

Unesp  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”  
Faculdade de Ciências e Letras  
Campus de Araraquara - SP

LUÍS EDUARDO SANTOS PEREIRA

**RECRIAÇÃO DIALÓGICA:** um estudo sobre a  
linguagem a partir de *Macunaíma* na literatura e no cinema



ARARAQUARA – SP  
2022

LUÍS EDUARDO SANTOS PEREIRA

**RECRIAÇÃO DIALÓGICA:** um estudo sobre a  
linguagem a partir de *Macunaíma* na literatura e no cinema

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Linguística e Língua Portuguesa.

**Linha de pesquisa:** Estrutura, organização e funcionamento discursivos e textuais.

**Orientadora:** Profa. Dra. Renata Coelho Marchezan.

ARARAQUARA – SP  
2022

P436r

Pereira, Luís Eduardo Santos

Recriação dialógica: um estudo sobre a linguagem a partir de Macunaíma na literatura e no cinema / Luís Eduardo Santos Pereira. -- Araraquara, 2022 221 p.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara  
Orientadora: Renata Coelho Marchezan

1. Estudos discursivos. 2. Literatura. 3. Cinema. 4. Cultura. 5. Círculo de Bakhtin. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

LUÍS EDUARDO SANTOS PEREIRA

# **RECRIAÇÃO DIALÓGICA:** um estudo sobre a linguagem a partir de *Macunaíma* na literatura e no cinema

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Linguística e Língua Portuguesa.

**Linha de pesquisa:** Estrutura, organização e funcionamento discursivos e textuais.

**Orientadora:** Profa. Dra. Renata Coelho Marchezan.

Data da defesa: 31/05/2022

## **MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:**

---

**Presidente e Orientadora: Profa. Dra. Renata Coelho Marchezan.**

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita”.

---

**Membro Titular: Profa. Dra. Marina Célia Mendonça.**

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita”.

---

**Membro Titular: Profa. Dra. Assunção Aparecida Laia Cristóvão**

Universidade de Franca.

---

**Membro Titular: Profa. Dra. Heloísa Mara Mendes.**

Universidade Federal de Uberlândia.

---

**Membro Titular: Profa. Dra. Grenissa Stafuzza.**

Universidade Federal de Goiás.

**Local:** Universidade Estadual Paulista  
Faculdade de Ciências e Letras  
UNESP – *Campus* de Araraquara

À Paula Goursand, com amor guaçu.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Saulo e Angélica, por tudo que me ensinaram sobre o valor do trabalho, da luta cotidiana que constrói caminhos a longo prazo. Vocês me ensinaram que a luta é mesmo comigo. E a você, pai, dedico uma parte especial destes agradecimentos: aqueles sábados de música em casa, sempre pela manhã, com alguns comentários seus sobre as notícias de jornal que você lia como poucos, me apresentou a literatura: descobri Chico Buarque de Holanda e as histórias de seu tempo, de uma geração de gênios que não pode ser esquecida. Desde então nunca larguei a leitura. Sem saber, por humildade e modéstia, você realizou as bases mais sólidas para essa conquista.

Deixo meu abraço e as palavras que, por mais que queiram realizar a intenção, jamais darão conta de agradecer minha orientadora. Profa. Renata Marchezan, obrigado por cuidar das minhas condições de estudo de modo tão gentil e responsável. Além do conteúdo intelectual que me acrescentou, das críticas férteis, agradeço à liberdade de pensamento que me proporcionou. O primeiro contato que tive com a senhora, nosso primeiro diálogo de orientação, foi inexistente para um dos interlocutores. Li muitos textos seus na graduação, em um momento que a senhora me respondia com a palavra escrita da autora. E o primeiro desses textos continha uma análise de “Rosa dos ventos”, música de Chico Buarque. Interessante coincidência ou não, é a rosa dos ventos que direciona e orienta. Jamais imaginei conseguir um dia ser seu orientando. Cheguei ao doutorado agradecido, e foi essa minha primeira força condicionada pela senhora. Obrigado por tudo, pelas prosas boas, por me reabrir campos importantes de conhecimento e pela sensibilidade democrática. Que não falte nunca, na trajetória de um aluno e de um país, uma Rosa dos ventos.

Me orgulho muito também de registrar nestes agradecimentos o nome da Profa. Marina Célia. Agradecer sem obrigação protocolar é a liberdade da subjetividade. Profa., obrigado pelas aulas, admiráveis. Pela experiência de participação no Slovo. Agradeço também o exemplo de sobriedade, de sensibilidade da dimensão prática sem se perder na mesquinhez do pragmatismo barato e as dicas de leitura que eram a compreensão das demandas de um aluno encantado com a novidade de suas aulas.

Meus cumprimentos de agradecimento aos professores Cristiane Guzzi e Marco Antonio Villarta. Obrigado pela leitura cuidadosa e enriquecedora no processo de qualificação deste trabalho. Profa. Guzzi, seus textos foram inspiradores e de enorme importância à minha incursão pelos diálogos com o cinema. Prof. Villarta, obrigado por me encantar com o mundo da literatura desde a graduação quando me apresentou os enigmas de Jorge Luis Borges. Sem

esse encanto faria muita coisa apenas por dinheiro, seria menos feliz com as descobertas que poderiam ser vazias e forçadamente desencaixadas de minha subjetividade.

Obrigado, Alana Destri. Você foi uma colega que virou amiga. Me deu muita força nesse caminho. Seja com aquela mensagem de incentivo antes das apresentações e participações em eventos, seja pela forma que encontramos de saber que, mesmo não podendo conversar sempre, há aquele horizonte do outro construído em nossa vida que, me parece, é chamado, em outros registros, de energia boa. Obrigado por torcer por essa conquista e pelo conteúdo brilhante que seu trabalho acadêmico inspira.

Meu muito obrigado ao Vinícius (menino Benicce) e Felipe (Felipão). Sem vocês dois não teria levado com alegria e boas risadas a rotina devastadora da experiência de trabalhar na livraria de um shopping, sobretudo em pleno bolsonarismo. Rir dos livros de autoajuda, do duplo sentido viril e fajuto que escapa a alguns livros de coaching, das ironias que os bolsonaristas mórbidos não entendiam, e, ao mesmo tempo, ler passagens de Guimarães Rosa para levar a vida, descobrir a literatura infantil e apostar cerveja com quem conseguisse vender a biografia do Ringo Starr, foi, na prática, uma vivência modernista. Vinícius e Felipão, sem a alegria e a amizade de vocês, sem o riso, o garção de costeleta venceria. Me orgulho de vocês, não havia o menor esforço para vender livro fascista. E quando o cliente comprava por vontade própria era aquela lástima. Era um silêncio e uma tristeza digna de dois jovens admiráveis. Olavo de Carvalho tinha uma classificação justa, jamais estaria na prateleira com Sérgio Buarque de Holanda. Torço por vocês também, Vinícius que hoje cursa Letras e Felipão na Psicologia.

Paula, meu bem, nada pode expressar a dimensão que você merece nestes agradecimentos. Parece que algo de sagrado existe nessa impossibilidade. Saímos de Minas juntos para realizar essa conquista. Quatro anos se passaram, a construção de nossa rotina feita com muito amor, graças ao seu companheirismo, à boniteza de sua simplicidade e coração generoso foi a base mais importante dessa vitória. Quando passei por momentos difíceis pensava em você, na mulher que amo, e confirmava que o essencial é amanhecer, com você. Por isso, há nesse texto uma autoria de vida em boa parte construída por cada momento que vivemos juntos. As ruas bonitas que descobrimos, as situações que rimos e a forma como desejamos juntos o nosso futuro.

## RESUMO

O interesse pela leitura de romances muitas vezes passa pela experiência estética com o cinema. Considerando as demandas de formação de sentido nesse contexto entre literatura e cinema, e a partir de uma noção de relação dialógica presente na teoria do Círculo de Bakhtin, nossa tese propõe uma perspectiva sobre o fenômeno da adaptação como meio de pensar a produção de sentido. Serão analisados o romance e o filme *Macunaíma* (1928/1969) por representarem um diálogo entre dois enunciados de renovação estética notáveis na cultura, basta observar a instabilidade que dificulta pensá-los pela perspectiva dos gêneros do discurso. Esse conceito pensado a partir do Círculo de Bakhtin – não como efeito de engessamento analítico, mas como elemento inerente à linguagem – é fundamental no estudo da relação entre estética e os domínios da cultura se desdobrado no jogo com o enunciado. Desse modo, pensar as condições de perspectiva da literatura, por meio do verbal, e do filme, pela imagem em movimento, na formação do enunciado com os ecos dos gêneros que os constituem possibilitará uma discussão que considerará aspectos caracterizadores desses filtros de produção de sentido, como a metalinguagem, o riso e fatores ligados ao espaço-tempo do enunciado que conectados a uma cultura colonizada ligam-se a um passado como meio de recriação: uma memória de futuro. Algo que se expressa no devir dos enunciados na cadeia discursiva e ganha ainda mais razão de ser a partir de uma obra seminal como *Macunaíma* (1928) que, ao mesmo tempo, representa esse seminal e fecunda um futuro de criação na cultura brasileira, tendo como uma dessas realizações o filme homônimo. Assim, este estudo sobre a linguagem toma a teoria bakhtiniana pela recepção cultural como forma de lidar com duas obras tão entranhadas na cultura brasileira. O que significa, no limite deste trabalho, propor uma chave de análise que se constrói ao afirmar a importância de uma via de mão dupla da produção de sentido a partir de cada forma de apreensão do mundo (filme e romance) em interlocução.

**Palavras-chave:** Relações dialógicas; cultura; gêneros discursivos; enunciado; *Macunaíma*; Cinema e Literatura



## ABSTRACT

The interest in reading novels often goes through the aesthetic experience with cinema. Considering the demands for the formation of meaning in this context between literature and cinema, and based on a notion of dialogical relationship present in Bakhtin's Circle theory, our thesis proposes a perspective on the phenomenon of adaptation as a means of thinking about the production of meaning. The novel and the film *Macunaíma* (1928/1969) will be analyzed as they represent a dialogue between two statements of remarkable aesthetic renewal in culture, it is enough to observe the instability that makes it difficult to think about them from the perspective of discourse genres. This concept conceived from the Bakhtin Circle – not as an effect of analytical plastering, but as an element inherent to language – is fundamental in the study of the relationship between aesthetics and the domains of culture unfolded in the game with the utterance. In this way, thinking about the perspective conditions of literature, through the verbal, and the film, through the moving image, in the formation of the utterance with the echoes of the genres that constitute them, will enable a discussion that will consider characterizing aspects of these filters of production of meaning. , such as metalanguage, laughter and factors linked to the space-time of the utterance that connected to a colonized culture are linked to a past as a means of recreation: a memory of the future. Something that is expressed in the becoming of the utterances in the discursive chain and gains even more reason to exist from a seminal work such as *Macunaíma* (1928) which, at the same time, represents this seminal and fertilizes a future of creation in Brazilian culture, having as one of these accomplishments is the eponymous film. Thus, this study on language takes the Bakhtinian theory for cultural reception as a way of dealing with two works so ingrained in Brazilian culture. Which means, within the limits of this work, to propose a key of analysis that is constructed by affirming the importance of a two-way street in the production of meaning from each form of apprehension of the world (film and novel) in dialogue.

**Keywords:** Dialogic relations; culture; discursive genres; enunciated; *Macunaíma*; Cinema and Literature

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>11</b>
<b>1: INTERLOCUÇÕES PARA UMA ABORDAGEM DA RECRIAÇÃO DIALÓGICA</b>	<b>22</b>
<b>2: POSSIBILIDADES CONCEITUAIS CULTURALMENTE SITUADAS À LUZ DO CÍRCULO DE BAKHTIN</b>	<b>35</b>
2.1 Modernismo brasileiro e o Círculo de Bakhtin: relação singular com a modernidade	35
2.2 Fronteiras e recriação do sentido	47
2.3 Relações dialógicas na caracterização das perspectivas do romance e do filme	55
<b>3: O DOMÍNIO ESTÉTICO NA UNIDADE DA CULTURA COMO CAMINHO À ESPECIFICIDADE DO GÊNERO</b>	<b>69</b>
3.1 Domínio cognitivo	71
3.2 Domínio ético	72
3.3 Romance e filme	75
3.3.1 Enunciado fílmico	80
<b>4: ANÁLISE DE MACUNAÍMA DE 1928: RELAÇÃO AUTOR-HERÓI E SEUS DESDOBRAMENTOS</b>	<b>85</b>
4.1 Ambivalência e metalinguagem	100
4.2 Rito e carnaval no romance: o caráter aglutinador e gregário	118
4.2.1 A relação com os ritos e o capítulo “Macumba”	125
<b>5: O CINEMA DE JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE</b>	<b>131</b>
5.1 Diálogos de Joaquim Pedro de Andrade	133
5.2 Análise de <i>Macunaíma</i> de 1969	159
5.2.1 Do mato à cidade: o encontro com Ci, urbana	175
5.2.2 O gigante Piaimã e uma estética de poder	182
5.2.3 Interlocuções: análise de <i>Macunaíma</i> de 1969 pela noção dos gêneros do discurso	191
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>209</b>
<b>BIBLIOGRAFIA E FILMOGRAFIA DE REFERÊNCIA</b>	<b>213</b>

## INTRODUÇÃO

Criações artísticas que levam em conta relações entre sistemas de signos de materialidade distinta são cada vez mais presentes na contemporaneidade, constituindo demandas de estudo e reflexões sobre modos de leitura e de experiências estéticas. A pergunta adiante sugere a recorrência dessas relações em casos de adaptação: “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, p. 24).

Um público amplo tem se interessado pela leitura de romances a partir da experiência com a imagem em movimento do cinema. O sucesso de séries e filmes é critério de escolha por títulos a serem expostos nas vitrines de livrarias. Diante desse quadro, a formação de leitores parece ganhar outra variável a ser considerada.

A interação entre literatura e cinema vem possibilitando transformações da própria prática de criação. Sánchez Noriega (2001, p. 65) constata uma dinâmica instigante para se pensar formas analíticas: “en la cultura audiovisual la escritura ha experimentado cierta transformación”. Outro aspecto de relevo que dá protagonismo à relação literatura-cinema é a propensão à retroalimentação de suas criações, conforme se pode observar na reflexão do mesmo autor: “literatura y cine están condenados a coexistir, fecundarse mutuamente, dialogar entre si y entretenerse” (SÁNCHEZ NORIEGA, 2001, p. 65).

Em casos de adaptação, critérios relacionados ao horizonte de fidelidade das obras podem enviesar o olhar e o percurso analítico. Responder ao maior ou menor grau de semelhança entre as obras impossibilita o caminho ao tratamento e percepção de um tipo de diálogo em via de mão dupla. Observar as obras em casos de adaptação como “cópia” ou “dublagem” advinda de uma obra fonte (“original”) pressupõe uma concepção fechada ao trabalho de ressignificação, o que reduz a discussão ao mero escopo semântico desprestigiando o papel da materialidade discursiva. Esse movimento unilateral não reconhece a natureza dialógica do signo e da cultura, e mesmo um percurso de produção de sentido em via de mão dupla se consideradas as vozes no tempo das obras.

Um caso rotineiro que exemplifica essas comparações desejosas de simetria salta da pergunta que comumente provoca pessoas saindo das salas de cinema: “– gostou mais do filme ou do livro?”. Uma indagação rica de possibilidades de compreensão, e que sugere uma relação dialógica de suas ideias implícitas. Por um lado, para realizar uma comparação é preciso reconhecer o mínimo de viabilidade. Ou seja, é preciso reconhecer semelhanças. Por

outro lado, para eleger a melhor das duas opções é preciso reconhecer diferenças. No entanto, o filme pode, eventualmente, ser mais observado em suas potencialidades de sentido e formas dialógicas com a literatura sem necessariamente ser remetido a ela mecanicamente, mais para julgamento que para compreensão de sua potencialidade como gênero discursivo, com suas condições próprias de perspectiva. A tendência ao julgamento é quase inevitável quando está em jogo o diálogo de um enunciado com outro em casos de adaptação. E por qual motivo? Toda comparação parece exigir uma sentença.

Mário de Andrade, conhecido também por ser um grande estudioso das formas e dos diversos gêneros, além de um profundo conhecedor da cultura do país, escreve sobre a relação entre cópia e original numa nota irônica ao final do conto “História com data”, publicado em 1921, respondendo a uma suposta incursão em plágio de “Avatar”, de Teófilo Gautier: “mas como geralmente acontece no Brasil o plágio é melhor que o original” (ANDRADE, 2015, p. 55). Observação que já antecipava o pensamento antropofágico tão importante a estudos sobre construção de formas de dizer a alteridade e de problematizar a palavra alheia – no sentido de palavra refratada pelos conflitos associados a uma cultura colonizada. Na irônica observação de Mário de Andrade, o passado é inescapável em termos de renovação e combate político, já que a dominação ecoa na linguagem, como horizonte de uma origem conflituosa e instável a resoluções, de um sentido de original (origem) próprio. Como se alguma inovação ou percepção da linguagem, ou da identidade, cobrasse um passado e um valor diacrônico.

Destacar, nesse processo de criação verbal e fílmico, a formação de enunciados, problematizando o jogo de produção de sentido, convida o olhar para um aspecto inerente à linguagem, e pouco explicitado: sua característica dialógica. O que significa pensar o endereçamento de vozes tecido na rede simbólica da cultura como perspectiva criada entre as obras. Afinal, elas interagem e se ressignificam no tempo, conforme destaca Sérgio Buarque de Holanda quanto à renovação interpretativa:

Cada indivíduo, cada época recria as obras de arte segundo sistemas de gosto que lhe são próprios e familiares. É graças a essa milagrosa recriação – quer dizer, criação contínua e sempre renovada – que Homero e Cervantes podem ser e são nossos contemporâneos, compondo uma ordem simultânea com todos os outros autores do passado e do presente, embora signifiquem para nós qualquer coisa de bem diverso daquilo que significaram para os homens de seu tempo (HOLANDA, 2012, p. 41).

Desse modo, buscar a relação da cultura no domínio estético é proveitoso por destacar elementos ligados à natureza produtiva do enunciado sem apartar as obras em buscas

pontuais. O enunciado, neste estudo, é pensado no âmbito maior do gênero do discurso e na sua individualidade criativa, sem desconsiderar a materialidade que o singulariza no diálogo com outro sistema de signo – em especial, a palavra escrita da literatura com a imagem em movimento do cinema.

Minimizar essa abrangência enunciado-gênero impossibilita pensar elementos como autor-criador e público (auditório social), sócio-historicamente situados, e a função social dos signos de natureza ideológica – em sentido mais amplo que a atualidade desses tempos restringe a pensar, como valor de vida, de perspectiva e de escolha (ética).

A questão dialógica, conforme destacada até aqui, já indica a abordagem teórica desta tese que se fundamenta nas contribuições do chamado Círculo de Bakhtin. Desse modo, o sentido de gêneros do discurso pensado neste estudo para se destacar casos de recriação dialógica segue a concepção apresentada por esse grupo de pensadores, em especial por Medviédev (2016), ao pensar o conceito na sua relação com a cultura destacando seus domínios constitutivos. Ou seja, de pensá-lo como perspectiva lançada sobre a realidade, conforme as palavras do autor: “cada gênero é capaz de dominar somente determinados aspectos da realidade, ele possui certos princípios de seleção, determinadas formas de visão e de compreensão dessa realidade, certos graus na extensão de sua apreensão e na profundidade de penetração nela” (MEDVIÉDEV, 2016, p. 199).

Explicitar o funcionamento dialógico, e em casos de adaptação pensá-los como recriação dialógica, é uma forma de chamar a atenção para uma dinâmica da produção de sentido. Apesar da aparente redundância, já que toda criação pressupõe diálogo, o sentido do adjetivo – “dialógico” – busca ressaltar uma via de mão dupla na produção do sentido, o que reivindica um olhar de estudo amplo sobre as possibilidades da linguagem. Aspecto possível de ser problematizado pelo entendimento da relação da cultura no âmbito estético e pela reflexão sobre a linguagem a partir do estudo da natureza do enunciado no horizonte dos gêneros do discurso, tal como teorizado pelo Círculo de Bakhtin.

Suas contribuições teóricas são importantes analiticamente ao processo de recriação visto que não se reduzem às instâncias intrínsecas dos textos e ao material puramente. Tratam de perspectivas de mundo representadas por vozes em contextos remotos – qual o limite do contexto? – e imediatos através de tensões enunciativas (diálogo) que explicam um processo dialético sintetizado na noção de gênero do discurso. Entre o enunciado – individual e irrepitível – e as formas sedimentadas no domínio da cultura (atividade humana) – da tradição e abaixo dela (riso) – resultantes das regras de coação e de criação desses enunciados. Ou

seja, quando consideradas as forças que distendem e comprimem o ato de criação em um contexto de recriação dialógica.

O conceito de enunciado pode ser tomado como um momento da comunicação discursiva, como meio de constituição multilateral e ininterrupta, tanto em perspectiva da relação com o passado como de futuro, conforme aponta Mikhail Bakhtin:

O enunciado é um elo na cadeia da comunicação discursiva e não pode ser separado dos elos precedentes que o determinam tanto de fora quanto de dentro, gerando nele atitudes responsivas diretas e ressonâncias dialógicas. Entretanto, o enunciado não está ligado apenas aos elos precedentes mas também aos subsequentes da comunicação discursiva (BAKHTIN, 2016, p. 62).

Esse entendimento pressupõe uma coletividade social, revela uma relação direta com a cultura, inalienável das formações estéticas, e as múltiplas vozes no tempo mais imediato e distante. Essa ampliação no tempo é fundamental e pode encontrar certas estabilidades ou faixas de compreensão de vozes no plano de construções maiores. Afinal, “é o eco da totalidade do gênero que ecoa na palavra” (BAKHTIN, 2016, p. 53).

Nessa medida, questões tratadas pela perspectiva cultural e social, como a metalinguagem, por exemplo – prenhe de vozes forjadas nos séculos e vista como indiciamento caracterizador de modos de construção de perspectivas próprias no cinema e na literatura – se observadas pela noção de enunciado revelam muito do plano simbólico ao sistematizar e descrever a linguagem, tal como qualquer elemento de representação de uma realidade discursivizada no processo de produção do enunciado. Na perspectiva do Círculo: “a metalinguagem não é apenas um código, sempre se refere dialogicamente à linguagem que descreve e analisa” (BAKHTIN, 2017, p. 27). Trata-se de um componente de formação de um todo de sentido, que constrói e descreve o próprio enunciado. Portanto, um elemento útil ao exame das singularidades do romance e do enunciado fílmico como gênero de discurso. Ou seja, de pensar essa macroestrutura (gêneros), em grau curioso de abstração, relacionada com a atividade humana (cultura), seus rituais, e com outras vozes, ora conscientes, ora escondidas em sua sedimentação.

O espaço-tempo, força inovadora e estruturante de múltiplos gêneros, se observado pela via de mão dupla da relação dialógica revela uma espécie de memória de futuro própria das grandes obras que se perpetuam no tempo, como o romance *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* (1928).

Obra inesgotável, que ensejou e enseja inúmeros estudos, e, por esse motivo, chama a

atenção para natureza de um enunciado singular. Explicável, nessa condição, por tocar, criticamente, em pontos sensíveis da cultura de um povo. Trata-se, desse modo, de um bom laboratório para pensar linguagem e cultura.

*Macunaíma* de Mário de Andrade, por ser obra rebelde a instintos classificatórios – e aqui há um critério de olhar a partir de um registro de gênero – é também seminal. Sérgio Buarque de Holanda, em tom um pouco indisposto, sugere algumas flutuações do que hoje está pacificado como romance: “o próprio *Macunaíma*, se quiserem enquadrá-lo em algum gênero, foi mais do que outra coisa obra de poesia” (HOLANDA, 2012, p. 42).

Dentre as muitas repercussões recreativas desse romance no tempo, como ativa memória de um futuro na cultura brasileira, está o filme *Macunaíma* de 1969, de Joaquim Pedro de Andrade. Aqui, a discussão sobre o gênero do discurso ganha força, afinal o filme é ainda mais instável ao se pensar a relação enunciado e gênero. Trata-se de obra recriada a partir do romance, mas que alcança tamanha inovação estética que constitui um caso a ser estudado – não do romance para o filme apenas, já que está em jogo pensar uma perspectiva dialógica. Afinal, ao considerar o vigor de inovação estética dessa interação e o tempo decorrido da realização de uma obra para outra, o romance não poderia ser desconsiderado enquanto núcleo seminal que alimenta formas estéticas e analíticas, ao mesmo tempo que é alimentado.

A tradição, objeto de interesse crítico do Modernismo e do Cinema Novo, pode ser renovadora se não monologizada por uma forma de dizer a alteridade ligada à reverência e ao culto conservador, de aparente fusão de vozes mais próxima de uma disciplina de adoração à voz alheia que recriadora – a ilusória fusão de vozes por vezes recorrente nas buscas por simetria e fidelidade à obra. O passado pode criar um lugar de alteridade pela compreensão da natureza da linguagem em seu funcionamento estético, de abertura de vozes e de formas mais polissêmicas que a ordem do quartel, que o culto ao personalismo, que a defesa patriarcalista própria do conservador. O tempo pode ser objeto à pluralidade de vozes na criação de formas de dizer a própria alteridade e renovar os ares, de fertilizar a cultura.

O diálogo com uma tradição seminal – como o modernismo – pela recriação dialógica no caso da relação cinema-literatura toca uma questão central e fortemente definidora de um aspecto cultural do país, uma espécie de memória de futuro. Algo que repercute no tempo das criações por tocar sensivelmente demandas culturais ligadas à identidade. Uma ideia condensada na frase de Millôr Fernandes (1999) quando afirma haver no Brasil um enorme passado pela frente. Igualmente simbolizada em Gabriel García Márquez ao representar, na

cosmologia de sua Macondo de *Cem anos de solidão* (1984), a vidente que lia o passado. Aspecto próprio de uma cultura assediada pela colonização da própria história, materializada na linguagem. Relação com o tempo que se estende também ao Moçambique de Mia Couto (2016), não menos dominado pela palavra colonizadora, que em um poema vai dizer que a saudade é o que fica do que nunca se foi. Como será visto, a relação com as mudanças históricas, culturais e econômicas gera um impasse provocador de formas de alteridade proveitoso no domínio estético ligado às condições, vacilantes, de entrada na modernidade própria de uma cultura fortemente colonizada, com implicações teóricas e artísticas.

O Cinema Novo, com seu potencial de realização, em diálogo com o Modernismo literário, recriou romances cruciais para a história da literatura brasileira. Muitas de suas produções ligaram-se a movimentos que tomaram explicitamente o discurso do outro (estrangeiro) para subvertê-lo e recriar-se. Além do que, em seus projetos estéticos, as palavras literárias dialogaram com imagens em movimento e com outros elementos do enunciado fílmico propiciando pontes de contato, por meio do movimento cinematográfico, entre obras do próprio modernismo brasileiro com obras literárias de outros contextos. Por exemplo, as vozes modernistas e cinemanovistas do Brasil – movimento cinematográfico que na década de 1980 já havia formalmente se encerrado no horizonte da produção brasileira – nas representações do filme *Eréndira* (Ruy Guerra, 1983), baseado na novela “*La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*” (1972), de Gabriel García Márquez.

Desse modo, a escolha do *corpus* deste estudo – *Macunaíma* de 1928, de Mário de Andrade e o filme homônimo de 1969, de Joaquim Pedro de Andrade – considera o diálogo que o movimento cinematográfico se propôs com a literatura, tal como afirma Paranaguá (2014, p.30): “o Cinema Novo admitiu sua dívida com o movimento modernista”. O estudo que se propõe aqui detém-se no papel da cultura na produção de sentido e na constituição do enunciado. Eleger, então, o romance *Macunaíma* (1928) é optar por um feito importantíssimo na história do pensamento, da cultura e da estética do país. Como se pode notar ainda no registro das reflexões de Holanda (2012, p. 42): “é indiscutível verificar que com essa obra se inaugurou em literatura aquilo a que poderíamos chamar um exame de consciência do Brasil. Hoje esse exame é praticado por sociólogos e romancistas”. A obra de Mário, portanto, reabre perspectivas e vozes que nascem de novos posicionamentos sobre a realidade e que reposicionam esses olhares. É seminal e vicejante em sua abertura ao futuro.

Já a obra de Joaquim Pedro de Andrade apresenta uma relação estética com a tradição,



seja pelo interesse em figuras e signos consagrados e enraizados na cultura brasileira, ora mais populares, ora menos – Garrincha, Manuel Bandeira, Gilberto Freyre, futebol, o amor proibido entre um padre e uma moça, a cidade interiorana congelada no tempo, a inconfidência mineira. Porém, sua poética trabalha a forma artística como meio de renovação, de lançar um olhar pelo domínio das possibilidades cinematográficas. De renovar uma tradição e de dimensionar uma memória de futuro – a longevidade de formas e de vozes que a obra faz emergir da cultura e fecundá-la. O filme *Macunaíma* lançado em 1969, ainda que de maneira muito restrita, é outra tradição inesgotável de interesse do diretor. Trata-se de uma espécie de comédia popular mais comercial, muito satírica e debochada, porém indigesta, em diálogo com a obra literária de ineditismo admirável. O filme abarca um auditório social menos alcançado pelo Cinema Novo. Araújo (2013, p. 160) caracteriza uma das buscas cinematográficas de Joaquim Pedro em seu *Macunaíma*, ao revelar o interesse do diretor por um estilo de riso e de público: “o cineasta se mostra particularmente atento ao apelo popular do cinema de ‘divertimento’, sinalizando que nem só de cinema de autor consiste o horizonte cinemanovista”.

Os dois enunciados estéticos – o romance e o filme – estão inseridos em momentos importantes da história cultural do Brasil e são, em parte, frutos da percepção das fluidas fronteiras históricas, sociais e estéticas por parte de Mário de Andrade e Joaquim Pedro. Como já mencionado, o romance é seminal no grande diálogo construído na literatura brasileira apresentando experimentalismos e luta por renovação estética, além do que é uma espécie de cartilha da fase mais esteticamente combativa do Modernismo brasileiro. Há vozes dessa revolução estética, para ficar em poucos exemplos, em João Guimarães Rosa e Mia Couto – tamanha sua importância.

O filme de Joaquim Pedro é uma recriação intensamente carnavalesca do romance, com uma estética propositalmente tosca e “desbundada”. Assim como o romance, a obra fílmica destaca-se em experimentalismo e marca uma fase de rarefação do Cinema Novo com o surgimento da estética tropicalista. Movimento estético que expressa, de modo particular, uma condição vacilante de entrada na modernidade, o “subdesenvolvimento” como deboche. Uma forma de riso própria que no modernismo apresenta outra característica, mais antropofágica, e opera como um elemento criador de uma revolução estética (criação), com um olhar próprio para o futuro da cultura.

O riso, elemento comum às duas obras, é fundamental para se pensar a cultura, já que estabelece uma condição de perspectiva eventualmente limpa de escoteirismos. Toma os

fenômenos discursivos do alto ao baixo, das instâncias oficiais e sérias (propaganda nacional, defesa da pátria) às instâncias de criação cotidianas e menos formais. De modo mais integral, portanto.

### **- Objetivo**

Por considerar a importância teórica das relações dialógicas e as características particulares das obras apresentadas, este estudo tem como ponto de partida analisar o movimento de sentido que constitui o diálogo entre *Macunaíma* romance de 1928 e o filme de 1969 com a finalidade de pensar o funcionamento da linguagem oxigenado pela contribuição teórica do Círculo de Bakhtin, destacando a via de mão dupla da produção de sentido dessa relação dialógica própria, como recriação. O que envolve discutir elementos que contribuem para destacar a atividade verbal da literatura e da imagem em movimento como perspectivas próprias da produção de sentido aliadas à relação estética e cultura.

Para melhor alcance desse objetivo mais geral, parte-se da discussão sobre enunciado e gênero do discurso na relação com o processo de criação verbal e da imagem em movimento compreendidos como forma própria de apreender a realidade – representar formas diferentes de entender o mundo – e compreender as condições dessas perspectivas na relação com a atividade humana. Seara importante ao entendimento da relação entre estética e os demais domínios da cultura e ao exame do funcionamento da linguagem enquanto condição de iluminar perspectivas próprias (intervenções) de acordo com elementos que caracterizam a criação literária e cinematográfica, como: o riso que revela uma relação de abertura às vozes de uma representação cultural, a metalinguagem que revela características de cada materialidade, as formas de alteridade, a relação autor e herói particular em cada caso e a relação espaço-tempo na cadeia discursiva como meio de observação das vozes em jogo.

Desse modo, e mais especificamente, esta tese se propõe a estabelecer uma chave analítica de condições singulares de produção de sentido na literatura e no cinema através do registro teórico das relações dialógicas. Esse caminho busca apresentar, como meio de consolidação do estudo, uma análise das obras enquanto meios seminais de criação no âmbito dos domínios culturais. Assim, destacar uma análise do filme de Joaquim Pedro de Andrade na relação com o *Macunaíma* de Mário de Andrade pelo diálogo com os gêneros discursivos que os constituem é uma sinalização de alcance desta proposta. Esta tese busca responder como as vozes forjadas e localizadas pelos gêneros discursivos recriam dialogicamente, no movimento

de via de mão dupla da produção de sentido – observado no funcionamento da linguagem – o romance *Macunaíma* de 1928 e o filme homônimo de 1969, em interlocução. Como consolidação deste estudo, e apresentação de uma chave analítica, será analisado o filme no seu diálogo com outros enunciados e gêneros anteriores e posteriores à sua produção como forma de constituir as vozes na rede simbólica da cultura e reabrir as possibilidades de respostas e réplicas na perspectiva do romance. E afirmar sobre a possibilidade ou não de uma relação dialógica que se recria em via de mão dupla na produção do sentido.

### **- Metodologia**

O estudo proposto considera a linguagem como atividade e acontecimento no encontro de vozes na vida e inerente à interação humana. A partir de enunciados vivos e concretos em diálogo, romance *Macunaíma* (1928) e filme homônimo (1969), trabalha-se com o processo, nomeado de recriação dialógica, que compreende as duas obras.

É fundamental pautar-se em revelar lugares de criação que contextualizam as obras, amparam e dinamizam seus processos de criação de sentido, porém a dimensão desse processo contextualizador é mais ampla (compreende vozes remotas historicamente) marcando uma das particularidades dos estudos bakhtinianos em meio à área dos estudos discursivos. Afinal, os sentidos adormecidos na cultura entendida como uma rede simbólica de respostas inerentes à atividade humana, estruturadores de seu subsolo fértil, são respostas ativadas pelo devir, por meio de um jogo dialético entre passado e futuro, na compreensão dos enunciados estéticos. No caso das obras estudadas, o filme cumpre um lugar de futuro do pretérito na relação com o romance se considerado o lugar do analista, e que revela uma memória de futuro que se amplia no tempo. Outro ponto importante é considerar a natureza responsiva do objeto de estudo, questão necessária e que aumenta a responsabilidade de contextualização dos discursos para garantir um mínimo de estabilidade analítica.

Assim, o percurso de análise coloca em diálogo literatura e cinema a partir de um estudo bibliográfico e filmográfico de cunho teórico baseado no Círculo de Bakhtin. Aspectos ligados à vida dos autores, como comentários sobre as obras pelos mesmos, suas fronteiras de vida no contexto histórico e o material que cerca a criação no jogo entre forma e conteúdo, são de importância para se pensar a materialidade da criação verbal e cinematográfica. Será dada especial atenção à obra de Joaquim Pedro de Andrade na análise de outras obras do diretor, em função de seu lugar operacional neste estudo, para estabelecer interlocuções na

busca por uma forma analítica que considera a interlocução com outros gêneros do discurso no filme.

Entende-se que o enunciado não está apartado da vida, mas também não é considerado como um reflexo imediato da biografia ou da psicologia dos autores. No caso do domínio estético há uma parte relacionada à vida inconclusa, mas pouco determinante, e que se caracteriza, nesse domínio, por um enlaçamento de fora, entretanto não indiferente à própria vida, sua dupla refração. Movimento propiciador de uma alteridade própria que, ao mesmo tempo, deve ser destacado como uma forma de posicionar o olhar para a cultura. O autor, neste estudo, é um condensador de vozes sociais, por vezes consciente, por vezes não. Muito do processo de criação, até mesmo o não dito, está na materialidade do enunciado, portanto é passível de observação e estudo.

As análises partem da avaliação social dos enunciados que os justificam na história como formas de resposta no tempo – anterior e posterior a eles, na cadeia discursiva formadora dos mesmos enunciados. Ponto esclarecedor e delimitador da análise na medida em que o material da obra é fundamental, porém insuficiente. Com riscos de recair em formalismos e abstrações neutralizadoras das respostas que caracterizam os enunciados como produtores de sentido.

Tomou-se a imagem em movimento como recorte para apreender a singularidade do cinema na relação com outras artes, o que condensa um ponto de partida e firma um diferencial nítido para melhor percepção da produção de sentido em via de mão dupla. Ou seja, como um diálogo que se constitui pelos dois lados da interlocução (cinema e literatura).

A noção de gêneros discursivos é importante por sintetizar a dialética entre o amplo domínio estético – de um diálogo no campo que abrange as obras – e sua variabilidade materializada na forma cinematográfica e literária e, ainda mais especificamente, na constituição do romance e do filme estudados.

Foi preciso eleger um aspecto que melhor caracterizasse as obras para perceber os movimentos de renovação do sentido. É notável a importância de uma estética ligada ao riso no romance e no filme que, ao mesmo tempo, revela forças importantes à reabertura das formações culturais, já que a cultura é justamente um elemento relevante à discussão do domínio estético na visão do Círculo. De modo que a escolha do aspecto ligado à estética pelo riso conecta as obras com certa particularidade, dando a elas estabilidade na síntese do objeto de estudo e sendo útil à percepção da relação entre linguagem e cultura.

O critério do recorte de estudo obedece à formação do objeto pela justificativa de pensar as possibilidades teóricas e amparar, ao mesmo tempo, sua própria formação – dialeticamente. Desse modo, o referencial teórico apresenta um diálogo entre teoria e sua recepção cultural no Brasil como forma de fundamentação de uma perspectiva que em registro analítico lança um olhar a um filtro estético de grande compreensão da cultura brasileira (filme e romance) e, ao mesmo tempo, apresenta-se como um trabalho de pensamento sobre a linguagem, o que contribui para destacar uma forma de pensar operada pelo jogo entre gênero e enunciado.

## 1 INTERLOCUÇÕES PARA UMA ABORDAGEM DA RECRIAÇÃO DIALÓGICA

O critério de escolha de estudos que examinam a relação entre obras de diferente materialidade pauta-se por especificidades que podem contribuir para viabilização desta tese, seja em concordância, seja em contraponto. E também pelos acréscimos das passagens à proposta de recriação dialógica. Questões que, ao serem postas em interlocução, ganham singularidade se integradas aos intentos anteriormente destacados.

Alguns estudos ligam-se às “adaptações interculturais” destacando, como sugerido, o fenômeno da cultura. Outros são construídos a partir do conceito de tradução no registro de leituras das contribuições teóricas de Roman Jakobson (1968) e tomam o processo de dentro da literatura. Certos casos se valem dos conceitos de intertextualidade e de dialogismo, sem estabelecer distinção entre eles, assim como de uma concepção interpretativa menos ativa, passando mais distante de uma ideia de recriação. Na maioria dos estudos, o termo “adaptação” não é problematizado, apesar de, potencialmente, seus conteúdos serem críticos a essa nomeação.

Há igualmente contribuições relevantes que compreendem o fenômeno em seu aspecto dialógico mais evidente, entendendo a relação dialética entre processo e resultado, e com maior disposição a repensar a terminologia. Modo de nomeação concebido neste estudo como recriação dialógica por considerar um movimento em via de mão dupla da produção do sentido e a natureza do enunciado como meio criador.

Muitos estudos apresentam concepções sedimentadas academicamente. Tratam o tema de dentro da literatura alcançando uma concepção de linguagem curvada pelo escopo verbal, portanto mais independente de responder ao contraponto entre registros de percepção que ao funcionamento do enunciado.

A disposição em pensar a linguagem mais amplamente a partir da teoria do Círculo de Bakhtin é pouco frequente nos artigos e livros analisados. Em geral, é aplicado um aparato teórico a um *corpus* particular. Movimento que se tomado unilateralmente, da teoria para a aplicação apenas, engessa o plano teórico e se aproxima de uma confirmação disfarçada de ineditismo pela raridade do objeto estudado. Desse modo, a aplicabilidade teórica pode criar uma viciada compartimentalização de pensar e de produzir, como se fosse a brecha encontrada para pertencer a um sistema usufruindo dele.

Cinco estudos – Stam, 2006; Hutcheon, 2013; Sobral, 2008; Campos, 2015; Johnson 1982 – serão mais destacados em razão da proximidade com este trabalho. Os quatro

primeiros por pensarem a criação e a cultura em situações de “adaptação” e “transcrição” e o último pela afinidade com o objeto aqui analisado. Johnson (1982) apresenta uma abordagem analítica diferente deste estudo, que busca pensar, teoricamente, a linguagem pela perspectiva dialógica e o discurso em seu funcionamento criador. Outros estudos serão mais brevemente analisados por apresentarem contribuições e contrapontos pontuais.

Cada enunciado estético, quando entendido o processo de recriação dialógica, é o outro enunciado como meio de retorno a si. Esse âmbito de discussão impede a exclusão de uma parte do enunciado, com riscos de tomar o evento dialógico (“adaptação”) pela metade. Assistir ao filme *Macunaíma* é assistir à saga do herói, mas também à saga do enunciado culturalmente mediado pela recriação da perspectiva cinematográfica – por isso considerar, neste estudo, a metalinguagem como reflexão do enunciado sobre si, como pista do funcionamento de sua materialidade no funcionamento discursivo, e a participação da cultura na produção do enunciado.

A criação materializa-se por recursos cinematográficos ou literários colocando uma avaliação social no plano do observável. Não se parte de uma concordância verbal para a criação de uma obra literária, nem mesmo de um *travelling* para a realização do filme. Entretanto, o plano material é um elemento de composição da perspectiva se visto pela capacidade de intensificar, reduzir, estender, projetar um sentido próprio a uma cultura. Por exemplo, a forma como o cinema pode agigantar a boca de um vilão em contraponto ao personagem diminuto ao fundo da cena, tornando sutil e guardado no mecanismo de criação (metalinguagem) o aspecto antropofágico ou pantagruélico de um simbolismo cultural.

Ao abordar a concepção de tradução, Silva (2002) reconhece um projeto de dizer maior – algo que poderia ser aproximado de uma concepção de enunciado –, mas não deixa de lado certas reduções às unidades intrínsecas do texto ou às suas equivalências que só existem para essas mesmas estruturas. Parece apresentar uma autonomia intrínseca esvaziada pela necessidade tributária de um sistema de linguagem que se reduz ao material – uma espécie de formalismo disfarçado, que lateja. Segundo o autor, “a tradução não é somente transferência de pequenas unidades, mas construção de uma significação numa unidade maior” (SILVA, 2002, p. 7). O advérbio é revelador da posição ambígua do autor. Pode ser interpretado como soma de passos – o que revelaria ora uma transferência de unidades, ora uma construção enunciativa caracterizando um fazer mecânico e instrumental.

Em Oliveira (2004), a autora opta pelos termos tradução e adaptação revelando uma tendência teórica na associação sinonímica. Salienta o estudo como meio de compreensão dos

valores culturais da época – “até mesmo político-ideológicos” (OLIVEIRA, 2004, p.115). Apesar do receio, há uma disposição em enfrentar o fenômeno a partir de uma compreensão da cultura como ponto de chegada ao contexto da época. A concepção de enunciado como entendida traz a compreensão da inerência de uma via de mão dupla entre contexto e obra – sem partir de um para chegar a outro mecanicamente, mas para compreensão da sua mutualidade. A obra deve ser encarada como ressignificação artística da realidade, ora recriando-a a partir de vozes que respondem – não diretamente, não se trata de reflexo da realidade - a um contexto mais imediato e, por vezes, remoto, mas estabilizado em uma representação.

A abordagem deste estudo, e para melhor triagem dos diálogos com outros trabalhos, considera *Macunaíma* (1928) como resposta à compreensão de uma forma de apresentação da cultura brasileira, responde inclusive a uma linguagem. Há uma predisposição estrutural construída por vozes amplas no tempo e sedimentadas nas práticas, no direcionamento dos nomes e lendas.

O romance é estruturado também por atos de nomeação reunidos em gêneros de descoberta, nascimento de fenômenos e dominação – nomeação própria das descobertas, as cartas dos cronistas régios (há um capítulo inteiro no romance ironizando essas cartas), o documental, os registros, a nomeação explicativo-mitológica dos acontecimentos. Seu autor-personagem apresenta uma cultura marginalizada – ponto de vista alheio a uma cultura branca e europeia – e estruturada, portanto, por um interesse de nomear o desconhecido aos olhos da cultura (não marginalizada) do leitor da época.

Não por acaso há correspondências estilísticas com a mitologia, desde que vista em sua singularidade no funcionamento discursivo pelo registro do romance. Perspectiva que passa a ser mais enxugada – em termos de potencial de estruturação de tudo que se liga ao verbal (música popular, rapsódia) – pela imagem em movimento que, somada com o elemento axiológico do espaço-tempo do filme, se desinteressa pela apresentação de nomeações. Como se quebrasse o espelho entre o colonizador, aquele que lista nomes em razão de sua condição de “descobridor”, e o nativo, aquele que faz uso do léxico no cotidiano.

Essa construção fecundada pela mitologia, e outras perspectivas em interação, é útil, ao mesmo tempo, em termos construtivos (metalinguagem) por disfarçar um pragmatismo que poderia recair em estilo professoral, científico, etnográfico. Ou seja, é uma luta por dizer valendo-se de formas de recorte e de alcance da realidade, de dentro de uma cultura vista de uma fronteira: há sempre um olhar colonizador-nativo de recriar um símbolo ou uma



perspectiva que não é nem do nativo e nem do colonizador, mas da produção de sentido (representação). Daquilo que não é, que apenas representa.

Tem-se aqui, um exemplo de análise que se distingue da chave apresentada por outros estudos e apresenta uma relação entre cultura e uma forma de dizer a alteridade condicionada pelo domínio estético. Desse registro que coloca uma fronteira de olhar para a vida em uma cultura em que a ilusória separação entre os domínios interno e externo tem sentidos próprios na longa cadeia discursiva. Em perspectiva mais ampla (fronteira interno-externo de toda uma cultura) e pessoal (daquilo que é externo e interno ao sujeito). Veja-se, no caso desta última hipótese, a noção de informalidade como reveladora de uma versão do comportamento do brasileiro: a revelação de algo mais interno (nativo) e pessoal como característica de brasilidade – estereótipos sempre questionáveis, mas interessantes como acontecimento discursivo. Desse modo, cada instância (interno ou externo) constituinte da alteridade destacada (colonizador-nativo) se intensifica de uma forma no romance e no filme gerando efeitos estéticos – a noção de domínio estético pressupõe pensar uma fronteira, coloca em jogo um sentido de interno e externo (fronteiras fluidas), daquilo que se dá de dentro da vida inconclusa e do que a encara de fora sem ser a ela indiferente.

O olhar dos negros escravizados é talvez o mais interessante, e criador, por que mais absorvente e dialético. Trata-se de uma perspectiva de sujeitos transpostos, nem colonizadores e nem nativos. Essas formas de dizer a alteridade, iluminadas pelo grande tempo, e o sentido da relação interno-externo para uma cultura interessa a este estudo, sobretudo se observadas pela arquitetônica dos gêneros de discurso em sua composição literária e cinematográfica. A relação entre o domínio interno e externo ao sujeito é uma convenção que interessa enquanto maior ou menor grau de supervalorização traduzido pelo registro de uma cultura. Quer dizer, graus maiores ou menores de subjetividade (interno e externo) são fronteiras fluidas que variam culturalmente. Como essa forma analítica deixa ver, o presente estudo pensa formas de alteridade na relação com a longa cadeia discursiva na história e com o contexto imediato, mas sem se apartar dos procedimentos composicionais pensados e elaborados culturalmente.

Ainda com Oliveira (2004), seu trabalho apresenta um bom exemplo de análise. Defende a “adaptação” de *O cortiço*, realizada por Ramalho Júnior, como um retorno de uma realidade não superada – de desigualdade social – desde o século XIX, e construída naquela época em meio a imagens estereotipadas e caricaturais da representação do negro na cultura brasileira. Tal como faz a crítica, a realidade da década de 1970 está posta em meio a uma série de acontecimentos de libertação e de luta pelos direitos dos negros. Essa abertura

contextual, no devir dos enunciados pela história, cria vozes que reacentuam o sentido de racismo estrutural representado por vozes, além do controle do escritor, na obra de Aluísio Azevedo.

Em Oliveira (2004), a “adaptação” apresenta um sentido crítico sobre a desigualdade social permanente no Brasil ao transpor o século XIX representando-o na década de 1970, porém continua engendrando as vozes de um racismo estrutural em função do diálogo com outras vozes – não respondidas diretamente, ligadas à luta dos negros, à conquista de um olhar ativo sobre a realidade. Como será apontado nas análises, o cinema crítico de Joaquim Pedro problematiza esse insistente eco do passado. Advindo de um diálogo mal resolvido, posto que monologizado por uma cultura racista.

Oliveira (2004) apresenta uma boa leitura das relações enunciativas, das obras como enunciados, porém não discute a força das perspectivas condicionadas pelas possibilidades da imagem em movimento e da literatura – como gêneros que lançam um olhar sobre a realidade, de apreensão do mundo. Talvez o desejo de “adaptação” problematizado no artigo, de uma fidelidade menos recriativa, reabriu vozes menos perceptíveis no século XIX. A representação cria seus engodos dialógicos.

Parreira Andrade (2012) apresenta uma visão sobre a influência recíproca entre literatura e cinema. Acrescenta ainda um dado caracterizador da literatura como: “um sistema aberto, complexo e heterogêneo, a literatura interage com outras artes, como pintura, escultura, música, teatro e cinema e com outros sistemas: religiosos, morais, políticos (PARREIRA ANDRADE, 2012, p. 253). A capacidade de representação da literatura se dá pela condição e possibilidades de sentido da palavra, mas também pela perspectiva que o domínio estético posiciona sobre a realidade – seu recorte inerente ao efeito e à produção do sentido. Provavelmente menos que a imagem, a palavra é material íntimo e cotidiano de comunicação. Dinamiza-se na esfera cotidiana. Fala-se, quando se quer, mais da intimidade criando projeções modalizadoras do que se mostra imagetivamente – apesar de que nos dias atuais a gravação, tornada cotidiana pela câmera do celular – tal como destaca essa tendência Lipovetsky (2009) – é cada vez mais comum em uma sociedade confusa em se traduzir no espaço público, atrofiada pela pessoalização e pelo discurso privado conforme discute Bauman (2008). Parece mesmo haver uma capilaridade maior da palavra, que se move por múltiplas esferas, essa porosidade quase simbiótica que marca sua particularidade no ato de representação.

Parreira Andrade (2012) segue buscando correspondências internas entre os enunciados – filme e romance – e reconhecendo suas especificidades estéticas.

Maior do que a correspondência interna das obras é a avaliação social que constrói o herói refratado pela representação de uma linguagem, socialmente concebida, por outra. De modo que o recorte realizado impossibilita uma abordagem sobre a representação a partir de um lugar enunciativo mais amplo que a preocupação de transposição. O herói da narrativa literária tomado apenas pela perspectiva da técnica cinematográfica é esvaziado e desligado arbitrariamente de suas relações constitutivas. Ele é composto e recriado pelas possibilidades verbais do gênero que o coage e recria. Desse modo, pensar o enunciado estético em sua completude é fundamental. Uma análise que não leva em conta esse entendimento recorta o enunciado analisado internamente, numa via de sentido contrária ao processo social de sua criação.

Do ponto de vista das camadas de sentido de uma obra considerada clássica, Araújo (2011) defende a existência de estruturas profundas que explicam sua imortalidade “possibilitando o surgimento de outras obras que de alguma forma trazem em si esta estrutura já formada embora revestida de inúmeros aparatos que podem dificultar reconhecê-la” (ARAÚJO, 2011, p.6). Aspecto interessante, pois envolve uma condição parecida com este estudo ao destacar a capacidade das obras em gerar sentidos futuros (imortalidade). Mais adiante a autora destaca, ao comparar “linguagem visual e a escrita” (ARAÚJO, 2011, p. 8), a maior objetividade da primeira. Discussão estereotipada, pois parte da materialidade como critério determinante, e criticável por uma concepção de enunciado. A imagem pode ser vaga e difusa. Esse entendimento menos restritivo das possibilidades visuais liga-se à compreensão da imagem como representação a partir de outro signo, mediada pelo simbólico (a cultura), conforme Ernst Cassirer (2001) pensa a relação sujeito e mundo. Na imagem, não se torna rarefeita a lua física diretamente (sem mediação), mas o sentido de lua enquanto signo ideológico – a realidade é apropriada discursivamente na cultura. O efeito de objetividade da imagem assume graus, portanto.

Há um sentido de certeza na imagem posto em expressões como “só acredito vendo”. Como se a imagem traduzisse um filtro de constatação. Ao mesmo tempo, a imparcialidade da justiça é simbolizada pela estátua vendada – o ato de julgar deve partir de uma cegueira, é mental e abstrato. Isso numa cultura da razão apartada do corpo, diga-se. É também comum, naquelas situações de compartilhamento de áudio com amigos, dizer: “olhe esse som”.

Entretanto, a crença na objetividade visual relaciona-se à percepção de um real alcançável mais diretamente, a partir de uma questionável concepção de transparência da linguagem.

Se imagem e palavra são linguagem, o que as torna semelhantes para pertencerem a esse sentido comum e o que as torna diferentes a ponto de serem materiais com recortes distintos sobre a realidade, com alcances comunicativos próprios? A imagem, assim como as palavras, também endereça vozes, e da mesma forma suas combinações são determinadas pela avaliação social. Ela não é uma casca na linha de superfície do enunciado, mas elemento construtivo da perspectiva.

Araújo (2011) ainda destaca, a partir de um parâmetro teórico baseado em Christian Metz, o fato de o cinema ser incapaz de significar, “a não ser através da reprodução de objetos do mundo real” (ARAÚJO, 2011, p. 9). Aqui se apresenta um aspecto a ser relacionado com o estudo da linguagem no contexto das recriações dialógicas. O cinema, diferentemente da língua, não é tributário de um sistema tão fechado e monológico se pensado pela perspectiva de Saussure (2012), base fundamental aos estudos sobre linguagem. É, na verdade, concebível e explicado mediante seu trabalho de reprodução, depende fatalmente da materialidade dada na vida: sua matéria bruta é menos neutra e neutralizável que a palavra virtual, dicionarizada. Porém, não seria essa uma visão da linguagem cinematográfica como algo derivativo, ou contaminada, de parâmetros verbais?

Ao pensar por uma concepção de enunciado, romance e filme apresentam convergências. Por exemplo, o romance em seu trabalho com outros discursos compoando uma estilística narrativa – veja-se a fertilidade da ironia nesse gênero. Romance e filme trabalham, no seu processo e criação, com a materialidade real (discurso), a linguagem transeunte. Orquestram, em formatos distintos, discursos que circulam socialmente.

Desde que trabalhados esteticamente, a reprodução da imagem de uma árvore no dia a dia das pessoas é a mesma lógica de reprodução, na relação com a realidade bruta, do discurso médico, por exemplo, no estilo do romance: o falado é representado na literatura, tal como a imagem vista, na realidade da vida apropriada discursivamente, pela imagem mostrada. Talvez um elemento de discórdia pudesse reconfigurar os aspectos para explicitar as diferenças entre romance e filme e procurar elementos de singularidade formadores de possíveis gêneros. Qual a relação do autor e do herói no romance a partir da materialidade da palavra – material comum aos dois?

No caso do filme, não se disputa o mesmo material: a câmera em movimento não enlaça o herói com o mesmo material (imagem em movimento) que o constitui em seu

discurso direto (palavra). Como se dá a construção de elementos que dão contorno externo ao herói essa relação nuclear? São questões a serem respondidas, mas que são trabalhadas em Araujo (2011) lateralmente.

Já em Silva (2012a) reflete-se como literatura e cinema se influenciam para assim lançar uma luz sobre os casos de “adaptação”. Ao analisar um artigo de Jean Epstein, o autor afirma sobre o alcance de público do cinema. A questão levantada importa a este estudo na medida em que cinema e literatura podem ser escopos de uma concepção de público. Dependendo da escolha – seja pela literatura ou pelo cinema – uma configuração de possibilidades de sentido é aberta. O romance *Macunaíma* foi pouquíssimo lido e, no cinema, o filme teve êxito de audiência batendo bons números de bilheteria, como observa Hollanda (1978). São questões importantes à perspectiva teórica deste trabalho. Afinal, o estilo está ligado à avaliação social do autor em sua relação com o auditório social, que no cinema pode ser mais amplo por acolher não necessariamente o sujeito alfabetizado – sobretudo em um país com altos números de analfabetismo.

*Macunaíma* (1928) habitou um vácuo cultural. Sobreviveu e foi sendo ressignificado de dentro da academia. Um romance menos lido que bem considerado. Como se demandasse uma necessidade de versão: *Macunaíma* em forma de cinema – o que denotaria um critério de recriação condicionado também pelo auditório social pensado por Joaquim Pedro de Andrade.

Dos estudos mencionados até aqui, duas perspectivas interessam mais diretamente em função de sua contribuição relacionada com uma ideia de autonomia das obras no processo de criação e com o papel da cultura em casos de recriação dialógica. São eles: os trabalhos de Robert Stam e Linda Hutcheon.

Stam (2006) apresenta um plano mais analítico de discussão sobre as “adaptações”. Desconstrói o imaginário ligado a um *status* subalterno desses fenômenos. Destaca a contribuição de Mikhail Bakhtin quando reflete sobre a precedência da intersubjetividade com relação à subjetividade e problematiza, assim, a ideia de cópia.

A intersubjetividade é um elemento que desestabiliza uma tomada completa da voz do autor-criador, afinal essa voz apresenta outros lados em razão de sua natureza bivocal. Assim, afirma Stam (2006, p. 23): “a expressão artística sempre mistura as palavras do próprio artista com as palavras de outrem”. A escolha do romance como objeto de estudo é uma escolha por um enunciado que tem por matéria-prima enunciados-alheios trabalhados artisticamente e concebidos em um plano maior de bivocalidade, o plano do próprio gênero romance. Algo interessante de ser observado na esfera dos gêneros fílmicos. Provavelmente um lugar onde se

recria essa linguagem estabilizando-a em outra representação, mas sem deixar de comentar, de analisar, de parodiar. Os olhares do comentário, da análise e do julgamento são olhares e formas culturalmente atuantes.

Stam (2006) sugere o texto-original como um enunciado de possibilidades: “o texto original é uma densa rede informacional, uma série de pistas verbais que o filme que vai adaptá-lo pode escolher, amplificar, ignorar, subverter ou transformar” (STAM, 2006, p. 50). Essa leitura teórica defende o enunciado recriado como uma perspectiva lançada sobre outro enunciado. Um movimento próprio do processo de comunicação que, por isso, tem muito a revelar sobre linguagem e cultura.

As contribuições de Stam fazem uso de conceitos bakhtinianos voltados para lançar luz sobre os casos de “adaptação”. O objetivo deste trabalho é pensar, além das contribuições de Stam e se somando a elas, uma análise de enunciados formada pelas condições de perspectiva (gênero discursivo). Conceito desdobrado de uma compreensão da natureza do enunciado para pensar a linguagem em um plano mais teórico.

De modo convergente com Stam (2006), Linda Hutcheon apresenta um entendimento de aspectos ativos no processo de “adaptação” considerando a particularidade e a extensividade do ato de recriação, como se pode constatar sobre sua visão da obra recriada: “é como um produto (transcodificação extensiva e particular) e como um processo (reinterpretação criativa e intertextualidade palimpsesta)” (HUTCHEON, 2013, p. 47). Esse entendimento reúne características semelhantes à visão de enunciado utilizada nesta tese, bem como uma abordagem dialética da relação produto e processo. A ideia de interpretação ativa também converge para uma noção de sentido como resposta e, portanto, uma noção de linguagem que evidencia seu aspecto dialógico.

A perspectiva de Hutcheon (2013) apresenta também a função da intertextualidade que entendida na origem como dialogismo abre uma possibilidade mais ampla de diálogo entre vozes – amplitude necessária a um estudo que leva em conta um sentido de cultura pela perspectiva do Círculo.

Em Campos (2015), o objeto de sua análise para uma proposta de “transcrição” é a função poética, o que é válido no contexto de um romance poético, tal como afirma Sérgio Buarque de Holanda em passagem já destacada. Essa condição dada pelo objeto a ser traduzido implica uma problematização: a impossibilidade do fazer estritamente semântico. Ao tratar da tradução como criação e como crítica, dentro do escopo verbal, o autor conclui: “para nós, tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma,

porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação” (CAMPOS, 2015, p. 5). É da impossibilidade que nasce a qualidade da possibilidade: a recriação.

A distância (impossibilidade), uma força alteritária, é um fundamento criativo. No caso das obras objeto deste estudo a informação estética é ainda mais distante pela divergência material. Entretanto, essa materialidade é a realização discursiva de um projeto de sentido, com seus valores culturais e sociais engendradores dessa materialização.

Outro ponto de destaque é a influência antropofágica na concepção de tradução do autor – um aspecto bakhtiniano inclusive, conforme será visto – muito ligado a uma ideia de renovação da tradição, ponto central neste estudo sobre uma forma de cultura singular na sua relação com o passado colonial. Tanto a relação de Mário de Andrade como a de Joaquim Pedro de Andrade com uma espécie de passado histórico, ou tradição, mal resolvido. Assim, Campos (2015) afirma sobre o poeta transcriador em seu melhor lugar de empenho: “sobretudo quando esteja empenhado na reinvenção da tradição, para propósitos produtivos (não meramente conservativos), na perspectiva, agora, de um ‘transumanismo’ latino-americano, necessariamente ‘antropofágico’” (CAMPOS, 2015, p. 45).

Não se pode deixar de observar a função da cultura na recriação da teoria do autor e na forma de ver a possibilidade de tratar o objeto. Sua reflexão apresenta um aspecto político-cultural ligado à relação entre conservadorismo e forma de tradução, algo oportuno para ser ampliado na discussão sobre o jogo entre a semelhança e a produção da diferença, cultura e recriação dialógica. A concepção de adaptação servil, refém de uma busca por fidelidade, apresenta um traço conservador de veneração, de uma espécie de personalismo da obra, de ufanismo com a palavra-alheia. Isso pensado nos moldes de uma cultura patriarcal e colonizada, de um passado histórico forjado por uma herança de dominação. A exaltação das estátuas de guerra – forma temática de exaltação personalista – as réplicas submissas – basta pensar o símbolo das lojas Havan como réplica da estátua da liberdade que é a fusão submissa de uma voz em um símbolo do poder hegemônico do capitalismo. A forma de diálogo com o enunciado alheio é ideológica e se liga a uma relação com o passado – conservar e fundir, ilusoriamente, vozes. O congelamento do múltiplo, da democracia das vozes.

No âmbito estético, esse apagamento ilusório de vozes que revela um posicionamento ideológico na concepção da voz do outro pode ser percebido no estudo de Guzzi (2012). A autora trabalha a relação entre *mimesis* e linguagem no caso da “transposição” de *Dom Casmurro* (2008) para minissérie *Capitu* (2008), de Luiz Fernando Carvalho. A noção

apresentada distancia-se de uma visão de representação da semelhança, e aborda assim sua potencialidade de recriação, de elaboração artística. Entretanto, a autora destaca o plano de produção da diferença que comunga a operacionalidade composicional e a divergência das condições materiais da literatura e do audiovisual. Seu trabalho destaca o plano do discurso voltado à própria construção discursiva – a autoconsciência de ficcionalidade nas duas obras –, o que encaminha e inspira uma discussão sobre a construção das intervenções e condições de perspectiva que, neste estudo, são pensadas pela noção bakhtiniana dos gêneros do discurso. Ao destacar os recursos artificiais em jogo, a tendência de destruição mimética é, no fundo, reafirmada quando entendido o jogo da recriação como construção artística de uma impossibilidade. Assim, destaca a estudiosa:

[...], ao mostrar-se, por intermédio dos efeitos de sentido obtidos por tais recursos sincréticos, como detentor de um poder ilusionista um tanto quanto maior, o gênero minissérie acaba, concomitantemente a esta constatação, por reforçar a instaurada discussão sobre a crise da *mimese*, pois, ao destruí-la com seu escancaramento do uso de recursos artificiais, acaba retomando e colocando em cena, a todo o momento, sua existência no jogo lúdico de uma realização (GUZZI, 2012, p. 105).

Sobre a produção a partir da diferença no jogo com a semelhança, Sobral (2008, p. 46) escreve: “o sentido nasce da diferença, da mudança, da dinâmica, mas por paradoxal que pareça, é a semelhança, ou a estabilidade, que constitui a base da diferença, pois tudo o que difere de outra coisa tem alguma semelhança com ela ou as duas seriam simplesmente incompatíveis”. Sem a fronteira produtora da distância e que desconfia da existência da semelhança, o jogo de recriação, de renovação, estaria impossibilitado. A ausência das condições para inventividade parece acusar um estado social e cultural de calma tola e sem graça – próprio de uma câmara cultural controlada em que a crítica é proibida, ou de um contexto em que o absurdo é anestésico.

Sobral (2008) ainda apresenta a relação de tradução a partir de uma noção de discurso na interlocução das obras: “como todo texto é mobilizado por um dado discurso, o que o tradutor cria é, por meio do novo discurso produzido, uma nova forma de relação discursiva: traduzir é rediscursivizar, transpor e transcriar um discurso em outro discurso” (SOBRAL, 2008, p. 73).

O ato de rediscursivizar propõe um termo que indicia a natureza da linguagem, a via de mão dupla na produção do sentido como relação dialógica dada pelo Círculo de Bakhtin, situado a partir de uma cultura de passado colonizado em monologismos (de um enorme



passado pela frente). O estilo do filme *Macunaíma* (1969), com seu diálogo estético com vozes não previstas no romance de Mário de Andrade, lança luz sobre o próprio romance revelando seu aspecto de enunciado-criador – para além do controle total do autor – e reabrindo formas de renovação e permanência do romance fecundando a cultura por que também fecundada por ele. O que revela um aspecto de aderência na própria cultura, um elo dialógico, que, ao mesmo tempo, caracteriza a natureza da própria cultura como linguagem.

Ainda na esteira de compreensão do fenômeno como “tradução” ou “recriação artística” tem-se o trabalho de Johnson (1982). Seu estudo sobre a relação intersemiótica *Macunaíma* romance e filme também rejeita uma noção de “fidelidade” e dá destaque ao papel da ideologia na produção e interpretação analítica, a partir de Cristian Metz, Umberto Eco e Gianfranco Bettetini. Sua abordagem destaca a noção de relação dialógica pelo conceito de intertextualidade pensado por Júlia Kristeva:

O conceito de intertextualidade surgiu do trabalho do teórico russo Mikhail Bakhtin e foi desenvolvido por Júlia Kristeva. Em certos tipos de escritura, especialmente a escritura literária, uma palavra não é apenas um ponto fixo, mas é uma intersecção de várias superfícies textuais diferentes (JOHNSON, 1982, p. 105).

O entendimento do autor parte de um contexto de recepção da obra do Círculo de Bakhtin por uma perspectiva mais estruturalista a partir de uma noção de texto, de modo divergente com este trabalho que pensa o enunciado e sua relação com o gênero do discurso e a via de mão dupla – aspecto dialógico – da produção de sentido.

Johnson (1982) faz um percurso de análise mais unilateral, do romance ao filme, destacando os fotogramas como algo próximo de uma noção de frase, “a imagem fílmica não é como uma palavra, é mais como uma frase ou uma série de frases” (JOHNSON, 1982, p. 28). Está mais próximo de pensar uma hegemonia do verbal, da literatura para o cinema, o que, neste estudo, ao considerar igualmente a via do cinema para a literatura, amplia a discussão. Além do que, o presente estudo busca realizar uma abordagem mais teórica sobre a linguagem, não totalmente de dentro da literatura e do cinema. Afinal, como aponta Brait e Pistori (2012), em seu estudo sobre a concepção de gênero do discurso, o tratamento dado ao romance por Bakhtin amplia-se para além da literatura, discutindo características próprias da linguagem, na articulação do gênero com a noção de língua e estilo: “que tem a ver com a unidade/multiplicidade que constitui uma língua em qualquer estágio de sua existência” (BRAIT; PISTORI, 2012, p. 380).

No capítulo seguinte, a fundamentação teórica se estabelecerá pela relação entre pressupostos teóricos e a recepção cultural no contexto brasileiro, como forma de pensar o admirável trabalho de compreensão da linguagem realizado pelas obras estudadas e situar a teoria do Círculo de Bakhtin por uma forma particular de tradução que é um olhar a partir da cultura brasileira.

## 2 POSSIBILIDADES CONCEITUAIS CULTURALMENTE SITUADAS À LUZ DO CÍRCULO DE BAKHTIN

Neste capítulo serão tratados os conceitos-chave na relação com as obras estudadas para situar a discussão e prepará-la à perspectiva dos gêneros do discurso, conforme será discutido no capítulo três, como caminho mais consistente ao jogo de interlocução da recriação dialógica. Adiante, serão destacadas algumas características da cultura brasileira e as fronteiras que situaram Mário de Andrade e Joaquim Pedro ligadas à relação com a palavra-alheia e com o passado histórico (tradição). Como meio de contextualização e fundamentação dos conceitos será apresentada uma semelhança de condição de entrada na modernidade que faz convergir o Modernismo brasileiro com certas proposições do Círculo de Bakhtin relacionadas a pensar a alteridade, o riso e a palavra-alheia, como forma de situar a fecundidade cultural da teoria do Círculo no Brasil e um possível deslocamento de perspectiva eurocêntrica *standard* nos estudos acadêmicos restritos ao tema proposto.

A apresentação de breves condições biográficas que situam Mário de Andrade e Joaquim Pedro, a relação entre teoria e cultura brasileira e a importância das fronteiras na produção do sentido criam amarras dialógicas em torno de uma relação entre teórica e objeto que se vale da criação e de uma perspectiva estética, como no caso de Mário de Andrade e Joaquim Pedro, que de tão robusta e fértil inspira incursões teóricas sobre a linguagem.

### 2.1 Modernismo brasileiro e o Círculo de Bakhtin: relação singular com a modernidade

A relação entre as ideias do Círculo e de parte do modernismo brasileiro situa-se em registros distintos. De um lado há o registro analítico e teórico, de outro o registro estético. Entretanto, propor certas aproximações, que tem por objetivo maior a fundamentação teórica, e que, ao mesmo tempo, revelam muito da perspectiva e do potencial que um olhar analítico a partir do gênero do discurso pode viabilizar.

A filosofia ocidental parte sobretudo de um gênero importante na gênese do romance: o diálogo socrático. Segundo Bakhtin (2013b, p. 127) o diálogo socrático em sua gênese é um gênero “artístico-filosófico sincrético”. A linha entre o domínio cognitivo e estético ainda é tênue, basta notar sua expressa estrutura dramática no discurso direto dos personagens nos textos de Platão. Ainda na esteira de Bakhtin (2013b), o gênero em questão nasce do exercício memorialístico – relação com o passado – de lembrar as falas de Sócrates e que com o tempo

vai se monologizando e tomando o aspecto encontrado em Platão. Transforma-se em uma forma de elaborar e registrar o conhecimento que vai se monologizando nas longas passagem do tempo a ponto de afetar a forma. Basta observar a estrutura de uma tese, tem-se ali a palavra do outro, em forma de citação (resquícios da estrutura do drama e do diálogo teatral). Porém, o campo cognitivo forja aqui suas marcas, o aspecto racional e analítico separa formalmente as vozes fazendo o uso de aspas. No domínio estético, a palavra alheia se embaralha pelas fronteiras de criação e revela o aspecto agregador desse campo, menos analítico e separador, como será discutido mais detalhadamente em momento oportuno.

Outro aspecto revelador dessa relação é a anácrise singular do método socrático, sua habilidade em suscitar respostas e palavras no interlocutor. Esse ato de usar a palavra para provocar palavras responsivas está na forma mais monologizada desse modo de pensar por meio do diálogo. Há sempre nas teses científicas o espaço da fundamentação, da exposição das vozes a serem repensadas e respondidas, tal como Sócrates atuava discursivamente pela *Ágora*: provocava palavras, colocava-as em contradição como meio revelador da “verdade”, algo mais próximo do conhecimento e da finalidade científica, diga-se. É interessante notar como o diálogo socrático nasce da concretude, do encontro conversacional de dois seres (acontecimento) e, com a passagem do tempo, se abstrai na forma de um outro que pode ter existido há séculos ou ser toda uma instituição, por exemplo. Conforme deixa ver a teorização do *Círculo de Bakhtin*.

Outro gênero fundador do romance, a sátira-menipeia, também se liga às formas de colocar em diálogo o domínio cognitivo, de cunho mais científico-filosófico. Bakhtin (2013b, p. 131) apresenta a seguinte caracterização do gênero: “aquí a ideia não teme o ambiente do submundo nem a lama da vida. O homem de ideia – um sábio – se choca com a expressão máxima do mal universal, da perversão, baixeza e vulgaridade. Tudo indica que esse naturalismo de submundo aparece nas primeiras menipeias”. Esse gênero coloca a ideia elevada em situações extremas, olha-a do ponto de vista íntimo, pela esfera da ideologia cotidiana e pelo ângulo do baixo carnavalesco. Aspecto que pode ser observado tanto de um pendor mais estético que cognitivo na carnavalização modernista, e de um pendor mais cognitivo que estético na teoria filosófico-analítica que pensa o grotesco, como é o caso do *Círculo de Bakhtin*.

Desse modo, a linha que separa esses registros apresenta certas fronteiras que se revelam no tempo, em sua gênese, e que direcionam uma forma de olhar esses fenômenos como linguagem pela perspectiva dos gêneros, atribuindo e revelando novos sentidos a essas

diretrizes. Bosi (2003, p. 27-28) sugere a síntese de perspectivas estéticas e analíticas ao pensar etimologicamente a palavra arte em alemão: “Kunst, partilha com o inglês Know, com o latim cognosco e com o grego gignosco (= eu conheço) a raiz gno, que indica a ideia geral de saber, teórico ou prático”.

A semelhança das ideias principalmente de Bakhtin com o Modernismo brasileiro é acentuada quando considerado um elemento recriador presente em ambos: o riso como força de desconstrução recriadora, como antítese desafiadora de lógicas e como percepção da ironia que revela aspectos dialógicos da linguagem. Considerar o riso e observar seus efeitos de sentido é algo comum aos dois horizontes de pensamento. Há na ideia de um primitivismo de construção esses efeitos essencialmente reunidos num mecanismo de trabalho com a antítese e com o contraditório – afinal, para Bakhtin (2011, p. 348): “a dialética é o produto abstrato do diálogo”. Uma espécie de exploração artística e analítica de contrários. Um certo olhar para os mecanismos bivocais constitutivos da linguagem que desafia a oficialidade e uma cultura racionalista ocidental (cartesiana). A desconstrução que refaz sem abrir mão do riso, que não destrói.

Por que a paródia, recurso tão explorado pelo Modernismo brasileiro, uma forma típica de lidar com a palavra-alheia pela reação ao evento discursivo, tem humor? Pois representa desconstruindo, cria o tropeço: a quebra de expectativa de um andar, ou seja, de um fim sugerido pela linguagem anterior a ser parodiada. Desse modo, reconstitui os sentidos em vias de mão dupla, com uma certa equivalência na diferença, tal como afirma, apesar de se situar em outro registro teórico, Jakobson (1968), ao pensar a linguagem. Na medida em que se desidrata o objeto parodiado recria a singularidade que não sobrevive sem a imagem alvo do riso – há, portanto, uma dependência assegurada por relações dialógicas, pela via de mão dupla da produção de sentidos.

Beth Brait ao analisar *Madame Pommery* (1920), obra pouco comentada e com força inspiradora de formas modernistas, trabalha a função da ironia na recriação da linguagem. Aborda em sua análise, portanto, um objeto comum ao escopo teórico do Círculo e à matéria experimental do Modernismo, a heterogeneidade de vozes. Assim, escreve a autora: “essa condição do discurso de existência do discurso se vai espelhando em várias instâncias, confirmando a heterogeneidade como a condição a ser exposta pelo processo irônico” (BRAIT, 2008, p. 163).

Ambos, Modernismo brasileiro e o pensamento do Círculo, realizam um trabalho a partir da materialidade da linguagem – o que para um domínio estético soa mais óbvio. A

linguagem trabalhada pelo riso ou pensada tendo o riso por objeto recai nos indícios de seu próprio funcionamento. O riso parece ser, ao mesmo tempo, criador e analítico, como se resguardasse a latência dos domínios estético e cognitivo. Bakhtin (2013a), adiante – e em tom volitivo expresso, sugerido pela tradução no sequenciamento de pronomes demonstrativos – trata da importância teórica do riso, um elemento artístico-criador: “esse racionalismo abstrato, essa negação da história, essa tendência ao universalismo abstrato, essa falta de dialética (separação entre a negação e a afirmação) impediram-nos de compreender e dar um sentido teórico ao riso ambivalente da festa popular” (BAKHTIN, 2013a, p. 101). Ainda sobre a latência analítica do riso, ela pode ser considerada na sua função crítica, conforme destaca Benjamin (2017, p. 103), ao ironizar grandes abstrações: “não há melhor ponto de partida para a reflexão que o riso. E que a vibração do diafragma costuma ser um melhor estimulante do pensamento do que as vibrações da alma”.

Ernst Cassirer (2001) ao pensar as formas simbólicas, movimento de maior abstração que dos gêneros do discurso, mas igualmente pensado como formas de se lançar um olhar sobre a realidade, destaca a linguagem como um dos estágios progressivos do aparecimento da consciência. Tipo de formação que apresenta um constituinte operacionalizador da lógica, da concepção do numeral e, portanto, dos movimentos de abstração em que o pensamento se desenvolve. Um estágio em que a particularidade pode ser representada em modelos padrões homogêneos, “a ‘síntese do múltiplo’ de que a linguagem dispõe” (CASSIRER, 2001, p. 378). Desse modo, é na linguagem que se equilibra a relação entre sensível e intelectual, pois, segundo o filósofo: “em todas as suas manifestações e em cada etapa da sua evolução, constitui uma forma de expressão simultaneamente sensível e intelectual” (CASSIRER, 2001, p. 416).

Esse equilíbrio é fundamental, entretanto pode ser abalado por grandes abstrações. Isso pensado em um extremo reduz o lado mais concreto da multiplicidade, do mitológico, do estético. É nessa medida que o Círculo de Bakhtin parece considerar, e equilibrar, o outro lado deste aspecto puramente intelectual. Não por acaso evita recair em formalismos e se aproxima da vida. Como se resgatasse na linguagem um plano operador mais primitivo – tal como o primitivismo renovador de Mário de Andrade. Não há um eu absoluto, mas um eu-outro percebido na concretude das relações (o riso é viabilizado na concretude) e que é mascarado na abstração. Tal como mencionado, a relação dialógica é inerente à linguagem, mas pouco explicitada e é uma forma de materialização, no plano mais concreto, de movimentos dialéticos. Nesse sentido, Mário de Andrade foi um perfeito observador da bivocalidade

discursiva. Sua perspectiva artística amplia a dialética à concretude do dialógico e sua síntese de poeta reduz o múltiplo e o oposto à fronteira latente da imagem prenhe de sentido. Coloca-se em um limiar tão generoso de saída criativa que o efeito de suas imagens é fatalmente polissêmico, e seminal. Gilda de Mello e Souza, em seu trabalho de pensar a força estrutural da música popular na gênese de *Macunaíma*, destaca esse traço dialógico, o tupi e o alaúde, em Mário de Andrade: “um grande manejador de contradições” (SOUZA, 2003, p. 48).

Nada em Mário é estático e dócil à normatização, resiste. E a força de sua obra no tempo, tal como a força antecipadora de Dostoiévski pela articulação de diálogos remotos e inimagináveis, é fruto dessa polissemia que é mais ampla que a imagem em si. Ou seja, a imagem como efeito do enunciado, o que pressupõe dizer do enunciado também pelo lado menos individualizante, como formação a partir de um gênero. Quer dizer, articula-se em Mário algo mais amplo que a imagem desconectada ou dissecada do corpo da linguagem, ela é processo e produto. É resultante do jogo entre gênero e enunciado, do tensionamento criador. Não é por acaso que o romance *Macunaíma* é tão indeterminado, e não há de surpreender, por isso, sua vigorosa força no tempo. Ou como coloca Souza (2003, p. 85): “a obra é ambivalente e indeterminada, sendo antes o campo aberto e nevoento de um debate, que o marco definitivo de uma certeza”. Enquanto debate vive formando interlocução, enquanto marco definitivo de uma certeza instaura um acabamento pontual. O romance moderno é operacional nesse sentido, funciona como uma perspectiva que trabalha múltiplas vozes e cria uma instabilidade fecunda, conforme destaca Telê Ancona Lopez ao se referir a *Macunaíma* (1928), fundamentada na polissemia pensada por Bakhtin, sobre as possibilidades do gênero: “põe em contato vozes várias, diversos modo de ver, misturando-os sem aviso prévio...” (LOPEZ, 1996, p. 43).

Muitas diferenças residem na comparação proposta, a começar pela preponderância do ponto de vista estético em vista do analítico em um caso e o contrário da relação de forças em outro. Porém, a teoria do Círculo e em especial as ideias de Bakhtin apresentam um fator de grande singularidade na multidão de teóricos. Apresenta uma sensibilidade artística – parecem romancistas teóricos, ou sugerem uma compreensão acolhedora do ponto de vista da *práxis* do artista. Um exemplo importante é a visão de romancista de Cristovão Tezza, que concorda com a teoria analítica do Círculo ao discutir, a partir de seu ponto de vista prático de autor de romance, a construção de vozes própria da natureza do gênero: “essa voz que fala – o romancista – talvez seja um bom ponto de partida para essa breve resenha sobre as vozes do romance” (TEZZA, 2005, p. 209).

Outro ponto de convergência seria a influência marxista no movimento brasileiro, o que, da parte do Círculo, também pode ser percebida, porém sem grandes reduções ao determinismo econômico. Percebe-se, no primeiro caso, esse diálogo com o marxismo na relação com o futuro. De criação e de transformação de uma realidade estética. Não é por acaso, e o referencial de pensar os gêneros do discurso é útil como critério, que um gênero robustecido pelo próprio Karl Marx tenha sido tão importante para se pensar as formas modernistas. Trata-se do manifesto, com sua condição discursiva, que coloca uma relação de alteridade com o tempo, com um futuro de criação. Duarte (2014) aponta essa influência dos manifestos na visão transformadora do movimento estético, tão recriador e inovador quanto a teoria do Círculo. Os manifestos abrem um aspecto de memória de futuro, de um passado pela frente – mesmo que para sua negação radical, mas não menos dialógica por isso – na concepção de realidade do Modernismo brasileiro. Primitivismo, tradição e manifesto (futuro) são possíveis elementos dados ao ponto de vista de uma cultura em que tempos distantes coexistiam fazendo nascer fronteiras e novas formas de dizer a alteridade.

Na aproximação entre o Modernismo brasileiro e o pensamento do Círculo para se evidenciar uma viabilidade dialógica na cultura, há um certo retorno recriador, um passado com portas a se abrir. A história das culturas russa e brasileira, que criaram as condições desses movimentos intelectuais, revela fronteiras produtivas. Ou seja, formas de ambiguidade que se ligaram a uma entrada parcial e vacilante na modernidade. As relações próprias entre campo e cidade, a coexistência de formas arcaicas e modernas e uma certa descentralização do referencial europeu. Berman (2007) analisa o contexto social de uma Rússia não realizada na modernidade (marginal), a partir do século XIX. Momento, talvez, semelhante à marginalidade condicionadora de certa atração e de certa forma de lidar com a produção de sentido e vozes coincidentes com a realidade do Modernismo brasileiro:

A angústia do atraso e do subdesenvolvimento desempenhou um papel central na política e na cultura russa, da década de 1820 ao período soviético. Neste período de cerca de cem anos, a Rússia lutou contra todas as questões a serem enfrentadas posteriormente pelos povos africanos, asiáticos e latino-americanos. Podemos, pois, interpretar a Rússia do século XIX como um arquétipo do emergente Terceiro Mundo do século XX (BERMAN, 2007, p. 206).

A porta de entrada da cultura brasileira no contexto do modernismo e da modernidade deslocada explicita-se em função das obras escolhidas para esse fim (o filme e o romance). Isso pode constituir perspectivas de compreensão sobre as ideias do Círculo, considerando o



interesse e a semelhança da relação com o discurso-alheio nas duas culturas. Tem-se o caso de um objeto de estudo entranhado em seu referencial teórico e que, por essa compatibilidade em domínios distintos, pode contribuir com o que se teoriza ao pensar a linguagem e revelar aspectos do objeto a ser pensado.

Não é de se surpreender a grande aderência e vigor que os estudos sobre o Círculo têm no Brasil. Parece existir, para além das superfícies acessórias, um sentido cultural de justificação e de fecundidade. Um diálogo possibilitado que é também uma compreensão interna, ainda que muito turvada, de certos rumos culturais e políticos da história do país. Um caso curioso dessa recepção liga-se ao ensino e a cultura colonizada. A linguística foi tomada por uma perspectiva de ensino, da explicação e da descrição da língua, o que admite certo posicionamento diante do objeto de estudo: um distanciamento que instaura a necessidade de aprender. Essa distância do que constitui uma identidade, a língua, é algo muito sensível a uma cultura colonizada, o que gera reação crítica tanto quanto recepção conformada postas nas futuras ressignificações críticas da linguística (vertentes, perspectivas teóricas, disciplinas).

Sabendo de sua tradição, conforme analisa Volóchinov (2017), o pensamento linguístico nasce do exame de uma língua alheia e morta. O latim, sem ao que responder, sem um sentido para se renovar no tempo, desconecta-se da vida e dos elos reais da linguagem: forma-se um objeto monológico mais dado a ciências da natureza. Nas palavras do teórico: “a língua morta, escrita e alheia é a definição real da linguagem do pensamento linguístico” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 186).

É preciso imaginar toda a dimensão disso para uma cultura cuja escrita foi um evidente e recente instrumento de dominação, algo que se expressa na ironia de Macunaíma ao dizer que a escrita é outro idioma do país. Ángel Rama em seu livro *A cidade das letras* (2015) mostra o uso instrumental das “Letras” como meio de dominação social na América Latina. Assim, ele inverte Saussure que estuda a *langue* a partir da língua falada: “esta palavra escrita viveria na América Latina como a única válida, em oposição à palavra falada que pertencia ao reino do inseguro e do precário. Mais ainda, se pôde pensar que a fala procedia da escritura, numa percepção antissaussuriana” (RAMA, 2015, p. 27).

A percepção da linguagem como enunciado não cria um distanciamento da língua materna, não a coloca como objeto dado ao reconhecimento (sinal), efeito de tornar alheio e estrangeirar língua como objeto monológico. Percebe-se, pela compreensão da noção de enunciado, a língua como perspectiva, como efeito de sentido que considera sua possibilidade

na cultura operando as possibilidades da língua materna em sua materialidade. Ou seja, é mais próxima de uma consciência coletiva, cultural e, eventualmente, nacional. E em certa medida aproxima-se de uma concepção de linguagem cara ao modernismo.

O conceito de enunciado propicia trabalhar a linguagem e a língua sem se estranhar diante dela – é muito comum nas salas de aula o aluno dizer não saber falar português. Ao mesmo tempo que o conceito de enunciado tem boa recepção explicável pelas condições culturais – ele ainda é um desafio a ser trabalhado no ensino. O que revela duas facetas responsivas de uma cultura colonizada: como sintoma da herança colonial e como resposta crítica.

Há, ainda hoje, um receio de olhar a partir da interioridade da cultura brasileira. No sentido de um ponto de vista ainda marginalizado que impossibilita enxergar esse grande passado pela frente que é, na verdade, a força cultural de uma criação própria. O racismo não superado, por exemplo, é um sintoma desse passado mal resolvido com reflexos na cultura, conforme o pensamento de Lilia Schwarcz (2019). Racismo que pode ser problematizado, percebido e elaborado a partir de uma forma de pensar a linguagem pelo enunciado. Tão importante quanto a dicotomia entre *langue* e *parole* é a relação entre gêneros do discurso e enunciado.

O discurso distanciado do cotidiano – das esferas público-oficiais – compõe também a cultura, não se deve negá-lo. Essa relação com o discurso mais ligado à identidade do país é uma forma de alteridade própria que se constitui na cultura do Brasil – a ideia de ser brasileiro se liga a um sentimento “de dentro”, de informalidade (proximidade com o cotidiano), como uma expressão da interioridade em proporções reduzidas. Macunaíma expressa bem esse comportamento, e o domínio estético com sua capilaridade a partir do cotidiano e abertura a essa instância parece ser um bom plano de expressão a uma tomada de consciência sobre a cultura. Essa interioridade recriativa é uma forma de resistência em assumir um olhar determinado pelo modelo tradicional de discurso-alheio (distanciado do cotidiano), “de fora”, que impossibilita, se tratado como forma de reverência na fusão de vozes (cópia, dublagem), as armas da réplica recriadora. Essa internalidade não é pura e sim social constituída de diálogos (conflitos) que criam efeitos ilusórios sobre o que é externo e interno, afinal, discursivamente, não existe essa barreira. Apenas efeitos e ênfases ligados ao modo de dizer a alteridade.

Uma questão pertinente e justificadora da escolha pela perspectiva teórica do Círculo coloca a cultura em primeiro plano na relação das ideias com as escolhas acadêmicas. Roberto

Schwarz dá o tom da moda acadêmica e de sua dinâmica algumas vezes suspensa às reais necessidades de avanço – desconectada dos signos da cultura. Algo muito revelador de uma natureza de alteridade inerente à recepção das obras acadêmicas no país. Assim, escreve, na década de 1970, sobre o estudo da Teoria Literária no Brasil, ponto que sugere uma crítica epistemológica geral:

Resulta a impressão – decepcionante – da mudança sem necessidade interna, e por isso mesmo sem proveito. O gosto pela novidade terminológica e doutrinária prevalece sobre o trabalho do conhecimento, e constitui outro exemplo, agora no plano acadêmico, do caráter imitativo de nossa vida cultural (SCHWARZ, 2014, p. 82)

A proximidade cultural produzida pela condição marginal em relação a uma cultura fortemente eurocêntrica na história do pensamento e as circunstâncias de entrada na modernidade condicionam uma forma de olhar a linguagem. O que possivelmente pode ser observado nas produções culturais. Ainda com Schwarz (2014, p. 61), o autor reconhece paralelos entre as literaturas russa e a brasileira: “de dentro de seu atraso histórico, o país impunha ao romance burguês um quadro mais complexo. A figura caricata do ocidentalizante, francófilo ou germanófilo...”. E logo em seguida:

O sistema de ambiguidades assim ligadas ao uso local do ideário burguês – uma das chaves do romance russo – pode ser comparado àquele que descrevemos para o Brasil. São evidentes as razões sociais da semelhança. Também na Rússia a modernização se perdia na imensidão do território e da inércia social, entrava em choque com a instituição servil e com seus restos... (SCHWARZ, 2014, p. 61)

A incompatibilidade entre teoria e cultura não se trata, obviamente, de uma questão em hipótese alguma generalizável nas práticas acadêmicas do Brasil. Com excelentes trabalhos e formas inovadoras de propor fenômenos. O conceito de perspectivismo de Eduardo Viveiros de Castro (1992), que pensa a constituição do valor dos seres pela relação do indígena com sua cosmologia da floresta, é um dos muitos exemplos (a própria nomeação do conceito já adianta uma reflexão que envolve discurso e alteridade), assim como o pensamento de Milton Santos – um dos maiores intelectuais do Brasil, pensador, negro e que também problematizou a alteridade (centro e periferia). Parece mesmo haver uma condição de dizer a alteridade no longo processo discursivo da história, um lugar potencialmente dialético na constituição do olhar intelectual dos negros – sujeitos constituídos, em razão do colonialismo, por fronteiras atlânticas.

Um caso curioso da fecundidade das ideias do Círculo na recepção cultural do Brasil é o ensaio *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro* (1996) em que parece haver uma concepção das ideias do Círculo muito maior que a tímida e indireta citação de Bakhtin. Roberto DaMatta trata sobretudo do rito do carnaval, em um de seus aspectos vistos como “desfile polissêmico” (DaMatta, 1996, p. 59) e nutrido pelas formas do cotidiano, em contraponto (diálogo) ao Dia da Pátria (aponta a continência dos gestos, o sério) para apresentar uma reflexão sobre a dramatização da ideologia, dos valores e das relações de uma sociedade.

Sua concepção de ritual aproxima-se da noção de gênero na teoria do Círculo. Escreve o autor: “minha tentativa foi a de definir cada um desses momentos como discursos sobre a estrutura social, de tal modo que tais discursos são simbólicos e expressivos de posições na estrutura social” (DAMATTA, 1996, p. 71). Seu registro de análise passa por uma concepção de discurso quando reflete sobre a materialização discursiva, sua transformação em signo que passa então a refletir outra realidade – nos moldes do pensamento de Volóchinov (2017). Assim, diz o autor brasileiro em recorte e linguagem cinematográfica que evidencia a proximidade da mitologia (imagética e narrativa), recurso explorado no romance de Mário de Andrade, com o cinema:

Minha posição é de que o rito, como o mito, consegue colocar em *close up* as coisas do mundo social. Um dedo é apenas um dedo integrado à mão, e essa mão a um braço, e esse braço a um corpo. Mas, no momento em que se coloca no dedo um anel que marcará o *status* matrimonial de uma pessoa, esse dedo muda de posição. Continua a ser um dedo, mas ao mesmo tempo muito mais que isso. De fato, esse dedo é algo que pode ser destotalizado e visto como um elemento independente, associado a um anel e a uma posição social. Colocou-se, assim, o dedo em *close up*” (DAMATTA, 2017, p. 77).

“Destotalizar” é o mesmo que tornar signo discursivo. Trata-se do discurso que se caracteriza pelos endereçamentos de voz e de respostas (capacidade de produzir sentido). Portanto, dos diálogos impossíveis numa abstração. O antropólogo parte de um ponto de vista teórico estruturalista na esteira de Lévi-Strauss, o que pode explicar certos receios.

Essa proximidade entre as culturas russa e brasileira explica a fecundidade cultural da teoria do Círculo no Brasil. Não por acaso há semelhanças literárias, por exemplo, como já anunciava Roberto Schwarz. Em um caso emblemático, Sérgio Buarque de Holanda, em carta a Mário de Andrade, dá o tom da influência de uma literatura que também fecundou a teoria do Círculo. O historiador escreve, em 1925, em surpreendente tom utópico, no contexto de

formação e consolidação do movimento Modernista (momento de embate e sonho vanguardista), apostando no peso de um poeta russo para a geração. Trata de um poeta que tematizou a vida camponesa na Rússia czarista, Nikolay Nekrassov – muito apreciado por Dostoiévski. Nas palavras epistolares de Sérgio Buarque: “me lembrei de lhe enviar porque acho que ele fez qualquer coisa pra Rússia de seu tempo que não está muito longe do que os melhores da nossa geração (?) desejam fazer ou já têm feito pelo Brasil” (HOLANDA; ANDRADE, 2012, p. 75).

É preciso situar uma outra discussão que revela a riqueza do diálogo entre essas culturas aparentemente distantes, mas convergentes na literatura e na força de compreensão da linguagem pela obra matriz desses diálogos, o romance de Mário de Andrade. Trata-se do estudo de Haroldo de Campos, *Morfologia do Macunaíma* (1973), em que o autor faz uma relação entre a obra de Mário e a teoria de Vladímir Propp. Entre o registro artístico e analítico. Ao tratar do modo operante-fabular da obra de Mário de Andrade, Haroldo de Campos destaca, em um registro estruturalista, as recombinações de certas variações de uma fábula ideal e elementar “numa polimorfa metafábula” (CAMPOS, 1973, p. 58). Observação necessária e que exige a amplitude de pensar a linguagem sem se restringir totalmente à literatura, tamanha a importância do trabalho inovador de Mário de Andrade.

A dimensão da genialidade de *Macunaíma* (1928) e de sua compreensão de uma certa completude da linguagem está na possibilidade de poder ser captado e captar, pelas condições de produção de sentido singulares do plano estético, dois registros analíticos tão inovadores e, teoricamente, distantes, mas que em alguns momentos foram confundidos na história da recepção: o formalismo russo e o Círculo de Bakhtin. Adiante Haroldo de Campos, num movimento semelhante à abordagem deste tópico – que, entretanto, cria, mais densamente, um endereçamento ao Círculo de Bakhtin e não a Vladímir Propp – escreve ao comparar a obra de Mário de Andrade e a possibilidade teórica nascida naquela fértil década de 1920: “embora os propósitos do estudioso de Leningrado e do rapsodo de São Paulo fossem diversos pelo sentido vetorial de cada um, vejamos como, nos interstícios da teoria proppiana, inscrevem-se os indícios de uma possível operação textual, gerativa, como a que o *Macunaíma* consubstancia” (CAMPOS, 1973, p. 53). A obra de Mário cria uma linguagem e deixa ver os processos de criação dessa mesma linguagem, salienta algo de analítico sutilmente trabalhado na densidade estética. Nasce de um diálogo com múltiplas linguagens e oferece as condições de futuras recriações (seminal). Ou seja, as ferramentas de criação de sentido e de abertura de perspectiva sobre a realidade.

Essa força da obra se dá por uma compreensão integral da linguagem que se expressa na convergência de diretrizes teóricas distintas e importantes, cada uma com seu ângulo iluminador próprio. Campos (1973) vai ainda mais além, situa e separa a obra nos moldes em que Saussure (2012) pensa a linguagem chamando a atenção para uma ambiguidade que dá o tom dessa completude, a partir da criatividade coletiva e do toque personalíssimo de Mário de Andrade: “daí a ambiguidade fascinante do seu livro, que ao mesmo tempo contesta e atesta, artificial e anônimo, ‘fato de parole’ e ‘fato de langue’” (CAMPOS, 1973, p. 72).

Volóchinov (2017) pensa a *parole* como enunciado, “a língua (no sentido de sistema de formas) e o enunciado (*parole*) são elementos que compõem a linguagem” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 166). Portanto, há uma clara condição de vereda por onde se pode endereçar algumas análises, dada a riqueza da obra de Mário de Andrade enquanto compreensão da linguagem para além da linguística. Ou seja, trata-se de sua riqueza como laboratório para se pensar a metalinguagem. A linguagem tomada de perspectiva mais ampla e que, na obra de Mário, apresenta ganhos pela condição individualizante tão característica do domínio estético, que propicia as condições máximas para o enunciado cumprir o que melhor o distingue: ser único e irrepetível.

Gilda de Mello e Souza apresenta sua interpretação, eventualmente em resposta conflitiva com Haroldo de Campos, a partir do “modelo compositivo” da música popular destacando que “Haroldo de Campos acabou reduzindo um fato admirável de *parole* à banalidade da *langue*” (SOUZA, 2003, p. 45). Ou seja, sua análise destaca uma gênese de criação, uma perspectiva de gênero não engessadora, mas aberta à liberdade de criação tão viva em Mário de Andrade, e à individualidade enformadora do artista, seu aspecto de enunciado único e irrepetível. A autora procurou apresentar um olhar que “em vez de remeter o leitor ao universo extra-individual de existência apenas potencial da fábula, procurasse estabelecer um liame com a produção individual, de existência concreta da obra literária” (SOUZA, 2003, p. 45). Em suma, uma análise menos virtual e que dada sua concretude de olhar para o enunciado observa diálogos por procedimentos seminais de construção. Menos normativo, menos fábula normativa e, portanto, mais vivo como criação.

Enfim, os objetos de interesse dos modernistas e do Círculo (o riso, a palavra-alheia, a materialidade do discurso) sinalizam uma convergência estético-analítica interessante.

Para finalizar esse tópico, uma constatação de Stam (1992, p. 37) bastante curiosa apresenta uma coincidência, explicável culturalmente, entre Mário de Andrade, um escritor estudioso da linguagem, e a elaboração teórica de Bakhtin: “a metáfora musical de ‘polifonia’

(é interessante notar que Mário de Andrade, na mesma época, desenvolvia um conceito análogo no Brasil) evoca uma situação de harmonia complexa, em que o todo se veria prejudicado pelo desaparecimento de uma voz que fosse”.

## **2.2 Fronteiras e recriação do sentido**

Mário de Andrade e Joaquim Pedro situaram-se numa fluida fronteira histórica, cultural e estética. Em um lugar de enunciação importante a certas formas de acabamento, ou pontos de vista menos imersos e, portanto, mais propiciadores de um trabalho polissêmico como matéria de recriação. Sobretudo, tiveram a sensibilidade de perceber essa fronteira singular e absorvente.

Não se trata de perceber fronteiras como muros ou meios de dominação, mas como latência criadora. De modo, a não tomar, portanto, a perspectiva dos gêneros discursivos para engessamento ou aprisionamento de formas e sim de percepção de um manejo de estruturas flexíveis constantemente tensionadas pela relação entre a estabilidade relativa desses gêneros e a individualidade do enunciado. Essa fronteira de criação, contrária a uma noção de domínio e de jogo entre estruturas monológicas, está posta, como ausência, em uma falsa aparência de nacionalismo atribuída a Mário de Andrade. Na verdade, o escritor era um grande interessado pela brasilidade conforme aponta Knoll (1983). Percebia o elemento de criação ao tomar essa brasilidade que se traduz em uma forma de nacionalismo do ponto de vista menos oficial de defesa e propaganda da pátria, e sim, mais cotidiano (criador) e da vida – aqui o riso é um deslocamento de ângulo fundamental, já que o nacionalismo crítico pensado por Lopez (1996) se constrói esteticamente muito em razão do humor.

O olhar crítico ilumina avessos, revela o que se protege e o que se esconde atrás da convenção. Instaure fronteiras próprias e desnuda. Na crítica há sempre um lado cômico em potencial. Nessa medida, o riso é relevante como meio de observação da relação linguagem e os demais domínios da cultura, pois toma-os de múltiplos ângulos, de modo mais integral (integra contradições).

A noção de uma fronteira fluida converge com as ideias e epistemologias do Círculo: eu-outro, a resposta ao formalismo que monologiza seu objeto, o riso como forma de revelar o avesso, a visão do romance moderno como gênero que, em seu funcionamento, representa fronteiras e conflitos de vozes – absorve essas vozes na síntese do enunciado. Essas possibilidades de criação expressam-se sobretudo por meio da compreensão da linguagem

como acontecimento. Ou seja, como encontro de vozes que estimulam fagulhas de sentido. Conforme escreve Bakhtin (2017), o sentido depende da relação estabelecida, das condições plurivocais: “um sentido só revela as suas profundezas encontrando e contatando o outro, o sentido do outro: entre eles começa uma espécie de diálogo que supera o fechamento e a unilateralidade desses sentidos, dessas culturas” (BAKHTIN, 2017, p. 16). Assim, não é possível uma tomada absoluta dos fenômenos. O sentido é sempre parcial, o que não significa relativismo barato, afinal é preciso assumir parcialidades na cultura, pois saber com relação ao que se é parcial significa assumir um caminho coletivo (de nação). É preciso assumir quais parcialidades valem a pena – a neutralidade é a grande falácia do interesseiro e do vazio de finalidade coletiva. Assim, o sentido resulta de um encontro, por vezes expreso, como no caso do filme e romance aqui estudados, por outras vezes tácito, mas sempre perceptível na bivocalidade discursiva. Por isso não há purismos para o Círculo de Bakhtin, o que seria um caso de fechamento em ampla abstração (ausência de fronteira). Porém, há tendências em graus diversos, já que existe uma perceptível tendência da linguagem em apagar suas fronteiras constitutivas, de se monologizar. O que não se nota no romance de Mário de Andrade, dado seu efeito indeterminado, desestabilizador e seminal. E mesmo crítico em relação à linguagem.

Há uma metalinguagem que o constitui e sinaliza um sobressalente trabalho com a perspectiva como criação: do frutífero. É nessa medida que parece representar o que o engendra. Tudo parece brotar, nascer, vicejar na representação e no enunciado como efeito na cultura. Macunaíma ao se transfigurar em estrela ganha o texto celeste lido de qualquer lugar geográfico do país. Ganha universalidade. O céu como síntese, como fronteira absorvente de regiões, como sentido que acolhe, integra e frutifica uma imagem. O mesmo se dá com o romance em seu processo de criação verbal e como efeito de enunciado na longa cadeia discursiva da história, em sentido pretérito e futuro. Através dele se pode ver um passado e um futuro na literatura brasileira. Em um extremo dessa percepção, há um espelhamento entre o romance e o herói (elemento composicional). Por isso olhar para a metalinguagem é fundamental: o nome do herói intitula o todo de cada um dos dois enunciados, o fílmico e o literário.

A ausência de fronteiras criativas revela-se na imitação como ilusória fusão de vozes, própria da ideologia autoritária. Seja pelo sequestro da voz do outro, seja pela fusão passiva e reverente ao emblema, aos símbolos que, ao serem reproduzidos sem variação (rigidez), ampliam o domínio do poder. O efeito estético do kitsch é um exemplo nessa direção. Essa



impossibilidade de renovação de uma tradição, sobretudo em uma cultura patriarcal que passa, então, a reproduzir formas passadistas, é um ato conservador (de conservação). Entretanto, esse alcance é impossível já que o contexto é elemento de recriação. A ideologia da semelhança está no intento. Desse modo, a relação de Mário de Andrade e Joaquim Pedro com a tradição são exemplos contrários. Souza (2003, p. 22) comenta a verve criativa de Mário de Andrade e sua imaginação popular “evitando a subserviência da cópia”. Ou seja, a cópia como fusão de vozes parece expressar efeitos de hierarquia e lealdade mais que fecundidade artística, por isso mais voltado a uma ideologia conservadora, disciplinada e heráldica.

Essa ausência de fronteiras está inscrita em uma ideologia negadora de formas de dizer a alteridade e, portanto, das fronteiras criadoras. Não surpreende o fato do surrealismo ter sido insuportável ao nazismo com sua uniformidade (o soldado como cópia do outro), intolerância à deformação, culto à força, efeito de tornar o todo homogêneo por meio de um apagamento da singularidade dos sujeitos, de negar as reentrâncias como possibilidades, o grotesco e suas curvaturas que escondem misteriosamente o ângulo ao olhar controlador.

Um exemplo emblemático na política brasileira dessas fronteiras monológicas de dominação é o caso do ex-secretário de cultura do governo Bolsonaro, Roberto Alvim, expressamente neofascista, que em pronunciamento por vídeo “à nação” copia o ideólogo nazista Gobbels – desde à trilha sonora ao fundo até a determinação da ordem. Se houvesse nessa performance algum traço crítico seria uma paródia e não um ridículo culto ao poder. Solicitava ele, militarmente diga-se, a necessidade da arte brasileira em ser heroica, caso contrário não seria nada. O secretário colocava uma barreira à arte – parecia mesmo dar um ultimato. Instaura, portanto, uma fronteira de dominação. Não é de surpreender que parta de alguém tão imerso na adoração a um nazista. Talvez acatar a ordem ao avesso é mais recriador. Em razão da necessidade de se falar dos heróis do Brasil que se fale, então, do “herói da nossa gente”.

Esse olhar reverenciador, sem tomar a tradição criticamente, seria uma contradição modernista em Joaquim Pedro ao lançar sua perspectiva – uma fronteira de criação – sobre o Macunaíma literário. O valor dialógico do filme, de jogo de alteridades próprio de uma fronteira de criação, é sugerido por Silva (2016, p. 40) ao nomear o trabalho do diretor como “adaptação-contestação”. Sobretudo se tomado no sentido que a palavra “contestação” tem em espanhol: resposta (elemento que sinaliza o outro e, no todo arquitetônico, sinaliza o dialógico).

Uma noção de fronteira como meio de criação é sugerida por Volóchinov (2017, p. 205), ao destacar a palavra como ato bilateral: “a palavra é uma ponte que liga o eu ao outro”. Quer dizer, é observada a fronteira enquanto potencial germinativo e dinâmico: daquilo que se move e não se conserva – já que o outro nunca é o mesmo. Tem-se, nessa passagem seminal na teoria do Círculo, o discurso como acontecimento – encontro – e como ato: aquilo que ata (liga) e é, ao mesmo tempo, um acontecer (ação).

Sobre a riqueza das fronteiras Bakhtin escreve contra a especialização disciplinar que imerge a perspectiva e a esconde de outros encontros de vozes. Refere-se à redução teórica, especificação monológica, que pode desligar o conteúdo de alimentar e ser oxigenado pelo diálogo com a cultura. No contexto em questão trata da história da literatura:

Esquecia-se frequentemente de que as fronteiras desses campos não são absolutas, de que variam em diferentes épocas; não se levava em conta que a vida mais intensa e produtiva da cultura transcorre precisamente nas fronteiras de seus campos particulares e não onde e quando essas fronteiras se fecham em suas especificidades (BAKHTIN, 2017, p. 12).

O aspecto fronteiro é rico de sentido, e parece existir potencialmente na linguagem essa procura: a reflexão estrutura-se no mais das vezes pela comparação, um elemento a ser projetado e refletido, e a arte agrega a multiplicidade. São, sobretudo, formas de criação.

Uma metáfora da criação de um olhar é a fronteira entre Foz do Iguaçu (Brasil) e Puerto Iguazú (Argentina). Ambas as cidades dividem as Cataratas do Iguaçu que levam ainda mais beleza ao rio Paraná, marcador hidrográfico de seus lados. Circula por lá um discurso, turístico muitas vezes, de que o lado argentino das cataratas é mais bonito. Se percebido pela operacionalidade de uma noção de fronteira, como criação desse olhar, essa afirmação é falsa. Na verdade, o lado brasileiro revela a mesma beleza, porém se pode vê-lo apenas do lado argentino.

A metáfora em si é uma fronteira criativa. É no domínio estético que seu trânsito se dá livremente, onde seu controle é inconcebível. Não se encontram metáforas na ordem autoritária, cuja precisão e tom, postos em sua estilística engessada, desoxigenam a dúvida e a crítica sugerindo o desejo de acatamento automático. É nesse sentido que a arte é um laboratório de vozes, do múltiplo e, portanto, um campo de liberdade criativa. É a linguagem em seu estado mais dinâmico, livre, elástico e vivo, portanto, um domínio mais integral de tomada de consciência sobre a própria linguagem.

A problematização das fronteiras é emblemática no caso de Mário de Andrade e Joaquim Pedro, afinal eram sujeitos que transitavam por diversos campos, críticos de formalismos, inovadores e afeitos ao horizonte social. Apesar do experimentalismo, a obra de Mário de Andrade ganha contornos próprios pelo diálogo que o autor estabelece entre a autonomia da arte e da vida, conforme destaca Duarte (2014):

Mário rejeita as concessões ao gosto comum do público, amparando-se na autonomia moderna da arte que assegurava ao poeta fidelidade exclusiva a si e à exploração da linguagem, que o dispensaria de atender a imposições externas ao trabalho na própria obra. Isso seria uma primeira característica vanguardista. Só que outra se opõe a ela. É a vontade de se misturar ao mundo, de ser homem entre os homens, em vez de artista entre os homens (DUARTE, 2014, p. 19-20).

Na obra de Joaquim Pedro, o Cinema Novo escapa de hermetismos sem deixar de ser recriador, assim como em Mário o Modernismo não se perde em vanguardismo puro. A autocrítica do escritor, responsiva à criação de *Paulicéia Desvairada*, em carta a Carlos Drummond de Andrade, revela uma preocupação crítica rumo ao social, à comunicabilidade e ao desejo de “me igualar me desindividualizar” (ANDRADE, 2015, p. 139). Um desejo de coletividade não menos recriador e fruto de um pensamento sobre formas de dizer a alteridade, o que vai ao encontro e ajuda a compreender Mário como sujeito que se constitui também na cultura popular. Adiante revela ao amigo e poeta mineiro, em novembro de 1926: “ora, hoje eu quero gritar de tal forma que meu grito seja o de toda gente” (ANDRADE, 2015, p. 139).

Não se prejudica com isso, vanguardismo e vida, o alcance de inovação estética, notável em ambos. O dilema que percorre a história do Cinema Novo, sua comunicabilidade restrita a um pequeno grupo da intelectualidade brasileira, pode, coincidentemente, ser definido pela característica observada por Duarte (2014) sobre o Modernismo literário: “impasse entre a independência experimental e o compromisso comunicativo”. Questão talvez bem resolvida em Mário e Joaquim Pedro por esse trânsito social (fronteiras). Muito próprio de figuras enraizadas na cultura brasileira como o malandro e suas ambiguidades, conforme analisa Antonio Candido (1970) ao pensar o trânsito social e a singularidade do romance *Memórias de um sargento de milícias* (1852). Em Mário a percepção de uma metáfora adjetival que sintetiza um sentido fronteiro – o arlequinal – afirma tanto quanto o encontro dialógico com Joaquim Pedro em um signo tão ambíguo e malandro como Macunaíma.

Quanto às riquezas de sentido possíveis a partir das fronteiras um pouco da biografia desses artistas revela esses traços. Joaquim Pedro de Andrade era formado em física, de família aristocrática e de esquerda, sua obra caracteriza-se pela voz da literatura e o cinema. Mário transitou por diversas formas e gêneros do discurso, além de dedicar-se a cargos públicos, à etnografia, à música e a outros projetos.

Ambos se situaram em momentos de significativa mudança histórica. Mário em meio ao processo de frenética urbanização de sua São Paulo e de mudança econômica do país com a incipiência da industrialização, bem como o desgaste da política que culminaria, nos entornos da produção de *Macunaíma* (1928) com o fim do período conhecido por República Velha. Tem-se, em geral, no tempo de Mário de Andrade, a partir do contexto histórico observado em Duarte (2014), o momento das vanguardas europeias e suas vozes nas formas futuras; a psicanálise; o início do processo de modernização e urbanização singulares; o cinema; os efeitos prolongados da revolução russa e da primeira guerra mundial; a tendência de enfraquecimento de um modelo político e econômico no país, a necessidade de industrialização.

Joaquim Pedro viveu nas fronteiras de criação do Cinema Novo, do início ao fim do movimento com a formulação do tropicalismo. Houve em seu percurso de vida a ditadura militar de 1964 que impôs novas formas de comunicação e relação política, regime que sofreu um endurecimento maior no tempo de *Macunaíma* (1969); a divisão de vozes da Guerra Fria; a criação da estética tropicalista que retorna, de início, a Oswald de Andrade no teatro como fonte de recriação; a música popular e sua ampliação de público; a luta armada, a clandestinidade como contraponto de vida; a liberdade política como valor; a capilaridade da indústria cultural puxada pelo mercado; a ascensão de Hollywood; a cultura pop emergindo. Aspectos do contexto histórico observados em Xavier (2012).

Ambos viveram em momentos e fronteiras históricas significativas para a cultura brasileira. Tiveram a sensibilidade e a inteligência de percebê-las. São homens situados em fronteiras, múltiplos campos, com condições e desejo de inovação. Sujeitos que não ouviram – convenientemente – estrelas parnasianas, ou perdidos em abstração vanguardista desconectada do social, quase de fora (impossível em sua totalidade) de uma esfera cultural fértil. Esse lugar, essa fronteira criativa, é tão fundamental à criação como a vida. Isso visto de um lado da percepção – ou seja, desta recepção analítica – em que a desvalorização e a destruição da cultura e da memória histórica fecham os horizontes de renovação de sentido. Tempos em que direito individual e individualista parecem se confundir, em que o absurdo

parece estar domesticado no cansaço e no repúdio passivo. As redes sociais enquanto não utilizadas para fortalecer a coesão social e a democracia – como na Primavera Árabe – parecem, em alguns momentos, refletir uma espécie de jardim das delícias: um mosaico de situações fermentando alguma explosão. Essas bolhas, fronteiras dominadas pelo mesmo, fecham o olhar às possibilidades do múltiplo. Nas pinturas de Bosch há sempre uma sensação de mosaico feito a partir da incomunicabilidade entre os seres representados, afundados em suas situações.

Há uma sensação de superficialidade e de impotência da palavra, o diverso é opositor. Fronteiras dominadas em que muitos têm a vaga e narcísica sensação de dominar: no fundo é uma sensação de aprisionamento em bolhas. Volóchinov (2017, p. 208) dá a dimensão do efeito pernicioso dessa ausência de fronteira criadora ao destacar a relação entre pluralidade e riqueza interior: “quanto mais unida, organizada e diferenciada for a coletividade na qual se orienta um indivíduo, tanto mais diversificado e complexo será seu mundo interior”. Provavelmente, como se pode notar na citação destacada, o socialismo ético mencionado na obra do Círculo se chame democracia, em um sentido menos enganador. Stam (1992, p. 38), ao analisar a obra do Círculo, chama a atenção para essa característica: “concepção democrática de diálogo”.

A São Paulo de Mário de Andrade apresentava, em meio ao seu frenético crescimento, todas essas condições fronteiriças que se bem observadas têm grande potencial criador por sua riqueza conflitiva. Assim, Knoll (1983, p. 54) descreve esse cenário propício à criação: “se esta oposição faz de São Paulo uma cidade conflituada, a vivência do conflito torna o paulistano mais rico; o seu leque de experiências em virtude do que já foi apontado é mais amplo do que os habitantes de outras cidades brasileiras”. Em Joaquim Pedro, essa fronteira de criação é materializada artisticamente na ironia. Seu aspecto mais arlequinal.

Pensar o potencial de criação das fronteiras, esse lugar de estímulo à alteridade, é fundamental à compreensão das trajetórias de Mário de Andrade e Joaquim Pedro e do domínio de onde enunciam. Sobre fronteiras e o domínio estético, Bakhtin assim escreve:

A vida procura recolher-se ao esquecimento adentrando a si mesma, migrar para sua infinitude interior, teme as fronteiras, procura desintegrá-las, uma vez que não acredita na essencialidade e na bondade da força que forma de fora: rejeição do ponto de vista de fora. Neste caso, evidentemente, a cultura de fronteiras – condição indispensável de um estilo seguro e profundo – se torna impossível; é precisamente com as fronteiras da vida que nada se tem a fazer; todas as energias criadoras migram das fronteiras deixando-as entregues à própria sorte. A cultura estética é uma cultura de fronteiras e por isso pressupõe um clima caloroso de profunda confiança que abarque a vida. A criação convicta e fundamentada e a elaboração das fronteiras – externas e internas – do homem e do seu mundo pressupõem solidez e suficiência de posição fora dele, da posição em que o espírito pode permanecer longamente, dominar as suas forças e agir com liberdade (BAKHTIN, 2011b, p. 188).

No *Macunaíma* de Mário de Andrade o leitor brasileiro se torna um estrangeiro em sua própria terra, cria-se uma fronteira de percepção que parece ser intensificada pela fronteira peculiar com a vida, efeito próprio do domínio estético. O romance desenraiza enraizando. A profusão de palavras-alheias a uma forma de leitor, do vocabulário indígena e africano, deixa qualquer erudito, criado nos moldes do cânone ocidental e mais europeu, semianalfabeto. Como se sentisse “na pele” o seu lugar deslocado ao olhar para a cultura, como se precisasse atravessar uma fronteira para ver melhor. Cria-se uma alteridade, ao mesmo tempo que é criada, para se alcançar um olhar por meio de uma forma de lançar esse olhar sobre a realidade – a linguagem parece operar para ampliar o próprio raio de domínio da linguagem.

Os lugares fronteiriços por onde transitaram Mário de Andrade e Joaquim Pedro é um lugar de percepção alteritária – não autoritária – da realidade. Um lugar artístico que recria formas de dizer e que condiciona a busca de fronteiras de sentido, matéria importante de renovação discursiva.

Uma outra fronteira que os constitui é temporal. Da relação com o passado e com a tradição. Schwarz (2014) escreve sobre a estatura isolada de Mário de Andrade, Machado de Assis e Antonio Candido – pode-se incluir Joaquim Pedro pelo critério dialógico que os constitui: “todos souberam retomar criticamente e em larga escala o trabalho dos predecessores, entendido não como peso morto, mas como elemento dinâmico e irresolvido, subjacente às contradições contemporâneas” (SCHWARZ, 2014, p. 83). Essas contradições são possíveis enquanto demandas a serem respondidas, ou seja: enquanto um olhar de futuro.

Feita a abordagem inicial que encabeça este capítulo passando pela relação dialógica que fundamenta a teoria do Círculo observada da cultura brasileira e sua recepção na forma do diálogo com o objeto de estudo, bem como a condição fronteira de Mário e Joaquim Pedro

na produção de sentido que é mais ampla que o conteúdo domesticado por formas estáveis e tradicionais, será dada especial atenção aos conceitos pensados à luz do Círculo.

### **2.3 Relações dialógicas na caracterização das perspectivas do romance e do filme**

Para uma melhor fundamentação teórica serão apresentadas as noções de enunciado em seu desdobramento bivocal e de gêneros do discurso – já que o próximo capítulo busca adotar esse conceito em sua relação com o domínio da cultura. Desse modo, será possível preparar o debate considerando os elementos que contribuem na constituição das distintas perspectivas que envolvem a relação romance e filme nesse diálogo de criação.

Segundo a muito conhecida reflexão de Volóchinov (2017), o signo além de ser parte de uma realidade social ele a reflete e refrata. Seu funcionamento discursivo aponta para uma intervenção sobre o mundo motivada pelas vozes que só respondem e criam sentidos por integrarem parte de uma cultura. Essa produção do sentido não seria possível fora do domínio cultural – fora da cultura não há salvação. Assim, a compreensão do enunciado exige suas fronteiras, seu lugar que o localiza na cadeia discursiva sem desconsiderar essa atmosfera plena (cultura) que oxigena os diálogos que constituem e produzem esses enunciados. Volóchinov define então o enunciado a partir de um escopo amplo que o situa e o localiza enquanto processo e produto:

Os enunciados são unidades reais do fluxo da linguagem. Não obstante, justamente para estudar as formas dessa unidade real, não se pode isolá-lo do fluxo histórico dos enunciados. O enunciado em sua totalidade se realiza apenas no fluxo da comunicação discursiva. A totalidade é determinada pelas fronteiras que se encontram na linha de contato desse enunciado com o meio extraverbal e verbal (isto é, com outros enunciados) (VOLÓCHINOV, 2017, p. 221).

Por isso, é importante nas análises considerar as fronteiras que delimitam filme e romance: início e fim (acabamento). Já que esses elementos que situam cada unidade real é uma intervenção no fluxo histórico dos enunciados. Não por acaso, essas fronteiras que delimitam o romance e o filme são distintas e úteis à caracterização desses discursos. Nessa medida, o diálogo possível na cultura propicia a percepção de certas estabilidades que revelam a natureza social da linguagem por meio de padrões que possibilitam observar esses enunciados como resultantes de um escopo maior que ecoa na produção de sentido. Essa possibilidade de sistematização de conjuntos convergentes de enunciados na cadeia histórica é também um lugar de observação da própria linguagem, examinada como gênero do discurso,

na relação com a atividade humana. O que é fundamental na preparação do olhar para as distintas formas de apreensão do mundo representadas pelas duas obras que compreendem esse estudo. Na passagem seguinte, Bakhtin (2016) chama atenção para esse jogo entre enunciado e gênero discursivo:

Os enunciados e seus tipos, isto é, os gêneros discursivos, são correias de transmissão entre a história da sociedade e a história da linguagem. Nenhum fenômeno novo (fonético, lexical, gramatical) pode integrar o sistema da língua sem ter percorrido um complexo e longo caminho de experimentação e elaboração de gêneros e estilos (BAKHTIN, 2016, p. 20).

Em casos de recriação dialógica, a criação de um discurso referenciado em outro potencializa perspectivas quando observadas variações da enunciação e seus modos de produção dos enunciados – a elaboração verbal da literatura se desdobrando e sendo recriada pela imagem em movimento. Um exemplo dessa dinâmica na relação direta entre romance e filme seria a palavra refratada pela imagem em outro contexto espaço-temporal, especificamente na passagem da palavra do narrador literário à voz do personagem fílmico criada pela condição da imagem em movimento – a delegação da voz do narrador literário ao discurso direto do personagem fílmico. A passagem de um estilo para o outro, condicionada pela relação com diferentes destinatários no caso do romance e do filme estudados, apresenta uma força de recriação quando observadas suas formas próprias de apreensão do mundo: “a passagem do estilo de um gênero para o outro não só modifica o caráter do estilo nas condições do gênero que não lhe é próprio, como também destrói ou renova tal gênero” (BAKHTIN, 2016, p. 21). Essa renovação é observável na singularidade do filme de Joaquim Pedro que, conforme será apresentado nas análises, estabelece diálogos que caracterizam uma mensagem de inovação transmitida: do romance inovador na gênese do filme que alcança uma inovação, dada sua resistência a sistematizações – efeito que acusa uma inovação – e a aprisionamentos classificatórios.

A relação dialógica que comunga em um mesmo campo literatura e cinema caracteriza-se pelas respostas endereçadas nessa interlocução, o que sugere formas típicas dos enunciados na produção de suas diferenças (a literatura em seu registro verbal e o cinema no registro da imagem em movimento), ao mesmo tempo abrangidas pelo escopo que permite apreciar uma convergência: tratar conteúdos (temas) semelhantes por formas de composição e de estilos próprios. Essa perspectiva lançada entre as obras possibilita observá-las em resposta mútua particularizando cada maneira de apreender o mundo por meio de possibilidades de



materialização resultantes de suas avaliações sociais. Desse modo, Bakhtin caracteriza a relação enunciado e as esferas que se compõem por essas respostas possíveis:

Todo enunciado é pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera de comunicação discursiva. Todo enunciado deve ser visto antes de tudo como uma resposta aos enunciados precedentes de um determinado campo (aqui concebemos a palavra ‘resposta’ no sentido mais amplo); ele os rejeita, confirma, completa, baseia-se neles, subentende-os como conhecidos, de certo modo os leva em conta (BAKHTIN, 2016, p. 57).

Em *Macunaíma* de 1928, o repertório lexical no estilo apresentado pelo narrador do romance trabalha aspectos como a musicalidade, a mimetização da oralidade possível pela natureza da escrita (sua gênese oral como uma forma, observável no plano da metalinguagem, de representar o seminal), a divisão em refrãos e a riqueza de signos muitas vezes desconhecida pela perspectiva cultural do leitor. Aquele leitor formado nos domínios literários tradicionais, enrijecidos pela escrita, e formado no lento processo de urbanização do país em comparação com a Europa. De um país urbanizado antes pelas “letras” que pela experiência em uma cultura dominada pela palavra escrita e a cultura europeia.

A presença da herança rural na cultura brasileira e seus ecos longínquos sinalizam características próprias do processo brasileiro de urbanização. Holanda (1995) destaca essa força estruturadora – certamente, com reflexos na linguagem pela coerência com Volóchinov (2017). Segundo o historiador: “toda a estrutura de nossa sociedade colonial teve sua base fora dos meios urbanos. É preciso considerar essas condições que, por via direta ou indireta, nos governam até muito depois de proclamada nossa independência política e cujos reflexos não se apagaram ainda hoje” (HOLANDA, 1995, p. 73). A autossuficiência das grandes fazendas atropela a noção de um espaço público advindo da realização urbana. Nesse caso, a resolução de conflitos se dava em geral no espaço privado. Com efeito, a separação entre os domínios público e privado estabelece, na cultura brasileira, uma noção vacilante dessas esferas. Na literatura, a particularização do âmbito público na esfera cotidiana pode gerar efeitos de riso e criação. Vejam-se as crônicas e a singularidade desse gênero na cultura brasileira. Estariam aí alguns germes de uma predisposição em cotidianizar certos símbolos e acontecimentos públicos, de domesticá-los à esfera íntima e da criação a partir de instâncias cotidianas?

No romance de Mário, seu repertório lexical e a festa de nomes refletem a anomia de um país dividido entre o progresso e a realidade da experiência: de uma dimensão entre o

conhecimento da esfera pública e privada. Com uma vasta cultura marginal e, portanto, desconhecida dos leitores formados em moldes europeus. Essa profusão de palavras é um traço estilístico determinante da obra, bem acolhida pela perspectiva do romance por conjugar um manejo dessas instâncias discursivas (público e privado) e pela inventividade autoral. Esse traço relacionado à festividade de nomes não é trabalhado pela perspectiva cinematográfica de Joaquim Pedro. O que gera uma abertura, em contraponto, para se pensar a delegação da voz e a construção do enunciado pela materialidade própria do cinema, que responde de dentro de um campo artístico, com suas possibilidades composicionais próprias.

A oralidade como gênese da escrita é deslocada (recriada) pelo trabalho com a imagem em movimento implicando formas de produção do sentido inclusive na construção da relação autor (diretor) e herói. A representação dessa gênese é um efeito possível pelas condições composicionais do romance, que cria uma perspectiva a partir da cultura popular em sua tradição verbal no diálogo com o filme, como será visto nas análises propriamente ditas.

No romance de 1928, o material constituído pela palavra escrita revela um sentido de busca por sua origem (um passado). O que se pode perceber ao tratar a metalinguagem em seu aspecto responsivo, como caminho ao entendimento dessa perspectiva própria em relação ao filme de 1969. Os gêneros discursivos mais complexos, chamados de secundários pelo Círculo de Bakhtin, elaborados na história humana pelas formas de hierarquia, pelas necessidades comunicativas mais complexas ligadas ao desenvolvimento de estruturas sociais e avanços tecnológicos alimentam-se de gêneros menos complexos e cotidianos, considerados como primários, e de uma esfera eventualmente próxima à possibilidade da pessoalização e do riso. Assim, uma análise das perspectivas ligadas ao filme e ao romance considera a gênese que está bem marcada e observada na construção do riso. Quer dizer, o movimento que acusa vozes de criação próprias das esferas do cotidiano é também um revolvimento dos aspectos primários reelaborados na composição do filme e do romance. Esse movimento fértil, que indicia vozes na própria construção desses gêneros, é um modo de produção do sentido que deixa ver característica de construção discursiva dessas obras seminais. Bakhtin (2016) destaca esse jogo entre a complexidade de formação e a representação da gênese: “tais gêneros secundários da complexa comunicação cultural, em regra, representam formas diversas de comunicação discursiva primária” (BAKHTIN, 2016, p. 67-68).

Na recriação, a travessia da voz delegada ou apagada na relação autor e herói é um ato de valoração, de escolha e de resposta na composição. O caráter dialógico do enunciado, com seu desdobramento ao outro, coloca em jogo outra forma de intervenção, ou voz de

interlocução, que é a latência do seu sentido, conforme observa Bakhtin (2016), “o enunciado se constrói levando em conta as atitudes responsivas, em prol das quais ele, em essência, é criado” (BAKHTIN, 2016, p. 62). Ao refratar, esse enunciado acusa uma coação que indica a existência de vozes que apreendem, em partes, a realidade (realidade já parcial em função da inexistência de uma substancialidade absoluta). Não a toma por completo, entretanto cria capilaridades endereçadas que são caminhos de criação dos próprios enunciados, assim como de sua recriação. Como se vozes antigas, e vozes de outros gêneros, não perceptíveis no radar da obra em processo de recriação e imperceptíveis à autoria do espaço-tempo emergissem por esses diálogos. Como se a obra, anterior no tempo, respondesse em forma de réplica. Ponto que será apresentado nas análises, sobretudo pelo diálogo que o filme de Joaquim Pedro estabelece com outros gêneros e atrações importantes à gênese do cinema e ao futuro posterior ao filme.

Ao pensar a característica do enunciado é importante problematizar a palavra, material da intervenção literária. Antes de se materializar discursivamente a palavra é neutra, potencialmente hagiográfica. Desse modo, é aberta a múltiplas formas de trânsito e recepção. Sua neutralidade monologiza, na aparência linguística, um nomadismo contextual e uma amplitude para além do domínio do sujeito. Esse seu relativo livre trânsito transforma a própria palavra em uma rede capilar de situações ideológicas. Basta observar seu alto potencial de refração, afinal é disputada e partilhada entre pobres e ricos. Todos produtores de sentido através da materialidade verbal – diferentemente, em termos de intensidade, da imagem em movimento. Esse aspecto transitivo da palavra é observado por Freitas (2005): “a palavra como signo ideológico tem ubiquidade social, estando presente em vários lugares ao mesmo tempo, penetrando em todas as relações entre os indivíduos” (FREITAS, 2005, p. 308). Com sua força ampla de produção do sentido, a palavra pode representar discursos científicos e religiosos na voz do narrador literário em sua relação com o herói. É importante ressaltar: não se trata de ser o discurso científico ou religioso, mas de representá-lo. Aspecto possível sobretudo pelas características miméticas do campo artístico.

Ao argumentar sobre a potencialidade da palavra é necessário pensar sobre o caráter bivocal do enunciado, elaborado a partir do dialogismo romanesco. No sentido de abrigar mais de uma apreciação sobre o mundo, conforme define e traduz o glossário apresentado por Bezerra (2015). A palavra em si, em estado dicionário, é uma abstração neutralizadora de sentidos e, portanto, de respostas. Sua bivocalidade, e seu sentido enquanto encontro do outro viabilizado no elo da cultura, torna-se, então, pouco perceptível. Fora do domínio

neutralizador de respostas, uma mesma palavra pode apresentar sentido de baixo calão assim como forma de menor vulgarização. Depende ao que responde e como responde (fora da cultura não responde a nada), seja em contextos mais imediatos ou mais amplos na cadeia discursiva da história. A acentuação desse aspecto bivocal ganha vigor com o uso das formas transgredientes de criação, como o ritmo e a entonação, por exemplo.

Mário de Andrade, em seu *Macunaíma*, explora nas palavras do autor-personagem essa bivocalidade, no jogo do duplo sentido e das ambivalências, com a sugestão que a sonoridade e a conformação do contexto indiciam. No filme, se restrito às condições de construção pela câmera, essa bivocalidade expressa no duplo sentido pode ser criada por metáforas imagéticas ou imagens hibridizadas. A depender do projeto discursivo e, por vezes, da impossibilidade de simetria com a obra recriada. Essas sugestões advindas da obra-fonte aparecem e se resolvem recriadas em outra ordem no enunciado resultante desse diálogo.

Para exemplificar o trabalho como a bivocalidade, no romance de 1928 há uma sugestão do órgão genital que revela o disfarce de Macunaíma – travestido de francesa para seduzir o gigante peruano – e o uso imagético da mangueira ao final do filme revelando o “disfarce” fantasioso (como as fantasias de carnaval) do recurso cinematográfico – como se o próprio filme se fantasiasse. Por isso, a importância de pensar uma dimensão que se amplia ao aspecto da linguagem cinematográfica voltada para si e revelada nos efeitos toscos relevantes à observação dessa perspectiva, como se em “carne viva”. Os bastidores de produção da fantasia metalinguística revelam-se na bivocalidade de sentido por um avacalhamento do material: responde a um aspecto asséptico das produções de Hollywood e aos movimentos rumo às gêneses criativas em Mário de Andrade – seu trabalho de costura de múltiplos gêneros que coexistem no romance, quando entendido como enunciado, por meio da notável compreensão do caráter agregador do domínio estético. O que, em paralelo, se traduz numa forma de associar o herói à metalinguagem do próprio filme. Afinal, o herói não é acessório nessas duas obras, ele é um elemento composicional importante, portador de um conteúdo enformado esteticamente pelo autor. Por isso, a necessidade de considerar nas análises a relação autor/diretor-herói na observação da produção de sentido que constitui a interlocução entre filme e romance.

Essas diferenças de condições construtivas criam um ordenamento próprio de elementos na composição do diálogo e revelam aspectos da natureza da palavra e da imagem em movimento. A palavra, em registro próprio, diz sem mostrar. Desse modo, é porosa à representação de instâncias mais íntimas graças à sua onipresença social e cotidiana. Fala-se,

eventualmente, sobre a intimidade alheia por meio de projeção especulativa, como na fofoca, por exemplo. Mostrar a intimidade, por meio de imagens, tem um peso moral maior. Fora do domínio estético é uma prática tipificada na lei. Quer dizer, a palavra é mais enxerida e capilar, menos controlável e despudorada. Nesse caso, uma modalização à criação cinematográfica a partir da elaboração do discurso cotidiano pode colocar em registro próprio sua natureza criativa, com uma forma singular de criar o despudor a ponto de intensificá-lo. Entretanto, essa distinção das condições de perspectiva é algo que por esses tempos tem se modificado com as *lives*, os *you tubers*, a vigília dos acontecimentos por câmeras pessoais e uma cultura propensa à revelação da intimidade, como, por exemplo, na forma de representá-la como espetáculo: os *reality shows*. Praticamente toda esfera social e toda circunstância hoje estão suscetíveis à câmera e à produção de imagens em movimento.

Por esse alargamento da palavra às instâncias cotidianas, a bivocalidade explorada por Mário de Andrade no episódio da descoberta do disfarce da francesa resulta da compressão do contexto até a impossibilidade de outro sentido que não a representação do baixo (a baixeza). Conquista-se uma independência ao brotamento da palavra, à festa de nomes. Pode-se utilizar qualquer expressão, ou um leque amplo, em razão da liberdade do humor (potencialmente criador e crítico). Assim, uma condição contextual livre à nomeação é criada, coerente com a uma alegre festa de nomes que caracteriza o romance. É alcançada uma fonte de invenção, de abertura à palavra escondida no cotidiano por vezes menos explorado se considerar o discurso nas instâncias altivas da cultura. O que pode ser observado no duplo sentido construído pela entonação e afunilamento do contexto até a chegada à terra sem lei (sem coerção à escolha lexical), com sua abundância de nomes. No jogo de duplo sentido, o órgão genital do herói vai ser nomeado de “sim-sinhô”, sugerindo um elogio a sua virilidade e disposição escrava às exigências libidinais.

Ainda sobre as condições de perspectiva entre palavra e imagem cinematográfica como preparação para se pensar cada enunciado e seu canal de produção de sentido, o aspecto formal e informal da imagem leva em conta sua própria materialidade, ao contrário da palavra no romance. O efeito da materialidade da imagem no *Macunaíma* de 1969 responde ao caráter asséptico de Hollywood – como se o cinema se despisse de uma aparência principesca para descer, criticamente, à realidade do processo de invenção. Um “primitivismo”, com ares amadores próprios de um efeito tosco, intencionado e devorador. Possível de ser visto em Joan Miró na pintura e em Mário de Andrade, tal como afirma o escritor: “o nosso primitivismo representa uma nova fase construtiva” (ANDRADE, 2017, p. 20). Esse olhar

recriador (voltado ao futuro da construção) a partir do passado se dá também em instâncias superiores na perspectiva de criação de *Macunaíma* de 1928, como no caso do romance em relação à sátira menipeia: gênese de sua formação (retorno a uma gênese que resulta em uma obra seminal, como a relação escrita e oralidade).

O registro da perspectiva – a literatura por um lado e o cinema por outro – sua forma própria de apreender os aspectos do mundo, ilumina aspectos seminais de criação em um autor tão estudioso da linguagem como Mário de Andrade. Conforme escreve Bakhtin (2013, p. 121) sobre a dinâmica temporal prevista pela noção de gênero e sua forma de trabalhar certos primitivismos de inovação: “o gênero renasce e se renova em cada nova etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de um dado gênero”. A questão mais importante é que, apesar de ser um procedimento comum ao funcionamento discursivo, Mário de Andrade, como bom estudioso da linguagem que é, praticamente deixa esse funcionamento saliente. No caso do filme de Joaquim Pedro, a bivocalidade do material (aspecto cromático e plástico) é motivada pela avaliação social e pelo seu projeto estético-político que se vale de um retorno histórico, em registro literário, e de dentro do campo cinematográfico, para uma renovação. Ao contrário do filme, a materialidade da palavra no romance não é expressiva – não há uma incursão pela palavra no que tange sua fotografia. A palavra não se caracteriza pela sua matéria gráfica, cor ou plasticidade, por exemplo – algo que se daria futuramente, no tempo posterior ao romance e anterior ao filme, com o movimento concretista no contexto de uma cultura audiovisual intensificado e alimentado pelo mercado com a linguagem da publicidade.

Essa ideologia revelada no posicionamento sobre o passado como matéria de um futuro recriador aparece no modernismo e no cinemanovismo do Brasil. Talvez por necessidade, advinda de um olhar consciente sobre a cultura muito facilitado por uma perspectiva estética, de responder a um passado mal resolvido e que ecoa – olha-se, nas artes, para a cultura de uma fronteira, de um lugar de alteridade em relação à vida. De onde se pode notar aquele longo passado pela frente, tal como mencionado pela voz de Millôr Fernandes (1999). Nas palavras de Bakhtin (2017), essa latência entre passado e futuro, ou de fertilidade no devir, é observada: “os fenômenos semânticos podem existir em forma latente, em forma potencial, e revelar-se apenas nos contextos dos sentidos culturais das épocas posteriores favoráveis a tal revelação” (BAKHTIN, 2017, p. 15).

A noção de relações dialógicas neste contexto de estudo se dá pela via de mão dupla que caracteriza essa forma de interlocução, que pode ser observada na construção dos diálogos em Dostoiévski.

Bakhtin (2013) identifica na obra de Dostoiévski a criação do romance polifônico ao apresentar uma qualidade dos diálogos entre seus personagens. Os embates de vozes representam aberturas de fissuras de consciência e antepõem palavras à palavra do outro, de forma a explicitar a bivocalidade dos discursos discutida. É interessante notar o movimento de produção de sentido e abertura das fissuras (interpenetração discursiva) como um processo em via de mão dupla que expressa o inesgotável, o abismo e o infinito particular desses seres representados em uma espécie de verossimilhança do inacabamento humano.

Um exemplo de funcionamento dos diálogos está na passagem da metáfora da borboleta criada pelo investigador Porfíri, quando do segundo interrogatório de Raskólnikov no romance *Crime e Castigo* (DOSTOIÉVSKI, 2013). A metáfora versa sobre o incessante e circular movimento de voo do inseto em torno de uma vela acesa. Desse modo, fala então Porfíri: “o senhor já viu uma borboleta diante de uma vela? Pois então ele vai girar e girar assim, à minha volta, como se eu fosse uma vela: não prezará mais a liberdade, ficará cismado, confuso, enrolar-se-á todo, como uma rede, definhará, de aflito, até a morte!...” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 378). Trecho que se confirma em outras traduções, como na tradução de Paulo Bezerra (2001) pela editora 34.

Porfíri, ao valer-se da metáfora, entrega ao leitor vozes externas ao texto na figura da vela e na ideia de centralidade. A borboleta (Raskólnikov) giraria até se entregar à morte, até se confessar ou cair em contradição, pelo cansaço resultante da hipnose pelo fogo (retórica de Porfíri). A imagem da vela (Porfíri) representa a luz (razão), o saber iluminista. E sua centralidade na dança da borboleta entrega a vaidade de Porfíri (ocupação do centro motivador da sedução, do centro da razão e do giro do inseto). Razão e centralidade. Porém, a afetação do investigador explicita-se por um argumento linguístico de erro de concordância: o substantivo borboleta é retomado no masculino (ele), alusão a Raskólnikov. Indiretamente, no discurso de Porfíri, tem-se a constatação da perturbação da presença de Raskólnikov. Dostoiévski parece aqui representar, e antecipar, uma espécie de ato falho – Freud, posteriormente, coloca em registros analíticos, alcançando, assim, por meio de outra forma de apreender a realidade (gênero), uma inovação. O efeito da metáfora lançada impressiona o herói que passa a temer o homem possuidor da palavra.

É interessante notar, por outro caminho dessa via de mão dupla, a fissura – o conflito dialógico – que as palavras do investigador causam no herói, bem como a abertura que a simples presença do herói causa à mente de seu interlocutor. A metáfora faz Raskólnikov tremer e dar crédito à inteligência de Porfíri, porém o herói, ao mesmo tempo, questiona todo esse poder intelectual. O discurso do investigador abre o jovem em dois: o seduzido pelo investigador e o confiante na própria inteligência que não quer se render a truques retóricos. Outro aspecto linguístico que indicia o diálogo interno de Raskólnikov seduzido e Raskólnikov dono de si é o uso do "a gente" (abertura, fissura) para se referir a si mesmo, no momento em que volta a dialogar com o fluxo de sua própria consciência – algo que revela uma gênese cômica do duplo, de uma intimidade externada a partir do discurso interior. O herói opta pelo silêncio como arma responsiva. Não gira em torno da vela, e cria a possibilidade de Porfíri se transformar na borboleta de sua metáfora, vagando em tagarelice. Embora em silêncio, um silêncio responsivo.

Na análise apresentada é importante reter o movimento de retroalimentação, cuja formação de sentido se dá em via de mão dupla. Colocar enunciados estéticos em situação de interação discursiva nos casos de recriação dialógica possibilita a percepção de fissuras de representação. Por exemplo, a antecipação de informações de uma representação sobre outra. O que pode suscitar a reordenação das passagens de acordo com os motivos estéticos de criação e avaliação social. Esse ato axiológico com relação à obra objeto de recriação é uma perspectiva entre esses mesmos enunciados e revela cada lado dessa interlocução. Interessa aqui a lógica do movimento desses diálogos. Pois, como aponta a passagem destacada adiante esse movimento refrata o herói representado imprimindo nele outras vozes:

Na consciência do herói penetrou a consciência que o outro tem dele, na autoenunciação do herói está lançada a palavra do outro sobre ele; a consciência de si mesmo, as cisões, evasivas, protestos do herói, por um lado, e o discurso do herói com intermitências acentuais, fraturas sintáticas, repetições, ressalvas e prolixidade, por outro” (BAKHTIN, 2013, p. 240).

As vozes refratadas podem ser observadas na bivocalidade desse herói que sofre novas refrações no contexto fílmico, e vice-versa. Na representação de Macunaíma, o filme parodia a literatura criando uma acentuação – o efeito tosco e de “desbunde” – um riso novo e recriado, que pode ser observado em diálogos futuros em relação ao tempo do filme, mas que não pode perder a imagem representada da obra verbal com riscos de perder aquilo que o alimenta enquanto ato feroz de paródia, ironia e sátira. A perspectiva do filme fecunda a obra



literária e provoca vozes a serem recriadas e integradas, em diálogo com o devir de novas vozes no tempo posterior ao romance, criando o próprio enunciado cinematográfico. Não se pode perder a representação no horizonte e nem se reduzir a ela, é preciso sabotá-la para tê-la como força de criação, sem a passividade que poderia negar um elemento importante à liberdade e ao efeito estético: a individualização criadora.

Essa perspectiva abarcadora na construção do enunciado recriado leva em conta diálogos com outros enunciados na cadeia discursiva (posteriores e anteriores ao tempo da obra a ser recriada). Cria-se uma perspectiva de compreensão-criativa. O que no filme de Joaquim Pedro acontece com o tropicalismo e com o neorealismo, como será apontado nas análises. Ainda nas palavras de Volóchinov (2017, p. 232) a compreensão necessária à realização do enunciado “possui um embrião de respostas”. Interessa aqui não apenas a resposta, que é elemento constituinte da elaboração do enunciado fílmico, mas o elemento que a suscita: o lado de interlocução ativa da obra a ser recriada no diálogo, sua via de mão dupla.

É também no trabalho com o múltiplo, e suas aproximações pouco convencionais, forjadas pelo domínio estético, que reside a possibilidade de pensar uma memória de futuro e explicar o seminal presente na obra de Mário de Andrade. Sugerido no combativo projeto por uma estética modernista – observado nas análises sobre a relação manifestos e estilo do romance – e que se consolida na grande repercussão da obra no futuro, por meio de estudos e recriação. O romance parece ter tocado fundo um dispositivo sensível da cultura como condição da linguagem – que não cessa de produzir respostas. Esse efeito seminal a partir da multiplicidade de vozes pode ser explicado pelas relações dialógicas estabelecidas na composição do enunciado. Bakhtin (2013), ao se referir ao trabalho igualmente seminal de Dostoiévski aponta para uma antecipação discursiva alcançada:

Reunia ideias e concepções de mundo, que na própria realidade eram absolutamente dispersas e surdas umas às outras, e as obrigava a polemizar. É como se acompanhasse essas ideias distantes umas das outras, pontilhando-as até o lugar em que elas se cruzam dialogicamente. Assim, ele previu os futuros encontros dialógicos de ideias ainda dispersas. Previu novas combinações ideias, o surgimento de novas vozes-ideias e mudanças na disposição de todas as vozes-ideias no discurso universal. Por isso esse diálogo russo e universal – que ecoa nas obras de Dostoiévski com as vozes-ideias já viventes e com as ainda embrionárias, não acabadas e plenas de novas possibilidades – inda continua atraindo para o seu jogo elevado e trágico as mentes e vozes dos leitores de Dostoiévski (BAHTIN, 2013, p. 102)

É preciso considerar que o trabalho de Dostoiévski com o pensamento filosófico e religioso distingue-se da matéria mais imagética e poética de Mário de Andrade, já que a relação autor-herói na obra brasileira é distinta, como será visto nas análises. Está em jogo perceber a lógica de aproximação do disperso como meio de criação. As formas distantes e distanciadas na cultura brasileira, efeitos de um passado colonizado, segregador de línguas e expressões, autocrático e que, considerado pela ambiguidade desenvolvimento e atraso (condições vacilantes de entrada na modernidade) fez coexistir distâncias que se relacionam na literatura de Mário de Andrade. Aqui é fundamental situar o riso, seu efeito criador como meio de fazer coexistir esferas distantes (cotidiano privado e esfera pública), e o domínio estético, que, como será visto no próximo capítulo, caracteriza-se pela agregação.

No plano estético não se formalizam alguns diálogos, como na visão analítico-científica. Sua forma de agregar instâncias pode ser mais germinativa. Provavelmente, a noção de complexo de Édipo dificilmente poderia ser pensada, e semeada, pelo registro do domínio cognitivo (filosofia, ciência). Não se poderia chegar, antecipadamente, ao mais íntimo cotidiano por esses registros. Mas pela arte essas aproximações são possíveis e podem ser antecipadas, dado o grau de liberdade em que a linguagem se encontra. O simbolismo do homem que em sonho se deita no leito materno exige o filtro de tradução desse cotidiano: o domínio estético.

O riso, o trabalho da voz delegada à esfera íntima é mais recriador, amplia um futuro de perspectivas e formas de combinação de diálogos. Sua fecundidade é tamanha que gera obras como o filme de Joaquim Pedro, tão inovador quanto o próprio romance condição de seu engendramento.

As relações dialógicas, nesse registro teórico, são pouco compreendidas por Alfredo Bosi, ao apresentar uma crítica direta ao pensamento de Bakhtin: “só uma leitura neorretórica cerebrina pode confundir a potência criadora de um poeta, ou a fantasia intelectual de um narrador, com o propósito deliberado de ‘montar’ uma máquina de citações, alusões e paródias” (BOSI, 2003, p. 21). Aqui, há uma linha definidora dos rumos desse estudo. Não se trata de desprezar a individualidade criativa do autor, como ficará demonstrado nas análises, e sim de posicionar o pensamento sobre a linguagem e sua dinâmica de produção de sentido. Existem vozes de séculos que forjam a obra, e que são também uma característica da linguagem como registro único de transmissão histórica. O autor é fundamental em seu papel, assim como a linguagem tem seu papel sobre ele. A dimensão social da linguagem é arbitrária, mas constantemente testada em seu poder pela individualidade no domínio estético,

ponto que guarda um aspecto de grande beleza nas artes. A dimensão mais arbitrária da linguagem está posta na estabilidade do gênero discursivo, e sua faceta mais individualizada – sem ser totalmente reduzida ao grau zero do aspecto social (incomunicabilidade) – refere-se ao enunciado que em interlocução com outros enunciados vai testando limites mais firmes.

As perspectivas sobre a realidade no domínio estético, ligadas ao aspecto cultural da atividade humana e dos rituais, são observáveis pelo estudo dos gêneros do discurso. O filme de Joaquim Pedro cria ao propor endereçamentos de sentido a partir de um contexto posterior ao romance, dialoga com a literatura, mas também com o campo do cinema, e abre uma perspectiva sobre a obra de Mário com seus procedimentos de estilo, de representação e de composição. Por isso, o conceito de gênero é importante como réplica e antecipação de possibilidades construtivas, de pensar a alteridade possível, conforme destacado na passagem seguinte:

Gênero é uma forma-conteúdo englobante que envolve antes de tudo posição enunciativa e projeto enunciativo e, portanto, envolve endereçamento: ao dizer algo via gênero, o locutor endereça, dirige o que diz a um dado interlocutor típico e, ao fazê-lo, altera o que vai dizer em função da antecipação da réplica desse interlocutor (SOBRAL; GIACOMELLI, 2016, p. 51-52).

Isso observado do ponto de vista do romance de 1928 revela a festa de nomes a se espriar no registro desse gênero. Ou seja, do gênero tomado enquanto possibilidade de antecipação do leitor que desconhece (anomia) uma versão de Brasil. No caso do filme, a diversão, o caráter hedonista, parece antecipar um leitor situado no mundo do consumo, preso a um instante no tempo de futuro e passado menos alargados com relação ao projeto modernista. Entretanto, o endereçamento do filme à referência modernista sugere uma ironia dessas mesmas condições que antecipam esse espectador. Trata-se da voz crítica de Joaquim Pedro que, como será analisado, não estabiliza nada em ingenuidade. O aspecto material do filme, as canções, o efeito cromático, parecem revelar antecipações e esse conflito criador.

O movimento dessa antecipação da réplica está presente no jogo dialógico e é endereçado ao leitor. Apresenta, desse modo, condições à sua perspectiva de resposta e apreensão do mundo, conforme já destacado. No caso analisado nesta tese, revela também um olhar crítico do cineasta sobre a obra recriada. Ao recriar em contexto enunciativo posterior cria uma intervenção com vozes anteriores e posteriores à produção do romance. Por exemplo, e como já mencionado, o estilo neorrealista é tardio com relação ao romance de 1928, mas é fecundo a uma perspectiva etnográfica. Ponto que se revela no endereçamento da

recriação mediada pelo campo cinematográfico, inexistente no horizonte de criação do romance, mas latente em seu aspecto documental.

A força documental na literatura brasileira, segundo Candido (1987), inicia-se desde as cartas ao rei de Portugal – elemento fundamental no romance *Macunaíma* (1928). Essa característica documental da cultura explode no cinema. Talvez pela atração à impressão de realidade que seu material muitas vezes condiciona e convida, o que se expressa na influência do neorrealismo italiano nos jogos de câmera, nos registros de espaços e pessoas. O desejo de registro sugere uma resistência ao sequestro de uma face da cultura, e é o desejo por uma subjetividade a ser projetada no tempo, algo muito semelhante à propensão modernista.

Feita a caracterização das relações dialógicas e percebendo a necessidade dos gêneros como perspectiva e expressão inerente à cultura, será dada maior atenção aos caminhos de chegada à especificidade dos gêneros estéticos como meios de produção do sentido

### 3 O DOMÍNIO ESTÉTICO NA UNIDADE DA CULTURA COMO CAMINHO À ESPECIFICIDADE DO GÊNERO

Em razão da importância de situar a discussão sobre cultura, será dada uma especial atenção à maneira como esse aspecto se situa no domínio estético.

Três domínios são inerentes à unidade da cultura para Bakhtin (1990): o cognitivo, o ético e o estético. Destacar os dois primeiros é útil para apontar, em contraponto, a singularidade do domínio de maior interesse neste estudo. Desse modo, segue a diretriz metodológica apontada pelo autor:

O conceito de estético não pode ser extraído da obra de arte pela via intuitiva ou empírica: ele será ingênuo, subjetivo e instável; para se definir de forma segura e precisa esse conceito, há necessidade de uma definição recíproca com os outros domínios, na unidade da cultura humana (BAKHTIN, 1990, p. 16).

Não há uma definição em si desses domínios, pois esses campos se interpenetram. Eles precisam das fronteiras para apresentarem suas singularidades, seus sentidos, e constituírem a unidade cultural aberta. É seguido, então, um caminho típico das definições comumente encontradas na obra do Círculo: as tomadas de dentro e de fora dos objetos. O âmbito maior, a unidade cultural, propicia uma atmosfera em que não há outra regra a não ser as formações axiológicas-volitivas que se firmam e fluem na formação do sentido, em função das fronteiras dos domínios. Não existe interioridade nesse domínio geral, ele é constituído de fronteiras: “não há território interior no domínio cultural: ele está inteiramente situado sobre fronteiras” (BAKHTIN, 1990, p. 29).

A unidade cultural é observável no funcionamento da linguagem. Ela é inesgotável: “a unidade de uma cultura é uma unidade aberta” (BAKHTIN, 2011, p. 364). Fora da cultura, nesse hipotético lugar distópico, palavra e imagem em movimento não poderiam responder a nada. Não há sentido fora da vida e da cultura porque não há escolha, portanto, não há valoração. A cultura, de certo modo, é o oxigênio dos elos responsivos, da existência da linguagem como instância dialógica.

Em estudo sobre a sintonia entre as ideias de Mikhail Bakhtin e Ernst Cassirer com atenção ao papel da linguagem no pensamento de ambos, Marchezan (2019) examina uma virada nos estudos filosóficos, “o direcionamento das atenções filosóficas para o corpo da linguagem, espraia-se por diferentes caminhos filosóficos” (MARCHEZAN, 2019, p. 275). O

ponto de encontro entre o Círculo e Cassirer está na assunção dos valores culturais e sociais através de uma concepção de linguagem como formação axiológica-volitiva. Por isso, o destaque à avaliação social no entendimento do enunciado é um princípio importante à discussão sobre criação estética.

Marchezan (2019) afirma sobre a concepção de linguagem do filósofo alemão como forma simbólica, que poderia ser aproximada da discussão sobre gêneros do discurso neste estudo: “Cassirer volta-se para a diversidade das línguas, e ressalta que a diferença entre elas não está tanto na variedade de sons e sinais, e, sim, nas perspectivas de mundo” (MARCHEZAN, 2019, p. 282). Pode-se notar um aspecto ligado a uma visão axiológica da linguagem, menos de palavra fria e mais de enunciado. Adiante, a estudiosa apresenta a noção de valor para o filósofo: “sua noção de valor, para registrar o valor sistemático da linguagem, que, ressalta, não é um mero agregado de palavras. O mesmo aplica-se às outras formas simbólicas. O mundo da cultura não é mera coleção de fatos” (MARCHEZAN, 2019, p. 283). Como se pode notar, o pensamento é tratado como uma atividade de linguagem que funciona na relação sujeito e mundo mediados pelo simbólico. O enunciado, tal como compreendido por Volóchinov (2017), só é enunciado se inerente à cultura que garante sua existência e condiciona as formas de pensar a produção de sentido. Desse modo, Cassirer (2001) sustenta o signo como forma de constituição do conteúdo e não apenas mero veículo do pensamento:

Porque o signo não é um invólucro fortuito do pensamento, e sim o seu órgão essencial e necessário. Ele não serve apenas para comunicar um conteúdo de pensamento dado e rematado, mas constitui, além disso, um instrumento, através do qual este próprio conteúdo se desenvolve e adquire a plenitude do seu sentido (CASSIRER, 2001, p. 31).

Não há uma externalidade à cultura, um lugar fora da esfera axiológica do mundo, para além dessa atmosfera onde se situam os domínios examinados por Bakhtin (1990). Disso resultam formações simbólicas inalienáveis da condição cultural do homem. O que significa dizer que a linguagem é uma intervenção no mundo e não uma ferramenta acessória e anterior aos atos volitivos. Aspecto observado por Medviédev (2016, p. 186): “O poeta não escolhe as formas linguísticas, mas os valores nelas contidos” (MEDVIÉDEV, 2016, p. 186). Esses valores são criados e percebidos por um plano de estabilidade, que conjuga dialeticamente o individual e o social. São passíveis de serem analisados no jogo de forças centrípetas e centrífugas sintetizadas na tensão entre gênero discursivo e enunciado. No caso deste estudo, a força de Macunaíma na cultura brasileira é percebida também em sua forma de abalar

estruturas sedimentadas pela perspectiva construtiva do romance. Os signos produzidos na história da literatura geram uma resposta individualizada em *Macunaíma* (1928) e uma valoração que, por sua vez, altera os sentidos de conceber a realidade brasileira.

Desse diálogo com Cassirer sobre cultura e linguagem, pode-se cuidar das instâncias que, nas suas inter-relações, formam a unidade cultural. Esses campos são formações da linguagem entendida como perspectiva (intervenção) e apresentam uma estabilidade relativa e, portanto, analisável.

### 3.1 Domínio cognitivo

O domínio cognitivo está ligado ao conhecimento, à ciência, ao ato de conhecer. Não está totalmente apartado de juízos (ético) e sofre regulações cotidianas, práticas e sociais. Essa realidade, apesar de não estetizada, não se opõe à arte. Desse modo, um elemento ausente do domínio cognitivo contribui para a caracterização do domínio estético. Trata-se do acabamento alcançado pela distância criadora. Essa singularidade da arte é, então, destacada por Medviédev:

O problema do acabamento é um problema muito importante nos estudos da arte e que, até o momento, não foi suficientemente valorizado. Pois a possibilidade de ter acabamento é uma particularidade específica da arte que a diferencia de todos os outros campos da ideologia (MEDVIEDEV, 2016, p. 194).

E logo adiante, o autor trata o acabamento em suas condições de singularidade: “cada arte, dependendo do material e de suas possibilidades construtivas, tem suas maneiras e tipos de acabamento (MEDVIEDEV, 2016, p. 194). Questão oportuna para se pensar a composição externo-interno (fronteiras do enunciado) construída pela imagem cinematográfica e a palavra literária.

A ciência é incapaz de acabamento. Constitui, portanto, outra forma de produção de sentido, conforme destacado:

Há no mundo da ciência, a realidade una do conhecimento fora da qual nada pode tornar-se significante de forma cognoscível; esta realidade do conhecimento não é acabada e está sempre aberta. Tudo o que existe para o conhecimento é definido por ele mesmo e, em princípio, determinado em todos os sentidos: tudo que persiste no objeto, como que resistindo ao conhecimento, e não algo de valor fora dele, algo de bom, de santo, de útil, etc.; o conhecimento ignora tal oposição de valores (BAKHTIN, 1990, p. 32).

Não por acaso a construção do conhecimento é infinita. Como certas articulações composicionais mostram – os artigos científicos, por exemplo –, o ritual da citação perpassa tempos longínquos e se valoriza pelas citações futuras que poderá fornecer. O pesquisador toma seu objeto sem um lugar para lhe dar acabamento. O que resiste ao objeto de estudo é o que está por ser explicitado, a dúvida de pesquisa (fator de incompletude).

O ato cognitivo levado ao grau máximo recai em cientificismo e coisificação. Sua pureza abstrata nega a relação com a vida inconclusa e seus aspectos ético-cognitivos importantes ao entendimento dialógico da cultura. Desse modo, a abstração despersonaliza o enunciado – bloqueia seus encontros de sentido. Afinal, “um sentido só revela as suas profundezas encontrando e contatando o outro, o sentido do outro: entre eles começa uma espécie de diálogo que supera o fechamento e a unilateralidade desses sentidos, dessas culturas” (BAKHTIN, 2017, p. 19). Ponto que responde ao perigo do discurso extremista que iguala a todos. Uma forma de abstração do ato do conhecimento que desvaloriza as fronteiras de sentido – ao contrário do domínio estético. Por exemplo: “todos são iguais perante Deus”; “Brasil acima de todos”; “não há discriminação, todos são iguais”.

### **3.2 Domínio ético**

O domínio ético relaciona-se com o dever perante a realidade e, principalmente, perante o outro. Representado por jurisprudências, julgamentos cotidianos, moralismos, sentenças, domínio filosófico-jurídico – “em certa medida a verdade sempre julga” (BAKHTIN, 2017, p. 56). Também é caracterizado pelo inacabamento, por uma atitude sempre de dentro da vida. Não é por acaso que em entrevistas sobre feitos heroicos é tão difícil estabelecer uma finalização da fala quando se assunta o bem para o mundo ou algum julgamento moral sobre a vida. Bakhtin (1990) caracteriza essa instância constitutiva da unidade da cultura: “o ato ético refere-se de forma um pouco diferente à realidade preexistente do conhecimento e da visão estética. Esta relação é habitualmente expressa como relação do dever para com a realidade” (BAKHTIN, 1990, p. 32).

O “dever ser” implica uma projeção a partir do passado e projetado no futuro. Algo muito recorrente no discurso ético sobre preservação ambiental, por exemplo. Os danos do passado, elencados, são alertas ao futuro. Há nesse movimento de sentido, de uma dialética entre ser e vir a ser, uma dinâmica observável nos casos de recriação se considerado o



hibridismo dos domínios: ao pensar o romance em perspectiva do futuro da produção se atribui uma valoração. Esses jogos de sentido e projeção são importantes e ultrapassam a consciência do autor. O filme *Macunaíma* (1969), por exemplo, endereça vozes que acordam sentidos latentes no enunciado literário: o romance em resposta. Como se o futuro forjasse as fronteiras para a renovação de sentido.

Essa via de mão dupla da produção de sentido é comum à forma de olhar o passado e renovar a tradição, próprias da estética de Mário e Joaquim Pedro. Esse movimento recriador é pensado por Cassirer (1967), num registro mais individualizante de recordação, mas de base simbólica, na linguagem: “el recuerdo en el hombre no se puede describir como un simple retorno de un suceso anterior, como una imagen pálida o copia de impresiones habidas; no es tanto una repetición cuanto una resurrección del pasado e implica un proceso creador y constructivo” (CASSIRER, 1967, p. 48). O lugar externo de retomada condiciona formas de trabalhar a alteridade no diálogo entre passado e momento de uma recordação aberta na inconclusividade da vida: o inerente lado da projeção.

Os domínios cognitivo e ético participam de uma relação mais imediata com o mundo da vida em comparação com o domínio estético. Esse campo não nega a vida, mas apresenta um filtro distinto de produção do sentido, seu caráter agregador. Chamado por Bakhtin de “bondade singular da estética” (BAKHTIN, 1990, p. 33). Ao contrário do aspecto separador dos domínios ético e cognitivo – o dever moral sobre a realidade pressupõe escolha (negação de conduta); o conhecimento faz recortes de perspectiva analítica (separa). Desse modo, o domínio estético caracteriza-se por agregar os domínios ético-cognitivo: “é nessa integração do domínio ético e do domínio cognitivo no interior de seu objeto que se encontra a bondade singular da estética, nada repele, de nada se desvia” (BAKHTIN, 1990, p. 33). Esse campo faz uma mediação construtiva desses domínios, trabalha-os esteticamente, por isso é capaz de dar acabamento às matérias da vida. Apresenta uma força discursiva especial, que é muito evidente no trabalho de Mário de Andrade – o que justifica sua dimensão mais ampla observada neste estudo.

Cassirer (1967) apresenta uma formulação muito próxima ao caráter agregador da arte, mas especifica sobre um ponto fundamental, e por isso não ocasional neste estudo, a arte cômica:

El arte cómico posee en el más alto grado la facultad, común a todo el arte, de la visión simpática. En virtud de esta facultad puede aceptar la vida humana con sus defectos y debilidades, con sus locuras y vicios. El gran arte cómico ha sido siempre una especie de *encomium moriae*, um elogio de la locura. En la perspectiva cómica todas las cosas comienzan a ofrecer una faz nueva. Acaso nunca estemos tan cerca de nuestro mundo humano como en las obras de los grandes escritores cómicos —en el *Don Quijote* de Cervantes, en el *Tristram Shandy* de Sterne o en los *Papeles de Mister Pickwick* de Dickens. Nos percatamos de los detalles más minuciosos; vemos este mundo en toda su estrechez, en toda su mezquindad y en toda su necesidad. Vivimos en este mundo angosto pero ya no estamos aprisionados por él. Tal es el carácter peculiar de la catarsis cómica. Las cosas y los sucesos empiezan a perder su peso natural; el desdén se disuelve en risa y la risa es una liberación (CASSIRER, 1967, p. 130).

O domínio estético é constituído por gêneros que resultaram de constante tensão social, mas que foram sendo sedimentados por outra característica que o singulariza: a dupla refração. A primeira refração é aquela já destacada por Volóchinov – o enunciado refrata a luta de classes, as hierarquias. Essa linguagem está dispersa, hibridizada no mundo axiológico de dentro da vida (inacabado). A segunda refração é o lado mais individualizante do domínio estético e que impede de se tomar relações tão diretas com o mundo da vida – por essa camada obra e vida não podem ser reflexo direto uma da outra, o que não significa que essa relação deva ser totalmente negada. Curiosamente, esse olhar de uma fronteira com a vida e não indiferente a ela pode ser observado, como um discurso sobre a própria construção, na vida póstuma de alguns personagens, que no plano da representação veem a vida de um lugar ideal ao acabamento, como Brás Cubas no clássico romance moderno de Machado de Assis.

Medviédev (2016, p. 195) destaca a dupla orientação dos gêneros artísticos na realidade: “a totalidade artística de qualquer tipo, isto é, de qualquer gênero orienta-se na realidade de forma dupla, e as particularidades dessa dupla orientação determinam o tipo dessa totalidade, isto é, seu gênero”. Nessa medida, a relação entre rituais, expressões organizadas de uma cultura, e a estetização dessas manifestações – a relação com a atividade humana – são importantes analiticamente, por uma perspectiva de gêneros de discurso que pensa a dinâmica das vozes e não o engessamento das estruturas. Essa singularização estética dada pelo lugar de liberdade do autor, sua individualidade, é recriadora. Mas se percebida pelas possibilidades do gênero problematiza, ao mesmo tempo, essa individualidade – tensionamento entre o individual e o social. Como na passagem escrita por Telê Ancona que discute essa perspectiva ao pensar a relação de Mário de Andrade com a tradição popular. Ou seja, ao discutir a individualidade estética do escritor que encontra brechas para fertilizar em

outro solo seu olhar erudito: “o criador erudito que usa da composição popular pode, portanto, recriar a própria composição popular, ligando-a ao momento que vive. Trata-se de seguir o exemplo do povo que varia, mas segui-lo fora do terreno popular, trabalhando o documento segundo dados de sua sensibilidade de artista culto” (LOPEZ, 1972, p. 124-125). O gênero romance, como filtro de trabalho de múltiplas vozes, é um suporte criador dessa individualidade tão fértil – nele se pode espraia a multiplicidade – e que consegue, ao mesmo tempo, conciliar folclore e progresso (passado e futuro), conforme destaca a estudiosa sobre a ambiguidade em que se encontrava Mário de Andrade: “o escritor que tem o progresso como uma limitação ao Folclore é o mesmo que acredita na necessidade de que as tradições sejam móveis, isto é, que sejam enriquecidas e reformuladas por elementos da contemporaneidade” (LOPEZ, 1972, p. 117).

Dessa caracterização do domínio estético na unidade da cultura em relação aos domínios ético e cognitivo três elementos foram destacados: acabamento; aspecto agregador e dupla refração. Nas análises eles serão considerados para caracterizar cada lado da interlocução entre o romance e o filme. Assim, é possível afunilar mais o debate para a interioridade da instância estética visando, na medida em que vai se concretizando a discussão, a relação cinema-literatura em casos de recriação dialógica.

### **3.3 Romance e filme**

A representação das múltiplas linguagens caracteriza substancialmente o gênero romance, que trabalha vozes na construção de um enunciado único. Questão que se acentua na observação de Fiorin (2005, p. 222), ao pensar a singularidade do gênero como meio de representação do funcionamento da linguagem em desdobramento, na semiótica, da reflexão bakhtiniana: “nossa hipótese é que a singularidade do gênero romanesco consiste exatamente em mostrar esse direito e esse avesso, em representar um interdiscurso e, portanto, em simular o modo de funcionamento real da linguagem”. Não é de surpreender a fertilidade desse objeto para a teoria do Círculo de Bakhtin.

Enunciados do mundo ético-cognitivo em constante tensão são trabalhados e mediados artisticamente na estrutura da obra. Questão observada a seguir, sobre o prosador romancista:

O prosador usa linguagens já povoadas de intenções sociais alheias e as obriga a servir às suas novas intenções, a servir a um segundo senhor. Por isso, as intenções do prosador se refratam, e se refratam sobre diferentes ângulos, dependendo do grau de alteridade socioideológica, de encorpadura, de objetificação de linguagens que refratam o heterodiscurso (BAKHTIN, 2015, p. 76-77).

Como abordado anteriormente, a segunda refração já é efeito dos elementos composicionais do domínio estético, de modo que o segundo senhor é o autor-criador e seu lugar socioideológico, com maior ou menor grau de distanciamento (refração), define um tipo de alteridade criadora para além, muitas vezes, do controle do autor. É muito importante o destaque de um funcionamento singular do enunciado na arquitetura do romance. Desse modo, Bakhtin (1990, p. 23) observa: “a individualização estética é a forma arquitetônica do próprio objeto estético: individualiza-se um acontecimento, um rosto, um objeto esteticamente animado, etc.; a individualização do autor-criador, que também faz parte do objeto estético, assume um caráter particular”. Ponto importante que resulta de uma característica mais ampla do domínio estético, nas palavras de Cassirer (1967):

La imaginación del artista no inventa arbitrariamente las formas de las cosas. Nos muestra estas formas en su verdadera figura, haciéndolas visibles y reconocibles. Escoge un determinado aspecto de la realidad, pero este proceso de selección es, al mismo tiempo, de objetivación. Una vez que hemos entrado en su perspectiva, nos vemos obligados a mirar el mundo con sus ojos. Parece como si jamás hubiéramos visto el mundo con esta luz peculiar y, sin embargo, estamos convencidos de que esta luz es algo más que una vislumbre momentánea; por virtud de la obra de arte se ha convertido en duradera y permanente. Una vez que la realidad nos ha sido revelada en esta forma particular, seguimos viéndola en tal forma. Es difícil, por lo tanto, mantener una distinción neta entre las artes objetivas y las subjetivas, entre las representativas y expresivas (CASSIRER, 1967, p. 126)

A intensificação dos traços representados pelo domínio simbólico permite esse movimento de individualização estética, ponto que coloca uma linha tênue entre objetividade e subjetividade. O signo trabalhado artisticamente com sua objetividade na cultura é tão particularizado que permanece ganhando subsídio para novos encontros de vozes posteriormente por se abrir – sua singularidade é tal que se perde menos seu rastro no tempo como se alguns limites de exploração da linguagem reabrissem possibilidades, o que se verifica em menor intensidade nos gêneros monológicos que gravitam pela história fechados à possibilidade de criação.

No diálogo de recriação posto na interação entre filme e romance, a referência de individualização estética pode ser percebida na intensificação do despudor por parte da obra de Joaquim Pedro de Andrade, de uma característica latente no romance como referência à intervenção fílmica. Disso resulta a intensificação do riso a efeitos estéticos ligados ao tosco e a um aspecto *underground*. Esse deslocamento de alteridade, olhar o mundo com os olhos do artista, é uma incursão pelo aparato arquitetônico criado para o efeito estético, está além do controle total do artista, está no enunciado culturalmente vivo no ato de recriação de seu sentido. Cada forma estética criará e viabilizará sua materialização discursiva, com suas possibilidades arquitetônicas próprias. Adiante, ainda com o pensamento de Cassirer, essa distinção de formas de perspectiva é destacada:

Toda obra tiene su propio lenguaje característico, que es inconfundible e incambiable. Los lenguajes de las diversas artes pueden ser colocados en conexión como, por ejemplo, cuando un poema lírico es puesto en música o cuando se ilustra un poema; pero no pueden ser traducidos uno en otro. Cada lenguaje tiene que cumplir una misión especial en la arquitectónica del arte (CASSIRER, 1967, p. 133-134).

É dessa impossibilidade que nasce a possibilidade de recriação por meio das estruturas simbólicas e formas de enunciar do romance e do filme. A noção de gênero do discurso apresenta uma viabilidade histórica de criação de enunciados na relação com a atividade humana e que, por isso, pode apresentar uma estrutura de produção de sentido e percepção desses encontros de vozes na linguagem (como conflito, como concordância, como diálogo). Sobre a concepção do conceito de gênero, Machado (2005, p. 132) esclarece: “reporta-se às formações combinatórias da linguagem em suas dimensões verbal e extraverbal. Além disso, articula formas discursivas criadoras da linguagem, de visões de mundo e de sistema de valores configurados por pontos de vista determinados”. Pontos de vista determinados na história e nas longas camadas até a forma mais atual de criação.

A partir de possíveis constatações da singularidade do gênero romance e do processo de individualização dos discursos da obra poderá o romance ser colocado em diálogo com o filme.

O que a escolha do gênero romance, num caso de recriação dialógica, pode dizer sobre a capacidade de recriação da linguagem cinematográfica? Essa escolha já é por si mesma um sentido produzido, um diálogo entre contextos mais remotos e imediatos. É, com efeito, a escolha de uma possibilidade de auditório-social. Portanto, é a escolha de uma possibilidade de construção estilística. Há, no caso do filme, uma avaliação social entre diretor e auditório

social – as demandas políticas do tempo, o desejo de resgate de uma obra desvalorizada em termos de audiência, a amplitude de público possível no cinema (não necessariamente um público alfabetizado). Como no caso de *Macunaíma* (1928), com seu baixo número de leitores em comparação à grande audiência do filme, segundo Heloísa Buarque de Hollanda que em seu livro *Macunaíma, da literatura ao cinema* (1978) apresenta um estudo bastante factual e descritivo dessas duas obras em interação.

A escolha de recriação do romance pelo filme determina a escolha por um enunciado artisticamente acabado a ser trabalhado com a linguagem cinematográfica. Uma das primeiras questões que saltam aos olhos é sobre como o cinema dá corpo à literatura, algo que expressa o pendor literário em Joaquim Pedro pela dependência do verbal na narrativa do filme, através da voz *off*.

Em *Macunaíma*, romance e filme, a arquitetura dos gêneros determinará as escolhas materiais. Optar pela forma cinematográfica ou verbal é fazer uma escolha por uma relação autor-personagem pela via da palavra ou da imagem em movimento, sem dar realce determinístico ao material e ao mesmo tempo sem considerá-lo indiferente, tal como afirma Bakhtin (2011, p. 175): “a palavra, que se tem de adaptar para fins estéticos (aqui assume os seus direitos uma estética específica, que leva em conta as peculiaridades do material de uma determinada arte)”. Por isso, e ao pensar a imagem em movimento como fator que se tem de adaptar para fins estéticos, discutir o gênero do filme é importante. E o aprofundamento de sua relação no âmbito da cultura é um caminho a essa percepção. Comparar momentos em cada uma das obras na esperança de encontrar correspondências diretas, causais e mecânicas pode gerar o risco de incorrer numa supervalorização do material própria da perspectiva da cópia – a esfera axiológica não pode ser atropelada, ela determina o trabalho com o material. Assim,

Ao ato criador cabe determinar a si mesmo de forma ativa também no contexto literário-material, ocupar também aí uma posição axiológica e, indiscutivelmente, essencial, mas essa posição é determinada por uma posição mais essencial do autor no acontecimento do existir, nos valores do mundo; em relação à personagem e ao seu mundo (mundo da vida), o autor se firma axiologicamente em primeiro lugar, e essa diretriz artística lhe determina a posição literário-material (BAKHTIN, 1990, p. 182).

No processo de criação do *Macunaíma* de 1969, o romance com sua estrutura artística própria é tomado antes de tudo por relações axiológicas e sociais – *Macunaíma* é um índio-negro não por força das possibilidades verbais, mas por uma atitude axiológica e responsiva

perante a história do Brasil e da literatura brasileira que relegaram ao negro um lugar marginal na percepção do nacional, e que, ao mesmo tempo, tomou a imagem do índio externamente enquanto elemento de composição. Não é de surpreender, na prosa, um estilo que dialoga com o determinismo trágico e o épico na forma da relação entre autor e herói ao retratar o índio: não se pode tomá-lo de dentro em razão de sua valoração social e cultural insuficiente na história do Brasil, um olhar de alteridade que pende ao arquétipo do colonizador. Como se certos gêneros, em que há uma relação distante entre autor e herói, permitissem trabalhar melhor o exótico em sua estrutura, e que por meio da sátira, com seu intento próprio, torna o discurso menos objetificador: disfarça um exotismo.

Seria possível afirmar que o enunciado romance é tomado pelo jogo forma-conteúdo-material próprio do filme? Quais os procedimentos de enformação das personagens, qual a ligação delas com o condicionamento do material? Por exemplo, no filme o figurino da moda pop do final dos anos 1960 é uma questão ligada à relação axiológica do autor-criador fílmico (narração imagética) com seu auditório social – relação muito ligada à determinação do estilo.

Para esclarecer melhor todos estes pontos é preciso pensar a arquitetônica do cinema – a literatura é uma instância ideológica ampla, o romance é um gênero literário. Qual a correspondência desta proporção no cinema? É certamente uma instância ideológica ampla. Analisá-lo como uma comédia é determiná-lo por uma dependência literária e cênica (comédia serve à designação de gênero na literatura e no teatro) ou é apenas constatar seus mecanismos derivacionais? Fato é que nenhum material determina o gênero, mas caracteriza-o sem deixar de considerar a sua relação com a atividade humana e sua finalidade social na cultura – suas possibilidades comunicativas. A arte cinematográfica, em seu formato reconhecível hoje, pertence ao século XX. Seu processo de constituição é menos remoto que as primeiras formas literárias e, por isso, pode ser acompanhado em seu nascedouro. Conforme destaca Lipovetsky (2009), “o cinema é uma arte congenitamente moderna” (LIPOVETSKYY, 2009, p. 33) e, mais adiante, em uma discussão bastante frutífera quando se pensa a dupla refração dos gêneros, o autor sublinha uma dimensão que singulariza o cinema no diálogo com outras artes: “todas as artes tiveram que se separar do sagrado, ao longo dos séculos, a fim de se tornarem artes e somente artes” (LIPOVETSKY, 2009, p. 33).

Ao contrário dos gêneros literários, as formas do cinema não nasceram de rituais refratados do plano das festividades e cultos de veneração (MEDVIÉDEV, 2016). Como no caso da ode e da tragédia em relação às festividades religiosas. O cinema nasce, em sua robustez, no contexto socioeconômico do capitalismo, de um momento em que o domínio da

técnica ganha um valor extraordinário. Em um tempo em que dominar procedimentos produtivos (a técnica da máquina) e desenvolvê-los é um caminho de enriquecimento e, portanto, de valorização social.

### **3.3.1 - Enunciado fílmico**

A partir das discussões sobre a natureza do enunciado e sua relação com o material da literatura foi constatada a importância da palavra como forma de adaptar o enunciado à sua materialidade discursiva. O enunciado fílmico tem como base material, sobretudo, a imagem em movimento quando se pensa o papel criador da câmera. Assim, Martin (2003, p. 54) caracteriza um estudo prático da imagem “compreendida como elemento de base da linguagem cinematográfica”. Porém, a imagem bruta (desligada do domínio estético), dada anteriormente ao registro da câmera, torna-se discurso a partir dos procedimentos de criação que a envolvem. Elementos como ângulo, distância da câmera, montagem, enquadramento, som, música, uso de diversos planos, criam a possibilidade de adequação, pelo uso da materialidade da imagem, à formação do enunciado fílmico. O que significa dizer que esses procedimentos geram efeitos de sentido, portanto, são, principalmente, os procedimentos que realizam o discurso fílmico como base de criação. Isso pode ser percebido com relação à imagem de um herói ou de um personagem, ou mesmo do espaço, tomado sem responder a nada, sem qualquer procedimento ligado ao papel criador da câmera. Um herói acessório, desconectado do todo de sentido – na verdade, na própria constituição do herói já há, implicitamente, uma consideração do efeito de enunciado realizado – se tornará épico por meio desses procedimentos de criação, ou seja, deixará de ser acessório ou solto (responderá).

Esse processo de discursivização artística passa por procedimentos que comentam, representam, criticam, colocam em diálogo formas semelhantes no contexto imediato ou mais distante e por procedimentos que colocam esse processo criativo (heroificação) em razão de uma atmosfera axiológica. Quer dizer, essa discursivização pela câmera representa a partir de elementos dados à possibilidade de criação e adaptam-nos à construção do enunciado abrindo-os à percepção dialógica.

Conforme o enunciado vai se produzindo pelo diálogo com outros enunciados vai, ao mesmo tempo, ganhando endereçamentos, respostas e acentuando a bivocalidade. O que significa dizer que a imagem, base da criação, passa a “fazer sentido”. Portanto, os elementos básicos de criação (imagens) ao serem filmados e explorados pelos recursos fílmicos tornam-se discurso: componentes de um projeto discursivo se tomados do ponto de vista da criação e



componentes do efeito de sentido se tomados do ponto de vista da recepção.

O enunciado fílmico, como único e irrepetível, segue os parâmetros teóricos pensados pelo Círculo de Bakhtin com relação à literatura. Enquanto enunciado fílmico, questões ligadas às relações dialógicas e às vozes que compõem a representação se fazem presentes da mesma forma – talvez esse critério de semelhança observável o caracterize como linguagem. Só tem sentido pela razão de dialogarem com outras formas de criação. Aumont (2012) toca essa questão da possibilidade discursiva do filme, ainda que restrito a parâmetros teóricos e elementos constitutivos de alguns gêneros apenas ficcionais: “para um filme de ficção, parte do referente pode muito bem ser constituído por outros filmes, por intermédio de citações, alusões ou paródias” (AUMONT, 2012, p. 106).

Pensar a imagem em movimento como base material significa privilegiar o papel criador da câmera, o que sugere um caminho de observação de certas especificidades fílmicas, porém não se trata de descuidar de outros procedimentos formadores de sentido no conjunto do enunciado, como se pode observar no caso da música, da fala dos personagens.

O cinema parece apresentar uma natureza dificilmente instauradora de abstração. Essa quase impossibilidade de monologia – existem, obviamente, filmes abstratos – se deve ao movimento da imagem. Os objetos não podem enrijecer em suas delimitações, pois estão sempre no devir que testa sua rigidez. No início deste trabalho foi lançada uma pergunta sobre a relação entre cinema e literatura em casos de recriação dialógica. Por que toda comparação obriga um juízo de valor? Essa questão, se pensada no contexto do movimento, da imagem em movimento, somada à percepção de Bazin (2014) pode ser providencial à discussão sobre o enunciado fílmico e a materialização discursiva. Ao pensar a história, o crítico escreve: “como a história, e quase com as mesmas ressalvas, a constatação de uma mudança ultrapassa a realidade e já apresenta um juízo de valor (BAZIN, 2014, p. 132)”. É possível estender essa reflexão ao funcionamento do enunciado e à relação entre estética e cultura.

Na citação destacada há uma percepção intuitiva da realidade, mas intocada diretamente. A percepção da mudança, e, portanto, da realidade simbólica, se dá pela linguagem. Trata-se da mediação sem a qual não haveria a percepção da realidade vivida, conforme foi abordado ao se pensar a cultura. A valoração é uma atitude axiológica inerente ao diálogo possível. Afinal, a mudança e a escolha não se podem dar sem o diálogo. Uma metáfora sobre essa mediação é a linha do horizonte (sentido) que pode ser vista, entretanto não se pode tocá-la concretamente, e que existe pela mediação do mar (do horizonte, do espaço, da linguagem materializada). Não existe no horizonte sem a mediação que a afasta,

simbolicamente, e a aproxima do real. Como se a constatação de dois planos (o baixo do horizonte e o alto do céu), mudança, gerasse o efeito de sentido: a linha abstrata. Tal como a linha do horizonte, o sentido não pode ser tocado concretamente: é um antecipador e um projetor de valores na realidade. É, portanto, uma imagem do real percebida, discursivamente, pelo diálogo dos planos mediadores da formação da linha desse horizonte.

A relação de mediação através dos procedimentos fílmicos (o uso do movimento) cria outras mediações possíveis sobre signos já mediados culturalmente conquistando, assim, novas formas de sentido e de alimentação dialógica de imagens anteriores à sua composição no enunciado fílmico. A partir, sempre, da perspectiva do autor ou do diretor sobre a cultura. Martin (2003, p. 114) destaca uma certa densidade realista do cinema, questionável. Em alguns momentos se corrige assumindo o paradoxo no âmbito de seu estilo de escrita: “realismo ou, melhor dizendo, a impressão de realidade”. Essa discussão pode ser pensada do ponto de vista do enunciado, dos procedimentos de linguagem que transformam esse “realismo” dialógico em discurso. Ou seja, tornando-o um elemento axiológico e dado à percepção do signo com suas valorações que são, no fundo, um olhar humano, mediado pelo simbólico, sobre essa realidade.

Uma constatação importante dessa capacidade cinematográfica de representar uma impressão de realidade, a partir da mediação simbólica, é o fato de um filme em preto e branco ser capaz de gerar esse efeito. Sem qualquer discursivização, ou criação de um enunciado dentro do parâmetro criador e formador do gênero discursivo na sua relação com a cultura e atividade humana (valor), o efeito cromático seria fantasioso ou impossibilitaria qualquer impressão de realidade. Porém, não é o que ocorre. Ou seja, o valor cromático, nessa hipótese, não é determinante por se tratar do plano do signo. O que gera o efeito de impressão de realidade, ligado à natureza mais ampla do enunciado. O efeito em preto e branco se torna um elemento de composição estética. Pode revelar contrastes barrocos, o embate entre razão e obscuridade ou ser um elemento de contorno para efeitos fotográficos e plásticos e não a ausência da diversidade de cor que caracterizaria uma impossibilidade de impressão de realidade. Se a realidade pudesse ser percebida sem mediação dos signos axiológicos, o efeito preto e branco seria limitador e, por isso, impossibilitaria qualquer impressão realista. Nada se reduz totalmente ao material, pois a mediação simbólica é uma condição de valor da realidade discursivizada pela cultura.

A percepção da mudança e do movimento é inerente ao olhar culturalmente situado e mediado pelo simbólico. Não é coincidência o fato da linguagem ser constituída

dialogicamente. Sua dinamicidade é seu essencial. Cassirer (1967, p. 47) reflete sobre essa condição simbólica inerente à vida cultural, dessa mediação entre o sujeito e o mundo, e constata a dinamicidade do signo, essa linha do horizonte impossível sem os planos mediadores de mudança: “no es posible describir el estado momentáneo de un organismo sin tomar en su história y sin referirla a un estado futuro con respecto al cual el presente es meramente un punto de passada”. Assim como discutido sobre o domínio cognitivo, a tomada pelo futuro implica um juízo de valor na vida. O que faz aproximar essa passagem do trecho destacado de Bazin (2014) sobre a constatação inevitável da mudança (movimento, sentido).

A imagem não em estado de enunciado, existente no mundo inconcluso da vida, sofre mediações através da câmera que explora o movimento como forma de discursivização. Ela seleciona recortando e jogando para fora do plano, cria construindo ausências (externo ao enquadramento). Pode representar comentando (fazendo a mediação) pela música, por exemplo.

Pensar esses movimentos na recriação dialógica implica pensá-los por uma perspectiva de mudança e de produção da diferença. Ou seja, pelo juízo de valor inerente à linguagem situada culturalmente. A obra de Mário de Andrade interpretada e comentada – juízo de valor inerente à mudança – se materializa pelas mediações próprias do cinema produzindo outro enunciado. Porém, a mediação realizada pelo cinema se vale de vozes resultantes de uma mediação verbal-literária, na forma do gênero romance, sobre a cultura brasileira.

Desse modo, pensar os procedimentos fílmicos a partir da câmera como meio de criação será um caminho para se pensar a relação formativa mínima do romance e do filme: a relação autor e herói.

Essa relação dialógica e essa bivocalidade de uma obra que tem outra linguagem como referência e, ao mesmo tempo, apresenta sua singularidade de voz criam as condições necessárias ao diálogo recriador a partir do jogo entre semelhança e produção da diferença. A inovação estética alcançada na obra de Mário de Andrade é um valor importante para a singularidade do caso estudado e instala uma necessidade recriativa vigorosa no processo de recriação dialógica. As duas obras, com suas naturezas estéticas próprias, instalam uma equivalência fruto dessa singularidade pela diferença. Bazin (2014, p.127), conclui sobre a “adaptação” em casos especiais ao comentar esse jogo dialógico: “quanto mais as qualidades literárias da obra são importantes e decisivas, mais a adaptação perturba seu equilíbrio, mais também ela exige um talento criador para reconstruir segundo um novo equilíbrio, de modo algum idêntico, mas equivalente ao antigo”.

Feito esse caminho de pensar os domínios que compõem a unidade cultural para uma melhor inserção nas análises tomando os gêneros no horizonte e passando pela discussão sobre a natureza do romance e a produção de sentido no enunciado fílmico, será dada atenção, no próximo módulo, aos diálogos formadores das mediações próprias de cada enunciado. De início haverá a análise do romance eventualmente em diálogo com a obra cinematográfica e, em seguida, será a vez do filme.

#### 4 ANÁLISE DE MACUNAÍMA DE 1928: RELAÇÃO AUTOR-HERÓI E SEUS DESDOBRAMENTOS

À luz dos conceitos trabalhados serão analisadas as obras do ponto de vista da noção de gêneros discursivos, já que suas construções podem revelar formas criativas de um passado latente e acionado no jogo com o presente recriador. Assim, esse potencial pode ser observado nas palavras de Bakhtin: “o gênero vive do presente, mas sempre recorda o seu passado, o seu começo. É o representante da memória criativa no processo de desenvolvimento literário. É precisamente por isso que tem a capacidade de assegurar a unidade e a continuidade desse desenvolvimento” (BAKHTIN, 2013 p. 121). Antes, será dada atenção ao romance como forma de preparar as condições dialógicas de análise e a observação conceitual mais propriamente estabelecida. Em alguns momentos serão observadas as relações possíveis com o filme de Joaquim Pedro de Andrade. Serão menções breves e agregadoras das pontas de diálogo que não se devem perder no horizonte, com riscos de dizer muito do mesmo.

Apesar de toda atmosfera fabular, ironicamente, as duas histórias do romance e do filme não são nada moralistas – aliás, são um tipo de antirradiação contra o leitor moralista – e tratam a saga de Macunaíma, um índio negro que se embranquece e aprende a fazer discurso para sobreviver aos códigos urbanos. O herói aventura-se pelo mato e pela cidade grande conquistando e perdendo seus objetos de desejo (amores, mulheres, dinheiro), sobretudo determinado pela busca do muiraquitã, presente deixado por sua amada antes da morte e objeto volitivo da saudade do herói. Sua identidade é estilhaçada e aglutinante sendo quase impossível classificá-lo numa forma fixa e saciável, inclusive do ponto de vista geográfico e, mais, do gênero discursivo – algo que sugere uma extensão desse elemento nuclear da composição (o herói) ao enunciado. Esse espaço, ao mesmo tempo disperso e aglutinante, e de fronteiras absorventes, é desestabilizador de uma forma de controle classificatória e de rastreamento própria de uma cultura de Estado-Nação, com vias de entendimento anterior a uma lógica capitalista, territorialista do ponto de vista colonial e cartesiana. O espaço apresenta índices misturados (uma extensão do personagem: índio-negro) de múltiplas regiões brasileiras e latino-americanas. O tempo é suspenso e pouco marcado - salvo pela natureza em seu protagonismo mitológico - e com uma espécie de descompromisso de conto de fadas e de narrativas religiosas (hagiografia). Tempo e espaço não são justificadores de alguma satisfação explicativa, ou coerência lógica, sobre mudanças de acontecimentos 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, aos

costumes indígenas, à cultura africana, à frenética modernização e crescimento da cidade de São Paulo que, no filme, recebe menção tímida pela palavra e não pela imagem em movimento. Tudo em meio a um registro estético surrealista, de alcances líricos, irônico, fortemente satírico, e burlesco.

Um dos fatores iniciais de análise do romance e do filme é a relação autor e herói por sua força seminal na construção do enunciado. No caso, entre o elemento que carrega um sentido de conteúdo da vida (cultura), e o elemento enformador que domina os aspectos transgredientes na construção do todo de sentido da obra. Em alguns momentos será tomado o efeito pela causa. Por exemplo, como quando a relação do título ou de uma bela elevação poética pode auxiliar no entendimento dessa natureza de diálogo.

No romance de Mário de Andrade há uma relação particular entre esses elementos. O subtítulo da obra, “Herói sem nenhum caráter”, é um juízo de valor sobre o personagem – e aqui está posta a importância das fronteiras do enunciado, já que este estudo se propõe a considerar a cadeia discursiva da cultura, lugar que revela, particularmente aqui, uma relação entre autor-criador e autor-pessoa. O título indicia uma visão totalizante e um desejo de destacar uma caracterização, de direcionar o olhar do leitor para uma síntese sobre o herói, cuja centralidade é de antemão destacada – nomeia todo um enunciado (título).

Precisa-se desse modo, para melhor percepção, considerar a ambivalência do herói em seu aspecto generalizável nos procedimentos da obra através desse ato de nomeação do enunciado (título). “Caráter” pode ser considerado do ponto de vista moral (personalidade), bem como de um procedimento de esvaziamento classificatório – sem caracterização. Esse jogo entre conteúdo e enunciado visto pelo estudo da linguagem importa aqui. O herói em sua extensão de linguagem.

Conforme discutido sobre os domínios de dentro da vida, ético-cognitivos, e a relação com a produção de sentido no registro do domínio estético, título e subtítulo – quando tomada essa natureza da relação autor-herói - são uma visão externa à obra, pois que tomada de dentro da vida dispersa e inconclusa. Destoam das características estilísticas do narrador. Não por acaso, e especificamente em *Macunaíma* (1928), o subtítulo julga (aspecto ético-cognitivo). Trata-se de um olhar muito possível de ser confundido com o olhar do leitor e do autor Mário de Andrade em razão dessa perspectiva posterior ao acabamento do enunciado. Uma recepção não totalmente estética e posterior à conclusão do romance.

No filme de Joaquim Pedro o subtítulo é retirado, mas mantido a menção ao herói - obviamente o que de mais central existe. Nomeia-se o personagem e o todo de sentido do qual

o próprio título faz parte (enunciado), ponto que sugere uma ambivalência interessante a ser explorada mais adiante. Esse apagamento do filme se tomado em diálogo com o romance instaura uma crítica à obra literária – o que coloca o romance em resposta, revelando uma interlocução que se retroalimenta. Percebe-se o movimento de recriação dialógica na medida em que a obra cinematográfica não apresenta vozes apenas em continuidade à recepção do romance, mas retorna a ele criticamente no movimento de produção da diferença pela semelhança – um inevitável traço temporal próprio da linguagem, em que o futuro (olhar projetado) remexe a anterioridade.

Desse modo, o filme de Joaquim Pedro faz emergir uma natureza própria da produção da voz: a crítica ao enunciado-referente. Ato que recria o romance de Mário de Andrade enquanto condição, aberta pelo diálogo entre as obras, dada à percepção da perspectiva definidora de uma marca do autor-pessoa: o controle artístico voltado à inovação estética e a insegurança sobre a competência da crítica em lidar com uma criação sabidamente inovadora no diálogo com o campo literário.

Apesar do autocontrole, o receio pela incompreensão marcou a subjetividade de Mário, sobretudo na vida de um homem tão socialmente ligado à cultura e necessitado de comunicação - basta pensar na miríade de cartas que marca sua biografia. Adiante, a autorreflexão do escritor dá o tom do incômodo “jurei no princípio de minha vida literária jamais não me queixar das incompreensões alheias” (ANDRADE, 1993, p. 12). Inclusive deve-se considerar, no estilo do título-subtítulo nomeador do romance, a voz recorrente nas sátiras – e aqui há um diálogo na amplitude da cadeia discursiva - mas que em diálogo com a conveniência do contexto imediato direciona, dentro de um registro próprio, uma seleção criadora. O contexto imediato parece traduzir mais conveniência e pragmatismo.

Assim, o título da obra sugere uma antecipação de futuras respostas à palavra de compreensão do leitor. Trata-se de uma palavra orientadora, recurso bastante utilizado no romance no que será denominado aqui, mais como referência de localização, de notas esclarecedoras.

Quanto ao plano estético – instância da segunda refração - há também um certo controle por parte do autor-criador que revela seu lugar ativo, observável na sua relação com o herói e o leitor. O narrador não condena o herói, não se funde nele e o determina de um ponto de vista de dentro da vida dispersa (ponto de vista ético-cognitivo), mas descreve suas ações, nomeia suas emoções correspondentes com a ação e os acontecimentos. A raiva sentida pelo herói não necessita ser nomeada longamente, está em seu discurso direto e nas suas

escolhas actanciais. Desse modo, o autor-personagem enforma o herói em espaços por onde possa dar vivacidade ao estilo, à seleção lexical, à descrição do cenário e ao sequenciamento dos episódios. Numa busca pelas condições de inovação.

As tomadas “de dentro” do herói são breves e logo enformadas por ações conectadas com a parte da história mais adensada aos olhos do leitor. Como na passagem em que a saudade sentida por Macunaíma é nomeada pelo narrador e o destaque à pedra dada ao herói por sua amada enfatiza, brevemente, a dimensão da interioridade de Macunaíma. Declara-se a saudade e logo o herói é caracterizado externamente pela ação, enfatizada pelo aposto, de transformar o talismã em tembetá, e, assim, seguir pelas veredas da história: “no outro dia bem cedo o herói padecendo de saudades de Ci, a companheira pra sempre inesquecível, furou o beijo inferior e fez da muriaquitã um tembetá. Sentiu que ia chorar. Chamou depressa os manos, se despediu das icamiabas e partiu” (ANDRADE, 2008, p. 39).

Partir e chegar, essa ambivalência criativa resultante de fronteiras e avessos, são formas de trazer motivos pelos quais pequenas narrativas são trabalhadas na constituição do enunciado. Como se, pelas fronteiras desses movimentos de partir e chegar, houvesse uma estrutura de encontro entre sintagmas narrativos. Por meio desses espaços de sementeira são criados refrãos, estrofes e suspensões poéticas, como se brotassem versos em aparência de prosa. No entanto, esse efeito se nutre pelo funcionamento do romance como gênero que trabalha representando múltiplas linguagens. Quer dizer, a perspectiva do romance é também uma escolha de possibilidades de criação, tal como conclui Bakhtin ao pensar os gêneros como projeção analítica: “o gênero escolhido nos sugere os tipos e os seus vínculos composicionais” (BAKHTIN, 2016, p. 43).

Há muitos outros momentos que reivindicam um lugar de controle do autor em relação ao herói e que satisfazem uma condição propícia à criação, para além da dinâmica de movimentar muito Macunaíma – partir e chegar, nada se engessa por muito tempo. Conforme já destacado, a caracterização lacônica dos sentimentos do herói indicia esse lugar externo do autor e propício à individualização estética, não importa apenas o herói, mas a linguagem, os nomes. Um exemplo está na passagem que a personagem, Vei, a Sol, ao ser descrita expressa essa brevidade no processo de enformação pelo autor. Ao descobrir que o herói descumpriu o acordo de fidelidade à sua filha, o narrador caracteriza o sentimento da personagem de modo muito breve: “pôs reparo na senvergonhice do herói, teve raiva” (ANDRADE, 2008, p. 89).

Os sentimentos (interioridade) longamente descritos gerariam um subjetivismo pouco comum às histórias orais e fabulares. Ao mesmo tempo descaracterizariam o aspecto



artesanal, concreto, sem espaço para vagueza e dispersão (prático). Desse modo, a vida de Macunaíma representada serve aos intentos de estilo e permite mitologizar acontecimentos criando espaço para as pequenas narrativas – sintagmas narrativos - que compõem a externalidade do herói. Esse efeito pode ser percebido no cinemático movimento da noite que de tão concreto e artesanal é propício ao intento de não apenas apresentar uma festa de nomes, lugares, danças, mas também de narrativas. Como se deixa notar no trecho destacado adiante, a passagem da noite apresenta som, movimento cromático gradual na redução à imagem dos besouros, sugerindo a concretude e a praticidade manual própria do mítico ao personificar a natureza: “a noite vinha besourenta enfiando as formigas na terra e tirando os mosquitos d’água” (ANDRADE, 2008, p. 25).

Na relação autor-herói em *Macunaíma* (1928) muito do imaginário é boicotado por estar a serviço do riso. O herói é jogado ao avesso pela exploração da bivocalidade do signo. No imaginário, essa figura central é julgada por suas ações e feitos. Não muito pela retórica do narrador que poderia soar propagandístico corrompendo a construção edificante. Qualquer atitude condescendente poderia tirar o êxito e a justificação enformadora. Porém, Macunaíma é o herói de uma sátira que alimenta e cria perspectivas no registro do romance. Assim, no plano da representação, essa figura também de composição é mais promessa que realidade monumental. Trata-se, como destacou Souza (2003, p. 38), de “um herói vulnerável”. Essa vulnerabilidade evidencia um potencial de exploração menos monolítico, feito de reentrâncias múltiplas e agregadoras. Anuncia-se um imperador para criar a controvérsia cômica, desnível de rebaixamento que não comenta por razões estéticas e com consequências estruturais. Existe, desse modo, um deslocamento do signo herói no imaginário, uma desconexão conveniente alimentada pela relação com o autor, rica em efeitos cômicos. O que permite ironizar questões retóricas impulsionadoras de expectativas. Aqui – nos efeitos retóricos do narrador - a palavra é mais adensada em sua função caracterizadora da perspectiva do romance em contraponto ao filme de Joaquim Pedro.

Nesses matizes verbais, o narrador parece condescendente com seu Macunaíma, passa mesmo a impressão de mimá-lo. Faz uso de diminutivos que expressam intimismo e seu juízo de valor nessa relação, como destacado na passagem seguinte: “no outro dia Jiguê levantou cedo para fazer armadilha e enxergando o menino trstinho falou” (2008, p. 15). Em outro trecho o autor-personagem sublinha, pela dupla negativa que tanto caracteriza a oralidade, o aspecto de comentário voluntarioso sobre qualquer possibilidade, antecipada, de pensarem o contrário do herói desejoso de atenção: “Macunaíma assuntou o deserto e sentiu que ia chorar.

Mas não tinha ninguém por ali, não chorou não” (2008, p. 23). Aqui, uma ambivalência é reveladora da personalidade do herói, que de um lado mostra esperteza, índole manipuladora, desejo de centralidade (traz para si de um outro lado do tensionamento com o autor), e é realçado pelo narrador na construção do heroísmo ao destacar – como se para salvar as aparências - a força viril do herói que não chora. Descortina-se um efeito cômico, pois que revela as reentrâncias insaciáveis que compõem o caráter do personagem e a tentativa do autor em contar a história de um herói previamente decretado, e convenientemente escapadiço a outros intentos do autor na relação com o leitor, dada a bivocalidade do signo com seus diversos endereçamentos.

Na passagem destacada, em que Macunaíma lida com o abandono, é interessante notar o herói desligado de sua função dialógica - momento propício à observação -, pois é quando salta uma pista composicional. Abandonado, Macunaíma está desligado de suas funções agregadoras e férteis ao acontecimento (encontro de vozes). Tem-se, desse modo, uma suspensão do herói que o revela em sua personalidade (mimado) e como elemento composicional (função agregadora e dialógica). A obra de Mário revela suas próprias entranhas. Funciona na corda bamba de uma forma complexa de dizer a alteridade e numa fronteira absorvente que trabalha o externo e o interno, como a linguagem - o próprio processo criativo é uma força que semeia e representa algo a vicejar.

O choro de Macunaíma inexistente em si, não endereça, tem pouco efeito axiológico na sua constituição pelo outro. Desse modo, não há motivo para o herói reivindicar centralidade, descaracteriza-se. Sem o outro deixa de existir como herói na função composicional e, ao mesmo tempo, não rende o choro, ocasião aproveitada pelo narrador para reafirmar o herói no plano axiológico – ambivalência entre composição e representação. Salta aqui uma fórmula de boicote cômico constituída da tomada pelo avesso que perpassa toda obra (oralidade pela escrita, a fantasia carnavalesca, o olhar da cidade pelo olhar do mato, a morte pela vida no renascimento do herói, o ritual visto de fora da liturgia – dupla refração esteticamente trabalhada). O autor-personagem se vale espertamente do sentido de heroísmo no imaginário para reafirmá-lo jogando com o plano ambivalente. Faz constar que o herói não chorou e, oportunamente, alimenta o sentido do outro lado da bivocalidade. Não do herói em sentido composicional na comunicação com o próprio texto no processo de criação, mas no sentido de seu valor e axiologia vital.

A atmosfera retórica de construção dos elementos transgredientes ao herói não é nada ingênua, e serve aos intentos satíricos. No fundo, há um estilo que debocha de uma cultura

amante da retórica mais que da informação resolutive. Um estilo afeito ao ornamento e que pouco sobrevive a um teste de realidade, tal como constata Holanda (1995) sobre essa forma discursiva e mesmo cognitiva na cultura (1995, p. 83): “inteligência há de ser ornamento e prenda, não instrumento de conhecimento e ação”. Essa forma de olhar e valorizar o discurso, a fraqueza ao ornamental, é questão que toca a relação autor-herói criando condições de fertilidade ao riso, à ironia e à liberdade criativa. A ação passa, então, a ser apresentada como elemento negador que afirma a retórica - importa pouco a ação e a resolução, a criação precisa de asas leves -, e como elemento revelador da boa vontade discursiva do autor sempre fiel e compreensivo, ao mesmo tempo, criador de expressões e efeitos estéticos incomuns.

Para além de qualquer intento ornamental totalmente contrário à estética de Mário, há essa ironia sobre a retórica que revela um discurso afetado que tanto caracteriza o populista, o propagandista e o charlatão - por outro lado, no filme de Joaquim Pedro, em razão das condições de perspectiva, há uma sensação de embuste notável, uma retórica da imagem em sua expressividade mambembe e de fragilidade proposital (tosca). O populismo, uma forma de dizer a alteridade criando uma falsa projeção de diálogo com o coletivo, se mostra no radar consciente do romance pela boca de um personagem. Falando no registro do coração, com aquela típica empolgação emocionada das despedidas, Boiúna Luna então ascende aos céus: “Adeus, meu povo, que vou pro céu” (ANDRADE, 2008, p. 44).

A beleza da obra de Mário de Andrade é o efeito poético transformador de algumas condições culturais desfavoráveis, como a cultura retórica. Efeitos alcançados ao serem tratadas essas expressões pela ambivalência satírico-romanesca, mais livremente possível nas condições da estrutura acolhedora do romance. Cria-se, por essa conjunção de fatores, um escopo de produção de sentido em que o hibridismo entre prosa e poesia oral ganha razão de existir e possibilidade a ser trabalhada. Sem a ambivalência do bem e do mal, do belo e do feio, sem um trabalho com os avessos decorrentes da bivocalidade do signo, inclusive no plano da linguagem (oralidade e escrita) – pois afinal, trata-se de linguagem - pouco seria possível. Essa última característica, do espelho entre escrita e sua gênese (oralidade), é inerente ao verbal – como a imagem retorna à sua gênese, assim como a escrita retorna à oralidade?

Tomando o papel criador dos avessos em contraponto para pensar o herói épico sempre mais engessado e menos dúctil, essa tipologia de personagem pouco supera padrões. Não corrói estereótipos – parece fadado a eles – na recriação de novas formas de percepção estética, é menos aberto ao trabalho construtivo e criador do riso, menos aberto ao ambíguo.

Como se ambiguidade, contrária ao engessamento épico e em grau menos monológico que o estereótipo, resultasse de uma fricção de padrões pelo jogo com o avesso. A forma de tratar o riso e utilizá-lo na exploração da bivocalidade do signo ganha saliência à percepção de elementos criadores na obra de Mário de Andrade em que o procedimento criativo convive com os olhos do leitor – algo que se percebido pela perspectiva do filme pode ser reforçado como possibilidade no romance, conforme brevemente mencionado e que será analisado a respeito da utilização de uma mangueira hidráulica na cena final. É nessa medida que o romance explicita uma compreensão da linguagem pela perspectiva dialógica e justifica este estudo como forma de pensar, teoricamente e de um ponto de vista do estudioso da linguagem, o discurso.

Há uma predisposição estética em parte baudelairiana de tirar beleza do incomum, de testar limites e explorar ambivalências entre o bem o mal, o feio e o belo, no jogo com os avessos, como na raiz cômica do poeta francês da rua e culto – tal como em Mário na relação entre erudição e o popular. Esse aspecto frutífero e seminal em Mário de Andrade se confirma em suas próprias palavras motivadas pelo ensinamento de Anita Malfatti - mostrando aliás a decisiva importância da mulher na gênese do modernismo brasileiro: “Anita Malfatti falava-me outro dia no encanto sempre novo do feio” (ANDRADE, 2017, p. 13).

O jogo composicional entre autor e herói corresponde a um escopo de criação que amplia a liberdade criativa do autor, como nas elevações poéticas – onde há menor tensionamento dessa relação se comparado ao romance - em que o autor é soberano em sua individualidade – como na lírica, por exemplo. Macunaíma pode se desgarrar da retórica do autor, basta um acontecimento motivado pela ação. De modo que esse descolamento é fonte de realização do cômico como força de criação de avessos e, ao mesmo tempo, cobra contornos retóricos, quase explicativos, para não desprestigiar aquele heroísmo no horizonte como destacado sobre a paródia e seu devir discursivo a ser rebaixado.

Antecipar feitos antes de qualquer realização e dar à inteligência do herói certificado *a priori* – pronunciar o herói na abertura do enunciado - criam fugas ao riso e à construção discursiva obrigada então a lidar com esses boicotes das ações. Em alguns momentos o autor soa propagandístico e defensor do herói como se respondesse a qualquer questionamento prévio – antecipando palavras às palavras do outro. Soa como um ufanismo trapalhão, entretanto construído em registro cotidiano de certa brasilidade menos de orgulho dos símbolos e mais de consciência de sua imperfeição. No trecho destacado adiante o certificado de inteligência dado ao herói no registro do discurso indireto de Rei Nagô antecipa a razão de

ser, pois é anterior aos acontecimentos. Apesar de fundamentado na autoridade régia, soa propagandístico em sua boa vontade retórica ironizada (a palavra antes dos feitos): “numa pajelança Rei Nagô fez um discurso e avisou que o herói era inteligente” (2008, p. 13).

Essa apropriação da voz do outro pelo narrador através do discurso indireto suscita a pergunta sobre os efeitos de sentido da escolha e do instante de delegação da voz. Na passagem analisada, o narrador diz pelo outro, diz pelo Rei Nagô. Por outro caminho, nas condições de perspectiva do cinema há pouco espaço ao dizer direto do narrador. Os meios de enformação do herói são distintos na literatura e no cinema, o que leva a certas refrações que afirmam sobre a natureza desses diálogos. Ou seja, do cinema e sua perspectiva motivada pela resposta que a obra literária condiciona – uma outra forma de resposta nessa interlocução que se retroalimenta. O que se materializa na perspectiva cinematográfica esconde (monologiza), na bivocalidade do signo, o outro lado da interlocução: a resposta literária.

Em outros desdobramentos associados à delegação da voz, um estilo científico e etnográfico disfarçado (farsa) no romance expressa-se em estrutura de citação. Delega-se a voz como citação marcada por aspas no corpo do discurso narrativo, como forma de dar discurso direto a uma coletividade – personificação do coro que funciona como personagem e não como marcador de atos, como no teatro. Elenca-se, no romance de Mário de Andrade, a expressão popular, como se elencam as danças, as características do herói, etc. E assim chega-se a uma atmosfera abundante de vida, de festa da diversidade – em alguns momentos parece haver uma celebração de nomes como em um ritual (primeira refração do gênero), o avesso do processo de criação - catalisada na criação do enunciado único e mais condicionante dessa possibilidade, o romance. A passagem da citação direta propagandeia o heroísmo com promessas sobre a virilidade do curumim precoce: “as mulheres se riam, muito simpatizadas, falando que ‘espinho que pinica, de pequeno já traz ponta’” - expressão que será delegada no filme à voz da mãe de Macunaíma.

Como mencionado, há formas distintas de delegação da voz. Questão sensível e que cria possibilidades próprias no cinema e na literatura. No primeiro caso há sempre o horizonte da voz *off* em que som e imagem atuam diretamente. Recurso muito rico em desmascaramento, intensificação e de composição para efeitos irônicos, já que a imagem pode desmentir e se somar à palavra – e vice-versa. Esse ato de delegar a voz do narrador do livro ao discurso direto do personagem no filme, considerada a maior densidade dramática do cinema (o discurso direto dos personagens, em geral, é mais ativado), é fonte de sentido no processo de recriação. Afinal, a narrativa da imagem em movimento, da câmera construtora

da transgrediência do herói, não pode em regra construir a riqueza oral e lexical do autor-personagem em *Macunaíma* (1928), considerando suas formas de narrar condicionadas pelo material e os projetos axiológicos distintos de cada enunciado. As perspectivas do cinema e da literatura, adensados e entrelaçados em seus materiais, buscam outros caminhos de realização.

Como linguagem, a imagem em movimento, tal como a palavra, pode destronar, discordar e refratar, no entanto, cria uma externalidade própria para dar forma. E em seu jogo dialógico não realiza citação com a mesma materialidade do romance. Nesse caso, imagem em movimento, em sua própria materialidade e no plano narrativo, pode citar outras imagens - como será analisada a estética das igrejas barrocas carnavalizada no filme - mas não toda a palavra - salvo pontualmente pela voz *off* do narrador. Entretanto a palavra, com sua capilaridade própria, cita, em seu fluxo material próprio, qualquer imagem no plano narrativo. Basta lembrar da referência ao Abaporu, pintura de Tarsila do Amaral, no romance, quando Macunaíma deixa sua consciência na ponta de um mandacaru de dez metros. Outra matriz seminal, já que a pintura foi uma força de gênese do modernismo brasileiro, e que pictoricamente é bastante aproveitado no filme de Joaquim Pedro.

Essa possibilidade, e jogo de citações, é criada pela forma de estruturação do gênero e suas veredas materiais. Com isso se entende as brechas, típicas do romance, às nomeações, às entradas de outras narrativas (sintagma narrativo) e às formas de enunciado da cultura (carta, a pintura, a narrativa mitológica, a piada, o caso). Trata-se de um gênero popular que se desdobra em formas eruditas no grande tempo, acolhedor de múltiplas vozes (coletivo), sobretudo das vozes socialmente marginalizadas - tal como a praça acolhedora de foliões - e que no cinema encontra outros caminhos de representar semelhanças pela diferença.

O dinamismo vivo do romance de Mário em múltiplas direções e com uma relação com o passado como fonte recriadora - tal como foi destacado no início deste trabalho sobre o sentido dado à origem (original) em uma cultura colonizada - representa a força revigorante da gênese. No plano composicional isso está posto na relação entre escrita e sua fonte: a oralidade. Um movimento muito parecido com a dinâmica dos gêneros em um constante retorno ao seu passado para se renovar. Expressam-se a vida e a representação do seminal, muito coerentes com uma obra que se propõe a vicejar novas formas na cultura (futuro). Aliás, a representação do seminal é constante no romance de Mário de Andrade, e como gênero pode ser percebida no diálogo que fertiliza o mais seminal romance moderno: o núcleo paródico de *Dom Quixote* com as histórias orais de cavalaria. Ao se referir ao *Macunaíma*, Lopez (1996) destaca essa força de gênese na representação do seminal a partir das portas de

entrada do enunciado (fronteiras na cadeia discursiva). Faz menção ao silêncio do mato do abre alas narrativo: “a simetria do silêncio-gênese nas fronteiras do livro” LOPEZ, 1996, p. 71).

Até mesmo o silêncio é representado prenhe de sentido e com um devir de criação. Como a escrita e a oralidade, som e silêncio se desdobram dialogicamente em ambiguidade. Duas facetas de um avesso criador. Como no teatro, o silêncio anterior à ação cênica parece mágico, cheio de expectativa e grávido de criatividade. Talvez não haja nenhuma arte que remeta tanto – mesmo inconscientemente - a sentimentos ancestrais do que o teatro. E não por acaso é uma das expressões de linha mais estreita entre a primeira (ritual) e a dupla refração (obra de arte). Seu avesso ritualístico salta muitas vezes aos olhos do admirador.

No romance de Mário de Andrade herói e narrador dividem o mesmo material, disputam a palavra. Macunaíma, colecionador de palavrões, assume a voz (discurso direto) no capítulo “Cartas pras Icamiabas”. E mesmo o poder de direcionar a ação. Em outro capítulo, “Macumba”, o herói dá ordens resvalando na composição do romance como se tomasse controle do acontecimento - à distância (em geral o lugar do autor) – sobre outro personagem. Algo muito característico dessa discussão sobre a linguagem (metalinguagem) no romance de Mário. Salta aos olhos o protagonismo da linguagem e sua força no ritual de constituição do enunciado. Lopez (1996, p. 37) sugere essa possibilidade analítica em uma obra, que em suas palavras, é aberta “à experimentação e à autoproblematização”. A obra como um corpo que exterioriza seus avessos - recorrente nas representações do grotesco – pela confusão entre interno-externo (fronteiras absorventes e criadoras). Na obra de Mário, as entranhas (interior) participam da superfície do corpo (externo). Afirmação que, como será visto em momento oportuno, coloca-se pelo ponto de vista cinematográfico – observado no plano composicional do filme - que intensifica esse traço ao se realizar esteticamente e, ao mesmo tempo, apresentar uma leitura do romance.

O romance nasce e viceja ao dar voz ao avesso do oficial, é acolhedor do ambíguo e, por isso, fatalmente metalinguístico. É como a encruzilhada representada. Ou seja, um lugar de encontro e desencontro, de chegada e saída. Por onde se dá o acontecimento (encontro de vozes) e transitam, em pé de igualdade, ricos, pobres, mendigos, loucos, o bem e o mal – como o movimento agregador que caracteriza o domínio estético, conforme discutido. Essas características podem igualmente ser observadas no samba - não por acaso gestado nos rituais de candomblé, outra matriz criadora de formas (seminal) representada no romance - que pode ser irônico, triste, alegre e metalinguístico (o samba fala do próprio samba).

Assim, e como visto em rituais agregadores de múltiplas vozes como no samba e no candomblé, *Macunaíma* (1928) apresenta forte teor de metalinguagem, sua forma de operar funciona em prol de uma forma que faça coexistir o múltiplo – expressa uma projeção de realização, verdadeiramente, democrática que soa como idealismo para uma realidade imersa e inconclusa. A chave dessa visão se dá no domínio estético, daquele registro que lança um olhar de alteridade sobre a vida e a cultura. Tal como a construção de Macunaíma herói, o romance cria uma simbiose de opostos e avessos. Herói e enunciado se relacionam: uma gênese composicional que alimenta o enunciado e o mesmo ao revés.

Como preparação ao posterior contraponto com o cinema, pensar o enraizamento do romance de Mário na escrita é fundamental, sobretudo, para caracterizar a relação autor-herói singular em cada perspectiva. O romance de Mário de Andrade se contado oralmente, pela via da memória (lido oralmente é belíssimo, mas depende da escrita), perde tanto de si que acaba por ser um método de percepção da grandiosidade, e da densidade, da escrita. Seu lado mais seminal expressa o controle da criação firmado para a inovação estética. A obra se nutre da oralidade, representa uma linguagem sem sê-la – uma espécie de mimetização da linguagem - em seu avesso potencial e genético da linguagem escrita. Há um sutil uso da memória, ou das vozes de estilo daquilo que é contado de memória, para sugerir a voz de culturas ágrafas (ecos também longínquos): a musicalidade, a repetição, a vocalização dos fonemas, conexão direta de ações, a linguagem concreta (pouca reflexão e psicologismos) e os refrãos. Um enunciado que chega ao leitor por um espelhamento: contado de um personagem ao narrador que reconta, como no *Decamerão* e em *Mil e uma noites*. A repetição remete tanto à estilística da oralidade, como, simpaticamente, ao papagaio: o enunciador-gênese que é também um viajante (constituído de acontecimentos, encontro de vozes).

A relação autor-herói pesa-se pela materialidade sem ser por ela determinada, palavra e imagem em movimento são fundamentais a cada perspectiva. As ressalvas no romance, por exemplo, resultam de um autor no papel de exaltar o herói falível, trapalhão e cheio de possibilidades actanciais. Quer dizer, de um herói contraditório. Essas estruturas propícias às ressalvas materializam apostos, frases curtas e rápidas, o exagero. Portanto, é útil à festa de nomes – jorram palavras - em uma obra que ilumina os muitos cantos esquecidos e silenciados de uma cultura.

Conforme discutido sobre a alteridade colonizador-nativo, a festa de nomes é também um registro da descoberta, uma refração do dominador pelo seu avesso (nativo) em uma fronteira de criação. Funda-se uma cosmologia, ao descobrir uma forma de representação, e as



vozes se confundem sendo bem resolvidas no domínio estético, onde a contradição é mais fonte de criação que exclusão. Em um registro agregador de distâncias, como discutido na reflexão de Bakhtin sobre o diálogo em Dostoiévski, fundem-se tanto algumas distâncias em Mário de Andrade que os avessos saltam aos olhos como se testasse a linguagem na sua polissemia e múltipla vocalidade, sendo o riso um dos elementos de construção dessa dimensão.

No plano dos conflitos sociais que refratam o signo, muitas vezes expressando os múltiplos lados de uma cultura tão desigual, há em *Macunaíma* (1928) algo que, apesar do elemento popular ser matéria de criação, não alcança um público fora de uma elite intelectual. Motivo explicável pelo altíssimo número de analfabetismo no país – ainda hoje muito alto em contexto, dizem, democrático. Lilia Schwarcz e Heloisa Starling (2018, p. 351), ao se referirem ao contexto eleitoral de 1930, portanto dois anos após a publicação do romance de Mário de Andrade, mencionam a situação do analfabetismo e dão uma mínima, porém suficiente, noção dessa realidade: “o pequeno número de eleitores – votava o brasileiro adulto, do sexo masculino e alfabetizado, correspondente a 5,6% da população”. A obra de Mário guarda muito da perspectiva popular, muito intensificada no filme – o olhar para a erudição foi muito destacado pela recepção culta e mais acadêmica. Talvez sua originalidade possa ser explicada, inclusive, por um deslocamento de público na constituição do estilo. Ao mirar um universalismo que integra tão bem diferentes classes sociais – um efeito democrático eficaz - cria o ineditismo de uma classe para a outra – uma possível ambiguidade de auditório social. Porém, pouco explorada em seus efeitos de renovação pelo leitor, já que o acesso à obra depende ainda de capital social e cultural – um efeito antidemocrático. Um dos livros mais representativos da cultura brasileira e talvez o mais admirável, se tomado em seu processo de criação verbal, é o avesso de uma cultura autoritária fora do domínio estético. Como se a arte, pela possibilidade da segunda refração, que olha a vida de fora e não indiferente a ela, forjasse uma alteridade que completa uma falta instalada em uma cultura autoritária.

A discussão sobre o prisma erudito-popular na caracterização do romance de Mário é própria do domínio cognitivo. Conforme discutido no momento de caracterização da unidade cultural, o aspecto mais analítico, em geral, segrega. A cultura cartesiana no grande tempo da ciência, com suas muitas refrações, é uma cultura de apartar. Como se o ponto de vista analítico colocasse fronteiras de dominação. Desse modo, pensar o texto pelo aspecto da erudição dispõe de um critério de herança cartesiana e burguesa – apesar de rarefeito, o iluminismo ainda prevalece. O erudito é mensurável, pode ser percebido pela quantificação.

Entretanto, a obra dita popular também se constitui de inúmeras referências se vista no grande tempo, percebida como linguagem. O critério da erudição é dado a partir do indivíduo. Expressa um ideal liberal e enciclopedista.

Em Mário de Andrade toda a verve erudita liga-se também a uma compreensão da linguagem em sua inteireza. Do contrário, *Macunaíma* (1928) seria obra de exibição erudita. O escritor coloca muita informação no tecido da linguagem e alcança um equilíbrio, fruto de muita sensibilidade dialógica em moldes já discutidos conceitualmente neste estudo. Parece haver uma compreensão da elasticidade da linguagem como meio criador e, ao mesmo tempo, criado por uma cultura tecida nas longas cadeias discursivas. Cadeias que unificam os sujeitos como seres simbólicos (ata, cria uma identidade universal). De modo sincrônico e diacrônico pela rede de vozes que também tecem todo e qualquer texto.

A cultura das “Letras”, que instaura um acesso cultural mediado pelas instituições, e sua história de domínio e segregação no Brasil, coloca um degrau ao acesso intelectual. Conforme já discutido, Ángel Rama em *A cidade das letras* (2015) mostra o uso instrumental das “Letras” como meio de dominação social na América Latina. Coloca-se a palavra anterior à cultura - primeiro se faz o verbo - depois se realiza a dominação (o controle da perspectiva), o que se expressa no autoritarismo religioso. Na criação do paraíso primeiro acontece o verbo, ou seja: o instrumento do mando. Provavelmente, o pensamento de Rama mimetiza a criação bíblica, no lugar do paraíso vê a América Latina criada, pelo ponto de vista da dominação, por meio da escrita.

A consequência mais imediata desse uso da escrita na cultura é a retórica política; o achar que se deve falar como se escreve; o alheamento da palavra como distância dominadora (o jargão jurídico). Quanto mais distante a palavra das esferas de seu reconhecimento (palavra do colonizador) mais inteligente é considerada – efeito discutido ao dialogar com a noção de ideias fora do lugar e da relação público-privado.

Em correspondência com Ángel Rama, Lopez (1996, p. 77) ao comentar a carta escrita por Macunaíma às icamiabas destaca o aspecto instrumental da escrita e seu alheamento: “adota o discurso do poder, linguagem escrita”. Desse modo, o romance de Mário brinca com esses símbolos de dominação e o hibridismo oralidade-escrita por meio de uma forma de dizer a alteridade na relação de poderes constitutiva da gênese de uma cultura dominada.

No cinema, há uma materialidade de dominação menos internalizada em razão de sua relativa atualidade na história e pouca capilaridade burocrática na estruturação do poder - em geral não se precisa ir à escola para assistir a um filme, mas para se ler um romance sim. No

cinema, esse alcance de um público amplo é menos restringido, com consequências estilísticas próprias – alcança uma integração de público no acesso, coisa que o romance alcança apenas em seu processo criativo e efeito estético.

A perspectiva cinematográfica lançada sobre e a partir do romance é obra popular possível de ser apreciada pelas camadas menos elitizadas da sociedade. Essa distância do público com menor acesso à educação formal faz convergir Cinema Novo e o romance de Mário, tendo *Macunaíma* (1969) como uma exceção. O filme de Joaquim Pedro escapa a essa convergência se valendo do romance e situado numa fronteira entre a estética cinemanovista e tropicalista. Questão nova e ligada a um futuro no tempo do filme que se vale do passado (romance, 1928), mas que, por contraponto, parece apresentar uma semente do que não se assumiu - por razões próprias, estéticas e criativas - no rastro cultural do romance, já que o tropicalismo retorna à estética, menos erudita e mais escrachada, de Oswald de Andrade a partir da peça de teatro – seminal – dirigida por José Celso em 1967. A recriação dialógica de *Rei da Vela* (1967), conforme destaca essa revolução estética Maciel (1996).

A ambivalência inscrita na linguagem e na construção do herói em *Macunaíma* (1928), e mesmo com relação ao auditório social, enriquece a possibilidade criativa se explorada pela liberdade de tomar o avesso das coisas pelo riso. O efeito de oralidade pesa no estilo da obra de Mário de Andrade desdobrando, ao revés, o que há de oral na linguagem escrita. Refundando, com isso, a gênese latino-americana da dominação pela palavra escrita pensada politicamente por Ángel Rama, ou dando justeza entre uma forma de comunicação e a cultura por onde ela se expressa e se recria.

A linguagem disputada e ambivalente ganha muita aderência cultural ao ser construída pelo riso numa cultura cheia de heróis e símbolos ambíguos (tal como *Macunaíma*). Revelam-se os avessos daquilo que se compõe de vozes conflituosas. Sobre a condição ambivalente dos signos na cultura, Schwarcz e Starling (2018) pensam alguns heróis do imaginário brasileiro e a recepção social desses signos que expressa um país complexo, grande e desigual. Ambíguo como uma República nascida, oficialmente, de militares:

Não por acaso, nesse momento ganharam fama, ultrapassando a fronteira do sertão, chefes de bandos armados, como Antônio Silvino, Lampião e Antônio Dó; personagens ambíguos, representativos de uma alternativa às relações de poder enraizadas na posse da terra. Ao mesmo tempo que acenavam para uma vida mais justa e igualitária, terminaram reproduzindo as antigas marcas da violência e do arbítrio. Desafiando os modelos de cidadania e da igualdade jurídica, aí estavam os sertões bravios, com seus personagens inesperados, mas essenciais para se entender a jovem república brasileira (SCHWARCZ; STARLING, 2018, p. 334).

Com as implicações geradas pela relação autor-herói, como a concepção de público na definição do estilo e as condições de produção do sentido de dentro de uma cultura em que a escrita foi um forte instrumento de dominação, pode-se voltar a pensar um herói “sem nenhum caráter” com sua contradição, a ambivalência dos signos, se percebido pelo imaginário do heroísmo. Essa contradição é resolvida, de outro lado da ambivalência, pelo sentido de metalinguagem do discurso. Soa também como elemento composicional de um gênero, o que instalaria um diálogo mais teórico no campo discursivo. Até o momento têm-se, como resultado desta análise, dois aspectos de importância relacionados à compreensão da obra: ambivalência e metalinguagem.

#### **4.1 Ambivalência e metalinguagem**

Tomando a natureza experimental da chamada primeira fase do modernismo brasileiro e os manifestos que compõem esse momento na história da literatura brasileira é indiscutível a predisposição em dialogar com o campo literário por parte de Mário de Andrade. A metalinguagem, nesse contexto, indicia esse diálogo construtor. Certamente está ligada à marcação de uma identidade no campo, de um desejo de fecundar a partir de um passado com vistas ao futuro, redirecionar os ventos da literatura brasileira (a voz do crítico-professor). Ou seja, propor uma mudança de rumo e defender uma forma estética seminal em diálogo explícito com a formação discursiva da literatura nacional. Manifestos têm esse caráter de criar uma abertura, de se voltar intensamente ao futuro. É ambivalente no tempo ao procurar um futuro pelo passado a responder e metalinguístico na medida em que busca uma inovação formal, uma autonomia estética. Duarte (2014) trata a respeito da autoconsciência de Mário de Andrade sobre o pioneirismo de sua obra: “Mário sabia, portanto, que desempenhava um papel de abertura e que outros viriam depois a aproveitá-la talvez com obras melhores, mas que teriam se tornado possíveis somente por causa da sua. Sabia que estava fundando um começo” (DUARTE, 2014, p. 37).

O primeiro trecho do romance sugere uma forma rápida e direta de fundação com vistas a um futuro: “No fundo do mato-virgem, nasceu Macunaíma, herói da nossa gente” (ANDRADE, 2008, p. 13). Em um dos poucos momentos em que o narrador dialoga diretamente com o leitor incluindo-o pelo uso do pronome. É rápido e categórico e já adianta um futuro pelo passado. Nasceu o que é heroico, aquilo que marcará feitos futuros. Nasce o protagonista de uma vida conectada com todos – uma cosmologia de vida e aquilo que ata, “nossa gente”. Declara-se uma comunidade cultural em torno do herói com sua capacidade agregadora observada igualmente na natureza do próprio gênero romance.

Esses aspectos convergem com as primeiras linhas dos manifestos artísticos: ato de fundação (anúncio de um nascimento), o endereçamento direto ao leitor, a rapidez categórica, a antecipação do feito. No seu *Prefácio interessantíssimo* (2017), Mário de Andrade apresenta essa tônica: “Leitor: Está fundado o Desvairismo”. E para sublinhar esse diálogo com a proposta dos manifestos no que tange ao experimentalismo da obra, ainda no registro da reflexão de Duarte (2014, p. 56), esse autor aponta para a importância dos manifestos na expressão modernista: “é o tipo de discurso que dá o tom para grande parte da expressão moderna em arte. Não são poucos poemas, quadros e romances desse momento, por exemplo, que soam como manifestos”. O efeito de ambivalência de gênero discursivo na obra vanguardista interessa a este trabalho. Tal como a ambivalência do herói, na relação com o autor, como elemento de construção do enunciado.

É importante também situar diferenças significativas. Afinal, manifestos literários são aleatórios e apresentam uma estrutura mal conectada. São gritos e barulhos com forte intensidade política e subversiva, mas antecedem, citam e sucedem signos da cultura a serem rebaixados satiricamente (verve negadora) – a crítica tem sempre latente um lado cômico. O que se situa longe do estilo do romance de Mário de Andrade estruturado por uma finalidade estética. Porém, em ambos ensaia-se testar os limites da linguagem e apresentar novos caminhos a partir de escolhas experimentais. Além do que, abarcam conscientemente vozes e linguagens diversas (heterodiscurso). Nos manifestos há citações, alargamentos e experimentos sintáticos lançados na esperança de serem incorporados em alguma estrutura incipiente e futura de inovação. Assim como o romance de Mário que recria uma linguagem e utiliza expressões pouco previsíveis e convencionais na história da literatura brasileira.

No âmbito da narrativa, Macunaíma é sempre enformado pela memória do futuro que reconta (aspecto seminal evidente). O mesmo se passa com outro herói enraizado na cultura latino-americana: Cristo. Só pode ser anunciado antecipadamente como salvador pela razão

de no futuro ter se completado em suas realizações propriamente como salvador. Aspectos que justificam, pelo papel do herói, a escolha temporal do verbo em muitos enunciados. Um herói grandioso deve ser um eco, deve ser sempre recontado. Se contado pela primeira vez lhe faltaria o reconhecimento de uma cultura e seus atos por se concluírem estariam lançados ao mistério do futuro. Ou seja, estaria ausente a fama como elemento edificante, que é, no fundo, seu reconhecimento na cultura.

No caso do manifesto há um futuro aberto, por se realizar. Incapaz, portanto, de dramatização. Assume algo para o leitor de dentro da vida colocando-o no mesmo plano sem recurso para o acabamento estético. Seu reconhecimento na cultura pode ou não vingar. É escrito para esperar acontecer e, assim, se realizar. Muito do projeto estético de *Macunaíma* (1928) se realiza também no tempo futuro fecundando outras formas artísticas, inovando-as e oxigenando a cultura como condição de percebê-lo. Para ficar em um exemplo direto desse diálogo posteriormente realizado tem-se o filme de Joaquim Pedro de Andrade.

Apesar da autocrítica severa e infundada, Mário de Andrade, ao comentar sobre seu *Macunaíma* (1928), confessa um pendor à busca de originalidade: “outra obra que me deu desgostos foi o *Macunaíma*. Sinto que tive nas mãos o material de uma obra-prima e o estraguei. Fazendo obra sistematicamente de experimentação” (ANDRADE, 1993, p. 12). O experimentalismo confesso revela uma tendência acolhedora do argumento sobre a relação singular entre o autor e o herói na obra.

O uso do efeito satírico e irônico juntamente com a salvaguarda do fantasioso tem espaço para ser elaborado na amplitude composicional do romance. E sua proximidade com o imaginário também condiciona um campo criativo possível. Bazin (2014, p. 33), ao pensar o surrealismo no cinema, aponta para essa proximidade com a identidade cultural acessada pelo imaginário, tão fértil ao registro estético da imagem em movimento: “a distinção lógica entre o imaginário e o real tende a ser abolida”. O romance dispõe de regras composicionais e caminhos de acesso ao imaginário possíveis para inventariar e trabalhar linguagens - assim como o herói colecionador de palavras e o autor apreciador da festa de nomes - e meios para dar acabamento unificador dessas linguagens no próprio enunciado com seu todo único de sentido. Conforme Bakhtin (2015) especifica:

O romance permite que se introduzam em sua composição diferentes gêneros tanto literários (novelas intercaladas, peças líricas, poemas, cenas dramáticas, etc.) como extraliterários (retóricos, científicos, religiosos, narrativas de costumes, etc.) Em princípio, qualquer gênero pode ser incluído na construção do romance, e de fato é muito difícil encontrar um gênero que não tenha sido introduzido algum dia e por alguém no romance. Os gêneros introduzidos no romance costumam conservar nele a elasticidade de sua construção, sua autonomia e sua originalidade linguística e estilística (BAKHTIN, 2015, p. 108)

No escopo composicional do romance as possibilidades de construção de uma nacionalidade satirizada se anunciam, ao mesmo tempo que se pode incluir formas que variam do cotidiano a planos mais distantes desse domínio: lugares (geografia), formas de tratamento (relação entre personagens), a representação de outras linguagens (questão muito importante a uma cultura que ecoa uma dominação simbólica).

Outro fator, esse muito próprio à cultura brasileira, é a capacidade de reduzir o todo nacional a um herói ou sujeito numa forma de personalismo enraizado, numa espécie de pré-disposição à dramatização alegórica. Nas músicas isso é comum. Moraes Moreira canta: “lá vem o Brasil descendo a ladeira”, em sua canção de 1979; o psicanalista Calligaris (2017), na condição de estrangeiro abraileirado (uma forma própria de dizer a alteridade ao dar sentido ao país), impressiona-se com essa singularidade que também é observada na expressão “mãe-pátria” (Iracema). Há muitos exemplos que dão o tom dessa possibilidade de heroificar o signo Brasil, e mesmo de torná-lo possibilidade de composição de um domínio estético.

Outra propensão de pensar o país pela arte está numa busca de acabamento – tal como foi discutido sobre a especificidade do domínio estético -, ou seja, de um desejo ilusório de completude, de identidade objetivada e consolidada. Há sempre uma versão brasileira do Brasil, de “meu Brasil brasileiro”. Caio Prado Jr., em *Formação do Brasil Contemporâneo* (1961), sinaliza esse desejo de identidade consumada (acabamento) em 1942. Algo difícil de se realizar e perceber de sua posição discursiva (domínio cognitivo): “observando o Brasil de hoje, o que salta à vista é um organismo em franca e ativa transformação e que não se sedimentou ainda em linhas definidas; que ‘não tomou forma’” (PRADO JR., 1961, p. 7).

As vozes dos domínios estético e cognitivo confundem-se e na busca por uma aparência de completude a obra de arte parece mais atraente a uma cultura que busca versões e versos de si mesma. Uma forma de se projetar de fora tomando a própria linguagem como objeto de criação – já que se olha para ela por uma perspectiva de busca por acabamento. O que pode ser observado na paródia, na antropofagia, no romance, na ironia e na forma de

recriação dialógica. De modo a transformar a matéria de criação em meio de conhecimento da própria linguagem.

Muitos sentidos longínquos ecoam na linguagem. O componente mitológico, como discutido no referencial teórico a partir de Ernst Cassirer, não parece se perder nesse tecido. A metáfora, por exemplo, tem sua herança mítica. Esse aspecto voltado à gênese e ao seminal, de fecundidade mítica, é importante na obra de Mário de Andrade como alcance de um filtro de percepção à criação estética. Quer dizer, o metafórico sobrevive intensamente na poesia – na forma de tratamento estético – que significa um procedimento da palavra não mais como meio eficaz e útil, mas como força de percepção metalinguística (da linguagem sobre si) da realidade mediada, como canal sensorial (as palavras são como olhos e ouvidos), que, ao contrário da linguagem mítica, é capaz de ser explorado em seus mecanismos metalinguísticos também criadores. Cassirer (2013) conclui sobre esse ponto de ruptura entre a poesia e a linguagem mítica:

A palavra e a imagem míticas, que a princípio se erguiam diante do espírito como duro poder real, despojam-se agora de toda realidade e eficácia; são apenas ligeiro éter, em que o espírito se move livremente e sem obstáculos. Esta liberação não se produz porque a mente abandona a casca sensorial da palavra e da imagem, mas porque as utiliza como órgãos e, com isso, aprende a entendê-las como elas são em seu fundamento mais íntimo, como formas de sua própria autorrevelação (CASSIRER, 2013, p. 116).

Ao fazer uso estético do riso e se aproveitar da estilística mítica na estrutura convidativa do romance, a obra de Mário de Andrade disfarça um trabalho de pesquisa metódico, utilitarista e acessório. Como demonstra a visão do escritor, sua obra não está totalmente isenta de contrapesos estéticos: “a parte ficção de minha obra se prejudicou bastante pelos utilitarismos em que voluntariamente as escravizei” (ANDRADE, 1993, p.12). Proença (1969) discute a característica de inventário ou coleção como efeito da coleta de dados na linguagem da obra: “a colheita do material para a linguagem de Macunaíma foi tão abundante que dá a falsa impressão de improvisado, de inventado, fantasioso. Nada menos justo. Aqui como em tudo houve documentação, o desejo de autenticidade” (PROENÇA, 1969, p. 86). Essa propriedade cumulativa será ironizada no filme, mas por uma perspectiva menos fecunda (o aspecto seminal é minimizado) e até melancólica: o consumismo mais causador de aridez que de possibilidades de inovação (vida e oxigenação).

A ambivalência de gênero acusa na obra de Mário não uma tomada reducionista da palavra em sua relação com outras palavras, mas o que ela tem de mais amplo na sua



formação dialógica: a perspectiva que a sugere como possibilidade a partir de algo amplo na relação com a cultura (gênero). Há no romance um estremecimento – uma instabilidade da criação em carne viva – fruto de vozes que se confundem pelo registro científico, etnográfico, pedagógico e o trabalho de coleta do artista. Cria-se uma estrutura propícia à agregação que é fundamental à produção de sentido a partir do domínio estético, conforme discutido. Desse modo, o aproveitamento dessa estrutura aberta à criação (romance) por meio de outros gêneros e a exigência de um modo de dizer a alteridade – apresentar um Brasil ao leitor que na arquitetura do romance aparece aos olhos do autor como pouco conhecedor do país – dispensa certas notas de rodapé ou, tal como escreve Lopez (1996) ao comentar as formas de estruturação que na obra funcionam “descartando a consulta ao dicionário” (LOPEZ, 1996, p. 81). Se mal trabalhado, essas inserções explicativas trariam uma externalidade acessória ao enunciado que, em graus excessivos e pouco sutis, inviabilizaria o efeito estético.

Essa estruturação criadora, que precisa disfarçar o didatismo, trai uma espécie de ar de citação engendrada no corpo do enunciado evidenciando um desejo de apresentar uma cultura, com seus nomes, credences e muitos outros aspectos, aos brasileiros (versão brasileira de Brasil) – uma busca de identidade (consciência do país) pela inovação estética. Funda-se, com isso, uma perspectiva de dizer a nacionalidade criticamente (a obra), apesar de todos os riscos estéticos dessa empreitada de futuro. Duarte (2014, p. 36) aponta a visão consequente de Mário a respeito de seu próprio projeto estético: “afirmava assim o sentido transitório e efêmero de toda a sua obra, colocada a serviço de um propósito futuro mais amplo. Mário chegou a classificar essa postura como a de um sacrifício”.

*Macunaíma* (1928) acontece quase como uma cartilha do modernismo, com vistas a fecundar um modo de fazer literatura - tamanha sua originalidade. A obra é uma escolha visando um projeto de sentido por uma estrutura arquitetônica que possibilita a mais livre exploração (descobrimento) da linguagem culturalmente condicionada e pouco revelada nas instâncias oficiais (literatura, linguagem escrita com forte influência canônica europeia), tal como Mário anuncia um ponto de partida e de chegada: “escrevo brasileiro” (2017, p.22). Ou seja, escreve criando perspectivas de prática social – a palavra deve expressar não a nacionalidade vazia, mas o calor da perspectiva no cotidiano e do signo culturalmente vivo. Dialoga-se, assim, com gêneros (olhares sobre a realidade) e qualquer aspecto que destoe dessas fronteiras (desnível de um gênero para o outro) é disfarçado e modalizado pela representação da oralidade (fio que enlaça tudo por seu aspecto de gênese da escrita, seminal a qualquer gênero verbal). Desse modo, a poesia oral cumpre um papel importante, é fuga

para o mítico, trabalha bem a multiplicidade de sentidos das imagens de Mário a partir de ambivalências e ambiguidades férteis.

A função poética corresponde em comunhão com a materialidade, mais que a prosa, e, em certo sentido, de modo convergente com o cinema – à capacidade autorreferente. Portanto, trabalha uma maior possibilidade experimental do material do enunciado. Ao mesmo tempo, sua aparente estabilidade monológica permite uma unificação da linguagem criadora-narrativa, ao criar uma amarra estilística na construção do todo de sentido. Como se amparasse uma ligação e uma abertura aos sintagmas narrativos permeados na construção e liberasse a recriação do estilo bem firmado do próprio autor (forte ativismo do autor). Bakhtin (2015), ao pensar o romance de cavalaria que junta muitas características com o romance de Mário de Andrade, aponta o rastro de poesia possível trabalhado pela capacidade transformadora do romance: “o romance de cavalaria em versos, embora também tenha sido determinado pela ruptura entre material e a língua, supera essa ruptura, põe o material em comunhão com a linguagem e cria uma variedade especial de um autêntico estilo romanesco” (BAKHTIN, 2015, p. 182).

Um exemplo da abertura ao trabalho poético está nas onomatopeias e na busca por uma linguagem próxima à natureza: imagética e sonora. Com grandes frutos ao cinema. No romance, a cachoeira responde: “Chouriço”. Além da sonoridade da queda e do esparramar da água, não sem uma obstrução de impacto, a imagem da comida e de seu aspecto sedento (trata-se na mitologia de uma amante imobilizada em forma de cachoeira e impedida de encontrar seu amor) aponta um desejo de processamento corporal, de conexão com as vias para o baixo. Apesar de todo drama de amor. Essa fusão de riso, tristeza e drama reduzidos a uma imagem onomatopeica, feita de síntese e metáfora, catalisa toda uma narrativa, na bela imagem sonora com divertida figuração: “chouriço”.

Essas formas e possibilidades não destoam da linguagem do autor. Tudo é poroso ao poético e à sua transformação (seminal). Em outro caso, uma simples descrição secundária refreia a narrativa em belas imagens e o ritmo da ação se acalma em imagens míticas que de tão sucintas são mais poesia que prosa – não há pressa e o leitor pode se encantar no caminho, ou parar o olhar pela suspensão poética, como se a natureza acolhesse maternalmente (ideia de mãe natureza no imaginário). Como acontece na breve descrição que dá protagonismo à Vei, a Sol, personagem que simboliza o sol destronado de sua masculinidade apolínea. Ela é maternal (imaginário) justificada pela função solar – a função guarda correspondência com o sentido, como na poesia com seus ares míticos e nas metáforas. É acolhedora, traz o calor

como o abraço – esquento. Sobretudo, garante a vida ao fazer respirar toda uma ecologia.

Na imagem seguinte a força poética é tamanha que guarda musicalidade e a direta ação mítica. A ambiguidade imagética no uso do verbo (traz características de seu avesso: o relâmpago que é próprio da noite) e a beleza da atitude cuidadora de uma mãe fazendeira e decoradora. Tudo possível na voz do autor, porosa a narrativas, causos e histórias a serem contadas: “Era dia do casamento da raposa e a velha Vei, a Sol, relampeava nas gotinhas da chuva debulhando luz feito milho” (ANDRADE, 2008, p. 24-25). A plasticidade dessa imagem, a articulação da luz e a sugestão do movimento, são notavelmente cinematográficos – aproveitam da natureza o que ela tem de característico e de síntese para expressá-la: imagem e movimento. Entretanto, são aspectos pouco explorado por Joaquim Pedro. Em seu filme, parece haver uma contra voz *underground* que trabalha muito bem a ironia e que dissipa lirismos e esse valor mítico.

A questão maior seria: como a relação entre autor e herói permite essa abertura ao poético, e a um espaço tão profícuo de criação por parte do narrador, sem descaracterizar esteticamente a obra? Responder a essa pergunta auxilia na percepção desse diálogo composicional singular e elementar.

Considerando a inovação da obra de Mário de Andrade e sua força poética (comunhão com o material), é possível perceber os componentes de enformação bem marcados, por isso observar o forte ativismo do autor. Escrever brasileiro revela uma maior aproximação dos objetos (informalidade como interioridade nativa em escala pessoal) – uso de diminutivos intimistas – como nas crônicas brasileiras em que a ironia penetra tão intimamente as coisas levando-as à esfera mais cotidiana e, informalmente, familiar, ou na mais bem-disposta aproximação íntima do vultuoso e formal, como um herói cômico (não se distancia como monumento). Algo que revela a natureza da relação dialógica entre autor e herói no romance e da criação pelo protagonismo do cotidiano, que aglutina instâncias mais externas nos caminhos do riso. Do ponto de vista da metalinguagem, os neologismos (forma de aglutinação destruidora da oficialidade da palavra em estado dicionário, de uma instância externa) expressam uma predisposição de percepção aglutinante da possibilidade verbal, típica e recorrente em muitas línguas indígenas. Como em “pensantear”, aqui a ação de pensar é percebida como forma de estabelecer teias (diálogos), ao mesmo tempo que remete à instância cotidiana, à memória da espera (Penélope que ao lembrar o passado com Ulisses projeta um futuro na espera) e interior do pensamento (de dentro do sujeito) – do lugar onde se costura (fertilidade do cotidiano).

O escrever brasileiro até então estava alojado em camadas escondidas dos discursos do português “oficial”, de moldes mais europeu, tomado de modo incompleto (pela parcialidade das instâncias oficiais) se observado pela dinâmica da linguagem na cultura. Quer dizer, sem seu contraponto responsivo necessário à complementação do dialogismo na cultura que a antropofagia da linguagem, que resulta nas gírias e nas alterações fonéticas, por exemplo, entendeu muito bem. Esse falar brasileiro estetizado passa a participar quando o cotidiano popular ganha força construtiva e é alcançado pelo tema que autoriza formas composicionais de percepção dessa linguagem estética de descoberta de uma parcialidade complementar e, portanto, de uma interioridade.

Nesse cotidiano fértil à criação, o riso materializa as ressalvas, as frases curtas e tiradas rápidas que exigem uma escolha lexical menos filosófica, solene, prolongada, formal e oficial – é vicejante ao falar o brasileiro até então escondido nas situações cotidianas (distante da oficialidade). Sem o diálogo familiar (Macunaíma na intimidade com seus irmãos, o ambiente da maloca), sem a relação de uma personagem com a outra (encontros e conflitos íntimos), sem uma aventura (deslocamento espacial - motivo para se contar algo e possibilidade do desafio) – sem incidentes e situações imprevistas que exigem ações imprevistas, sem a ambivalência da malandragem (do que transita pelas várias esferas sociais com a perspicácia de observação dos ritos) como meio de resistência do herói, sem um ambiente íntimo em que as relações permitem contar piadas, criar situações de zombaria, travessura, trapaça e muitas outros aspectos, não haveria a possibilidade da ironia, da tomada da linguagem em outro registro, do uso do truque pela linguagem (duplo sentido que serve à festa de nomes), das formas polifônicas, da festa de nomes - quantas palavras podem ser usadas para significar dinheiro em um contexto informal e para significar o baixo corporal nessas condições? -, das formas de tratamento na relação com o outro (apelidos, uso de pronomes existentes apenas no português brasileiro). É descoberto elementos para uma gramática brasileira.

Nessa medida, o uso do riso externa formas sintáticas, imagéticas, lexicais, morfológicas antes escondidas na aparência contida, séria e formal das instâncias oficiais e sedimentadas pelo conservadorismo dos que detêm e protegem o próprio poder (a inovação e a mudança são mais ameaçadoras e o passado é mais justificativa que acomoda o poder que objeto de recriação e transformação). O domínio estético subverte aquilo que poderia ser vetado em outra instância, e cria possibilidades de percepção do que seria ponto cego nos demais domínios (cognitivo, ético). Nesses casos, a apreciação crítica da linguagem seria

analítica e pouco tomada pelo ponto de vista da representação de discursos. A linguagem seria tomada de fora indiferentemente à vida se em grandes abstrações ou de dentro sem um lugar externo de acabamento. Fatalmente seria julgada e refratada do ponto de vista moral, do certo e do errado. Nessa medida, a instância estética apresenta uma condição, em registro próprio, de observação e de descoberta – tal como Mário de Andrade comprova.

A força da literatura e o êxito do cômico como caminho à construção da consciência crítica sobre uma nacionalidade dizem muito das senhas de entendimento da cultura brasileira. Segundo Bakhtin (2013, p. 105), o riso “impede que o sério se fixe e se isole da integridade inacabada da existência cotidiana. Ele restabelece essa integridade ambivalente”. Ele dá integridade há uma realidade cultural (sempre ambígua), do contrário seria propaganda de Estado, discurso oficial ou a história ufanista politicamente pedagógica. A partir desse alcance de uma integridade cultural, pelo complemento do cotidiano, novas formas de comunicação nascem e são observadas em sua fertilidade criativa, quer dizer: a cultura pode ser observada em sua integridade pela ambivalência – algo prenhe de sentido (matriz de criação) dada sua explícita ancoragem dialógica (responsiva), o dialógico salta aos olhos, sem muito esforço, em toda ambiguidade. Quer dizer, a ambivalência é a expressão dessas vozes encruzilhadas importantes ao efeito de sentido do romance. *Macunaíma* é construído pela consciência ambivalente do autor; um romance ambivalente que pode ser tomado de baixo para cima como de cima para baixo. Pode ser erudito e/ou popular. Quer dizer, integra as classes e os conflitos em um patamar tão bem construído pelo riso que o espírito de diversão – carnavalesco - parece se sobrepor ao político, é justamente esse efeito que faz a crítica ter livre trânsito e capilaridade.

O trabalho com o múltiplo, com a bivocalidade e o potencial da ambivalência em *Macunaíma* (1928) estão igualmente no pendor de recriar uma linguagem com citações estetizadas por meio de sintagmas narrativos (mitos, lendas, narrativas folclóricas). O trabalho com vozes que compõem diversas expressões e modos de dizer não poderia ser mais bem acolhido que na forma de um romance, cuja função ligada à natureza do gênero, como visto anteriormente, é representar outras linguagens na composição de uma forma única (enunciado). Ou melhor, por uma perspectiva de romance ou, como escreve Lopez (1996, p. 74) ao se referir à obra “estrutura-se através da combinação do gênero romance”. Já que por esse ângulo se pode trabalhar muitos outros gêneros na composição, dentro da múltipla possibilidade desse gênero como linguagem capaz de explorar a polifonia entre erudito e popular.

A multiplicidade de vozes em Mário de Andrade está menos na relação entre autor e herói, como é o caso em Dostoiévski nos constantes e intelectuais embates de ideias, e sim no papel do poeta ao orquestrar uma certa dinâmica de imagens, mais restrito ao referencial poético e arsenal de símbolos. Souza (2003, p. 55) aponta esse traço singular em Mário de Andrade ao destacar a “fissura profunda que fere todos os setores de reflexão de Mário de Andrade, e se manifesta na poesia de maneira obsessiva pela oposição incessante de imagens”. De modo que a relação autor-herói busca uma condição, que é de um controle necessário a essa exploração. A perspectiva do romance constrói esse palco de embate de imagens que ao mesmo tempo recria uma forma tradicional de narrativa.

O efeito poético da oralidade como forma de diluir as fronteiras pouco criativas entre os múltiplos gêneros, um retorno às formas antigas de contar, se notabiliza pelo contraponto estilístico do capítulo “Carta pras incamiabas”. Trata-se de criar um avesso dialógico da linguagem satiricamente representada pelo que seria a concepção do herói sobre a linguagem escrita. Destoa-se tão bem do estilo do autor que a linguagem oralizada e a padronização estilística do narrador se revelam com êxito (uso dos avessos e ambivalências). Essa característica de unificação de sintagmas narrativos na linguagem pela poesia antiga está bem observada nas palavras de Proença (1969):

De fato o *Macunaíma* apresenta como as rapsódias musicais uma variedade de motivos populares, a que Mário de Andrade seriou, de acôrdo com as afinidades existentes entre eles, ligando-os, para efeito de unidade, com pequenos trechos de sua autoria, para tornar insensível a transição de um motivo para outro (PROENÇA, 1969, p. 10-11).

A porosidade da construção à estrutura da carta coloca a obra de Mário, mais acentuadamente, no horizonte de registro do romance. Um romance muito singular, de retorno às formas antigas (passado como meio de recriação do futuro) na busca pela originalidade se valendo do poder catalizador e construtivo do gênero.

*Macunaíma* (1928) é obra também de experimentação da linguagem. O material verbalizado conta muito no romance, talvez fora dos parâmetros literários até então. O que suscita a hipótese do lugar fortemente ativo do autor em relação ao herói. Trata-se de um pendor de criação sobre a matéria (a palavra) – função poética - que dá vida ao herói e enriquece seu lugar culturalmente destacado para adaptar a própria palavra. Cria-se fazendo escolhas por perspectivas (diálogo com outros gêneros), de dentro de um gênero aglutinador de linguagens (romance). Um campo de operacionalização, um gênero como perspectiva à

inovação, parece ser buscado para explorar a materialidade verbal justificada na relação com o herói e, assim, alcançar moldes literários menos previsíveis. Sobre materialidade e criação, conforme Bakhtin (2011):

Ao ato criador cabe determinar a si mesmo de forma ativa também no contexto literário-material, ocupar também aí uma posição axiológica e, indiscutivelmente, essencial, mas essa posição é determinada por uma posição mais essencial do autor no acontecimento do existir, nos valores do mundo; em relação à personagem e ao seu mundo (mundo da vida), o autor se firma axiologicamente em primeiro lugar, e essa diretriz artística lhe determina a posição literário-material (BAKHTIN, 2011, p. 182).

A materialidade-literária é um aspecto muito intensificado na obra de Mário de Andrade dada sua originalidade em termos de posição no campo literário, o que sugere um caminho às avessas (toma-se aqui o efeito como ponto de partida) para a compreensão da relação axiológica entre os elementos composicionais da obra. De nada adianta elencar essas características sem a chancela principal e de maior firmeza analítica: a relação autor e herói.

A natureza do herói é sugerida de um ponto de vista externo a ele. Muito está sugerido na superfície das coisas e são as ações, sobretudo, que expressam seus sentimentos concluídos e nomeados laconicamente pelo autor que acessa a interioridade do herói se valendo mais dos excedentes de visão (maior externalidade). O narrador tem um controle sobre o personagem, pois assim conquista um espaço criador mais fértil e livre – lembrar do projeto estético de inovação naquele contexto modernista, do diálogo com os manifestos. Sem isso essa distância do narrador, o experimentalismo e a originalidade teriam pouca margem de vida. O herói parece muito aberto e flexível às escolhas do autor. Pode-se colocar no herói todas as direções, hábitos e reações. Macunaíma é aberto (acolhedor) a qualquer acontecimento, a qualquer juízo moral e caracterização. A construção do todo de sentido (enunciado) precisa de suas ações e de seus encontros (do outro), dessa forma a obra encampa expressões, nomeia elementos típicos, introduz na estrutura lendas e mitos. Assim, o herói situa-se mais solto na obra aumentando as possibilidades criativas. Necessita ser imprevisível como a fantasia. Pode estar a qualquer momento do outro lado do continente, pode resolver da pior forma uma aventura e encaminhar a entrada de novos elementos na história. Desse modo, e considerando o riso como fermento tudo acaba resultando em uma obra muito imagética e movimentada.

Um componente cinético útil para se pensar a imagem em movimento no cinema, a partir dessa imprevisibilidade da rapidez das ações do herói e das caracterizações lacônicas somadas à aventura travessa, converge para os desenhos animados. Elemento observado por

Proença (1969, p. 33): “aquêlo gôsto pelo imprevisto de desenho animado, de libertação da rotina aparece em muitos escritos de Mário e é o forte das lendas escolhidas para o arcabouço de Macunaíma”. As animações têm muito da estética folclórica. As vozes do folclore parecem sobreviver na modernidade nos desenhos animados – a reabilitação do corpo esquartejado, a fissura por objetos (o coelho e a cenoura, a fome constante, a caça), personagens sedentos (Curupira e a fome de carne humana), o renascimento em novos episódios, a imortalidade (morte se refaz em renovação), as narrativas curtas e de ações tonificadas. Um sintoma observável dessa relação entre folclore e os desenhos animados está no imaginário moderno que associa folclore à história infantil.

Como nos *cartoons*, é conveniente ao projeto estético que o herói seja dificilmente caracterizável – “sem nenhum caráter” – vazio e acolhedor. Portanto, flexível ao trabalho artístico mais intensificado na externalidade (superfície). As formas corporais surrealistas, grotescas e estranhas - externalidade pronunciada – são muito comuns nos desenhos. No filme de Joaquim Pedro, esse trabalho com a saliência da superfície se expressa pela materialidade cinematográfica.

Macunaíma pode aglutinar tudo sem lógica justificada e compromisso com a verossimilhança, sua construção, desse modo, não se agarra em psicologismos prolongados. O discurso direto do herói é curto e rápido. Não é feito de grandes reflexões ou questões profundas. É concreto, prático (ação), múltiplo e flexível aos intentos do narrador. Ao refletir sobre a cidade, a ambivalência também se expressa. O herói parece encontrar seu discurso numa forma mais próxima da antropofagia – um diálogo que se apropria criticamente dos símbolos. E revela os sentidos por trás das aparências de uma realidade refratada. Soa marxista, dialético. Talvez o que, no campo filosófico e científico – outro vetor - mais combine com a coerência construtiva do herói e do romance. Num dado momento de chegada a São Paulo, ainda com a inteligência perturbada pelos códigos e demandas semióticas, Macunaíma percebe falado pelo narrador: “De toda essa embrulhada o pensamento dele sacou bem clarinha uma luz. Os homens é que eram máquinas e as máquinas é que eram homens. Macunaíma deu uma grande gargalhada” (ANDRADE, 2008, p. 54). Compreende um enigma, desfaz um truque, revela o engano e cai na gargalhada – o processo de desmonte que revela a farsa, o engano, e resulta no riso. Pensando a bivocalidade dos signos a partir dos domínios analisados na unidade cultural, o lado mais cognitivo do riso é a crítica e o mais estético é seu efeito cômico propriamente dito. O lugar do crítico deve ser sempre marginal, assim como na arquitetura do humor: sem a distância não se rebaixa.



Na reflexão de Macunaíma na cidade, os avessos críticos das aparências são percebidos pelo herói na voz do autor que, dessa vez, não se utiliza de aspas, mas soa como a voz do personagem fundida em seu discurso. Como se sua trajetória fosse se aproximando mais do autor ao chegar à cidade, porém sem perder o que o herói carrega consigo (um encontro temporal que atualiza Macunaíma no autor e o autor em Macunaíma nesse hibridismo de ponto de vista). De fato, o narrador está situado na cidade como será demonstrado pelo sentido verbal de uma única palavra no romance, conforme será analisado mais adiante.

Não se pode caracterizar o herói pela impossibilidade de fechar questão. Essa imprevisibilidade o torna flexível, aglutinador e matéria para múltiplos direcionamentos rumo à construção de sentido na obra. Em outras palavras, libera e aumenta as possibilidades transgredientes. Trata-se de um herói de aventura e que possibilita, na criação, tudo que caracteriza esse tipo. Bakhtin (2013), na passagem adiante, escreve sobre esse importante elemento composicional: “tudo pode acontecer com o herói aventureiro, e este pode ser tudo. Ele também não é substância, mas mera função da aventura” (BAKHTIN, 2013, p. 116). Se tivesse um ideal, um motivo pelo qual se comprometer seria menos potente para as soluções criativas e fantasiosas, sofreria maiores sanções de coerência. Seu motivo de busca é a saudade e a vontade de resgatar a pedra perdida (individualmente sagrado). É instituído de forma simples e objetiva, como nas tramas dos causos, das piadas, das fábulas. Não se trata de salvar uma coletividade ou preservar um valor social, sua busca é para si. Poderia estar em qualquer lugar, lutar contra qualquer um e arrastar o enredo para múltiplas resoluções (flexibilidade). Bastaria o autor dar posse do talismã a qualquer outro personagem (liberdade de escolha), em qualquer outro lugar (abertura da seleção geográfica e espacial). A busca do herói importa pouco em termos axiológicos para si – satisfaz a sua interioridade – e mais em termos de acabamento estético (ao autor).

Importam mesmo os caminhos com seus acontecimentos quase como se em quadros, estrofes. A obra apresenta um aspecto próprio da narrativa linear e de outra característica não menos importante para compreender a religiosidade enraizada na cultura brasileira, que condiciona a dramatização do carnaval: a *Via Crucis*. Essa narrativa é tão afeita à memória, tão imagética, que pode ser representada em partes pela mudez das imagens e quadros – outro dado importante à linguagem cinematográfica. Macunaíma, ao final da saga, também ascende ao céu como Cristo (símbolo seminal de vida e morte, de renascimento e, portanto, de criação), mas torna-se estrela como na crença indígena – o final santifica-o por esse

hibridismo criando uma atmosfera de tristeza poética, logo reestabelecida ao riso - movimento grandioso e que dá muita beleza à obra. Assim, o enredo do romance, dada essa linearidade e camada típica da narrativa religiosa, favorece múltiplas recepções no tempo (abertura ao futuro, como nos manifestos), pode ser contada oralmente, pode ser reescrita sem sofrer abalos e ser representada pela imagem em movimento. No caso, sua trama e não o enunciado como um todo. É nesse sentido que o enunciado importa, como individualidade estética no conflito criativo entre os ecos longínquos dos gêneros e a singularidade do espaço-tempo.

Um fator explicativo dessa dispersão aglutinadora do personagem e a simplicidade do enredo remete a um outro efeito religioso: a hagiografia. Trata-se, entretanto, de uma natureza diferente do fenômeno: uma hagiografia pagã que será mais adiante discutida e reafirmada pela perspectiva do filme. Novamente aqui, tem-se o aspecto negador próprio das tomadas pelos avessos no aproveitamento das ambivalências da linguagem (bivocalidade e relação dialógica). Como se os ecos da estrutura satírica preparassem essa possibilidade e fatura. A hagiografia religiosa é uma abstração. Ela implica uma forma de abstrair os traços singulares e geográficos das imagens santas para sua eternização. Desse modo, podem ser materializadas ao gosto da recepção numa forma de criar as condições para um futuro discursivo (recriação), como na construção dos germes do clássico – germinação. O fenômeno encontra explicação nas palavras de Bakhtin (2011):

Como a pintura de ícones, a hagiografia evita a transgrediência restritiva e excessivamente concretizante, pois esses elementos sempre reduzem a autoridade; deve-se excluir tudo o que é típico de uma dada época, de uma dada nacionalidade (por exemplo, a tipicidade nacional de Cristo na pintura de ícones), de uma dada condição social, de uma dada idade, todo o concreto de uma imagem, de uma vida, todas as minúcias desta, as indicações precisas do tempo e do espaço da ação (BAKHTIN, 2011, p. 170).

Toma-se a hagiografia - não pagã - pelo avesso em *Macunaíma* (1928), aliás como tudo no romance, sem deixar de alcançar um efeito hagiográfico parecido. Ou seja, sem deixar de alcançar uma abstração pelo riso e pela capacidade agregadora da arte cômica. O sério, na hagiografia religiosa, trabalha o contraditório apagando-o na superfície. Por isso, não há abertura ao rebaixamento e o aspecto monológico é mais evidente. O riso, ao contrário, requer fronteiras.

Em *Macunaíma* (1928) acontece essa singular abstração, mas por vias do exagero, da fantasia aglutinadora e catalizadora de formas, nomes, cores e espaços. Se pode identificar muitas regiões no romance, no entanto não se pode dizer sobre a delimitação espacial da

história (abstração pela multiplicidade de aspectos concretos). Muito se pode aproveitar no alcance desses efeitos. Como, por exemplo, no uso da hipérbole, comum ao épico, que é sempre rebaixada pelo efeito satírico da obra, mas que não deixa de contribuir com a construção hagiográfica. Essa convergência do múltiplo, aproveitada pela hipérbole que diante do tipo de herói é mais exagero que expressão da grandiosidade, pode ser vista na passagem da perseguição a Macunaíma pelo gigante “tarado” ao percorrer grandes distâncias (hipérbole). Lista-se a geografia como se em um inventário de espaços e regiões (coloca-se em dosagens curtas, como sementes, fertilidades regionalistas a se abrirem no futuro da literatura brasileira):

Correram, correram. Passaram lá rente à Ponta do Calabouço, tomaram rumo de Guajará Mirim e voltaram para leste. Em Itamaracá Macunaíma passou um pouco folgado e teve tempo de comer uma dúzia de manga-jasmim que nasceu do corpo de dona Sancha, dizem. Rumaram pra sudoeste e nas alturas de Barbacena o fugitivo avistou uma vaca no alto duma ladeira calçada com pedras pontudas (ANDRADE, 2008, p. 68).

Essa coexistência do múltiplo pode criar muita identificação. O negro, o índio e o branco residem no herói – acolhedor. Macunaíma poderia estar por qualquer região, poderia ser qualquer um e único – como o subjetivo e o social culturalmente mediado pelo simbólico. Sua recepção pode, assim, ser plural. Cada leitor pode tirar algo de seu no todo dessa obra que afirma uma recepção, um futuro, seu efeito hagiográfico.

Importa na narrativa por onde o herói passa e as ações justificadoras dos acontecimentos para reabrir novos quadros episódicos e poéticos, como se num desfile alegórico e polissêmico. Com linearidade narrativa (marcha e desfile são sempre destinados linearmente a um fim), aglutinação do múltiplo e apresentação por blocos. Apesar da estrutura biográfica linear – nascimento, maioridade e morte – os capítulos são nomeados dando centralidade à presença dos outros no quadro descentralizando o herói (lembrar do herói sem necessidade de chorar, pois solitário na constituição de si) para abrir mais espaço ao mote poético e criar a possibilidade de trabalhar a linguagem porosa à estrutura mitológica, folclórica, etc. Essa questão de uma biografia descentralizada pode ser observada pela nomeação dos capítulos: “Boiúna Luna”; “Piaimã”; “Vei, a Sol”; “Carta pras Icamias” (o gênero carta ganha centralidade).

A consumação de alguns intentos de Macunaíma torna-se insignificante – é quase passivo aos moldes de enformação – diante do trabalho poético com a palavra pelo autor, mais ativo e voltado a um compromisso de renovação e apresentação de uma forma de cultura

ao leitor. Isso está nas ressalvas explicativas, no disfarce (fantasia de carnaval) de uma linguagem etnográfica, na forma de minimizar uma marcação de um inventário da cultura.

Macunaíma tem um papel carnavalesco e alegórico, por isso é aglutinante e composto sem segregação, índio-negro-branco, como as passagens de constituição étnica na história do Brasil. Mas também herói destronado e preguiçoso. Ambivalente: bom e mal. Essa dimensão de aglutinar estabelece condições à liberdade de escolha lexical. Cria-se um lugar tão restrito ao baixo corporal pela piada circense - própria da boca do palhaço - que qualquer palavra, no afunilamento do contexto para o efeito de duplo sentido, ganha o sentido a ser compreendido (a liberdade da escolha lexical em razão do imã agregador. Alcance, com isso, o irrestrito fundamental ao experimentalismo.

Macunaíma é imprevisível como a palhaçada. Gosta de “brincar”, não é confiável como se exige do herói na construção do sério. Se constituísse um herói regular, padrão, o avesso deixaria de ser matéria para a consumação do riso, resultaria em um objeto de enformação menos livre nas mãos do autor – o riso é pronunciadamente dialógico, basta observar a possibilidade do avesso, não por acaso é elemento de criação. No jogo de agregação e trabalho com a bivocalidade do signo, o mesmo se passa com outros elementos composicionais.

Tem-se um espaço igualmente aglutinador – a coexistência de lugares distantes na geografia latino-americana. Mesmo a estruturação da linguagem é aberta à recepção de gírias, de palavras, de léxicos e expressões que não transitavam no espaço literário. Precisa-se de amplitude e a abertura a novos elementos para que estes possam trabalhar a paródia e vestir a fantasia da linguagem que destrona. A paródia parece mesmo fantasiar-se (representa uma linguagem em outro registro) e, assim, carnavalizar pela bivocalidade: sem ser percebida nos seus endereçamentos, como paródia, não destrona. É como a vestimenta de carnaval, se fosse uma fantasia de realidade coincidente com a realidade da vida esconderia seu endereçamento de voz, não expressaria a paródia e o riso. Ou seja, a paródia está muito associada à apresentação de seu processo construtivo: ponto que se nota consideravelmente no filme e no romance estudados.

O herói reflete o todo e o todo o herói: trata-se de uma força estruturante. Tanto Macunaíma como a estrutura do romance apresentam, quanto ao aspecto abarcador dos contrários e marginalizados, a característica ressaltada por Bakhtin ao discutir o domínio estético: sua natureza generosa. Tal como o herói, o romance é dificilmente classificável. Aspecto que se estende ao gênero do filme de Joaquim Pedro de Andrade – como se uma

configuração própria fosse transmitida. Lança-se, dessa forma, uma centelha sobre o modo como a obra recriada fecunda a obra de recriação, sem perder totalmente sua originalidade estética. Porém, o solo de criação do filme possibilita uma liberdade mais engessada na relação diretor-herói - em termos de condição à construção do excedente de visão - para encontro de gêneros verbais na construção do enunciado. Essas linguagens orquestradas como matéria de criação num todo único são fortemente possíveis na lógica estruturante da natureza do romance, o que oportunamente faz pensar um contraponto com o cinema do outro lado dessa interlocução.

Para destacar essa natureza abarcadora de formas (romance) e, ao mesmo tempo, a argumentação sobre as condições de entrada vacilante na modernidade que faz convergirem o contexto russo e o brasileiro, Bakhtin revela a preservação quase intocada de certas formas culturais enriquecedoras de sentido e que ganham voz no romance polifônico:

De fato, o romance polifônico só pode realizar-se na época capitalista. Além do mais, ele encontrou o terreno mais propício justamente na Rússia, onde o capitalismo avançara de maneira quase desastrosa e deixara incólume a diversidade de mundos e grupos sociais, que não afrouxaram, como no Ocidente, seu isolamento individual no processo de avanço gradual do capitalismo. Aqui, a essência contraditória da vida social em formação, essência essa que não cabe nos limites da consciência monológica segura e calmamente contemplativa, devia manifestar-se de modo sobremaneira marcante, enquanto deveria ser especialmente plena e patente a individualidade dos mundos que haviam rompido o equilíbrio ideológico e se chocavam entre si. Criavam-se, com isso, as premissas objetivas da multiplanaridade essencial e da multiplicidade de vozes no romance polifônico (BAKHTIN, 2013, p. 21).

Considerada a infelicidade na generalização que Bakhtin faz do Ocidente (distância que enxerga o exótico), certas formas preservadas fecundam a criação do romance de Mário de Andrade alimentado por um passado. Ao contrário de um tempo mais aprisionado no presente em que o mercado parece cultivar o valor do instante, contraponto mais perceptível no contexto de produção do filme e acentuado nos dias atuais, totalmente imerso na cultura de mercado. A riqueza poética da prosa, a plenitude de múltiplas formas do herói, é um trabalho com a linguagem. Macunaíma é um signo catalizador. O enredo é servil à fertilidade dessas formas preservadas. Não é preciso uma transformação social, mas a representação de uma cosmologia feita de encontros ainda não bloqueados ou moldados totalmente pela força capitalista. Trata-se de uma forma de passado enriquecedor da vida – Macunaíma parece

antigo e é, ao mesmo tempo, inovador pela recepção que sua estrutura permite com as múltiplas linguagens.

Com a mesma sintonia, o espaço geográfico é uma suspensão para múltiplos encontros e uma conexão cosmológica – qual o compromisso espacial da poesia oral? – e não é dado por uma lógica de vigília ou radar localizador dos indivíduos, é festivo no compromisso da fantasia que provoca o racionalismo com suas coordenadas de localização, de setorização de um Estado-Nação. Ou seja, a estrutura do romance gere encontros de linguagem, permite a multiplicidade de formas e seu descompromisso com uma narrativa de resolução do conflito social implica um choque com as perspectivas sobre o mundo ainda não corrompidas por uma entrada plena na modernidade. O herói carnaliza hierarquias e planifica as relações, o que em um contexto capitalista soa desafiador. Toma o lugar do autor no capítulo das cartas, torna-se branco e permanece o mesmo, suspende lógicas de perspectiva sobre a realidade cultural para revelá-la. Tudo se revela nele e por ele através dos encontros de vozes e da ambivalência dos sentidos. Nele as mais diversas direções (sentidos) chegam e vão do ponto de vista material, espiritual, geográfico, espacial. Como na encruzilhada. Assim, é natural que Macunaíma seja filho de Exu.

O espaço, os nomes das coisas (substantivação), a apresentação das danças, das comidas e da natureza são significativos. De modo que não podem ser fruto da psicologização do herói, o que recairia em vagueza, perderia o compromisso com aspectos concretos e reduziria o espaço agregador (etnográfico) da obra. Essa correspondência entre o múltiplo, a concretude e a diversidade de formas é muito bem resolvida pelas possibilidades do riso. Pode-se integrar muita coisa – fazer uma festa de nomes – redescobrir uma realidade por aproximações dialógicas e fundar um marco estético pelo encontro com a diversidade – o lado mais estético do carnaval na linha tênue entre a arte e a vida.

#### **4.2 Rito e carnaval no romance: o caráter aglutinador e gregário**

DaMatta (1997, p. 30), muito semelhante aos moldes bakhtinianos quanto à caracterização simbólica da festa, conclui sobre o carnaval como um momento em que uma identidade de grupo ampla afirma-se, sem ser parcializada pelos conflitos desagregadores de uma percepção simbólica de grupo como o trabalho e os conflitos sociais: “o carnaval está, portanto, junto daquelas instituições perpétuas que nos permitem sentir (mais que abstratamente conceber) nossa própria continuidade como grupo”. É quando se sente brasileiro, conectado simbolicamente. Não se trata de uma percepção abstrata do alto de um

rito oficial ou de palavras que escondem fronteiras de diferença e pouco concretas, mas de uma percepção a partir de um rebaixamento (pelo filtro do ritual carnavalesco). Da tomada pela concretude do baixo, pelo múltiplo das formas concretas e com uma abertura ao futuro (continuidade). Uma sensação buscada pelo riso e possibilitada pelo romance.

O carnaval apresenta um lugar de fora da vida e, ao mesmo tempo, não totalmente inserido no domínio estético. Está num entrelugar, o que o torna um parâmetro de preparação analítica dessa dialética entre vida e arte. Pode-se ver algo dele representado na arte, bem como na vida. Bakhtin (2013) comenta essa natureza, ao se referir ao carnaval, no contexto da Idade Média, quando essa característica se destacava notavelmente: “ele se situa nas fronteiras entre a arte e a vida. Na realidade, é a própria vida apresentada com os elementos característicos da representação” (BAKHTIN, 2013, p. 6). Parece haver uma ambiguidade entre vida e arte muito seminal e constitutiva, como já discutido, dos projetos estéticos de Mário de Andrade.

Na refração com os rituais é possível observar na construção de Mário de Andrade um romance alegre, festivo, eventualmente triste, irreverente e imprevisível nos seus momentos, tal como o personagem Macunaíma, assim como folião e a festa. Não por acaso o nome do herói intitula o enunciado. A extensão de um herói inclassificável em seu caráter, capaz de ser quase totalizante numa cultura, também corresponde ao romance.

Ao dar acabamento ao herói o autor dá o acabamento ao próprio livro – Macunaíma é uma perspectiva cultural que reflete o enunciado que o engendra, é fonte criadora e representação. Não é por acaso que sua estrutura começa com o nascimento e termina pelo fim, com a morte. Por ser tão escapável, seu fim concludente é, juntamente com a morte, a última página. Do contrário, sem a morte do herói – procedimento de efeito edificante – o fim do romance não teria patamar enformativo. Se continuasse suas aventuras pela inclusão de alguma cena seria um fim aberto ou possível de ser encontrado em qualquer parte da história – apesar da linearidade, os acontecimentos são encaixados sem uma lógica de concatenação inviolável, como os desfiles alegóricos que precisam do encerramento e de um momento que marque o fim (morte). A quarta-feira de cinzas é um fim triste, de morte da festa que irá renascer posteriormente no tempo.

A ausência da morte quebraria a linearidade, ou seja, inviabilizaria a representação de uma vida toda que ficaria, assim, dispersa. Sua morte triste e emocionante humaniza e cria um paralelo com a vida, impossível sem esse ato de acabamento absoluto. Sua morte tem lirismo,

parece redimir o herói aos olhos do leitor. Torna-o encantado – transforma-se em estrela, assume o horizonte (uma imagem de futuro materializado).

Knoll (1983), ao realizar uma leitura que busca imagens-gênese de toda a obra de Mario de Andrade, compara o imaginário da poética marioandradina à constelação – uma clara remissão a Mallarmé e às gêneses do construtivismo - e à figuração da estrela, não como algo estático, mas como abertura a futuras leituras:

Ao comparar o imaginário com uma estrela ou com uma constelação não o estamos imobilizando ou conferindo-lhe uma feição cristalizada – conduzindo-o a uma prisão. Ao contrário, pretendemos apenas recolhê-lo em duas amplas figurações, segunda a leitura feita. O imaginário – e com ele a totalidade da obra poética de Mário de Andrade – permanece livre e disponível (KNOLL, 1983, p. 246).

A estrela, o herói no imaginário, presentifica-se no horizonte disponível a futuras formas de dizê-la, “a leitura é também um dizer” (KNOLL, 1983, p. 247). A estrela é um signo no livro celeste que perpassa a história – vista por todos os sujeitos em todas as épocas, relida. O filme de Joaquim Pedro é uma das tantas leituras com suas condições singulares de dizer. Na perspectiva cinematográfica, o Macunaíma que sai pelo céu na literatura, por meio de uma queda - de cima para o baixo - entra abruptamente na fronteira de abertura do filme – uma forma de remeter o fim pelo começo ou sugerir uma continuidade, o palimpsesto. Como o carnaval que sempre recomeça, assim como os ciclos de fertilidade.

Macunaíma e os acontecimentos se constituem de modo a andarem juntos e se alimentam na dinâmica do romance, em ritmo rápido e pontuado por novos momentos. Um aspecto psicologizante dramático, da busca por respostas internas e reflexivas por exemplo, apresentaria uma lentidão de arrolamento dos acontecimentos pela ação – seria, portanto, pouco possível trabalhar o riso, o movimento e o imagético – é nessa instância que há uma distinção entre a multiplicidade de vozes trabalhadas em Dostoiévski e em Mário de Andrade, sendo esta mais reduzida às imagens muito próprias do poeta. Desse modo, a interioridade do herói não coloca tantas barreiras ou contrapesos, apresenta uma passividade subserviente ao plano criativo. Assim, e como já observado, o autor situa-se firmemente fora do herói para dar dinâmica à apresentação do espaço e elencar mais momentos de nomeação de aspectos da cultura pouco encontrados nas bibliografias oficiais e canônicas.

Mais livre, o autor ganha ensejo para apresentação de ritos que engendram mitos e lendas, por vezes alterando-os pela fantasia, abarcando expressões populares e a ocasião de nomear novas formas até então pouco conhecidas. Adiante, tem-se um exemplo dessa



agregação, típica do feirante em seu ritual de cantar os produtos ao transeunte, conforme observa, em simpatia com a teoria de Bakhtin, Souza (2003) ao mencionar os pregões. Lista-se, no caso, as comidas típicas que compõem a apresentação de uma cultura desconhecida, muitas vezes, pelo leitor: “Jiguê viu que a maloca estava cheia de alimentos, tinha pacova tinha milho tinha macaxeira, maracujá-michira ata bio sapota sapotilha, tinha paçoca de viado e carne fresca de cutiara, todos esses comes e bebes bons...” (ANDRADE, 2008, p. 26).

É notável a ressalva feita ao final do trecho destacado. Expressa-se uma espécie de nota de esclarecimento, ou uma ressalva de dicionário (traduz), e de pessoalização do narrador. Esse olhar condescendente com a cultura está na fluidez da apresentação, a ausência de vírgulas desamarra a escrita (antecede uma resposta a possibilidade de soar científico, burocrático, ou como explorador pelo efeito de listagem grosseira da ambição colonizadora) ao mesmo tempo que dá realce à oralidade e conduz o olhar do leitor a observar essa musicalidade atípica e discursiva: soa surpreendentemente cômica em seu contraste e fôlego na longa sequência, como um *travelling* de palavras passando em revista as próprias palavras. Também sugere abundância - o exagero - e uma apreciação valorativa do narrador, que é reforçada com o adjetivo “bons”.

Em outros momentos essa listagem quase etnográfica (lembrar dos efeitos estilísticos que a amenizam como processo de criação) também aparece. Especificamente, na apresentação das danças típicas. A ressalva esclarecedora ao final se repete engendrando na estrutura da obra uma nota de esclarecimento ao leitor, assim Macunaíma: “frequentava com aplicação a murua a poracê o torê o bacororô a cucuicogue, todas essas danças religiosas da tribo” (ANDRADE, 2008, p. 13).

É notável como o processo de caracterização do personagem é também um procedimento de caracterização de uma cultura, mas é preciso a centralidade do herói, seu protagonismo de ação (frequentar), para elencar esses elementos. Macunaíma precisa passar (ação) e abrir as passagens de descrição (nomeação) e criar os acontecimentos para justificar um estilo que não prescindirá de apresentar, descobrir e explicar uma cultura ao leitor. Como no trecho em que o mito de nascimento do guaraná compõe a estrutura do romance. Momento em que o herói vai visitar o túmulo do filho enterrado com todos os cuidados para seus olhos não serem comidos pelos boitatás: “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 de Vei, a Sol” (ANDRADE, 2008, p. 35).

Além da nota de esclarecimento típica das explicações mitológicas com sua conclusão explicativa, há o próprio engendramento do mito na estrutura. O aproveitamento desse sintagma narrativo minimiza o destoar de múltiplas vozes de unificação da linguagem. A ação de Macunaíma fertiliza as possibilidades narrativas. O resultado dessas ações gera na história o filho do herói que será uma abertura que coloca, trabalha e justifica essa narrativa mitológica no romance. A onipresença criadora e decisiva do herói na formação cultural também é engraçada: seu chute inventa o futebol, por exemplo. Macunaíma se mete e está no meio de tudo, é uma insistência criadora e, por isso, cômica. Nesse sentido, ele passa, faz escolhas, age e os aspectos da cultura pouco conhecidos, e outros já estereotipados, vão se fecundando na história e criando a forma do enunciado. Assim como o romance de Mário passa e fecunda um futuro na história da literatura - a criação parece se mover expressando seu funcionamento, é encantadoramente transparente na sua simbolização (processo e produto dialeticamente constituídos, outro aspecto anticapitalista), como se a linguagem protagonizasse. O capítulo todo em forma de carta, a mimetização da oralidade pela escrita são exemplos do protagonismo da palavra que gera a impossibilidade de um diálogo fidedigno com a perspectiva cinematográfica. Dessa impossibilidade é que nasce a recriação, conforme já discutido teoricamente. Trata-se de duas obras muito adensadas em seus materiais, por isso a viabilidade de pensar a metalinguagem como forma de caracterização da perspectiva, e, ao mesmo tempo, por força dessa condição distante, duas obras criadoras (férteis) em seus campos próprios.

As duas primeiras passagens destacadas, a festa de nomes gastronômicos e de danças, apresentam um molde sintático muito parecido, uma repetição de forma. Outro aspecto da oralidade, própria dos refrãos, que é mimetizada na escrita dando simplicidade e expressando efeitos de memória oral. Em moldes rígidos, de uma cultura subordinada pela escrita tal como pensada por Ángel Rama, a repetição, esse belo componente estético, seria evitada. Mário de Andrade subverte a imposição da escrita como meio de dominação, carnaliza-a para apresentar seu avesso constitutivo (integridade). Cria um ponto de vista interno, como se o leitor, aquele formado nas alturas da escrita, se tornasse externo a si, e se visse de uma fronteira recolonizadora. Isso, mais acentuadamente, se expressará na criação dos pontos de vista quando o herói passar pela cidade. O papel temático do verbo revela a ubiquidade do narrador: “Macunaíma vinha com os dois manos pra São Paulo” (ANDRADE, 2008, p. 49). Ou seja, o destino do herói vai ao encontro de uma matriz poética, a São Paulo contraditória, fronteira absorvente de criação, uma gênese da poética de Mario, conforme Knoll (1983, p.

55) caracteriza o papel da cidade na totalidade da criação do escritor: “a oposição entre o Brasil e a Europa e o dilaceramento do país tem sua origem, na obra poética de Mário de Andrade, no caráter arlequinal da cidade de São Paulo”. Ponto bastante fecundo quando colocado em diálogo com o filme de Joaquim Pedro que apaga a identificação da cidade de São Paulo nos tempos em que a cidade cresce a uma velocidade menos frenética, em outro movimento de alargamento de sua dimensão, e de pouca relação entre o lirismo e cidade. Quer dizer, a relação com a origem da criação é distinta em Mário e Joaquim Pedro. O escritor, tem uma relação com a origem (o original) própria em múltiplos níveis de abstração. Do ponto de vista do sujeito, por um olhar psicanalítico, o zelo pela mãe. E também pela rua onde nasceu, pela cidade e pelo país. Mas são origens muito particulares, são seminais e tem relação com a *práxis* do escritor, com sua criação.

O ponto de vista do narrador é solidário à alteridade constitutiva do herói em terras desconhecidas: “igarapé Tietê” (ANDRADE, 2008, p. 51). Eram terras onde o “burbom vogava e a moeda tradicional não era mais cacau, em vez, chamava arame contos contecos milréis borôs tostão duzentorréis...” (ANDRADE, 2008, p. 51). Na cidade, a linguagem se aproximaria do leitor, porém sua distância é social e não tanto geográfica (ambivalência cidade-natureza). Os nomes escapam de sua esfera social, desconhecedor de gírias da malandragem, ditos populares e manifestações da cultura popular.

São Paulo e a cidade são vistas de fora para serem descobertas pelo personagem, numa espécie de colonização às avessas – as formas de dizer a alteridade em Mário são muito singulares, tem muita originalidade em uma cultura constituída pelo conflito dialógico e fronteiras inquietas que compõem a própria identidade. Esse efeito escapável e construtivo de visões forja a trama do riso e inverte a percepção dos signos. Esses deslocamentos muito bem percebidos e trabalhados pelo domínio estético tocam um aspecto cultural e justificam a literatura como meio de tomada de consciência em uma cultura colonizada: toda paródia – da cidade pelo mato – se alimenta de ideias fora do lugar, como foi destacado pela reflexão de Roberto Schwarz. O automóvel na visão do personagem é onça, mas seu sentido é adotado pelo autor. As ideias “recolocadas no lugar” pelo desencontro com a modernidade obtém efeito cômico. Geram uma versão brasileira, e muito assertiva, de Brasil. O que se manifesta na incompletude da obra: sempre revisitada. Descobre-se não o ouro perecível no grande tempo, mas o trabalho de lançar um olhar.

Ao mesmo tempo que é uma instância firme e externa ao herói para operacionalizar o acabamento estético – dada a originalidade de estilo e de forma da obra – o autor-personagem

é um elemento conhecedor da cultura, experimentado e apreciador desse lugar de onde narra. Provavelmente, se assumisse um efeito de expressão mais neutro, ou verdadeiramente propagandístico (ufanista, altiva), não conseguiria rebaixar o herói – satirizar, instalar uma negatividade. A festa carnavalesca não pode excluir nada e nem ninguém – rico, pobre, branco, negro, escrita, oralidade. Ou recairia em um efeito de olhar exótico típico da distância dominadora (colonialista). Em alguns momentos é possível perceber essa interioridade volitiva do narrador nas formas de adjetivação e de aproximação: “todas essas danças”. O pronome demonstrativo adjetiva a relação de proximidade do narrador, aproxima-o do objeto, gera um efeito de familiaridade. Instala seu lugar que, obviamente, é reforçado por todo inventário lexical utilizado na obra, mais formado pelo ponto de vista de uma cultura fora dos radares oficiais – dos nomes científicos, da sintaxe analítica e da escrita oficial, por exemplo.

O engendramento de uma narrativa mitológica como no caso do nascimento do guaraná permeia efeitos de estilo que podem ser percebidos no todo da obra, como se espalhasse uma forma no fazer do enunciado até a unificação numa linguagem própria. Se porventura houvesse uma desproporção marcada seria uma citação científica ou causaria um desequilíbrio na composição.

As narrativas míticas, tal como o todo composicional do romance de Mário, são determinadas pela ação, os acontecimentos explicam uma cosmologia, nomeiam e fundam explicações de fenômenos pelo fluir narrativo – criam eventos de nomeação e surgimento (fertiliza, faz nascer). Sua linguagem é imagética, direta, sem descrições exageradas e, genuinamente, oral. Todos esses aspectos podem ser percebidos no romance de Mário de Andrade que se nutre dessas narrativas, mas amplia seus elementos na estrutura do romance. Participam da construção narrativa sem prejudicar sua fluidez. Caso não alcançassem uma boa resolução ao efeito de múltiplas vozes, essas narrativas gerariam um efeito mecânico, forçado e acessório. A resolução dessa possibilidade evidencia o trabalho com a linguagem e sua elasticidade. Não se pode individualmente modificar a língua, entretanto pela individualidade estética é possível sentir ineditismos únicos com a linguagem. No limite, é a fronteira com a vida que instada essa condição dialógica de criação própria. Igualmente, não é possível ultrapassar a fronteira da cultura conforme discutido sobre os domínios, e sim expandir a linguagem enquanto materialidade-perspectiva. Em vez de alcançar um lugar “de fora” da cultura, grau monológico máximo (impossível), se alcança o efeito de uma inovação. Sente-se, com isso, a surpresa, a instabilidade, a deriva classificatória e o estranhamento advindos dessa perspectiva nova.

Um dado metalinguístico que confirma essas questões – relação autor-herói, gênero romance, coleta de dados e linguagens - está na passagem do romance em que o narrador revela o primitivismo criador ao descrever o encontro de Macunaíma com uma pedra com inscrições rupestres (a fronteira com o período anterior a chegada dos colonizadores, um passado com sentido próprio): “na Paraíba, indo de Manguape pra Bacamarte passou na Pedra-Lavrada com tanta inscrição que dava um romance” (ANDRADE, 2008, p. 136). Ou seja, ele parte das linguagens existentes em outras formas discursivas para a construção de um gênero. E no plano representacional soa como piada: tanta palavra que soma um romance inteiro (o exagero). Revela, no primeiro caso, outro aspecto do avesso carnavalesco: a entrega dos bastidores construtivos que no filme de Joaquim Pedro de Andrade descamba para o efeito estético do tosco, fazendo uso da materialidade cinematográfica – produto e processo sublinham-se. Desse modo, privilegiar a dupla refração é tão importante, já que os processos construtivos – a linha tênue ente arte e vida, como no carnaval – se explicitam e não deixam, portanto, de remeter aos rituais.

Adiante será feita uma análise do capítulo “Macumba” para assentar a argumentação e ampliá-la para outros momentos da obra como caminho à percepção do enunciado como um todo de sentido.

#### **4.2.1 A relação com os ritos e o capítulo “Macumba”**

O capítulo intitulado “Macumba” é emblemático por sua força de ligação com a atividade humana (rituais). Trata-se de uma forma de dar consistência a uma discussão sobre gêneros do discurso e sua relação com a cultura. De modo que é um momento na história bastante fértil de simbologias vivas (germinais) à criação e à percepção de um paralelo com a metalinguagem do romance. A relação aqui se estabelecerá com outras passagens do romance com o objetivo de respeitar uma análise que se pauta pelo todo de sentido da obra (enunciado). Busca-se assim confirmar aspectos já discutidos como metalinguagem, ambivalência e relação entre autor e herói. Pontos importantes para a observação da natureza da linguagem funcionando através da perspectiva das relações dialógicas e da bivocalidade.

No capítulo em questão Macunaíma vai ao Rio de Janeiro se socorrer de Exu diabo como forma de se vingar do gigante Venceslau Pietro Pietra, detentor do muiiraquitã dado ao herói por sua amada. Por temê-lo, Macunaíma busca endereçar uma agressão à distância. Chegou à casa de tia Ciata e saudou a “candomblezeira”, no reduto onde nasceu o samba.

Quer dizer, o herói chega a lugares e ocasiões férteis à renovação. Lilia Schwarcz em coautoria com Heloisa Starling trata esse contexto histórico tão rico para o futuro cultural do país: “na casa de tia Ciata foi criado o primeiro samba gravado em disco: ‘Pelo Telefone’, que o compositor Donga registrou em seu nome na seção de autores da Biblioteca Nacional” (SCHWARCZ; STARLING, 2018, p. 340). A casa de tia Ciata merece capítulos nos livros de historiografia brasileira. Uma heroína real (mítica) menos feita de documentos e vaidades guerreiras de militar – o sentido de mito na atualidade ganhou foros pejorativos -, descoberta a partir de um olhar para integridade de uma cultura (cotidiano criador simbolizado pela atmosfera da casa). Há em sua história de vida e nos encontros de vozes que sua casa aberta proporcionou uma gênese de criação. O romance de Mário é repleto de símbolos fecundos, de criação e de vida. Em outras palavras, de possibilidades abertas, de uma relação própria com o futuro.

A atitude actancial do herói, movido à vingança, leva-o à resolução de alcançar força e proteção. De modo que a escolha do lugar para a consumação do objetivo permite ao autor determinar esse destino imunizante. Agrega-se à história um lugar importante para a origem do samba em seu contexto ritualístico. Essa relação entre a atividade humana e o gênero discursivo salta aos olhos. Não é de surpreender que num ambiente tão litúrgico haja as sementes de uma forma tão brasileira de expressão. Tal como a relação entre os rituais ao deus Dionísio e a tragédia. Como já dito, Macunaíma não sofre nunca impeditivos geográficos, poderia estar em qualquer lugar. Assim, vai ao encontro das origens do samba – outro lugar de encontro, como será visto mais adiante – e do ritual pagão. Também lugar de convergência ao múltiplo, com características catalizadoras tal como a natureza do gênero romance. Não por acaso, Macunaíma é um herói catalizador de traços, cuja ação reabre novas cenas constituídas de signos agregadores de vozes (samba e ritual de candomblé). No capítulo “Macumba”, o autor passa a descrever o ritual:

Vai, um rapaz filho de Oxum, falavam, filho de Nossa Senhora da Conceição cuja macumba era em dezembro, distribuiu uma vela acesa para cada um dos marinheiros marcineiros jornalistas ricaços gamelas fêmeas empregados-públicos, muitos empregados públicos! todas essas gentes e apagou o bico de gás alumando a saleta (ANDRADE, 2008, p. 76).

Como se pode ver é um lugar de encontro do múltiplo. Representantes de distintas classes sociais – distintas no sentido de diversidade e não de distinção – estão no mesmo lugar hierárquico. São portas acolhedoras de muitas direções, e mesmo dos caminhos sobrenaturais.

Essa abertura da casa de tia Ciata revela semelhanças com o carnaval tão cantado pelos sambistas. Tal como a festa popular é um ambiente gregário e desnivelador enriquecido por rituais não menos agregadores e horizontalizantes. Não é de surpreender, portanto, a convergência com o romance, esse gênero tão engendrado pelo carnaval com sua abertura à voz dos marginalizados. A descrição do ritual na casa de tia Ciata toma como escopo isso que corresponde ao herói – é um pouco ele na sua força simbiótica – por meio de um gênero que autoriza esses encontros vicejantes.

Esse deslocamento do litúrgico, do jogo com as refrações entre arte e ritual, pode também ser encontrado numa outra obra cômica e não menos seminal, *Memórias de um sargento de milícias* (2012). Em que o narrador apresenta um olhar externo-interno à celebração (procissão) do Espírito Santo para motivos satíricos. Veja-se adiante sua descrição do rito:

O imperador, como dissemos, ia no meio: ordinariamente era um menino mais pequeno que os outros, vestido de casaca de veludo verde, calção de igual fazenda e cor, meias de seda, sapatos afivelados, chapéu de pasta, e um enorme e rutilante emblema do Espírito Santo ao peito: caminhava pausadamente e com ar grave. Confessem os leitores se não era coisa deveras extravagante ver-se um imperador vestido de veludo e seda, percorrendo as ruas cercado por um rancho de pastores, ao toque de pandeiro e manchete (ALMEIDA, 2012, p. 86).

Também aqui o autor apresenta uma relação deslocada com o rito, conforme analisa Candido (2017). O que é afirmado, mais amplamente, na sua autoconsciência de ficcionalidade (metalinguagem). É também um deslocamento dentro do ritual literário - bem familiar ao estilo de Machado de Assis - ao colocar o leitor em interlocução direta: “confessem os leitores”. Incorpora no corpo do texto, portanto, esse elemento composicional velado (leitor), um avesso estrutural – algo que se apresenta no filme de Joaquim Pedro pela voz *off* que assume a autoconsciência do ritual cinematográfico. Ao fazer uma autorreferência ao filme na cena em que justifica a saída de Iriqui da história (descarte abrupto), o narrador em voz *off* apenas anuncia sua saída do filme e dá pistas de seu destino: a prostituição.

Como na passagem destacada do romance de Manuel Antônio de Almeida, o figurino europeu destoa do calor e do clima do lugar. Algo que reafirma um aspecto de deslocamento discutido nesta tese, as ideias fora do lugar pensadas por Roberto Schwarz (2014), e que encontram criticamente um caminho de percepção e de exploração de formas no domínio estético, como se pode ver nas obras estudadas.

Essa forma de conceber o enunciado em sua bivocalidade de gênero é fértil na cultura brasileira e encontra na literatura um meio ajustado de lançar uma perspectiva em registro compatível, no espaço-tempo, à crítica nacional. Essa representação deslocada que preserva formas (sem reduzi-las à monologia museológica, por exemplo) tem um papel na relação com os signos da cultura, o que pode, ao mesmo tempo, ser matéria de criação quando deslocadas do mundo da vida pelo domínio estético. Holanda (2012) já destacava esse encontro cultural alteritário entre a realidade e sua nomeação:

Os adventícios guiavam-se muitas vezes pelos sentidos, que os faziam associar confusamente reminiscências do Velho Mundo, às impressões do Novo. Isso explica bem como às espécies encontradas em nossas florestas puderam ser atribuídos, com frequência, nomes e virtudes próprios de espécies diferentes, estas tipicamente europeias (HOLANDA, 2012, p. 64).

A relação deslocada com os signos, o ponto de vista estético como percepção de questões culturalmente importantes e o olhar de fora sobre os ritos apresentam um pendor criativo e podem ser observados no romance de Mário de Andrade. Os deslocamentos propiciam encontros, desagregam estruturas rígidas, carnavalizam e justificam o campo agregador do romance com a força de escape da sátira, que instala e desinstala para rebaixar.

No capítulo em discussão e pensando essas tomadas internas e externas aos rituais, esse jogo de entrada e saída, Macunaíma descobre ser filho de Exu que “recebeu com carinho o herói e prometeu tudo o que ele pedisse porque Macunaíma era filho” (ANDRADE, 2008, p. 81). Trata-se da entidade da encruzilhada e mensageira. Simboliza lugar de chegada e saída, guarda o caminho em que todas as direções se encontram. E não menos importante, é uma entidade ambivalente. Compreende o bem e o mal, o masculino e o feminino. Ambivalências muito comuns na poética de Joaquim Pedro, como será visto no próximo capítulo.

Há muita semelhança entre a entidade e o herói. Sua força catalizadora de direções, assim como o romance: encontro de linguagens, narrativas. E mesmo com o fato do romance ser um mensageiro de um campo literário, como uma garrafa lançada ao mar da história da literatura brasileira.

O ritual de tia Ciata, em que diversas classes sociais se encontram, é também um aspecto de metalinguagem a ser destacado. Assim como o carnaval habita o entrelugar na relação vida e arte (a festa é um componente metalinguístico em matéria de compreensão do gênero romance). Não causa surpresa que, na saga macunaímica, é no ritual a Exu -



mensageiro do plano material com o espiritual – que aparecem figuras importantes da cultura brasileira, nivelando a eles Macunaíma (entidade também criadora): “e os macumbeiros, Macunaíma, Jaime Ovalle, Dodô, Manu Bandeira, Blaise Cendrars, Ascenso Ferreira, Raul Bopp, Antônio Bento, todos esses macumbeiros saíram na madrugada” (ANDRADE, 2008, p. 83).

Esse olhar deslocado sobre o ritual capaz de metalinguagem, efeitos cômicos e experimentação reafirma o herói como entidade escapável e criadora. Tal como o autor, o herói adquire o controle à distância sobre outra personagem ao inscrever no corpo da polaca, encarnado por Exu, uma surra pesada. Faz, conseqüentemente, corresponder as dores no corpo de Venceslau Pietro Pietra: “Macunaíma ordenou muito tempo muitas coisas assim e tudo o eu de Venceslau Pietro Pietra aguentou pelo corpo de Exu” (ANDRADE, 2008, p. 82). Um corpo se transforma em materialidade onde se determina a ação. O corpo é um elemento importante no romance de Mário de Andrade. Ele informa origens, destinos, arte (danças), marca encontros na pele. Essa importância dada ao corpo se expressa na formação da cabeça chata do herói, dos estereótipos raciais e étnicos. Também aparece na estética folclórica tão fértil à criação da obra, não por acaso constituída de avessos criadores.

O corpo folclórico é grotesco - feito de entrada e de saída e da ultrapassagem de suas fronteiras internas e externas. Nasce e renasce. Corporalmente, Macunaíma é esculpido na construção do enunciado. Forma-se na medida em que o enunciado se constrói. Esse destaque ao corporal é ressignificado no filme, com seu projeto singular de escracho, por vezes posteriores ao romance e anteriores ao próprio enunciado fílmico por meio de outro símbolo seminal (gênero) e tão brasileiro quanto o samba: a chanchada.

Novamente, o solo fértil do romance permite esses jogos de ponto de vista, a descrição deslocada dos rituais, engendra formas (cartas, mitos, lendas, piada), suspende a hierarquia entre personagem e narrador. Enfim, é um lugar de múltiplos encontros. *Macunaíma* (1928) pode ter momentos de festa, alegria, zombaria, melancolia, tristeza, sátira, ironia, etc., assim como o samba. Esse gênero musical pode desinstalar hierarquias, ser agregador, também é capaz de metalinguagem (o samba canta o próprio samba). É interessante pensar sobre certos rituais em que a hierarquia social quando diluída sugere sentimentos de identidade coletiva.

Essa forma catalizadora do romance feita da força fértil e criadora das instâncias mais cotidianas, do carnaval, dos símbolos ambíguos da cultura brasileira (seus heróis) - quanto mais próximos ou distantes da palavra minha-alheia - e dos rituais formadores de gêneros brasileiros (samba, forma própria de crônica) será observada no diálogo com o filme de

Joaquim Pedro de Andrade pelas mesmas vias da relação autor e herói. Nesse momento, materialidade autorreferente (a imagem em movimento como expressão de si, o que na literatura seria equivalente ao desenho gráfico da palavra) tem especial papel na produção do riso. Autor-diretor, seleções pela imagem em movimento que dão forma ao herói e recortes de sentido na construção do enunciado apresentam, pelas possibilidades amplas da materialidade cinematográfica, uma perspectiva sobre o romance. Com um detalhe recriador também seminal: ter partido da obra escrita por Mário de Andrade. Trata-se de outro enunciado estético, em outro momento histórico, que trava outros diálogos, de dentro do campo cinematográfico, com o futuro e o passado do romance, mas não totalmente pelos caminhos vicejantes criados e representados por Mário. Desse modo, fazer uma incursão pelo cinema de Joaquim Pedro e estabelecer interlocuções é importante para intensificar a percepção do movimento dialógico e realizar a análise do filme a partir de um critério de gênero.

## 5 O CINEMA DE JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE

Toda a reflexão até o momento buscou pensar caminhos à recriação dialógica. Primeiro, foram destacadas duas obras de notável expressão estética e pensado o trabalho com a linguagem desenvolvido por Mário de Andrade à luz de uma concepção geral da natureza do romance, a partir do referencial teórico do Círculo de Bakhtin. A característica experimental das duas obras revela também uma disposição em pensar a cultura brasileira, questão oportuna a um estudo em que a relação cultura e estética é fundamental. Destacou-se a importância das fronteiras como preparação conceitual desses casos. A relação de alteridade – eu e o outro – é muito formativa das formas artísticas na cultura brasileira. A antropofagia, a relação com a palavra-alheia e outros elementos que anunciam uma forma dialógica de tomada de consciência sobre o país.

Com relação aos encaminhamentos teóricos, foi pensada uma fundamentação conceitual que associa a teoria à recepção cultural no Brasil e que passa pela relação de entrada na modernidade para uma cultura numa lógica de tempo, de industrialização e de formação de estruturas no capitalismo distinta da referência europeia. Desse modo, refletir pelo ponto de vista das formações sociais e pautado em Volóchinov (2017) pode levar a bons frutos de percepção da singularidade discursiva e desses reflexos na linguagem.

Questões ligadas ao processo de urbanização do país – a esfera doméstica (cotidiano) e a esfera pública – apresentam uma relação de alteridade própria no diálogo com os símbolos nacionais. As ideias fora do lugar e o elemento do riso, quando tomados pelo domínio estético, podem potencializar formas de criação particulares e relacionadas à percepção crítica da linguagem do outro que nas artes ganha um especial e favorável relevo. Assim, pensar as unidades da cultura dialogicamente – domínios cognitivo, ético e estético – na esfera maior (cultura) pode revelar formas que singularizam e explicam a importância das artes como meio de pensar o país. Ou seja, pensar as características que criam uma posição sobre um elemento crucial e revelador de uma identidade: a linguagem. Sobretudo numa cultura tão determinada e subordinada na sua história pela palavra-alheia colonizadora.

O signo não pode ser deixado de lado e precisa de uma forma de lançar um olhar que possibilita tomá-lo mais integralmente. A arte e seus procedimentos criativos, bem como sua capacidade de destrinchar o dialógico e destronar a heráldica, o sagrado e muitos outros elementos de dominação ou institucionalização de uma forma de cultura, mais monológica, se revelam fundamentais nessa relação com o passado. Tanto o Macunaíma de Mário de

Andrade como o de Joaquim Pedro nascem de processos dialógicos críticos com a tradição (uma forma de dar sentido ao passado).

Numa cultura tão forjada pela violência, por resoluções institucionais de conflitos (sem grandes rupturas) e de forte traço autoritário, a relação com o passado ganha uma certa singularidade. O holocausto da escravidão; a República nascida de militares que nem ao menos respeitaram o rito da transição de poder; a solução conservadora para o fim, apenas formal, da ditadura de 1964 – falta abrir o passado, os arquivos, e extirpar algumas seivas que atualizam uma tendência a descuidar e compreender pouco a democracia – criam as condições de pensar um passado mal resolvido e com sementes ao futuro. Essa memória de futuro, desse enorme passado pela frente de algo ainda bloqueado à subjetividade coletiva de uma cultura, está prenhe de sentido.

O movimento das duas obras de recriação desse passado, de recriação de formas dialogicamente trabalhadas no domínio estético, corresponde à aderência valorativa - social e intelectual - que as artes têm para o país, devido ao escopo estético que se caracteriza por um modelo que faz funcionar um registro de olhar mais integralmente para a cultura.

Como será observado, o riso é o elemento comum ao filme e ao romance pois realiza movimentos negadores, tomadas pelo avesso oficial dos signos, e ao mesmo tempo acolhedores pela natureza do domínio estético, como já discutido. Tudo isso se expressa na relação do autor com o herói e no contexto de pensar o nacional pela via da inovação estética. O herói parece refletir o todo do enunciado assim como é refletido e refratado por ele.

Como também já destacado na análise do domínio estético, a capacidade agregadora da arte, sua generosidade, potencializa uma demanda: conhecer nomes, expressões, lugares, etnias tão pouco tratadas pelo discurso de instâncias mais altas (institucionais, esferas oficiais). Ao mesmo tempo, a característica negadora vincula-se ao riso que precisa do poder, das sedimentações históricas institucionalizadas na linguagem, na forma de seleção daquilo que é valor, para negá-lo, para revelá-lo pela outra via de seu diálogo constitutivo – já que materializa e revela outra realidade – seu aspecto cotidiano e mais escondido nas aparências oficiais. Desse modo, a busca por uma inovação estética dificilmente se daria sem o riso e sem uma demanda a ser revelada ao pensar uma cultura nacional: o passado (origem). Mas sua integralidade se dá também pela busca de fertilizar uma cultura, de criar as condições para a recriação, para o futuro. Portanto, pensar as obras do ponto de vista dos gêneros do discurso amplia esse diálogo e mostra na instabilidade classificatória dessas obras a originalidade, sem pureza, que é a voz de um futuro a partir de um passado (materializado na linguagem).

Os dois objetos de estudo representam um caso muito singular. O diálogo entre eles não perturba esse processo fértil, mesmo porque não se pode constatar apagamento de vozes ou fusão de uma voz na outra representação, própria de um discurso autoritário, monológico e conservador, tal como discutido sobre a relação entre busca da fidelidade e ideologia (a visão conservadora e autoritária é menos seminal na sua relação com o futuro, conserva). A obra fílmica não perde em originalidade e revela uma compreensão da cultura que está no romance, sendo um pouco ele ao mesmo tempo, e que ainda lateja (o inesgotável como efeito de uma obra prenhe de sentido no futuro). Essa impossibilidade monológica, ou a possibilidade de constituir diálogos autênticos, revela algo da natureza da cultura e do processo de criação. A natureza dialógica em questão parece ter tocado uma fonte da juventude ou uma aderência tão constitutiva dessa cultura que é reveladora de si e desse lugar que faz a mediação entre o sujeito e o mundo (cultura), com seus signos sempre refratários e que são a linguagem de uma sensação de identidade.

### 5.1 Diálogos de Joaquim Pedro de Andrade

Antes de passar para a análise efetiva de *Macunaíma* (1969), como forma de preparo ao estudo, serão apresentadas características do Cinema Novo e algumas considerações sobre a possibilidade da recriação dialógica – sempre em diálogo com a trajetória artística de Joaquim Pedro de Andrade.

*Macunaíma* (1969) nasce de uma resposta também a outra obra do cineasta. Seu contexto responsivo mais imediato é a obra *O padre e a moça* (1966). Conforme afirma o diretor, em conversa com Alex Vianny, sobre a importância dialógica da obra no seu processo de criação: “teve uma ligação de oposição a *O padre e a moça*, na minha cabeça, muito definida, geradora de uma série de coisas que tem no filme” (ANDRADE, 1999, p. 258).

É notável como há uma diferença estética gritante de um filme para o outro. *O Padre e a moça* (1966) trata da história de amor entre esses personagens em uma cidade que passou pelo *boom* extrativista do diamante, com um passado de cobiça que assombra como se a consumação do desejo virasse pedra sem valor. A busca do prazer e da riqueza em meio a tanta aridez transforma a presença da moça em um pico de beleza, de brilho inusitado e isolado, de cor preciosa e luxuriosa numa terra marcada pelo diamante escasso.

Os planos e enquadramentos do filme são fixos e distantes. Parece haver mesmo uma rigidez maior da câmera que expressa a atmosfera de uma cidade mineira esquecida no tempo,

muito religiosa e conservadora. Não há concessões novelescas de alternância de campo e contra campo no estabelecimento dos diálogos. Os personagens quase não falam. São contidos e fixados pela vigília do pecado realizada pelo olhar guardião do outro (o radar das fofocas). A expressividade cênica dessas figuras é amarrada e negadora da vida.

O contexto do filme situa-se em pleno golpe militar da década de 1960 com um sentido de democracia cada dia mais enfraquecido. A moça (Helena Ignez), hedonista, é o contrapeso desestabilizador – a tentação bíblica do padre (Paulo José) na aridez desértica da cidadezinha – mas pouco potente à desestabilização do todo. Esse aspecto bíblico na narrativa converge para a construção de Mário de Andrade em seu *Macunaíma* (1928), como discutido.

No filme em questão a força patriarcal conservadora impera (tradição). Desse modo, a construção estética do filme expressa um ar monolítico, como a Serra do Espinhaço (referência espacial que situa a vila), pelos enquadramentos, pela distância fria e a rigidez dos movimentos (uma exibição propositalmente reprimida). O espaço, o tempo e a vida da cidade são enformadores e elementos da construção estética. Expressam uma força densa e absoluta contra a qual o conflito dialógico representado na figura da moça é só um filete d'água.



**Padre e a moça** (1966), Joaquim Pedro de Andrade

O plano seqüência em destaque traz a entrada do padre na história e na pequena cidade. A trajetória do personagem alcança um teto limitador: a altitude determinada pela representação monumental da igreja que ganha sentido imponente pelo ângulo da câmera. Não se trata de uma igreja abstrata, mas de um tratamento fílmico que a discursiviza -

conforme se discutiu na parte dedicada ao enunciado fílmico. Representa-se, portanto, uma igreja imponente, dada à experiência axiológica, e que, ao mesmo tempo, é uma pedra no caminho (monolítica) e um elemento de marcação da sequência – como discurso a igreja não tem apenas papel dramático e narrativo, mas também papel de composição dos planos no arrolamento até a ação (metalinguagem fílmica). Afinal, e como também já discutido, a linguagem é mediação. Portanto, há essa consciência de si na representação – como observada, no romance, a ambiguidade do herói entre o valor do heroísmo (axiológico) e sua função composicional (axiológico-estruturadora).

Essa bivocalidade dramática, autoreferencial e axiológica – a igreja marca uma transição e representa um valor na história – enriquece o trabalho do diretor. Na verdade, a extensão das paredes da igreja, seu potencial de vigília pela frente e pela lateral, marcando o plano sequência dá a ela uma dimensão maior, uma extensão que acompanha com sua onipresença. Grande, pesada e arbitrária. Quando o personagem chega ao alto é o limite, o ponto mais alto da cidade e da construção humana mais próxima do céu (religião). A igreja chancela esse limite, daí em diante começa-se a descer até o encontro do padre com o povo da cidade. Começa-se, portanto, um deslocamento contrário desse limite. Rumo às instâncias mais concretas – do alto limitador ao baixo onde está o povo.



**O padre e a moça** (1966), Joaquim Pedro de Andrade

A imobilidade dos personagens fixados pelas regras e a capilaridade da força religiosa criam uma trama silenciosa de olhares, do julgamento que espia o pecado, com potencial de delação e de constante vigília. O santo imobilizado na parede ao fundo não difere das imagens que, ao contrário, podem se movimentar. A actância dos olhares, tanto do quadro santo como dos personagens, é associativa e sugere uma simbiose entre liturgia e vida. Algo imobilizador que se expressa e é reforçado por uma estética criadora de uma representação engessada. O

cinema expressa esse ritual litúrgico na composição dos planos e mesmo evitando qualquer *zoom* que revele uma aproximação ou capte traços do rosto que traíam uma expressividade viva. Toda essa imobilidade liberta-se em *Macunaíma* (1969).

O peso da liturgia é sugerido pelo trabalho estético, algo problematizado na relação romance e ritual de candomblé quando da análise da obra de Mário de Andrade. Afinal, o conceito de gênero discursivo aberto à percepção de sua relação com a atividade humana implica, necessariamente, um olhar em que ritual e criação estética se confundem e revelam esse jogo de construção e representação.

No filme de 1966 há sempre um espaço mais aberto em que o peso do simbólico se impõe, em que a representação dos corpos é dominada. No início da obra a música religiosa, com sentido de autoanulação, anuncia: “minha alma é um santuário”. Na imagem apresentada adiante há um paredão de símbolos - o emolduramento simétrico e rígido que remete às pinturas sacras e bizantinas com sua densidade simbólica e arquitetura representada - que sugere o peso da lei divina e a dimensão da culpa que o plano geral e a profundidade de campo constroem ao diminuir o padre perante a asfixia simbólica. Uma barreira de dominação impiedosa, mas que precisa do pecado para se impor. O padre cede à moça, mas não se entrega. Suas mãos, símbolo do toque e do contato carnal, têm expressividade cromática. Recurso pictórico e fotográfico de representação da moça como símbolo de abertura à vida – como se o pecado “sujasse” as mãos. O aspecto cromático vence o fechamento monológico do preto. Branco e preto – recurso de linguagem e mediação - são também um conflito barroco que se expressa na fotografia do filme.



**O padre e a moça** (1966), Joaquim Pedro de Andrade

Em contraponto, *Macunaíma* (1969), realizado três anos depois, é a libertação quase anárquica. Nas palavras de Joaquim Pedro, na mesma entrevista destacada anteriormente, ele



contextualiza a necessidade de criar um filme mais rentável em termos de bilheteria para saldar a dívida decorrente do insucesso de *O padre e a moça* (1966):

De maneira que tive de partir para tentar fazer um filme assim, que era a única maneira que achei de pagar aquela dívida – um filme aberto, um filme popular. Então veio *Macunaíma*, que é um filme que tem essa abertura. É quase contrário d' *O padre e a moça* [...] Eu readmiti a invenção, o movimento inventivo, a variedade inventiva – mas dentro do quadro. Um filme que continuou recusando a montagem, que continuou recusando o rigor do enquadramento, um filme feito em plano-conjunto que eu não queria nunca definir, equilibrar nada plasticamente (ANDRADE, 1999, p. 258).

Essa liberdade buscada em *Macunaíma* (1969) como forma de dar uma guinada em relação ao trabalho anterior revela um fator ausente, ou muito minimizado, na busca marioandradina: o mercado. Questão ligada também à cultura pop e à globalização que são elementos presentes de um lado da fronteira que divide dois movimentos em diálogo conflitivo e criador, e que são agregados no filme de Joaquim Pedro: o Cinema Novo e o Tropicalismo.

Além dessa razão econômica por vezes inimiga da autonomia estética há um outro aspecto revelador do interesse do cineasta, a literatura. *O padre e a moça* (1966) é baseado no poema homônimo de Carlos Drummond de Andrade. O que revela a disposição criativa de Joaquim Pedro pela escolha e relação com a prosa-poética.

Assim como em Mário de Andrade, nada em Joaquim Pedro é uma questão fechada. Basta considerar o vigor de renovação de suas obras. Seus trabalhos nunca convergem para um escopo padrão. O cineasta renova-se a cada projeto, o que denota sua sensibilidade dialógica. Nem mesmo *O padre e a moça* (1966) pode ser tão categórico na percepção da natureza de seu trabalho. Esconde pistas e a sugestão de fugas dialógicas que permitem recompor traços gerais de todo o trabalho do diretor, muitas vezes coincidente com os interesses de Mário de Andrade.

O tema do filme, o amor proibido entre um padre e uma moça, é recorrente nas tramas carnavalescas e apresenta o contraponto formador de muitas obras na tradição da cultura universal. Sua disposição sintática no título anuncia uma sátira ou cordel. A dramatização do padre e da moça, da rigidez tentada pelo corporal – razão e loucura – é comum na praça pública. O divino e o diabólico, a ambivalência barroca. A rigidez límpida e a inconstância do fogo, o calor que cobra a nudez e colore o corpo. Trata-se também de um tema popular e folclórico, envolve a narrativa da mula sem cabeça – outro objeto de interesse das veredas

marioandradinas. Opta-se, no filme, em não se valer do potencial cômico, apenas da latência de gênese (o riso) muito própria das ambivalências romanescas e que venceria toda a rigidez expressa esteticamente. Fruto de uma percepção sociológica e psicológica, estetizada no filme, da condição do lugar: do sertão mineiro fora do horizonte cinematográfico do Brasil. Nesse sentido, há um interesse no filme, muito expresso em *Macunaíma* (1928), de se apresentar um Brasil aos brasileiros. Ou mais amplo que isso: de apresentar uma forma de mostrar essa versão de país por uma perspectiva de cinema. Quer dizer, trata-se também de apresentar uma linguagem (olhar sobre a realidade mediado por uma forma própria), por isso a importância de tomar os gêneros discursivos tal como discutido por Medviédev.

Ao final de *O padre e a moça* (1966), seu acabamento, o incêndio na gruta, que serve de esconderijo aos amantes perseguidos, se impõe como punição sacra e impiedosa do povo. Ponto que coloca um diálogo de futuro pela contradição de um símbolo de gênese (povo) na ambivalência que representa a ação popular: a chegada ao ambiente infernal, ao baixo. Quer dizer, há no filme de Joaquim Pedro germes mínimos de sua obra na latência carnavalesca (possibilidade seminal).

Há na imagem do fogo capitaneada pelo povo uma ambivalência de sentido que está na constituição histórica da punição, na autoprojeção própria dos hipócritas e que revela o avesso de todo signo (o dialogismo constituidor e revelado na integridade pelo riso): o povo temente a Deus pune com as mesmas armas do demônio. O povo, no lugar daquele que pune com o poder religioso, não pode ser rebaixado, mas é constituído de seu lado popular formador: o infernal. O inferno, no imaginário, igualmente pune com as chamas. Desse modo, o fim do filme passa o bastão na trajetória artística de Joaquim Pedro. Em termos de longametragem, abre alas para *Macunaíma* (1969).



**O padre e a moça** (1966), Joaquim Pedro de Andrade

Na cena final, em que os amantes são consumidos pelo fogo na gruta, seus corpos se encontram e toda construção fílmica responde pelo efeito da câmera e da fotografia. Uma imagem mais afeita às construções hollywoodianas evidencia uma abertura ao pop, ao reconhecimento de todos na cena de amor (enlace), que cria uma emoção de comunhão e, ao mesmo tempo, cromática. O rosto do padre perde, mesmo que timidamente pelo contrabalanço mortiço do medo, seu ar reprimido pela força da descoberta, não apenas pela representação do ator, mas em conjunto com a câmera que busca agora o desenho da emoção: a interioridade do personagem (abertura). As chamas que se avizinham embranquecendo o semblante em contato com o corpo da moça que transfere algo de seu, conquistadora que deixa marcas, nessa associação de amor.

O “negro amor de rendas brancas”, parte do verso do poema de Drummond (1965), é retomado, e recriado pela metáfora imagética do cinema. Parece funcionar quase como uma montagem de atração típica de um Eisenstein se fosse, diegeticamente, mais descontínua. Trata-se da metáfora das rendas brancas, flores, que entrelaçam os pés do padre. O corpo de Mariana estendido ao chão com flores remete ao imaginário ritualístico de representação da morte, no entanto a bela ambivalência (bivocalidade) nutrida pelo poema (as pequenas flores salpicadas são uma metáfora plástica das rendas brancas), pela sensualidade da representação e pelo movimento cinematográfico, gera a vida. Bela resolução por uma gênese de sentido a partir do carnavalesco adormecido:



**O padre e a moça** (1966), de Joaquim Pedro de Andrade

A gradual aproximação da análise de *Macunaíma* (1969) passa por esses diálogos que auxiliam a uma percepção da poética de Joaquim Pedro. Um filme de estatura tão isolada pode ser uma negação aguda ou afirmação de traços latentes em algumas obras e tendências do diretor. Mas no geral seus filmes parecem seguir o caminho destacado por Bentes (1996): “de oposições, opostos, negações, onde cada filme parece romper com o precedente”

(BENTES, 1996, p.107). Algo muito oportuno se fundamentado por uma análise que entende o rompimento, o conflito, a oposição e a convergência como diálogo.

Em *O Padre e a moça* (1966) fica patente a relação do diretor com a tradição e com a literatura. Porém, o traço responsivo à tradição caracteriza um olhar de subversão e busca de desequilíbrio dessa forma de passado. O erotismo de *O Padre e a moça* (1966) força os limites numa contra voz arquitetônica. Aquela contradição formadora ou outro lado da ambivalência que é fator de construção no domínio estético, com realces de funcionamento mítico como aproveitado na criação verbal de *Macunaíma* (1928). No plano analítico, mais desagregador que a arte, seria uma matéria pouco fecunda.

Anterior ao longa de 1966, em seu primeiro curta-metragem, Joaquim Pedro trata de duas figuras amigas de sua família reafirmando seu interesse literário: Manuel Bandeira e Gilberto Freyre. *O mestre de Apicucos e o poeta do Castelo* (1959) apresenta essa escolha de família que revela um pendor pela tradição. Araújo (2013) observa esse traço pessoal:

São, portanto, dois amigos de longa data da família que Joaquim Pedro toma como tema para seu filme, *O mestre de Apicucos e o poeta do Castelo*, no qual conjuga literatura (tradição familiar) e cinema (projeto pessoal e também de sua geração), diálogo que iria manter ao longo de toda sua carreira (ARAÚJO, 2013, p. 56).

Pela linguagem cinematográfica há uma resposta à tradição através da voz de individualização que recria. Ao mesmo tempo pode-se considerar uma questão enraizada e com potencial de criação na cultura brasileira: o enorme passado pela frente. Como se o passado fosse matéria demandada por uma cultura subordinada pela palavra alheia colonizadora e fonte de sua recriação.

Joaquim Pedro, tal como Mário de Andrade, era sujeito com percepção de fronteiras e, portanto, sensível ao dialógico e às vozes avessas que compõem as imagens. Homem crítico e de traços arlequinais. O lado cinematográfico de Joaquim Pedro é sua voz inovadora sobre a tradição, é pelo cinema que não é engolido por uma eventual monologia da tradição. Típica dos passadistas, reverentes e encomiásticos. Seu cinema tem uma propriedade isolada e, inevitavelmente, trabalha a si mesmo nas criações. Trata-se da metalinguagem pensada em Mário de Andrade e também do trabalho com a linguagem inevitável se há concordância com Ernst Cassirer sobre a mediação simbólica (cultura) que condiciona a relação sujeito e mundo. Com efeito, a criação indicia a mediação, como se a linguagem precisasse de si para ver,

ouvir, responder e escutar. Como elemento de percepção impura, indireta (distância), porque elemento, ao mesmo tempo, de recriação.

No curta-metragem em questão se pode ver duas vozes representadas pelo olhar cinematográfico. O mestre criador de dentro do campo analítico e o poeta em moldes estéticos. A visão crítica de Joaquim Pedro constrói um diálogo entre esses dois momentos que se retroalimentam. Manuel Bandeira constrói Gilberto Freyre e o mesmo ao revés pelo dialogismo criado em contraponto de criação. As escolhas da câmera na filmagem que representa Manuel Bandeira são as não escolhas da representação documental de Gilberto Freyre. De modo que a voz de desconstrução representa criticamente o sociólogo. O registro documental não se alheia na pureza impossível do registro objetivo, assume a discursivização da linguagem: é crítico, coloca a voz cinematográfica de Joaquim Pedro inegavelmente feita e representativa de aspectos axiológicos.

Nas imagens mais adiante, a representação da casa de Gilberto Freyre coloca um olhar sobre a imponência e o poder. Tomada em plano aberto a estrutura se monumentaliza e remete à Casa-Grande tematizada nas reflexões do sociólogo que entra em cena descendo as escadas como se em um ritual mais solene – aliás, em uma cultura com ecos da herança da escravidão, na violência, na insensibilidade à vida, e que confunde sistematicamente o público e o privado, a referência ao congresso nacional como casa do povo revela vozes desse enorme passado a ser enfrentado.

No documentário, há uma representação do poder. Tema de interesse do diretor, obviamente em função de seu veio cinemanovista, sua época histórica, mas também de sua relação com o patriarcal. O diretor não funde sua voz na tradição, não se anula no outro. Seu excedente de visão, seu retorno a si no processo de criação, é uma vitória crítica. Seu ato artístico é uma promessa de riso e humor, *Macunaíma* (1969) vem para coroar essa compreensão criativa. Na construção do enunciado fílmico, Joaquim Pedro não procura a subserviência, a cópia ou a lealdade à pureza da dublagem – marca discutida anteriormente sobre a ideologia autoritária monológica e a busca dialógica da criação.

A resposta crítica e demolidora do diretor se expressa pela mediação do cinema, ao se evidenciar a linguagem cinematográfica no corpo do enunciado há sempre uma voz crítica no enalço. Logo adiante, a sequência dos planos é determinada pelo olhar de Gilberto Freyre. Para onde ele olha o espaço acontece como se houvesse um poder desbravador e controlador, aspecto observado pela análise de Araújo (2013).



**O mestre de Apipucos e o poeta do Castelo** (1959), de Joaquim Pedro de Andrade



**O mestre de Apipucos e o poeta do Castelo** (1959), de Joaquim Pedro de Andrade

A sequência anterior, composta pelas três últimas imagens, mostra o pensamento do sociólogo no trabalho cuja transição de plano passa pela organização dos livros até sua rotina de trabalho. Há um distanciamento da câmera mais incomum na representação de Manuel Bandeira, como se importasse apresentar o que está ao redor, ou os símbolos que compõem o personagem (a biblioteca). A força de seu pensamento abre os caminhos no filme que representa toda uma plasticidade do corpo, mãos e cabeça, no sentido de criar um gestual do pensamento.

No modo de apresentar as posses materializado no uso e definição dos planos e seus tamanhos, um recurso cinematográfico é de enorme importância confirmativa: a *voz off*. Na cena mais emblemática o sociólogo fala da origem portuguesa dos azulejos ao descrever a casa. Soa propagandístico, como se representar a si fosse descrever seus pertences – a posse como identidade. A imagem a seguir, acompanhada da *voz off* que informa ser o lugar uma

antiga casa de engenho, remete à representação de uma típica Casa-Grande em que o sujeito negro, cuidador dos sérvios domésticos, é “meio” da família.



**O mestre de Apipucos e poeta do Castelo** (1959), de Joaquim Pedro de Andrade

O olhar cinematográfico desmonta uma possível construção amigável, escoteira e acrítica. Certos ângulos e distanciamentos, bem como as escolhas de áudio que recortam e compõem a imagem em movimento, comentam e discursivizam. Colocam em diálogo a tradição com seu avesso crítico. Ainda na esteira da análise de Araújo (2013), Gilberto Freyre é representado como vaidoso e imponente, ao mesmo tempo que as vozes de um enorme passado pela frente dimensionam um futuro a ser alcançado em função de práticas arraigadas na cultura.

Joaquim Pedro faz um trabalho de desconstrução do patriarcado sem deixar de representá-lo – resolve algo na sua relação vacilante entre a tradição e sua negação construtiva. Essa contra voz se expressa em Mário de Andrade que se fosse condescendente em excesso não seria um grande escritor. Gilberto Freyre é tomado por um avesso mediado pela linguagem cinematográfica, pelo lado de sua desconstrução, assim como a moça está para o padre. A herança escravocrata é muito percebida em Joaquim Pedro que expressa a contradição elitista em *Os inconfidentes* (1972), mas que também se encontra na voz delegada a Jiguê no filme, inexistente no romance, ao apresentar uma crítica ao racismo do herói, como será analisado em momento oportuno.

*Os inconfidentes* (1972) foi produzido no período mais crítico da ditadura militar - novamente o tema da liberdade e do poder autoritário. Trata o medo da tortura, a delação e a traição de uma causa frágil pela garantia emocional dos intelectuais. Mesmo Tiradentes (José Wilker) que é construído como o menos temeroso dos inconfidentes, mais idealista e radical, se apega ao escravo como meio de conseguir ouro sem ter que sujar as mãos. Não há purezas

na construção dos sentidos, a força crítica de Joaquim Pedro é impiedosa e marca sua característica arlequinal. Seus signos são abertos, dialógicos e feitos de pontos de fuga.



**Os inconfidentes** (1972), de Joaquim Pedro de Andrade

A voz *off* de Tiradentes negocia a venda de “seu negro” com a finalidade de obter dinheiro para a própria fuga – garantir um instante de liberdade. O ritmo da voz, a rapidez da fala como de um feirante desesperado e a imagem acima isolada, sendo falada – atropelada - pela voz do alferes, produz sentido sobre o antagonista (escravo) focalizado pela câmera. Sua imagem independente no enquadramento, vai perdendo lugar até ser dominada pela sobreposição da voz do outro (Tiradentes). Construção puramente cinematográfica em que imagem em movimento, ritmo de câmera, sobreposição de vozes e recorte imagético expressam essa autonomia frágil do escravo que, apesar da imagem autônoma no enquadramento, vai sendo atropelado pela verborragia de Tiradentes que se impõe sobre a imagem. O plano que focaliza o escravo, com duração temporal maior e menos comum ao se tratar de um antagonista na história, sublinha uma consciência. Impõe uma revisão crítica e sugere o isolamento do escravo na trama – sua aparente irrelevância lança assim uma incoerência diante de um movimento, “pela liberdade”, tão arraigado no imaginário. É a dimensão do passado que assombra e lateja – como no cotidiano de Gilberto Freyre. O plano de representação do escravo é uma intervenção que faz o espectador tomar consciência histórica. Efeito muito próximo do teatro de Brecht, porém sem os desligamentos exagerados e absurdos que de tão abruptos soam cômicos (riso e crítica).

Voltando ao curta, no que diz respeito a Manuel Bandeira, Joaquim Pedro alcança uma poesia do cotidiano. Registra a rotina simplória, monótona e humilde do poeta. A forma de filmagem assume um contraponto dialógico com o mestre Gilberto Freyre. Filma-se o beco, a tosse do poeta, o simples ir à padaria comprar leite, o comércio de bairro, o fazer do café da manhã, nada é acessório, está sempre conectado a algum fazer simples. A biblioteca



apresenta-se como meio de trabalho e lugar onde o poeta escolhe o livro que precisa no momento. A janela é o limite daquela vida muito arraigada no presente. Beira à simplicidade e ao descompromisso com o interessante necessário e o grande tema. Como nas crônicas. A cultura urbana, as múltiplas janelas que abrigam outras rotinas. O poeta humaniza-se para além de qualquer invenção mítica. É um trabalhador, vive o tempo da cidade e da necessidade, tem sua rotina e escreve. O que é do poeta está na imaginação, se vê a imagem como matéria para o que não se vê, apenas se escuta o plano imaginário da poesia: os versos lidos em voz *off*. Não ser faz imaginar, o beco é a fuga sem saída.



**O mestre de Apipucos e o poeta do Castelo** (1959), de Joaquim Pedro de Andrade

A imagem acima representa a fragilidade e um andar interiorano pela rua com seus objetos descartados, inutilizados pelo tempo das pessoas e mesmo um pátio de prisão pela dimensão do espaço e o posicionamento da câmera – o cotidiano reduzido ao espaço fechado, as dimensões diminutas de um bairro. Com sua brevidade de jornal e com andar encurvado, segue o poeta humilde levando o leite comprado e, assim, começando uma manhã. Observado da janela que dá para o beco, uma plataforma de seu próprio ponto de vista de lançamento ao imaginário. O beco é a negação do espaço, algo do limite de um bairro, que prepara o voo e o desejo de escape.

A representação da rotina e o registro documental podem ser questionados pela poesia lida (o uso da voz *off* recorrente é um traço da influência literário-verbal nos filmes de Joaquim Pedro), pelo áudio sobreposto, pela câmera que ao representar essa rotina é sua própria negação. Na medida em que essa rotina é abordada pelos excedentes de visão criadores de sua representação e não de completa imersão nela.

A poesia, veiculada pelo áudio, está no extracampo cinematográfico e se vale da capacidade da imagem cinematográfica em registrar ausências (metalinguagem). Cumpre uma

função de complementar o que a imagem limita e que ao mesmo tempo suscita-a. As imagens são o beco com sua materialidade de bloqueio e delimitação do espaço bairrista. Se vê o poeta e se escuta um mundo – uma abertura ao imaginário – nada aderente à materialidade da rotina construída pela imagem em movimento. O áudio, por isso, brota fantasiosamente. Não resulta do discurso direto do poeta.



**O mestre de Apipucos e o poeta do Castelo** (1959), de Joaquim Pedro de Andrade

O jogo entre realidade e imaginário desprende dialogicamente a riqueza de sentido que compõe o signo. Novamente, há um plano de fuga na poética de Joaquim Pedro que lança uma contra voz e uma instabilidade construtiva que faz da rotina algo mais que o simples aprisionamento da repetição. Do cotidiano pelo imaginário e do imaginário com sua faceta criada a partir do desejo que se traduz na falta imposta pela vida inconclusa. Ou seja, as impossibilidades próprias da densidade dessa mesma realidade. Não por acaso a janela é um símbolo frequente no documentário. Ela expressa um endereçamento ao imaginário (é física e lugar de lançamento ao imaginário), tomada de dentro para fora e de fora para dentro – um horizonte de significação ou fronteira instauradora da relação entre o eu e o outro, como os olhos que muitas vezes são chamados de janela da alma. Símbolo de enquadramento com rica possibilidade de auto referência cinematográfica – basta lembrar de *Janela indiscreta* (1954).

As fronteiras de alteridade são muito exploradas na obra de Joaquim Pedro de Andrade, pois são caminhos de demolição e de embate de vozes. De um lado, no plano auditivo, o imaginário sobre a rotina representada pelo imagético espremendo a criatividade até algum escape, uma Pasárgada. Por outro lado, essa imagem que foge do controle humilde de toda rotina, afinal é tomada por um lugar de criação não totalmente imune ao imaginário. Um hibridismo arlequinal, se vê o cotidiano nos versos e o imaginário nas imagens. A transição plástica de planos sugere essa dimensão, como se pode observar nas imagens a seguir:



**O mestre de Apipucos e o poeta do Castelo** (1959), de Joaquim Pedro de Andrade

Cada momento definidor da transição de plano revela muito do todo enunciativo, como a função da igreja no início de *O padre e moça* (1966). No curta em análise, a dimensão imaginária da imagem – voz latente - não é exclusividade da poesia lida. Como se pode observar na sequência anteriormente destacada, essa associação plástica entre o edifício e a torre de panelas revela um reino particular e carnavalizado às instâncias do cotidiano. É o riso latente, ainda que tímido e sutil, na obra de Joaquim Pedro. Na imagem, pela dimensão do edifício reduzida à simetria da torre de panelas o poeta ganha a estatura de um gigante. Sugere algo veladamente feérico, do mundo da fantasia tão melancolicamente derramada pelos versos do poeta.

O aparecimento do poeta é condutor. Parece ser um fio de integração sempre útil, nunca acessório e retórico. Como mencionado, seus livros não são troféus, mas ferramentas. Aparecem pelo fato de suas mãos buscarem-nos, pela necessidade. Tal como as panelas. Nada se apresenta como acessório e propagandístico. Ao contrário da representação dedicada à Gilberto Freyre. Mesmo a expressão dos olhares. Freyre é altivo, apresenta um olhar solene e heráldico, Manuel olha para baixo com seu ângulo encurvado, feito das pequenas coisas e da aceitação de sua impotência para muitas outras que é, na verdade, sua fonte criativa. O imaginário proclama a dimensão imaterial desse ser – a abertura dada ao imaginário em

Manuel Bandeira sugere um desapego que em Gilberto Freyre é quase inexistente, dada sua relação, menos conectada à utilidade, com os objetos.

A inclinação documental de Joaquim Pedro de Andrade e seu interesse pela literatura não estão desassociados. O documentário é importante nos séculos de formação da cultura estética do Brasil, como aponta Candido (1987): “desde o início a ficção brasileira teve inclinação pelo documentário” (CANDIDO, 1987, p. 172). No romance de Mário de Andrade há uma reação à anomia cultural, um desejo de registro – voz documental – que, pela ironia, disfarça qualquer apego de cronista régio (cria avessos frutíferos) – algo que se confirma explicitamente na carta às amazonas. García Márquez, nas palavras de Birri (2007), faz menção a essa anomia própria de uma cultura desejosa de sua realidade, sempre refratada por interesses econômicos (o olhar externo-comercial que a reconhece enquanto produto) e coloniais: “es lo que dice García Márquez al hablar de un continente donde todavía, para nombrar algunas cosas, hay que apuntarlas con el dedo” (BIRRI, 2007, p. 292).

Provavelmente, o desejo de registro revela uma natureza de construção de identidade e receio de perder características que singularizam uma comunidade. Como forma de preparar uma construção de passado e assegurar uma leitura de futuro, como numa espécie de receio de colonização dos sentidos. As relações de comércio deram o tom dos primeiros registros, a retórica política e a palavra alheia colonial criaram uma realidade conveniente aos interesses externos, economicamente definidos. Essa força externa parece ser respondida pelo registro documental da realidade como forma de garantir uma identidade ou um documento de existência sempre ameaçado.

*O mestre de Apipucos e o poeta do Castelo* (1959) anuncia uma gênese cinemanovista na sua relação entre ficção e documentário. Talvez a experiência literária de Joaquim Pedro, somada à impressão de realidade que a imagem em movimento provoca no pensamento, pudesse inspirar nele esse traço documental de criação no grande tempo da cultura brasileira. Porém, como já discutido, não há purezas construtivas no Cinema Novo e nem no Modernismo. Ambos apresentam estéticas de forte constituição dialógica e vitalidade criadora (experimentalismo), por isso o interesse em estudá-las pela perspectiva proposta neste estudo.

A concepção documental se desequilibra criativamente pela voz crítica e demolidora de Joaquim Pedro. Sua organização ficcional, como se viu nas formas criadoras de expressar a vaidade de Gilberto Freyre e a transição plástica no caso de Manuel Bandeira, faz entranhar os pensamentos e as obras desses personagens na representação documental de suas vidas – afinal, e antes de tudo, trata-se de linguagem e não daquela realidade alcançada diretamente

sem qualquer mediação, e sim discursivamente apreendida. Ou seja, trata-se de uma mediação simbólica - portanto, não menos dialógica - constitutiva da linguagem criadora-documental realizada pelo diretor. Manuel Bandeira e Gilberto Freyre não são tomados como pessoas de carne e osso, mas como linguagem – é mais voltado à forma de mediar a realidade do que pelo desejo irreal de alcance direto dessa realidade. Desse modo, o registro documental mais direto e honesto não esconde procedimentos de linguagem, já que a ausência de mediação – negação da cultura – é impossível. Essa constituição dialógica e criadora está bem colocada nas palavras de Birri (2007) ao caracterizar o Cinema Novo latino-americano, sobretudo brasileiro: “la polivalencia en la ficción y el documental” (BIRRI, 2007, p. 18).

Dado o interesse cultural pelos documentários, não é por acaso que a experiência do neorealismo italiano tenha ganhado tanta fecundidade no cinema brasileiro. Como se pode notar em *O mestre de Apipucos e o poeta do Castelo* (1959) com relação ao tempo de registro do gestual e ao deslizamento da câmera pela rua e pelo cotidiano da cidade. Traço estético que se expressa em tomadas que lembram reportagens em *Macunaíma* (1969) e que, tal como no romance de Mário de Andrade pelo campo literário, elencam suas formas de dentro do campo cinematográfico.

Outro curta-metragem de estilo documental é *Couro de gato* (1962). Com maior espacialização dramática e muito inspirado na filmagem do morro carioca de *Rio, 40 graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, *Couro de gato* (1962) apresenta a história de um grupo de garotos pobres que caçam e vedem os bichanos para utilização do couro na fabricação de tamborins garantindo, assim, o carnaval. Importa pouco o produto, e sim os conflitos que levam a ele. Por trás das imagens e da música há uma realidade de pobreza e de conflito social que se ligam - sem se apartar do processo de produção do carnaval - ao que chega a olhos e ouvidos. Produto e processo parecem dialeticamente representados.

O drama se desenvolve na fronteira entre morro e cidade e chega à individualização do conflito entre um personagem e o gato roubado. O garoto se divide entre ter que vender o gato e conseguir dinheiro para comer (necessidade existencial) e o apego sentimental ao bichano (o sentimento obrigado a ceder ao pragmatismo da fome). Entretanto, há espaço para bons efeitos de lirismo no filme – tal como Mário de Andrade, em condição ainda mais difícil, encontra motivos líricos em meio a uma obra tão predisposta a esse contrário.

Essa agregação entre o lírico e o documental, o registro e o drama na resolução de uma tomada do carnaval e do samba sem recair em estereótipos é apresentado por uma história que os torna possíveis – reconhece suas gêneses - e não mera aparência flutuante na cultura,

como um show de atrações. É possível perceber no jogo do filme, e se considerados os domínios cognitivo e estético como critério de olhar, um funcionamento do materialismo dialético nas dimensões particulares de um drama.

Sobre a análise propriamente dita, no fotograma adiante tem-se cidade e morro representados distintamente pela imagem em movimento. Não se deixa de aproveitar, como acontece frequentemente no cinema de Joaquim Pedro, o diálogo latente na bivocalidade característica do signo – algo muito comum na estética marioandradina, como na dialógica oposição entre mata e cidade – que se expressa na ironia e no contraponto crítico. Os temas aproximam os artistas e sugerem procuras possíveis dentro de cada obra pelo olhar do outro no processo de recriação.



**Couro de gato** (1962), de Joaquim Pedro de Andrade

Na imagem apresentada o contraste entre cidade e morro é visível pela fotografia, ângulo e desproporção do relevo. Do ponto de vista do morro - uma forma de dizer a alteridade, já muito gestada no samba, que começa a se fecundar no cinema em processo de descolonização simbólica - a cidade sugere caixotes diminutos no horizonte e monocromatizados pela distância (efeito do estereótipo), como se refletisse, ou autoprojetasse, a visão que o olhar da cidade tem para a favela.

A filmagem do morro materializa-se pelo espaço com seus atalhos e reentrâncias. O garoto entra por um lado e brota mais acima num movimento dinâmico, de verticalidade e mais pontual que nas condições de horizontalidade de uma avenida, por exemplo. O ritmo das imagens no morro é de batuque, de improviso, de possibilidades pouco convencionais de chegada e de partida que, juntamente com um andar rápido cobrado pelo revelado do morro, soam como rebiques. Esse traço construtivo de Joaquim Pedro também se destaca em *Macunaíma* (1969) quando do diálogo rítmico entre imagem em movimento e música. Mais

especificamente na cena da feijoada em que a câmera cúmplice dança a valsa tocada acompanhando o herói no movimento pendular do trapézio.



**Couro de gato** (1962), de Joaquim Pedro de Andrade

A câmera não alcança planos longos e fixos devido à sinuosidade e verticalidade do morro. Não se materializa em espaços para o fluxo de pessoas como as demandas econômicas da cidade impõem às avenidas, carros e calçadas largas. Em alguns momentos o recorte do espaço possibilita a exploração da profundidade de campo, um elemento de mediação muito próprio do cinema, dando maior liberdade de movimentação ao ator e expressando o domínio daquela linguagem espacial. Essa relação de saber com o espaço é um belo efeito documental alcançado pela criação da câmera, ponto discutido anteriormente sobre a relação entre documentário e ficção na gênese criativa do Cinema Novo.

Em contraponto crítico, como se dá na poética de Joaquim Pedro, a imagem seguinte mostra o conflito entre uma forma de vida urbana e uma lógica de necessidade responsiva que desestabiliza essa construção da modernidade, novamente se recai no conflito entre coexistência de uma modernidade e seu avesso, sua parte incompleta. Ponto que sugere uma forma dialógica de pensamento e criação como destacado na discussão sobre Modernismo e Círculo de Bakhtin.



**Couro de gato** (1962), de Joaquim Pedro de Andrade

Nota-se, na imagem anterior, uma projeção retilínea, uma outra atmosfera de circulação. Ao fundo as grades protegem o comércio e colocam no cenário simetrias retangulares, diferentemente das múltiplas formas, curvaturas e veredas do morro, e a ubiquidade do corpo do garoto na cena revela seu deslocamento social naquele espaço. Corpo e gesto apresentam algo de alheio à correnteza configurada (programada pelas horas) e apressada da cidade. A imagem adiante, por meio de uma sinédoque, expressa o peso da opressão social:



**Couro de gato** (1962), de Joaquim Pedro de Andrade

É possível perceber aqui a linguagem cinematográfica em carne viva. A construção da ausência (extracampo) transforma uma cena cotidiana nas cidades em símbolo de opressão sem deixar de revelar a relação direta dessa lógica na realidade – a voz que alimenta essa imagem se vista como resultante de um enunciado - externa ao domínio estético. Ou seja, a precarização das condições de vida do negro após abolição da escravidão, e que repercutem no tempo através de uma massa de pessoas impossibilitada de ir além do subemprego. Na imagem criada por Joaquim Pedro, o contraste entre os sapatos que pisam e os pés descalços coloca, novamente, o tema daquele enorme passado pela frente. A herança da escravidão que permeia esse olhar demolidor de uma tradição sonsa e que transita, abordada pela crítica e pela ironia, na obra de Joaquim Pedro de Andrade. Como é sabido e reforçado pela imagem analisada, os sapatos eram símbolo de liberdade e os pés descalços de escravidão. Tudo representado pelo contexto de uma modernidade e de um país dito democrático, e com ideias fora do lugar.





**Couro de gato** (1962), de Joaquim Pedro de Andrade

Toda a alegria do carnaval e a dança se apresentam como em tomadas de reportagem próprias dos documentários. No enredo do curta o carnaval é mostrado, não é dito pela boca das personagens, relaciona-se com o comércio de gatos, e a imagem da festa entra como forma de inventariar uma cultura, de nomear imagetivamente – efeito aproximado do que foi destacado sobre a atitude responsiva de Mário de Andrade frente a uma anomia cultural que, pela perspectiva do funcionamento do romance, possibilitou criar uma festa de nomes. Há, latente no estilo de filmagem, o desejo de registro e de construção de uma identidade - de uma versão de Brasil ou de um atestado de existência.

No jogo da alteridade entre o discurso-alheio do colonizador – de cunho mais ligado ao interesse econômico – e um olhar interno de cunho mais cultural (de procura por uma coesão simbólica que caracterize uma comunidade), todos constitutivos da cultura (não há purezas e nem subtrações) integralmente, o título do curta-metragem de Joaquim Pedro remete a uma forma de nomear que pende para um lado externo de constituição dessa alteridade. A nomeação pelo critério comercial. Ouro Preto, Brasil são formas de nomear pelo critério do objeto produtor da riqueza. Couro de gato é a matéria comercial de sobrevivência dos garotos pobres, um produto incompleto e distante de sua forma plena de venda (o ouro ainda não transformado em joia na Europa).

Não se vê um ser doméstico e passível ao amor, o gato aos olhos burgueses. O mundo dos negócios e da sobrevivência, imediato e pragmático, toma a dianteira da percepção. Trata-se da visão mais comercial que reduz o lirismo do drama ao nível da necessidade, da matéria a ser transformada e, assim, gerar uma expressão cultural de um povo (carnaval), cujo estereótipo é desencantado pelo drama – seu âmbito que pende para o outro lado daquela alteridade constitutiva das formas, a resposta de uma interioridade conflituosa antes do brilho da festa.

Até o momento foram destacados alguns trabalhos de Joaquim Pedro de Andrade e seus diálogos com a tradição carnavalesca, com formas tímidas de riso e mesmo com a tendência documental no grande tempo da cultura ficcional do país. Esse percurso analítico busca pensar a obra do diretor que, apesar de apresentar filmes que rompem com os precedentes numa busca por inovação constante, converge em alguns pontos que explodem, se reafirmam ou se negam peremptoriamente em *Macunaíma* (1969).

Um de seus longas, *Garrincha, alegria do povo* (1963), notabiliza-se quando se toma o filme de 1969 no horizonte dialógico. Trata-se de uma incursão pelo tema popular (futebol) através da escolha por um documentário sobre um mito do povo – no tempo em que a palavra não assumia um sentido pejorativo. Interesse que aproxima Joaquim Pedro de Mário de Andrade sem deixar de passar novamente pela influência cinematográfica de Nelson Pereira dos Santos que em *Rio, 40 graus* (1955), além de filmar o morro, filma a paixão vulcânica de uma cultura pelo futebol. A diferença maior no diálogo com esse diretor está em enfrentar um herói tão arraigado no imaginário popular e cultural do brasileiro. Algo que expressa muito sobre as escolhas de Joaquim Pedro e, assim, caracteriza-o à luz do projeto futuro de 1969. Há um desejo de aproximação com um público mais amplo sem qualquer capitulação de seus desejos cinematográficos de inovação. O mesmo se passa com Mário de Andrade, não fosse a barreira de acesso às formas de cultura imposta pela escrita.

*Garrincha* é um gênio que mudou a estética do futebol – outro grande inovador das formas. Seus dribles têm um sincretismo de dança e transe, não por acaso o ritmo forte e popular do candomblé na abertura do filme. Temas também de interesse de Mário, futebol e candomblé, em suas incursões pela cultura na construção de *Macunaíma* (1928). Inventar-se, no romance, uma espécie de mitologia do nascimento do futebol pelos pés do herói. Assim como *Macunaíma*, *Garrincha* representa um lado malandro e cheio de ambiguidades. Foi disputado pelo interesse político, explorado e alienado. De pernas tortas e de finalidade precisa. Sua ambivalência de sentido no imaginário, seu sentido popular e malandragem, mas também sua capacidade inventiva e inovadora, criatividade e fecundidade fizeram Glauber Rocha se perguntar: *Macunaíma negro?* Como informa Bentes (1996).

*Garrincha* é retratado e recriado não apenas no plano oficial dos jogos e encontros com políticos, pela fotografia de uma biografia oficial, mas no cotidiano com os amigos, no boteco e em suas instâncias menos conhecidas do público. Ou seja, na esfera da ideologia do cotidiano. Essa forma de construção de um mito pela esfera da intimidade revela um certo valor de criação de Joaquim Pedro: a tomada pelo avesso, pelas vozes demolidoras do oficial,

pela possibilidade do riso. Seu herói falível, tal como o Macunaíma de Mário, é um anti-herói que flutua no imaginário popular, mas preso às tramoias políticas e às escolhas da vida. Joaquim Pedro não constrói uma reverência, não mostra apenas o lado alienante do futebol – assim como não o faz com o carnaval que de certa forma é demolido pelo drama em *Couro de gato* (1962) – mas realiza um trabalho com a linguagem que cria o mito e suas contradições próprias se explorada a bivocalidade inerente ao discurso.



**Garrincha, alegria do povo** (1963), Joaquim Pedro de Andrade

Como se pode notar, a imagem final do longa-metragem separa o herói de seu objeto de criação (a bola) numa espécie de espiral que remete ao tempo. Imobilizado e preso, controlado por forças externas e enredado. As pernas livres, rápidas, e o movimento do corpo estão capturados. Assim como o cinema, Garrincha se constrói no movimento (o movimento era sua força e objeto de criação). Seu heroísmo assombra-se com o controle, com essa imagem em que a comemoração, o prazer da euforia, se torna a metáfora de sua negação, de um período porvir na carreira. Entra a crítica, a voz do diretor que alheia às purezas e à rendição ao passado – há um futuro construtor da crítica – não se rende acriticamente à tradição. Não há qualquer anulação de sua própria voz no outro simbolizado.

Em suma, Garrincha é um símbolo ambíguo e por isso rico em sentido. Desse modo, vai ao encontro das buscas dialógicas de construção dos personagens de Joaquim Pedro de Andrade. Veja-se, como expressão desse traço, o sincretismo do corpo dos personagens em suas outras obras. Bem utilizado em *Macunaíma* (1969), por exemplo, na representação da mãe do herói para o efeito cômico a partir do imaginário - estereotipado e, frequentemente, preconceituoso - e efeito crítico a uma origem paternalista-personalista da cultura. Representada pelo ator Paulo José, a Mãe-Pátria que recriada pela etimologia da palavra sugere a ideia desse sincretismo (*Mãe-Pater*).

Essa ambiguidade e dialogismo constitutivos expressam-se por toda obra do diretor, como destacado no tema de *o Padre e a moça* (1966); no contraste de *O mestre de Apipucos e o poeta do Castelo* (1962); no impasse crítico da escravidão na demolição de qualquer pureza de heroísmo na representação de Tiradentes, com um olhar para esse passado endereçado criticamente ao contexto da ditadura militar de 1964 – um projeto de futuro pelo passado, assim como em Mário de Andrade pelo caminho da inovação estética.

O discurso régio de condenação dos inconfidentes mistura um efeito de automatismo de ordem militar, o histriônico, a excitação alienada e autoritária dos discursos nazistas, tudo partindo da boca de uma cortesã. Essa heterodiscursividade perpassa o tempo e constitui uma imagem aterrorizante e única de que o poder resiste em suas múltiplas facetas. Essa multiplicidade de vozes destacada pode ser notada também no jogo entre imaginário e realidade compondo uma estética de polivalência ficcional e documental. Toda essa sobreposição e entrelaçamento de vozes, matéria de construção artística, alcançam efeitos de riso quando os limites mais contidos são desafiados. Não é por acaso que a ironia é um meio latente e potencial na poética do diretor que inclusive repercute na sua forma de tratar o passado, de não se anular na voz do outro, de não se fundir sem contraponto (instalação de outras vozes) com a tradição.

Brait (2008), no seu estudo dedicado a pensar a função ampla da ironia na linguagem destaca um traço modernista marcante e possível de ser estendido a Joaquim Pedro de Andrade: “o antigo não é necessariamente o velho” (2008, p. 165). Ao se debruçar sobre a tradição, Joaquim Pedro explicita as contradições dos signos, restabelece sua constituição dialógica e seus endereçamentos, demolindo graus monológicos. Com isso, e por meio do riso – latente em algumas obras e escrachado em *Macunaíma* (1969) – o diretor reabre o sentido ao futuro (sua obra permanece).

*Macunaíma* (1928) se realiza como um contraponto à realidade brasileira, é construído a partir de uma concepção democrática – por isso pensar essa dimensão na caracterização do diálogo para o Círculo de Bakhtin – e complementa uma ausência na cultura (vasta desigualdade e aparente democracia). A obra apresenta ineditismo por tocar, fora do domínio estético, certas carências de uma cultura coletivamente entendida. Sugere em sua metalinguagem uma superação (um futuro). Ou seja, é também, como a discussão sobre o domínio cognitivo deixa ver, uma expressão de Brasil não realizado. Trata-se de observar esse traço crítico associado aos procedimentos mais composicionais que se tomados sem a noção de enunciado poderiam ser vistos como metalinguagem fria.

A partir das formas de criação de Joaquim Pedro de Andrade, a singularidade dialógica de seu trabalho, a força criadora da ironia e outros elementos ligados ao dialogismo, uma representação curiosa de um herói salta aos olhos no filme *O homem do pau-brasil* (1982). Trata-se de Oswald de Andrade com seu humor irreverente, bufão e debochado, o lado que complementa, na esteira do tropicalismo, uma forma de humor muito peculiar em *Macunaíma* (1969). E, talvez, mostre uma polifonia de gênese criativa em Mário de Andrade. No filme em questão, Oswald é fantasticamente representado por um duplo feminino:



*O homem do Pau-Brasil* (1982), de Joaquim Pedro de Andrade

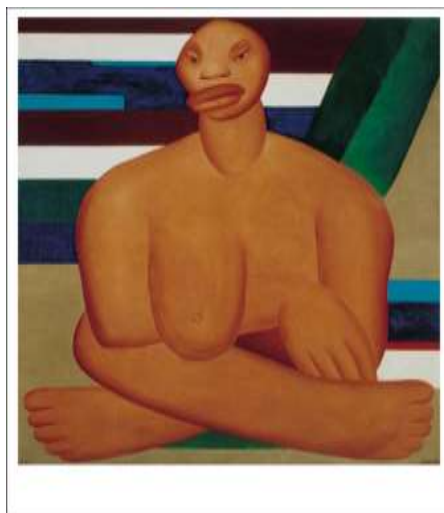
Acima, a representação de Oswald de Andrade e seu duplo por meio de uma fusão pictórica, algo que provoca efeitos de mistério, remete ao feérico e ao cômico - como na metáfora plástica que transforma Manuel Bandeira, no cotidiano da casa, em gigante de histórias encantadas. Não custa lembrar também a tônica sincrética que acompanha o herói de Mário de Andrade no romance: índio-negro e branco. Quer dizer, há uma convergência de pensar o corpo como uma materialidade que inscreve múltiplos diálogos ao ser discursivado pelo enunciado fílmico. Conforme discutido sobre a ação da imagem em movimento que ao deslocar ângulos, por exemplo, endereça vozes e instala um diálogo na cadeia discursiva.

No caso da imagem do duplo, o filme materializa o dialógico latente na poética de Joaquim Pedro e, assim, reafirma um elemento bivocal e caracterizador da cultura brasileira: o sincretismo. Tal como chama a atenção Robert Stam ao se referir a essa singularidade como “polifonia sincrética” (STAM, 2008, p. 31).

O lado feminino de Oswald na constituição de seu duplo é sugestivo. Parece haver na arquitetônica do cinema de Joaquim Pedro uma valorização própria da figura feminina, o que se nota também em Glauber Rocha - gênese criativa do Cinema Novo. Na composição de Rosa em *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), a mulher é representada como a consciência crítica e lúcida de Manuel - a percepção marginal, descentralizada em uma cultura patriarcal.

O olhar capaz de formas próprias de dizer a alteridade, fronteiriço. Em *Macunaíma* (1969), Ci, Mãe do Mato, o amor de Macunaíma, é representada como uma guerrilheira, uma mulher que luta contra a opressão autoritária do período em que o filme se passa. Recria-se, pelo contexto de enunciação, a personagem indígena da tribo amazona. Mulheres, que na lenda, são conhecidas pela organização política autônoma. No romance, a personagem é também construída como mulher sexualmente livre de repressões – anterior à opressão religiosa e política da cultura ocidental. Ou seja, reúne as condições de fazer eco no tempo e reafirmar uma condição possível, e aberta ao futuro, da mulher anticapitalista na década de 1960. Algo que se reafirma na representação do lado feminino de Oswald que reconhece no filme, e pelo lugar de enunciação do tempo histórico ao mesmo tempo recriador, o papel fundamental da mulher na gênese do Modernismo brasileiro, sobretudo pelas pinturas de Tarsila do Amaral, Anita Malfatti e a escrita de Pagu.

Dentro do parâmetro discutido, há um aspecto de gênese no simbolismo da mulher, concebida nesse contexto apreciado, e na capacidade desse simbolismo em remeter à origem (original). Ou seja, de ser algum começo que leva à luz da vida (criação). Esse simbolismo parece prenhe de sentido e de predisposição mítica como condição que explica e semeia origens. Na famosa pintura, *A negra* (1923), de Tarsila do Amaral, essa questão é maior, alcança a instância de uma cosmologia da humanidade de berço africano.



*A negra* (1923), quadro de Tarsila do Amaral

Na dita primeira fase modernista, nesse período mais esteticamente combativo, a gênese é uma fonte de criação e representação sempre revisitada como meio de abertura a um futuro, à inovação. No quadro acima, além do corpo fluir em direções sugerindo um tempo

seminal (esquerda-direita, norte-sul, como uma rosa dos vetos), vê-se um núcleo de formação humana (cultura), uma cosmologia da origem em estilo totêmico (escultural) – algo que será representado graficamente no romance de Mário e singularmente explorado no filme de Joaquim Pedro.

Não é de surpreender que a voz mítica tão densa no romance de Mário de Andrade condicione uma interpretação de referência mítica pelos meios da linguagem cinematográfica de Joaquim Pedro de Andrade no começo de seu *Macunaíma*. O herói despenca do ventre materno, como se do processamento do corpo algo fertilizasse o seu redor, e uma criação ou acontecimento se explicasse pela origem de um nascimento, como nas mitologias. E a forma de enquadramento, como será mais bem visto, sugere uma moldura de tela pelas pernas da mãe. Quer dizer, a própria mediação é representada (metalinguagem). Essa autorreferência cinematográfica confunde pernas e moldura (instância de criação como o ventre) em um espelhamento de quadros – dispositivos de criação. E, por fim, traz a história à luz nessa dinâmica em que símbolos de origem e criação se confundem. O duplo feminino de Oswald é o lado da criação e da origem. Não por acaso a figura da mulher foi tão decisiva na gênese do modernismo. Ou seja, a maior revolução estética da história do Brasil foi originalmente construída, mais que a tradição deixa ver, por mulheres.

Muitos diálogos possíveis sugerem uma trama constitutiva que lança centelhas de sentido no romance de Mário pelas vozes construtivas do olhar cinematográfico de Joaquim Pedro. A forma de riso tão particular na estética do filme de 1969, e marca importante para se estabelecer a análise de seu gênero, não seria possível sem a predisposição dialógica de natureza irônica e crítica por parte do diretor, seu compromisso com a inovação estética e a atualidade de seu tempo.

## **5.2 Análise de *Macunaíma* de 1969**

Assim como o romance de Mário de Andrade, *Macunaíma* (1969) também marca uma transição. No caso literário, uma nova fase do Modernismo se avizinhava e uma fronteira de criação se impunha ao final da década de 1920, o mesmo se passou com o filme ao final da década de 1960. O Cinema Novo começava a ser problematizado e passava a se modificar nas fronteiras do tempo pelo diálogo cada vez mais possível com outra forma estética que ganhou as condições de enunciabilidade do tempo: o tropicalismo.

O desejo de inovação estética se mostra na forma peculiar do romance de Mário de Andrade. Não por acaso, como apontado na análise, se considerou o diálogo com os manifestos tão característicos da fase mais vanguardista do movimento brasileiro, o que demonstra essa abertura a um futuro e à transformação (o aspecto seminal). A inovação no âmbito do gênero do discurso – a instabilidade classificatória como efeito – gera um diálogo construtivo no tempo histórico, provando ser o tema um engendramento da linguagem, mais que um elemento acessório na história da criação. O mesmo desejo de futuro e abertura transformadora se dá com o Cinema Novo, porém com uma verve mais política e social. No caso, o cinema independente como instrumento à revolução política sem qualquer descuido do trabalho estético.

Os dois movimentos destacados apresentam uma relação própria com o futuro da cultura brasileira, reafirmam uma forma dialógica particular com o passado a se abrir. Desse modo, revelam que o futuro, do ponto de vista da criação, tem uma peculiaridade cultural: uma busca de vozes no passado brasileiro tão apagado por uma cultura conservadora, violenta e autoritária no plano da história oficial e institucional. Como se uma fonte de dizer, de criação e de identidade, fosse bloqueada e conseguisse ser alcançada pelo domínio estético que, por meio de seu componente constitutivo ligado à esfera do cotidiano, acessa uma integralidade maior que as instâncias propagandísticas e analíticas. Estas, muitas vezes, por sua característica negadora, mais segregam que revelam – são menos gregárias e agregadoras – e, portanto, mais escondem. Constroem pela subtração. Não por acaso, o riso e seu papel de desvelar foi tão bem combinado com a estética modernista. Quanto ao Cinema Novo, a proposta ligou-se a uma fase literária mais conhecida como regionalista no seu diálogo com o modernismo, de cunho documental. Forma de se destacar o conflito político e mostrar um lado do Brasil escondido e deslocado pela colonização das imagens e temas hollywoodianos (palavra-alheia). Por isso, percebe-se no Cinema Novo um certo ar ético de documentário e registro de uma identidade sempre ameaçada pela hegemonia discursiva e econômica, mas, ao mesmo tempo, testado em sua capacidade de inovação estética pelo toque ficcional – da criação.

Do movimento cinemanovista o filme de expressão mais próxima do riso modernista é *Macunaíma* (1969). Já disputado em fronteiras ambíguas pelas vozes da estética tropicalista que retorna ao riso debochado de Oswald de Andrade para quem Joaquim Pedro de Andrade, como foi visto, ciou uma representação no cinema. Filme em que obra e vida se entrelaçam, demonstrando a compreensão do diretor sobre a linguagem mediada pela linguagem



cinematográfica, tal como se demonstrou no desdobramento na representação de Gilberto Freyre e Manuel Bandeira na própria criação de seus respectivos registros documentais.

Interessa ao diretor, com relação a Mário de Andrade, incorrer pelo conteúdo de sua obra. Quanto a Oswald, interessa a biografia e a arte. Oswald abrangia também uma atitude política e comportamental que interessava à cultura pop e com ecos revolucionários, mas pouco pragmáticos na esfera da cultura artística – lembrando que o endurecimento do regime militar se justificou por uma resposta à guerrilha que se formava posteriormente ao golpe. Há, no contexto da década de 1960, uma atmosfera devoradora, de uma alteridade nova e muito adensada ao mercado, de se afirmar pelo consumo (limite antropofágico?), ou seja, de transformar o símbolo estrangeiro em tendência, identidade e busca individual. Ao mesmo tempo que a cultura de mercado, que nos tempos atuais é plena, instala uma relação com o passado e o futuro distinta daquela década de 1920. O capitalismo lança tudo ao instante, pressiona contextos longínquos. Uma guerra secular precisa ser noticiada em minutos. Muito precisa ser consumido (descartado) para renovar um desejo vazio e movimentar a economia, de modo que o futuro assume a projeção que dura o tempo de algo a perecer – sensação de distopia. Lipovetsky (1989) observa essa tendência de dar sentido ao tempo ao discutir a moda nesse contexto do consumismo: “substituindo a referência do passado pela do presente, a moda instituiu uma ruptura radical na ordem do tempo legítimo” (LIPOVETSKY, 1989, p. 62).

Pode-se reconhecer no simbolismo que envolve Oswald uma irreverência demolidora e anárquica, menos erudita e analítica como em Mário de Andrade. Mas acima de tudo, a biografia de Oswald tem sua importância pelo fato de ter sido um homem macunaímico nas esferas intelectuais, por onde transita Joaquim Pedro sem nunca perder o avesso crítico e constituidor de formas de alteridade criadoras: Garrincha seria o macunaímico de raiz fincada no popular. O modo de observação desse aspecto macunaímico cobra um registro biográfico, o que parece explicar a obviedade da voz do romance biográfico na constituição da obra de 1928 e que, como possibilidade criativa, pode tocar o documentário.

*Macunaíma* (1928) se desdobra por outras vozes latentes nele e que são despertadas, acrescentadas e comentadas pela linguagem cinematográfica de Joaquim Pedro de Andrade e sua inserção em um contexto em que a cultura pop, de massificação, cria, e, portanto, constitui um estilo próprio no diálogo com um público mais amplo. O Cinema Novo, desse modo menos hermético, é apreciado por um público menos elitizado e com menor acesso à

educação formal. A cultura pop e estrangeira traz em seu encaixo uma possibilidade nova de auditório social ao invadir o cotidiano com símbolos, comportamentos e objetos de consumo.

A relação com o passado, no plano da representação da estética tropicalista, se torna menos fecunda - ou se recorre ao passado distintamente como forma de criação - e o futuro da revolução perde seu encanto e romantismo. Trabalha-se esteticamente uma representação do presente (aprisionamento da moda), de um passado refratado em ufanismo irônico e na forma de um futuro dado à descrença e utilizado para se revelar o subdesenvolvimento – uma certa incompatibilidade técnica com o chamado primeiro mundo, o que se revela fortemente em um dos poucos filmes distópicos produzidos pela cultura brasileira, *Brasil ano 2000* (1969), de Walter Lima Júnior.

É interessante pensar a falta de filmes de terror, de ficção científica e distópicos na cultura do país. O que isso revela das senhas de criação e da relação de sentido com o futuro? Talvez a obrigação da identidade ou a crise dela por razões coloniais tenha forçado certas escolhas e construções culturais próprias ao nível do presente e do passado – documentário, o registro de um momento ameaçado de inexistência e o desejo de colocar no plano do signo – e com um olhar para o futuro mais amplo e esperançoso, do ponto de vista espiritual e político: a força da religião e a hegemonia da esquerda na cultura, com tendência, em geral, e dado o contexto elitista da história política do país, menos conservadora. Porém, o tropicalismo com sua irreverência e rebeldia individualista, anárquica e socialmente ambígua dá as condições de enunciabilidade para esses efeitos estéticos extraterrestres na cultura brasileira: há, muito recorrentemente, um aspecto macabro-tosco, um futuro desolador (beira o distópico) e um descolamento de ficção científica pela ironia com o próprio subdesenvolvimento – o foguete da cidade de Me Esqueci (relação de indiferença com o passado) no filme *Brasil ano 2000* (1969), quando o Brasil após uma bomba que destrói o primeiro mundo ganha a dianteira da corrida espacial. Trata-se de um filme tosco que trabalha uma forma de riso, mais próximo do deboche, ao problematizar o próprio subdesenvolvimento – novamente, ecos das condições de entrada vacilante na modernidade. Ou seja, é sugerido em *Brasil ano 2000* (1969) um futuro amarrado, distópico e estranho (menos seminal). Não é de surpreender no tropicalismo uma atmosfera de inconformismo sem causa muito aderente, o anárquico que pode descambar para avacalhado e algo de festivo-melancólico descolado, aparentemente, de uma causa coletiva.

Antes da análise efetiva do filme é preciso retornar ao argumento histórico, social e econômico, refratado de diversos modos na linguagem da cultura brasileira. No caso, as condições de entrada na modernidade e as incompatibilidades que ora são mote para uma

compreensão irônica e criativa da realidade, ora inspiram deboche e rebeldia pelo riso que todo desencontro cobra – o fidalgo desencontrado com o tempo da cavalaria, o índio em desencontro com a máquina, o palhaço marginal com as engrenagens fordistas em *Tempos modernos* (1936).

Certas ambiguidades e formas de dizer a alteridade foram chave a uma maior ou menor conexão com uma cultura que responde a outras vozes no grande tempo e revela senhas de sua natureza pelas vozes que o futuro e o passado respondem no *continuum* criativo e responsivo da cadeia discursiva. Basta pensar a durabilidade no tempo histórico de formas inventivas do modernismo e mesmo do tropicalismo. Resistência temporal que não deixa de ser uma expressão estética construída partir de uma forma de dizer a alteridade na relação com o lado dominante da história. Construída, de modo seminal, pelos endereçamentos responsivos do Modernismo brasileiro. Desse modo, Schwarz (2014b) organiza um panorama geral e conclusivo importante a uma análise que vê refrações, a partir da condição econômica com seus efeitos sociais, nas resoluções estéticas, e mesmo analíticas, da cultura brasileira:

A coexistência do antigo e do novo é um fato geral (e sempre sugestivo) de todas as sociedades capitalistas e de muitas outras também. Entretanto, para os países colonizados e depois subdesenvolvidos, ele é central e tem força de emblema. Isto porque estes países foram incorporados ao mercado mundial – ao mundo moderno – na qualidade de econômica e socialmente atrasados, de fornecedores de matéria-prima e trabalho barato. A sua ligação ao novo se faz através, estruturalmente através de seu atraso social, que se reproduz em lugar de se extinguir (SCHWARZ, 2014b, p. 28).

Para além dessa alteridade brasileira própria de um registro cultural que cobra uma perspectiva singular como senha de entendimento de uma comunidade, a análise do filme percorre caminhos que demonstram uma certa intensificação do riso (aprisionamento no instante) em diálogo com o romance de 1928 e a procura construtiva de efeitos de humor ligados ao deboche. Ao mesmo tempo, efeitos desligados de uma preocupação com a anomia cultural, ou o desconhecimento de um Brasil pelo brasileiro, como o romance parece julgar e responder ao leitor. Assim, a delegação da voz prevista nas discussões indicia formas analíticas importantes que jamais afetam a integridade de cada obra, mas criam as possibilidades de pensá-las, como enunciados, no tempo. O que o filme nega no romance não é mecânico e em nível de pincelada descontextualizada, mas uma expressão de um enunciado como um todo e materializado na forma cinematográfica. Por isso soa como comentário e

crítica sem deixar de considerar a mediação (a materialidade que distingue essas perspectivas). Ou seja, amplia para uma discussão sobre a natureza da linguagem e da cultura.

Há um acúmulo de narrativas e lendas na obra de Mário que se confundem com um acúmulo menos enriquecedor no filme que incorpora um contexto de mercado (consumo), mais desligado do futuro. Quer dizer, sem a transformação antropofágica seminal em novas formas, como se o riso fosse consumista, aniquilador e, ao fim, desenraizasse. Entretanto, essa negação vazia sem ampla transformação para um futuro de inovação estética cria a natureza de negação própria do macunaímico riso do filme.

Entrando mais diretamente nas análises, é importante destacar que parte dessa abordagem se dará pelas formas de acabamento e de início do filme. Pois, como discutido teoricamente, essas formas são delimitadoras do enunciado e importantes não apenas pela coerência com a teoria bakhtiniana, mas pela forma como as vozes compõem a relação entre gênese e fim.

Sobre a delegação da voz como meio de recriação dada a impossibilidade das condições materiais (palavra e a imagem em movimento), em *Macunaíma* (1928) a expressão “espinho que pinica, de pequeno já traz ponta” (ANDRADE, 2008, p. 1) é delegada à voz da mãe do herói, o que no romance é citado entre aspas na voz do narrador, como já comentado. A delegação da voz ao discurso direto da personagem cria um efeito de sexualização da relação, afinal é sua mãe quem anuncia a virilidade precoce do herói. São tempos em que a psicanálise ganha consistência teórica, maior popularidade e recepção.

O herói da “nossa gente” é saudado pelos irmãos antes do narrador se observado pelo romance. De início, a saudação sai da boca desses personagens em substituição à voz do narrador do romance que, pela intenção enunciativa e liberdade verbal (restrição ao verbal por parte do filme), se compromete mais com o herói em condições de igualdade na disputa do material (a palavra). A câmera em movimento, com sua dinâmica imagética, não pode fazer o uso do pronome possessivo (“nossa gente”), o que se resolve bem, em termos de relação autor-herói, com o uso da música e da voz *off*. Afinal, e em razão do tema – identidade de culturas que revela criticamente uma comunhão nacional – criar o elo cosmológico é essencial para dar ao todo um enlace de comunhão: nossa gente. No filme, é interessante notar que a voz *off* é o elo mais direto com a força do verbal que coloca, ao mesmo tempo, barreiras à recriação dialógica. De modo que o filme precisa se valer de momentos da narrativa verbal revelando, assim, a consideração do essencial aos olhos do diretor. No jogo de via de mão dupla na produção do sentido, o romance coloca uma barreira a ser respondida pelo filme que

endereça um juízo de valor sobre o essencial (voz do crítico, do comentarista), na obra de Mário, à perspectiva cinematográfica.

Portanto, na relação entre narrativa fílmica e herói, o cinema cria uma distância que delega certas funções do narrador literário aos personagens criando uma atmosfera de construção do herói que pode explicitar questões sociais e históricas refratadas no enunciado. Como discutido na parte dedicada à poética de Joaquim Pedro, o uso do verbal na narrativa com a câmera em movimento assume protagonismo recorrente em suas obras denotando sua forte influência literária. As questões ligadas à relação autor-herói pelo uso da imagem em movimento na enformação e expressam, e se confirmam, em *Macunaíma* (1969), na tonalidade do narrador verbal. Suas palavras parecem mais neutras e menos condescendentes com o herói, parecem mais objetivas e explicativas (pedagógicas) – de certo modo muito ao estilo das notas de esclarecimento trabalhadas no romance.

No início do filme, a narração verbal, voz *off*, é interrompida por um grito estridente no momento em que, no romance, Macunaíma seria nomeado herói. Ponto que se completa pelo conhecimento advindo da leitura do romance e que instaura uma expectativa quebrada comicamente. Como se o enunciado literário participasse ativamente do diálogo que, ao ser respondido (réplica), gera efeitos intensos de avacalhamento. O que reforça a atitude pouco condescendente, no plano narrativo do filme, com o herói.

A letra da música de abertura – *Desfile aos heróis da pátria*, de Villa-Lobos – expressa uma visão do colonizador que vê o verde ouro da terra – o olhar “externo” é tendencialmente econômico. A remissão ao passado colonizador é ufanista e triunfal, efeito intensificado pelo papel ritualístico da música nas aberturas e na delimitação de inícios enunciativos, sobretudo em rituais religiosos e cívico-militares, denotando a influência das atividades humanas na composição enunciativa (abertura de rituais e celebrações, a música como marcador de abertura de uma celebração que pode ser o próprio filme, relação gênero e atividade humana).

A música tece um comentário sobre as imagens, e o mesmo ao revés, nessa via de mão dupla constitutiva do fazer fílmico, e cumpre um papel narrativo e irônico. Pela análise da poética de Joaquim Pedro, o dialogismo de sua construção, a música fatalmente cumpre um lugar especial e coerente com sua obra. Trata-se de uma voz (música) que discursiviza e enriquece o enunciado se pensado como linguagem por sua capacidade de endereçamento de vozes. Compõe o enunciado polifonicamente no filme – como o romance em seu trabalho construtivo com o heterodiscurso.

*Macunaíma* (1969) recorre ao recurso musical como instância narrativa e alcança uma semelhança, por vias próprias, com o estilo que caracteriza o narrador do romance, tal como destacado anteriormente. A música de Villa-Lobos é ufanista até um certo limite, mima o herói muitas vezes rebaixado pelas imagens em movimento, criando assim um contraponto desconstrutivo, portanto, cômico, e que se forja pela estrutura satírica que compõe o romance em interlocução com o filme. Desse modo, representa-se, pela linguagem cinematográfica produtora da diferença, a relação autor-herói do romance, mas refratando-a em termos de valoração do herói. O que dá boas pistas de sentido sobre o todo enunciativo. Trata-se de uma equivalência de linguagem pela diferença. De certa forma, a música antecipa o herói. Espera-se uma entrada triunfal, se o objetivo épico da música se confirmasse, mas que é avacalhada pela construção cinematográfica. O figurino, o grito, as expressões exageradas – próprias do teatro e da animação – e o lugar de contraponto crítico e demolidor revelam uma predisposição estética de escolha pela obra de Mário de Andrade: o lançar ao cotidiano, porém com um ritmo próprio e caracterizador da criação inovadora do filme.

Da marcha triunfal, com uma visão heráldica e propagandística do Brasil (ufanista), chega-se, abruptamente, ao ambiente tribal e ao cotidiano, ao mais íntimo do baixo corporal: o nascimento representado, toscamente, pelos processos do corpo. Aspecto ligado aos traços mínimos no tempo e no limite físico do corpo (mecanismos entranhados) muito valorizados no grotesco. Por isso a ênfase nas reentrâncias, nos avessos internos (carnes expostas e entranhas), tal como igualmente se pode observar na estética folclórica tão vicejante na obra romanesca.

No cinema de Joaquim Pedro esses traços processuais se destacam, são sempre gatilhos ao riso que podem ser acessados no processo de composição, nos figurinos e construções corporais. Oswald se desdobra em dois, o figurino em *Os inconfidentes* (1982) guarda algo de teatral, de relevo, de sobressalente; os traços da mãe de Macunaíma são ambíguos e, desse modo, obrigam o espectador a olhar para os sulcos e combinações de sua formação. Porém, esse olhar sobre o procedimento construtivo, da entrega das entranhas, se faz notável no âmbito da mediação da linguagem – algo discutido sobre o jogo entre semelhança e produção da diferença da linguagem ao representar a própria linguagem como mediação, posto que se trata de discurso. Um exemplo que se pode adiantar é a mangueira hidráulica que faz gólfar o sangue do herói ao final do filme, quando se espera uma saída ironicamente triunfal, e um acabamento heroico e lírico, mesmo que frágil, caso esteja no horizonte o romance. No entanto, Macunaíma é atraído por uma sereia (Uiara). Vítima de sua

fraqueza libidinal, o herói morre no fundo do rio. Acontece que a mangueira utilizada para produção de um efeito cromático exagerado de sangue entrega, como na cena do nascimento (enquadramento das pernas como a câmera), as entranhas processuais do próprio cinema. Realiza-se assim o mesmo movimento que associa o herói ao funcionamento do gênero romance como apontado na análise feita da obra de Mário de Andrade. Como se pode ver na imagem adiante, o efeito de sentido é tosco e demolidor da própria representação:



*Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade

Em composição conjunta com a imagem, a música ufanista de Villa-Lobos coroa o fim da história criando o acabamento. Nesse caso, o efeito musical proporciona um elo de ligação que coloca no fim um elemento de gênese (o fim pelo começo, uma forma de uso do passado na construção de um fim). A música, que retorna por um outro avesso, deixa de ser anúncio para ser uma solenidade acessória completamente descolada em função da decadência do herói, agora conhecido do leitor, e dada pelo todo anterior da história. Neste momento a trajetória de Macunaíma sabida antecipa-se à própria música. Ela se torna efeito e não comentário antecipado. Soa ainda mais irônica e ácida sobre o sangue com seu efeito cromático arregalado e tosco, em meio à roupa militar amorfa (vazia) como se desconstruísse uma simbologia de poder. Um efeito bem explorado através de uma tipologia de riso que se constitui sobre uma forma de violência de desconstrução dos símbolos que não deixa de remeter à estética do grotesco e à sátira negadora do tal heroísmo anunciado, e que se afirma sobre um traço discutido e caracterizador de uma forma de linguagem na cultura brasileira: as ideias fora do lugar (simbologia vazia passível de riso). Como discutido, essa relação com o

signo refratado pela exterioridade apresenta um potencial de tratamento muito rico de sentido e de exploração, pela dialogia irônica, se trabalhado de dentro do domínio estético.

No abre alas da história, ao contrário do romance, não importa muito o silêncio da noite e a ambientação poética com rasgos líricos. A câmera logo procura a expressão do corpo, que tanto como a música solene, anuncia a entrada do herói que despenca do baixo corporal materno ao baixo do chão (intensificação). Como se pode notar na imagem adiante:



*Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade

Ou seja, trata-se de uma chegada à concretude chã que revela uma teorização da comédia – não por acaso o riso nasce dos procedimentos mais concretos e com vias à concretude que, do abstrato ao efeito mais chão, vão deixando um rastro de abertura cada vez mais dialógica da construção. Chega a tal ponto que revela os andaimes, a materialidade e a mediação, o que no filme se torna oportuno para a exploração de um efeito tosco, de corrosão implacável e, ao mesmo tempo, de crítica à técnica. Uma espécie de mãos dadas com a incompatibilidade que expressa o subdesenvolvimento na estética tropicalista.

Anuncia-se mais que um início narrativo, e sim uma forma intensificada de riso pelo ritmo das escolhas e planos. Da música, da anunciação, se cai, abruptamente, ao mais baixo. Ou seja, ao enquadramento repentino do corpo e do rosto contorcidos prestes a parir (explicitação dos traços e processos corporais), e se eleva ao mediano do cotidiano na maloca reabrindo-se então a história para o ambiente externo de vivência da tribo. Como a sequência das imagens deixa ver:



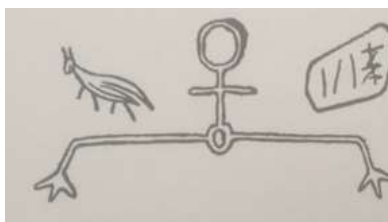


*Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade

Não há gradação da queda ao baixo corporal, dado o despudor alimentado pelos sons estridentes dessa forma de riso em comparação a construção marioandradina.

Consideradas as refrações às quais o processo de recriação dialógica é suscetível, afinal trata-se de um enunciado materializado pelo diálogo da linguagem cinematográfica com seu tempo e as representações do romance em seu contexto histórico de maior alargamento de vozes do passado, o filme de Joaquim Pedro, na cena do nascimento de Macunaíma, alcança uma representação que joga com a cosmologia modernista representada na pintura e aproveitada a partir do diálogo com a parte ilustrativa do romance de Mário de Andrade. Trata-se da contribuição da mulher (gênese) na formulação do Modernismo brasileiro – um passado apagado – e das potencialidades cinematográficas produtoras da diferença na semelhança, por meio do movimento e do som.

Nas imagens a seguir é possível perceber como o cinema de Joaquim Pedro não deixa de considerar a parte mais visual do romance de Mário de Andrade. A imagem rupestre, de um primitivismo fértil, de um passado recriador, é a mesma gênese criativa e feminina representada e já discutida na pintura, *A negra* (1923).



(ANDRADE, 2008, p. 27)



*Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade

Da ilustração retirada do romance de Mário, o aspecto primitivo recriador se faz notar. O símbolo do feminino dado pela representação em registro mais geométrico, junção da cruz e do círculo, é exaltado juntamente com o baixo fértil. Um portal de passagem para a vida – ligação com a vida. Essas representações do corpo, tome-se *A negra* (1923) nesse horizonte dialógico, apresentam sempre um detalhe de futuro e de criação. O aspecto seminal discutido na análise do romance. Expressa-se a busca de inovação estética (criação e futuro) e de gênese: a fecundidade, e ao mesmo tempo, uma memória de futuro que está também nos manifestos, como já analisado por uma perspectiva do diálogo entre gêneros na criação do Modernismo. Memória no sentido de um passado, o berço africano da pintura, de uma mensagem primitiva e de futuro, no sentido da possibilidade. Representação da fertilidade, do devir.

Esses aspectos se destacam na representação rupestre criada no romance que endereça um futuro diálogo com a representação imagética. Reforça, assim, seu vínculo com a materialidade que o constitui – não poderia ser contado ou representado sem perder esses elementos, mas recriado. Da parte da imagem cinematográfica essas expressões de um futuro ou de representação do tempo e da fertilidade se esgotam. Cria-se uma imagem feia, constituída de uma minimização do feminino-seminal, ao contrário do representado pelo simbolismo rupestre. A imagem cinematográfica, neste caso, demole a geometria que expressa o simbolismo feminino pelo aprisionamento no instante, pelas condições materiais e plásticas da cena.

Os traços e a expressão da mãe de Macunaíma são aprisionadores daquele instante (o tempo presente), não sinalizam ou endereçam algo de futuro pelo simbolismo inevitável do parto – a sobreposição dos sons estridentes de grito aprisiona a cena no instante. A velha é pouco crível e meio patriarcal nos traços, remete ao grotesco carnavalesco de morte e vida: a velhice grávida. Como se pode ver nas imagens destacadas que representam o nascimento de Macunaíma. Há uma representação de negação de horizonte – não por acaso, no fim do filme, Macunaíma é consumido de forma sanguinária (o macabro-cômico), ao contrário do romance em que o herói se fixa, liricamente, no horizonte do céu. Já na cena inicial, o enquadramento é reduzido ao instante e reforçado pela estridência dos gritos. Foca-se na queda do herói. A queda contra o chão, no início, e no final, a queda consumidora, devoradora e diluidora no fundo do rio.

Essa presentificação e negação de um futuro, aprisionamento no instante (aspecto menos seminal), são elementos que expressam uma estética tropicalista. Apesar da representação escrachada da ilustração rupestre, cômica naturalmente, seus traços estéticos reduzem o despudor por uma forma de produção de sentido que é a voz de uma estética de passado longínquo (rupestre) recriando o tempo da leitura. No filme, o corpo tem pouco simbolismo e sentido de gênese, mas emoldura o herói pelas pernas da mãe como a câmera símbolo de criação. Escapa para uma autoconsciência ficcional, pois a linguagem é tão presente na representação quanto o herói constituído por ela.

Outro indiciamento de inexistência de um futuro anunciado ou um potencial de gênese, de promessa de transformação e mudança, expressa-se na composição corporal arbitrária do herói. O aspecto do corpo, em registro mais fecundo, foi discutido em algumas obras de Joaquim Pedro e se expressa nas pernas tortas de Garrincha, na deterioração mórbida de Aleijadinho, na duplicidade corporal de Oswald entre outros exemplos. Macunaíma já nasce com forma adulta. Algo que dialoga e, portanto, recria pela convergência com um traço típico do herói construído no romance: ele não se modifica em termos de comportamento. Algo que na linguagem imagética pode adensar essa característica no registro do corpo, mas que ganha mote à representação do efeito tosco (uma resposta estética produtora da diferença).

Outro aspecto de aprisionamento no instante, esse de uma contra voz cinematográfica com força irônica e demolidora, é o movimento. A cena do nascimento de Macunaíma ganha em expressividade pelo movimento do semblante – a desestabilização que faz tremer o limite do traço e carnaliza a simetria, nos desenhos animados isso chega ao limite – pela queda e choque contra o chão. Tudo muito reduzido ao instante, ainda mais alimentado pelo áudio, e que fornece mais uma camada de diminuição da amplitude que as palavras não se obrigam em efeitos mais líricos. Esse efeito tosco joga com o momento da ação, com tudo aquilo que se vê sem muita saída, indiferente ao detalhe, mas que se utiliza dele para debochar. Ri do mínimo do mínimo, apresenta uma intensificação que está na estética do filme quando posta em diálogo com o romance.

O cinema, pelo movimento e pela predisposição ao efeito de concretude, tem forte potencial cômico. Não por acaso, a linguagem circense compõe uma peculiaridade estética nos filmes. Charlie Chaplin expressa um humor muito característico pelos movimentos de seu Carlitos (nome que revela uma intimidade cotidiana pelo sufixo diminutivo e uma alteridade cultural pelo estrangeirismo hispânico) também construtores do herói pela câmera (o ritmo), a

repetição estruturadora da piada – própria da oralidade - e as caras e bocas que se intensificam pela ausência da palavra falada, pela maquiagem típica do palhaço, ainda que triste e sombria, e pelo jogo de proximidade e afastamento da câmera (limites testados, subvertidos e sanfonados) – algo menos possível no teatro. Esse rosto que desenha e é desenhado pela câmera.

Tal como a literatura, o cinema, artisticamente, tem sua história no humor. Nas palavras de Bazin (2014, p. 117): “os primeiros cineastas extraíram efetivamente sua matéria da arte da qual iriam conquistar o público, ou seja, do circo, do teatro mambembe e do *music-hall*, que fornecerão, em particular aos filmes burlescos, uma técnica e intérpretes”. Esse diálogo com o *music-hall* por onde sobrevive a representação da farsa e do cabaré reforça um erotismo mambembe na construção irônica e reveladora de fantasias embusteiras (carnaval) nas cenas de *Macunaíma* (1969). Como se pode notar na imagem adiante:



*Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade

Os diálogos com outros gêneros, como a chanchada, o *trash*, se aglutinam na formação do enunciado seguem um registro de feitura destacado na composição do romance de Mário de Andrade com sua dinâmica acolhedora de vozes e representativa do heterodiscurso. O filme acentua esse erotismo carnavalesco recorrendo à incorporação de um gênero tipicamente brasileiro: as chanchadas. Efeito que se materializa na escolha de Grande Otelo, símbolo da atuação nessas produções, mas também na representação do corpo pela nudez. Novamente, o aprisionamento no instante pelo hedonismo e a questão do corpo, dos traços limpos da maquiagem social das roupas. Pelo avesso do vestuário e da fantasia social. No registro do cinema, o diálogo construtor do enunciado do filme incorre pelo campo cinematográfico e revela sementes latentes na representação do corpo e na forma de expressar o pendor libidinal do herói no romance. Fecunda-se, portanto, a entrada de um diálogo com um gênero cinematográfico engendrado na cultura brasileira.

Essas aglutinações, sincretismos, e diálogos explícitos são ressignificados no filme em um contexto histórico em que a invasão técnica, do mercado estrangeiro e de produtos compõem uma atmosfera poluída de objetos e de consumo, por vezes soltos e acessórios. Cria-se uma atmosfera de acumulação sem sentido e um descolamento que, ao se contextualizar no tempo do enunciado, gera um excesso e uma deriva distópica.

A cena adiante, do retorno de Macunaíma ao mato, simboliza bem essas colagens de produtos e um aspecto melancólico diluído no acúmulo de coisas inúteis. O lirismo da imagem de um retorno pelo rio estendido ao horizonte do destino é quebrado pelo descolamento do herói vestido de *cowboy*, tocando guitarra, símbolo da cultura *pop*, com um espaço mínimo no barco ocupado por ventilador, megafone e outros objetos, eletrodomésticos, desconectados do seu destino (futuro) que demonstra, pela construção do ângulo e a ubiquidade da paisagem, um gargalo de fechamento, numa das cenas de grande expressão tropicalista:



*Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade

Em Joaquim Pedro de Andrade a aproximação com o público mais popular (o auditório social constitutivo de seu estilo) se dá pela via de origem do cinema e por uma estética ambígua e com certa capilaridade de público que o diálogo do tropicalismo com o *pop* estabelece. Schwarz (2014) dá o pano de fundo, desse fim da década de 1960, de um contexto cheio de ambiguidades sociais e políticas que já se expressavam numa obra culturalmente fecunda, *Terra em transe* (1967) com sua representação de uma farsa democrática. Momento de uma cultura produzida e desconectada de uma *práxis*, de uma intelectualidade apropriada pelo sistema e que não alcança um público fora de seu próprio mercado e círculo de interação,

que não comunica diretamente ao operário e ao camponês. Tempo de arcaísmos ideológicos, anacronismos sociais e modernização pelo consumo. Escreve então o autor:

Sobre o fundo ambíguo da modernização, é incerta a divisa entre sensibilidade e oportunismo, entre crítica e integração. Uma ambiguidade análoga aparece na conjunção de crítica social violenta e comercialismo atirado, cujos resultados podem ser facilmente conformistas, mas podem também, quando ironizam o seu aspecto duvidoso, reter a figura mais íntima e dura das contradições da produção intelectual presente (SCHWARZ, 2014, p. 25).

O tropicalismo é uma expressão ambígua, riquíssima em ironia burlesca, e uma visão estetizada por uma relação posta e antiga na cultura brasileira: as condições de entrada na modernidade. Condições também analisadas e pensadas pela antropofagia do Modernismo da década de 1920, mas, neste caso, com um olhar de abertura ao futuro. De modo que o atraso é uma expressão de atualidade na estética tropicalista. O passado se torna a marca do subdesenvolvimento e o futuro reforça uma incompatibilidade. Vive-se um presente (instante). Não por acaso marcas do presente da época, da cultura pop nas roupas e na construção dos personagens, se apresentam no filme de Joaquim Pedro de Andrade. Mas, acima de tudo, a ambiguidade social destacada na passagem citada permite abarcar um grande grupo – dos conformistas aos críticos, do povo à elite intelectual.

Desse modo, Joaquim Pedro não se deixa perder, coloca sempre sua voz crítica e ironia nessa bem-sucedida forma de se valer do mercado para atingir um público amplo, sem recair comercialmente no superficial. Reativa o que há de popular no romance de Mário de Andrade e leva a possibilidade da literatura, pelas vias cinematográficas, ao povo confirmando uma certa assertividade popular na obra do mestre modernista – menos possível de ser rastreada em função do *apartheid* do analfabetismo e do restrito acesso à cultura escrita à época. Como um malandro, Joaquim Pedro com sua percepção fronteira transita por esferas ideológicas em seus particulares diálogos e graus de alcance de um público popular, entrando e saindo, costurando avessos, e se valendo de ambiguidades criativas e ricas de sentido. Não é de surpreender, conforme a análise dedicada ao romance, como essa forma dialógica, fluida e explicitamente refratária (ambiguidade), acolhe o gênero romance por sê-lo também a estrutura que tão bem se pode explorá-la. São certas condições de enunciabilidade que, conhecendo a obra de Joaquim Pedro, sinalizam essa predisposição dialógica. Porém, esse diálogo é construído pela força da ironia na obra do diretor e de sua constante busca por

inovação. O que melhor se pode observar na composição de duas personagens: Ci e o gigante Piamã.

### **5.2.1 Do mato à cidade: o encontro com Ci, urbana**

A análise dedicada à personagem Ci não se dará sem considerar uma travessia na história que vai do “mato” à cidade, lugar, no filme, do primeiro encontro entre Macunaíma e Ci. No romance de Mário de Andrade, “Ci, Mãe do Mato”, entra na história no contexto do mato. Trata-se de uma índia líder das Icamíabas, tribo amazônica de mulheres guerreiras. Símbolo de autonomia contra o patriarcado, do ponto de vista de uma cultura urbana e ocidental. Macunaíma se apaixona pela personagem, se amam, e assim se torna imperador do mato. Essa ligação entre os personagens é mote para introduzir no romance o mito de nascimento do guaraná, relacionado ao filho dos dois que ao ser enterrado e ter os olhos protegidos faz fertilizar o fruto que, plasticamente, lembra pequenos olhos. Novamente, a descrição de uma gênese pelo mítico, daquilo que fertiliza e fecunda (morte e nascimento).

Além dessa construção e comunhão fértil à entrada de referências narrativas – sintagmas narrativos na composição do romance – a morte do grande amor do herói a faz deixar a pedra, o muiraquitã, que se torna lembrança e presença espiritual na vida de Macunaíma, decidido, então, ir à cidade em busca desse objeto perdido (instala-se um futuro ao herói pela lembrança). Seu motivo de deslocamento na história é a saudade e o apego ao símbolo desse amor. No filme de Joaquim Pedro, a ida de Macunaíma à cidade, seus irmãos e Iriqui – amante de Jiguê – se dá sem razões muito definidas (sem muita força de motivação ao futuro, menos seminal). Como muitas histórias orais, os motivos são secundários, mas reveladores de um herói de ambição menos lírica (menos motivado pela saudade). Macunaíma e os seus fazem uma parte do caminho num ônibus pau-de-arara que na composição do filme remete à migração em condições precárias e que revela um tema cinemanovista fecundo a partir da literatura conhecida como regionalista. Um tema social importante ligado à urbanização e à constatação de mudanças demográficas e êxodos.



*Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade

As imagens acima expressam uma forma de registro documental em que os rostos e posições se dispõem de uma forma espontânea, menos construídos pela retórica possível do movimento da câmera. A liberdade do movimento dos personagens em cena parece emancipar um povo ou requerer um simbolismo mais autônomo de construção, sem uma determinação externa mais arbitrária pela câmera.

Em *Macunaíma* (1969), o efeito cromático dos personagens principais e seus figurinos revela um descolamento dessa realidade retratada – cria-se um efeito cômico e crítico – mas que está situado numa transição de plano e de ambiente na narrativa (caminho do mato à cidade). Uma modificação de transição estética pelo riso, pelo embuste do filme. Aliás, e como já comentado, revelado pelo narrador em voz *off* ao descartar Iriqui da história explicando sem muito justificar que ela saiu do filme. Essa forma de filmagem da travessia do mato à cidade sugere uma tomada de registro tão etnográfico quanto em Mário de Andrade ao apresentar elementos – como notas de rodapé na estrutura do romance – de um país desconhecido pelo brasileiro. Aspecto cinematográfico que também remete à forma de filmagem de *Os fuzis* (1964), filme notável de Ruy Guerra nos primórdios da formação estética cinemanovista que trata da história de uma região no sertão da Bahia assolada pela fome, onde um grupo de soldados e um motorista de caminhão tentam impedir que a população faminta saqueie um depósito de alimentos.



*Os fuzis* (1964), de Ruy Guerra



Essa estética ligada ao registro documental ganha novo fôlego de representação em *Macunaíma* (1969) na tomada dos personagens inseridos na cidade, onde finalmente o herói encontra sua Ci ressignificada pelo diálogo do filme com o romance. É notável o diálogo com uma estética neorrealista que influenciou o cinema de Joaquim Pedro de Andrade, como na imagem seguinte:



*Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade

A cena se compõe por movimentos de câmera instáveis (câmera na mão) que retratam uma espontaneidade em meio à curiosidade cidadã que inclusive é reforçada pelo figurante que encara o processo de filmagem como se em uma reportagem. Essa presença da câmera mostra o cinema como uma presença urbana, da técnica moderna, e em meio à voz *off* ditando as coordenadas burocráticas a que a linguagem urbana obriga os personagens salientes na cultura nova que os devora. A confusão embaralhada do pensamento de Macunaíma pelo choque cultural ganha uma representação muito particular a partir do diálogo fértil com o romance.

No registro literário, ao descrever a entrada dos personagens na São Paulo bem mais marcada no romance, o narrador nomeia as senhas da cidade, os códigos e as demandas – dinheiro, luxúria, carros, o ambiente que embriaga: “porém entrando nas terras do igarapé Tietê adonde o burbom vogava...” (ANDRADE, 2008, p. 51). Macunaíma passa a ser representado, na perspectiva cinematográfica, pela composição com o movimento dos faróis de carro que lançam luzes sobre seu pensamento, criando um efeito de luxúria embriagante, espumante, e de magia feérica. Modo muito particular e cinematográfico de expressar um hibridismo encantatório com bons efeitos psicológicos ao representar a absorção da cidade pelo herói e a confusão do choque de culturas, como se pode notar adiante:



*Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade

Novamente, o efeito de descolamento com o fundo, pelo contorno acessório do corpo do herói, cria o efeito de embuste, tosco, com uma certa impertinência, como se o herói se levantasse na sala de cinema e se sobrepusse à tela. Os personagens parecem flutuar com seus figurinos e com suas cores arregaladas pelos ambientes. Na travessia de chegada à cidade, pela canoa, o olhar maligno de Macunaíma parece se incomodar com a câmera – tudo está sobre seu radar devorador e consumidor – como se ela pudesse lhe revelar para além de um certo embuste, numa representação que ironiza o idílico passeio de damas antigas e aristocráticas:



*Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade

Essa carnavalização do idílico romântico – dos passeios pelos jardins europeus – demole outras representações clássicas profanando imagens barrocas – como se pode notar adiante, pela orgia e a confusão dos corpos entrelaçados numa imagem composta por tons pastéis, plenas de símbolos e elementos como na composição de pinturas de igrejas mineiras. Feitas com a nudez dos anjos e com seus corpos em harmonia por entre a onipresença excessiva de simbologias de dominação religiosa, o que se projeta na altura de uma pintura na parede pela ubiquidade do espelho, símbolo de luxúria e narcisismo. Desnuda um erotismo

sacro pelo imediatismo hedonista (aprisionamento no instante) num ambiente que lembra um motel. Como na cena a seguir em que, finalmente, o herói se estabelece na cidade. É o fim de sua travessia do mato à cidade que lhe fará encontrar sua Ci:



*Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade

Tal como a composição do romance de Mário de Andrade feita de tantos diálogos e quadros narrativos (sintagmas narrativos) e mesmo de uma liberdade de encontros e inserção dos mais diversos tipos de personagens sem muita lógica diegética. Formato estético criador de uma estrutura fértil e convidativa à recriação. Neste sentido, pensar a natureza do domínio estético com sua característica agregadora se torna importante, sobretudo para perceber essa compreensão de Mário de Andrade que forja uma estrutura para futuros diálogos. O filme de Joaquim Pedro capta essa fecundidade.

A personagem mais importante para a relação do herói com a narrativa se modifica no tempo da cidade. Sua construção se dá do ponto de vista urbano sem desprezar seus ecos constitutivos a partir do romance. Ci é uma guerrilheira urbana que ressignifica as características guerreiras da personagem construída pela perspectiva da floresta (índia amazona). Já com sua forma de homem branco, Macunaíma tem um filho negro com ela, o que expressa uma matriz de formação do povo. Uma herança de sangue, genética, que desmascara as aparências.

Ci é aparentemente uma personagem politizada e construída no contexto em que a luta armada recrudescer no país. Esse indício de uma busca pela revolução cai como um fator decisivo para o tratamento de representações pelas respostas que constituem o enunciado fílmico. Sua causa política sugere o contexto histórico imediato de formação do enunciado e não passa da interação com o personagem que vive do ócio e de “brincar” com ela.

Sexualmente livre, Ci tem horário para trabalhar na guerrilha – luta política e horário comercial - enquanto o herói espera pelo divertimento, representado como um gigolô grosseiro e cafona. O dinheiro da revolução é dado ao herói que bloqueia saídas mais amplas de ação política – tudo se reduz à rotina libidinosa dos dois presos nos instantes hedonistas. Esse travamento de um futuro coletivo e amplo pelo parasitismo do herói diz muito das análises anteriores e da revolução política, pelas vias estéticas, que se propunha o Cinema Novo rarefeito no contexto do enunciado. Carnavaliza-se a revolução política. Ci e o filho morrem pela explosão de uma bomba. O filho, no plano narrativo, não engendra outras narrativas de gênese, como visto no romance. De sua morte não há nenhum sentido de representação do seminal, como na narrativa do guaraná sugerindo a gênese do fruto. Neste momento, morte e vida não se recriam. Há sempre uma forma abrupta de utilização e descarte dos personagens: Iriqui, Ci, o filho e o próprio Macunaíma abandonado no fim da estória. A fase final do herói em decadência o reduz ao estereótipo de Jeca Tatu (uma forma de riso aprisionadora e destrutiva) até ser consumido e devorado sanguinariamente no fundo do rio.

Na cena do elevador, a máquina indicia um futuro moderno e deslocado em função da pouca familiaridade que os personagens têm com a máquina. A filmagem vertical insere nas cenas carros como se em uma colagem de produtos invadissem as resoluções. Macunaíma tenta conquistar seu amor e uma mistura de violência libidinal, com música lírica de fundo, em meio ao assalto de imagens automobilísticas cria uma cena perturbada por objetos e desencontros, algo distopicamente cômico e com certa originalidade estética. Essa atmosfera irônica de lirismo tosco e perturbação vertical vai encaixotando os personagens como se eles se fundissem em patamares de produto.



*Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade

A imagem acima nivela homem e máquina no emolduramento da compartimentação. Parece haver uma ressignificação do sujeito ao nível do produto pela reflexão de Macunaíma ao concluir que os homens é que eram máquinas e as máquinas homens. Também pode-se observar o peso do contexto de industrialização do Brasil e de sua conexão com o mundo pelo mercado de consumo. Essa redução objetificadora – sem qualquer salvamento lírico que a música fatalmente transforma em ironia, efeito de um descolamento enunciativo – se confirma nos ambientes domésticos do gigante Piaimã (industrial do liberalismo) que parece colecionar humanos empalhados em meio a um ambiente que mistura comédia burlesca e terror.

O caso de Ci e sua representação política devorada pelo cotidiano da intimidade com o herói também se expressa no discurso de Macunaíma para o povo. Ao discordar sem muita razão explicativa de um “cidadão de bem” que profere palavras em favor da moral e dos bons costumes, o herói toma o lugar do sujeito e diz palavras sem qualquer contexto para aquelas pessoas na rua. Surdamente é tachado de comunista e agitador. Uma expressão irônica de uma certa anomia social e política que assombra os tempos e não é preenchida por uma palavra fecunda, ao contrário da anomia cultural que é matéria para a criação e a fundação estética de *Macunaíma* (1928).

Nesse mesmo momento do discurso, ao Macunaíma acusar o outro de “mulataria”, Jiguê, negro, lança uma crítica que revela uma consciência ética no filme, ecos de um tempo por vir e de um enorme passado pela frente. Diz a Macunaíma que foi só ele se embranquecer para se tornar racista, algo que não se coloca em momentos anteriores, no ambiente do mato. São as ideias da cidade. Toca-se, portanto, a subjetividade enraizada na cultura: a tendência de ser cúmplice do próprio carrasco, do herói insensivelmente alienado no calor de seu momento. Cria-se uma intervenção crítica e aguda no imaginário, mas suavizada pelo humor que tira do radar qualquer ênfase por esse caminho.



*Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade

A imagem acima representa a guerrilheira com um braço tosco e ensanguentado nas mãos, troféu de sua vitória na luta contra os homens do governo. São muitos e ela vence a todos ao som de Roberto Carlos, *Garota papo-firme*, com uma suavização humorística da violência pela estética de uma animação ou mesmo por uma indiferença irônica e humorística de um Tarantino. Suas roupas revelam a cultura pop de mercado e os três personagens ao fundo assistem à performance apavorados e acessórios, Jiguê com sua roupa característica dá um toque canastrão. Mas também infantil e aéreo, típico do palhaço.

A estrutura do romance de Mário de Andrade possibilita uma recriação particular e inovadora. A entrada de novas narrativas - a luta política de Ci e seu conflito é um sintagma narrativo que se impõe, como no romance outros se estruturaram – permite uma liberdade de modificação dialógica dessa personagem tão importante para a narrativa. Trata-se do efeito analisado de uma hagiografia profana no romance que cria uma abstração às avessas, devoradora e permeável a sincretismos e elementos de humor, mas que no filme é bem marcada pelos elementos de recepção do tempo histórico (presentificação no espaço-tempo). Afinal, essa forma profana que gera possibilidades de recepção futura demole até as representações mais sacras com seus avessos escondidos pela oficialidade, como o barroco mineiro. Elemento importante e de interesse dos primeiros modernistas, uma voz constitutiva na gênese do movimento literário modernista.

### **5.2.2 O gigante Piaimã e uma estética de poder**

A estética particular do filme de Joaquim Pedro pode ser observada na representação carnavalizada do poder. O elemento ligado a uma estética do tosco acentua-se nessas construções e ganha uma atmosfera de comédia burlesca e terror que, pela aderência no grande tempo da cultura, reproduz vozes que emergem em outros contextos futuros da história do país.

Venceslau Pietro Pietra é representado como um industrial devorador (comedor de carne humana). De origem italiana, marcada com seu forte sotaque, o gigante peruano aponta para uma influência de domínio estrangeiro na América Latina. Sua forma de se expressar indicia rastros de poder colonial. Representa o capital distante do controle dos trópicos. Esse traço pantagruélico, ligado ao cotidiano dos banquetes, recria formas comuns nas expressões de exibição de poder. Schwarz (2014) menciona o comentário de um comandante do Segundo

Exército - o contexto é da ditadura militar do Brasil - famoso pela exclamação “de que almoçaria a esquerda antes que ela o jantasse” (SCHWARZ, 2014, p. 18). Seria uma expressão da antropofagia do poder, ou em melhores palavras, do aspecto pantagruélico do poder? O que se coloca nessas condições é o fato de que a transformação crítica, ou o diálogo de recriação, advinda das instâncias oficiais não recria. Não se reabre em vida, mas se fecha monologicamente. Nesse caso, a vida não vence a morte. Possível em maior intensidade nos aspectos sombrios que enlaçam a criação do gigante vilão. Seus traços e gestos exagerados remetem aos excessos burlescos, rebaixam-no criticamente resultando no riso dessa construção de poder por meio do excedente de visão. Alguns aspectos que compõem a atmosfera doméstica do gigante se ligam à morte e à paralisação da vida. As dependências de sua casa monumental são decoradas por humanos empalhados – paralisados - colecionados pelo seu desejo alucinado de posse e exibição de poder (excentricidade dos caudilhos e autocracia latino-americanas).

O movimento antropofágico rebaixa, o que significa dizer que há um conflito social nas relações de poder determinante dessa forma de riso. Não se pode rebaixar do alto do poder (das instâncias oficiais). O rei não cria o riso fértil e aberto a futuras formas recriadas, ao contrário do riso popular. O rei conserva e paralisa mudanças na imposição de seu domínio. Há mais morte que vida naquilo que se conserva nas solenidades e não pode reabrir ao riso (gestos contidos, falsa aparência de controle e vigília simbólica). Quando esse efeito cômico é gestado do alto e se rebaixa o já socialmente rebaixado na estrutura social recai em estereótipo aprisionador. Ou seja, naquilo que conserva um traço de estigma social - ri-se do pobre desdentado que não ameaça o poder. Carnavalizar o rei é rir de uma possibilidade de futuro, de um dever de novas formas que reabrem as possibilidades sociais – novas formas de vida. Tem uma dimensão de esperança. Não é por acaso que a antropofagia (o modernismo) inseriu certas senhas de recriação na cultura brasileira (abertura ao futuro, a morte não tem depois). Basta acessar, para fins de confirmação, sua longevidade no tempo.

O domínio estético na sua relação com a vida coloca-a em um lugar de apreciação próprio em que ao tomá-la externamente fecunda-a em uma projeção de futuro, por meios próprios de construção da alteridade. A arte tem por natureza um olhar da vida para vencer a morte. Scherazade, por exemplo, combate a morte com literatura. Esse paralelismo com a vida que lança um olhar do domínio estético com suas regras de percepção e posicionamentos iluminadores - algo que seria menos possível em outros domínios - para a existência humana toma-a por um futuro. Basta observar a fecundidade dos trabalhos de Mário de Andrade e

Joaquim Pedro. E mesmo uma consulta ao senso comum acusa essa relação de cultivo (vida). Comumente arte e cultura (cultivo) são associadas. Muitas vezes apresentam-se com proximidade de sentido quase sinonímica.

Fora do domínio estético o burlesco e o efeito do tosco aprisionam o enunciador e não carnavalizam. Não alcança a ironia recriadora alcançada no filme de Joaquim Pedro. De modo que, pela representação e pelas vias artísticas, se vê o avesso (integralidade) daquilo que parece ser. Em outros domínios, por exemplo, do discurso político ou da representação solene do poder (o ritual como um todo), a impossibilidade de recriação não transforma nada em ironia. O tosco e o rebaixamento impregnam no enunciador acriticamente. Não se ironiza o objeto, trata-se de ser a própria representação. O sujeito não ironiza pelo tosco, ele se faz tosco. Há, nesses contextos de maior imersão na vida inconclusa, fora do domínio estético, a assombrosa possibilidade da autoprojeção.

Sobre as metáforas pantagruélicas na relação com os entornos contextuais de *Macunaíma* (1969) - de fechamento do regime militar, monologia de vozes múltiplas - a inserção da cultura pop e de uma relação com a modernidade pelo consumo, o gigante Piaimã ganha ares aterradoras e burlescos - menos amenizados no filme em seu diálogo com o romance. Aquela atmosfera de embuste, de melancolia e de humor, na construção do excedente de visão – seus itens decorativos – parece assumir o vazio da ostentação e uma vaidade manipuladora a qualquer preço, mesmo pela fabulação canalha e *fake* de seu poderio.



*Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade

Ao fundo das imagens elencadas acima pode-se notar os manequins que por vezes se mexem. Como troféus de caça que remetem aos passatempos das realezas próprio do anacronismo de poder. Em poses estereotipadas, um pensador e uma mulher com ares postivos de indígena são eroticamente representados, de modo tosco e grosseiro (exotismo), mas não menos sombrio. Parece haver uma faceta aterradoras no riso de uma estética ligada



ao efeito do tosco. Entretanto, não se pode perder o lado burlesco que ironiza, o lado crítico do filme como enunciado, sem deixar de pontuar uma estética do poder que é menos sombria nos personagens distantes dessa representação da oficialidade. Quando, por exemplo, Macunaíma se arvora em racismo (lugar de projeção de um poder instalado na cultura), Jiguê pontua a crítica.

Fora do domínio estético e num contexto externo ao olhar sobre a vida pela alteridade própria que esse domínio proporciona, uma voz dessa estética tosca e sombria emerge na atualidade brasileira. A estética milico-messiânica das performances ligadas ao bolsonarismo. Em um momento em que o país vê a corrosão de um conceito de democracia pelo conflito constante entre as instituições e pelas investidas autocráticas do presidente em meio a uma generalizada incompreensão do fascismo e a uma baixa memória histórica que resultam em anomia social. Sem contar as rápidas mudanças de formas de comunicação frente à lentidão da justiça, impulsionadas pelas redes sociais, e de utilização da informação antes mais centralizada nos órgãos profissionais de imprensa. Na imagem abaixo, tem-se uma emblemática representante do bolsonarismo e uma das líderes do movimento extremista 300, de forte inclinação neofascista.



Sara Winter, fotografia de Diego Bresani extraída da revista Piauí, 2020

Sara Winter se posiciona, na ocasião, contra o aborto. Toda a construção dessa imagem tem por finalidade sustentar sua ideia numa espécie de mistura entre marketing e centralização autocrática. Ao fundo, a imagem de um bebê na placenta da pátria sugere uma

compreensão invasiva do poder (autocrática) e a ausência de autonomia sobre o próprio corpo. Colocado sobre a bíblia, há uma réplica de um feto numa representação monológica da vida (fora do útero que lhe garante a vida - favorável à morte). No ventre da bíblia, o protótipo que pela posição nos símbolos (na bíblia e na bandeira) pode ser associado à representação ao fundo: religião e pátria. Expressamente, portanto, contrária a um país laico (teocracia).

Há certos anacronismos de poder e contradição simbólica numa espécie de “colcha de retalhos” de ideias – patriotismo, religiosidade e ciência – com ares propagandísticos e pose médica. Lembra um consultório médico pela distância da câmera (discursivização) ao enquadrar a pose com os braços diante do livro (o embuste à ciência: bíblia no lugar do livro científico) – um marketing do saber que tenta colocar um anteparo a qualquer possibilidade de descoberta de uma ausência de repertório.

Alguns aspectos são convergentes com a mesma estética de representação do poder criada no filme que, pela força crítica e irônica da arte, é revelada das entranhas mais fundas da cultura. O ar de embuste, tosco e, especialmente na representação do gigante, macabro. Corpos empalhados são representados e a estratégia de aparentar cuidado humano de forma direta e crua não sensibiliza: notável fracasso ou impossibilidade empática. Os fetos parecem uma coleção ou brinquedos no quarto de uma adolescente, e mesmo que utilizados pela didática científica não participam dessa compreensão.

É curiosa a emergência desse discurso na atualidade, cuja representação localizada no tempo histórico da ditadura militar pelo rebaixamento de um filme ferozmente satírico e burlesco, aponta o grau de rebaixamento da realidade por esses tempos. Não de um rebaixamento recreativo, a favor da vida e de renascimento de formas. Mas de simplificação de uma realidade que aprisiona e que pouco oxigena a imaginação e o pensamento. A comédia pastelão e o terror representados pela ideologia e estética bolsonaristas são incapazes de ironia vicejante (fora dos estereótipos), pois ocupam um lugar do alto do poder que impossibilita a renovação (o poder conserva a si mesmo).

As chances de autoprojeção do bolsonarismo (o autoboicote) são tamanhas que parecem, nos ataques políticos, atacar a si dado o grau de vaidade e egocentrismo (um individualismo socialmente construído) – como as representações de Piaimã. Não se cria uma alteridade necessária à recriação, o outro é uma projeção de si. Por isso, é comum no bolsonarismo o aspecto parasitário de pouca originalidade. A leitura de algumas páginas de Olavo de Carvalho é suficiente para observar suas análises como um cego e surdo

confessionário. Seus xingamentos – erudito colecionador de palavrões, assim como Macunaíma os colecionava - é um boicote de si, uma reação contra a própria identidade. Ou seja, parece se tratar de uma forma atrofiada de alteridade que se distingue em um contexto histórico – onde ganha condições de enunciabilidade - em que direitos individuais se confundem com direitos individualistas. Talvez haja uma sensação de não existir que traz conforto irresponsável, tal como na satírica condição de Brás Cubas (morto). Da ironia construída de dentro do domínio estético para um sintoma na realidade, que lateja na memória de futuro de uma cultura.

Como discutido, o movimento tropicalista responde a uma crise da intelectualidade, a uma forma de construção da nacionalidade em meio a um mundo que começa a se globalizar pelo mercado (hoje totalmente imerso), de uma relação própria com a modernidade pelo atraso que dá a matéria à sua estética: o subdesenvolvimento. Muito rico em ambiguidades sociais, o que expressa uma certa procura de abrangência de mercado em meio a uma confusão de percepção social, rebeldia individualista e comportamental. Deboche meio patético, humor, indiferença, melancolia, a relação com o pop, futurismo tacanho e expressão de desconexão são alguns efeitos que compõem essa estética. Há também um certo anacronismo social e mesmo a porosidade das fronteiras sociais – múltiplas vozes ideológicas - que criam essas ambiguidades em que se pode surpreender e reconhecer um certo ar sombrio, e em algumas figuras representadas “fica incerto se estão desamparadas ou são malignas, prontas para um fascismo qualquer” (SCHWARZ, 2014, p. 25).

Em Joaquim Pedro de Andrade, a força política ligada à estética inovadora do Cinema Novo, o riso modernista e as vozes confusas e profundas na cultura estetizada pelo tropicalismo recriaram uma obra que sinaliza uma memória de futuro, haja vista sua aderência no grande tempo da cultura. Não por acaso certas vozes emergem da crise democrática pela qual passa hoje o Brasil.

Numa das cenas mais famosas de *Macunaíma* (1969), a feijoada pantagruélica (centralizada no gigante), esse aspecto ligado ao tosco e ao terror explode, como se o filme se escancarasse. Ali, há uma verdadeira anarquia de símbolos, movimentos e representações. Convidado para comemorar o casamento da filha de Piaimã, Macunaíma se apresenta em trajes presidenciais para o banquete de carne humana. Na piscina de feijoada, a elite convidada para a festa é lançada nesse caldeirão e suas carnes boiam sob um trapézio circense. Um espetáculo macabro e cômico com flechas (anacronismo de armas, o uso de símbolos exóticos) e adereços exagerados. Representa-se uma atmosfera acelerada, histórica e

sedenta em meio a arquitetura clássica. Há gritos estridentes e um clima de gincana da morte, com bingo e diversão barata. Desafios e brincadeiras para salvar, pela espetacularização, o tédio melancólico. É tudo muito demolidor e avacalhado. Uma carnificina disfarçada de ares lúdicos e toscos nessa festa grosseira em que os convidados são empurrados na piscina-caldeirão já sem saber se comemoram ou lamentam. Todos estão diante da morte, mas não se abalam e festejam algo sem sentido. Parecem cúmplices dos próprios carrascos.

A feijoada é um símbolo ambíguo socialmente, prato apreciado como exótico, do gosto dos ricos e dos pobres – invenção dos escravos apropriada culturalmente pela elite. O simbolismo da feijoada, por exemplo, apresenta essa mesma polivalência de sentido social do tango (ambiguidade social). Música que também compõe algumas representações do gigante em outros momentos. É curioso notar que a etimologia da palavra tango – refrescada pela fonética - remete ao orixá Xangô, tema cantado por Piazzolla na canção: *Deus Xangô* (1974).

A apropriação devoradora do gigante representa um aniquilamento de morte, como a cena da feijoada deixa ver. Ao contrário de uma antropofagia modernista que repõe o sentido transformado. Por isso, a representação de uma feijoada pantagruélica, mas demolida pelo todo do enunciado fílmico que dá acabamento burlesco e irônico, pelo uso das cores, pelas expressões, pelo movimento de câmera e pelo figurino fantasiosamente deslocado de contexto. O filme é devorador, intensifica esses traços cômicos e rebaixa o gigante à sua própria tortura. Macunaíma vence esse vilão e o joga no caldeirão humano que processa um coletivo para sustentar um gosto individual e garantir a festa.

Em alguns momentos, a câmera dança junto com a valsa tocada no movimento de vai e vem do trapézio sobre a piscina que transborda carne humana. Tudo parece ser absorvido nessa anarquia cômica e grotesca, como se o filme chegasse num extremo de si. Os convidados pelos trajés destoantes expressam uma elite política. Risoleta Neves, esposa de Tancredo Neves - político mais conservador e símbolo de luta pela democracia - é lançada à feijoada e vira carne a ser devorada. Todos aplaudem o espetáculo e se divertem, sem revolta, numa algazarra em que o herói toma o poder e vence o gigante lançando uma flechada em suas nádegas. Brota uma atmosfera de algo alienado, fora da realidade, mas prazeroso e sádico. Um clima histriônico de completa explosão vulcânica. Muito intenso, em ritmo desnordeado e festivo.

A representação da feijoada é grotesca em seus exageros, e o uso do plano aberto abarca corpos e suas reentrâncias que, pela distância da tomada em registro, soa surrealista. O todo parece reduzido em um transe coletivo que remete ao filme de Glauber Rocha, *Terra em*

*transe* (1967). Uma verdadeira representação de uma esquizofrenia social e que marca uma virada estética na trajetória do Cinema Novo com a crise da intelectualidade e dos horizontes futuros em que o papel dos intelectuais, as cumplicidades de poder e o lugar do povo são revisados, muito ao contrário do contexto intelectual fértil da primeira fase do modernismo (relação seminal com o futuro). Nessas representações de Joaquim Pedro e Glauber Rocha parece haver uma paralisia no instante pela elevação do transe e a convulsão de corpos, como se em um descarrego coletivo e em uma liberação inconsciente, que sugere não resolver o tempo presente e deixa incerto o futuro. Representa-se uma violência arraigada, presa a raízes mais fundas de uma cultura duramente reprimida. Em Joaquim Pedro, coloca-se um nível mais abaixo disso, carnavalesco e, por isso, não menos terrível, como as pinturas de um Bosch para a Idade Média. Um tema interessante e muito próprio da cinematografia brasileira se pensado o diálogo entre estética e cultura: a representação dos surtos coletivos.

A dimensão de ritual, tal como pensada no romance a partir da análise do capítulo “Macumba”, apresenta contrapontos e símbolos de fertilidade cultural: a própria menção à casa de Tia Ciata denota esse compromisso com um reduto de criação de formas – o filme apresenta mais anomias se tomado no registro desses diálogos.

Tanto em *Terra em transe* (1967) quanto em *Macunaíma* (1969), o ritual não pode ser nomeado, leva ao extremo o caráter discutido sobre a relação desconexa com os rituais e, portanto, produtiva do riso. O cinema parece absorvido no ritual estético de representação com sua metalinguagem quase desligada da cultura no grande tempo (soa abstrato), num transe, numa suspensão – aqui é interessante notar a dimensão do cinema na história das artes, assim como já discutido sua relação com os rituais é distinta em sua formação, como se um vácuo de refração ritualizasse o próprio cinema. Não por acaso a sensação de vozes ligadas ao distópico nessas representações.

Esteticamente e em comparação, a representação dessas festas delirantes é distinta. Os discursos dos personagens de Glauber são prolongados com amplificação messiânica – nos populistas, nos religiosos, nos revoltados – e o registro em preto e branco do filme não produz o efeito burlesco de Joaquim Pedro. Trata-se, no tempo histórico, de uma transição estética. O teor político artisticamente marcado nos momentos clássicos do Cinema Novo começa a se transformar ao final do período da década de 1960 e essas representações do delírio marcam bem os pontos desses movimentos até cair na avacalhação anarquista.



*Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade



*Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha

Nas imagens de *Terra em transe* (1967), tem-se uma estrutura abarcadora e uma festa coletiva ao som de um canto estridente. A euforia e os rostos excitados comicamente expressam uma convergência dessa festa social, com certo ar derrotista, e demolidora de

saídas políticas pelas soluções conciliatórias, em que as divergências se diluem num transe, que descola conflitos políticos – tira da narrativa – e fica o sintoma. Os temas no cinema começam a se modificar e passa-se a criar novas formas em que o hibridismo cinemanovista e tropicalista de Joaquim Pedro é a grande antena.

### 5.2.3 Interloquções: análise de *Macunaíma* (1969) pela noção dos gêneros do discurso

*Macunaíma* de Joaquim Pedro dialoga com o romance de Mário de Andrade e em seu processo de recriação endereça vozes de dentro do campo cinematográfico, onde serão procuradas as refrações que explicam sua originalidade que eventualmente fecunda o romance de 1928 – se considerados os lugares de interlocação preparados neste estudo.

As análises até aqui destacaram elementos ligados ao acabamento, à inserção do enunciado fílmico na cadeia discursiva, a relação autor/diretor-herói e uma estética a partir de formas de dizer a alteridade. No caso do romance, foi destacada a representação do seminal e da festa de nomes que associam um desejo de construção estética em um contexto em que o leitor é eventualmente um desconhecedor das múltiplas expressões culturais de um país simbolicamente colonizado e de ideias que pouco expressam sua realidade cultural. Desse modo, recorrer à construção do romance como meio operacional foi importante para a percepção dessa relação de avaliação social no diálogo construtivo com o auditório-social na feitura de *Macunaíma* (1928).

No caso do filme de Joaquim Pedro, destacaram-se os mesmos elementos que se desdobram da relação enunciado (individualização estética) e gênero de discurso elencados acima a partir de um contexto de transição entre as estéticas cinemanovista e tropicalista. Chegou-se, pela análise do filme, à percepção de aspectos menos seminais e pouco interessados em nomear signos constitutivos de uma cultura a ser revelada e redescoberta. O que gerou uma análise mais detida dos aspectos ligados ao efeito do tosco e do *underground* (forma própria do riso), de certas anomias e de uma expressão individualizante, associada ao consumismo e à cultura *pop*, que habita o contexto de produção fílmico.

Alguns outros elementos estéticos foram destacados, como o efeito distópico e por vezes ligado ao terror. Uma faceta tênue na construção do riso. Stam (1992) interpreta o riso carnavalesco como resultado de um conflito – o que revela certa coerência dialógica e percepção da bivocalidade do signo –, como vitória, o que não deixa de apagar o rastro latente da formação do próprio riso: seu aspecto aterrorizante. “É uma vitória sobre o medo que torna

comicamente grotesco tudo o que aterroriza” (STAM, 1992, p. 44). Porém, há uma distopia sonolenta no filme, uma raiz que responde ao tropicalismo e a uma forma pouco comum na história do cinema brasileiro, que se revela nessa relação entre passado e futuro. O distópico parece sempre orbitar um tempo distante e posterior – desconhecido – onde tudo é plausível e, portanto, aterrorizante. Como o mar desconhecido pelos navegadores e a lua antes do alcance da ciência. O deslocamento temporal da distopia funciona como o “era uma vez” dos contos de fadas. Com a diferença de que um desloca para o passado e o outro para o futuro – joga para fora do controle por qualquer coerência que o leitor queira ter, cria uma verossimilhança no fantástico.

Quanto à relação de construção do herói, a materialidade das obras condiciona uma forma própria de composição. As palavras no romance enlaçam e interpenetram Macunaíma em razão da densidade verbal que constitui autor e herói, comum a esses dois elementos composicionais. O que não se verifica pelo condicionamento da imagem em movimento, obrigando a análise a se voltar para o campo cinematográfico na busca por algumas senhas construtivas que marcam a singularidade do cinema, como a metalinguagem, e que no romance são uma força definidora de sua própria perspectiva.

É nesse sentido que partir de uma noção conceitual de gênero discursivo, como apreensão e intervenção no mundo, é fundamental à análise do romance e do filme sem desvincular essas percepções do âmbito da cultura. A capacidade agregadora das artes, a dupla refração e a individualização estética são fatores pensados e comuns às expressões em estudo e que marcam, ao mesmo tempo, seus aspectos próprios de trabalhar a bivocalidade do signo e suas formas de dizer a alteridade, sobretudo em uma cultura colonizada que problematiza constantemente seu passado e seu devir. Sua identidade nas muitas versões de Brasil na cadeia discursiva da cultura.

Se a argumentação sobre a validade dessas perspectivas com suas materialidades próprias tem razão de ser, o critério de análise dos gêneros que ecoam por seus enunciados e estabilizam essas formas deveria se pautar por uma completude que considera o material e a composição – nunca desligados da avaliação social. Do contrário, seria possível descrever o filme de Joaquim Pedro como um romance satírico-burlesco. No entanto, esse critério privilegiaria a força literária refratando o papel preponderante da linguagem cinematográfica. Há pesos e valores distintos na profusão de gêneros que circulam. A comédia, por exemplo, pode ser um filme, uma peça de teatro, mas raramente uma pintura. O romance é sempre literário, talvez em razão de sua força na representação de múltiplos discursos verbais – é



fortemente dependente da palavra. Não se descreve um filme como romance. É interessante notar como a comédia é mais dispersa e transita – algo que sinaliza a fertilidade criativa e capilar do riso. Um filme e uma peça de teatro, no senso comum, podem ser vistos como comédia.

*Macunaíma* (1928), para pensar com Sérgio Buarque de Holanda, também é obra de poesia. Conforme destacado nas análises, as imagens construídas por Mário de Andrade, as elevações líricas, descrições e sintagmas narrativos que contribuem para criar o entorno de construção do herói são poéticas e dizem algo da construção do próprio enunciado que de tão aberto e acolhedor tem na concepção do romance um amparo operacional à criação. Algo que se notabiliza na relação autor-herói que também é mote à experimentação poética, por isso o controle maior do autor como se visasse um espaço para criação com a palavra que em alguns momentos soasse autorreferente.

Tanto o romance quanto o filme, aqui estudados, deixam perceber sua própria construção, são enunciados conscientes de sua inovação, mas que, ao mesmo tempo, não se perdem em hermetismos. No filme de Joaquim Pedro qualquer tentação em julgá-lo como hermético é descontada pelo clima de avacalhação, e é nessa medida que não se comporta de modo muito passivo às análises conseguindo ressaltar, assim, um ponto fora da curva e ser visto quase como linguagem crua e desamparada – se isso fosse possível. Como se o enunciado chegasse antes da percepção do gênero. Ou de tão inusitado, escondesse seu diálogo seja nas distâncias da cadeia discursiva, seja em uma cultura muito abaixo das instâncias oficiais. Um de seus efeitos de sentido, mais do que o cômico, é o indigesto. Como se em um radar restrito não se concebesse nada além do doce ou do salgado, mas há o amargo, o apimentado, o azedo... É nessa medida que a “comédia” representada testa muitos limites e se desdobra – por isso a análise da bivocalidade do signo e sua constituição responsiva é importante aqui – para lados reveladores da própria natureza do riso: seu aspecto aterrorizante, grotesco e, por vezes, distópico. Algo que foi mencionado brevemente ao se pensar o lado sombrio de um cinema seminal: o herói de Charlie Chaplin – com seu ar fantasmagórico e sofrido.

Há nas obras seminais múltiplos encontros de vozes, tal como destacado ao pensar as relações dialógicas em Dostoiévski a partir da leitura de Bakhtin. Colocam-se tão bem as distâncias coexistindo nos diálogos que elas podem se desdobrar em um caminho único apagando esses diálogos previstos, se confirmando em algum futuro da criação. Está posta aqui aquela característica analisada no *Macunaíma* de Mário de Andrade: a hagiografia às

avessas. Que pode ser confirmada em diálogo com o filme que, ao mesmo tempo, reforça essa característica no romance. Como na imagem barroco-profana criada por Joaquim Pedro que remete às paródias religiosas de Bruñel, ao mesmo tempo que reforça uma leitura surrealista e poética de si (filme) e do romance, como se ao criar comentasse. Há uma bivocalidade condicionada pela natureza de uma recriação que opera no registro da crítica quando observado o romance através do filme e no registro da criação artística. Assim, é na imagem, prenhe de sentido, que a poesia consegue transitar do verbal ao fílmico e se estabelecer como aceitável nesse domínio.

Conforme já analisado, a multiplicidade de vozes que em Dostoiévski é do fazer do romancista, já que percebida sobretudo na relação autor-herói. No romance de Mário é menos do romancista – como discutido sobre o lugar de controle do autor, ausente em Dostoiévski. É do poeta e se reduz na criação das imagens aprimoradas pela representação da oralidade que é um elemento de composição, fortemente acusado na construção, e que se liberta da condição escrita sem deixar de sê-la (sincretismo conflituoso que explica uma identidade própria) – uma expressão de independência propícia ao trabalho com múltiplas vozes e construída por uma forma de dizer a alteridade no jogo colonizador-nativo. Essa forma de se remeter à gênese é muito particular do verbal, mas é também uma característica do enunciado de Mário como um todo – sátira-menipeia, música popular, a rapsódia. Na imagem em movimento esse caminho é outro, e passa pela história do cinema, dada a condição da imagem em relação à palavra, e cria sua perspectiva própria no jogo entre semelhança e produção da diferença.

Alguns aspectos são comuns aos filmes de Joaquim Pedro. A ironia como forma de construção dialógica e meio demolidor de simbologias passadistas e acrílicas, o documental trabalhado pela ficção e o mesmo em sentido contrário, o corpo provocado. Como o padre tentado pela moça (símbolo de criação na história) em *O padre e a moça*, Mariana é a loucura sempre representativa da criação, causa de mudanças e instabilidades vivas, por provocar o engessamento do monologismo religioso. A mulher como símbolo seminal em convergência com seu papel na gênese modernista, na simbolização do romance de Mário (representação rupestre) e na figura da mãe que pariu *Macunaíma*.

A expressividade do corpo e o que ele revela de inusitado e conflituoso (dialógico) é também matéria à criação de Joaquim Pedro. As pernas tortas de Garrincha, o duplo em Oswald, o drama de Aleijadinho que idealiza na arte alguma cura à corrosão corporal da realidade, a paixão de um homem por uma melancia – como em *Vereda tropical* (1977) – criando uma sátira com um certo erotismo que, nesse sentido, se aproxima da chanchada se

não fosse seu ar obviamente burlesco e fantástico, como em *Macunaíma* (1969). Há aqui um deboche com os símbolos tropicais tão recorrentes nas pinturas modernistas, com suas formas inusitadamente cômicas – como as palavras abruptamente elencadas no romance de Mário – de exuberância sensual, porém seminais como descoberta estética. Joaquim Pedro em *Vereda tropical* (1977) satiriza o absurdo alcançando uma crítica à mentalidade humana suscetível ao fetiche. Ao mesmo tempo que sem qualquer apego a moralismos discute padrões estéticos e tabus de amor, de um modo *underground*. Ou seja, discute o valor atribuído aos signos e à realidade mediada pela linguagem, ponto que se aproxima da linguagem do *marketing* criadora de fetiches sobre os objetos. Há nessa fenomenologia cômica e profundamente crítica representada em *Vereda tropical* (1977) o alargamento do que se vê em *Macunaíma* (1969): uma atmosfera em que a formação social de um tipo de individualismo, de uma cultura que se confunde entre objetos – como a cena do elevador em que diálogos e a consumação sexual se entrelaçam e se interrompem pelos movimentos da máquina acentuada pela imagem em movimento – revela foros distópicos. Algo que alcança o riso e a crítica por meios indigestos.

A projeção internacional do romance de Mário de Andrade e o filme de Joaquim Pedro é indiscutível, o que certamente faz circular muito diálogos na formação de futuras produções. No primeiro caso, a emblemática frase extraída do romance de Mário, *cada um por si e Deus contra todos*, intitula o filme alemão traduzido no Brasil como *O Enigma de Kasper Hauser* (1974), conforme observa Catarino (2020). No caso do filme de Joaquim Pedro, a representação do gigante Venceslau Pietro Pietra, com seu sotaque italiano, aproxima-se muito de um vilão clássico, Don Corleone, que construiu todo um imaginário sobre a máfia italiana no filme *O poderoso chefão* (1972). É na semelhança que se observa a projeção e na diferença que se percebe o grau burlesco da estética de Joaquim Pedro. Ou seja, a representação do gigante com sua externalidade pronunciada, comportamento e taras – beira os vilões de desenho animado. Porém, buscar os interlocutores que explicam a fertilidade e a estabilidade do filme de Joaquim Pedro como um gênero muito particular passa por certas gêneses importantes na história do cinema e da cultura fílmica do Brasil e da América Latina.

Os *vaudevilles*, espécie de teatro de variedades, com múltiplas atrações sem conexão, participaram das origens do cinema. Conforme Mascarello (2006), as apresentações poderiam incluir performances de acrobacias, declamações de poesia, encenações dramáticas, exibição de animais amestrados e sessões de lanterna mágica. Há nessa gênese uma semelhança com os espetáculos circenses que traziam o riso e o fantástico aos olhares dos espectadores. Tomando a relação romance e filme aqui estudados, é possível perceber, se observada a relação do filme

com a obra literária e do romance com a obra cinematográfica, o aspecto dialógico do múltiplo trabalhado pelo aspecto agregador do domínio estético, como já discutido. O romance é uma construção agregadora de pequenas narrativas e o filme de uma gênese tão próxima do fantástico e do riso, como no caso dos *vaudevilles*. Entretanto, a voz de um rastro muito própria dessas atrações de curiosidades sem mantém e se expressa na obra de Joaquim Pedro de Andrade, o caráter da cultura popular muito ligado ao efeito visual do circense, seja pela profusão de cores, pelo aspecto burlesco dos personagens fantasiados e com expressões exageradas próprias do teatro, dos *cartoons* e que com a possibilidade da imagem em movimento se acentuam em razão da proximidade com os rostos, com as roupas e expressões.

Na imagem abaixo se pode notar o caráter agregador do cinema – tal como observado em Mário por rumos próprios, é nessa medida que se pode perceber uma resposta do romance em interlocução. A câmera fixada faz o enquadramento de todos os personagens da cena, como no teatro, e sem quebras ou pingue-pongue enunciativo – representação do diálogo muito próprio do cinema hollywoodiano e que inspirou o formato de telenovelas no Brasil. Ao mesmo tempo, os personagens empoleirados expressam um efeito de quadrinho que se combina com a proposta estética dada a relação com os *cartoons* e as charges. Nessa cena, e como no romance, Macunaíma, do alto da rede, urina na própria mãe. Na tradição do carnaval é fertilidade, um elemento de adubação. Mas sobretudo um ato de fertilizar a gênese de si, sua origem (relação com o original) na dimensão mais cotidiana possível: sua própria mãe.



**Macunaíma** (1969), Joaquim Pedro de Andrade

Uma segunda cena é bastante representativa da potência do cinema em seu trabalho de manejo da imagem em movimento. Trata-se da já analisada cena do elevador quando Macunaíma chega à cidade e, sem muito dominar os códigos urbanos, é um estrangeiro desencaixado – como a existência dos personagens de Buster Keaton. Ao contrário da

imagem acima construída a partir da fixidez da câmera, a cena do elevador – como em ato responsivo – coloca as flutuações da máquina na produção de sentido, não apenas o elevador, mas também a câmera que no filme de Joaquim Pedro é constantemente assumida, aliás o próprio filme e o cinema são assumidos. Não por acaso o narrador diz se tratar de um filme, na cena em que expõe Iriqui da história.

A cena do elevador é seminal na história do cinema brasileiro. Em *Marighella* (2019) há uma remissão a essa sequência criada por Joaquim Pedro de Andrade, justo no filme que discute os heróis marginalizados do país escondidos naquele enorme passado pela frente de uma cultura racista. O herói Marighella são muitos (como Macunaíma), quase uma alegoria dos heróis negros e revolucionários do país, ou melhor: um ponto de encontro na encruzilhada. Precisa-se de um amálgama, de um sincretismo, para dar conta de tanto rumo solto numa historiografia ainda contada pela insistente voz do colonialismo, apesar de que hoje há uma forte reação de historiadoras e historiadores em contrário, e que precisa se disseminar.

Um dos efeitos estéticos de *Macunaíma* (1969) é a intensificação burlesca, menos ligada à exploração de elementos míticos e nomeações (a imagem em movimento apresenta seu peso aqui) – talvez pela já discutida relação entre a primeira e a dupla refração dos gêneros, na literatura, em uma de suas múltiplas gêneses, a liturgia com relação à adoração mítico-religiosa e no cinema com uma gênese mais ligada à diversão, ao entretenimento e à técnica, como nos *vaudevilles*. Essa estrutura de atrações que alimenta um caráter circense, que no filme de Joaquim Pedro em sua forma própria de dialogar com certas gêneses de formação do campo cinematográfico, tal como Mário de Andrade executa em sua construção pelas formas verbais, se expressa no *music hall*, na forma de um certo erotismo como na imagem já apresentada expressando um aspecto de cabaré quando Macunaíma, disfarçado de francesa, toca piano para o gigante Piamã.

Entretanto, a arte, ao contrário do *show* de atrações disperso e sem conexão de uma apresentação para outra, encontra seu elo agregador em um aspecto muito comum nas comédias que vai elencando momentos a serem satirizados fazendo arrolar múltiplas situações de diálogo: a viagem e o deslocamento espacial. Desse modo, Macunaíma vai ao encontro do múltiplo e mantendo sua característica de rebaixamento – seu lado composicional como herói – vai se deparando com situações que testam identidades e fazem incorrer a crítica: cidade, máquina, personagens folclóricos. Como se a viagem criasse os elos convenientes ao narrador e à sua escolha por atrações e diálogos. Não por acaso, nos filmes de Charlie Chaplin o fim é

sempre representado pela estrada aberta – uma metáfora da vida inconclusa –, há sempre um aspecto circense nas performances de Carlitos pelos movimentos corporais, o exagero da aceleração, as ações muitas vezes acrobáticas, o aspecto inusitado dos sapatos (alargados como o do palhaço), a maquiagem. E mesmo as tramas mais épicas – o elemento da viagem – de um Buster Keaton como em *A general* (1926), e em *The Playhouse* (1921) ao trabalhar os *vaudevilles* em registro onírico.

No Brasil, as chanchadas marcam esse diálogo com a comédia musical e as atrações elencadas nas estruturas dos filmes, e seu aspecto de *vaudevilles* se aproxima mais da forma seminal quanto mais recente na história do cinema brasileiro. Costa (2016) chama a atenção para essa desconexão com a narrativa que mais salienta a atração que qualquer outra coisa (pronuncia-se a dimensão ritualística moderna sendo ainda trabalhada pela gênese do cinema) – o divertimento, a apresentação de um aspecto cultural solto, como se colocado numa vitrine: “em seu período inicial, na década de 1930, as chanchadas eram formadas por uma série de números musicais relacionados aos sucessos lançados no carnaval, mas que não tinham elo maior com as tramas” (COSTA, 2016. p. 90).

O diálogo com a comédia musical é característico das chanchadas, como em uma obra apontada como uma de suas gêneses, *Carnaval no fogo* (1949), em que o enredo era centrado na posse indevida (roubo) de uma cigareira e na busca do objeto que conferia poder ao detentor – um núcleo duro narrativo muito simples e próprio das histórias orais, como em *Macunaíma* (1928). Tudo se passa em meio as trapalhadas e brigas entre Oscarito e Grande Otelo. Algo muito típico também de *Macunaíma* e sua turma no filme de Joaquim Pedro, que enxuga as potencialidades da palavra da densidade verbal do romance criando maior destaque as trapalhadas. Ou seja, aproxima sua leitura de uma forma de arte popularesca prevista no romance de Mário no que tange à sátira e à forma de colocar crítica pelo rebaixamento burlesco, as chanchadas. Quer dizer, de um futuro latente em razão dos múltiplos diálogos que o romance alcança e aproximações inusitadas, como discutido sobre a natureza dos diálogos em Dostoiévski pensada por Bakhtin.

Em *Carnaval no fogo* (1949), o trabalho com a imagem em movimento se destaca por esse diálogo com a gênese do cinema, na apresentação de atrações musicais e graças acrobáticas (aspecto circense). O auditório social das chanchadas, conforme observa Catani (2004), é constituído por um público urbano semianalfabeto e proletarizado que entra no radar composicional do estilo de Joaquim Pedro, mas de modo menos concessivo – afinal o efeito indigesto do filme não conflui para o ar maroto, vulgar e irreverente das chanchadas. Uma voz

própria e singular do cineasta, como já discutido ao examinar seus filmes, ganha prevalência no ato individualizante condicionado pelo registro de percepção próprio do domínio estético. Há, no filme de Joaquim Pedro, uma recriação do enunciado romance a partir de outro auditório social. O alcance do filme, ao mesmo tempo, revela uma resposta do próprio romance na medida em que a obra verbal se constitui de uma considerável integração social (erudito-popular), a festa democrática da singular ambiguidade criadora de Mário de Andrade. E a partir da bivocalidade (erudito-popular) da construção do romance, o filme explora a faceta popular da composição verbal: aquela que atende, mais densamente, e pela materialidade cinematográfica observada na discussão sobre a relação diretor-herói, ao divertimento e ao popularesco, mas sem abrir mão da crítica. Como na passagem em que Jiguê observa o racismo cometido por Macunaíma e na escolha do diretor por manter a reflexão do herói, ao chegar à cidade, sobre a condição alienante da relação sujeito-máquina (público negro, urbano e proletarizado).

Conforme já discutido, as condições próprias do cinema realizam o movimento de Mário de Andrade pela literatura, mas mergulha em outras águas. Aqui a materialidade importa, a palavra que pelos gêneros se formou constituindo suas searas características de busca pelo seminal – o movimento constante de retorno dos gêneros, tal como destacado a partir de Bakhtin. No romance há uma flutuação pelo oral, pela escrita, pelas sátiras, crônicas régias, música popular, poesia, narrativas míticas, cartas – no caldo verbal. Com relação ao cinema, a chanchada é esse seminal popular de retorno criador – acontece no caldo da imagem em movimento por ser uma expressão do cinema – assim como as expressões circenses, a exploração da cor, das músicas, a câmera na mão. A câmara na mão apresenta-se quase como a oralidade, espontânea, menos formal, soa como se lançada no instante e mantenedora de uma oscilação rica e de um calor vivo. Não se dá sobre o suporte fixo, assim como a fala não se dá sobre o papel. O tempo da palavra e da imagem em movimento são muito distintos na distante cadeia discursiva: a palavra tem uma projeção mais ampla sobre o passado, cava mais fundo que a imagem em movimento, dada a relativamente jovem história do cinema. São nutridas diferentemente pelo eco dos gêneros.

Um outro filme emblemático é *Bye Bye Brasil* (1979) que marca esse diálogo com a gênese cinematográfica (as atrações de curiosidade). Ao mesmo tempo problematiza um país em transição com as mudanças tecnológicas – a chegada da televisão – e a entrada da cidade como signo no horizonte. Como no final de *Vidas secas* (1938), a latente saga da ida para a cidade (um país retirante, em transformação) e o conflito com a cultura rural está muito

presente em *Bye Bye Brasil* (1979). Com seu título irônico que coloca uma interlocução, uma forma de alteridade de perspectiva estrangeira. A aventura, o charlatanismo fantástico próprio do encanto circense e o conflito cultural, como em *Macunaíma* (1969), repercutem nas cores, na fragilidade do tempo que vai se distanciando de uma origem, de uma versão de Brasil – Macunaíma retorna ao mato, mas é para um fim que na produção de Joaquim Pedro é carregado de decadência (a intensificação), simbolizado por um herói mais próximo dos estereótipos passadistas de um Mazzaropi, como em *Jeca Tatu* (1959). É nesse sentido, que o cinema ao criar, a partir de suas gêneses históricas, vai gerando encontros – linguagem como acontecimento – e elaborando novas formas no espaço-tempo. Apresenta atrações e vai se despedindo de formas sobretudo em um contexto de identidade em conflito, em que novas formas de dizer a alteridade são expressão de uma cultura. O olhar de uma fronteira externa no conflito colonizador-nativo, como nos títulos *Couro de gato* (matéria-prima), o próprio *Bye Bye Brasil* (1979). Quer dizer, vai havendo um distanciamento de um passado – de uma busca pela origem (original) e da representação do seminal, como o sentido de passado no distópico *Brasil ano 2000* (1968) – e uma inevitável inserção por outros moldes de criação.

Desse modo, o filme de Joaquim Pedro explora uma forma de riso que, dada as condições do material (imagem em movimento) enxuga todo o festejo de nomes do romance de Mário, e recai na força da imagem: efeitos cromáticos, a produção com aspecto mambembe, com aquela fragilidade improvisada e meio tosca. Pouco é suavizado e o riso revela seus lados construtivos e remediadores em exagero, como na cena da feijoada em que o sombrio, muito próprio das fábulas, é passível de desconstrução, mas deixa sua marca pelo aspecto cru da imagem, que pode ser eventualmente acessado, com sua força mais direta – a carne exposta, a boca do caldeirão em forma de piscina e a valsa divertida beirando o sadismo alucinado, tudo em meio a uma cultura violenta e pouco sensível à vida – o lado crítico do diretor, como já discutido, que não toma os signos passivamente recaiando em ufanismo ou diversão barata. Ou seja, as condições materiais do cinema, juntamente com o projeto de sentido do filme (contexto de uma ditadura militar) e a chancela ao despudor do romance de Mário criam uma atmosfera indigesta, de um riso estranho às produções brasileiras – grotesco e *underground*. Quer dizer, o filme de Joaquim Pedro reúne aspectos que o fazem passar longe dos radares canônicos e acadêmicos. Seu efeito é bastante surpreendente, parece isolado e dialogar com poucos trabalhos que pudessem dar a ele uma estabilidade de gênero.

Talvez um dos fios de amarra esteja na força do tropicalismo – o filme dialoga com o campo cinematográfico –, na estética aparentemente amadora (tosca), no caráter grotesco que



por vezes revela o espinho que justifica o riso (sua resposta ao terror), na resposta irônica e crítica a uma obra seminal da literatura brasileira e fortemente adensada no registro verbal (a saliência da imagem em movimento naquilo que foi discutido sobre a impossibilidade que cobra a recriação), no aspecto distópico de uma obra que, em contraponto com o romance de Mário, não representa a exuberância, o culturalmente frutífero, o mítico que explica nascimentos (vida) – apesar de ser uma obra seminal como contracultura (*underground*). E, por fim, responde ao romance e deixa perceber nele (via de mão dupla) o caráter de metalinguagem do próprio filme, aspecto que o aproxima da obra literária, mas que expressa a singularidade de autores muito independentes, como Mário e Joaquim Pedro.

Posto isso, e diante do ineditismo do filme para a cultura e recepção brasileira, assim como o trabalho autoral e cinematográfico que o constitui, e mesmo a resposta ao caráter asséptico de Hollywood, uma possível análise do filme deveria passar por algum gênero próprio do cinema. Tal como iniciada essa discussão, o romance é um gênero totalmente literário, forjado no verbal. E se há um jogo entre produção da diferença e da semelhança, somado com os aspectos elencados, é possível que *Macunaíma* (1969) esteja adensado a uma percepção mais ligada ao próprio cinema, irrigada de dentro. Um desses fios de amarra é o *trash*. Entretanto, em uma obra tão suscetível às peripécias do riso, o encontro corrosivo do riso (fronteira criadora) com essa tendência ao *trash* torna o filme ainda mais singular – tal como o riso com seu caráter agregador do múltiplo em Mário de Andrade transforma a hagiografia sem deixar de expressá-la.

Gonçalves (2017) destaca o *trash* como um meio que parece ter no Cinema Novo uma gênese e um diálogo com o tropicalismo – mesmo que um eco distante, a ideologia e a política cinematográfica se aproximam. Assim, destaca o autor: “O cinema *trash* desperta interesse na medida em que se caracteriza por produções de baixo orçamento e sua aparente executabilidade, mais próxima à realidade das produções nacionais do que as grandes produções hollywoodianas”. (GONÇALVES, 2017, p. 14). E mais adiante o autor observa o que neste estudo tem sido chamado de efeito tosco, o mambembe e a fragilidade divertida (farsa) do circense: “o conceito de *trash* trata de algo tecnicamente malfeito (propositadamente ou não) ou esteticamente divergente dos padrões vigentes no *mainstream*” (GONÇALVES, 2017, p. 17). Por fim, destaca o aspecto de independência da perspectiva cinematográfica, a metalinguagem:

O *trash* pode ser considerado, de certa forma, metalinguístico, porque nos libera da “magia do cinema”, permitindo acompanhar as obras de maneira mais crua, de outro ponto de vista. Enquanto um filme convencional busca a imersão do espectador, as falhas, limitações e exageros de um filme trash acabam atraindo o foco do público constantemente para o meio e a linguagem em detrimento da mensagem (GOLÇALVES, 2017, p. 18).

Basta lembrar de cenas como o braço ensanguentado nas mãos de Ci; a forma como o narrador pela voz *off* defenestra Iriqui do filme; da mangueira exposta que faz golfar o sangue do herói como se houvesse uma falha de filmagem. Porém, é notável como esses elementos estão presentes no tropicalismo: o uso de um certo subdesenvolvimento como deboche, o mal gosto, o aspecto indigesto e uma produção mais nacional. E mesmo o lado que sugere uma faceta mais aterrorizante no filme de Joaquim Pedro é outro indício de uma voz associada ao *trash* – automaticamente associado no Brasil aos filmes de um genial diretor e ator, como Chaplin e seu Carlitos. Ou seja, José Mojica Martins, o Zé do Caixão. No fundo, o filme de Joaquim Pedro parece um grotesco da metalinguagem, como se o cinema se explorasse nas vias criativas do grotesco, tal como se analisou o ritual da feijoada como um momento, também, de explosão cinematográfica, de um ápice concentrador de todas as forças do filme.

Na imagem abaixo, após um confronto contra muitos homens armados, Ci guerreira urbana (guerrilheira) sai vencedora – fora a sátira com o individualismo nas ações americanas, que no futuro se expressará no herói que vale por um exército inteiro, como em *Rambo* (1982). É possível ver um pedaço de braço ensanguentado e plasticamente tosco, uma expressão que remete ao *trash* mas que em diálogo com o romance de Mário – assim como se desdobra uma guerreira amazona em guerrilheira – desdobra o aspecto folclórico muitas vezes ligado às entranhas corporais (grotesco), como na exposição das carnes de Currupira e da feijoada do gigante amenizadas pela plasticidade e efeito cromático (tosco), pelo uso da música, mas que não deixa de soar *underground* pela intensificação dos efeitos.



**Macunaíma** (1969), Joaquim Pedro de Andrade

O *trash* não se liga exclusivamente ao terror, mas apresenta uma expressividade que dialoga em graus distintos com esse efeito estético. Bernadete Lyra (2009) trabalha com o termo “cinema de bordas” – o que remete a um limiar de fronteira – e destaca três eixos: filmes da indústria cinematográfica que trabalham temas popularescos, aqueles que vão intencionalmente contra um padrão convencional e filmes de baixo orçamento que procuram emular conteúdos audiovisuais. Tem-se aqui uma agregação desses três eixos no filme de Joaquim Pedro de Andrade: o popularesco, a quebra com um padrão convencional de cinema, a influência cinemanovista de produções de baixo custo e a paródia.

Considerando o aspecto *underground* em *Macunaíma* (1969) – um grotesco moderno, cujo aspecto *trash* é mais próprio do cinema – como meio de deboche, de tomar o subdesenvolvimento como dispositivo ao riso, esse aspecto ganha motivos ainda mais fortes a partir da influência do tropicalismo. Há uma crítica social no aspecto burlesco que se situa em uma sociedade em conflito de identidade – condição que coage a pensar formas de dizer a alteridade – seja pela colonização das imagens hollywoodianas, seja pelo choque entre uma forma de vida rural e urbana, seja pela chegada de códigos tecnológicos que são formas de novos domínios externos. Esse conflito que é também de classe social se expressou em muitos heróis do cinema brasileiro, Mazaropi é um exemplo mais conservador da expressão dessas mudanças, pisando em estereótipos atrativos à arte popularesca – acessando um imaginário feito sobretudo de tipos. Não por acaso esses conflitos se expressam pelo humor, em que se faz a crítica sem segregar brutalmente – o que poderia, no plano do sério, incorrer em *apartheid*.

Um exemplo clássico é o filme *Nascimento de uma nação* (1915), a gênese do diálogo entre romance e cinema. Há nessa produção narrativa americana, que nasce com o objetivo de construir a identidade de uma nação, uma proximidade com o romance indianista do século XIX no Brasil. Entretanto, em registro de um produto do auge do capitalismo e da modernidade: o cinema.

Em *Macunaíma* (1928) não se busca fazer o nascimento de uma nação, mas de criar uma consciência crítica, divertida e pouco voluntariosa sobre uma cultura – parece colocar em revista toda uma psicologia coletiva, sem psicologismos e moralismos paralisantes. Nesse sentido não se cria um mito fundacional – muito próprio dos regimes neofascistas – e sim uma visão que, pelo elemento do riso, não se aparta do cotidiano, do ser brasileiro, do gostar das coisas como brasileiro, de sentir o país pelo que tem de gracioso, problemático e atrasado. É nesta medida que o riso agrega o conflito sem descuidar de uma certa integridade da cultura,

mesmo o estereótipo no riso pode soar como falível, o que ameniza seu compromisso dominador. Quer dizer, nessa integridade destacada não se esconde o falível, o lado muitas vezes escondido por um discurso que beira o heráldico, o militarismo abstrato e a propaganda de uma nação, como em *Nascimento de uma nação* (1915).

Trata-se de um épico militar, em que o herói maior são os Estados Unidos da América. Os germes do nacionalismo e as projeções de império que se fermentam naquele momento de guerra mundial iriam explodir na segunda versão do conflito. A apresentação do poderio em planos abertos, sequências campais reduzem a singularidade dos rostos, das vestimentas que passam a ficar ainda mais uniformizadas. A necessidade narrativa exige um núcleo social que ao mesmo tempo que caracteriza um grupo exclui outro – sem isso não há conflitos de amor, de incompreensão e o cotidiano deixa de ser uma vitrine da bravura, dos valores da família. Tudo se monologiza em núcleos, já que pela perspectiva do sério nacionalista o conflito deve conduzir à vitória e expelir, automaticamente, o perdedor – criar valores que definem um grupo em relação ao outro. Se o poder não encontrar suporte o nacionalismo sério perde a razão de ser.

A perspectiva do sério na construção de uma identidade de nação fatalmente recai em segregação, racismo e moralismo dominador. Pois as abstrações necessárias ao abarcamento do múltiplo fatalmente distanciam singularidades e o dialógico, não por acaso o humor brasileiro – é o momento, não único, que o domínio estético, por razões culturais, é menos elitista pela qualidade da sátira – se dá pela exploração do sincretismo, de situações mais reduzidas ao cotidiano criador (como as crônicas, por exemplo) que a ambição de abarcar um todo. Feito a partir daquela fronteira de criação e pelo polissêmico. Machado de Assis, Rubem Braga, Mário de Andrade, Lima Barreto são exemplos desse alcance.

Em *Macunaíma* (1969) as tomadas são rápidas, em ritmo vivo, os personagens estão sempre em situações cotidianas onde a *gag*, a trapaça, a piada pronta e os sentimentos podem ser revelados sem muito monitoramento e o ensejo para agregação prepondera no caudal da imagem em movimento. Os conflitos entre bem e mal – vilão e mocinho – são difusos e pouco compartimentados. Macunaíma convive muito proximamente com seu inimigo, vai testando as águas e cada vez se torna mais capilar adentrando o cotidiano do outro – não se cria uma distância de dominação que aparta mais e mais até instrumentalizar o outro, como o negro, o escravo em *Nascimento de uma nação* (1915).

Conforme já analisado, a representação do herói é fundamental como meio de percepção das perspectivas em jogo. Procurar, de dentro do cinema, alguma nuance de

representação que se aproxima desse Macunaíma fílmico e verbal pode revelar diálogos mais amplos. Na América Latina, um herói mais “malandro” que, ao mesmo tempo, se liga a raízes culturais e nacionais é o mexicano Cantinflas. Semelhança notada por Souza (2003).

Cantinflas, esse pícaro mexicano, contribuiu para universalizar a imagem do vagabundo (o “pelao”) – mais um contraexemplo à cultura capitalista que exige por meio de valores morais um sujeito constantemente produtor, por isso o vagabundo é fundamental à sátira nesse contexto. Assim como os clássicos da comédia cinematográfica, Cantinflas é um personagem despregado do mundo, com uma forma própria de existência que é, simultaneamente, sua força composicional satírica: como Carlitos, os personagens de Buster Keaton, Macunaíma na cidade, Mazzaropi. Cada qual com graus ideológicos particulares e explicáveis ao serem observados como enunciados. São os bobos da corte – de uma corte estrutural: o capitalismo – e que pela função no ritual podem revelar a intimidade do rei, sua função é ser o palhaço (figura suspensa que por isso tem a liberdade de dizer qualquer coisa). Conforme analisado sobre as vestimentas exageradas do herói e seus irmãos em *Macunaíma* (1969) em relação aos demais personagens coadjuvantes – estão aéreos, suspensos e livres de tudo. Ao mesmo tempo que expressam uma classe social, o efeito cafona como identidade, os novos ricos, é também mote ao tempero fantasioso e circense que resulta da intensificação própria do burlesco – ao intensificar o filme revela origens: o riso, o aspecto aterrorizante, a palhaçada como reação da voz marginal.

Escobar (2017) apresenta o contexto político-ideológico de surgimento de Cantinflas, semelhante às condições vacilantes de entrada na modernidade no contexto brasileiro. E aponta uma relação própria com a tradição que explica, em partes, essa criação:

Cantinflas entra en escena durante el mandato de Lázaro Cárdenas, un gobierno que buscó vender una imagen país de síntesis cultural entre tradición y modernidad, que demostrara la cohabitación armónica entre las raíces precolombinas, las campesinas y la vida moderna que se desplegaba en la ciudad. De allí que en sus inicios Cantinflas recibió el apoyo de la élite cultural y política (ESCOBAR, 2017, p. 110).

Entretanto, o argumento crítico do estudioso trata Cantinflas como um meio de conformação dos pobres à pobreza: “sus películas abren un espacio de contención a cualquier tipo de sublevación” (SILVA ESCOBAR, 2017, p. 110). Esse olhar voltado para o efeito de alienação pressupõe uma visão cinemanovista – muito nos moldes brasileiros da primeira fase do cinema como instrumento político sem recair no caráter panfletário. Um olhar típico do produtor e menos do analista que considera a criação cinematográfica. Silva Escobar (2017)

desloca, desse modo, o olhar analítico para o efeito político e deixa de observar os elementos de criação que, como condição para futuras produções, pode ensejar respostas novas e ser semente de uma árvore imprevisível – na dimensão ampla do tempo histórico apresenta um valor político e construtivo consideráveis.

Cantinflas também é proveniente de uma cultura colonizada, o que parece cobrar um humor que, nas fronteiras entre modernidade e tradição, recorre à paródia para se lançar um olhar a própria realidade. Igualmente paródico como Macunaíma nessa fronteira é Cantinflas, assim como a gênese do romance moderno (rompimento do mundo medieval): *Dom Quixote*. Justamente o gênero (romance) que fertiliza o cinema quando nasce como obra narrativa. Nessa medida, o retorno de Joaquim Pedro ao romance de Mário (retorno ao cômico, paródico, satírico, grotesco, burlesco) é também um retorno à gênese do cinema, movimento tão criador – e num registro de espelhamento próprio – quanto aos movimentos de interlocução do romance de 1928. Uma paródia emblemática de Cantinflas é *Los tres mosqueteros* (1942), passada na França do século XVII. As serenatas no filme remetem ao *mariachi*, gênero musical popular no México, com músicos tocando alaúde – a paródia como chave criadora do sincretismo e como resultado de uma cultura sincrética.

A força de projeção de *Macunaíma* (1969) é dada por seu grau de divertimento e modo de se valer de aspectos comerciais. O que, no tempo do filme, começa a ganhar tonicidade e vai posteriormente se espalhando por uma tela nova e capilar: a televisão. Assim, a comédia televisiva e comercial ao passo que começa a se estabelecer vai endereçando diálogos com o filme de Joaquim Pedro.

Uma produção bastante popular e acessível que aparece posteriormente com relação ao espaço-tempo do filme de 1969 são o grupo conhecido como os trapalhões. Programa de TV que foi uma ocorrência de sucesso entre diferentes classes sociais e faixas etárias. Trata-se de um quarteto de comediantes de distintas partes do país atuantes por meio de um humor baseado nas *gags*, trapalhadas, esperteza, por vezes extraindo o riso de uma materialidade amadora (meio tosco), de uma malandragem que por vezes dribla escoteirismos e moralismos. Trabalhando o circo, a música popular, a televisão. Há muitas versões da produção e seu caráter episódico lembra os *vaudevilles* – na TV era distribuído em episódios soltos, como nos desenhos animados. Os trapalhões poderiam estar em qualquer situação: num bar, em um restaurante, no quartel general. Nesse sentido, o herói Macunaíma e seu grupo (Jiguê, Maanape) também eram abertos a tudo, a qualquer situação. Poderiam muito bem ser tomados

como meio ao riso – potencial de transformação e roteiro – por muitos episódios e formatos: nos quadrinhos, na televisão... São inesgotáveis como núcleo de humor.

Na imagem a seguir, o personagem Didi interpretado por Renato Aragão representa uma paródia à narrativa da canção popular de Chico Buarque – *Teresinha* (1979), na versão cantada por Maria Bethânia. As cores, o cenário poluído de objetos, a fantasia carnavalesca, o aspecto amador da produção, criam as condições para essa sátira burlesca muito semelhante à estética pensada por Joaquim Pedro, como na cena já destacada de *Macunaíma*, travestido de francesa, tentando ludibriar o gigante Venceslau Pietro Pietra.



*Teresinha de Jesus* (1977), Os trapalhões

Aquele aspecto indigesto tão próprio da estética construída por Joaquim Pedro é mais raro nas produções observadas. Em *Borat: fita de cinema seguinte* (2020), esse aspecto indigesto se expressa. Seu caráter inusitado apresenta aquela narrativa (viagem, saga) que cria elos ao disperso episódico – *vaudevilles* – e que discute conflitos culturais (identidade) em um mundo de fluxos migratórios cada vez mais intensos. O filme representa um estrangeiro deslocado em meio a trapalhadas nos Estados Unidos, e que muitas vezes ridiculariza o oprimido, sem deixar incólume o opressor – entretanto, parece, ao distribuir a sátira para todos os lados do conflito social, justificar ou amenizar o rebaixamento do já é socialmente rebaixado (imigrante), o que, como já analisado, não reabre o riso à vida, à esperança, à mudança (fortifica o estereótipo).

Com função de repórter, o herói em sua saga pelos Estados Unidos é registrado por uma estética que remete às reportagens, ao efeito documental, à câmera na mão. Desse modo, e considerando a bivocalidade do signo que pode se acentuar na longa cadeia discursiva e as rugas de uma arte que faz uso do subdesenvolvimento como meio ao deboche, o filme apresenta um elo dialógico – seja em conflito ou concordante – com *Macunaíma* (1969) que,

neste caso, trabalha a fantasia, o cromático, o circense como forma de subversão alcançando uma liberdade discursiva nada reacionária. Ou seja, no caso de *Borat* (2020) vozes deslocadas à condição de subdesenvolvimento do Cazaquistão remetem ao uso do subdesenvolvimento como meio ao deboche – ecos tímidos de algo mais próximo do que foi o tropicalismo em sua vertente reacionária.

*Macunaíma* (1969) é importantíssimo na história do cinema. O trabalho estético com o riso foi alimentado pela produção marioandradina a partir da independência do cinema pensada e discutida no contexto do Cinema Novo. Desse modo, pensar e analisar o filme de 1969 passa por destacar o diálogo com gêneros nutridos de dentro da perspectiva cinematográfica, mas não sem deixar de contemplar formas externas à curta história do cinema: como o teatro, a comédia em seu trânsito capilar. É notável o exagero burlesco do filme representado nas fantasias que tornam a sátira mais intensa e que não deixa escapar o próprio filme. Assim como uma característica estética ligada ao efeito indigesto muito encontrado em perspectivas *trash* que trabalham formas nacionais e cinematográficas próprias (plasticidade, materialidade fílmica). E que, ao mesmo tempo, se encontram no satírico burlesco das chanchadas, no deboche tropicalista, mas também na cultura do consumo, das produções comerciais que ganharam fertilidade no humor televisivo. No filme, aspecto distópico e ligado ao terror é fruto da intensificação do grotesco que somado a uma precarização proposital do material desloca esse aspecto ao plano da técnica, instância que, em um contexto de nascimento do cinema (capitalismo) se liga ao *underground* e à *contracultura*, como se em uma espécie de sátira *trash*.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo, ao colocar filme e romance em interlocução, explorou as potencialidades analíticas de conceitos ligados às ideias do Círculo de Bakhtin no que tange a relação entre enunciado e gêneros discursivos, por meio das relações dialógicas que delimitam esses enunciados e os caracterizam enquanto perspectiva própria no escopo do domínio estético, em contraponto com os demais domínios, o ético e o cognitivo, que compõem a unidade da cultura. Desse modo, aspectos relacionados à cultura, em geral, e estética, em particular, foram tratados, o que permitiu observar o funcionamento da linguagem – enquanto instância que responde produzindo sentido na cadeia discursiva – na produção de sentido em via de mão dupla.

O exame dessa perspectiva dialógica realizada a partir de enunciados com materialidades distintas – literatura com a palavra; cinema, sobretudo, com a imagem em movimento – destacou cada potencialidade observada no romance que se vale de um caudal de palavras importante para se realizar a festa de nomes e nomeações em um contexto em que havia um projeto, combativo, de revolução estética como no caso do modernismo da década de 1920. Destacou-se, a partir de uma compreensão do domínio estético em contraponto com outros domínios na unidade da cultura, a realização do romance como gênero que trabalha múltiplas linguagens e que, condicionado pelo seu funcionamento observado pela relação autor-herói, lança uma resposta ao filme com sua densidade própria e forma singular de dar enformação ao herói. Ponto que auxiliou na observação de como o cinema cria sua possibilidade a partir das condições do romance, que cobra a recriação pelo jogo entre produção da diferença e da semelhança, e se individualiza esteticamente ao trabalhar vozes no campo cinematográfico: neorealismo como criação a partir do aspecto documental-etnográfico no romance de 1928, o tropicalismo em uma versão mais cinematográfica que dialoga com o *underground* (*trash*).

É preciso ressaltar como um projeto estético na cultura brasileira se expressa no maior controle do autor em relação ao herói na obra literária como condição ao experimentalismo poético, relação que se dá distintamente no plano cinematográfico gerando formas de produção de sentido justificadas pelo contexto: uma relação com o futuro mais distópica e que, por apresentar um degrau entre os elementos de construção da câmera e da fala do herói no filme, acentua uma representação menos seminal, de uma fecundidade da cultura menos tomada por um projeto de apresentar um país aos brasileiros. Representação do seminal que se

expressa no romance de 1928 pelo retorno da escrita à sua gênese oral, pelos símbolos míticos de nascimento e pelo próprio enunciado na cadeia discursiva. Esse retorno à gênese se expressa no filme pelo diálogo com seus gêneros formadores e seminais na cultura brasileira e no cinema: as chanchadas, os *vaudevilles* e o *trash* (gênero alimentado de dentro da cinematografia, como o romance de dentro da literatura).

Examinou-se, por meio da dupla refração, o domínio geral da cultura como expressão da atividade humana na rede simbólica de vozes no tempo. No caso da primeira refração foi observada a voz de dentro da vida inconclusa e que remete aos rituais. Desse modo, foram destacados: samba, candomblé, o carnaval e o cinema como ritual estético de liberação de suas potencialidades observadas a partir de seu vazio ritualístico no contexto de um produto do capitalismo recente, mas sem deixar de observar seu diálogo com os *vaudevilles* (primeira refração) em sua gênese cômica.

Algumas passagens poderiam ser pouco observadas sem esse diálogo em via de mão dupla e que cobra respostas que são ativadas nas escolhas cinematográficas (como na análise dos títulos), como crítica, comentário, ou senhas de compreensão da avaliação social de cada autor desses diálogos, trabalhando, desse modo, a força dos contextos históricos fundamental à compreensão de refrações que são os próprios enunciados. Como o mencionado controle estético do autor em relação ao herói no romance – para vicejar a palavra como fonte de criação, o que se observa na metalinguagem como caminho à melhor percepção das perspectivas cinematográfica e literária. Trata-se de um contexto em que a busca por fecundar uma cultura pode ser considerada em representações do seminal, algo que no filme se demonstra de menor interesse (não há um evidente interesse em apresentar uma cultura desconhecida aos brasileiros – uma descoberta estetizada). Assim, dadas as condições de criação do filme, criam-se brechas a uma forma de riso muito singular e indigesta, debochada e fortemente satírica até mesmo no plano composicional (o efeito ligado ao tosco) e que no jogo da semelhança e produção da diferença – dada a bivocalidade do discurso – pode ser realizada na metalinguagem. Aspecto próprio do romance que, pela impossibilidade de trabalhar a palavra na mesma condição do filme com seu material particular, trabalha menos intensamente a autorreferência gráfica. Não há no romance uma expressão na grafia, diferentemente do cinema com sua condição de criar a partir da plasticidade e do tom cromático (autorreferência à sua própria materialidade).

Ambas as obras são relevantes à compreensão de um Brasil considerando suas riquezas de sentido que podem ser observadas nos diálogos que as constituem, tal como

destaca Bakhtin ao pensar o seminal em Dostoiévski que faz coexistirem ideias distintas (caráter agregador do domínio estético).

Outro produto observado desse diálogo nas composições quando tomado o gênero do romance como condição de perspectiva está o que se chamou de hagiografia às avessas, ponto não previsto pelas elaborações do Círculo e que oxigena a teoria, bem como o entendimento do romance como uma rede dialógica peculiar que, se entendido pela natureza agregadora do domínio estético, é uma antena de ideias distantes no tempo e útil, como inspiração, ao futuro de uma cultura. Trabalhado pela perspectiva de outro gênero além do romance, *Macunaíma* de 1928 não se realizaria na multiplicidade de diálogos que o caracteriza enquanto obra seminal. Desse modo, as obras alcançam uma projeção de possibilidade criativa no tempo da literatura e do audiovisual, o que acusa essa riqueza e alcança um escopo cultural que ao ser observado fora do domínio estético, sem o filtro do deboche e da ironia trabalhados esteticamente, ainda assombram como sintoma de uma cultura autoritária que tem no romance de Mário a fórmula criadora e seminal de uma composição dialógica muito próxima de uma democracia de vozes (integração erudito-popular). Tal como se pode observar pela recepção da teoria de um lugar que instala uma falta (lugar do analista), a concepção de diálogo para o Círculo de Bakhtin. Outro ponto a se destacar, é a constatação de uma ideologia relacionada a concepção do outro e do enunciado como objeto à reverência ou ao apagamento da própria singularidade do sujeito. Aquele conservadorismo copista, de ilusória fusão de voz, que revela na pobreza imaginativa um pendor à reprodução mais que à transformação. Entre uma posição mimética reacionária, que busca a semelhança, e uma ideologia criadora que busca a renovação e a oxigenação do diálogo (busca dar vida) no tempo, enquanto um devir que sempre instaura uma responsabilidade (domínio ético) e uma projeção sempre criadora na cultura.

Filme e romance endereçam vozes que se refratam pelas condições de seu tempo e pela intervenção que seus campos ecoam. Apresentam semelhanças que estabilizam a possibilidade do diálogo e produzem diferenças que são seu lado recriativo nessa interlocução. Ao propor uma festa de nomes, Mário de Andrade salienta as possibilidades construtivas da perspectiva do romance. Ao apresentar aspectos de construção do filme, do filme voltado para si, Joaquim Pedro representa esse movimento do romance, mas recriado em sua forma de apreensão e valoração da realidade materializada pela imagem em movimento. O filme dialoga com representações seminais do romance, como a representação rupestre, mas instaura uma perturbação, uma redução ao instante menos preocupado com a

representação da fertilidade, algo que se expressa na sua composição e no avacalhamento que descamba para uma representação da contracultura, de um movimento que ironicamente assume o romance com rebeldia e sem a passividade autoritária, mas alteritária. Com isso, assume vozes e direções de construção que o coloca em um radar composicional entre a sátira, que reivindica um diálogo com a literatura e outras artes e o *trash* que faz jus a uma construção muito própria do cinema nesse trabalho autoral.

A linguagem é uma intervenção no mundo e não uma ferramenta acessória e anterior aos atos volitivos. É como possibilidade de resposta e de responder que a linguagem é sempre uma abertura (futuro), um desejo de encontro, de construção e de destruição. Ela é o limite sem lugar externo, como a unidade da cultura para Bakhtin, e não por acaso é a forma que nos traduz sem qualquer outro registro além do humano. Somos enquanto possibilidade de fazer sentido.

## BIBLIOGRAFIA E FILMOGRAFIA DE REFERÊNCIA

ALVES, Renato. No forrobodó do balacobaco. **Piauí**. Edição 167. Agosto, 2020. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/no-forrobodo-do-balacobaco/> Acesso em 25 de março de 2021.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Lição de coisas**. – 2 ed. – Rio de Janeiro: José Olímpio Editora, 1965.

ANDRADE, Joaquim Pedro de. Crítica e autocrítica: O padre e a moça – Alex Viany conversa com Joaquim Pedro. Revista Civilização Brasileira. Reproduzido em AVELLAR, José Carlos (org.). Alex Viany – O processo do Cinema Novo. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 2008.

\_\_\_\_\_. **O melhor de Mário de Andrade**. 1ª ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

\_\_\_\_\_. **Pauliceia desvairada**. Barueri, SP: Novo Século Editora, 2017.

ANDRADE, Mário de; A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade anotadas pelo destinatário/ posfácio André Botelho. – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ANDRADE, Mário de; Holanda, Sérgio Buarque de. **Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda**: correspondência. Organização Pedro Meira Monteiro. – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras: Instituto de Estudos Brasileiros: Edusp, 2012.

ARAÚJO, Luciana Corrêa de. **Joaquim Pedro de Andrade**: primeiros tempos. São Paulo: Alameda, 2013.

ARAÚJO, Naira Sales. **Cinema e literatura**: adaptação ou hipertextualização? *Littera Online*, São Luís, v. 2, n. 3, p. 6-23, 2011. Disponível em: <<http://www.periodicoseltronicos.ufma.br/index.php/littera/article/viewFile/449/272>> Acesso em: 09 jun., 2020

ASSIS, Machado de. Dom Casmurro. Apresentação de Paulo Franchetti & Notas e Comentário de Leila Guenther. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Tradução Marina Appenzeller. – 9 ed. – Campinas, SP: Papyrus, 2012.

BAKHTIN, Mikhail M. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. Tradução A. F. Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 1990.

\_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal**. Prefácio à edição francesa Tzvetan Todorov; introdução e tradução do russo Paulo Bezerra. – 6ª. ed. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011

\_\_\_\_\_. Autor e personagem. In: **Estética da criação verbal**. Prefácio à edição francesa Tzevetan Todorov; introdução e tradução do russo Paulo Bezerra. – 6ª ed. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011b.

\_\_\_\_\_. **A cultura popular na idade média e no renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de: Yara Frateschi Vieira. São Paulo, Hucitec, 2013a.

\_\_\_\_\_. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de: Paulo Bezerra. 5ª ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013b.

\_\_\_\_\_. **Teoria do romance I**: A estilística; Tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra – São Paulo: Editora 34, 2015.

\_\_\_\_\_. **Os gêneros do discurso**. Organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra; notas da edição russa de Serguei Botcharov. – São Paulo: Editora 34, 2016.

\_\_\_\_\_. **Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas**; organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. – São Paulo: Editora 34, 2017.

BAUMAN, Zygmunt. **Vida para consumo**: a transformação das pessoas em mercadoria. Tradução Carlos Alberto Medeiros. – Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BAZIN, André. Por um cinema impuro – a defesa da adaptação. In: **O que é o cinema?** Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. Prefácio e apêndice: Ismail Xavier. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet – 8ª ed. revista – São Paulo: Brasiliense, 2012.

\_\_\_\_\_. O autor como produtor. In: **Estética e sociologia da arte**; edição e tradução João Barrento. 1 ed. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BENTES, Ivana. **Joaquim Pedro: a revolução intimista**. – Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. Tradução de Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro**: proposta para uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BEZERRA, Paulo. Breve glossário de alguns conceitos-chave. In: **Teoria do romance I**. Tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra; organização da edição russa de Serguei Botcharov e Vadim Kójinov. – São Paulo: Editora 34, 2015.

BIRRI, Fernando. **Soñar con los ojos abiertos**: las treinta lecciones de Stanford. – 1 ed. – Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2007.

- BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a arte**. 7ª Ed. São Paulo: Editora Ática. 2003.
- BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica**. – 2 ed. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.
- BRAIT, Beth; PISTORI, Maria Helena Cruz. **A produtividade do conceito gênero em Bakhtin e o círculo**. Alfa: Revista de Linguística, São Paulo, v. 56 (2): 371-401, 2012.
- Bye bye Brasil**. Direção: Carlos Diegues. Roteiro: Carlos Diegues e Leopoldo Serran. França, Brasil/Argentina: 1980. 1 DVD (1h41m25s), sonoro, color
- CALLIGARIS, Contardo. **Hello, Brasil! e outros ensaios**: psicanálise da estranha civilização brasileira. – São Paulo: Três Estrelas, 2017.
- CAMPOS, Haroldo de. **Morfologia do Macunaíma**. 1ª ed. São Paulo, 1973.
- \_\_\_\_\_. **Transcrição**/ organização Marcelo Tápia, Thélma Médici Nóbrega. – São Paulo: Perspectiva, 2015.
- \_\_\_\_\_. Da tradução como criação e como crítica. In: **Haroldo de Campos – transcrição**/ organização Marcelo Tápia, Thelma Médici Nóbrega. – São Paulo: Perspectiva, 2015.
- \_\_\_\_\_. Tradução, ideologia e história. In: **Haroldo de Campos – transcrição**/ organização Marcelo Tápia, Thelma Médici Nóbrega. – São Paulo: Perspectiva, 2015.
- CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. Série Temas. Editora Ática, 1987.
- \_\_\_\_\_. **Dialética da Malandragem**. Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros, (8), 67-89. 1970 <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i8p67-89>
- CASSIRER, Ernst. **A filosofia das formas simbólicas**. Tradução: Marion Fleischer. – São Paulo: Martins Fontes, 2001. - (Coleção tópicos).
- \_\_\_\_\_. **Antropología filosófica**: introducción a una filosofía de la cultura/ tradução de Eugenio Ímaz. México: Fondo de Cultura Económica, 1967.
- \_\_\_\_\_. **Linguagem e mito**. Tradução J. Guinsburg, Miriam Schnaiderman. – São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. **O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem**. In: Revista de Antropologia. Vol 35. São Paulo: 1992. (P. 27-75).
- CATANI, Afrânio Mendes. **História do cinema brasileiro**: 4 ensaios. 1ª ed. São Paulo: Panorama do saber, 2004.
- CATARINO, Juliana Morgani **Werner Herzog e a Fronteira com o Cinema Etnográfico**. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista (Unesp). Marília, 2020.

COSTA, Flávia Cesarino. **Chanchada e intermedialidade**: alguns comentários sobre Aviso aos Navegantes (1950). Pós: Belo Horizonte, v. 6, n. 12, p. 87 - 98, novembro, 2016

**Couro de gato**, d.: Joaquim Pedro de Andrade, p.: Marcos Farias, Saga Filmes, Rio de Janeiro, 1962.

COUTO, Mia. **Poemas escolhidos**; apresentação José Castello. — 1ª ed. — São Paulo: Companhia das Letras, 2016

CURADO, Maria Eugênia. **Literatura e cinema**: adaptação, tradução, diálogo correspondência ou transformação. Disponível em: [http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/setembro2012/portugues\\_artigos/literaturacinema.pdf](http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/setembro2012/portugues_artigos/literaturacinema.pdf). 2012. Acesso em: 07 jun. 2020.

DAMATTA, Roberto. Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro – 6ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

**Deus e o diabo na terra do sol**, d.: Glauber Rocha, p.: Agnaldo Azevedo. Copacabana Filmes, Rio de Janeiro: 1964.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Crime e castigo**; Trad. Oleg Almeida. - 1 ed. - São Paulo: Martin Claret, 2013.

DUARTE, Pedro. **A palavra modernista**: vanguarda e manifesto. – 1ª ed. – Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.

ERÉNDIRA, d.: Ruy Guerra, p.: Alain Quefféléan. Les Films de Triangles (França), 1983.

FERNANDES, Millôr. **Millôr definitivo**: a bíblia do caos. São Paulo. L&PM Editores, 1999.

FIORIN, José Luiz. O romance e a simulação do funcionamento real do discurso. In: **Bakhtin, dialogismo e construção de sentido**/ organização: Beth Brait. – 2 ed. rev. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2005.

FREITAS, Maria Teresa de Assunção. Nos textos de Bakhtin e Vigotski: um encontro possível. In: **Bakhtin, dialogismo e construção de sentido**/ organização: Beth Brait. – 2 ed. rev. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2005.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada**. Barcelona: Debolsillo, 2014.

\_\_\_\_\_. **Cem anos de solidão**. Rio de Janeiro. Record, 1984.

**Garrincha, alegria do povo**, d.: Joaquim Pedro de Andrade, Rio de Janeiro, 1963

GONÇALVES, Juliano Ferreira. **O cinema Trash e a reciclagem da indústria cultural** [livro eletrônico] 1. ed. -- São Paulo: Paulus Editora, 2017.



GUZZI, Cristiane Passafaro. **Por uma ficção autoconsciente**: A transposição do romance Dom Casmurro para a minissérie Capitu. Machado de Assis Linha, V. 5, p. 93-114, 2012. Disponível em: <http://www.readcube.com/articles/10.1590/S1983-68212012000100006>. Acesso em: 05 fev. 2021.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Poesia e crítica. In: **O homem cordial**; seleção de Lilia Schwarcz. 1ª ed. – São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. Homem cordial. In: **O homem cordial**; seleção de Lilia Scharcz. 1ª ed. – São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. **Raízes do Brasil**. – 26ª ed. – São Paulo: Companhia das letras, 1995.

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

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de: André Cechinel. 2ª ed. – Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

**Janela indiscreta**, d.: Alfred Hitchcock, Paramount Pictures, 1954.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Tradução de Isidoro Blikstein. São Paulo, SP: Cultrix/Edusp, 1968.

JOHNSON, Randal. **Literatura e cinema – Macunaíma**: do modernismo na literatura ao cinema novo; Tradução de Aparecida de Godoy Johnson. – São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.

KNOLL, Vitor. **Paciente arlequinada**: uma leitura da obra poética de Mário de Andrade. São Paulo: HUCITEC: Secretaria de Estado da Cultura, 1983.

LIMA, Luiz Costa. **Mímesis e modernidade**: formas das sombras; prefácio à primeira edição de Benedito Nunes; colaboração especial de Flora Sussekind. – 2. ed. – São Paulo: Paz e Terra, 2003.

\_\_\_\_\_. **O fingidor e o censor**: no *ancien régime*, no iluminismo e hoje. – Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1988.

LOPEZ, Telê Ancona. **Mariodeandradiando**. São Paulo: Editora HUCITEC, 1996.

\_\_\_\_\_. **Mário de Andrade**: ramais e caminhos. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1972.

LIPOVETSKY, Gilles. **A tela global**: mídias culturais e cinema na era hipermoderna; tradução de Paulo Neves. – Porto Alegre: Sulina, 2009.

\_\_\_\_\_. **O império do efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades modernas. Tradução Maria Lucia Machado. – São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LYRA, Bernadete. **Cinema Periférico de Bordas**. Comunicação, Mídia e Consumo (São Paulo. Impresso), v. 6, p. 31-48, 2009.

MACHADO, Irene. Os gêneros e o corpo do acabamento estético. In: **Bakhtin, dialogismo e construção de sentido**/ organização: Beth Brait. – 2 ed. rev. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2005.

MACIEL, Luiz Carlos. **Geração em transe**: memórias do tempo do tropicalismo. Apresentação e colaboração de Angela Chaves. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

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, 1969.

MARCHEZAN, Renata Coelho. M. Bakhtin e a “virada linguística” na filosofia. In: **Linguagem e conhecimento (Bakhtin, Volóchinov, Medviédev)**/ Beth Brail./ Maria Helena Cruz Pistori/ Pedro Farias Francelino. (Orgs.) Campinas, SP: Pontes Editores, 2019.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução de: Paulo Neves – São Paulo: Brasiliense, 2013.

MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006.

MEDVIÉDEV, Pavlovich. **O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica**; Tradução Sheila Camargo Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. 1 ed. São Paulo: Contexto, 2016.

MIOTELLO, Valdemir; PAJEÚ, Hélio Márcio. Os gêneros do discurso na perspectiva bakhtiniana: recintos de encontro de duas esferas da vida. In: **Gêneros, entre o texto e o discurso**. Sweder Souza, Adail Sobral (organizadores). – Campinas, SP: Mercado de Letras, 2016.

**Nascimento de uma Nação**, O. Direção: D. W. Griffith. 1915. 190 min.

NUNES, Benedito. Prolegômenos a uma crítica da razão estética. In: **Mímesis e modernidade**: formas das sombras; prefácio à primeira edição de Benedito Nunes; colaboração especial de Flora Sussekind. – 2. ed. – São Paulo: Paz e Terra, 2003.

**O homem do pau-brasil**, d.: Joaquim Pedro de Andrade, Lynxfilm, Rio de Janeiro; São Paulo, 1982.

OLIVEIRA, Marinyze. **Diálogo entre literatura e cinema nos anos 70**: de Aluísio Azevedo a Francisco Ramalho Júnior. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, 2004, Issue 23, pp.115-136.

**O mestre de Apipucos e o poeta do Castelo**, p.: Joaquim Pedro de Andrade. Saga Filmes, 1959.

**O padre e a moça**, d.: Joaquim Pedro de Andrade, p.: Joaquim Pedro de Andrade e Luis Carlos Barreto. Atlântida, 1966.

**Os inconfidentes**, d.: Joaquim Pedro de Andrade. Embrafilme, 1972.

**O poderoso chefão** (The godfather). [Filme-vídeo]. Produção e direção de Francis Ford Coppola. Estados Unidos, 1972. 175 min. color. son.

PARANAGUA, Paulo Antonio. **A invenção do cinema brasileiro**. – 1 Ed. – Rio de Janeiro Casa da Palavra 2014.

PARREIRA ANDRADE, Júlia. **A cegueira vista sob duas ópticas**: o livro e a adaptação para o cinema de *Ensaio sobre a cegueira*. Impossibilia, 2012, Issue 4, pp.252-260

PRADO JR., Caio. **Formação do Brasil contemporâneo**. – 6ª ed. – São Paulo: Brasiliense, 1961.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. **Roteiro de Macunaíma**. Coleção Vera Cruz, vol 138. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

RAMA, A. **A cidade das letras**; Tradução Emir Sader. – 1ª ed. – São Paulo: Boitempo, 2015.

**Rio, 40 graus**, d.: Nelson Pereira dos Santos, Rio de Janeiro, 1955.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. **De la literatura al cine**. Teoría y análisis de la adaptación. Paidós: Barcelona 2000.

\_\_\_\_\_. **Las adaptaciones literarias al cine**: un debate permanente. In: Revista Comunicar, 2001. Disponível em: [file:///C:/Users/Saulo/Desktop/Musicas/17-2001-09%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Saulo/Desktop/Musicas/17-2001-09%20(1).pdf).

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. Organização Charles Bally e Albert Sechehaye; com colaboração de Albert Riedlinger; prefácio à edição brasileira de: Isaac Nicolau Salum; [tradução Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein]. – 28 ed. – São Paulo: Cultrix, 2012.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa. **Brasil: uma biografia** – 2a ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

\_\_\_\_\_. **Sobre o autoritarismo brasileiro**. 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In: **As ideias fora do lugar**: ensaios selecionados. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.

\_\_\_\_\_. Nacional por subtração. In: **As ideias fora do lugar**: ensaios selecionados. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014a.

\_\_\_\_\_. *Cultura e política, 1964-1969*. In: *As ideias fora do lugar: ensaios selecionados*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014b.

SILVA, Carlos Augusto Viana Da. **Adaptação cinematográfica “Mrs Dalloway” como tradução**. *Revista Brasileira de Linguística Aplicada*, 2002, Vol.2(2).

SILVA ESCOBAR, J. P. **Cantinflas: Mito, gestualidad y retórica despolitizada de lo popular**. *Atenea*, (516), 107-120. 2017. Recuperado a partir de <https://revistasacademicas.udec.cl/index.php/atenea/article/view/428>

SILVA, Marcel Vieira Barreto. **Adaptação intercultural: em busca de um modelo analítico**. *Significação*, São Paulo, ano 39, n. 38, 2012b. pp. 138-226.

SILVA, Meire Oliveira. *O cinema-poesia de Joaquim Pedro de Andrade: passos da paixão mineira*. – 1ª Ed. – Curitiba: Appris, 2016.

SILVA, Thais Maria G. da. Reflexões sobre adaptação cinematográfica de uma obra literária. *Anu. Lit., Florianópolis*, v. 17, n. 2, p. 181-201, 2012a.

SOARES, Leonardo Francisco. **Das relações perigosas entre literatura e cinema para além da fidelidade**. *Aletria: Revista de estudos de literatura*. Vol 23 (3), 2013. pp. 87-97.

SOBRAL, Adail. **Do dialogismo ao gênero: as bases do pensamento do Círculo de Bakhtin**. – Campinas, SP: Mercado de Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. *Dizer o ‘Mesmo’ a outros: ensaios sobre tradução* – São Paulo: Special Books Services Livraria, 2008.

SOBRAL, Adail; GIACOMELLI, Karina. Gêneros, marcas linguísticas e marcas enunciativas: uma análise discursiva. In: **Gêneros, entre o texto e o discurso**. Sweder Souza, Adail Sobral (organizadores). – Campinas, SP: Mercado de Letras, 2016.

SOUZA, Gilda de Mello. **O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Editora Ática, 1992.

\_\_\_\_\_. **Literatura através do cinema: Realismo, magia e a arte da adaptação**. Tradução Marie-Anne Kremer e Glácia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

\_\_\_\_\_. **Multiculturalismo tropical**. Uma história comparativa da Raça na cultura e no Cinema Brasileiros. Tradução de Fernando S. Vugman. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

\_\_\_\_\_. **Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade**. New York University. *Ilha do desterro*. Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul/dez. 2006.

**Terra em transe**, d.: Glauber Rocha. Mapa Produções Cinematográficas Ltda., Rio de Janeiro: 1967.

TEZZA, Cristovão. A construção das vozes no romance. In: **Bakhtin, dialogismo e construção de sentido**/ organização: Beth Brait. – 2 ed. rev. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2005.

VOLÓCHINOV, Valentin. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Tradução, notas e glossário de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo; ensaio introdutório de Sheila Grillo – São Paulo: Editora 34, 2017.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

\_\_\_\_\_. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.