

A representação do tosco no imaginário brasileiro: a adaptação fílmico-literária de Macunaíma

Luis Eduardo Santos Pereira*

Resumo:

Objeto central de estudo neste trabalho são os diálogos de recriação semiótica entre cinema e literatura. Essa relação será observada a partir de representações de alguns aspectos ligados ao imaginário cultural brasileiro concomitante à percepção do tosco. Buscou-se pensar o processo de recriação no caso da adaptação que envolve as obras *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, e o filme homônimo (1969), dirigido por Joaquim Pedro de Andrade. Pensar nos processos de adaptação entre diferentes sistemas semióticos inclui aqui dois caminhos dentro da semiótica discursiva: o primeiro está ligado à percepção dos sujeitos da enunciação, a segunda aos planos expressivos. Portanto, está em jogo pensar as funções enunciativas ligadas à resignificação de um aspecto estético que permeia as obras e que se intensifica no filme: a estética do tosco. Por fim, discute-se a operação do tosco na recriação de aspectos formais na metalinguagem da literatura e do cinema.

Palavras-chave: *Cinema, literatura, Macunaíma, adaptação, tosco*

The representation of roughness in the Brazilian imagination: Macunaíma's film-literary adaptation

Abstract

The central object of study in this work is the dialogues of semiotic recreation between cinema and literature. This relationship will be observed from representations of some aspects linked to the Brazilian cultural imaginary correlated to the perception of roughness. We tried to think of the recreation process in the case of the adaptation that involves the works *Macunaíma* (1928), by Mário de Andrade, and the homonymous film (1969), directed by Joaquim Pedro de Andrade. Thinking about the processes of adaptation between different semiotic systems includes here two paths within discursive semiotics: the first is linked to the perception of the subjects of the enunciation, the second to the expressive planes. Therefore, it is at stake to think the enunciative functions linked to the resignification of an aesthetic aspect that permeates the works and that intensifies in the film: the aesthetics of the rough. Finally, the operation of the hard in recreating formal aspects in the metalanguage of literature and cinema is discussed.

Keywords: *Cinema, literature, Macunaíma, adaptation, roughness*

* Doutorando UNESP/Araraquara – Brasil. Correo de contacto: l.edupereira@hotmail.com

Introdução

Atualmente, o modo de se relacionar com as artes tem mudado. Basta considerar o caminho que leva o sujeito à literatura. Livros são procurados por influência do cinema e o mesmo ao revés. O processo de constituição do leitor tem passado pela imagem em movimento. Neste sentido, eleger um tema que aborde esta relação é importante para dar conta destas novas demandas interpretativas. Os processos de adaptação apresentam um solo fértil para aliar objeto e momento histórico. Pelo fato destes processos existirem de forma frequente na atualidade já sinalizam a necessidade do estudo aqui proposto. A seguinte pergunta sugere o quadro em questão: “por que, de acordo com as estatísticas de 1992, 85 % de todos os vencedores da categoria de melhor filme no Oscar são adaptações?” (Hutcheon, 2013).

Considerar casos de adaptação como objeto de estudo significa a busca por um ponto de concentração extremo na relação cinema-literatura. Este objeto de análise, em forma de processo, apresenta uma condensação ideal para uma análise comparativa e direta entre os dois sistemas de significação. Dois aspectos são chave e orientadores da escolha das obras a serem analisadas: a função enunciativa em jogo e a coerção ligada ao plano da expressão de cada sistema.

Porém, uma visão da perspectiva de um enunciado vivo, de valoração da materialidade da obra, exige do pesquisador um acontecimento mais ligado à empiria da análise, e não somente de mecanismos prévios à seleção das obras. Para pensar este ponto que emerge da materialidade das obras, é presumível, e coerente, anunciar o corpus em questão: o processo de adaptação entre o romance *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade e o filme homônimo (1969), de Joaquim Pedro de Andrade. É necessário destacar um ponto tangencial de sentido que faz convergir a técnica da palavra e da imagem em movimento com suas coerções particulares, e que por ser comum e amplo nas duas obras, apresenta um potencial de análise seguro e estável. Este ponto de convergência, por caminhos técnicos distintos, é o aspecto estético ligado à expressão do tosco.

Fatalmente, este elemento que funciona esteticamente nas duas obras estudadas está ligado ao riso e a uma certa informalidade do processo de significação que tende a ser mais pendente nas organizações do significante - especificamente na imagem em movimento em comparação com o fazer verbal, dentro do limite que se restringe a este corpus. Mas para além disso, esta abordagem, dentro de um contexto de estudos sobre adaptação, ganha certa potência em função de se tratar de enunciados produzidos

de dentro da cultura brasileira, por isso expressando uma subjetividade coletiva e um contexto recriador – muitas vezes esta subjetividade é bloqueada pelos protocolos discursivos e coerções institucionais, ao contrário da arte que os liberta ao encontro da análise.

Um exemplo simples e rápido das esferas de funcionamento dos textos e suas sanções feitas de entornos: o tosco pode funcionar livremente na esfera artística enquanto projeto estético consciente – há sempre as portas da ironia para salvar. Deste modo, não se pode confundi-lo com algo ligado ao feio, mas à crítica, a abertura e superação da formalidade solene e coercitiva, ou mesmo de crítica à pureza moralmente forçada. Neste caso, na esfera artística o tosco alcança o riso, é um instrumento para chegada em sua negação (ironia). Seguindo o exemplo, mas para fora da esfera artística, em uma situação protocolar, de discurso institucional, de uma intervenção do presidente da república não há salvação. O tosco não produz ironia, ele trai o enunciador. O tosco é, inevitavelmente, o presidente.

Trabalhar adaptação em um contexto brasileiro tem um sentido menos generalizável devido ao imaginário construído nas relações interdiscursivas encaradas na cultura e na história do país – o modernismo foi também um momento de tomada de consciência desta predisposição ao discurso do outro, muitas vezes imposto. E mesmo as consequências do modernismo literário, como no caso do cinema, por exemplo: “o Cinema Novo admitiu sua dívida com o movimento modernista” (Paranaguá, 2014). Trata-se de uma natureza na forma de uma cultura de adaptação ativamente responsiva, rebelde e com uma lei de gravidade própria. Sobre esta característica sem descanso na história: “‘adaptar’ é sinônimo de reagir e se rebelar, ou não consumir cegamente a fé alheia, o que já indica como não houve nada pacífico no contato entre o europeu e o gentio” (Schwarcz, 2019). Há casos, dispersos no imaginário brasileiro, em que o ato de aceitação do índio em vestir a túnica do padre jesuíta – que para este significa a consolidação do processo de dominação – significaria o mesmo que vestir a pele do jaguar.

A relação com o discurso hegemônico do outro revela uma história e uma natureza de dominação relativamente recente, mas outros processos trazem uma singularidade a certos elementos formadores deste imaginário ligado à adaptação e ao tosco: o riso fundado no processo de dominação. Certa informalidade, aparente, revela um lado descompromissado do brasileiro, de desvalorização da hierarquia ou despreendimento.

Tudo isso é aparentemente aceitável, porém guarda aspectos de clã, de domesticação da esfera pública, de confusão entre o público e o privado. Disso resulta a corrupção em certa medida (ato de pessoalizar um patrimônio público), mas também coisas maravilhosas: a qualidade do gênero crônica produzido no país (o aspecto descompromissado que caracteriza este gênero); o riso como mecanismo de construção e singularidade estética; a obra de Mario de Andrade e de Joaquim Pedro de Andrade (em termos de um ataque à formalidade, de privatização do poder pelo riso). Quanto a este aspecto ligado à relação público-privado, do doméstico preponderante, dentro de um processo de dominação,

O quadro familiar torna-se, assim, tão poderoso e exigente, que sua sombra persegue os indivíduos mesmo fora do recinto doméstico. A entidade privada precede sempre, neles, a entidade pública. A nostalgia dessa organização compacta, única e intransferível, onde prevalecem necessariamente as preferências fundadas em laços afetivos, não podia deixar de marcar nossa sociedade, nossa vida pública, todas as nossas atividades. (Holanda, 1995).

Quanto à escolha da função enunciativa, parte-se do seguinte princípio ligado a procedimentos sincréticos ou cabíveis quando da análise de uma adaptação da literatura para o cinema. Momento em que a palavra deságua na amplitude simultânea do quadro da imagem em movimento:

Quando se está diante de uma semiótica sincrética em sentido estrito, a investigação pode examinar a qualidade própria de cada unidade ou grandeza, mas deve analisar, fundamentalmente, a estratégia enunciativa que sincretiza as linguagens numa unidade formal de sentido (Teixeira, 2009).

Este primeiro ponto sobre a estratégia da função enunciativa na organização de um todo de sentido implica o segundo: o plano formal e expressivo de cada um destes sistemas. Uma pergunta norteadora seria: como a forma cinema recria a coerção e a singularidade da literatura para dentro do texto fílmico? É importante ressaltar que estas considerações imediatas são da ordem do texto, do modo de fazer, e menos do plano discursivo mais ligado ao efeito de sentido. Como se dariam certas quebras formais ao recriar um texto fílmico a partir de um texto literário, em termos de tensividade expressiva? Um caminho sugestivo está em perceber no processo de adaptação as estratégias de adição de linguagens a partir do estímulo da linguagem verbal (no sentido de uma adaptação da literatura para o cinema) e o movimento de organização em um enunciado único, sincrético, em forma de filme.

Deste modo, sem qualquer pretensão de esgotar a discussão, e num enquadramento mais geral, a partir de uma abordagem sincrética, está em jogo neste trabalho analisar um caso de adaptação do ponto de vista do processo e das estratégias que incidem sobre a função enunciativa e sobre o rearranjo formal. Para isto, foram elegidos alguns aspectos ligados à estética do tosco pelo fato de ser uma expressão presente em todas as duas obras. Deste modo, em função da convergência neste diálogo de adaptação, o aspecto ligado ao tosco permite uma segurança de análise do fazer verbal da literatura e da imagem em movimento do cinema possibilitando perceber formas distintas de experiência estética e, ao mesmo tempo, pensar o funcionamento do riso em uma cultura construída por uma relação tão singular com os discursos hegemônicos e dominadores – por isso a escolha de um certo modernismo fundacional (Bosi, 1994).

Como mencionado acima, obras a serem analisadas são o romance *Macunaíma* (1928), de Mario de Andrade, e a adaptação cinematográfica homônima de Joaquim Pedro de Andrade. As duas produções estão inseridas em momentos importantes da história cultural do Brasil. O romance é seminal no grande diálogo construído dentro da literatura brasileira (não só) apresentando experimentalismos e predisposição por renovação estética, além do que é uma espécie de cartilha da fase mais esteticamente combativa e experimental do modernismo brasileiro. O filme é uma releitura intensamente carnavalesca do romance, com uma estética propositalmente tosca e “desbundada”. Assim como o romance, a obra de Joaquim Pedro de Andrade destaca-se em experimentalismo e marca uma fase de transição do Cinema Novo já em seu momento de rarefação com o surgimento do tropicalismo.

Apesar de toda atmosfera fabular, ironicamente as duas histórias não são nada moralistas e tratam a saga de *Macunaíma*, um índio negro que se aventura pelo mato e a cidade grande conquistando e perdendo seus objetos de desejo (amor, mulheres, talismã, dinheiro). Sua identidade é estilhaçada e aglutinante sendo quase impossível classificá-lo numa forma fixa e saciável (prazer muito próprio a uma instância de poder). O tempo é suspenso, pouco marcado e com uma espécie de descompromisso de conto de fadas e de narrativas religiosas (hagiografia). O espaço apresenta índices misturados, como uma extensão do personagem que é ao mesmo tempo índio e negro, de múltiplas regiões brasileiras – latino-americanas. Tempo e espaço não são justificadores de mudanças dentro das obras – misteriosamente ambientes e lugares brotam sem muita cerimônia.

Macunaíma é uma busca de si em meio a uma selva semiótica de aspectos ligados à mitologia amazônica, costumes indígenas e à frenética modernização da cidade de São Paulo.

As duas obras justificam-se no âmbito deste trabalho com o propósito de pensar a função enunciativa e o plano formal da expressividade. Primeiro, estão relativamente distantes historicamente - considerando a intensidade de acontecimentos do século XX, tal como é percebido por Hobsbawm - o que pode potencializar fenômenos enunciativos. No caso específico destas produções, há sujeitos da enunciação próprios (enunciador e enunciatário) quando da produção do romance que estão inseridos, ou no mínimo indiciados no texto objeto da adaptação que é o ponto de partida da realização do filme. Enfim, um enunciado novo situado em outro momento histórico e com outros sujeitos da enunciação. Em segundo lugar, a questão dos rearranjos formais se torna latente e digna de análise em função do confesso trabalho de renovação estética apresentado em cada uma das duas obras.

O filme de Joaquim Pedro de Andrade é propositalmente tosco. Além do que, o contexto de produção do filme é fronteiro: entre o esmaecimento do Cinema Novo e a chegada do tropicalismo. De um lado há toda aquela cartilha da estética da fome idealizada pelo turbilhão intempestivo de Glauber Rocha, a ideia de imagens que retratam a rota da fome no Brasil, com imagens sem o pudor ou a beleza anestésica de Hollywood. Imagens “feias” que colocam o latino-americano contra a parede e jogam o espectador para fora do filme, imagens por vezes indigestas a uma forma de vida ocidental tradicionalmente científico-burguesa ligada à higienização, à nitidez e organização. Na linha tênue onde se situa o filme Macunaíma tem de um lado imagens completamente negadoras desta higienização hollywoodiana (proposta do Cinema Novo) com o riso do tropicalismo já influenciado pelo “desbunde” da poesia marginal. Possivelmente, o resultado deste diálogo fronteiro inaugura uma estética do tosco singular no filme de Joaquim Pedro de Andrade.

O contexto apresentado busca apenas situar o leitor considerando que as análises feitas partem do texto e acessam os entornos do enunciado quando em nível de efeito de textualização. De modo que as incursões pelos enunciados artísticos retomam os entornos contextuais de maneira mais imediata, justificando assim um estudo breve que não se pretende uma revisão bibliográfica do modernismo e do período que compreende o Cinema Novo.

Considerados os aspectos de interesse - função enunciativa e relação expressiva - e o objeto de estudo que possibilita dar operacionalidade a este percurso, pode-se afirmar, laconicamente, que este trabalho objetiva analisar a relação cinema-literatura no caso da adaptação do romance *Macunaíma* (1928) para o filme homônimo (1969) quanto as relações enunciativas e os rearranjos formais a partir de um estudo sobre o efeito do tosco no processo de criação e recriação imanente a estes textos. Por se tratar de um estudo mais fortemente pautado nas funções enunciativas e contextuais, será dada menor importância a certos aspectos ligados à estrutura rígida das narrativas - não são desnecessárias, trata-se apenas de escolha de focalização analítica e sugestão de mais elementos de análise. Não está em questão negar uma tradição de estudo, mas de somar algo à uma discussão consolidada. Para pensar a relação expressiva serão sugeridos aspectos ligados à natureza da palavra em contraponto à natureza da imagem em movimento.

Referencial teórico

Pensar processos de tradução entre sistemas semióticos distintos de acordo com o propósito assumido neste trabalho requer passar por dois âmbitos teóricos: o primeiro está ligado a percepção dos sujeitos da enunciação, o segundo aos planos expressivos.

O que justifica invariavelmente todas as teorias discursivas com suas linhas próprias, o que as fazem ocupar o âmbito destes estudos é um objeto de análise comum: a função enunciativa. A vantagem da semiótica é conseguir ser ampla e dar ineditismos particulares, como no caso do estudo da literatura tal como é apontado adiante, o que também satisfaz a escolha dada pela abordagem ligada a relação dos sujeitos da enunciação:

A semiótica tornou-se uma semiótica do discurso, restaurando todo o seu lugar ao ato de enunciação, às operações enunciativas e não apenas à representação do “ato pessoal” de enunciação (narradores, observadores etc.) no texto: ela é capaz de abordar o discurso literário não apenas como uma afirmação que apresentaria formas específicas, mas também como uma enunciação particular, uma “palavra literária”, como diria Jacques Geninasca (Fontanille, 1999).

Nesta medida, serão tratadas as relações enunciativas, afinal estas categorias relacionam-se de forma variada explicando singularidades de formação de sentido. Tudo depende de como o texto constrói a projeção destes atores conforme é afirmado: “o enunciatário é também uma construção do discurso. Não é o leitor real, mas um leitor ideal,

uma imagem de um leitor produzida pelo discurso” (Fiorin, 2008). É importante situar que texto é um conceito amplo que compreende inclusive a imagem em movimento, o cinema como produtor de textos.

No romance *Macunaíma* está em jogo também um trabalho elaborado artisticamente de apresentação de um Brasil aos brasileiros. O texto é construído a partir de uma ideia de leitor desprovido de conhecimento dos signos e elementos de uma cultura indígena amazônica. Por isso, é notável no romance sequenciamentos de signos próprios de uma forma de vida (uma espécie de museologia de estilo ou discurso antropológico quando se pensa sincronia) acompanhado de uma ressalva esclarecedora. No filme, essas ressalvas esclarecedoras ficam esmaecidas pela densidade das imagens (menos autoexplicativas pela narração da câmera, pois uma imagem dificilmente explica meta-imageticamente outra imagem, já a palavra do narrador sim). Desta forma, o filme tem menos este elemento de seriedade, de apresentar um Brasil ao leitor, mesmo porque o tempo da enunciação é outro (essa apresentação já foi consumada no romance).

A restrição deste caminho, ou desinteresse em percorrê-lo, abre ainda mais o filme ao riso que se manifesta em todas as instâncias do texto, inclusive no plano da expressão: na geração do efeito tosco, que nada mais é do que um efeito destruidor de signos instaurados numa forma de vida fácil ao espectador (no sentido menos passivo que esta palavra possa sugerir). Porém, os signos ligados a uma forma de vida mais inacessível ao leitor também não resistem à força do riso nos planos do conteúdo e da expressão. No caso, não importa este trabalho mais etnográfico que seria um efeito equivalente ao documentário em se tratando do filme – porém há tímidos efeitos documentais no filme, mas sem o efeito professoral do romance.

Casos de adaptação trabalham sobre um processo criativo no qual a leitura interpretante do diretor (adaptação da literatura para o cinema) materializa sua interpretação em forma de um enunciado recriado. Deste modo, pode-se considerar um movimento que vai da releitura de um enunciado acabado (texto a ser adaptado), com suas condições próprias de enunciabilidade e relação enunciador-enunciatário particulares, até o enunciado resultado da adaptação. Sucintamente, há o movimento de uma obra não consolidada no seu devir de realização que passa pela obra acabada que se torna objeto de adaptação em um outro devir de realização que instala outra relação enunciador-enunciatário singular. Trata-se de uma espécie de relação englobante de uma outra re-

lação enunciador-enunciatário (do enunciado resultado da adaptação) abarcando outra relação enunciador-enunciatário (da obra objeto de adaptação). Há algo de lei de expressão neste processo constituído de sistemas de signos distintos, algo de coercitivo, de armadilha do sentido ou estreitamento e ampliação de discursos. Um filme que se propõe a uma releitura é restringido ou liberto pelas possibilidades da imagem em movimento, mas também pelo lugar que o diretor ocupa ao assumir uma releitura criativa – ele é comentarista, crítico e produtor. Neste sentido, Barthes (1964) fala sobre a extensão dos significados semiológicos: “o conjunto de significados de um sistema (já formalizado) constitui uma grande função; ora, é provável que, de um sistema a outro, as grandes funções semânticas não só se comuniquem entre si, mas ainda se recubram parcialmente”. É sempre comprimida no quadro estreito da exploração capitalista; no fundo, ela não passa nunca da democracia de uma minoria, das classes possuidoras, dos ricos. A liberdade na sociedade capitalista continua sempre a ser, mais ou menos, o que foi nas Repúblicas da Grécia antiga: uma liberdade de senhores fundada na escravidão.

Criar a partir de um processo explicitamente dialógico implica uma interpretação que desloca e produz deslocamentos de sentido. Adiante, a dupla definição do fenômeno da adaptação é de especial relevância para dar singularidade ao ato interpretativo e criador do sujeito participante desta relação interdiscursiva: “como um produto (transcodificação extensiva e particular) e como um processo (reinterpretação criativa e intertextualidade palimpsesta)” (Hutcheon, 2013).

O trecho destacado, além de inspirar a procura por uma terminologia adequada para o fenômeno da adaptação (resolvido na semiótica com o termo tradução), reconhece uma autoria na primeira forma de definir. A seguinte abordagem dada pela autora cuida de um processo interpretativo que se expressa através de uma criação. Neste sentido, o diálogo é constituído de estímulo, resposta e réplica - no mínimo. Ou seja, toma-se a obra primeira e cria-se a partir dela. Assim, possivelmente, dá-se ensejo a outra forma trabalhando sentidos através do tempo histórico, do modo de fazer, de uma intenção estética própria com relação a aspectos passíveis de representação. A resposta é o produto final do processo, a réplica advém do retorno do analista à obra estímulo para, a partir do parâmetro criado pelo diálogo, constatar silêncios, ampliações, apagamentos e reduções em contraponto (réplica do diálogo) sempre com a dita obra estímulo.

Porém, uma obra aberta, polissêmica como o romance de Mário de Andrade, modifica-se no tempo. Portanto, modifica-se o resultado do retorno à obra primeira e, conseqüentemente, todo o processo relacional.

Quais são as relações enunciador-enunciário próprias no filme de Joaquim Pedro de Andrade que justificam uma recriação que pende mais para a exploração do efeito do tosco? Em alguns casos no enunciado cinematográfico, questões ligadas a metalinguagem cênica vêm à tona e estão diretamente ligadas à expressão do tosco, por exemplo: na cena final em que o herói morre afogado pela Iara, seu sangue brota do fundo do rio, porém é possível visualizar a mangueira que irriga de tinta vermelha a cena (o aspecto cromático do líquido também é uma entrega dos bastidores, do falseamento da montagem). Tem-se dois aspectos: a mangueira e a cor forçada de tinta criando um efeito estético tosco e risível. O momento de solenidade próprio da morte de um herói é carnalizado no âmbito dos signos usados na cena, da materialidade representada e da evidência dos recursos construtivos da montagem. Cria-se um abalo no acordo fiduciário entre enunciador e enunciatário.

Por isso, discutir a relação entre os sujeitos da enunciação é importante no rastreamento dos caminhos a formação do efeito do tosco. Haveria uma isotopia de representação do tosco (do circense, da entrega do bastidor, do amorismo proposital) no romance com os recursos expressivos próprios da elaboração verbal?

Um caminho a procura por uma possível tensividade expressiva, de uma quebra, pode ser pensado através das contribuições teóricas de Fontanille (2008) ligadas aos níveis de pertinência do discurso. Não menos importante é o elemento mais extremo situado no sentido da extensividade representada neste esquema teórico: a forma de vida. Ponto importante à teoria semiótica na relação com o social e, portanto, ao alcance de incursões mais seguras por instâncias contextuais.

A representação do tosco é indigesta ao espectador domesticado por uma prática tradicionalmente burguesa de criação estética. O uso deste recurso abala formas de vida criando uma tensividade expressiva e, portanto, um efeito poético.

O enfoque no percurso gerativo da expressão se justifica neste estudo na medida em que o plano da expressão é variável entre as formas do cinema e da literatura. Já o sentido pode acompanhar esta manifestação, o que justifica, também, um enfoque na função enunciativa. O quadro desta convergência

entre expressão e sentido (conteúdo) é sugerido na afirmação adiante:

O sentido gerado por um filme não é diferente daquele criado por um romance. O que distingue um objeto do outro é apenas a forma de manifestar essa significação, é o plano da expressão. No entanto, as teorias semióticas modernas estão buscando analisar as diferentes manifestações possíveis da significação e, portanto, não são alheias a nenhuma forma de exprimir sentido (Fiorin, 2008).

Relacionando os níveis de pertinência, tal como é formulado por Fontanille (2008) e comentado por Portlela (2008), com o caso particular de interesse deste trabalho, pode-se perceber melhor o fenômeno da adaptação filmico-literária.

De um ponto de vista que pende para o cinema como suporte operacional, trabalha-se com uma obra cinematográfica cuja gênese estimulou uma prática. O romance Macunaíma gerou uma prática (adaptação) de releitura produtora-criativa-interpretativa. O enunciado verbal sugeriu um escopo de signos trabalhado no plano da expressão respeitando uma estratégia de circulação. O livro, como é sabido, foi pouquíssimo lido e no cinema teve êxito de audiência batendo bons números de bilheteria, como observa Holanda (1978). Há no filme elementos ligados a uma satisfação do público, o diálogo com a pornochanchada através, também, da escolha de Grande Otelo para encarnar uma das fases de Macunaíma; e juntamente com isso, sem pretensão de esgotamento, há no filme indícios da cultura pop – tal como, novamente, sustenta Heloísa Buarque de Hollanda (1978). Uma obra literária que sugere signos, estimula uma prática de adaptação e é colocada em circulação por um enunciado outro (fílmico), com relações enunciativas outras, é a ponta de um processo de formação de sentido e reelaboração sógnica. Não por acaso, o filme em si, do ponto de vista formal já é uma reinvenção. A escolha pelo efeito do tosco, bem como os signos da cultura são resultados deste percurso literário-fílmico no espaço-tempo. Não por acaso, a ponta máxima do movimento extensivo acusa modificações importantes a percepção de sentido no filme. Tem-se representações de novas formas de vida que criam uma tensividade na relação enunciador-enunciário, gerando bons efeitos estéticos.

Análise

A relação enunciador-enunciário é importante à percepção de efeitos que, ora timidamente, ora explicitamente, sugerem um trabalho de metalinguagem tanto no filme quanto no romance. Este aspecto de jogar para fora, de abalar o acordo fiduciário ou

criar quebras deste acordo não sem deixar de estar no âmbito de uma elaboração artística, apresenta efeitos destoantes no livro e compatíveis no filme – afinal o filme descamba, nesta medida salva-se pelo riso que nada mais é que uma falta de qualquer seriedade ou compromisso moral, o filme ri até de si mesmo. Este aspecto de jogar para fora ou representar os bastidores está ligado ao efeito do tosco, mas à uma rebeldia responsiva própria de uma cultura forçada a se adaptar contra seus desejos e resoluções subjetivas prévias a chegada do dominador.

Outro ponto a se considerar, agora no âmbito mais estrutural da narrativa, ligado ao riso, é o caráter arquivista do romance. Mário de Andrade foi um grande estudioso do folclore brasileiro e coletor de materiais hoje guardados em instituições importantes (Fernandes, 1978). Em *Macunaíma*, o romance funciona como um espaço de ambivalência estrutural entre as narrativas lendárias e mitológicas lidas pelo autor e a continuidade, a liga, na narrativa em forma de todo de sentido do enunciado romance. Mário de Andrade vale-se do romance também para armazenar histórias e salvá-las do esquecimento, tal como um arquivista da vida. Na medida em que cuida para não esquarterar da vida dados e materiais como em muitos museus. Da continuidade narrativa em uma obra inesquecível. Há um cuidado de rompimento de uma tradição estética ao mesmo tempo em que há um desejo de conservação – ambivalência entre vida e morte, para ficar na esteira de Greimas e Fontanille (1993). Mas a característica deste jogo entre vida e morte não aparece no nível fundamental do texto, mas em seu plano mais expressivo. Há uma narrativa de vida e morte na estrutura do romance, um desejo de atingir a memória de um povo. Julia Kristeva, falada em partes por Bakhtin, apresenta esta característica catalizadora do romance (se é possível ao alcance do analista é sinal de que é uma expressão do fazer estético do autor), seu mecanismo menipeano de ambivalência e de inventário de vozes:

Pois, se todo esse inventário histórico a que Bakhtin se entregou, evoca a imagem de um museu ou o procedimento de um arquivista, ele não está menos enraizado em nossa atualidade. Tudo o que se escreve hoje desvenda uma possibilidade ou uma impossibilidade de ler e reescrever a história. Essa possibilidade é palpável na literatura que se anuncia na escritura de uma nova geração, onde o texto se constroi enquanto teatro e leitura. (Kristeva, 1974)

A leitura, como destacado, é parte da produção da escrita. Os textos mitológicos a serem ressignificados por Mário de Andrade dentro do romance ganham um lugar quase de personagens na narrativa – não por acaso o século XX é um tempo da forte presença

da metalinguagem, do texto funcionando dentro do texto em uma espécie de narrativa do texto-outro no texto, de experimentalismos expressivos e não por acaso um tempo de maior recorrência de estudo da linguagem – de uma relação mais alteritária na visão da linguagem como objeto de estudo. Tanto na filosofia quanto na emergência das disciplinas de estudos discursivos.

Com relação a construção do herói, em meio a apresentação do personagem Macunaíma no romance, aspeto feito cuidadosamente pelo narrador e explicitado no título “Macunaíma: o herói sem nenhum caráter” – ou seja, trata-se, pela densidade apresentada no título, de cuidar de questões ligadas a identidade – tem-se um momento em que são elencadas as danças praticadas pelo protagonista, como pode ser lido nesta passagem cuja força de definição ou necessidade de entregar algum dado pronto do herói se faz necessária: “Macunaíma punha a mão nas graças dela, cunhatã se afastava. Nos machos cuspi na cara. Porém respeitava os velhos e frequentava com aplicação a murua a poracê o torê o bacororô a cucuiogue, todas essas danças religiosas da tribo” (Macunaíma: herói sem..., 2008)

É notável o exagero em marcar a virilidade do herói, efeito que consegue ao alcançar o riso dentro de uma cultura fortemente patriarcal e machista – esta marcação da virilidade deve ser intensa para alcançar efeitos de riso em uma cultura já muito imersa, e portanto anestesiada, no machismo. Do exagero obrigatório ao alcance do riso condicionado por uma subjetividade cultural chega-se a uma representação tosca do personagem. O simples uso do singular, em vez de “as mãos” opta-se por “a mão”, dá um peso erótico vulgar necessário a criação da atmosfera estética (lembrar de aspectos ligados à pornochanchada no filme), porém é importante reter aqui o sequenciamento de nomes, acompanhado de uma nota explicativa embutida no corpo do texto, que designam as danças da cultura indígena na qual está inserido Macunaíma. A ausência de vírgula abre passagem à percepção da oralidade, do fluxo contínuo do tempo da fala, sugerindo uma cultura ágrafa. Além deste destaque da sonoridade no plano da manifestação, são apresentados signos distantes do escopo de sentido do enunciatário. Nesta medida, tal como um recurso etnográfico e documental, o enunciador dá ao leitor um esclarecimento: “todas essas danças religiosas da tribo” (*Macunaíma: o herói...*, 2008).

Em favor de uma isotopia de leitura, pode-se encontrar este efeito instrutivo-descritivo (etnográfico) na passagem em que Macunaíma visita o túmulo de seu filho com Ci – seu grande amor:

No outro dia quando Macunaíma foi visitar o túmulo do filho viu que nascera do corpo uma plantinha. Trataram dela com muito cuidado e foi o guaraná. Com as frutinhas piladas dessa planta é que a gente cura muita doença e se refresca durante os calorões da Vei, a sol (Macunaíma: o herói..., 2008).

O trecho é construído pela intertextualidade com a mitologia indígena que conta a história da gênese do guaraná. É importante aqui a informação sobre o uso medicinal do guaraná que nada mais é que um efeito instrutivo que caracteriza a relação enunciador-enunciário.

Estes efeitos que provocam questionamentos sobre a construção e o acordo fiduciário realizada pela maior marcação do enunciador no texto escrito é perceptível na expressão documental do filme:



Figura 1. Macunaíma (1969), Joaquim Pedro de Andrade

Nesta cena, Macunaíma, que é embranquecido para enfrentar a cidade grande, tem suas primeiras percepções do ambiente urbano. As imagens flutuam através da câmera na mão, remetendo a uma marca expressiva do Cinema Novo, e chegam a algumas tomadas neorrealistas de apresentação das cidades. Um efeito característico, não exclusivo, do fazer documental assalta a cena: a agentividade do olhar do personagem para a câmera.

Na literatura há um movimento de marcação do enunciador para dentro do contrato fiduciário resultado da apresentação de elementos desconhecidos da forma de vida do leitor; no filme, o enunciador é explicitado pelo papel do olhar do personagem, o endereçamento do olhar destaca o lugar do enunciador e entrega dentro da representação índices de bastidores.

Este ato de presentificação ora explícito, ora menos perceptível da montagem é levado ao extremo no filme alcançando efeitos toscos. Tal forma expressiva faz o filme rir de seu próprio caminho construtivo e de outras formas de vida ligadas à uma tradição audiovisual. Um bom exemplo pode ser encontrado na imagem seguinte:



Figura 2. Macunaíma (1969), Joaquim Pedro de Andrade

A figura 2 representa um caso extremo da entrega dos bastidores. Há um abalo do acordo fiduciário gerando riso e confirmando o propósito de explorar uma estética tosca. O aspecto cromático que representa o sangue do herói afogado (vítima de sua libido) pela Iara (sereia) remete à coloração de tinta (no ponto mais central da imagem) e a mangueira, que faz a tinta golfar, é representada na cena. Elementos de montagem se fazem signos no filme e sugerem um aspecto circense.

O romance coloca o encanto, o que é do nível do mágico, em nível simétrico com o racional urbano. Cria-se hibridismos poéticos no questionamento e nas quebras de formas de vida. Na imagem que se segue, espectador e protagonista se assemelham ao dividir o ponto de vista sobre a cidade. Mas isso é feito de forma trapalhona e tosca, Macunaíma parece um inconveniente sujeito que levanta no meio do filme para ir ao banheiro. A cena representada pela imagem mostra as primeiras impressões de Macunaíma sobre a cidade grande, seu encanto e estranhamento, sua exotopia:



Figura 3. Macunaíma (1969), Joaquim Pedro de Andrade

É sabido que o ambiente da floresta está ligado ao feérico, ao encantatório, ao anti-científico, porém o efeito da cidade grande em Macunaíma, como representado na imagem, é de um ritual místico. Há uma espera pela intervenção racional da cidade no personagem, mas a cidade atua semioticamente como feiticeira (híbrido da instância feérico com signos urbanos). Luzes pontuais e espaçadas iconizando faróis de automó-

vel vão de encontro ao corpo do personagem, como em um ritual de passagem (de entrada na cidade) ou inauguratório. A imagem resume algo em nível do encantatório e do feitiço. É importante perceber aqui uma intervenção de ponto de vista. A cidade racional é quebrada pelo ponto de vista ligado à forma de vida feérico da floresta. Nivelam-se a cidade ou a desconstrói para o plano do hibridismo sógnico – esta desconstrução é o grande mote operador do riso no filme de Joaquim Pedro de Andrade.

Considerações finais

As relações enunciativas nos dois enunciados analisados marcam-se pela presença da ordem ligada a construção e montagem que dentro da filtragem dos níveis de pertinência de uma forma literária para forma fílmica gera uma reinvenção de formas de vida. Esta relação é levada ao extremo no filme através do efeito tosco – mais intensificado. A necessidade de criar o exagero como forma de quebra expressiva obtendo efeitos poéticos está ligado a certas singularidades de uma cultura anestesiada pela limpidez hollywoodiana e o domínio patriarcal. Deste modo, certas ironias só podem ser percebidas por meio do exagero, da desproporção e da intensidade. Caminhos estes que enveredam para o tosco.

Não se pode desprestigiar o processo criativo da adaptação na medida em que se percebe a riqueza de um movimento que trata de um procedimento nascido de um enunciado acabado (criado de aspectos anteriores ao texto), interpretado pela palavra alheia e materializado em forma de uma recriação (do texto acabado ao texto recriado), ou seja: de um processo que nasce de uma reorganização solta que culmina na obra objeto da adaptação e passa pelo projeto de adaptação que nasce de uma obra pronta e acabada.

O tosco está ligado a uma forma estética que incide sobre a expressividade no cinema, que, talvez, na literatura está ligado à ordem das ações e comportamentos. Seria o tosco próprio de uma modalidade de acordo fiduciário e próprio para existir livremente e sem crivos morais apenas na esfera artística? Uma coisa pode-se afirmar, o tosco liga-se ao amadorismo carnavalesco em certos casos, a não higienização, à entrega de processos e rebate uma forma de vida hollywoodiana.

Possivelmente, no cinema o efeito do tosco incide sobre o modo de fazer do enunciado - está ligado a uma metalinguagem do filme, à entrega do inacabamento (dos bastidores da criação) e à materialidade representada na imagem, tem maior pendor no signifiicante (se fosse um sistema fechado). Na literatura o efeito do tosco está mais ligado à discursividade,

à figuratividade e aos acontecimentos da narrativa. Nesta medida, pensar uma eventual estética do tosco (indiscutível no filme), ou tradução para um efeito densamente tosco (romance > filme) é delimitar um objeto de estudo consistente que é ao mesmo tempo uma linha tênue e bastante promissora no diálogo inevitável entre cinema e literatura no âmbito dos casos de adaptação.

Referências

- Andrade, M. (2008). *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro, Brasil.: Estabelecimento do texto por Telê Porto Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo.
- Barthes, R. (1977). *Elementos de semiologia*. São Paulo: Cultrix.
- Bosi, A. (1994). *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix.
- De Andrade, J. P. (productor) y De Andrade, J. P. (direção). (1969). *Macunaíma* [Cinta cinematográfica]. Brasil.: Filmes do Serro, Grupo Filmes e Condor Filmes.
- De Buarque Holanda, S. (1995). *Raízes do Brasil* (26 ed.). São Paulo: Companhia das Letras.
- De Buarque Hollanda, H. (1978). *Macunaíma: da literatura ao cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Fernandes, F. (1978). *O folclore em questão*. São Paulo: Huitrec.
- Fiorin J. L. (2008). Semiótica e comunicação. En M. L. Diniz, M. L. Vissotto y J. C. (Orgs.), *Semiótica e Mídia: textos, práticas, estratégias* (pp. 77-93). Bauru: Unesp/Faac.
- Fontanille, J. (1999). *Sémiotique et littérature. Essais de méthode*. Paris: Puf.
- Fontanille, J. (2008). Práticas semióticas: imanência e pertinência, eficiência e otimização. En M. L. Diniz, M. L. Vissotto y J. C. Portela. (Orgs.), *Semiótica e Mídia: textos, práticas, estratégias* (pp. 17-76). Bauru: Unesp/Faac.

Greimas, A. y Fontanille, J. (1993). *Semiótica das paixões: dos estados de coisas aos estados de alma*. São Paulo: Ática.

Hobsbawn, E. (2000). *Historia del Siglo XX*. Barcelona, España: Crítica.

Hutcheon, L. (2013). *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: UFSC.

Kristeva, J. (1974). *Introdução à semiálise*. São Paulo: Perspectiva.

Paranaguá, P. A. (2014). *A invenção do cinema brasileiro: modernismo em três tempos*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.

Portela, J. C. (2008). Semiótica midiática e nível de pertinência. En M. L. Diniz, M. L. Portela. (Orgs.), *Semiótica e Mídia: textos, práticas, estratégias* (pp. 95-115). Bauru: Unesp/Faac.

Schwarcz, L. M. (2019). *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras.

Teixeira, L. (2009). Para uma metodologia de análise de textos verbovisuais. En A. C. de Oliveira y L. Teixeira. (Orgs.), *Linguagens na comunicação. Desenvolvimentos de semiótica sincrética*. (pp. 41-77). São Paulo: Estação das Letras e Cores.