrar com o Miguel? (GÓES, 2003)

As respostas de Ana, por sua vez, se não explicitam de fato sua “verdade”, pelo menos verbalmente, desautorizam tais acusações:

ANA: Nunca mais repita isso, Bento! Você tá louco! Você não tá vendo que você tá usando o nosso filho por causa de um ciúme infantil e sem sentido? Você não tá vendo? Miguel é nosso amigo. Ele é teu amigo! Que é que tá acontecendo, amor? Qual o problema? Eu tava trabalhando!

BENTO: Com você não tem mais nenhum problema, Ana!

ANA: Eu não tô fazendo nada demais, Bento! Todo mundo trabalha, pô! Eu te liguei todo dia, você que foi frio comigo toda vez que eu te liguei. Por que você tá fazendo isso, heim? Você não vê que está estragando tudo? Eu quero meu filho, Bento! (*ibidem*)

Seja como for, a dúvida permanece até o final do filme. Bento não abre o exame de DNA para a confirmação da paternidade de Joaquim (FIGURA 76).

A atualização promovida por Moacyr Góes acerca das questões postas no romance – o ciúme, a traição, a dúvida – não implicam na perda da aura da obra machadiana, se pensando conforme a linha de reflexão trazida por Walter Benjamin, em outro contexto. Tal atualização não impede o cineasta de prestar um culto contemplativo ao texto literário, conduzindo, de certa forma, o espectador a fazer o mesmo exercício. Se, de um lado, a (re)leitura feita através do filme *Dom* confere um outro olhar ao romance *Dom Casmurro*, de outro, não deixa de frisar para milhares de espectadores que esta é uma obra canônica da literatura brasileira, conforme as palavras do personagem Miguel.

3.5 Em síntese: devir literário no cinema moderno brasileiro

Segundo Walter Benjamin (1992), a perda da *aura* está relacionada à fugacidade e à repetição, em oposição ao caráter único e duradouro da obra de arte tradicional. Na acepção do teórico, com os meios de reprodutibilidade técnica, a arte tradicional não morre, mas a sua aura “murcha” em decorrência da perda da singularidade e da autenticidade. Transportando essas idéias para o escopo de apreciação deste trabalho, observa-se que uma obra consagrada

da literatura – como é o caso de *O Guarani*, *Dom Casmurro* e *Macunaíma* –, por mais reprodutível que se torne, apresenta em sua constituição um caráter único – não pelo suporte de leitura (o livro, a internet, o vídeo, o DVD), mas pelo traço estético e ético que mobiliza no imaginário da história cultural do país. Sendo assim, se traduzida para o cinema, por exemplo, receberá outras leituras, mas não perderá as singularidades. Um outro ponto a ser considerado é que obras canônicas, em geral, conservam um caráter duradouro. Os romances em estudo vêm apresentando de geração a geração uma recepção ativa, sendo alvos de adaptações para outros meios. Pode-se alegar que a “reprodução” pelo cinema conduz o texto literário para o caminho da fugacidade, próprio do caráter de projeção da película. No entanto, conforme ressaltado na introdução deste capítulo, as adaptações fílmicas são normalmente veiculadas nas escolas como mais um recurso para o ensino da literatura. Assim, os textos literários adquirem novos olhares e revelam sua atemporalidade.

O cinema se constitui um bom meio de difusão das obras literárias. Em outras palavras, a sétima arte pode ser encarada como uma outra escritura visual e dialógica. Isto não diminui, de maneira alguma, o valor do livro. Cada forma de linguagem tem a sua funcionalidade e propõe uma diretriz específica de leitura. Como se sabe, a vitalidade de um texto literário está nas diversas interpretações que lhes são conferidas. E a interpretação desenvolvida por meio de uma adaptação fílmica é mais um instrumento capaz de torná-lo vivo, pulsante, e promovedor de novas sensações. “A tradução mantém uma relação íntima com seu original, ao qual deve sua existência, mas é nela que a vida do original alcança sua expansão póstuma, mais vasta, sempre renovada” (PLAZA, 1987, p. 32).

Através das (re)leituras fílmicas de um texto canônico da literatura, pode-se perceber que este não é apenas uma lembrança, mas uma presença marcante na tessitura do texto tradutor. Deste modo, apoiando-se nas concepções de Júlio Plaza (*ibidem*) acerca do processo de tradução intersemiótica, afirma-se que as realizações artísticas dos literatos traçam os caminhos da adaptação cinematográfica. Acresce-se que esta coloca em evidência os (des)caminhos trilhados pelo texto literário na interpretação do cineasta.

O cânone literário segue o seu curso de leituras no cinema, por meio de duas vertentes que representam posicionamentos distintos do cineasta no processo de adaptação fílmica. Ou o texto da literatura segue o caminho aberto por uma “reprodução” respeitosa, colada ao projeto estético-ideológico de origem, ou segue a trilha aberta por uma tradução deslocada e/ou atualizada. Partindo de pressupostos distintos, os dois caminhos acabam conduzindo a literatura para os mesmos fins. Em ambos os casos, a literatura se presentifica por um processo dialógico e intertextual; sacralizador e dessacralizador, ao mesmo tempo, conforme

o ponto de vista em que se observe. Como diz Octávio Paz, “[t]raduzir é pôr a nu o traduzido, tornar-se visível o concreto do original, virá-lo pelo avesso” (PAZ *apud* PLAZA, 1987, p. 40). Nesse processo, sem dúvida, ocorre o duplo movimento de sacralização e dessacralização.

Trocando em miúdos, no processo de adaptação, ao dar visibilidade a determinados aspectos do texto literário, o cineasta não deixa de sacralizá-los, ainda que inconscientemente, pois destaca elementos que, na sua concepção, merecem ser respeitados e, portanto, reverenciados. Entretanto, ao proceder as alterações necessárias para atender às exigências da linguagem cinematográfica, ou, até mesmo, da indústria cultural, o cineasta desloca o olhar do espectador para o tecido fílmico; não mais para o tecido literário. Neste sentido, dessacraliza o texto fonte, o qual, ainda que circunstancialmente, deixa de ser o alvo das atenções, seja por parte do diretor, seja por parte do público. Tratam-se, portanto, de movimentos indissociados, visto que a tradução como adaptação já implica em escolha de uma obra e em homenagem, mesmo que haja a supressão de partes do texto de base, para atender aos interesses do projeto tradutor. Ressalte-se que a supressão física não implica em “infidelidade”, assim como a “fidelidade” não significa a transplantação integral do texto.

Diante destas observações, vê-se que é impossível traduzir *ipsis literis* um texto literário para o meio cinematográfico. Isto não impede ao cineasta de tentar preservar ao máximo a obra de origem, caso esta seja sua intenção. Como ressalta Júlio Plaza:

É evidente que tudo parece traduzível, mas não é tudo que se traduz. Traduz-se aquilo que nos interessa dentro de um projeto criativo (tradução como arte), aquilo que em nós suscita empatia como primeira qualidade de sentimento, presente à consciência de modo instantâneo e inexaminável, no sentido em que uma coisa está a outra conforme os princípios da analogia e da ressonância. Pela empatia, possuímos a totalidade sem partes do signo por instantes imperceptíveis. Não se traduz qualquer coisa, mas aquilo que conosco sintoniza como eleição da sensibilidade, como ‘afinidade eletiva’ (PLAZA, 1987, p. 33-34).⁸⁷

Se a tradução decorre de uma “afinidade eletiva”, é óbvio que implica numa homenagem ao objeto traduzido. Nos filmes analisados, os diretores adotam formas diferenciadas de homenagear o texto literário e o autor por eles escolhidos para proceder uma adaptação cinematográfica.

No filme *O Guarani*, conforme exposto no item 3.2 deste capítulo, o processo celebrativo em relação à obra de José de Alencar é a mola-mestra da adaptação feita por Norma Bengell. Embora a autora não se furte – ainda que de maneira tímida – de fazer

⁸⁷ Ao contrário do estilo aqui adotado, respeitou-se a construção em 1ª pessoa no trecho citado.

interpolações e alterações na trama romanesca, os elementos do texto literário são transportados quase que integralmente para o texto fílmico. A diretora preserva o título, o tempo e o espaço da narrativa literária, os personagens e a maior parte de suas ações, além do “mito fundador” da nação brasileira, que é o vetor principal do enredo no texto de José de Alencar. Observa-se, nas escolhas e nas soluções encontradas por Norma Bengell para adaptar a obra romanesca, uma preocupação em exaltar a obra alencariana, conservando um patrimônio literário constituído e assegurando a perenidade da cultura brasileira romântica. Sabe-se, porém, que sua escolha não é ingênua; por trás desta eleição está um projeto político de abrir caminhos para a “retomada” e o reconhecimento do cinema nacional que, à época da realização do filme *O Guarani*, enfrenta uma de suas piores crises, conforme discutido anteriormente. Infere-se daí que a tradução fílmica realizada por Bengell opera um jogo de espelhos: tanto auratiza a obra matriz quanto é auratizada por ela. Isto é válido para as adaptações fílmicas em geral, desde as origens do cinema narrativo.

Quanto ao filme *Macunaíma*, a homenagem prestada pelo cineasta ao autor da obra literária se dá a partir da apropriação crítico-criativa do estilo antropofágico e anti-normativo de Mário de Andrade. Para dialogar com Haroldo de Campos, no que diz respeito à tradução intersemiótica, postula-se que Joaquim Pedro se coloca na condição de um transculturador, na medida em que traduz “com um traço diferencial e personalíssimo” o romance de Mário de Andrade (2004, p. 241). E, assim, ele opera diferencialmente um código comum, o código antropofágico.

No que se refere ao filme *Dom*, o movimento celebrativo do texto machadiano se dá não só por meio de elogios explícitos à obra romanesca, como também pela apropriação inovadora de recursos como o *flashback* e a ambivalência.

Vê-se, a partir daí, que cada projeto tradutor encontra meios particulares para prestigiar o texto traduzido para o cinema, dando a sua parcela de contribuição para assegurar a sua perenidade face ao público leitor/cinéfilo.

Convém destacar que, através das alterações feitas em torno do texto primitivo, pode-se problematizar a originalidade da criação literária e do seu “criador”, pois a partir dos deslocamentos, o diretor imprime ao texto fílmico uma outra originalidade, um novo estranhamento, para falar em termos literários. Por outro lado, os deslocamentos podem potencializar sentidos ainda não perceptivos na obra matriz, conforme a crítica da recepção.

Traduzir, em seu sentido etimológico, é trair. Se a traição é inevitável num projeto tradutor (re)criativo, “a literatura nada perde com isso”, para usar as palavras de André Bazin, empregadas no ensaio *Por um cinema impuro*, pois aqueles que desconhecem a obra adaptada

ou não se recordam da leitura que um dia fizeram podem despertar o desejo de conhecer ou reler o texto fonte. Como lembra o teórico do cinema, estudos confirmam que, depois de adaptadas para o cinema e, principalmente, se veiculadas pela TV, ocorre um aumento substancial de vendas das obras literárias. “Na verdade, não existe concorrência nem substituição [do texto literário com/pelo texto fílmico], mas junção de uma dimensão nova [de leitura]” (BAZIN, 1992, p. 117).

ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES

A questão crucial que norteia este trabalho consiste em saber de que maneira as adaptações cinematográficas de obras da literatura consagradas pela crítica institucionalizada podem contribuir para perpetuar o cânone literário na memória nacional, bem como nos estudos da história e da crítica literárias.

O estudo desenvolvido permitiu evidenciar que o cinema pode assumir a condição de mediador da literatura e contribuir para que o texto literário alcance novos horizontes de significação, revelando, assim, o seu caráter atemporal. Ademais, confirmou-se a hipótese de que a permanência do cânone literário na adaptação cinematográfica se dá mediante um processo intertextual e ambivalente, que conduz, simultaneamente, à sacralização e à dessacralização do texto traduzido na linguagem fílmica.

No plano do exercício intertextual, é por meio de olhares entrelaçados e, até mesmo, dissonantes que a literatura canônica segue seu curso e amplia seu universo de recepção através do cinema. É mediante a leitura que a obra se presentifica a cada época e ganha novas significações, abrindo perspectivas para novos diálogos. Nesse aspecto, o papel do cineasta em seu exercício autoral é de suma importância, uma vez que promove outras formas de interlocução entre o texto literário e o público, numa relação dialética de aproximação e deslocamento. É na qualidade de leitor (intérprete) e de co-autor que o tradutor fílmico contribui para re-alimentar o cânone, ainda que o seu projeto estético-ideológico abra pontos de distinção com a proposta de época subjacente ao texto literário no qual se inspira.

Seja qual for a interpretação dada pelo cineasta à obra fonte – mais conjuntiva ou mais distanciada –, o fato é que a tradução fílmica se efetiva mediante um processo duplo de subordinação e independência, que resulta tanto na sacralização quanto na dessacralização da matriz literária.

Para os escritores e críticos ortodoxos que concebem um texto canônico da literatura como algo imutável, a adaptação “fiel” certamente é a única aceitável e entendida como uma homenagem, portanto, um movimento sacralizador do texto em sua forma “primitiva”; por outro lado, uma tradução deslocada pode ser interpretada como uma violação, isto é, um movimento dessacralizador.

Entretanto, é preciso ser mais imparcial no trato desta questão, pois nas duas formas de adaptação é possível ao diretor render homenagem ao texto no qual se inspirou, senão pela temática, pelos procedimentos estilísticos. Em ambos os casos, é inevitável que haja dessacralizações circunstanciais (não profanadoras) em relação ao texto fonte, pois toda e

qualquer adaptação fílmica implica em cortes, interpolações e ajustes para atender às especificidades da linguagem cinematográfica que se distingue da linguagem literária, como também para atender ao projeto artístico do cineasta. Afinal, o cinema já conquistou o estatuto de arte e, como tal, deve guardar a sua autonomia, ainda que leve às telas filmes adaptados de obras consagradas da literatura. E, como o próprio nome já sugere, adaptar não é copiar, mas ajustar, adequar, o que requer modificações.

Além disso, dado ao caráter “aberto” e polissêmico de um texto literário, é natural que múltiplas leituras se agreguem a ele, embora se tenha consciência de que um texto tanto libera quanto constrange as possibilidades de interpretação. Nesse caso, o processo dessacralizador de uma obra canônica, concretizado através de sua adaptação para a linguagem cinematográfica, se explica pelo fato de que, ao praticar um exercício intertextual e dialógico, o cineasta volta o olhar do expectador tanto para o texto literário, retomado em alguns aspectos na obra fílmica, quanto para esta última. Assim, desloca-se a figura do escritor do centro das atenções, abrindo espaço para o estabelecimento de uma co-autoria. Em decorrência disso, problematiza-se o culto, na medida em que, pela tradução cinematográfica, o diretor tanto pode revelar o caráter singular – inigualável, original – do texto literário no qual se inspirou, quanto revelar as singularidades do texto fílmico. Observa-se, então, um movimento simultâneo de sacralização e dessacralização.

As conclusões depreendidas por meio de uma análise comparativa entre os romances e os filmes aqui estudados estão alicerçadas numa leitura atualizada dos processos de auratização/desauratização da obra de arte tradicional defendidos por Walter Benjamin (1992) no ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Como esse texto não trata de questões relativas às adaptações literárias no cinema, procedeu-se a uma leitura antropofágica. Para tanto, fez-se uma apropriação de conceitos como aura, sacralização, dessacralização e singularidade, aos quais foram atribuídos outros sentidos, em conformidade com os resultados que a pesquisa ia revelando. Para Benjamin, todos esses conceitos se aplicam à obra de arte tradicional – sacra ou profana –, que pela sua singularidade, ou seja, pelo caráter único (individual, exclusivo, não-reprodutível), suscita no espectador um sentimento de culto religioso ou mágico. Segundo o teórico, com os meios de reprodutibilidade técnica, tais obras podem ser transformadas em diversas cópias. Despojadas do caráter único e singular, perdem também a sua função de culto sagrado ou mágico e passam a assumir um valor de exposição, sendo este por ele concebido como um valor político, uma vez que propicia a democratização da arte tradicional, ampliando infinitamente o seu acesso.

Cabe ressaltar, entretanto, que o conceito de singularidade, concebido em termos quantitativos, não se aplica às obras aqui estudadas, uma vez que são objetos culturais produzidos em série. Contudo, se isso é um fato concreto, é fato também que as obras literárias, como assim decretaram os estruturalistas, possuem um traço singular, original, que as distinguem de outras linguagens verbais. Assim, extrapolando o sentido dado por Walter Benjamin, mas ao mesmo tempo retomando a análise por ele desenvolvida acerca dos mecanismos modernos de reprodutibilidade, percebeu-se que, na tradução re-criativa de um texto canônico da literatura para a versão cinematográfica, a singularidade, em termos estéticos, não é afetada. Ainda que um texto da literatura seja contemplado com diversas adaptações para o cinema, como foi o caso do romance *O Guarani*, permanecerá intrinsecamente único, inigualável às demais “reproduções”. Isto não significa que a obra primeira tenha primazia sobre as adaptações. Cada texto – literário ou fílmico, adaptado ou não – reserva as suas peculiaridades.

De todo modo, o próprio processo de tradução dialoga com a singularidade da obra matriz, tanto é que não é possível transcodificá-la literalmente, ainda que se pretenda preservá-la ao máximo. Discutindo a adaptação de *Macunaíma* em entrevista concedida a Frederico de Cárdena no ano de lançamento da película, Joaquim Pedro de Andrade dá mostras do caráter singular do romance. Conforme descrição do cineasta, o livro é imensamente rico e livre, repleto de elementos mágicos. Em função disso, se tentasse fazer uma adaptação literal, enfrentaria problemas insolúveis e comprometeria os aspectos mais relevantes do tema.⁸⁸ Sendo assim, ao eliminar ou preservar determinadas partes do texto literário, o cineasta tem que lidar com as suas peculiaridades no traçado estético e ético. De outro lado, esse processo é dialético, pois, ao fazer uma apropriação reconfiguradora, o autor/diretor opera com um jogo de espelhos, que tanto mostra o caráter original da obra literária, quanto oculta para revelar o poder recriativo e a originalidade do texto fílmico.

Este estudo revelou, em determinados aspectos, pontos de tensão e de conexão com a teoria de Benjamin, na medida em que a sua concepção foi apropriada para o campo da literatura e do cinema. Como foi dito, para ele, a obra de arte tradicional tinha um caráter aurático devido à singularidade, à autenticidade e, conseqüentemente, ao valor de culto. Ao ser reproduzida em série, a aura sofreu um abalo em seus pilares de sustentação. Estendendo estas concepções para o campo da literatura, postula-se que determinadas obras adquirem uma auréola, devido ao fato de terem sido canonizadas pela crítica acadêmica e, em alguns casos, pelo público leitor. Concebendo a aura não pelos princípios de singularidade (exclusividade) e

⁸⁸ Esta informação encontra-se em Randal Johnson (1982).

autenticidade (não-reprodutibilidade), mas como produto de um discurso ideológico institucionalizado que eleva determinados autores e obras da literatura à qualidade de canônicos; portanto, dignos de serem lidos e apreciados, conclui-se que o “halo” que lhes foi colocado não se perde com a “reprodução” para a linguagem cinematográfica. A história do cinema brasileiro, desde as suas origens, já mostrou que muitas vezes uma obra canônica é adaptada para o cinema, devido ao fato de ter sido auratizada pela crítica e, por conta disso, despertar o valor de culto (apreciação, contemplação, homenagem).

Não se pode dizer, portanto, que as adaptações cinematográficas desaurizam a literatura. Tanto é possível aos filmes adaptados re-auratizarem a literatura fonte quanto serem opor ela. No primeiro caso, isto acontece, sobretudo, pela homenagem prestada ao texto literário e ao seu autor, seja numa tradução “fiel” ou numa tradução deslocada. Do ponto de vista ideológico, os filmes aqui analisados revelaram diversas formas possíveis de homenagear o escritor e a obra nos quais foram inspirados.

Em *O Guarani*, Norma Bengell procurou “reproduzir” o discurso unificador de nação presente na obra de José de Alencar. Para tanto, utilizou-se de um estilo parafrásico e, como é próprio deste, a autora transcreveu quase “literalmente” a narrativa de fundação alencariana, rememorando o “mito fundador”. Nos filmes *Macunaíma* e *Dom*, Joaquim Pedro de Andrade e Moacyr Góes desviaram-se do discurso de nação enquanto “comunidade homogênea”, estabelecendo, assim, ângulos de visão similares aos de Mário de Andrade e de Machado de Assis em alguns aspectos. Nem por isso, os cineastas se comprometeram a reproduzir textualmente as representações sociais ficcionalizadas nos romances *Macunaíma* e *Dom Casmurro*, inspirando-se no contexto histórico em que essas duas obras se inseriam. Incorporaram apenas dados dos romances que se mantiveram inalterados na conjuntura histórico-social em que os filmes foram produzidos, alterando, contudo, a *dramatis personae*. Joaquim Pedro de Andrade apropriou-se de forma antropofágica da imagem de um Brasil multifacetado, caracterizado pela diversidade étnica e cultural, onde elementos contraditórios coexistem. Já Moacyr Góes aproximou-se do texto machadiano pelas questões de gênero, procurando evidenciar que, na sociedade do século XXI, ainda se observam traços do sistema patriarcal nas relações entre homens e mulheres. Eis aí algumas formas possíveis de sacralização do texto literário por meio de sua tradução em diferença para o cinema.

Obras consagradas da literatura, muitas vezes, foram apropriadas pelo cinema, principalmente em períodos de crise, como chamariz de público. Sabe-se que todas as adaptações analisadas, de uma forma mais próxima ou mais distanciada da obra literária, acabaram por atualizá-la, para atender às demandas da época em que as películas foram

produzidas. Todas elas certamente visaram a atrair o público da literatura para o cinema, seja como forma de superar os momentos de crise na cinematografia nacional, seja como forma de cobrir os custos de produção.

No caso de *O Guarani*, aproximar-se do projeto de nação fundado por José de Alencar, a diretora poderia estar pensando em conquistar o apoio financeiro de autoridades políticas, ao manter no imaginário nacional a idéia de nação harmoniosa e conciliadora das diferenças, como de fato conquistou o apoio do então presidente Itamar Franco, que apoiou o filme através de verba estatal. O projeto de Bengell atendia também aos interesses de “celebrar” os 500 anos de Brasil. Como geralmente os filmes adaptados de obras canônicas da literatura costumam ser utilizados pela escola, como um suporte auxiliar no ensino de literatura, a sua obra já teria um público certo, além do público do cinema. Realizado num período em que o cinema brasileiro vivia uma de suas piores crises, com a extinção da Embrafilme, estas foram as estratégias encontradas pela cineasta para garantir a circulação de sua obra.

Em se tratando de *Macunaíma*, a adaptação de Joaquim Pedro de Andrade se justifica pela necessidade de reconquistar o público do cinema que, no final da década de 60, esvaziou as salas de projeção. Atribui-se, por vezes, o esvaziamento das salas de cinema ao fato de o espectador da época ter dificuldades em assimilar ou não se identificar com a estética revolucionária mais radical proposta pelo Cinema Novo, bem como às investidas do governo militar para minar a força deste movimento. Ao escolher traduzir de forma alegórica uma obra canônica e carnavalesca, como era o caso do romance de Mário de Andrade, o diretor pretendia atrair o público pelo caráter lúdico, cheio de humor e aparentemente inocente da obra matriz e, assim, driblar a censura e a perseguição do regime militar contra os filmes do Cinema Novo, que, em geral, feriam os ideais conservadores da política de direita.

No que se refere ao filme *Dom*, pode-se aventar a hipótese de que ao levar adiante a dúvida plantada na obra literária, atualizando o texto de um dos maiores escritores de língua portuguesa como Machado de Assis, a proposta do cineasta poderia gerar polêmicas e, com isso, despertar o interesse de um público maior para assistir à película. Como os filmes inspirados em obras e autores consagrados da literatura brasileira apontam para um possível sucesso de público, sem contar que, conforme mencionado, na maioria das vezes, passam a circular nas escolas e são absorvidos pela Rede Globo de televisão, eis alguns motivos que podem ter levado o diretor a realizar tal adaptação.

Depreende-se daí que, por trás de cada um destes textos fílmicos, existe uma investida político-ideológica, o que para Benjamim poderia simbolizar a perda da aura da literatura canônica, em decorrência da mudança do valor de culto, que normalmente lhe é devotado,

para um valor de exposição, imbuído, muitas vezes, de um caráter pedagógico. Contudo, a investida política dos cineastas ao realizarem essas adaptações não deixa de ser uma homenagem. Por consequência, mitifica o escritor e a obra, preservando-se, assim, a aura do texto literário.

Se por um lado as adaptações sacralizam o texto literário, por outro, contribuem para a sua dessacralização, na medida em que popularizam a arte considerada erudita – acessível apenas ao público letrado – levando-a a um público maior e mais heterogêneo. A obra canônica, como diz Bazin, nada tem a perder com isso, pois sendo transcodificada para outras linguagens, amplia o seu horizonte de recepção e dá provas de sua vitalidade, bem como de seu poder comunicativo e dialógico. É por meio de leituras, olhares e desvios que romances como *O Guarani*, *Dom Casmurro* e *Macunaíma* transitam em outros espaços midiáticos e continuam os devires.

REFERÊNCIAS

- AB'SABER, Tales A. M. *A imagem fria: cinema e crise do sujeito no Brasil dos anos 80*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista*. 2. ed. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1995.
- ALENCAR, José de. *O Guarani*. 25. ed. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- ANDERSON, Benedict. Nação e consciência nacional. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Ática, 1989, p. 9-16.
- ANDERSON, Benedict. Memória e esquecimento. In: ROUANET, Maria Helena (Org.). *Nacionalidade em questão*. Rio de Janeiro: UERJ, 1997.
- ANDRADE, Mário de. Paulicéia desvairada. In: MANFIO, Diléa Zanoto (Org.). *Mário de Andrade: poesias completas*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.
- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. 32. ed. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2001.
- ARAÚJO, Jorge de Souza. *Dioniso & Cia. na moqueca do dendê: desejo, revolução e prazer na obra de Jorge Amado*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003, p. 83-179.
- ASSIS, Machado de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1994. 3 v.
- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. 39. ed. São Paulo: Ática, 2000.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico do cinema*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papyrus, 2003.
- AVELLAR, José Carlos. *Cinema e literatura no Brasil*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi. 3. ed. São Paulo: EDUSP, 1996.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévsky*. Trad. Paulo Bezerra. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Orgs.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: Em torno de Bakhtin*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2003.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. Trad. Antonio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1984.
- BAUDELLAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*. Trad. Aurélio Buarque de Holanda. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

- BAZIN, André. *O que é o cinema?* Trad. Ana Moura. Lisboa: Livros Horizonte, 1992.
- BERND, Zilá. *Literatura e identidade nacional*. 2. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BENJAMIM, Walter. *Sobre a arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D'água, 1992.
- BERNADET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- BERNADET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BICALHO, Elizabete. A mulher no pensamento moderno. In: *Cadernos de área: estudos de gênero*. Goiás: Universidade Católica de Goiás, n. 7, [s.d.].
- BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.
- BOSI, Alfredo. Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar. In: _____. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 41. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. 1. ed. São Paulo: Ática, 2000.
- BOSI, Alfredo. Situação de Macunaíma. In: _____. *Céu e inferno*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2003.
- BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James. *Modernismo: guia geral*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos lendários*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- BUTCHER, Pedro. *Cinema brasileiro hoje*. São Paulo: Publifolha, 2005.
- CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2000.
- CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CÂNDIDO, Antônio. A dialética da malandragem. In: _____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *A questão do nacional: relações interliterárias e o início da historiografia no Brasil*. Lisboa: Dedalus, 1991. 1 v.
- CASTELLO, José Aderaldo. *Machado de Assis: crítica*. 2.ed. Rio de Janeiro: Agir, 1963.

CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade*. Trad. Klauss Brandini Gerhardt. São Paulo: Paz e Terra, 1999. 2 v.

CERQUEIRA, Dorine Daisy de. *Neo-realismo: a montagem cinematográfica no romance*. Duque de Caxias: Centro de Editoração de Jornalismo da AFE, 1981.

CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999.

CHALHOUB, Sidney. Diálogos políticos em Machado de Assis. In: CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo Afonso de Miranda (Orgs.). *A história contada: capítulos de história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

CHAUÍ, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. 5. ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

CHAVES, Antonio. *Cinema, TV – publicidade cinematográfica*. São Paulo: EUD, 1987.

CHIAPPINI, Lígia. Macunaíma e o retrato do Brasil. In: DECCA, Edgar Salvadori de; LEMAIRE, Rita (Orgs.). *Pelas margens: outros caminhos da história e da literatura*. Porto Alegre: UFRGS, 2000.

COELHO, Teixeira. *O que é indústria cultural*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

COUTINHO, Eduardo F. Discurso literário e construção da identidade brasileira. In: *Légua & Meia – Revista de literatura e diversidade cultural*, Feira de Santana, n. 1, p. 54-63, Julho 2001/ Junho 2002.

CRUZ, Décio Torres. *O Pop: literatura, mídia e outras artes*. Salvador: Quarteto, 2003.

DECCA, Edgar Salvadori de. Tal pai, tal filho? Narrativas da identidade nacional. In: CHIAPPINI, Ligia; BRESCIANI, Maria Stella (Orgs.). *Literatura e cultura no Brasil: identidades e fronteiras*. São Paulo: Cortez, 2002.

DELLEUZE, Gilles. *A imagem-tempo: cinema 2*. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DELLEUZE, Gilles. *Conversações, 1972 – 1990*. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, Coleção TRANS, 1992.

D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: PRIORE, Mary Del. *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997.

FABRIS, Annateresa. Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro. In: _____. *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado de Letras, 1994.

FABRIS, Mariarosaria. Cinema: da modernidade ao modernismo. In: FABRIS, Annateresa.

Modernidade e modernismo no Brasil. Campinas: Mercado de Letras, 1994.

FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. 4. ed. São Paulo: Globo, 2001.

FARACO, Carlos Alberto. Autor e autoria. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.

FIGUERÔA, Alexandre. O Cinema Novo e a crítica francesa. SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE CINEMA E AUDIOVISUAL, 1, 2005. *Anais*. Salvador: EDUFBA/VPC, 2006, p. 54-60.

FONSECA, Maria Augusta. Tradução e invenção em *Macunaíma*, de Mário de Andrade. In: CHIAPPINI, Lígia; BRESCIANI, Maria Stella (Org.). *Literatura e cultura no Brasil: identidades e fronteiras*. São Paulo: Cortez, 2002.

FOTOBIOGRAFIAS – Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: Edições Alimbramento, 2000.

FOUCAULT, Michel. O papel matrimonial. In: _____. *História da sexualidade: o cuidado de si*. Trad. Maria Tereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Trad. Roberto Machado. 13. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

FURTADO, Fernando Fábio Fiorese. *Vida e morte do autor no cinema*. Disponível em: <<http://w.w.ipv.pt/forumedia/5/19.htm>>. Acesso em: 12 abr. 2007.

GERBER, Raquel. *O mito da civilização atlântica: Glauber Rocha, cinema, política e a estética do inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 1982, p. 127–147.

GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha: esse vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 594-604.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GRANJA, Lúcia. Estético e artístico no fazer literário: algumas reflexões do cronista Machado de Assis. In: X CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC. Lugares dos Discursos, 2006, Rio de Janeiro. Lugares dos Discursos – cd rom, 2006.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 8. ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2003.

HANSEN, João Adolfo. Autor. In: JOBIM, José Luís (Org.). *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

HELENA, Lúcia. *Uma literatura antropofágica*. 2. ed. Fortaleza: Edições UFC, 1983.

HELENA, Lúcia. *Modernismo brasileiro e vanguarda*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

HELENA, Lúcia. A narrativa de fundação: Iracema, Macunaíma e Viva o Povo Brasileiro. In: *A crise da leitura*, Revista Letras, Universidade Federal de Santa Maria, RS, Centro de Letras e Artes, Curso de Pós-Graduação em Letras, n. 1, jan. 1991.

HELENA, Lúcia. Identidades em curso: José de Alencar e a hipótese do Brasil. In: *Léngua & Meia* – Revista de literatura e diversidade cultural, Feira de Santana, n. 1, p. 9-19, 2002.

HEMILEWSKI, Ada. *Nacionalismo e História da Literatura*. Disponível em: <<http://w.w.w.fw.uri.br/letras/artigos/nacionalismo.htm>>. Acesso em: 12 abr. 2007.

HERMANNNS, Ute. Joaquim Pedro de Andrade e o discurso modernista no cinema brasileiro. In: CHIAPPINI, Ligia; BRESCIANI, Maria Stella (Orgs.). *Literatura e cultura no Brasil: identidades e fronteiras*. São Paulo: Cortez, 2002.

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

JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema – Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo*. Trad. Aparecida de Godoy Johnson. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.

KOTHE, Flávio R. *A alegoria*. São Paulo: Editora Ática, 1986.

LAFETÁ, João Luiz. Estética e ideologia: o Modernismo em 1930. *Argumento*. v. 2, ano 1, Rio de Janeiro, p. 19-31, 1973.

LEITE, Dante Moreira. *O amor romântico e outros temas*. 2. ed. São Paulo: Editora Nacional/EDUSP, 1979.

LEONE, Eduardo. *Reflexões sobre a montagem cinematográfica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

LOPEZ, Telê Porto Ancora (Coord.). *Mário de Andrade*. Macunaíma: o herói sem nenhum caráter. Edição crítica. 2ª. ed. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.

LYRA, Bernadette; GARCIA, Wilton (Org.). *Corpo e imagem*. São Paulo: Arte & Ciência, 2002.

LURKER, Manfred. *Dicionário de simbologia*. Trad. Mario Kraus e Vera Barkaw. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. 2. ed. Campinas: Papirus, 1997.

MARIE, Michel. Os anos 60: contexto nacional e internacional que propiciaram o surgimento da Nouvelle Vague. SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE CINEMA E AUDIOVISUAL, 1, 2005. *Anais*. Salvador: EDUFBA/VPC, 2006, p. 46-54.

MARINS, Marcos Marães. *Entrevista com Norma Bengell*. Disponível em: <http://www.cinemabrasil.org.br/news/bengell.html>. Acesso em: 05/05/06.

MARTIN-BARBERO, Jesús. Melodrama: o grande espetáculo popular. In: _____. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Trad. Ronald Polito e Sérgio Alcides. 2. ed. Rio de Janeiro; Editora UFRJ, 2003.

MIRANDA, Dayana Rebouças. *Astúcias do Bom Selvagem na ficção de J. de Alencar e de J. Ubaldo Ribeiro*. 2004, 120 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural) – Departamento de Letras, Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2004.

MOISÉS, Leyla Perrone. *Altas Literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MOISÉS, Massaud. *A literatura brasileira através dos textos*. 23 ed. São Paulo: Cultrix, 2002.

MORAES, Eduardo Jardim. A estética de Mário de Andrade. In: FABRIS, Annateresa. *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado de Letras, 1994.

NAGIB, Lúcia. O eu e o outro antropófago: *Hans Staden, Como era gostoso o meu francês e Macunaíma*. In: _____. *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

NASCIMENTO, Evandro; OLIVEIRA, Maria Clara Castellões de; SILVA, Teresinha V. Limbrão (Orgs.). *Literatura em perspectiva*. Juiz de Fora: UFJF, 2003.

NETO, Maria Inacia d'Ávila. *O autoritarismo e a mulher: o jogo de dominação macho-fêmea no Brasil*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1978.

NOVAES, Cláudio Cledson. *Adaptações literárias no cinema brasileiro: modernismo e cinemanovismo – escritas – imagens*. 2003, 341 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

NOVAES, Cláudio Cledson. O Dom da Literatura e do Cinema. *Tribuna Feirense*, Feira de Santana, 21 jan. 2006. *Tribuna Cultural*, Corisco, p. 2, c. 1-3.

OLIVEIRA FILHO, José Nunes. O cânone literário como roteiro pedagógico ou percurso didático. In: LOBO, Luiza; FARIA, Márcia Gonçalves S. (Orgs.). *A poética das cidades*. Rio de Janeiro: UFRJ/ Relume/ Dumará, 1999.

OLIVEIRA, Marinyze Prates de. *E a tela invade a página: laços entre literatura, cinema e João Gilberto Noll*. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo/Fundação Cultural do Estado/ Empresa Gráfica da Bahia, 2002.

OLIVEIRA, Marinyze Prates de. *Olhares roubados: cinema, literatura e nacionalidade*. Salvador: Quarteto, 2004.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PAMPONET, Juscimeire Oliveira Alves. A questão das linguagens: literatura e cinema. In: _____. *Imagens da cultura nordestina na lenda do Boi Aruá: permanências e rupturas*. 2006,

252 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural) – Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2006.

PEDROSA, Célia. Nacionalismo literário. In: JOBIM, Jose Luís (Org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

PEÑA-ARDID, Carmem. *Cânon: literature y cine*. Madrid: Cátedra, 1992.

PEREIRA, Elvya Ribeiro. *Piguara: Alencar e a invenção do Brasil*. Feira de Santana: UEFS, 2000.

PEREIRA, Helena Bonito Couto. Um cavaleiro medieval nos trópicos - O Guarani, do livro ao filme. In: Revista Mackenzie Educação Arte e História da Cultura, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 53-59, 2003.

PEREIRA, Rubens Alves. *Fraturas do texto: Machado e seus leitores*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

PIETRANI, Anélia Montechiari. *O enigma mulher no universo masculino machadiano*. Niterói/RJ: EDUFF, 2000.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

PORTELA, Girlene Lima. O fenômeno da intertextualidade na produção textual. In: _____. *Da Tropicália à Marginália: o intertexto ("a que será que se destina?") na produção de Caetano Veloso*. Salvador: EGBA, 1999.

REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, José Luís (Org.). *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

RENAN, Ernest. O que é uma nação? In: ROUANET, Maria Helena (Org.). *Nacionalidade em questão*. Rio de Janeiro: UERJ, 1997.

ROCHLITZ, Rainer. *O desencantamento da arte: a filosofia de Walter Benjamin*. Trad. Maria Elena Ortiz Assumpção. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

ROUANET, Maria Helena. Pensando as noções: pensando a nação. In: ROUANET, Maria Helena (Org.). *Nacionalidade em questão*. Rio de Janeiro: UERJ, 1997.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *O canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia*. São Paulo: Circulo do Livro, [s.d.].

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase e cia*. São Paulo: Ática, 1985.

SANTIAGO, Silviano. A retórica da verossimilhança. In: _____. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, Roberto Correia dos. O político e o psicológico, estágios da cultura. In: TELLES, Gilberto Mendonça et al. *Oswald plural*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1995.

SARAIVA, Juracy Assmann (Org.). *Narrativas verbais e visuais*. Leituras refletidas. São Leopoldo, RS: Editora UNISINOS, 2003.

SCHWARZ, Roberto. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SILVA, Artur Emílio dos Santos. O cânone literário e a crítica contemporânea. In: LOBO, Luiza; FARIA, Márcia Gonçalves S. (Orgs.). *A poética das cidades*. Rio de Janeiro: UFRJ/ Relume/ Dumará, 1999.

SOUZA, Carlos Roberto de. *Nossa aventura na tela: a trajetória fascinante do cinema brasileiro da primeira filmagem à “Central do Brasil”*. São Paulo: Cultura Editores Associados, 1998.

SOUZA, Gilda de Melo e. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

STAM, Robert. *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Trad. Fernando Marcello. Campinas, SP: Papirus, 2003.

STEIN, Ingrid. *Figuras femininas em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

STREY, Marlene Neves *et al.* Mulher, gênero e representação. In: STREY, Marlene Neves (Org.). *Mulher: estudos de gênero*. Rio Grande do Sul: Unisinos, 1997.

SÜSSEKIND, Flora. Rodapés, tratados e ensaios: a formação da crítica brasileira moderna. In: _____. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1993.

TELLES, Norma. Autoria. In: JOBIM, José Luís (Org.). *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

VANOYE, Francis; GOLLOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papirus, 1994.

XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal Embrafil, 1983.

XAVIER, Ismail (Org.). *O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

XAVIER, Ismail (Org.). *Cinema brasileiro moderno*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

ZUWICK, Ana Maria. Emancipação feminina: obstáculos e perspectivas para sua construção. In: STREY, Marlene Neves *et al* (Org.). *Construções e perspectivas em gênero*. Rio Grande do Sul: Unisinos, 2001.

FILMOGRAFIA:

DOM. Direção: Moacyr Góes. Produção: Diler Trindade. Intérpretes: Marcos Palmeira; Maria Fernanda Cândido; Bruno Garcia; Luciana Braga e outros. Roteiro: Moacyr Góes e Marcos Ribas. Música: Capital Inicial. Brasil: Diler & Associados e Warner Bros, ZP31635. 1DVD (120 min), widescreen, color. Produzido por Warner Bros Entertainment Inc. Baseado no romance “Dom Casmurro” de Machado de Assis.

MACUNAÍMA. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Produção: Joaquim Pedro de Andrade. Intérpretes: Grande Otelo; Paulo José; Dina Sfat; Milton Gonçalves e outros. Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade. Música: Jards Macalé, Orestes Barbosa, Silvio Caldas e Heitor Villa-Lobos. Brasil: Embrafilme (180 min). 1 VHS, widescreen, color. Produzido por Filmes do Serro, Grupo Filmes e Condor Filmes. Baseado no romance “Macunaíma” de Mário de Andrade.

O GUARANI. Direção: Norma Bengell. Produção: Norma Bengell e Jaime A. Schwarts. Intérpretes: Márcio Garcia; Tatiana Issa; Glória Pires; Herson Capri e outros. Roteiro: José Joffily Filho. Música: Lira Carlos Gomes. Brasil: Europa Carat Home Vídeo, EV - 180. 1VHS (91 min), widescreen, color. Produzido por NB Produções. Baseado no romance “O Guarani” de José de Alencar.